



Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens

Ich-Bildungen und Rezeptionsverläufe zweier
Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts

Maren Waike-Koormann

Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens

Maren Waike-Koormann

Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens

**Ich-Bildungen und Rezeptionsverläufe zweier
Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts**

Tectum Verlag

Maren Waike-Koormann
Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens
Ich-Bildungen und Rezeptionsverläufe zweier Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019

ePDF: 978-3-8288-7102-1

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN 978-3-8288-4199-4 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: links: Elfriede Lohse-Wächtler, Die Zigarettenpause (Selbstporträt), 1931, Aquarell über Bleistift, 58 x 44 cm, Privatbesitz, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg; rechts: Grethe Jürgens, Selbstporträt vor Ruinen, 1944, Öl auf Leinwand, 43 x 34,5 cm, Historisches Museum Hannover, Foto: Reinhard Gottschalk

Zugl. Diss. Universität Bremen, 2017

Diese Veröffentlichung ist eine leicht überarbeitete Fassung der Dissertation, die dem Promotionsausschuss Dr. phil. der Universität Bremen vorlag.

Gutachter: Prof. Dr. Rainer Stamm

Gutachterin: Dr. habil. Christiane Keim

Das Kolloquium fand am 17.08.2017 statt.

Alle Rechte vorbehalten

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available online at <http://dnb.ddb.de>.

Dank

Mein erster Dank gilt dem Betreuer meines Promotionsvorhabens, Herrn Prof. Dr. Rainer Stamm. Er hat mich darin bestärkt, die mir wichtigen Ansätze konsequent zu verfolgen, und war zugleich offen für alternative Herangehensweisen. Zudem danke ich meiner Zweitgutachterin Dr. habil. Christiane Keim für ihre Offenheit gegenüber der von mir gewählten Thematik und für neue Impulse. Bei beiden möchte ich mich ganz herzlich für ihre kontinuierliche Unterstützung, für die konstruktiven Gespräche und die wertvollen Ratschläge bedanken.

Den Teilnehmer_innen des Kolloquiums *Bild-Raum-Subjekt* der Universität Bremen unter der Leitung von Prof. Dr. Irene Nierhaus und Dr. habil. Christiane Keim danke ich für die herzliche Aufnahme in einer Zeit des Umbruchs meiner Dissertation, für ihre Unterstützung bei der Neuorientierung und für zahlreiche fruchtbare Diskussionen.

Die FAZIT-STIFTUNG, Frankfurt am Main, ermöglichte mir durch ein Promotionsstipendium über einen Zeitraum von 22 Monaten den notwendigen Freiraum für intensive Forschungen zu Beginn meiner Untersuchungen. Dafür möchte ich mich herzlich bedanken.

Mein Dank gebührt zudem Dr. Ursula Zeller und Dr. Dirk Blübaum, ehemals Zeppelin Museum Friedrichshafen, durch deren Ausstellungsprojekt ich erstmals mit Elfriede Lohse-Wächtler in Berührung kam. Beide bestärkten mich in meinem Promotionsvorhaben, stellten wichtige Kontakte her oder unterstützten mich in Form von Empfehlungsschreiben. Meinen ehemaligen Kolleg_innen Frank-Thorsten Moll, Jana Hampel und der Restauratorin Michaela Burek-Vogel möchte ich für Hinweise und Gespräche zu Otto Dix und seinen Arbeiten danken.

Besonders herzlich danke ich zudem den Verwaltern des Nachlasses von Elfriede Lohse-Wächtler, Marianne und Rolf Rosowski, und dem Förderkreis Elfriede Lohse-Wächtler e. V. Hamburg, hier insbesondere Hans Schöner. Sie haben mich von Beginn an kontinuierlich mit umfassenden Informationen und Materialien zu der Künstlerin versorgt und mich auf viele weitere Arten unterstützt. Ihnen verdanke ich wichtige Kontakte und den daraus resultierenden Austausch mit anderen Kunsthistoriker_innen, Sammler_innen und Galeristen, die sich mit Lohse-Wächtler beschäftigen. Zu ihnen gehören unter anderen Dr. Hildegard und Dr. Georg Reinhardt, Dr. Boris Böhm (Gedenkstätte Pirna-Sonnenstein), Werner Fischer (Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin), Kristin Gäbler (Städtische Galerie Dresden), Dr. Jacobien de Boer, Dr. Simone Fugger von dem Rech (Archiv und Kustodie der Hochschule für Bildende Künste Dresden) und Uli Kreibitz.

Ebenso herzlich bedanke ich mich bei den Nachlassverwalter_innen von Grethe Jürgens, ihren Sammler_innen, den Archivar_innen und Privatpersonen, die mir Zugang zu ihren Werken, Materialien und ihrem Wissen gewährt und auf diese Weise maßgeblich zu dem

Entstehen dieser Arbeit beigetragen haben. Erwähnen möchte ich hier vor allem Heide Jürgens-Hitz, Dr. Karin Orchard, Ria Heine und die Mitarbeiterinnen der Museumsbibliothek (Sprengel Museum Hannover), Nicole Göttner (Stadt Hannover), Robert Simon und Daphne Mattner (Kunstmuseum Celle mit Sammlung Robert Simon), Heralde Schmitt-Ulms (GEDOK Hannover), das Stadtarchiv Hannover und dessen ehemaligen Leiter Werner Heine, Ulrich Räcker-Wellnitz (Stadtarchiv Wilhelmshaven), Gerhard Lücke, Erhard Kalina und Michael Allnoch, Dr. Elisabeth Giese und Elena Savenkova, Freya Akkermann (Historisches Museum Hannover), Dr. Klaus-Uwe Fischer, PD Dr. Christian Fuhrmeister (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München), Dr. Michael Perschke sowie Ursula Reuther.

Danken möchte ich zudem meiner ehemaligen Kollegin Ulrike Schneider, Referentin für bildende Kunst der Niedersächsischen Sparkassenstiftung, für Hinweise, interessierte Nachfragen und hilfreiche Kontakte.

Meinen Freund_innen, hier vor allem Anne Lüder, Kerstin Elbert, Amrei Fistler, Katja Schrader und Friederica Ihling, und meiner Familie danke ich für ihre anteilnehmende Begleitung durch Höhen und Tiefen, für kritische und ermutigende Anmerkungen und Gespräche. Meinem Mann Gregor Koormann danke ich zudem für sein Vertrauen in mein Vorhaben und seine große Geduld. Sie alle waren und sind unverzichtbarer Rückhalt und Ausgleich. Ein weiterer, ganz besonderer Dank gilt meinen Eltern, Angelika und Jürgen Waike für ihre bedingungslose Unterstützung in jeglicher Hinsicht. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung – Zur vorliegenden Untersuchung	9
1.1	Motivation und Gegenstand	9
1.2	Forschungsstand, Relevanz und Quellenlage	13
1.3	Theoretisch-methodische Rahmung	17
1.4	Aufbau der Untersuchung	23
1.5	Weitere Begriffsklärungen	27
2	Annäherung – ‚Neue Frauen‘, ‚neue Künstlerinnen‘ und ihre Ausbildungen	37
2.1	Die ‚Neuen Frauen‘ – Sich verändernde Rollen zwischen Mythos und Wirklichkeit	37
2.2	Die Rede von den ‚Malweibern‘ – Künstlerische Ausbildung von Frauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts	40
2.3	Von der Mode zur Grafik – Elfriede Wächters Ausbildung in Dresden	42
2.4	„Die Linie musste richtig sein“ – Grethe Jürgens’ Ausbildung und Tätigkeit als Werbegrafikerin	47
3	Ich-Bildung – Selbst-Darstellung, Selbst-Befragung, Selbst-Positionierung	53
3.1	(K)ein Blick in den Spiegel – Über Eigenschaften und Funktionen künstlerischer Selbstbildnisse	53
3.2	Umfeld, Etablierungsbestrebungen und Selbstdarstellungen von Grethe Jürgens	57
3.2.1	Neue Sachlichkeit im Schwittersschen Hannover – Das kulturelle Umfeld von Grethe Jürgens in den 1920er, 1930er und 1940er Jahren	57
3.2.2	Etablierungsbestrebungen von Grethe Jürgens	64
3.2.3	Grethe Jürgens – Divergierende Entwürfe von Weiblichkeit und ein Raum für sich selbst	88
3.3	Umfeld, Etablierungsbestrebungen und Selbstdarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler	122
3.3.1	Inmitten von Dada, Dix und Co – Lohse-Wächters kulturelles Umfeld in Dresden und Hamburg	122
3.3.2	Etablierungsbestrebungen von Elfriede Lohse-Wächtler	136
3.3.3	Selbst-Befragung und Suchbewegungen – Elfriede Lohse-Wächters Selbstdarstellungen zwischen Provokation, Appropriation und vermeintlicher Intimität	148
3.4	Gegenübergestellt: Er selbst? – „Konfigurationen von Männlichkeit“ in ausgewählten Selbstbildnissen von Otto Dix	174

3.5	Zusammenfassung: Das „Bild als Bühne“ – Die Funktion der Selbstdarstellungen bei Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler in Gegenüberstellung zu jenen von Otto Dix.	191

4 Die Lust des Sehens – Wahrnehmung und Aneignung der Umwelt am Beispiel von ausgewählten Paardarstellungen 195

4.1	Blicke und Körper – Paardarstellungen in den „Zwischenräumen der Moderne“	195
4.2	Elfriede Lohse-Wächtler als teilnehmende Beobachterin	199
4.3	Paarweise – Grethe Jürgens' Einblicke in unterschiedliche Milieus	216
4.4	Gegenübergestellt: Ausgewählte Paardarstellungen in den Werken von Otto Dix.	238
4.5	Zusammenfassung: Zwischen Dokumentation, kompensierender Aneignung und Transformation – Bildräume der (weiblichen) Avantgarde	252

5 Rezeptionsverläufe – Erzählungen zwischen aktiver Mitgestaltung und Mythisierung 257

5.1	Autonom, individuell, authentisch – Der Mythos des Avantgarde-Künstlers.	257
5.2	„Ein ungewöhnlicher Mensch und eine echte Künstlerin“ – Die Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler	264
5.2.1	Rezeption zu Lebzeiten – Ausstellungsrezensionen aus den Jahren 1928 bis 1932	264
5.2.2	Umstände der ‚Wiederentdeckung‘ von 1959 bis 1996	269
5.2.3	Die Rezeption vom Ende der 1990er Jahre bis 2015	284
5.2.4	Die vielgestaltigen Opfer der Elfriede Lohse-Wächtler – Zusammenfassung der Erzählstränge.	307
5.3	„Wir waren Außenseiter“ oder etwa nicht? – Die Rezeption von Grethe Jürgens zwischen Zugehörigkeiten, ‚Unkrautmalerei‘ und eigenen Erzählungen	314
5.3.1	Rezeption zu Lebzeiten – Ausgewählte Publikationen aus den Jahren 1928 bis 1981	314
5.3.2	Umstände der ‚Wiederentdeckung‘ von 1961 bis 1981 – Grethe Jürgens erzählt mit	321
5.3.3	Rezeption von den 1980er Jahren bis 2015	336
5.3.4	Gesellschaftliche Randgruppen und Gruppenzugehörigkeit – Zusammenfassung der Erzählstränge	356
5.4	Zusammenfassung: Rezeptionsverläufe gegenübergestellt	360

6 Fazit und Ausblick 367

Anhang 375

Abkürzungsverzeichnis	375
Quellenverzeichnis	377
Abbildungsverzeichnis	418
Kurzbiografie Grethe Jürgens	423
Übersicht der Ausstellungen und Ausstellungsbeiträgen von Grethe Jürgens	424
Kurzbiografie Elfriede Lohse-Wächtler	434
Übersicht der Ausstellungen und Ausstellungsbeiträgen von Elfriede Lohse-Wächtler	435
Ergänzende Übersicht zum Werkverzeichnis von Elfriede Lohse-Wächtler	442

1 Einleitung – Zur vorliegenden Untersuchung

1.1 Motivation und Gegenstand

Das Ziel der vorliegenden Untersuchung¹ ist die Eröffnung neuer Blickwinkel auf das Werk, die Biografie und die Wahrnehmung der beiden Künstlerinnen Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens. Der Weg dorthin führt über eine kritische Rezeption und Ergänzung bereits vorhandenen Materials. Die verwendeten Mittel reichen von der Nutzbarmachung eines vielgestaltigen methodischen Ansatzes bis hin zu einer umfassenden Kontextualisierung, wodurch bestimmte Strukturen, Mechanismen und Narrative sichtbar gemacht werden sollen. Im Ausblick plädiert diese Arbeit für eine Öffnung teilweise ‚festgefahrener‘ Interpretationsweisen, Erzählstrategien und Rezeptionsmechanismen in Bezug auf das künstlerische Schaffen von Frauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts und ihre Biografien.

Den Ausgangspunkt meiner Arbeit bildete die beruflich bedingte Beschäftigung mit den Werken von Elfriede Lohse-Wächtler, aus der ein weiterführendes Interesse für die Künstlerin und ihre Wahrnehmung resultierte. Anhand der bis dato erfolgten Rezeption in Form von Ausstellungen, Katalogen und Begleitprogrammen, Berichterstattungen und weiteren Publikationen ließen sich bestimmte Muster erkennen. Es zeigte sich, dass die häufig als ‚schicksalhaft-tragisch‘ empfundene Biografie von Lohse-Wächtler vielfach als zentrale Folie für die von mir als redundant empfundene Rezeption dient. Das Schaffen der Künstlerin rückt dabei nicht selten in den Hintergrund.² Daher wurden im Anschluss an die verdienstvolle Monografie von 1996 neue Erkenntnisse und Sichtweisen lediglich in Einzelfällen produziert. Aus dieser Feststellung resultierte ein Unbehagen, was wiederum eine generelle Beschäftigung mit dem Thema der Künstler_innenbiografie und -monografie

1 Gegenüber der eingereichten Dissertation wurden für die vorliegende Fassung insbesondere in den Unterkapiteln 3.2.1, 3.3.1 und Kapitel 5 Kürzungen vorgenommen. Das abschließende Fazit in Kapitel 6 wurde inhaltlich überarbeitet, um die Ergebnisse der Untersuchung prägnanter herauszustellen.

2 Dass dieses Phänomen nicht nur Elfriede Lohse-Wächtler betrifft, ist hinreichend bekannt. So konstatierte u. a. Marsha Meskimmon im Jahr 1996: „Artists who frequently represented themselves in their art have often been subject to having their complex self-portraits ‘explained’ with simplistic reference to anecdotal details of their personal lives. This psychobiographical approach is particularly acute in instances where the artist’s life was scandalous or otherwise marked by personal trauma. The work of women artists has suffered from this approach even more frequently than that of male artists because of assumed links between women and the personal sphere. It has been difficult for many critics to transcend the personal details of the lives of women artists and enter those details into the wider context of history”, Meskimmon 1996, S. 79. Als Beispiel führt Meskimmon die vorherrschende Anschauung der Selbstbildnisse der Künstlerin Frida Kahlo an.

nach sich zog. Diese Auseinandersetzung erfolgte vor dem Hintergrund bisheriger Errungenschaften im Bereich der feministischen Kunstgeschichtsforschung.

Für die Herausbildung und Stärkung meines eigenen Standpunktes erwies sich ein 2002 in der Kunstchronik erschienener Beitrag zu diesem Thema von Carola Muysers, Ada Raev und Ulrike Wolff-Thomsen als hilfreich. Dieser fasst die vorherrschende Befangenheit gegenüber der traditionellen Biografik treffend zusammen und verweist auf die Potenziale von alternativen strukturellen Ansätzen, ohne jedoch Einzeldarstellungen oder Biografien zu negieren.³ Wie Muysers, Raev und Wolff-Thomsen vertrete ich die Ansicht, dass biografische Erkenntnisse und monografische Publikationen nach wie vor unverzichtbare Grundlagenforschung im Bereich der Kunstwissenschaft bedeuten. Zugleich ist ein kritischer Umgang erforderlich, für den die Wahl eines geeigneten Gegenstandes und strukturellen Ansatzes von essenzieller Bedeutung ist.⁴

Aus diesen Überlegungen resultierte die Idee der Gegenüberstellung mit einer Künstlerin derselben Generation, deren Wahrnehmung sich in ähnlich ‚festgefahrenen Bahnen‘ bewegt, sich jedoch ebenso wie Biografie und Werk auf den ersten Blick von jener von Elfriede Lohse-Wächtler verschieden gestaltet. Gerade die augenscheinlichen Unterschiede, aber auch einige interessante, auf den zweiten Blick erkennbare Parallelen sollen im Gegensatz zu bereits vorhandenen monografischen und vergleichenden Ansätzen neue Fragestellungen evozieren. Aus diesen Gründen sowie aus einem persönlichen Interesse heraus fiel die Wahl auf die ebenfalls 1899 geborene Künstlerin Grethe Jürgens. Auch ihre Rezeption verlief bzw. verläuft nach sich ähnelnden Mustern und mit Ausnahme einer 2001 erschienenen monografischen Dissertation wurden über Jahrzehnte wenige neue Erkenntnisse produziert.

Die Basis für eine derartige Gegenüberstellung mit dem Ziel der Öffnung und der Genese neuer Erkenntnisse bilden eine ausführliche Analyse und Interpretation der Werkgruppen der Selbst- und Paardarstellungen aus den 1920er bis 1940er Jahren.⁵ Gewählt wurden diese aufgrund ihrer Bedeutung im Œuvre der beiden Künstlerinnen sowie aufgrund der Vielfalt von diskursiven Anknüpfungsmöglichkeiten. Nicht nur bildkünstlerische Selbstporträts, auch literarische Äußerungen und Fotografien finden im Folgenden Eingang in die Betrachtungen.

Die Gesamtheit der Selbstdarstellungen sowie die Paarbildnisse sind dabei grundlegender Bestandteil des von mir als ‚Etablierungsbestrebungen‘ bezeichneten Wollens einer ‚Selbst-‘ oder ‚Ich-Positionierung‘, die wiederum Teil einer ‚Subjekt-‘ oder ‚Ich-Bildung‘ ist.⁶

3 Diese standen vornehmlich im Bereich der feministischen Forschung unter Verdacht, der Etablierung einer separaten Künstlerinnengeschichte Vorschub zu leisten.

4 Vgl. zu diesem Absatz: Muysers, Raev und Wolff-Thomsen 2002, S. 171 f.

5 Der Zeitraum ergibt sich vorrangig aus der verkürzten Schaffenszeit von Elfriede Lohse-Wächtler.

6 Jacques Lacans Theorien zur Subjektbildung folgend gehe ich davon aus, dass das Ich zugleich etwas Kohärentes und Fragmentiertes ist. Durch unterschiedliche Faktoren beeinflusst, befindet es sich in seiner Konstitution im Wandel. Laut Lacan impliziert dies, dass sich die sozialen Identitäten des Subjektes im Laufe des Lebens mehr oder weniger verändern. Sie entstehen durch die Identifikation mit bestimmten Signifikanten. Diese „bilden die Grundlage unseres sozialen Seins“. Sie lassen die einzelnen Individuen die damit verknüpften Plätze in einer symbolischen Ordnung einnehmen. Diese symbolische Ordnung bezieht sich nach Lacan „auf die strukturierende Dimension der Sprache und der sozialen Beziehungen“. Sie „umfasst die Aspekte der Erfahrung, die durch die je historisch spezifischen Bedingungen in den Werten, Regeln und Normen zum Tragen kommen“.

Diese Bestrebungen⁷ implizieren unter anderem Bemühungen um Ausstellungsbeteiligungen und das Sprechen oder Schreiben über die eigene Person oder Arbeit. Zudem beinhalten sie künstlerisch artikulierte Reaktionen auf das jeweilige kulturelle, politische und soziale Umfeld und immer wieder die Verortung innerhalb gegebener und institutionalisierter Strukturen von geschlechtsspezifischen Dominanzverhältnissen. Sie sind geprägt von Suchbewegungen nach der eigenen Persönlichkeit, von Selbstbefragungen und dem Streben nach der eigenen Positionierung innerhalb der symbolischen und gesellschaftlichen Ordnung und damit essenziell für die Konstituierung und Etablierung des Subjektes. Der dafür eingesetzte Begriff der ‚Ich-Bildung‘ wurde für die vorliegende Untersuchung als titelgebend gewählt, da er dem Wortlaut nach nicht nur ‚Bildung‘ im Sinne einer ‚Ausbildung‘ oder ‚Entwicklung‘ enthält. Er soll zudem die Relevanz des ‚Bildes‘ hervorheben, dem im Rahmen der Etablierungsbestrebungen als Teil der Ich-Bildungen der Künstlerinnen in unterschiedlichen Formen eine entscheidende Bedeutung zukommt.⁸

Teilweise ist diesen Zeugnissen eine vermeintliche Aura des Persönlichen, Privaten und Intimen inhärent. Auch Unsicherheiten, Abgrenzung, Marginalität und Mythen um Künstlerschaft spielen eine bedeutende Rolle. Dies manifestiert sich auf unterschiedliche Weise im Rahmen der nachfolgenden Analysen der Etablierungsbestrebungen und künstlerischen Zeugnisse als Teil dessen sowie in Anbetracht der Rezeption.

Die Selbst- und Paardarstellungen von Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler werden wiederum ausgewählten Arbeiten des Künstlers Otto Dix gegenübergestellt. Auf diese Weise soll unter anderem die Funktion von Diskursen um geschlechtliche Hierarchien, Machtmechanismen und deren Reproduktion im Rahmen von sich zu Mythen verdichtenden Narrativen aufgespürt werden. Die Wahl dieses Künstlers ergab sich – abgesehen von einem persönlichen Interesse und einer intensiven Beschäftigung im Vorfeld – vornehmlich aus zwei Gründen. Zum einen besteht zu beiden Künstlerinnen eine Verbindung. Elfriede Lohse-Wächtler und Otto Dix kannten sich persönlich, während Grethe Jürgens und er häufig gemeinsam im Kontext von Publikationen zur sogenannten ‚Neuen Sachlichkeit‘ Erwähnung finden. In beiden Fällen ergeben sich inhaltliche und künstlerische Äquivalenzen. Wiederholt wird Otto Dix in das Sprechen über die beiden Künstlerinnen eingebunden.

Hipfl 2009, S. 86. Die Bedeutung von Sprache, Bild und dem Blick des ‚Anderen‘ für die eigene Ich- oder Subjektbildung stellte Lacan im Rahmen seiner Studie zum Spiegelstadium heraus (siehe Lacan 1973, erstmals schriftlich veröffentlicht 1949 in französischer Sprache). Siehe zusammenfassend zu Lacans Theorie der Subjektivität auch weiterführend Hipfl 2009, S. 85 ff.

- 7 Den nicht nur innerhalb der Diskurse um Geschlecht und Subjektbildung häufig verwandten Begriff der ‚Strategie‘ meide ich hier bewusst. Meiner Ansicht nach ist dieser der Wortherkunft aus dem militärischen Bereich nach zu sehr von einer vorsätzlichen, systematischen Planung geprägt. Dies trifft auf das Begehren der hier vorgestellten Künstlerinnen, sich als solche zu definieren und zu etablieren, nur teilweise zu. Zwar sind auch strategische Handlungen und Maßnahmen zu konstatieren. Ihre Bestrebungen zeugen jedoch zudem immer wieder von Suchbewegungen oder unbewusst angewandten und ausgelösten Mechanismen. Der Begriff ‚Bestrebungen‘ setzt dabei in keinem Fall die Ernsthaftigkeit dieses Wollens und Handelns herab.
- 8 Gemeint sind unter anderem das Bild von der eigenen Person, dessen Verarbeitung und Vermittlung im Rahmen von künstlerischen Bildwerken sowie anderweitige mediale Zeugnisse. Dabei spielen Symbole, Zeichen, Imaginationen und deren Verortung innerhalb spezifischer Diskurse eine besondere Rolle.

Zum anderen kann Dix als ‚Paradebeispiel‘ eines Vertreters der männlichen Avantgarde gelten, der bereits zu Lebzeiten einen gewissen Grad an Bekanntheit erreicht hat. Sowohl sein Werk als auch seine Biografie weisen meiner Ansicht nach bestimmte Komponenten auf, die zu einer Mythisierung und seiner heutigen Wahrnehmung als einer der bekanntesten und bedeutendsten deutschen Künstler des 20. Jahrhunderts führten. Insbesondere seine Selbst- und Paardarstellungen tragen zu einer Bildwerdung bestehender geschlechtlicher Strukturen, Hierarchien und Abgrenzungsmechanismen und zu deren Festigung bei.

Ein weiterer, umfassender Teil der vorliegenden Untersuchung beinhaltet eine Analyse der Rezeptionsverläufe des Werkes und der Biografien von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens. Mir ist bewusst, dass die – wie sich zeigen wird – unterschiedlich verlaufende Rezeption von Faktoren, wie beispielsweise eine aktive Verwaltung des Nachlasses von Lohse-Wächtler, nicht unerheblich beeinflusst wird. Gleichwohl lassen sich meiner Meinung nach bestimmte Muster und Vorgehensweisen sowohl im Verhalten und Werk der Künstlerin als auch hinsichtlich ihrer Rezeption konstatieren. Meine These lautet, dass diese tradierten Mechanismen der mythischen Überhöhung des männlichen Avantgarde-Künstlers zumindest teilweise entsprechen und spezifischen Mustern folgen. Diese haben sich über Jahrhunderte etabliert, sind den Rezipient_innen geläufig und begünstigen ihren stetig steigenden Bekanntheitsgrad. Hinzu kommen spezifisch weibliche biografische Erzählungen wie jene ihrer Kinderlosigkeit. Hier bleibt zu fragen, ob diese Elfriede Lohse-Wächtlers Werke an ihren Körper und somit an ihre Weiblichkeit zurückbinden und dadurch möglicherweise zusätzlich zu ihrer heutigen Anerkennung beitragen.⁹

Zwar weisen auch einige Positionierungsbestrebungen, biografische Narrative und das Werk von Grethe Jürgens derartige Komponenten auf. Doch erscheinen – so meine These – sowohl ihre künstlerischen Arbeiten als auch ihr Leben gemäßiger, ‚schlichter‘ und trotz zahlreicher überlieferter Aussagen der Künstlerin unnahbarer. Ausreichend geeignete ‚Zutaten‘ für eine mythische Überhöhung im Sinne von ‚voyeuristisch attraktiven‘, wiederkehrenden, eingängigen Erzählungen wie beispielsweise Drogenmissbrauch, Krankheit oder ein früher Tod fehlen. Auch wird ihre Kinderlosigkeit im Gegensatz zu jener von Elfriede Lohse-Wächtler kaum thematisiert. Diese und weitere benannte Thesen sollen im Rahmen der vorliegenden Untersuchung anhand ausführlicher Werkbetrachtungen und einer Analyse der Rezeptionsverläufe herausgearbeitet werden. Die Ergebnisse sollen zu Diskussionen anregen und zu einer weiteren Öffnung der Wahrnehmung und Forschung zu beiden Künstlerinnen motivieren.

9 Ich beziehe mich hier auf die Erkenntnisse von Reinhild Feldhaus, die anhand der Rezeption der weithin anerkannten Künstlerinnen Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse untersuchte, »[...] wie die genannten Künstlerinnen trotz oder gerade wegen der bekanntermaßen geschlechtsdifferenten Verfasstheit des kunsthistorischen Kanons Eingang in ihn finden konnten [...]«, Feldhaus 2009, S. 9.

1.2 Forschungsstand, Relevanz und Quellenlage

Nach den Entdeckungs- und Wiederentdeckungsbewegungen von künstlerisch tätigen Frauen seit den 1970er Jahren bedeutete die biografische und monografische Herangehensweise im Bereich der Kunstwissenschaft unverzichtbare Grundlagenforschung.¹⁰ Diese ist auch im Fall von Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler erfolgt.

Bereits 1976 erschien eine etwa sechzigseitige monografische Publikation zu Grethe Jürgens von Harald Seiler, die bis dato bekannte biografische und künstlerische Informationen bündelt. Ergänzt wurden diese insbesondere durch die oben erwähnte, 2001 in digitaler Form veröffentlichte Dissertation von Heike Scholz. Diese beinhaltet nicht nur weiterführende Erkenntnisse hinsichtlich der Biografie von Grethe Jürgens. Es finden sich auch ausführliche Betrachtungen der zentralen Werkgruppen aus den 1920er und 1930er Jahren. Diese werden in den gesellschaftspolitischen und sozialen Kontext sowie in das kulturelle Umfeld eingebunden. Zudem erschien in diesem Zusammenhang ein bebildertes Werkverzeichnis der in dem benannten Zeitraum entstandenen künstlerischen Arbeiten, das erstmals auch einen Einblick in das Frühwerk gewährte.

Daneben wurden zahlreiche, häufig kurzgefasste Beiträge und Abbildungen in Begleitpublikationen zu Ausstellungen realistischer Tendenzen veröffentlicht, die in Kapitel 5 der vorliegenden Untersuchung ausführlich Erwähnung finden. Vor allem in Anbetracht des kulturellen Umfeldes, der Nähe zu ihren Hannoveraner Kolleg_innen, zeitgenössischer Fotografien und Informationen zu der von Grethe Jürgens mitherausgegebenen Zeitschrift *Wachsbogen* stellt der Katalog zu der 1974 im Kunstverein Hannover gezeigten Ausstellung eine weiterführende Quelle dar. Ausführlichere Informationen zu Biografie, Bibliografie und Werk finden sich zudem in dem Katalog zu der Ausstellung im Bonner Kunstverein aus dem Jahr 1982. Grethe Jürgens' Arbeiten wurden in diesem Rahmen mit jenen ihrer Hannoveraner Kollegin Gerta Overbeck präsentiert.

Bedeutende Grundlagenforschung zu den kulturpolitischen Gegebenheiten in Hannover während der Weimarer Republik leistete Ines Katenhusen. Ihrer umfassenden Publikation sind wichtige Informationen zu den Lebensverhältnissen der Hannoveraner Künstler_innen um Grethe Jürgens, über die Absatzmöglichkeiten ihrer Werke und hinsichtlich der Genese des *Wachsbogen* zu entnehmen.

Hervorzuheben ist weiterhin die Begleitpublikation zu der 2001/2002 im Sprengel Museum Hannover gezeigten Ausstellung *Neue Sachlichkeit in Hannover*. Hier werden neue Blickwinkel auf das Phänomen der vermeintlichen Gruppierung der sogenannten ‚hannoverschen Neusachlichen‘ eröffnet. Zudem finden sich hier eine Übersicht über die Ausstellungsbeteiligungen von den 1920er bis 1940er Jahren und weiterführende Überlegungen zu der Rolle des *Wachsbogen*. Der Text von Marsha Meskimmon betrachtet das Schaffen von Grethe Jürgens und Gerta Overbeck im Kontext einer ‚Frauenkultur‘ in der Weimarer Republik. Mit den Ausführungen von Werner Heine erschien in diesem Rahmen ein erster Beitrag zu den werbegrafischen Arbeiten der Künstlerin anhand exemplarischer Beispiele. Ebenfalls im Rahmen einer Ausstellung mit Publikation wurden im Anschluss an die Dissertation von Heike Scholz die frühen Skizzen aus den Jahren 1919 bis 1921 im Jahr 2004 in Celle und 2005 in Berlin präsentiert.

10 Vgl. Muysers, Raev und Wolff-Thomsen 2002, S. 170.

Von Interesse sind im Folgenden zudem die Forschungen von Marsha Meskimmon, die Überlegungen zu Grethe Jürgens wiederholt in ihre Schriften integriert.¹¹ Sie verweist ausgehend von Gedanken zu Geschlecht und Arbeit von Künstlerinnen erstmalig auf die Bedeutung des Ateliers als eigenem Raum für Jürgens sowie in diesem Kontext auf deren Publikation *Das Atelier* von 1943¹². Dieses Essay ist nach bisherigem Kenntnisstand der einzige Beitrag, in dem dieses literarische Zeugnis von Grethe Jürgens als Selbstdarstellung rezipiert wurde.

Auffällig ist, dass Jürgens selten separiert von ihren Hannoveraner Kolleg_innen oder Publikationen zu realistischen Tendenzen in der bildenden Kunst Beachtung erfährt. Eine weiterführende, öffentlich sichtbare Forschung zu Jürgens und ihrem Werk stagniert seit über zehn Jahren weitestgehend. Ausführlichere Einzelbetrachtungen sind nach bisherigem Kenntnisstand im Anschluss an die Dissertation von Heike Scholz nicht mehr erschienen.

Eine größere Reichweite hatte die im Jahr 1996 in Buchform erschienene Monografie zu Elfriede Lohse-Wächtler. Diese bündelt die Forschungsergebnisse und Quellenanalysen von mehreren Wissenschaftler_innen. Des Weiteren enthält sie ein Werkverzeichnis, zahlreiche großformatige farbige Abbildungen und Abdrucke von originalen Dokumenten aus dem Nachlass der Künstlerin. Daher bildet das Buch die Grundlage für nahezu alle nachfolgenden Publikationen. Weiterführende Informationen enthält der 2008 erschienene Katalog zu einer Einzelausstellung in Friedrichshafen und Bremen. Dieser zeichnet sich vornehmlich durch nähere Interpretation und Kontextualisierung einzelner Arbeiten aus. Mit dem Beitrag von Rainer Stamm erfährt zudem die Werkgruppe der Selbstbildnisse erstmalig eine zusammenführende Betrachtung.

Hervorzuheben sind auch die bereits seit Beginn der 1990er Jahre in verschiedenen Publikationen erschienenen Beiträge zu Elfriede Lohse-Wächtler von Rita E. Täuber. Ihr Ansatz rührt ebenfalls aus dem Bereich feministischer Forschung her und eröffnet insbesondere auf die Selbstakte und Darstellungen aus dem Rotlichtmilieu neue Blickwinkel und Anknüpfungsmöglichkeiten. Hinsichtlich der Biografie leistete vor allem Boris Böhm im Anschluss an die Monografie weitere Forschungsarbeit, indem er die sich im Nachlass befindlichen Fotografien systematisch aufarbeitete und publizierte.

Insgesamt gibt es bis dato eine Fülle von Publikationen zu Elfriede Lohse-Wächtler in unterschiedlichen Medien. Vor allem die Werkgruppen der Selbstbildnisse, Darstellungen aus dem Hamburger Rotlichtmilieu sowie die während der Aufenthalte in der Psychiatrie

11 Die 1992 als Mikrofilm in der Bibliothek der Universität Leicester veröffentlichte Dissertation von Meskimmon *Women Artists and the Neue Sachlichkeit: Grethe Jürgens and Gerta Overbeck* war bis zu der kürzlich erfolgten digitalen Publikation im Internet (siehe Meskimmon 1992) lediglich vor Ort einsehbar und ihr Inhalt daher von geringer Reichweite. Die wesentlichen Erkenntnisse wurden von der Autorin jedoch in nachfolgenden Schriften publiziert, die Eingang in die vorliegende Untersuchung fanden.

12 Bei der Publikation *Das Atelier* handelt es sich um ein mit Kartonage broschiertes und mit einer Kordel gebundenes Buch im DIN-A5-Querformat von Grethe Jürgens. Es enthält lyrische Texte der Künstlerin über ihr Wohnatelier, die sie in Sütterlin verfasst mit farbigen Zeichnungen illustriert hat. Das 80-seitige Buch erschien 1943 im Verlag Die Heimbücherei John Jahr, Berlin und wurde in unbekannter Auflage bei der E. Gundlach Aktiengesellschaft, Bielefeld gedruckt. Der damalige Erfolg ist nicht mehr zu eruieren. Jedoch lassen die geografische Verteilung heutiger Anbieter antiquarischer Exemplare und deren Häufung auf eine gewisse Verbreitung schließen.

entstandenen künstlerischen Arbeiten werden zwar häufig – beispielsweise als Belege für die Bedeutung von Elfriede Lohse-Wächtler für die Avantgarde – genannt, jedoch wird zugleich deutlich, dass neue Erkenntnisse und ausführliche Werkbetrachtungen in Form von Einzelanalysen weitestgehend ausbleiben oder bereits Geschriebenes wiederholen. Dieses redundante ‚Sprechen‘ und die Fokussierung auf ihre Biografie reichen dabei bis hin zu den Rahmenprogrammen von Ausstellungen.¹³

Zu Otto Dix existiert noch eine weitaus größere Vielzahl von Schriften und Veröffentlichungen, die sich mit unterschiedlichen Aspekten in seinem Werk ausführlich auseinandersetzen. So widmete Diether Schmidt bereits 1981 den Selbstbildnissen des Künstlers eine umfassend bebilderte Publikation. Eine weitere Grundlage für die vorliegende Arbeit bilden unter anderem die Ausführungen von Kim Jung-Hee und Änne Söll, die sich mit Frauenbildern bzw. Formen moderner Männlichkeit im Werk von Otto Dix beschäftigen. Auch Überlegungen oder Betrachtungen zu Paardarstellungen in seinem Œuvre finden sich in zahlreichen Publikationen sowie in feministisch beeinflusster Literatur zur Rolle bzw. dem Bild der Frau in der Kunst des 20. Jahrhunderts.¹⁴ Gegenüberstellungen in Form von ausführlichen Werkbetrachtungen zu Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler stehen bisher jedoch aus.

Sowohl Jürgens als auch Lohse-Wächtler wurden bereits in Publikationen mit jeweils einer oder mehreren anderen Künstlerinnen in Verbindung gebracht. Im oben genannten Bonner Ausstellungskatalog und der Dissertation von Marsha Meskimmon verbleibt Grethe Jürgens durch den Vergleich ihres Lebens und Wirkens mit jenem von Gerta Overbeck im Hannoveraner Kontext. Zu Elfriede Lohse-Wächtler existieren nach bisherigem Kenntnisstand zwei Veröffentlichungen dieser Art. Ebenfalls im Rahmen eines Ausstellungsprojektes wird sie mit den zwei in Dresden ausgebildeten Künstlerinnen Paula Lauenstein und Alice Sommer kontextualisiert. Im Jahr 2008 veröffentlichte Sandra Scheffer einen Beitrag zu Lohse-Wächtler und Erna Schmidt-Caroll. Letztgenannte Publikation bindet das Schaffen der beiden Künstlerinnen zunächst in das gesellschaftspolitische Umfeld der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland ein. Die Intention der Publikation ist, die „[...] bisher bekannte deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts durch die künstlerischen Positionen von Elfriede Lohse-Wächtler und Erna Schmidt-Caroll [zu] erweitern und damit [zu] helfen, die tradierten Vorstellungen über die Präsenz von Frauen in der Kunst zu überwinden.“¹⁵ Die biografischen Informationen zu Elfriede Lohse-Wächtler stammen jedoch sämtlich aus der Monografie von 1996.

Als Ergänzung zu der bisherigen Forschung ließe sich die konsequente Verortung beider Künstlerinnen in die von Rainer Zimmermann proklamierte ‚verschollene Generation‘ bzw. in Erweiterung durch Ingrid von der Dollen zu einer ‚doppelten Verschollenheit‘ von Künstlerinnen bezeichnen. Eindeutig ordnet Sandra Scheffer ihre Arbeiten stilistisch dem ‚Expressiven Realismus‘ zu. Zudem widmet sie einzelnen Positionen aus den beiden Werkgruppen der in der Psychiatrie und dem Hamburger Rotlichtmilieu entstandenen Ar-

13 An dieser Stelle möchte ich erneut betonen, dass die Errungenschaften und Erkenntnisse der bisherigen Veröffentlichungen zu Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler keinesfalls geschmälert werden sollen. Auch wenn insbesondere in Kapitel 5 teilweise kritisch benannt, bilden sie das wichtige Fundament, an das die vorliegende Arbeit anschließen kann.

14 Siehe unter anderem Jung-Hee 1994; Beck 1991; Meskimmon 1999 u. v. m.

15 Scheffer 2008, S. 5.

beiten von Elfriede Lohse-Wächtler separate Absätze. Ausführliche Bildbetrachtungen, die die Werke von verschiedenen Seiten beleuchten, sowie eine tiefergehende Analyse nach erkennbaren Prämissen bleiben aus.

So findet in allen bisher bekannten Publikationen, in denen Elfriede Lohse-Wächtler bzw. Grethe Jürgens mit einer oder zwei weiteren Künstlerinnen in Verbindung gebracht werden, eine eigentliche Verknüpfung in Form einer produktiv nutzbar gemachten Gegenüberstellung nicht statt. Es wurden bisher viel eher Vertreterinnen ihrer Generation ausgewählt, die den beiden Künstlerinnen entweder aufgrund des Stils oder des Wirkungsortes entsprechen. In separaten Kapiteln vorgestellt, erfolgte eine Verbindung vornehmlich im Rahmen eines Vorwortes oder einer abschließenden Zusammenfassung. Eine ausführliche Kontextualisierung von Lohse-Wächtler und Jürgens, wie sie die vorliegende Untersuchung vorsieht, besteht bisher nicht. Auch eine Darstellung ihrer Bestrebungen, sich als Künstlerinnen zu positionieren, zu etablieren und durch unterschiedliche Mittel wiederholt neu zu definieren, stellt bisher ein Desiderat dar und verspricht neue Erkenntnisse.

Erstmals werden zudem nicht nur bildkünstlerische, sondern verschieden geartete Selbstdarstellungen in diesen erweiterten Kontext eingebunden. So erfahren beispielsweise die Pflanzenzeichnungen oder die Publikation *Das Atelier* von Grethe Jürgens in Ergänzung zu den Publikationen von Harald Seiler, Heike Scholz und Marsha Meskimmon eine erweiterte Betrachtung. Teilweise konnten neue Quellen und Werke aufgefunden werden, wie beispielsweise der Briefwechsel zwischen dem Ehepaar Schenk und Grethe Jürgens sowie zwei Selbstbildnisse von Elfriede Lohse-Wächtler. In ihrem Fall bedeutet die ergänzende Übersicht zu dem Werkverzeichnis von 1996 einen zusätzlichen Beitrag zu der bisherigen Forschung.

Gleiches gilt für einen übergeordneten, kritischen Blick auf die Verläufe ihrer Rezeption, der bisher aussteht. Beide Aspekte versprechen neben der Ergänzung der Forschung zu Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens eine Öffnung für alternative Blickwinkel, die sich für eine Erweiterung der Wahrnehmung anderer Künstlerinnen nutzbar machen ließe.

Hinsichtlich einer erfolgreichen Etablierung und Wahrnehmung von Künstlerinnen im männlich dominierten Kunstgeschichtskanon werden Ansätze der feministischen Forschung beständig weiterentwickelt. Bisher wurden Erkenntnisse aus diesem Bereich in der Forschung zu Jürgens und Lohse-Wächtler durch einige wenige Autorinnen mitgedacht, jedoch nicht in der hier angestrebten Konsequenz bzw. dem Umfang für die Analyse von Werk und Rezeption angewandt.

In Bezug auf eine Anwendung feministischer Theorien auf konkrete Künstlerinnenbeispiele ist für die folgenden Ausführungen besonders die Untersuchung von Reinhild Feldhaus relevant. Feldhaus stellt in ihrer 2009 veröffentlichten Dissertation zu Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse heraus, welche Faktoren die erfolgreiche Einschreibung dieser drei Künstlerinnen in den männlich dominierten Kunstgeschichtskanon bedingen.

Die Quellenslage kann trotz der zahlreichen Publikationen unterschiedlicher Form in einigen Aspekten als problematisch bezeichnet werden. So befindet sich ein Großteil der Arbeiten von Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler in Privatbesitz, darunter auch im außereuropäischen Ausland. Der Vorteil einer zentralen Nachlassverwaltung und eines Förderkreises wie im Fall von Elfriede Lohse-Wächtler fehlt bei Grethe Jürgens. Das Auf-

finden von Originalen glich teilweise einer ‚Detektivarbeit‘ und führte nicht immer zum erwünschten Erfolg. Einige Werke konnten daher lediglich als Abbildung betrachtet werden, was eine realistische Einschätzung beispielsweise der Wahl von Material und Technik oder der Farbigkeit erschwerte.

Das bisher unveröffentlichte Haushaltsbuch von Grethe Jürgens sowie der Schriftwechsel zwischen ihr und dem Ehepaar Schenk vermitteln lediglich einen subjektiv gefärbten Eindruck von den finanziellen Verhältnissen, von Absatzmöglichkeiten ihrer grafischen Arbeiten und den darin benannten Werken. Es bleibt unklar, wie genau Jürgens Buch geführt hat oder wie sich ihre Einnahmen neben diesen Aufzeichnungen gestalteten. Zudem handelt es sich insbesondere bei den Briefen um Ausschnitte sowie um ein subjektives ‚Zwischen-den-Zeilen-Lesen‘ meinerseits. Gleichwohl bieten beide Quellen wichtige Anhaltspunkte bezüglich der Einnahmemöglichkeiten und Tätigkeiten von Grethe Jürgens in einem bisher wenig beachteten Zeitraum.

Hinsichtlich der Zeit, die Elfriede Lohse-Wächtler in Hamburg verbracht hat, konnten aufgrund der nach wie vor problematischen Quellenlage keine neuen Kenntnisse gewonnen werden.¹⁶ Da der Schwerpunkt dieser Arbeit jedoch auf ihren Werken und nicht auf der bereits gut erforschten Biografie liegt, waren vor allem die Funde aus dem erstgenannten Bereich von vordergründigem Interesse.

1.3 Theoretisch-methodische Rahmung

Öffnung als zentrale Herangehensweise

Das Ziel der vorliegenden Untersuchung ist die Eröffnung alternativer Blickwinkel, insbesondere auf das Werk und die Rezeption der beiden Künstlerinnen Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens. Diese ‚Öffnung‘ als zentrale Intention gibt zugleich die entscheidende Herangehensweise vor. So handelt es sich nicht etwa um werkimmanente Interpretationen der bildkünstlerischen, illustratorischen, porträtfotografischen und literarischen Zeugnisse von Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler, die auf eine Dechiffrierung ihrer Arbeiten abzielen.¹⁷ Vielmehr soll auf der Basis einer um verschiedene Sichtweisen, Ansätze und dem Aspekt der Rezeptionsanalyse erweiterten Betrachtung herausgestellt werden, was in unterschiedlichen Kontexten wie „zu sehen gegeben“ wird¹⁸. „Fragen nach

16 Diese Problematik konstatierte Maike Bruhns bereits Ende der 1990er Jahre. Vgl. Bruhns 1996, S. 73.

17 Vgl. Böhm, G. 1989, S. 24 f. Laut Gottfried Böhm ist „das Sehen von Kunst kein Addieren, aber auch kein Dechiffrieren [...], sondern eine Tätigkeit, die zeigt, die Augen öffnet, die Erfahrungen ermöglicht, zu der aber auch Erfahrung gehört“, ebd.

18 Vgl. Schade und Wenk 1995, S. 342 f. Die hier von Sigrid Schade und Silke Wenk eingeführte Begrifflichkeit des „Zu-Sehen-Gebens“ formiert sich um die Frage, „[...] wie die Diskurse der Kunstgeschichte das Sehen strukturieren“, ebd., S. 342. Demzufolge ist jede Art des Zeigens durch Text und Bild, folglich jedes „Zu-Sehen-Geben [...] auch Deutung, Konstruktion von Bedeutung [...]“, ebd., S. 343. Diese Begrifflichkeit wurde mittlerweile in mehreren nachfolgenden Publikationen verwandt und im Rahmen feministischer Forschungen weitergedacht. Sie wird daher in der vorliegenden Arbeit zwar durch Anführungszeichen als Übernahme gekennzeichnet. Der Ursprung wird jedoch nicht bei jeder Verwendung erneut hervorgehoben, sondern mit dieser Anmerkung als bekannt vorausgesetzt.

darin eingeschlossenen Effekten von Autorität, Macht und Begehren in der Konstitution von Relationen zwischen Individuen und Gemeinschaften“¹⁹ gehen damit einher. Diese sollen im Folgenden als wiederkehrende Motive und Darstellungsmodi sichtbar gemacht werden, wobei die beiden Begriffe sich nicht ausschließlich auf die Bildsujets beziehen. Sie bezeichnen zudem Motive im Rahmen der ‚Ich-Bildung‘ und Selbst-Positionierungen oder Darstellungsmuster in Erzählungen über die Künstlerinnen und ihre Werke.

Der vorliegende Beitrag öffnet sich folglich für einen Dialog, der – sich inmitten sich überlagernder Felder bewegend – immer wieder auf das Werk rekurriert. Daran beteiligt sind unterschiedliche Diskurse und Akteure. Zu letztgenannten zählen die Künstlerinnen und die Rezipierenden, zu denen ich mich selbst als Forscherin-Subjekt genauso zähle wie die von den Kunstschaaffenden und letztlich auch von mir imaginierte Betrachter_innen und Konsument_innen. Interpretation bedeutet daher zugleich „[...] perpetuierende Erkenntnis, Rückführung gewonnenen Wissens in den Prozeß der Erfahrung“²⁰. Diese beinhaltet neben dem Aspekt des Zeigens oder ‚Zu-Sehen-Gebens‘ seitens der zu betrachtenden Gegenstände im Folgenden auch die ‚Lust des Sehens‘ sowohl von den Künstlerinnen als auch von mir als betrachtendes, rezipierendes Subjekt und Autorin. Als solche plädiere ich für eine Stärkung bildwissenschaftlicher Ansätze unter Einbezug weiterer Bereiche, wie beispielsweise die Rezeption und somit das ‚Sprechen über‘ die Künstlerinnen und ihr Werk, ihr jeweiliges kulturpolitisches und soziales Umfeld als sinnstiftende Aspekte. So geht es unter anderem um die Frage, was in der Kombination der vielfältigen formalen und inhaltlichen Komponenten sichtbar gemacht werden kann und ob/wie sich die Künstler_innen auf diese Weise in die sie umgebenden bildmedialen Diskurse einschreiben. Dabei möchte ich explizit hervorheben, dass die gewählten Ansätze, Bildbetrachtungen und Analysen sich als ein möglicher Weg der Annäherung unter vielen verstehen.

Die methodischen Konzepte für die vorliegende Untersuchung stammen demzufolge aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Bereichen, unter anderem aus dem Bereich der traditionellen und feministischen Kunstgeschichtsforschung, der Semiotik sowie der Kultursoziologie. Die Hebung und Analyse heterogenen, darunter biografischen und autobiografischen Materials wurde zudem ergänzt durch die Erschließung relevanter historischer, soziologischer und kulturpolitischer Quellen.²¹

Die Basis bilden die ausführlichen Beschreibungen, Analysen und Interpretationen der ausgewählten Werke von Grethe Jürgens, Elfriede Lohse-Wächtler und Otto Dix. Dafür nutzbar gemacht wird das von Aby Warburg und Erwin Panofsky maßgeblich entwickelte Konzept der Ikonografie und Ikonologie. Relevant für die folgenden Ausführungen ist ein aktualisiertes, kritisches Verständnis der Methode, das diese Ansätze für eine Kombination mit anderen Methoden öffnet.²² Interessant bleibt vor allem Panofskys Verweis auf

19 Schade und Wenk 2011, S. 9.

20 Böhm, G. 1989, S. 25.

21 Ein Beispiel sind Quellen zum Phänomen der ‚Neuen Frau‘, die unter anderem in Kapitel 2 im Einzelnen angeführt werden.

22 Vgl. dazu: Schade und Wenk 2011, S. 69 ff. Die Autorinnen verweisen hier trotz der gerechtfertigten Kritik an dem „[...] aus Panofskys Arbeit resultierende[n] Modell der Bilderdeutung [...]“ auf dessen Verdienste und Anschlussmöglichkeiten für aktuelle Fragestellungen und Konzepte. Zudem zeigen Wenk und Schade auf, dass Panofskys und weitere diesbezügliche Forschungen „[...] für Bilder jenseits der Institutionen der Kunst, für die Analyse von Alltagskulturen, für all das, was mit

„[...] den Automatismus, Zeichen mit Bedeutung zu versehen [...]“²³. Als interpretatorischer Leitfaden hinsichtlich der unterschiedlich gearteten Arbeiten von Lohse-Wächtler, Jürgens und Dix dient dabei die genaue Betrachtung unterschiedlicher Räume und Blickstrukturen.

Raum und Blickstrukturen als Leitfaden

Raum wird im Folgenden zunächst als Bildraum im Sinne eines die Protagonist_innen umgebenden, künstlerisch gestalteten Hintergrundes verstanden, der als ‚Umraum‘ bezeichnet wird. Dieser muss nicht zwingend konkret ausgestaltet sein, sondern kann auch unbearbeitet in Form einer Leerstelle als Bedeutungsträger fungieren. Erwin Panofsky folgend kann die dargestellte Perspektive dabei als „symbolische Form“ (Ernst Cassirer) gelesen werden, „[...] durch die ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird“.²⁴ Laut Panofsky ist es daher nicht nur von Bedeutung, *ob* eine Kunstepoche oder eine stilistische Tendenz Perspektive hat, sondern zudem, *welche* Perspektive sie hat.²⁵ Deutlich wird dies unter anderem am Beispiel der unterschiedlichen Raumdarstellungen in den Werken der Neuen Sachlichkeit. Diese können in ihrer Wiederholung grob kategorisiert werden²⁶ und reichen in ihrer Funktion für die Annäherung an das jeweilige Werk über eine rein formale Komponente hinaus. Der dargestellte Raum enthält viel eher eine symbolische Bedeutung im Gesamtkontext. Beispielsweise wird er mittels einer bewussten Störung der Zentralperspektive Ausdruck eines irritierten Verhältnisses des bzw. der Dargestellten oder des Urhebers bzw. der Urheberin zu seiner bzw. ihrer Umwelt.

Hinsichtlich der Selbst-Positionierungsbestrebungen und der Selbstdarstellungen als Teil dieser Bestrebungen nimmt der Atelier-Raum als Ort für die Ausübung der eigenen künstlerischen Tätigkeit in den folgenden Ausführungen einen bedeutenden Stellenwert ein – jedoch nicht nur als realer Wohn- und Arbeitsraum. Dieser Raum wird zugleich Virginia Woolfs Postulat des „room of one’s own“²⁷ folgend metaphorisch für die Entfaltung individuellen weiblichen Kunstschaffens und das Recht zu dessen Ausübung gelesen. In diesem Sinne wird er auf die Analyse der Werke von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens angewandt. Hier stellt sich unter anderem die Frage nach der Bedeutung eines ei-

dem Konzept der ‚visuellen Kultur‘ erfasst werden kann“, zu nutzen sind, ebd., S. 81. Notwendig sei zum einen, Panofskys Kulturbegriff zu überdenken, und zum anderen werde es „[...] erforderlich, das Modell ikonologischer Kontextualisierung mit elaborierten semiologischen Konzepten zu konfrontieren und mit deren Hilfe zu erweitern“, ebd., S. 82.

23 Schade und Wenk 2011, S. 80.

24 Panofsky 1980, S. 108.

25 Vgl. Panofsky 1980, S. 108.

26 Zu den unterschiedlichen Kategorien des symbolischen Raumes in den Werken der Neuen Sachlichkeit siehe Vögele 1990. Vögele benennt als wiederkehrende Räume den Kastenraum, den Kastenraum mit Fensterausblick, die Flucht, das Panorama sowie die Kulisse.

27 Woolf 1954, Erstveröffentlichung 1929. Diese Lesart wurde angeregt durch die Ausführungen von Marsha Meskimmon zu der Publikation *Das Atelier* von Grethe Jürgens, Meskimmon 2000.

genen Ateliers bzw. einer eigenen Unterkunft und was deren Fehlen für die Künstlerinnen und ihre Arbeit bedeutete.

Zudem öffnet sich vor allem in den Darstellungen heterosexueller Paare in dem künstlerisch gestalteten Umraum ein weiterer Raum. In diesem werden die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts wandelnden Geschlechterverhältnisse auf teils unterschiedliche, teils ähnliche Weise verhandelt. Auch hier sollen bestehende Interpretationsansätze ergänzt und neue Blickwinkel eröffnet werden. Wichtig ist mir dabei herauszustellen, welche Art von Raum „zu sehen gegeben“ wird. Weiter soll aufgezeigt werden, wie die Figur bzw. die Figuren darin angeordnet ist bzw. sind und welche Blickbeziehungen zwischen ihnen, aber auch zum bzw. zur Betrachter_in konstruiert werden. Zusammenfassend ist von Interesse, welche Aussagen sich diesen Räumen, Konstellationen und Standpunkten hinsichtlich der Selbst- und Fremdwahrnehmung entnehmen lassen.

Als theoretische Grundlage dient unter anderem der Beitrag zu Räumen von Weiblichkeit in der Moderne von Griselda Pollock.²⁸ Sie arbeitet mit Raum und Blick als Grundmuster die Möglichkeiten einer theoretischen Bearbeitung des Herrschaftssystems der sexuellen Differenz in den kulturellen Feldern und Praktiken heraus, die mit Malerei verbunden sind. Interessant für die folgenden Ausführungen ist zudem die von Pollock vertretene These, dass

„[...] die Räume der Moderne gerade die sind, an denen Klasse und Geschlecht eine kritische Schnittstelle haben. Es sind die Räume sexuellen Austauschs. Sie entsprechen nicht der offensichtlichen Trennlinie zwischen Privatem und Öffentlichem, den Räumen der Männlichkeit und denen der Weiblichkeit. Die kanonischen Werke der Moderne machen deutlich, daß diese Räume Zwischenräume sind, in denen sich die Felder des Männlichen und des Weiblichen, des Bürgerlichen und des Proletarischen überschneiden und Geschlecht in einer Klassenordnung strukturieren, während sie in die Ordnung der Klassen ein Herrschaftssystem sexueller Differenz einfügen.“²⁹

In diesem Kontext bieten die Darstellungen von heterosexuellen Paaren, die eindeutig oder wahrscheinlich in einer emotionalen, erotischen oder sexuellen Beziehung zueinander stehen, zahlreiche Anknüpfungspunkte für eine kritische Analyse des unterschiedlichen künstlerischen Umgangs mit der Thematik des Geschlechterverhältnisses sowie der Rolle der Frau und des Mannes darin durch Otto Dix, Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler.

Die Gestalt und Verortung der Figuren im Bildraum als Bedeutungssystem

Die dargestellten Räume werden wiederum durch die darin verorteten Figuren charakterisiert, die sich in ihr Umfeld nicht nur mittels ihrer Positionierung einschreiben. Eine wichtige Komponente für die Bildwerdung spezifischer Aussagen ist ihr jeweiliges Äußeres, ihre Gestalt. Daher erfahren zum einen ihre Kleidung, Frisur und Kosmetik eine genaue Analyse. Mit dieser als ‚Kleiderkunde‘ bezeichneten Methode verstehe ich die Beklei-

28 Siehe dazu Pollock 1989.

29 Pollock 1989, S. 321.

dung der Dargestellten als „Determinante der Ikonografie“³⁰, als „Argument im Bild“³¹ statt als Abbild. Sie dient der Konstruktion einer Bildwirklichkeit und erzeugt auch dann Bedeutungen und Aussagen, wenn sie fehlt.

Zum anderen werden im Folgenden Physiognomie, Mimik und Gestik als Teil des spezifischen Äußeren betrachtet. Herauszustellen sind vor allem wiederkehrende Zeichen, die innerhalb der zeitgenössischen Diskurse Charakterisierungen und Stilisierungen zu spezifischen ‚Typen‘ von Menschen generieren, aber auch bestimmte Zustände oder Emotionen veranschaulichen. Als Beispiele seien die spezifische Darstellung bestimmter sozialer oder ethischer Gruppierungen genannt, wie jene der Prostituierten, die dem bzw. der Rezipient_in bis heute geläufig ist, oder die Zurschaustellung bestimmter Zustände, wie beispielsweise Trunkenheit. Eingang in die folgenden Überlegungen findet daher das von Ferdinand de Saussure aus dem Bereich der Linguistik ausgearbeitete und von Roland Barthes weiterentwickelte Konzept der Semiologie. Es fragt danach, „[...] wie Zeichen innerhalb von Systemen Bedeutung erzeugen bzw. weist nach, dass Zeichen nur *innerhalb* von solchen Systemen Bedeutungen erzeugen können“. Daraus lässt sich schließen, „[...] dass keine Bedeutung von ‚Natur‘ aus gegeben und/oder erschließbar, sondern immer hergestellt ist [...]“.³² Dies zeigt laut Sigrid Schade und Silke Wenk auch die Eingriffsmöglichkeiten sowie die Tatsache auf, dass Prozesse der Bedeutungsproduktion nie abschließbar sind. Die Autorinnen verweisen daher auf die performative Dimension, die unter anderem in der feministischen Theoriebildung mitgedacht wurde und wird.³³

Verständnis des Bildes als Bühne der Repräsentation³⁴ sowie als Sprache

Das Zusammenspiel der verschiedenen benannten Komponenten lässt mich das Bild bzw. die jeweilige, für die vorliegende Untersuchung analysierte künstlerische Äußerung als ‚Bühne‘ verstehen. Auf dieser werden unter anderem Suchbewegungen nach dem eigenen Ich, aktuelle und tradierte Diskurse um Geschlecht, gesellschaftliche Phänomene und Dominanzverhältnisse artikuliert und verhandelt. Als theoretische Grundlage beziehe ich mich daher von Judith Butlers Performativitätstheorie³⁵ ausgehend insbesondere auf die Ausführungen zum weiblichen Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts von Silvia Eiblmayr. Sie versteht das Bild vornehmlich als Bühne der Repräsentation von Geschlecht.³⁶

Die in ihren Ausführungen zum weiblichen Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts vollzogene Indienstnahme von Elementen aus der Psychoanalyse werden im Folgenden vor allem hinsichtlich zweier Aspekte übernommen. Relevant sind zum einen die von ihr angewandten Theorien zur Ich-Bildung des Subjektes nach Studien von Sigmund Freud,

30 Zitzlsperger 2008, S. 120.

31 Zitzlsperger 2008, S. 9.

32 Schade und Wenk 2011, S. 90.

33 Vgl. Schade und Wenk 2011, S. 90.

34 Siehe dazu Eiblmayr 1993, insbesondere S. 202.

35 Siehe dazu Butler 1991. „Ebenso wie die Körperoberflächen als das Natürliche inszeniert werden, können sie umgekehrt zum Schauplatz einer unstimmen, entnaturalisierten Performanz werden, die den performativen Status des Natürlichen selbst enthüllt“, ebd., S. 214.

36 Siehe dazu Eiblmayr 1993, insbesondere S. 202.

Jacques Lacan und Jacqueline Rose. Zum anderen soll die Möglichkeit von Missverständnissen sowie Strukturen unbewusster Wahrnehmung mitgedacht werden. Oben erwähnte sprachtheoretische Überlegungen von Ferdinand de Saussure verbinden sich an dieser Stelle mit psychoanalytischen Ansätzen.³⁷ Zahlreiche Kodierungen, wie beispielsweise von Weiblichkeit und Natur als Gegenüber von Männlichkeit und Kultur, fließen demzufolge als unbewusste Komponenten in (Bild-)Betrachtungen ein und konstruieren ihrerseits Bedeutung.³⁸ Im Folgenden dient die Anlehnung an diese theoretischen Konzepte nicht der systematischen Aufdeckung, gleichwohl aber der partiellen Sichtbarmachung einiger bedeutungsproduzierender Mechanismen in der Wahrnehmung anhand des Beispiels der drei gewählten Kunstschaffenden.

Diese schreiben sich durch ihre künstlerischen Zeugnisse wiederum in bestimmte Diskurse ein und tragen zu deren Bildwerdung bei. Ich verstehe diese Zeugnisse daher Irit Rogoff folgend als „[...] Sprache in der Bedeutungskonstruktion verschiedener kultureller, ideologischer und geschlechtsbezogener Diskurse“.³⁹ In ihrem Beitrag zu Selbstbildnissen etablierter männlicher Künstler zeigt Rogoff auf, wie künstlerische Selbstbildnisse zu einer Etablierung und Sicherung von kultureller Herrschaft und Autorität beitragen können. Dies soll von den Selbstdarstellungen von Otto Dix ausgehend auf die von Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler potenziell ebenfalls verwandten Mechanismen übertragen werden.

Das Sprechen über die Künstlerinnen sowie deren Beitrag dazu

Im fünften Kapitel der vorliegenden Untersuchung rückt das untrennbar mit den künstlerischen Zeugnissen verbundene Sprechen über die beiden Künstlerinnen in den Fokus. Dem Ansatz der oben benannten Beiträge von Reinhild Feldhaus folgend werden Überlegungen zu der sozialen Stellung des Avantgarde-Künstlers, dessen Habitus, Wahrnehmung und Distribution sowie ihre Determinanten auf das konkrete Beispiel der Rezeptionsverläufe von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens angewandt. Die Basis bildet eine umfassende Analyse des heterogenen Quellenmaterials in Form von Print- und Onlinepublikationen, Audiobeiträgen, Filmen sowie Aktionen des Gedenkens, wie beispielsweise die Benennung von Straßen oder die Positionierung von Gedenktafeln.

Es soll unter anderem herausgestellt werden, in welchen institutionellen Kontexten in Form von Ausstellungen und dazugehörigen Publikationen sowie weiteren Veröffentlichungen über die Künstlerinnen wie gesprochen wird oder auf welche Weise sie selbst zu einem bestimmten Sprechen beigetragen haben. Zudem sollen die Rezeptionsverläufe dargestellt werden, welchen Ursprung bestimmte Erzählungen zu Lohse-Wächtler und Jürgens haben, wie sie aufeinander aufbauen, sich verbreiten und sich möglicherweise in bestimmten Stadien der Rezeption modifiziert haben. Dabei bin ich mir bewusst, dass die Lesart je nach Betrachter_in und deren bzw. dessen individuellem Kontext variiert.⁴⁰ Sub-

37 Vgl. auch weiterführend dazu Schade und Wenk 2011, S. 89.

38 Vgl. Feldhaus 2009, S. 17.

39 Siehe dazu Rogoff 1989, S. 23.

40 Dazu zusammenfassend u. a.: Nierhaus 2002, hier insbesondere S. 132 f.

ektiv gefärbte Erzählungen fließen in die folgenden Betrachtungen ein, die wiederum nicht frei von bekannten, wiederkehrenden Narrativen um Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens sind. Wenngleich durch neue Blickwinkel und Ansätze erweitert, tragen sie zu deren Forterzählung bei und werden als weitere Ebene reflektierend mitgedacht. Zugleich ermöglicht diese Bewusstmachung erstmals eine kritische Analyse der bisherigen Rezeptionsverläufe der beiden Künstlerinnen. Das Interesse des Betrachters bzw. der Betrachterin an dem bzw. der Künstler_in fließt dabei als konstitutives Element in die Werkbetrachtung und somit auch in die weiterführende Rezeption mit ein.⁴¹

1.4 Aufbau der Untersuchung

Die vorliegende Untersuchung ist in sechs Teile gegliedert. Den Auftakt bildet das einleitende Kapitel, in dem zunächst Gegenstand und Motivation, Forschungsstand und Relevanz sowie die theoretisch-methodische Rahmung vorgestellt werden bzw. wurden. Auf die notwendige Klärung der Verwendung einiger weiterer zentraler Begrifflichkeiten folgen im zweiten Kapitel vier thematisch hinführende Unterkapitel. Diese dienen der Annäherung im Sinne einer Vorabinformation und sind als Wissensfolie im Rahmen der darauffolgenden Ausführungen von Bedeutung. Zusammenfassend werden zunächst gesellschaftspolitische Phänomene und Umbrüche Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts dargestellt, die unter anderem den ‚Typus‘ der sogenannten ‚Neuen Frau‘ als Symbol für Fortschrittlichkeit hervorbrachten. Wie dieser zwischen Mythos und Realität oszilliert, soll in Vorbereitung auf die Analyse der Werke und Lebensentwürfe der beiden Künstlerinnen in diesem Kapitel ausgeführt werden. Die Nachzeichnung der konkreten Ausbildungswege von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens als Hinführung zu den im dritten Kapitel untersuchten Etablierungsbestrebungen schließen das zweite Kapitel ab. Weiterführende Fragen, die sich aus dieser thematischen Annäherung ergeben, lauten unter anderem: Welchen Beitrag leisteten Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler als eigene ‚Heldinnen‘-Kategorie innerhalb des emanzipatorischen Mythos der ‚Neuen Frau‘ oder ‚Neuen Künstlerin‘? Wie verkörperten und lebten sie ihn? Auf welche Weise trugen sie mittels ihrer künstlerischen Arbeiten zu der Bildwerdung dieses und weiterer gesellschaftlich-sozialer Phänomene jener Zeit bei?

Wie ihre männlichen Kollegen entwickelten Künstlerinnen auch zu jener Zeit hinsichtlich ihres beruflichen Werdegangs, ihrer professionellen Etablierung am Kunstmarkt und im öffentlichen Bewusstsein sowie letztlich zur Sicherung ihres Lebensunterhaltes spezifische Bestrebungen im oben definierten Sinne. Wie sich ein derartiges Streben gestalten konnte und mit welchem Erfolg, wird im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit anhand der Beispiele Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler dargestellt. Ein zentraler Bestandteil dieses ‚Wollens‘ sind unterschiedliche Formen der Selbstdarstellung, weshalb dieses Kapitel mit einleitenden Überlegungen zu Eigenschaften und Funktion von künstlerischen Selbstbildnissen beginnt.

Daran schließt sich die Analyse der Etablierungsbestrebungen von Grethe Jürgens an. Diese beinhaltet zunächst die Schilderung des kulturellen Umfeldes, das für die Etablie-

41 Siehe dazu Kraft 1996, S. 284 f.

rung an einem Ort bzw. auf einem bestimmten Markt sowie hinsichtlich des Einflusses vorherrschender Strömungen oder einzelner Persönlichkeiten von essenzieller Bedeutung ist. Den Auftakt bildet daher die kritische Darstellung des engen Verbundes, der sowohl künstlerisch, persönlich als auch vor allem in der Wahrnehmung zwischen Grethe Jürgens und einigen befreundeten hannoverschen Künstler_innen besteht. Da diese Verknüpfungen und ein als Leitfaden verwandter Zeitschriftenartikel von 1974 im Laufe der Arbeit wiederholt eine Rolle spielen, werden die zentralen Erzählstränge um eine etwaige Gruppenformation sowie das angebliches Außenseitertum der Künstler_innen bereits an dieser Stelle einer kritischen Betrachtung unterzogen. Erst durch diese wird eine differenzierte Überprüfung der individuellen Bestrebungen und der Rezeption von Grethe Jürgens sowie ihrer miterzählenden Position im fünften Kapitel der Untersuchung möglich.

Thematisch untergliedert folgt die Schilderung ihrer Ausstellungstätigkeiten, Absatzmöglichkeiten und Mitgliedschaften in einem Zeitraum von den 1920er bis 1980er Jahren. Die Bedeutung des Komplexes der Pflanzenzeichnungen sowie Jürgens' Rolle als Publizistin und Herausgeberin wird dabei gesondert hervorgehoben. Damit eng verbunden sind Fragen zur politischen Einstellung sowie zu ihrem Schaffen und ihren Etablierungsbestrebungen während der Zeit des Nationalsozialismus.

Die für die vorliegende Untersuchung relevanten bildkünstlerischen Selbstdarstellungen sind über einen Zeitraum von 22 Jahren entstanden und haben nicht nur in der Art der Darstellung, sondern auch stilistisch und technisch eine sichtbare Entwicklung durchlaufen. Daher erfolgt die Betrachtung dieser Werkgruppe chronologisch. Eine Analyse weiterer, unterschiedlich gearteter Formen der Selbstdarstellung schließt sich an.

Das folgende Unterkapitel 3.3 über die Professionalisierungsbestrebungen von Elfriede Lohse-Wächtler ist ähnlich strukturiert. Dabei werden jedoch sowohl die Schilderung des kulturellen Umfeldes als auch die jeweiligen Ausstellungstätigkeiten, Mitgliedschaften und weitere Bestrebungen chronologisch nach ihren unterschiedlichen Wirkungsorten unterteilt dargelegt. Da die Selbstdarstellungen von Lohse-Wächtler in einem relativ kurzen Zeitraum entstanden sind und entsprechende Vorarbeiten existieren, wird von einer chronologischen Einzelbetrachtung abgesehen. Der Fokus des Unterkapitels 3.3.3 liegt vielmehr auf einer exemplarischen Analyse von bestimmten Darstellungstypen sowie auf der Ergänzung durch neue Funde und weiterführende Überlegungen zu einzelnen Werkbeispielen.

Auf eine Zusammenfassung der bisherigen Erkenntnisse zu den Etablierungsbestrebungen von Elfriede Lohse-Wächtler folgt die Analyse exemplarisch ausgewählter Selbstbildnisse von Otto Dix. Da der Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung auf den beiden Künstlerinnen liegt, fallen die Bildbetrachtungen zu Otto Dix weniger ausführlich aus. Sie werden vielmehr zielgerichtet auf bestimmte Darstellungsmuster, die Nutzbarmachung bildkünstlerischer ‚Ikonen‘ sowie auf ein mögliches Spiel mit unterschiedlichen Rollenbildern hin befragt.

Die Vertiefung der Erkenntnisse in Bezug auf Suchbewegungen, Ich-Positionierungen, Darstellungsmechanismen und Rollenspiele erfolgt durch die sich im vierten Kapitel der Arbeit anschließende Analyse der Paardarstellungen. Der gewählte Titel *DIE LUST DES SEHENS* bezieht sich dabei nicht vornehmlich auf potenziell erotische oder sexualisierte Sichtweisen seitens der Urheber_innen oder der Betrachter_innen. Es geht vielmehr um ein lustvolles Rezipieren, dem der zentrale „[...] Gestus der künstlerischen Avantgarden im 20. Jahrhundert, dem tiefgründigen Begehren nach Entblößung/Aufdeckung/Sichtbarma-

chung, – im übertragenen wie buchstäblichen Wortsinne – über alle moralischen Tabus und gesellschaftlichen Konventionen hinweg nachzugehen, um dem ‚Eigentlichen‘, ‚Wahrhaftigen‘, ‚Abgründigen‘ auf die Spur zu kommen“⁴², inhärent ist.

Eingangs führen zunächst Überlegungen zu den Veränderungen des Geschlechterverhältnisses und der Öffnung ‚neuer Räume‘ seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in die Thematik ein. Die Frage, wie sich eine Zusammengehörigkeit von Paarkonstellationen nach der Verschiebung traditioneller Werte- und Ordnungssysteme, familiärer Strukturen und vormals klarer Rollenverteilung konstituieren könnte, beschäftigte auch Elfriede Lohse-Wächtler, Grethe Jürgens und Otto Dix in ihren Werken. Als Leitfaden für die sich anschließenden Bildbetrachtungen dient – wie oben näher erläutert – die Sicht auf Umraum, Körper und Blick. So stellen sich unter anderem die folgenden Fragen: Welche Räume wählten Lohse-Wächtler, Dix und Jürgens für ihre Inszenierungen vornehmlich heterosexueller Paare? Handelt es sich dabei um öffentliche oder private Räume? Wie sind sie künstlerisch gestaltet und wie sind die Paare in diesen Räumen verortet? Wie sind die Figuren tektonisch in den Bildraum eingebunden? Werden sie in szenischen Zusammenhängen gezeigt oder vielmehr in Situationen eines intimen Bei- oder Miteinanders? Und wo befindet sich der Betrachter_innenstandpunkt im Verhältnis zum dargestellten Raum? Wie positionieren sich die Figuren zum bzw. zur Betrachtenden, auch bezüglich ihrer Blicke? Welche Position nimmt der bzw. die Betrachter_in durch seinen bzw. ihren eigenen Blick ein und welche Rolle wird ihm bzw. ihr von dem bzw. der jeweiligen Künstler_in eingeräumt? Handelt es sich – sofern dies überhaupt zu identifizieren ist – um einen geschlechtsspezifischen, voyeuristischen oder lediglich teilnehmenden Blick?

Daran anknüpfend stellt sich die Frage nach der Art, wie die dichotomen Begriffspaare und Bipolaritäten, die laut Doris Ingrisch unser abendländisches Denken strukturieren⁴³, künstlerisch Eingang in die Werke von Grethe Jürgens, Elfriede Lohse-Wächtler und Otto Dix gefunden haben. Von Interesse hinsichtlich der Gesamtaussage ist in diesem Kontext, welche der drei Kunstschaaffenden sich wie bestimmter Darstellungsmodi bedient und welche möglichen Gründe dies haben könnte.

In die sich anschließenden Bildbetrachtungen finden aufgrund des Umfangs nicht alle im Vorfeld vorgenommenen Einzelanalysen Eingang. Wohl aber fließen die gewonnenen Erkenntnisse in die Zusammenfassungen am Ende der jeweiligen Unterkapitel mit ein. Sowohl im Fall der Paarbildnisse von Elfriede Lohse-Wächtler als auch bei jenen von Grethe Jürgens erfolgt die Betrachtung thematisch und zugleich weitestgehend chronologisch in Abschnitte gegliedert.

Wie in Anbetracht der Selbstdarstellungen schließt sich die Betrachtung einiger exemplarischer Paardarstellungen von Otto Dix im Rahmen einer Gegenüberstellung an. Diese dient der Festigung zuvor formulierter Thesen. So sollen beispielsweise die inhaltliche Auseinandersetzung und die künstlerische Umsetzung dieses Themenbereiches seitens eines Künstlers veranschaulicht werden, dessen damalige – teilweise skandalumwitterte – Bekanntheit und heutiger Erfolg unter anderem durch die auch den Paarbildnissen inhä-

42 Feldhaus 2009, S. 203.

43 Vgl. Ingrisch 2012, S. 20. Ingrisch weist einschränkend daraufhin, dass diese Bipolarität selbst immer wieder Veränderungen unterworfen war, und plädiert im Rahmen der Geschlechterforschung für das Erproben des UND. Siehe ebd., S. 100 ff.

renten provokativen Momente bedingt ist. Eine grundlegende Bedeutung nehmen zudem das Aufzeigen von dargestellten Dichotomien und die Kennzeichnung von ‚Andersartigkeit‘ in den Paardarstellungen von Otto Dix ein. Das vierte Kapitel endet erneut mit einer Zusammenfassung der zuvor dargelegten Erkenntnisse.

Das fünfte Kapitel der vorliegenden Untersuchung zeichnet den Verlauf der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens in einem Zeitraum von 1928 bis 2015 nach. Eingangs wurde die These formuliert, dass sich diese Verläufe unterschiedlich gestalten. Damit einher gehen Überlegungen zu dem Stellenwert, den Mythen um herausragende Persönlichkeiten und deren Räume in den Diskursen von Kunst und Kunstgeschichte einnehmen. So fragt dieser Teil meiner Arbeit nach spezifischen Narrativen in der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens, wie beispielsweise nach unterschiedlichen Formen der Marginalität, die eine Mythisierung eines Künstlers bzw. einer Künstlerin begünstigen können. Forschungsansätze aus dem Bereich der feministischen Kunstwissenschaft bilden die Grundlage und werden daher in dem einleitenden Unterkapitel 5.1 angeführt.

Im Anschluss wird zunächst der Verlauf der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler, im Folgenden jener von Grethe Jürgens dargestellt. Die beiden Unterkapitel 5.2 und 5.3 sind jeweils in weitere Unterkapitel eingeteilt, die sowohl unterschiedliche zeitliche Phasen als auch verschiedene inhaltliche Schwerpunkte widerspiegeln. Diese richten sich nach der Rezeption zu Lebzeiten, den Umständen der Wiederentdeckung sowie der sich daran anschließenden Wahrnehmung der beiden Künstlerinnen und ihrer Werke. Da die Genese bestimmter Erzählungen aufgezeigt werden soll und wie diese aufeinander aufbauen, erfolgt die Darstellung weitestgehend chronologisch.

Die Erzählstränge um Biografie und Werk von Grethe Jürgens sind teilweise weniger stringent. Insbesondere angesichts ihrer Rezeption seit 1982 erweist sich daher eine Untergliederung nach Themenbereichen, in denen sie wahrgenommen wird, als effizienter. Zwar wird innerhalb der Unterkapitel die Chronologie beibehalten. Jedoch ist hier von vorrangigem Interesse, ob die Wahrnehmung je nach Themenbereich variiert.

Weil die Rezeptionsanalyse gleichberechtigt neben den Selbst- und Paardarstellungen steht, kann es sich im Rahmen dieser Ausführungen nur um einen ausschnitthaften Überblick handeln. Am Ende der jeweiligen Unterkapitel erfolgt eine zusammenfassende Herausstellung der zentralen Erzählstränge zu Elfriede Lohse-Wächtler bzw. Grethe Jürgens. Die abschließende Gegenüberstellung stellt die Gemeinsamkeiten und insbesondere die entscheidenden Unterschiede in der Wahrnehmung noch einmal heraus.

Im sechsten Kapitel werden die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung anhand der eingangs formulierten Hauptthesen und -anliegen zusammengefasst. Zudem werden mögliche Anknüpfungs- und Übertragungspotenziale aufgezeigt und auf diese Weise weiterführend zur Diskussion gestellt. Der Anhang enthält Kurzbiografien und Ausstellungsverzeichnisse zu den beiden Künstlerinnen sowie eine ergänzende Übersicht zu dem 1996 im Rahmen der Monografie erschienenen Werkverzeichnis von Elfriede Lohse-Wächtler.⁴⁴

44 Auf eine ergänzende Übersicht zu dem 2001 von Heike Scholz publizierten Werkverzeichnis zu den Arbeiten von Grethe Jürgens aus den 1920er und 1930er Jahren – siehe Scholz 2001 – wurde verzichtet. Eine sinnvolle Ergänzung dieses Verzeichnisses sowie der Anspruch auf Vollständigkeit würde eine Aufarbeitung des gesamten nachfolgenden Werkes bis zu dem Tod der Künstlerin im

1.5 Weitere Begriffsklärungen

Unterschiedliche Ebenen von Rezeption

Die unterschiedlichen Bedeutungsebenen des Rezeptionsbegriffs werden je nach Kontext sämtlich ausgeschöpft. So geht es bei den Bildbetrachtungen zunächst um eine individuelle Aneignung der Kunstwerke mittels unterschiedlicher Methoden. Dabei nehme ich sowohl die Rolle der bzw. des Rezipierenden als auch jene der für diese bzw. diesen Vermittelnden ein. Zudem werden in den Kapiteln der Annäherung an die Selbst- und Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler, Grethe Jürgens und Otto Dix die Künstler_innen selbst als Rezipient_innen von Werken anderer Künstler_innen sowie von unterschiedlichen Diskursen kenntlich gemacht.

In Kapitel 5 steht der kommunikative Aspekt der Rezeption im Vordergrund. Es geht um die Wahrnehmung sowie um das Sprechen von Dritten über Persönlichkeit und Werk der beiden Künstlerinnen in unterschiedlichen Kontexten. Eine Vielzahl von Medien wurde wiederum von mir als Rezipientin gelesen und für die von mir formulierten Thesen nutzbar gemacht.

„Expressiver Realismus“ der ‚verschollenen Generation‘ und deren ‚Wiederentdeckung‘ – eine Distanzierung

Sowohl Elfriede Lohse-Wächtler als im weiter gefassten Sinne des Begriffs auch Grethe Jürgens wurden teilweise als Angehörige einer sogenannten ‚verschollenen Generation‘ rezipiert. Unter diesem Terminus suchte Rainer Zimmermann mit seinem Buch *Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus* von 1980 jene Generation von um 1900 geborenen Künstler_innen⁴⁵ unter dem von ihm eingeführten Stilbegriff des ‚Expressiven Realismus‘ zu fassen. Diesen versteht Zimmermann als „[...] legitime künstlerische Antwort auf die Herausforderungen unserer Epoche [20. Jahrhundert] [...]“ in Form „[...] einer ‚Existenzmalerei‘ von leidenschaftlicher Weltorientiertheit und geistgeprägter Abstraktion“.⁴⁶ Die wesentlichen Merkmale führt er anhand zahlreicher Beispiele aus.

Ist in der vorliegenden Untersuchung von ‚expressiver Gegenständlichkeit‘ die Rede, so bezieht sich diese *nicht* grundsätzlich auf den von Rainer Zimmermann entwickelten Terminus. Formulierungen wie ‚expressiv-realistisch‘ werden im Folgenden verwandt, um eine künstlerische Art des Ausdrucks zu benennen. Diese ist vornehmlich angesichts der Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler, aber auch im Frühwerk von Grethe Jürgens zu konstatieren. Unabhängig von der Diskussion um die Wirksamkeit, Eignung oder Gültigkeit als Stilbegriff für Vertreter_innen einer ganzen Generation dienen derartige Bezeichnungen

Jahr 1981 bedeuten, was sowohl den formalen als auch den inhaltlichen Rahmen der vorliegenden Untersuchung übersteigt.

45 Zu dem Generationenbegriff bei Rainer Zimmermann siehe zusammenfassend Zimmermann 1998, S. 27 f. sowie kritisch dazu Pese 1998, S. 181–196.

46 Zimmermann 1980, S. 9.

gen daher ausschließlich der Beschreibung für eine Malweise, die Elemente des Expressionismus mit wiedererkennbar gegenständlichen Komponenten zu ausdrucksstarken Kompositionen verbindet.

Unter dem Begriff ‚Verschollenheit‘ versteht Rainer Zimmermann „[...] die relative Unbekanntheit des Namens und des Werkes in der kunstinteressierten Öffentlichkeit im Vergleich zum künstlerischen Rang“. Dabei räumt er ein, dass „[...] eine solche Generalisierung für den einzelnen Künstler nur mit Einschränkungen gültig“ und mit einer ‚Verschollenheit‘ sinngemäß „[...] nur in wenigen Fällen ein totales Verschwinden in der Anonymität gemeint sein“ kann.⁴⁷ Als Gründe für das ‚Verschwinden‘ der ‚verschollenen Generation‘ als summarische Begrifflichkeit führt Zimmermann die „[...] Infragestellung ihrer Arbeit im Dritten Reich, die gesellschaftlichen Verschiebungen, die Veränderung des Kunsthandels, die Wachablösung bei den Leitern der Museen und Ausstellungsstätten und [den] Wechsel in der Publizistik“⁴⁸ an. Diese betreffen alle Angehörigen dieser Künstler_innengeneration. Zudem gäbe es „[...] eine Reihe von Gründen, die zusätzlich zur Verschollenheit jeweils von Gruppen oder einzelnen [sic!] beigetragen haben. Diejenigen zum Beispiel, deren gesamtes damaliges Werk beim Brand des Ateliers vernichtet worden ist, brauchten Jahre, um mit Aussicht auf Erfolg wieder an die Öffentlichkeit treten zu können. Hinzu kam bei einer erheblichen Zahl die Fortdauer der Isolierung in der Provinz. Es gelang ihnen zwar, örtliche Aussteller oder Institutionen des Landes zu gewinnen, selten aber konnte der regionale Rahmen gesprengt werden.“⁴⁹ Auch die Teilung Deutschlands hat laut Zimmermann zu einem fehlenden kulturellen Austausch beigetragen und die ‚Verschollenheit‘ einiger Künstler verstärkt.⁵⁰

Dass dies für die Karriereverläufe von um die Jahrhundertwende geborenen Künstler_innen nicht ungewöhnlich war, zeigen zahlreiche mittlerweile bekannt gewordene Biografien – so auch jene von Grethe Jürgens. Insbesondere weibliche Kunschtchaffende, die vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten noch keine Bekanntheit erlangt hatten, zudem verfemt oder verfolgt wurden oder auch emigriert waren, gerieten ins Abseits des öffentlichen Bewusstseins. Ingrid von der Dollen spricht daher von einer „doppelten Verschollenheit“.⁵¹ Die um 1900 geborenen Künstlerinnen seien in eine Zeitenwende hineingewachsen, „[...] die ihnen erstmals Gleichberechtigung verspricht und ihr künstlerisches Schaffen unter neue Bedingungen stellt, [...]“. Gleichzeitig aber seien sie durch die nationalsozialistische Diktatur „[...] unter den Ausnahmezustand einer historischen Konstellation [geraten], die ihnen das eben Errungene wieder zerschlägt [...]“.⁵² Ihre Erlebnisse und Erfahrungen seien dabei von jenen der männlichen Künstler verschieden. Sie beträfen beispielsweise statt Kriegsdienst und Gefangenschaft die Existenzsicherung unter Diktatur und Nachkriegszeitelend.⁵³ Doch nicht nur „[...] die Beeinträchtigung von Leben und Werk durch die Zeitgeschehnisse [...]“, auch „[...] die ausschließlich an Innovationen orientierte Kunstgeschichtsschreibung und Museumspolitik der Nachkriegszeit“ hat laut

47 Zimmermann 1980, S. 208.

48 Zimmermann 1980, S. 208.

49 Zimmermann 1980, S. 208 f.

50 Vgl. Zimmermann 1980, S. 209.

51 Von der Dollen 2000, S. 9.

52 Zu den Aussagen in diesem und in dem vorangegangenen Satz: von der Dollen 2000, S. 9.

53 Vgl. von der Dollen 2000, S. 10.

von der Dollen zu der ‚Verschollenheit‘ eines Teils dieser Künstler_innengeneration beigetragen. Man habe sich einerseits der Schwierigkeit gegenüber gesehen, die individuellen künstlerischen Ausprägungen begrifflich zusammenzufassen, sich jedoch nach 1945 bereits „[...] den von der französischen, dann amerikanischen Kunstszene beeinflussten Tendenzen“ zugewandt.⁵⁴

Kritik wurde sowohl an dem Begriff der ‚Verschollenheit‘ als auch an dem von Rainer Zimmermann verwandten Generationenbegriff geübt. So stellt beispielsweise Claus Pese kritisch infrage, ob die ‚verschollene Generation‘ nicht lediglich ein kunsthistorisches Konstrukt ist, das sich bei einer genaueren Betrachtung in Einzelschicksale auflöse.⁵⁵ Zudem gibt es laut Pese „[...] im 20. Jahrhundert keine Einheit von Generation und Stil, sondern verschiedene Stile innerhalb einer Generation bzw. mehrere Teilgenerationen innerhalb der Kunst“.⁵⁶ Resultierend aus einer von ihm angestellten Untersuchung von Publikationen zu einer Auswahl der von Rainer Zimmermann als ‚verschollen‘ deklarierten Künstler_innen bezweifelt Claus Pese, „[...] daß es jemals eine Generation (oder ein Teil von ihr) gegeben hat, die vom Pech verfolgt war und sich aus lauter verkannten Genies rekrutierte“⁵⁷. Vielmehr geht das ‚Vergessen‘ seiner Ansicht nach zumeist mit einer nicht ausreichenden Qualität des künstlerischen Werkes einher.⁵⁸

Ingrid von der Dollen hingegen verteidigt Zimmermanns Vorstoß unter Verweis auf dadurch evozierte nachfolgende Veröffentlichungen und auf die begriffliche Differenzierung seitens des Autors in der Neuauflage von 1994. So verwendet von der Dollen den Begriff der ‚Verschollenheit‘ zunächst in Bezug auf die erhebliche, kriegsbedingte Dezimierung des Werkumfangs der um 1900 geborenen Künstler_innengeneration. Im kunsthistorischen Zusammenhang müsse er heute eingeschränkt werden. Daher versteht Ingrid von der Dollen unter der ‚Verschollenheit‘ vornehmlich „[...] das weitgehende Ausklammern des besonderen Beitrags dieser Generation zur gegenständlichen Bildkunst aus der Kunstgeschichte [...]“. Dieses werde an den Standardwerken sowie an den großen Museen und repräsentativen Ausstellungen gemessen.⁵⁹

Zudem verweist Ingrid von der Dollen auf die problematische Verknüpfung des Begriffs der ‚Verschollenheit‘ mit künstlerischer Qualität, die in den Ausführungen von Claus Pese anklingen. Laut von der Dollen stelle sich das Problem der Qualität jedoch nicht grundsätzlich: „[...] daß von den ca. 440 von Zimmermann aufgelisteten Malern nur ein kleiner Teil geeignet ist, die deutsche Bildkunst des 20. Jahrhunderts zu repräsentieren, versteht sich von selbst, als alle anderen malerischen Strömungen auch nur jeweils durch wenige herausragende Vertreter darzustellen sind. Genauso gilt für die hier erfaßten ca. 420 Malerinnen das Qualitätsproblem. Doch gewinnt ‚gute Qualität‘ – was auch immer das sei – erst im großen Zusammenhang Relief.“⁶⁰

Dieser Ansicht schließt sich auch Sandra Scheffer an, indem sie in ihrer Publikation *Die ‚verschollene Generation‘. Elfriede Lohse-Wächtler und Erna Schmidt-Caroll. Zwei Künstle-*

54 Von der Dollen 2000, S. 9.

55 Vgl. Pese 1998, S. 182 f. sowie S. 193.

56 Vgl. Pese 1998, S. 184.

57 Pese 1998, S. 192.

58 Vgl. Pese 1998, S. 196.

59 Zu diesem Absatz: von der Dollen 2000, S. 9, Anm. 4.

60 Von der Dollen 2000, S. 9, Anm. 4 (zu finden auf S. 375).

rinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts von einer potenziell für einen Eingang in die Kunstgeschichtsschreibung als mitbestimmenden Teil der Avantgarde nicht ausreichenden künstlerischen Qualität der Werke ausgeht. Ihre Betrachtung diene infolge der umfassenden Studie von Ingrid von der Dollen vielmehr der weiteren Bekanntmachung zweier Positionen von ihrer Ansicht nach ‚verschollenen‘ Künstlerinnen⁶¹, um – so kann das Fazit im Umkehrschluss überspitzt lauten – ein Relief für die wenigen herausragenden Kunstschaaffenden zu formieren.

Die vorliegende Untersuchung distanziert sich in mehrfacher Hinsicht von derartigen Ansätzen. Wie Ingrid von der Dollen mit dem oben angeführten Nachsatz „was auch immer das ist“ in Bezug auf die Definition von Qualität andeutet, obliegt die qualitative Beurteilung von Kunst keinem einheitlichen Regelwerk. Zwar verfügt die Kunstwissenschaft über Methoden der Annäherung. Doch bereits die Definition, was als Kunst anerkannt wird und was nicht, obliegt bekanntermaßen einem komplexen Beziehungsgefüge aus Räumen, in denen Kunst ver- oder gehandelt wird. Zu den sich darin wechselseitig beeinflussenden Akteur_innen gehören unter anderen die Kunstschaaffenden selbst, Kritiker_innen, Rezipient_innen, Käufer_innen und Verkäufer_innen, aber auch Trenderscheinungen. Ohne näher auf diese komplexen Strukturen und Mechanismen eingehen zu wollen, bleiben die Erfahrung und Wahrnehmung eines Kunstwerkes letztlich immer auch subjektiv gefärbt und Qualität von Kunst keine eigentlich messbare Größenordnung. Daher ist die Frage, ob die Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler oder Grethe Jürgens möglicherweise qualitativ nicht ausreichen, um kontinuierlich im Bewusstsein der Öffentlichkeit zu verbleiben, für die vorliegende Arbeit nicht relevant.

Des Weiteren erweist sich der Begriff der ‚Verschollenheit‘ nach Rainer Zimmermann für die kategorisierende Wahrnehmung von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens in mehrfacher Hinsicht als unbrauchbar. Zum einen möchte ich mich der Kritik von Claus Pese insofern anschließen, als dass ein derart subsumierendes Verständnis einer vermeintlich von der Kunstgeschichtsschreibung ‚vergessenen‘ Generation – oder zumindest von Teilen derer – den Blick auf die individuellen künstlerischen Entwicklungen und Rezeptionen verstellt. Zimmermann selbst verweist, wie oben zitiert, inmitten seiner umfassenden Ausführungen auf die eingeschränkte Gültigkeit einer solchen Generalisierung. Tatsächlich birgt die Verwendung derartig subsumierender Begrifflichkeiten immer die Gefahr eines behelfsmäßigen ‚Versenkens in Schubladen‘, das dem Bedürfnis nach generalisierender Zuordnung und Festschreibung Vorschub leistet.⁶² Auch von einer Kategorisierung als Angehörige einer ‚vergessenen Generation‘ soll daher hier Abstand genommen werden.

Zum anderen kann – auch wenn Zimmermann und die auf seine Einschätzungen aufbauenden Studien von sogenannten ‚Standardwerken‘ zur deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts ausgehen⁶³ – zum jetzigen Zeitpunkt von einer pauschalen ‚Verschollenheit‘ von

61 Vgl. Scheffer 2008, S. 12 f.

62 Vgl. dazu auch: Pese 1998, S. 182.

63 Den Erfolg oder den Grad der Anerkennung von Kunstschaaffenden auf diese Weise messen zu wollen, erscheint grundsätzlich problematisch. Unklar bleibt dabei, wer aus welchen Gründen welche Publikationen als ‚Standardwerke‘ zur deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts deklariert und welche Wirksamkeit diese letztlich auf welche Zielgruppe/n haben. Offen bleibt zudem die Frage, wann ein_e Künstler_in in welchem Maße und in welchem Umfeld als anerkannt gelten kann. Hat er oder

Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler keine Rede mehr sein. Dies lässt die Analyse ihrer Rezeption anschaulich werden. So zeigt sich anhand einer Fülle von Ausstellungen und Publikationen zu gegenständlichen Tendenzen zudem, dass die von Ingrid von der Dollen noch proklamierte fehlende öffentliche Wahrnehmung der gegenständlichen Tradition „[...] als bemerkenswerter Aspekt der Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts [...]“⁶⁴ heute nicht mehr haltbar ist.

Demzufolge kann es auch keine einheitliche Form der ‚Wiederentdeckung‘ von Künstler_innen geben, die zunächst keinen Eingang in die sog. ‚Standardwerke‘ fanden. Auch dies lässt sich anhand der Rezeptionsverläufe von Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler nachvollziehen, die teils durch ähnliche Voraussetzungen, teils durch unterschiedliche Faktoren bestimmt wurden. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wird der Terminus der ‚Wiederentdeckung‘ im Sinne eines neuerlichen Entdeckens des Werkes der beiden Künstlerinnen nach ihren mehr oder minder ausgeprägten beruflichen Erfolgen in den 1930er Jahren verstanden. Wichtige Aspekte dabei sind die Neubewertung gegenständlicher Tendenzen in der bildenden Kunst seit den 1960er Jahren, die zunehmende Aktivität und Popularität der feministischen Kunstgeschichtsforschung seit den 1970er Jahren sowie ein Anstieg von monografischen Publikationen zu zuvor wenig beachteten Künstlerinnen seit Beginn der 1990er Jahre.

Mythos

Der Begriff ‚Mythos‘ wird im Folgenden nach Roland Barthes als übergreifendes „System der Kommunikation“, als „Botschaft“ verstanden.⁶⁵ Dieses funktioniert als sekundäres semiologisches System und ist in der Lage, sich sämtliche Bereiche des Lebens anzueignen und sowohl bildlich als auch sprachlich zu bearbeiten.⁶⁶ Als sinnstiftende, tradierte Erzählungen schaffen Mythen Wissen und können Sachen oder Geschichte zu ‚Natur‘ gerinnen lassen. Dies betrifft auch die jeweiligen Konzeptionen von Weiblichkeit, Männlichkeit und die Geschlechterverhältnisse, die nach einer derartigen Aneignungsform von Wirklichkeit prinzipiell entworfen werden.⁶⁷ So ranken sich zahlreiche Mythologeme um das vermeintliche Wesen von Frauen und Männern, Künstlerinnen und Künstlern⁶⁸ sowie um die ihnen zugesprochenen Wirkungsbereiche.

Von Interesse für die vorliegende Arbeit sind in dieser Hinsicht unter anderem jene Mythologeme, die den männlichen Künstler der modernen Avantgarde durch spezifische Narrative in der allgemeinen Wahrnehmung zu etwas ‚Besonderem‘ im Sinne von autonom, individuell und authentisch erklären. Anders als die Masse der ‚Übrigen‘ dienen bestimm-

sie bereits Eingang in die Kunstgeschichte gefunden, wenn Fachleuten sein oder ihr Name und Werk ein Begriff ist oder gilt er bzw. sie erst als anerkannt, wenn er bzw. sie auch weiter gefassten Rezipient_innenkreisen geläufig ist?

64 Von der Dollen 2000, S. 9.

65 Barthes 2010, S. 251.

66 Vgl. Körte und Reulecke 2014, S. 9 f.

67 Vgl. zu den beiden vorangegangenen Aussagen: Barta 1987, S. 8.

68 Dazu weiterführend: Wenk 1997.

te, tradierte Erzählungen zu dessen mythischer Überhöhung und – wenn auch häufig erst posthumen – künstlerischen Anerkennung.

In der Rezeption von Künstlerinnen kommt dem weiblichen Körper laut Reinhild Feldhaus „[...] als ‚Austragungsort‘ und Signifikant einer vermeintlich ‚weiblichen‘ Kreativität [...]“ eine zentrale Bedeutung zu. So kann über ihn „[...] eine Abgrenzung von den männlich konnotierten Künstlermythen gewährleistet und deren Sicherstellung garantiert werden“.⁶⁹ Dies wiederum ‚erleichtert‘ weiblichen Kunschtchaffenden den Zugang zu einem sie ausschließenden Kompetenzgefüge, da sie rückgebunden auf ihren weiblichen Körper bestehende Macht- und Rollenverteilungen nicht eigentlich ins Wanken bringen. Daher wird der Begriff des Mythos hier mit dem Wissen verwandt, dass er der Verschleierung von Machtmechanismen dienen kann. Er stellt etwas als scheinbar ‚natürlich gegeben‘ dar, was jedoch historisch gemacht und sozial konstruiert ist.⁷⁰

Hinsichtlich der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens evoziert dies im Folgenden die Frage, in welcher Art über sie und ihre Werke erzählt wird. Gibt es auch in ihrem Fall spezifische Erzählungen, die einer mythischen Überhöhung und einer künstlerischen Anerkennung dienlich sind? Wenn ja, wie gestalten sich die Erzählungen und in welchen Kontexten oder Themenbereichen werden sie angeführt? Welchen Beitrag leisten die Künstlerinnen selbst, beispielsweise durch die Wahl ihrer Sujets, durch eigene Aussagen oder Publikationen?

Marginalisierung

Der Begriff ‚Marginalisierung‘ wird zunächst vornehmlich der Wortbedeutung nach als Verschiebung an den Rand (lat. margo) verstanden. Gemeint ist der soziale Vorgang, bei dem Menschen oder Bevölkerungsgruppen an den ‚Rand der Gesellschaft‘ gedrängt werden. Dies geschieht durch soziale, politische, ökonomische oder kulturelle Ausgrenzungsprozesse, die die jeweiligen Personen oder Gruppen als von der vorherrschenden gesellschaftlichen Norm abweichend, als ‚anders‘ charakterisieren.

Neben dieser passiven Verdrängung impliziert der hier verwandte Begriff der Marginalisierung die aktive Wahl einer Zugehörigkeit zu marginalisierten Bevölkerungsschichten und alternativen Lebensformen. Diese aktiv gewählte Annäherung geht häufig mit einer Form des Nonkonformismus, der Kritik oder des Widerstands gegen vorherrschende politische, gesellschaftliche oder kulturelle Herrschaftsformen, Werte und Normen einher.

Das Maß der Kritik und die Radikalität des Auslebens einer solchen Marginalität variieren jedoch, was auch das Beispiel der Künstler_innen Otto Dix, Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler anschaulich werden lässt. Häufig bewegten sich die Künstler und später auch Künstlerinnen mit Gleichgesinnten in als ‚Boheme‘ bezeichneten Subkulturen.⁷¹ Die Erhebung von gleichsam marginalisierten Menschen oder Gruppierungen zu

69 Feldhaus 2009, S. 16.

70 Vgl. Barthes 2010, S. 11 und S. 278.

71 Dazu weiterführend: Kreuzer 2000. Boheme ist dabei keine ästhetisch-kritische, sondern eine sozialgeschichtliche Kategorie, die sich vornehmlich in jenen „[...] industriellen oder sich industrialisierenden Gesellschaften des 19. und 20. Jahrhunderts ausbildete[n], die ausreichend individualistischen Spielraum gewähren und symbolische Aggressionen zulassen [...]“, Kreuzer 2000, S. V.

künstlerischen Bildthemen war dabei nicht nur eine Folge, sondern zugleich ein Mittel zur eigenen Marginalisierung. Hinzu kommen entsprechende Verhaltensmuster, Äußerlichkeiten oder eigene Aussagen der Künstler_innen, die einer solchen ebenfalls dienlich sind oder sein können. Wie auch immer geartet war das Abheben von der – vornehmlich ‚bürgerlichen‘ – Norm für die Anerkennung unter Kolleg_innen sowie für eine marktstrategische Etablierung von essenzieller Bedeutung. Zugleich bildete eine derartige Marginalität eine entscheidende Voraussetzung für eine mythische Überhöhung des männlichen Avantgarde-Künstlers zu Beginn des 20. Jahrhunderts, was in Kapitel 5.1 noch einmal näher ausgeführt wird.

Der Begriff der ‚Neuen Sachlichkeit‘

Die Pluralisierung der Möglichkeiten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts spiegelt sich auch in den zahlreichen parallel existierenden künstlerischen Stilbezeichnungen wider. Der Terminus der ‚Neuen Sachlichkeit‘ selbst, der die für die Imagination der 1920er Jahre⁷² wohl prägendsten künstlerischen Tendenzen umschreibt, birgt diese Komplexität und Vielschichtigkeit in sich.

Erstmalig nahm Gerhard Hartlaub in einem Schreiben von 1923 anlässlich der Vorbereitungen der 1925 in der Kunsthalle Mannheim stattfindenden Ausstellung die Subsumtion der gegenständlichen bzw. wirklichkeitsnahen künstlerischen Ausdrucksweisen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts unter dem Begriff der Neuen Sachlichkeit vor. Gezeigt wurden neben realistisch-sachlichen auch veristische⁷³ politisch-revolutionäre oder magisch-realistische Tendenzen. Auch Werke des sogenannten Berlin-Dada oder vom Bauhaus beeinflusste Arbeiten wurden und werden unter dem Begriff der Neuen Sachlichkeit gefasst.⁷⁴

Eine Verwendung des Terminus als feststehender Stil- bzw. Oberbegriff für sämtliche gegenständliche oder wirklichkeitsnahe Tendenzen ist nach wie vor umstritten.⁷⁵ Olaf Pe-

72 An dieser Stelle sei angemerkt, dass die Neue Sachlichkeit bzw. sämtliche im Folgenden angeführten realistisch-gegenständlichen künstlerischen Tendenzen nicht mit den 1920er Jahren endeten. Sie bestanden auf unterschiedliche Arten weiter, was am Beispiel der künstlerischen Entwicklung von Grethe Jürgens anschaulich wird. Zudem ist darauf hinzuweisen, dass der Begriff der ‚Sachlichkeit‘ bevor er der Malerei zugeordnet wurde, bereits um die Jahrhundertwende von Alfred Lichtwark sowie von den Architekten Adolf Loos und Hermann Muthesius angesichts sogenannter ‚sachlicher‘ Architektur verwendet wurde. Vgl. dazu Presler 1992, S. 24.

73 Unter der veristischen Ausprägung realistischer Kunst versteht man mehrheitlich sozialkritische oder sozial analysierende, häufig als ‚schonungslos wirklichkeitstreu‘ empfundene Darstellungen. Wichtige Vertreter sind Otto Dix, Georg Scholz, George Grosz, Christian Schad, Karl Hubbuch oder Rudolf Schlichter. Vgl. dazu u. a. Presler 1992, S. 17.

74 Vgl. zu der Entwicklung realistischer Strömungen in Deutschland u. a. Schmied 1969, Presler 1992 sowie Peters 1998, S. 15 ff.

75 Vgl. Fuhrmeister 2001, S. 12, und Peters 2001, S. 83. Bereits im Zusammenhang mit der Entstehung und Verbreitung des Begriffs wurden Fragen nach einer Definition bzw. Kritik an dessen Eindimensionalität laut. Hartlaub selbst schrieb im Vorwort des Kataloges zu der von ihm kuratierten Mannheimer Ausstellung, dass seine eigene Einteilung in einen rechten und einen linken, folglich einen „klassischen“ und einen „veristischen“ Flügel zu unscharf sei und „[...] leicht zu einer Herrschaft des

ters weist darauf hin, dass derartige Versuche nicht nur die Vielschichtigkeit des Begriffs verdecken, sondern auch die Verwendung als Epochen- und Verständigungsbegriff nivellieren.⁷⁶ Das fehlende Zentrum eines neusachlichen Stils, der vorherrschende Pluralismus der unter diesem Begriff häufig gefassten realistischen Tendenzen sowie eine ausgebliebene theoretische Fundierung der spezifischen Merkmale sorgen dafür, dass ein einheitliches Bild der Malerei der Neuen Sachlichkeit kaum zu skizzieren ist. Als „subsumierender Vereinbarungsbegriff“⁷⁷ eigne sich der Terminus jedoch nur dann, wenn man sich dieser Differenziertheit bewusst sei. Andernfalls bedarf es laut Olaf Peters Einzelanalysen, an denen der Terminus sich immer wieder zu bewähren hat – sofern man eine stilistische Charakterisierung der überaus unterschiedlichen Einzelpositionen gegenständlicher Malerei in der Zwischenkriegszeit nicht aufgeben möchte.⁷⁸

Uwe M. Schneede verweist in der Einleitung des Kataloges zu der 1971 im Württembergischen Kunstverein stattfindenden Ausstellung *Realismus zwischen Revolution und Macht-ergreifung 1919–1933* auf die Tatsache, dass die Neue Sachlichkeit bereits in den 1920er Jahren nicht lediglich als ein künstlerischer Stilbegriff verstanden und angewandt wurde, wie beispielsweise der Kubismus. Seiner Ansicht nach wurden ‚Sachlichkeit‘ und ‚Realismus‘ zudem als eine inhaltliche Bestimmung, als „eine Einstellung zur Wirklichkeit“ aufgefasst.⁷⁹

In dem Bewusstsein um die oben dargestellte Problematik wird der Begriff Neue Sachlichkeit im Folgenden insbesondere für jene spezifische künstlerische Tendenz verwandt, die mit Unterbrechungen die realistisch-sachlichen Werke von Grethe Jürgens und ihren hannoverschen Kolleg_innen in einem Zeitraum von etwa 1925 bis nach Ende des Zweiten Weltkrieges charakterisieren. Daher wird der Terminus hier nicht als subsumierender Vereinbarungsbegriff eingesetzt. Er bezeichnet vielmehr *eine* künstlerische Sichtweise im Kanon gegenständlicher Tendenzen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Als ein solcher Stilbegriff verstanden, umfasst dieser im Folgenden künstlerische Merkmale wie eine nüchtern-sachliche Darstellungsweise, die gestalterische Dominanz der Linie im Gegensatz zur Fläche sowie eine puristische, glatt erscheinende Maltechnik. Auch ein häufig leer wirkendes Raumgefüge, eine collageartige Komposition ohne eine für den bzw. die Betrachter_in erfahrbare Atmosphäre gelten als typische Charakteristika der Malerei der Neuen Sachlichkeit.⁸⁰ Hinzu kommen bestimmte, im Zusammenhang mit neusachlichen Darstellungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederholt bearbeitete Bildsujets, folglich eine zeitgenössische Ikonografie. Anhand exemplarischer Arbeiten von

Kunstbegriffs über die konkrete Fülle der Erscheinungen führen könne [...]“, Städtische Kunstthale Mannheim 1925, ohne Seite, zit. n.: Fuhrmeister 2001, S. 12.

76 Vgl. dazu und für eine differenzierte Darlegung der Problematik um den Begriff der Neuen Sachlichkeit: Peters 1998, S. 15 bzw. S. 14 ff. Hinsichtlich des Epochenbegriffs verweist Peters auf den englischen Originaltitel *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety* von John Willets. Buch *Explosion der Mitte. Kunst + Politik 1917–1933*, siehe Willet 1981.

77 Den Terminus Neue Sachlichkeit als Vereinbarungsbegriff zu verwenden, erweist sich im Kontext von Olaf Peters’ Ausführungen zur Malerei der Neuen Sachlichkeit im Dritten Reich als effizient, da der Begriff in diesem Fall die Gesamtheit der „[...] in Deutschland während des Ersten Weltkrieges einsetzende[n] gegenständliche[n] Reaktion auf den Expressionismus und die Abstraktion“ meint und auf diese Weise „das Epochenphänomen faßt“, Peters 2001, S. 83.

78 Vgl. Peters 2000, S. 381.

79 Schneede 1971, S. 5.

80 Vgl. Schmied 2004, S. 211.

Grethe Jürgens sollen sowohl diese künstlerischen Merkmale konkretisiert als auch die Entwicklung hin zu einem individuellen neusachlichen Stil mit einer regionalen Färbung dargestellt werden. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass auch innerhalb ihres Werkes unterschiedliche Entwicklungsstufen und individuelle Ausprägungen ihren Niederschlag finden und anhand der Werkbeispiele differenziert betrachtet werden müssen.

Zudem folgt die hiesige Verwendung des Begriffs Neue Sachlichkeit der Annahme, dass diese spezifische künstlerische Ausdrucksweise in unmittelbarem Zusammenhang mit den politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Veränderungen jener Zeit steht.⁸¹ Ihr ist ein ‚neuer Blick‘ oder das sogenannte ‚Neue Sehen‘ inhärent, mit dem die kulturellen Akteur_innen den Versuch unternahmen, die ‚neuen Verhältnisse‘ zu kompensieren. Das keineswegs ausschließlich deutsche Phänomen des ‚Retour à l'ordre‘⁸² erscheint in diesem Sinne vielmehr „[...] als Kunstwollen, das sich dem Tatsächlichen verschreibt, um sich in einer zutiefst fragwürdig gewordenen Welt seiner selbst zu vergewissern [...]“.⁸³ Es ist der Wunsch nach der Ordnung des Neuen, die Sehnsucht nach neuen Idealen, die durch eine Anlehnung an traditionelle Gestaltungsmittel und eine strikte Konzentration auf die vermeintliche Realität erfüllt werden sollen. So ist die Neue Sachlichkeit nicht nur eine neue Art des Sehens und somit essenzieller Teil der Avantgarde, sondern bedeutet zudem Ausdruck einer jeweils individuell ausformulierten, spezifischen Haltung zu Umwelt, Gesellschaft und (traditionellen) Werten. Weibliche Kunschtchaffende nahmen dabei eine besondere Position ein. Sie selbst agierten als Frauen im Bereich der Kultur in männlichen Sphären und hinterfragten ihre eigene Rolle in der Gesellschaft wiederholt mittels ihrer Kunst. Gerade in den neusachlichen Selbstbildnissen von Grethe Jürgens tritt die Ambivalenz zwischen neu und alt, traditionell und fortschrittlich sowohl hinsichtlich des Dargestellten als auch bezüglich ihrer Beschaffenheit eindrucksvoll zutage, was in Unterkapitel 3.2.3 näher ausgeführt wird.

81 Siehe dazu u. a. Schmied 1969 oder Presler 1992.

82 Retour à l'ordre bezeichnet eine künstlerisch-avantgardistische Bewegung zwischen den Weltkriegen in Europa. Vornehmlich durch eine Rückkehr zu Idealen des Klassizismus und realitätsnahen Darstellungsformen wurde eine Neuordnung der Gegebenheiten angestrebt. Der sich im Nachhinein etablierende Begriff ist vermutlich auf die Essaysammlung mit dem Titel *Le Rappel à l'ordre* des französischen Poeten Jean Cocteau zurückzuführen. Sie erschien erstmals 1926 in Paris. Siehe Cocteau 1950.

83 Peters 1998, S. 25.

2 Annäherung – ‚Neue Frauen‘, ‚neue Künstlerinnen‘ und ihre Ausbildungen

2.1 Die ‚Neuen Frauen‘ – Sich verändernde Rollen zwischen Mythos und Wirklichkeit

Der Erste Weltkrieg fungierte als eine Art Katalysator für unterschiedliche Hoffnungen und Bestrebungen. Die Inhaber politischer Macht erhofften sich durch einen Sieg nicht nur die Erweiterung ihrer territorialen und wirtschaftlichen Ressourcen, sondern zudem eine Stabilisierung der bestehenden Herrschaftsverhältnisse. Viele Kunschtchaffende und Intellektuelle hingegen ersehnten ein Aufbrechen tradierter Strukturen und sahen in der kriegerischen Auseinandersetzung die Möglichkeit zu ‚tabula rasa‘, einer ‚Stunde Null‘. Diese sollte nicht nur die Neuordnung der bisherigen politischen und gesellschaftlichen Machtverhältnisse, sondern zugleich die Öffnung für alternative Ideen im kulturellen Bereich bewirken.

Eine tatsächliche ‚Stunde Null‘ blieb aus, zumal zahlreiche politische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Prozesse bereits im vorangegangenen Jahrhundert eingesetzt hatten. Doch barg die Eskalation des Ersten Weltkrieges das Potenzial für einige gravierende Änderungen. Für das Deutsche Reich bedeutete er nicht nur das Ende der Monarchie und somit eine politische Neuordnung. Er hatte zudem den Verlust und die Versehrtheit zahlreicher Männer sowie eine sich verändernde gesellschaftliche Position der Frau zur Folge. Alles Vorangegangene stand für etwas Veraltetes, das nicht mehr zeitgemäß war. ‚Neu‘ war das Attribut der Zeit zwischen den Weltkriegen, das dem Wunsch nach Veränderungen in allen Bereichen Ausdruck verlieh. Die Rede von einem ‚neuen Bauen‘, von Neuer Sachlichkeit, der ‚Neuen Frau‘, einem ‚neuen Sehen‘ oder gar dem ‚neuen Menschen‘ implizierte die Hoffnung der verunsicherten Bevölkerung auf einen Neuanfang, auf zeitgemäße Symbole, Ausdrucksformen und Orientierungsmöglichkeiten.

Seinen Ursprung fand der Mythos bzw. zunächst der Begriff ‚Neue Frau‘ bereits viel früher im Kontext revolutionärer Bewegungen. In Deutschland nutzte insbesondere das bürgerliche Lager der Frauenbewegung seit Mitte des 19. Jahrhunderts die Parole der ‚freien Frau‘ in Analogie zum männlichen bürgerlichen Subjektentwurf, um seine Forderungen nach Gleichberechtigung, Stimmrecht und ökonomischer Unabhängigkeit durch Erwerbstätigkeit zu artikulieren.⁸⁴ Mit dem Erhalt des Wahlrechts im November 1918, der 1919 in der Weimarer Verfassung festgeschriebenen Gleichberechtigung der Geschlechter und der

84 Vgl. zu diesem Absatz Sykora 1993, S. 9 f.

darauf basierenden Öffnung des Zugangs zu weiterführenden Bildungsinstitutionen für Frauen hatten sich bedeutende Forderungen der Frauenbewegung erfüllt.

„Alte“ Rollenzuweisungen, tradierte Verortungen des weiblichen Geschlechts zwischen den drei K⁸⁵, Aufgaben und Erscheinungsbilder hatten sich während dieses politischen und gesellschaftlichen Kampfes zu transformieren begonnen. Der Krieg, der Einsatz der Frauen an der sogenannten ‚Heimatfront‘ und letztlich der Verlust männlicher Arbeitskräfte und Ehemänner hatten ihr Übriges dazu beigetragen. Für die jungen Frauen aus der Mittelschicht, deren Werdegang als Ehefrau, Hausfrau und Mutter – und somit als wirtschaftlich und sozial von ihrem Mann Abhängige – bisher in den meisten Fällen vorgezeichnet war, eröffneten sich die Optionen der ‚Neuen Frau‘.⁸⁶ Damit war es möglich, öffentliche höhere Bildungsinstitutionen zu besuchen, einen Beruf zu erlernen und diesen in unterschiedlichen Betätigungsfeldern auszuüben. Ärztinnen, Journalistinnen oder ‚die Angestellte‘ als häufig in Verbindung mit der ‚Neuen Frau‘ genannte Professionen entdeckten zudem den Bereich der individuellen Freizeitgestaltung und somit neue Orte und Räume für sich. Erstmals in der deutschen Geschichte verdiente insbesondere im großstädtischen Raum eine Vielzahl von jungen Frauen eigenes Geld, das sie sowohl produzierend als auch konsumierend an Wirtschaft und Kultur partizipieren ließ. Besuche von Theatern und Kinos, Cafés, Bars und Tanzlokalen ohne männliche Begleitung, der Konsum von Tabak, Mode⁸⁷ und Kosmetik nahmen zu.

Gleichwohl ist das auch hier gezeichnete Bild der modisch gekleideten, finanziell eigenständigen jungen Frau der 1920er Jahre als Symbol moderner Fortschrittlichkeit, Urbanität und Gleichberechtigung keineswegs zu generalisieren oder als vorherrschende Realität festzuschreiben. Es ist Teil des Mythos, der sich rund um die ‚Neue Frau‘ formierte. Spätestens mit dem Ende des Ersten Weltkrieges erfuhr dieser sowohl hinsichtlich des Gebrauchs als auch in der Bedeutung des Begriffs einen grundlegenden Wandel von einer politischen Parole hin zu einem sozialen Typus mit spezifischen Bildprägungen.⁸⁸ Dabei wurden der Typus der ‚Neuen Frau‘ und der sie umgebende Mythos keinesfalls erst im Nachhinein generiert. Nahezu alle zeitgenössischen Medien experimentierten bereits vor den 1920er Jahren mit den verschiedenen Formen von Weiblichkeit⁸⁹, mit Bildern, Ge-

85 Die drei K stehen an dieser Stelle für die Wortreihung Kinder–Küche–Kirche, die die traditionell-konservative Rollenzuweisung der Frau zum Ausdruck bringt. Diese wurde sowohl im wilhelminischen Kaiserreich als auch während des Nationalsozialismus als Propaganda-Mittel eingesetzt, was vor allem seitens der Frauenbewegung um 1900 ironische Reaktionen hervorrief. Vgl. dazu u. a. Renate Bridenthal 1973.

86 Selbstverständlich tauchte die ‚Neue Frau‘ als Symbol der emanzipierten jungen Frau in ihrer spezifischen Erscheinungsform zu Beginn der 1920er Jahre nicht einfach auf den verschiedenen Bildflächen auf. Vorausgegangen waren zahlreiche erhebliche gesellschaftliche, technische, wirtschaftliche, soziale und emanzipatorische Veränderungen und Entwicklungen, die sich während des 19. Jahrhunderts vollzogen hatten. Dazu gehörten unter anderem die Absicherung durch soziale Kassen, der Rückgang der Geburtenrate, die Veränderung familiärer Strukturen, die Einführung der allgemeinen Schulpflicht sowie die Entdeckung von Privatsphäre.

87 Zur Mode der 1920er Jahre siehe Koch 1988.

88 Vgl. Sykora 1993, S. 10.

89 Susanne Meyer-Büser stellt heraus, dass sich hinter dem Schlagwort der ‚Neuen Frau‘ eine Vielfalt neuer Formen von Weiblichkeit verbarg, darunter das kesse Girl mit Bubikopf, der naive Flapper

schichten und Begrifflichkeiten und deren gezieltem Einsatz, insbesondere für Werbe- oder Propagandazwecke.⁹⁰

Die ‚Neue Frau‘ erschien dabei zunächst als diametraler Gegensatz zu der ‚alten‘, auch als „historisch“⁹¹ bezeichneten Frau. Dies manifestierte sich auf den ersten Blick vornehmlich durch das Visuelle, beispielsweise durch die Mode und die – zum Teil dadurch bedingte – Art der Bewegung. Wie Gesa Kessemeier in ihrer Dissertation zur Mode der ‚Neuen Frau‘ einleitend zusammenfasst, waren „aus den korsetteschnürten, zerbrechlich wirkenden Frauen der Jahrhundertwende [...] bis zur Mitte der Zwanziger Jahre sachlich gekleidete, sportlich wirkende Frauen geworden, die ein gänzlich verändertes Bild von Weiblichkeit und weiblichem Körper wiederzugeben schienen.“⁹² Christiane Koch beschreibt diesen neuen, auf der Mode der Vorkriegszeit basierenden Kleidungsstil der 1920er Jahre treffend als „[...] formelle Befreiung der Frau von der zuvor üblichen Umpanzerung und Verformung des weiblichen Körpers, [...]“ und verweist auf den unisexuellen Charakter des gesamten weiblichen Erscheinungsbildes.⁹³ Ärmellose Trägerkleider wie das ‚Kleine Schwarze‘, schlichte zweiteilige Kostüme sowie Topfhüte, Seidenstrümpfe und kräftige Farben waren ‚en vogue‘. Schlicht oder eben sachlich als traditionell, ‚männlich‘ konnotiertes Attribut war vor allem in der Mode für den alltäglichen Bedarf als distinktives Merkmal gegenüber der Bekleidung und dem als aufgesetzt oder ‚weibisch‘ empfundenen Verhalten vorangegangener Frauengenerationen von Bedeutung.

Ein dementsprechendes Aussehen sowie ein spezifischer Habitus galten folglich als eine Art Kodierung oder Zeichensystem für emanzipierte Frauen, die in der Öffentlichkeit als solche wahrgenommen werden und dadurch zum gewissen Teil an dem Neuanfang, dem ‚Modernen‘ teilhaben wollten. Aus der Summe der unterschiedlichen Rollenbilder der ‚Neuen Frauen‘ der 1920er Jahre verblieben vor allem einige unverkennbare und daher bis heute angewandte Zeichen, Räume und Attribute. Zu dem ikonografischen System, das sich auch Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler auf spezifische Weise für ihre künstlerischen (Selbst-)Entwürfe zunutze machten, gehören unter anderem der androgyne Körper, der Bubikopf, das Hängekleid sowie die Zigarette.

Die berufliche und familiäre Realität der ‚Neuen Frauen‘ gestaltete sich häufig weniger emanzipiert, eigenständig und glamourös als zeitgenössische Medien der ‚Goldenen Zwanziger Jahre‘ es uns bis heute vermitteln. Nicht jede Frau konnte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts jeden Beruf erlernen oder ausüben oder erachtete dies überhaupt als erstrebenswert. Die soziale Herkunft, finanzielle Möglichkeiten und immer wieder geschlechtsspezifische Strukturen spielten bei dem Erhalt alter Hierarchien weiterhin eine entscheidende Rolle. Zwar bot beispielsweise die Berufstätigkeit als Angestellte oder Verkäuferin für eine Tochter aus proletarischen Verhältnissen durchaus die Möglichkeit eines sozialen Aufstieges in den ‚neuen Mittelstand‘⁹⁴. Jedoch bedeutete das Arbeitsleben für viele junge

mit Lockenmähne, die knabenhafte Garçonne oder der betörende Vamp, vgl. Meyer-Büser 1995, S. 14.

90 Siehe dazu u. a. die zeitgenössische Publikation von Alexandra Kollonati, Kollonati 1920. Der relevante Auszug *Die neue Frau* findet sich abgedruckt in: von Soden und Schmidt 1988, S. 6 f.

91 Zweig 1990, erstmals erschienen 1929, S. 26.

92 Kessemeier 2000, S. 1.

93 Koch 1988, S. 16 bzw. vgl. S. 19.

94 Vgl. Frevert 1988, S. 26.

Frauen weiterhin lediglich einen „Aufbewahrungsort bis zur Ehe“⁹⁵ und das Dasein hinter dem Verkaufstresen die Hoffnung auf die Gunst eines wohlhabenden Mannes. Ihr Arbeitsalltag in den Großraumbüros oder Ladenlokalen gestaltete sich oft monoton, anstrengend und ohne eine berufliche Perspektive.⁹⁶

Eine Berufstätigkeit neben Ehe und Haushalt war für viele Frauen der Mittelschicht weiterhin nicht denkbar – sofern sie nicht durch den Verlust des Ehemannes oder aus anderen finanziellen Gründen dazu gezwungen waren. Die althergebrachte und unter anderem mittels zeitgenössischer ‚Heldinnen-Epen‘ popularisierte Ansicht, dass eine Frau sich entweder ganz ihrem Beruf widmen und darin aufgehen oder eben keinen ergreifen solle bzw. könne, blieb verbreitet. Zudem war die Tätigkeit als Hausfrau rationalisiert worden und zu neuem Ansehen gelangt. Dies schlug sich in geregelten Ausbildungsmaßnahmen, technischem Equipment und auch dem Wohnungsbau der 1920er Jahre nieder.⁹⁷

Die Wirklichkeit der ‚Neuen Frauen‘ wird, wie Ute Frevert hinsichtlich ihrer Ausführungen zur weiblichen Angestellten in jenen Jahren oder zusammengefasst auch Shearer West deutlich machen, irgendwo zwischen der von Medien und Kultur vermittelten Utopie und der Realität angesiedelt gewesen sein.⁹⁸ Wie oder wer die ‚Neue Frau‘ tatsächlich war, was Realität und was Mythos ist, ist für die vorliegende Untersuchung nicht relevant. Die Frage soll vielmehr sein, welchen Beitrag die Künstlerinnen als eigene ‚Heldinnen‘-Kategorie innerhalb dieses emanzipatorischen Mythos dazu leisteten, wie sie ihn durch ihre individuellen Lebensentwürfe und Werke verkörperten, lebten und auf welche Weise sie ihn dadurch und mittels ihrer Werke kolportierten.

2.2 Die Rede von den ‚Malweibern‘ – Künstlerische Ausbildung von Frauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Die Künstlerinnen Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens, beide 1899 geboren, gehörten zu jenen ‚Neuen Frauen‘ oder ‚neuen Künstlerinnen‘, die in den 1920er Jahren von den Errungenschaften der vorangegangenen Frauenbewegungen sozial und politisch profitieren konnten. Sofern die finanzielle Situation der Eltern oder auch die eigene es erlaubten, konnten diese Frauen weiterbildende Schulen besuchen und spätestens seit dem Wintersemester 1919/1920 an sämtlichen deutschen Universitäten oder Kunstakademien ein Studium absolvieren. Endlich boten sich ihnen – zumindest theoretisch – dieselben Ausbildungsmöglichkeiten in Fächern wie Anatomie, Modellieren oder Aktzeichnen und damit der Zugang zu allen künstlerischen Ausdrucksformen und Genres.⁹⁹ Jedoch bedeutete diese Tatsache nicht, dass sie tradierte Werte nicht mehr tangierten, sie von traditionellen geschlechtsspezifischen Strukturen unbehelligt leben und arbeiten konnten. Vielmehr oblag es dieser Generation, sich im Laufe ihres Lebens wiederholt zwischen reaktionären

95 Bernays 1917, S. 99, zit. n.: Frevert 1988, S. 27.

96 Vgl. Frevert 1988, S. 27.

97 Siehe dazu Koch 1988a, insbesondere S. 90 ff.

98 Vgl. Frevert 1988, S. 26, sowie West 1995: „Much has been written about the neue Frau in recent years, and most scholars seem to agree that the ‘new woman’ of Weimar was both a media fabrication and a flesh-and-blood individual“, ebd., S. 8.

99 Vgl. Muysers 1999, S. 32.

Bewegungen und fortschrittlichen Strömungen zurechtzufinden und sich selbst darin immer wieder neu zu definieren.

Der Ruf von bildenden Künstlerinnen in der deutschen Gesellschaft war trotz des ‚neuen Selbstbewusstseins‘ der ‚Neuen Frauen‘ weiterhin ambivalent, die Skepsis unter den männlichen Kollegen nach wie vor existent. Abfällige Bezeichnungen wie ‚Malweib‘ oder ‚Dilettantin‘ hielten sich hartnäckig und die Kunstakademien versuchten, die Zahl ihrer weiblichen Studierenden durch spezielle Auswahlverfahren gering zu halten. Einzig im Bereich des Kunstgewerbes bzw. Kunsthandwerkes, bevorzugt in traditionell weiblichen Sparten wie der textilen Gestaltung oder Dekoration, wurde den Künstlerinnen Anerkennung zugebilligt.

So bedeutete die Entscheidung für ein Dasein als bildende Künstlerin häufig gesellschaftliche Ausgrenzung sowie den Bruch mit dem eigenen Elternhaus und gewohnten Umfeld. Die vielfach als belastend empfundene Dissonanz zwischen der eigenen, meist traditionellen Erziehung nach wilhelminischen Standards und dem Wunsch, den Beruf Künstlerin auszuüben, führte bei nicht wenigen Künstlerinnen zu psychischen Krisen. Hinzu kam vielfach die fehlende Anerkennung ihrer Arbeit und ihres Berufsstandes durch das nähere Umfeld und die Gesellschaft, die Selbstzweifel nährte. Den Wunsch nach Halt, Orientierung und die Erfüllung eigener konventioneller Sehnsüchte, wie die Gründung einer Familie samt Eheschließung und Kindererziehung ließen sich für bildende Künstlerinnen häufig weniger vereinbaren als für Frauen anderer Berufsgruppen. Mehr noch als bei Lehrerinnen oder Ärztinnen, von denen zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufopfernde Leidenschaft für ihre Tätigkeit erwartet wurde, war und ist der professionelle Erfolg von Künstlerinnen häufig implizit mit Einbußen in der Gestaltung ihres Lebens verknüpft, was im fünften Kapitel dieser Arbeit näher ausgeführt werden soll.¹⁰⁰ Einigen wenigen, gegen Ende des 19. Jahrhunderts geborenen Frauen gelang es zu Lebzeiten, sich inmitten der ambivalenten Verhältnisse zwischen Akzeptanz und Anerkennung der ‚Neuen Künstlerinnen‘ und den tradierten, männlich dominierten Strukturen des Kunstmarktes zu etablieren. Als Beispiel seien hier Renée Sintenis, Käthe Kollwitz oder Hannah Höch genannt. Sie wurden zu ‚Ausnahmetalenten‘ hochstilisiert, zum Teil in elitäre gesellschaftliche Kreise aufgenommen und gehörten zu dem geringen Prozentsatz von Künstlerinnen, die von ihrem Beruf existieren konnten. Das Gros der Frauen, die ihren Lebensunterhalt vornehmlich aus künstlerischer Tätigkeit bestritten, lebte unterhalb der Armuts Grenze.¹⁰¹

Gleichwohl weiß man heute um die Tatsache, dass Frauen die kulturelle Avantgarde trotz oben benannter Widrigkeiten und der häufig erst Jahrzehnte später oder bisher nicht er-

100 Vgl. dazu u. a.: Soltau 1993. Heide Soltau legt in diesem Beitrag zum einen dar, wie durch zeitgenössische, von weiblichen Autorinnen verfasste Romane eben jene Erwartung an junge arbeitende Frauen propagiert wird. Die Romanheldinnen entscheiden sich letztlich, der Ehe oder gar jeglicher Sexualität zu entsagen, um ausschließlich für ihre Arbeit zu leben, oder aber geben ihren Beruf auf. Laut Soltau ist die vermittelte Moral dieser Romane, dass „[...] es für Frauen nur eine Alternative gibt, um dem Verderben zu entinnen: Entweder sie sind berufstätig und leben enthaltsam, oder sie heiraten und geben ihre Erwerbstätigkeit auf. [...] Ziel der Romanfrauen ist es, ihre Unschuld gegen Männer und den Rest der Welt zu verteidigen“, ebd., S. 22.

101 Vgl. dazu den Hinweis von Birgit Gatermann auf eine Studie von 1922, die besagt, dass 87,5 % der Malerinnen gegenüber 34,5 % der Maler unter dem Existenzminimum lebten. Hellweg 1922, S. 156, zit. n.: Gatermann 1988, S. 136.

folgten offiziellen Anerkennung als Subjekte mitgestalteten und auf diese Weise aktiv zu der Bildwerdung spezifischer Phänomene und somit zu ihrer eigenen Positionierung beitrugen. Auch die paradoxe geschlechtsspezifische Struktur¹⁰² ist mittlerweile hinreichend bekannt. Sie manifestiert sich unter anderem in der Diskrepanz zwischen der allgegenwärtigen Objektivierung des Weiblichen innerhalb männlicher Vorstellungsbilder, dem Mythos um die selbstbestimmten ‚Neuen Frauen‘ und der gleichzeitig fehlenden zeitgenössischen Anerkennung weiblicher Protagonistinnen.

2.3 Von der Mode zur Grafik – Elfriede Wächters Ausbildung in Dresden¹⁰³

Im Jahr des Kriegausbruchs wurde Elfriede Wächtler aus der X. Bürgerschule in Dresden-Striesen entlassen, wo sie acht Jahre ausschließlich mit weiblichen Klassenkameradinnen gelernt hatte. Zu diesem Zeitpunkt hatte die 14-Jährige bereits konkrete Vorstellungen, was sie von ihrem Leben erwartete und welche Tätigkeiten sie in Zukunft ausüben wollte. In einem Aufsatz kurz vor dem Ende ihrer Schulzeit zum Thema *Wie ich mir meine Zukunft denke*¹⁰⁴ hatte sie geschrieben: „Die Akademie ist meine Hoffnung [...], um mich im Zeichnen, Dekorieren und Entwerfen, sowie im Studieren von Trachten auszubilden.“ Sie wollte gestalterisch tätig sein, zunächst vor allem im kunsthandwerklichen Sinne: „[...] so gehe ich, wenn ich kann, in ein großes Konfektionsgeschäft, um Schaufenster zu dekorieren.“ Ihr größter Traum war jedoch, „[...] an das Theater zu kommen, um dort all das Erlernte anzuwenden.“ In ihrem Aufsatz ging die Schülerin noch davon aus, dieser Weg hin zur akademischen Ausbildung und einer späteren kreativen Tätigkeit könne nur über eine Schneiderlehre führen, die sie über drei Jahre „abschrauben“ müsse. Insbesondere graue ihr vor dem stundenlangen Ruhigsitzen.¹⁰⁵

Aufgrund des festen Angestelltenverhältnisses ihres Vaters Adolf Wächtler und des aus Mutter Sidonie Wächters Mitgift stammendem kleineren Vermögens war für den alltäglichen Bedarf eine Wohnung in einem bürgerlichen Viertel und somit für ein weitgehend sorgenfreies Leben ausreichend Kapital vorhanden. Auf größere Reisen und Anschaffungen wurde offenbar verzichtet, was die Vermutung nahelegt, dass freie finanzielle Mittel vornehmlich für die Ausbildung des Sohnes Hubert Wächtler zurückgelegt wurden.¹⁰⁶ Die konservative Einstellung des Vaters und das als unruhig beschriebene Wesen von Elfriede Wächtler, die das Ende der Schulzeit und den Beginn einer gestalterischen Ausbildung

102 Vgl. Meskimmon 2001, S. 53.

103 Sofern nicht anderweitig vermerkt, entstammen die biografischen Angaben zu Elfriede Lohse-Wächtler der Monografie: Reinhardt 1996. Detaillierte biografische Ausführungen siehe ebd., insbesondere S. 43–143, sowie Böhm 2009. Als Anna Frieda geboren, änderte die Künstlerin bereits in jungen Jahren ihren Rufnamen in Elfriede. Ihren Rufnamen Frieda habe sie nicht gemocht, vgl. Böhm 2009, S. 9. Da ihr Nachname sich erst mit ihrer Hochzeit im Jahr 1921 zu Lohse-Wächtler änderte, wird von ihr im Folgenden vornehmlich im Rahmen von biografisch-chronologischen Ausführungen vor 1921 als Elfriede Wächtler gesprochen.

104 Wächtler, E. um 1914.

105 Vgl. Wächtler, E. um 1914.

106 Hubert Wächtler besuchte später das Gymnasium Kreuzschule, das auch heute noch zu den angesehensten Schulen Dresdens gehört.

kaum abwarten konnte, trugen vermutlich zusätzlich dazu bei, dass sich die Frage nach einer höheren Schule für die Tochter nicht stellte.

Adolf Wächtler versuchte das junge Mädchen zu einer Ausbildung als Bühnenbildnerin, Kostüm- oder Modellschneiderin zu bewegen, „[...] um so zunächst eine ganz bestimmte Richtung zur Grundlage ihrer Existenz einzuschlagen“¹⁰⁷. Ihm missfiel, dass seine Tochter im Rahmen eines Studiums ihren vielfältigen, für ihn selbst wenig konkret erscheinenden Interessen nachzugehen bestrebt war.

Elfriede Wächtler widersetzte sich jedoch den Ansichten ihres Vaters und entschied sich auch entgegen ihrem ursprünglich formulierten Vorhaben¹⁰⁸ für eine Ausbildung an der Königlichen Kunstgewerbeschule Dresden.¹⁰⁹ Zu den genauen Beweggründen dieser Entscheidung lassen sich lediglich Vermutungen anstellen. Zum einen blieb ihr als Frau im Jahr 1915 der Zutritt zu einem Studium an der Kunstakademie Dresden noch verwehrt. Erst ab dem Wintersemester 1919/20 öffnete diese nach und nach auch für weibliche Studierende ihre Türen. Zum anderen könnte die Ausbildung an der Kunstgewerbeschule ein Kompromiss zwischen Elfriede Wächters eigenen Wünschen nach einer freieren kreativen und der vom Vater gewünschten soliden, traditionell weiblichen Ausbildung gewesen sein.¹¹⁰ So schrieb sie sich im Herbst 1915 zunächst für die Fachklasse 6 *Mode und weibliche Handarbeiten* ein.¹¹¹

Mit dem Amtsantritt des Direktors Karl Groß im Jahr 1914 war das Eintrittsalter für die Studienanwärter_innen der Kunstgewerbeschule Dresden auf 16 Jahre heraufgesetzt worden. Es wurden eine zeichnerische und handwerkliche Vorbildung sowie eine „[...] gewisse schöpferische Veranlagung [...]“ verlangt. Die zuvor bestehende Vorschule war dadurch

107 Vgl. Wächtler ohne Jahr, S. 18.

108 Siehe Auszüge aus dem Schulaufsatz von Elfriede Wächtler, E. Wächtler um 1914, sowie in der vorliegenden Untersuchung S. 42.

109 Die Königliche Kunstgewerbeschule Dresden war 1875 auf staatliche Weisung hin eröffnet worden und sollte der Ausbildung und Förderung von Kunsthandwerkern und Kunstgewerblern sowie der Sammlung und Ausstellung angewandter Kunst dienen. 1876 folgte die Einrichtung eines Kunstgewerbemuseums und einer Kunstgewerbebibliothek, vgl. Haase 2006, S. 201. Der Bericht der Staatlichen Akademie für Kunstgewerbe, wie die Studienanstalt seit 1920 hieß, erklärt als vornehmliche Ziele: „I. der Industrie und dem Handwerk Gehilfen auszubilden, die nicht enge Spezialisten sind, sondern ihr Arbeitsgebiet in den formgestaltenden Zusammenhängen übersehen; II. besondere Talente als selbständige künstlerische Anreger für Industrie und Handwerk zu fördern“, Staatliche Akademie für Kunstgewerbe Dresden 1925, S. 17. Alle drei Institutionen bezogen 1907 einen geräumigen Neubau an der Güntzstraße, vgl. Heres 2006, S. 158. Hier befindet sich das weitgehend erhalten gebliebene Gebäude der ehemaligen Kunstgewerbeschule noch heute und beherbergt die Fakultät II der Hochschule für Bildende Künste Dresden mit den Studiengängen Restaurierung, Bühnen- und Kostümbild, Theaterausstattung und Kunsttherapie, die Verwaltung, Hörsäle sowie Seminarräume für die theoretische Lehre und die Bibliothek, siehe Hochschule für Bildende Künste Dresden ohne Jahr. Mit dem Umzug in die neuen Räumlichkeiten erhielt die Kunstgewerbeschule Dresden 1907 die drei Schülerinnen-Abteilungen *Graphik*, *Textilkunst* und *Mode*, vgl. Staatliche Akademie für Kunstgewerbe Dresden 1925, S. 12.

110 Vgl. zu dieser Annahme auch: Böhm 2009, S. 31.

111 In der Immatrikulationsliste des Jahres 1915/1916 findet sich Anna Frieda Wächtler unter der Nummer 16. Als Eintrittsdatum ist St. Michaelis, folglich der 29. September, 1915 vermerkt. Wohnhaft war die Studentin zur Zeit ihres Eintritts in die Kunstgewerbeschule noch in der Voglerstraße 15 III. Das Schulgeld wurde ihr erlassen, siehe Archiv HfBK Dresden Immatrikulationsliste 1915/16.

überflüssig geworden und die Studienanfänger mussten sich von Beginn an für eine Fachklasse entscheiden. Diese sollten vornehmlich der höheren Ausbildung, dem „[...] Überblick über die Einordnung des Berufes in das künstlerische und wirtschaftliche Leben [...]“ dienen. Eventuell nicht ausreichende Vorkenntnisse und Fertigkeiten konnten von den Studierenden in den Mal-, Zeichen- und Modelliersälen nachgearbeitet werden. Zudem wurde ein Kurs zur „Erziehung des Schönheitssinnes“ angeboten, um den Studierenden das „[...] Einfühlen in kunsttechnische und ästhetische Belange [...]“ zu erleichtern. Auch bot sich die Möglichkeit, Vorträge zum Bereich der bildenden Kunst oder zu literarischen Themen zu besuchen sowie an diversen Arbeitsgruppen teilzunehmen.¹¹²

Im Jahr von Elfriede Wächters Studienbeginn wurden die Sonderabteilungen für weibliche Studierende in gemischte Klassen umgewandelt.¹¹³ Die Fachklassen waren in Unter- und Oberklassen unterteilt, wobei die Regelstudienzeit in der Unterklasse drei bis vier Semester betrug. In der *Fachklasse für Mode*, die im Studienjahr 1915/1916 elf Teilnehmerinnen umfasste, wurden vor allem das Zeichnen von Entwürfen und textile Handarbeit gelehrt. In der Unterklasse wurde das Zeichnen nach Gegenständen geprüft.¹¹⁴

Geleitet wurde die *Fachklasse für Mode* von Margarete Junge. Diese hatte in den 1890er Jahren eine Ausbildung an der Damenakademie des Münchener Künstlerinnenvereins absolviert und als Designerin von Möbeln und Kunstgewerbearbeiten an zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen teilgenommen. Oft gemeinsam mit Gertrud Kleinhempel entwarf Junge ganze Zimmereinrichtungen, Schmuck und Beleuchtungskörper, die sich durch schlichte materialgerechte Formen und geschmackvolle Farben auszeichnen. Als erste Frau erhielt sie 1915 eine Professur an der Kunstgewerbeschule Dresden.¹¹⁵

Elfriede Wächtler interessierte sich für die Bearbeitung von Stoffen und Mode und begann, ihre eigene Kleidung zu entwerfen. Jedoch schienen die Studieninhalte ihren Erwar-

112 Staatliche Akademie für Kunstgewerbe Dresden 1925, S. 12 f. Der Kurs *Erziehung des Schönheitssinnes* wurde unter anderem von Oskar Seyffert geleitet, siehe dazu auch Anm. 126.

113 Vgl. Staatliche Akademie für Kunstgewerbe Dresden 1925, S. 18 und S. 20. In dem Bericht ist zu dieser Maßnahme folgende Begründung angegeben: „Die Sonderstellung dieser [besonderen weiblichen] Abteilung erwies sich jedoch bald als unorganisch; da die weiblichen Kräfte in der Praxis – außer in den rein weiblichen Berufen – die Konkurrenz der Männer auszuhalten haben, wurden gemischte Fachklassen gebildet.“ Hinzugefügt wird: „Eine 20-jährige Beobachtung des Eindringens der Frau in die kunstgewerblichen Berufe hat gezeigt, daß überall dort, wo der Wettstreit mit den Männern in der Praxis in Frage kommt, die Frau einen schweren Stand hat und sich nur in seltenen Fällen dauernd durchzusetzen vermag. Es ist daher das Bestreben der Akademie, den rein weiblichen Berufen und Kunstfertigkeiten besondere Aufmerksamkeit zu schenken“, ebd., S. 18. Im Schuljahr 1915/16 studierten insgesamt 83 weibliche und 124 männliche Studierende an der Kunstgewerbeschule Dresden. In den beiden darauffolgenden Jahren (1916/17 und 1917/18) waren es 104 bzw. 112 Schülerinnen und 112 bzw. 90 Schüler, ebd., S. 28. Im Studienjahr 1918/19 bildeten die männlichen Studierenden aufgrund des Kriegsendes und der Rückkehr der Soldaten erneut eine deutliche Mehrheit.

114 Vgl. zu diesem Absatz Reinhardt, H. 1996a, S. 68, Anm. 7. Die Teilnehmerinnenzahl wird im Bericht der Staatlichen Akademie für Kunstgewerbe Dresden bestätigt, Staatliche Akademie für Kunstgewerbe Dresden 1925, S. 29.

115 Vgl. zur Person Margarete Junges: Thieme, Becker und Vollmer 1957, S. 326 f. und Landeshauptstadt Dresden 2003.

tungen bald nicht mehr zu entsprechen. Im September 1916¹¹⁶ wechselte sie in die Grafikklasse von Prof. Georg Oskar Erler, der von 1892–1894 ebenfalls an der Dresdner Kunstgewerbeschule sowie von 1894–1898 an der Akademie unter anderem bei Gotthard Kuehl studiert hatte¹¹⁷. Als Radierer für seine figürlichen Darstellungen, Landschaften und Stadtansichten bekannt geworden, war Erler bestrebt, seinen Schüler_innen für ihre grafischen Arbeiten eine vornehmlich traditionelle Ausdrucksweise nahezubringen. Ein Zeugnis seines Unterrichts könnte Elfriede Wächtlers vermutlich während einer Übung vor Originalen entstandene Zeichnung *Alte Frau beim Lesen* sein.¹¹⁸

Laut den Unterlagen zur Kunstgewerbeschule im Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden betrug die Zahl der Teilnehmenden der *Fachklasse für Graphik* (Lithografie und Buchdruck) ungefähr 30. Da Elfriede Wächtler dieses Fach vom Herbst 1916 bis Februar 1918 studierte, ist anzunehmen, dass sie lediglich die Unterklasse besuchte. Diese verlangte als Prüfungsleistung die zeichnerische Aufnahme eines Gegenstandes (freie Perspektive), die zeichnerische Darstellung einer Pflanze, die den organischen Aufbau erkennen lässt, sowie eine Phantasiezeichnung. Im Rahmen von nationalen Wettbewerben, bei denen unter anderem die Gestaltung von Plakaten, Werbemarken und Firmenurkunden gefordert war, sollten die Studierenden praktische Erfahrungen sammeln.¹¹⁹

Otto Dix, der von 1910 bis 1914 zunächst die Fachklasse der Dekorationsmaler von Max Rade, Richard Mebert und Johannes Türk, vermutlich ab 1912 die *Fachklasse für allgemeine und figürliche Dekorationsmalerei* von Richard Guhr der Kunstgewerbeschule besuchte¹²⁰, empfand das dortige Studium zeitweilig als „Kamelslast des Drills“¹²¹ und sah sich von

116 In der Semesterliste der Studierenden ist Frieda Wächtler unter der Nummer 62 vermerkt. Laut diesen Unterlagen besuchte sie seit St. Michaelis (29. Sept.) 1916 bei voller Unterrichtszeit die Fachklasse Erler, war wohnhaft in der Pillnitzerstraße 28 II und musste ein Schulgeld von 60 Mark entrichten. Im Februar 1918 trat sie aus, siehe Archiv HfBK Dresden Immatrikulationsliste 1916–1918.

117 Die Immatrikulationslisten für die Studienjahre 1916/1917 und 1917/1918 führen Anna Frieda Wächtler unter der Nummer 16 bzw. 62. Als Anschrift ist zunächst Voglerstraße 15, für das Studienjahr 1918–1919 dann Pillnitzer Straße 28 II vermerkt, Archiv HfBK Dresden Immatrikulationsliste 1915/16 und Archiv HfBK Dresden Immatrikulationsliste 1916–1918. Zur Person Georg Erlers siehe Saur 2002, S. 401.

118 Vgl. zu dieser Annahme auch Reinhardt, H. 1996a, S. 44. Elfriede Lohse-Wächtler, *Alte Frau beim Lesen*, um 1918 (ELW 18), Bleistift, in weißer Kreide gehöht, 30,9 x 23,7 cm, unbez., Nachlass ELW, abgebildet (s/w) in: Reinhardt 1996, S. 45.

119 Vgl. zu diesem Absatz Reinhardt, H. 1996a, S. 68, Anm. 7. Im Bericht der Staatlichen Kunstgewerbeschule Dresden von 1925 werden als Wettbewerbe in den Jahren 1915 bis 1918 unter anderem folgende genannt: Plakat für den Sächsischen Heimatdienst (1915), Plakat für die Kriegsausstellung Dresden vom Roten Kreuz (1916), Plakat für Heimatdank (1918), Abbildungen von Volkskunstgegenständen für den Verein für Sächsische Volkskunst (1917), Kleiderverschlüsse für Armbeschädigte für Waldes & Co (1917). Zudem fanden Ausstellungen in den Räumen der Kunstgewerbeschule bzw. des Kunstgewerbemuseums statt, so unter anderem: Ausstellung der Fachunterklassen und des Jahreskurses der Akademie (1916), Ausstellung im Kunstgewerbemuseum – Vervielfältigung von Schülerarbeiten (Linoleumschnitte, Radierungen usw.) aus der internen Druckerei (1917), Staatliche Akademie für Kunstgewerbe Dresden 1925, S. 33 ff.

120 Vgl. Lorenz 2000, S. 12.

121 Dix 1966. Das Zitat entstammt der folgenden, rückblickenden Äußerung des Künstlers: „Erst später, in der Kunstgewerbeschule, habe ich ganz freiwillig die Kamelslast des Drills auf mich geladen, nach dem sauren Zwang der Malerlehre“, S. 291.

den „[...] Zwängen einer kommerziellen Kitschproduktion für den freien Markt [...]“¹²² bedrängt. Auch Otto Griebel erinnerte sich an die autoritär strukturierten Anfänge in der Kunstgewerbeschule: „Die zeichnerische Dressur begann. Im ersten Studienjahr wurde mir das Leben von den Lehrern ziemlich sauer gemacht. Ich mußte Dinge lernen, die meinen eigentlichen Absichten und Wünschen durchaus zuwiderliefen, und hatte keinerlei Vergnügen daran.“¹²³ Wie Elfriede Wächtler das Studium in der Grafikklasse empfand, ist nicht bekannt. Tatsächlich blieben einer Frau, die zu jener Zeit in Deutschland eine professionelle künstlerische Ausbildung anstrebte und zudem mit geringen finanziellen Mitteln ausgestattet war, kaum Alternativen.

Ihren Lebensunterhalt und die Studiengebühren von 60 Mark pro Studienjahr musste die junge Studentin eigenständig aufbringen, was ihr mit dem Verkauf von Batikararbeiten, kunsthandwerklichen Stücken und Gebrauchsgrafik gelang.¹²⁴ Unterstützung von ihren Eltern erhielt sie lediglich in Form von kleineren Gaben oder Mahlzeiten, die ihre Mutter oder Tante ihr zukommen ließen.¹²⁵

Im Februar 1918 verließ die 18-Jährige die Kunstgewerbeschule, um freiberuflich als Künstlerin tätig zu sein. Ihren Lebensunterhalt verdiente Elfriede Wächtler vermutlich weiterhin vornehmlich durch Verkäufe von kunsthandwerklichen Arbeiten, von Gelegenheits-tätigkeiten und von seltenen Bildverkäufen. Obwohl die Möglichkeit für Frauen in Dresden ab dem Wintersemester 1919/20 bestand, sah Elfriede Wächtler von einer Immatrikulation an der Dresdner Kunstakademie ab.¹²⁶ Die Gründe sind nicht bekannt, wobei die Vermutung naheliegt, dass insbesondere die schwierige wirtschaftliche Lage und die verhältnismäßig hohen Kosten für ein solches Studium diesen Entschluss förderten. Hubert Wächtlers Aussage zufolge nahm sie sporadisch am Aktzeichnen in den Ateliers befreundeter Künstler teil¹²⁷, erstellte Lithografien und malte gelegentlich in Öl. Die auf diese Wei-

122 Lorenz 2000a, S. 266.

123 Otto Griebel, in: Griebel und Lühr 1986, S. 28.

124 Hubert Wächtler berichtete aus seinen Erinnerungen: „In dieser Zeit hat sie, unabhängig vom elterlichen Haus, mit vielen graphischen Arbeiten für die Illustration von Büchern, Lithographien, die koloriert wurden, Holzschnitten und Linolschnitten, Postkarten, die sie drucken ließ und die sie dann gleich selbst in der Umgebung verkaufte, das Geld zu ihrem Leben verdient. [...] Manchmal durfte ich auch mitgehen zu Leuten, wo sie Geld holen wollte, wobei sie irgendeine Arbeit mitnahm“, Wächtler ohne Jahr, S. 281.

125 Hubert Wächtler erinnerte sich, dass er von seiner Mutter zuweilen zu seiner Schwester geschickt wurde, um ihr Essen in einem kleinen Kübel zu bringen. Zudem sei sie ab und zu zum Essen ins Elternhaus zurückgekehrt: „Manchmal kam sie auch, um sich irgend etwas für den Magen zu holen [...]“, vgl. Wächtler ohne Jahr, S. 280.

126 In einem undatierten Schreiben an die Hamburger Senatskommission für die Kunstpflege, Senatsrat Alexander Zinn, das nach dem 25. August und vor dem 12. September 1928 verfasst worden sein muss, schrieb Elfriede Lohse-Wächtler, dass sie von 1916 bis 1919 auf der Kunstgewerbeschule Dresden und der Akademie bei Hofrat Seifert [sic! eigentlich: Seyffert] und Prof. Gußmann ausgebildet worden sei, Lohse-Wächtler 1928. Eine Immatrikulation an der Dresdner Kunstakademie ist nach Recherchen und Auskunft des dortigen Archivs nicht nachweisbar. Vermutlich besuchte Elfriede Lohse-Wächtler als nicht eingeschriebene Studentin vereinzelte Kurse bei Professor Gußmann, bei dem seit dem Herbst 1919 auch Otto Dix als Meisterschüler studierte. Vgl. zu dieser Annahme auch Reinhardt, H. 1996a, S. 45.

127 Vgl. Wächtler ohne Jahr, S. 281.

se entstandenen Porträts boten der jungen Künstlerin möglicherweise eine weitere Einnahmequelle.

2.4 „Die Linie musste richtig sein“¹²⁸ – Grethe Jürgens’ Ausbildung und Tätigkeit als Werbegrafikerin

Einem von Grethe Jürgens verfassten kurzen Lebenslauf anlässlich der Meldung zur Reifeprüfung 1918 ist zu entnehmen, dass sie 1905 in die katholische höhere Mädchenschule in Wilhelmshaven eintrat. Ihrer Aussage nach handelte es sich bei dieser Schule um eine Privatschule, die während ihrer Schulzeit zu einer zehnklassigen Mädchenschule umgestaltet wurde.¹²⁹ Anders als Elfriede Lohse-Wächtler erhielt Grethe Jürgens folglich die Möglichkeit, nach den ersten acht Schuljahren eine höhere Bildungsanstalt mit der Option des Abiturs zu besuchen – ein Privileg, das zu jener Zeit nur wenigen Mädchen zuteil wurde. Gründe für dieses Zugeständnis mögen die liberale und aufgeschlossene Haltung ihres Vaters Georg Jürgens sowie dessen solide Einkommensverhältnisse als Schulleiter einer katholischen Volksschule gewesen sein.¹³⁰

So trat Grethe Jürgens kurz vor Beginn des Ersten Weltkrieges Mitte Februar 1914 in die Obertertia der damaligen Königin-Luise-Schule in Wilhelmshaven ein.¹³¹ In ihrer Klasse der Oberrealschule lernten 19 weitere Mädchen der Geburtsjahrgänge 1894 bis 1899. Unter ihnen war Grethe Jürgens nicht nur die Einzige, die kontinuierlich ein ‚sehr gut‘ im Zeichnen erhielt, sondern auch die Einzige mit katholischer Konfession. Auch über die weiteren schulischen Leistungen von Grethe Jürgens geben die bisher unveröffentlichten Unterlagen zur Reifeprüfung Auskunft.¹³²

Nach dem Erhalt ihres Abschlusszeugnisses verfolgte Grethe Jürgens konsequent ihre bereits während der Schulzeit formulierten Ziele. Ihrer eigenen Aussage zufolge sollte das Abitur „[...] auch angewandt werden [...]“.¹³³ Kurz vor Ende des Ersten Weltkrieges, im Alter von 19 Jahren, zog sie daher von Wilhelmshaven aus zunächst nach Berlin, wo sie sich aufgrund ihrer Vorliebe für das Zeichnen¹³⁴ am 2. Oktober 1918 für den Fachbereich Architektur an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg einschrieb.¹³⁵

Über die genauen Inhalte von Grethe Jürgens’ Studium, das heißt über die von ihr tatsächlich besuchten Vorlesungen oder gewählten Themenschwerpunkte, ihre Kommilitonen oder Lehrer ist nichts bekannt. Das Archiv der Technischen Hochschule Berlin wur-

128 Grethe Jürgens, in: Reinhardt, H. und G. 1981, S. 13.

129 Jürgens 1918.

130 Diese Annahme teilt Heike Scholz in ihrer Dissertation: „Als Lehrer dachte er zukunftsorientiert und wusste um die Bedeutung einer guten Schulbildung auch für Mädchen“, Scholz 2001, S. 18.

131 Vgl. Jürgens 1918.

132 Waren diese in der Prima noch überwiegend befriedigend, bekam die Schülerin im Abitur bis auf in den Fächern Englisch, Französisch und Physik ausschließlich gute Noten. Vgl. dazu und zu den weiteren Angaben in diesem Absatz: Königin-Luise-Schule 1918.

133 Vgl. Grethe Jürgens, in: Reinhardt H. und G. 1981, S. 12.

134 „Ich habe schon als Kind immer gern gezeichnet, habe kleine Geschichten gemacht und illustriert. [...] Ich wollte immer zeichnen. [...]“, Grethe Jürgens, in: Reinhardt, H. und G. 1981, S. 12.

135 Matrikelbuch TUB 1914–23. Ihre Matrikelnummer lautete diesen Unterlagen zufolge 25138.

de 1943 bei einem Bombenangriff zerstört und mit ihm ist auch ein Großteil der Unterlagen über den Studienjahrgang 1918/19 vernichtet worden.¹³⁶ Einzig das Vorlesungsverzeichnis gibt Auskunft darüber, wie sich der Architekturstudiengang 1918 und 1919 gestaltete.¹³⁷ Darin sind Vorlesungen zu Bau- und Kunstgeschichte, zu Grundlagen der Chemie, Physik und Geometrie, Materialkunde und Geologie, zu Farbenlehre und Dekoration, Übungen zum Zeichnen und Modellieren, Anleitungen zu Entwurf und Realisation von Innen- und Außenarchitektur sowie ein Angebot an zusätzlichen Vorträgen verzeichnet. Auch Vorlesungen zu unterschiedlichen Themen des Bereichs Kunstgewerbe sind gelistet. Zudem ist dem Vorlesungsverzeichnis bzw. dessen Ergänzung zu entnehmen, dass im Studienjahr 1918/19 Prof. Friedrich Klingholz der Abteilung für Architektur vorstand. Neben ihm unterrichteten unter anderem der Bauforscher und Bauhistoriker Richard Borrmann, der Stadtbaumeister Felix Genzmer, der Architekt Hugo Hartung sowie der Kirchenmusiker Johannes Biehle.¹³⁸

Am 6. September 1919 verließ Grethe Jürgens mit einem Abgangszeugnis die Technische Hochschule.¹³⁹ Vermutlich aufgrund der Erkenntnis, dass das Studium und Aussichten auf eine Tätigkeit als praktizierende Architektin nicht dem ursprünglich Erhofften entsprachen, sowie wegen der aus den unsicheren politischen Verhältnissen resultierenden Schließung der Hochschule zog Grethe Jürgens zurück zu ihren Eltern nach Wilhelmshaven. Rückblickend erklärte sie:

- 136 Die bei der Immatrikulation neu angelegte Studierendenakte von Jürgens mit der Nr. 115 ist 1943 während des Bombenangriffs verloren gegangen (Auskunft des Universitätsarchivs der Technischen Universität Berlin per E-Mail vom 02.10.2012). Heike Scholz gelangte hinsichtlich ihrer Recherchen zu einem ähnlichen Ergebnis, vgl. Scholz 2001, S. 21.
- 137 Die Technische Universität schreibt zu diesem Sachverhalt: „Die Sammlung Vorlesungsverzeichnisse der Technischen Universität Berlin und ihrer Vorgängereinrichtungen ist eine der wichtigsten Quellen zur Geschichte der Universität. Sie ist um so bedeutender, da bei der Zerstörung des Hauptgebäudes der damaligen Technischen Hochschule Berlin im November 1943 nicht nur die Aktenbestände des Hochschularchivs fast vollständig vernichtet wurden, sondern auch die Akten der Hochschulverwaltung bis auf wenige Regalmeter verbrannten. Ebenso fielen die Verwaltungsakten der Fakultäten und Institute sowie deren Unterlagen zu Forschung und Lehre aus der Zeit zwischen 1879 und 1945 infolge von Kriegseinwirkungen weitestgehend der Vernichtung anheim. Informationen über den Lehrkörper, die Struktur der Bildungseinrichtung, die Lehrpläne und Lehrveranstaltungen sind in der Regel nur noch anhand der Vorlesungsverzeichnisse zu recherchieren“, TUB Vorlesungsverzeichnisse 2014.
- 138 Das Vorlesungsverzeichnis für das Studienjahr 1916/17 bzw. die Ergänzungen für das Studienjahr 1918/19 bieten Informationen zu den möglichen Lerninhalten von Jürgens' Architekturstudium. Für die Studienjahre 1917/18 und 1918/19 hat es kein eigenes Vorlesungsverzeichnis gegeben. Aufgrund des Kriegszustands wurden dem Verzeichnis des Studienjahres 1916/17 lediglich Ergänzungen hinzugefügt. Vgl. daher bezüglich der Angaben des für Grethe Jürgens geltenden Vorlesungsverzeichnisses: TUB Vorlesungsverzeichnis 1916/17, S. 31 ff. und S. 70 ff., sowie Ergänzungen zum Programm für das Studienjahr 1917–1918, gültig für das Studienjahr 1918/19, TUB Vorlesungsverzeichnis 1917/18, S. 3 ff. und S. 23.
- 139 Eintrag zu Margarethe Jürgens, Universitätsarchiv der Technischen Universität Berlin, Matrikelbuch Bd. VII (1914–1923), S. 109, 13. Zeile (über eine Doppelseite). Der Eintrag bestätigt zudem, dass Grethe Jürgens eine Oberrealschule (auch als Realgymnasium bezeichnet) in Wilhelmshaven besuchte, bevor sie sich für das Fach Architektur in Berlin einschrieb.

„Ich kehrte also nach Wilhelmshaven zurück und wusste nicht, was ich machen sollte. Dann kam ich darauf, die Kunstgewerbeschule zu besuchen, denn zur Architektin fühlte ich mich gar nicht berufen. Ich wollte immer zeichnen. Der Anfang des Studiums ist ja oft enttäuschend, weil man sich etwas ganz anderes darunter vorgestellt hat. Ich dachte, ich könnte sofort wer weiss was damit machen. Das ging natürlich nicht.“¹⁴⁰

Das, „was man so Künstlerin nennt“, wollte Jürgens nach eigenen Aussagen „niemals“ werden, sie wollte „eben nur zeichnen und malen.“¹⁴¹ Ein Studium der bildenden Kunst an einer Akademie kam daher offenbar nicht infrage. Stattdessen entschied sich die mittlerweile 20-jährige Frau für ein Studium an der Städtischen Handwerker- und Kunstgewerbeschule Hannover im Fachbereich Grafik.¹⁴²

Die Kunstgewerbeschule Hannover basierte auf einer im Jahr 1791 als *Freye Zeichenschule für Handwerkslehrlinge* gegründeten Bildungsinstitution. Diese sollte den Jugendlichen, denen sich nicht die Möglichkeit des Besuches einer höheren Schule bot, sondern die nach der Elementarschule eine handwerkliche Ausbildung anstrebten, „[...] eine gründliche Bildung für das praktische Leben, Handel und Gewerbe [...]“¹⁴³ ermöglichen. Darauf aufbauend wurde am 1. Juli 1835 an der Köbelingerstraße, auf dem heutigen Markthallengrundstück, die Handwerkerschule gegründet, die sich in zwei Abteilungen gliederte. Nur wer zunächst die Handwerkerschule erfolgreich absolviert hatte, wurde zur sogenannten Bauerschule zugelassen.

Ostern 1860 erweiterte man die Institution zu einer Gewerbeschule und unterteilte sie in eine Vor- und Hauptschule. Aus der Hauptschule ging Ende des 19. Jahrhunderts die *Handwerker- und Kunstgewerbeschule* hervor.¹⁴⁴ Seit 1918 gab es Abteilungen für textile Handarbeiten, Dekorationsmalerei, Grafik, Bildhauerei, Tischlerei sowie eine Abteilung für Kunstschmiede und -schlosser. Im Winter kam eine Abteilung für Bauhandwerker hinzu. Der Fokus der Schule lag auf der Förderung des Nachwuchsbedarfs der klein- und mittelständischen Handwerksbetriebe oder der ortsansässigen Industrie, wobei nach und nach auch eine Erweiterung der Abteilung für freie Künste angestrebt wurde. Erwerbs- und Bildungsansprüche blieben eng verbunden.¹⁴⁵

Heike Scholz verweist in ihren Ausführungen über die Kunstgewerbeschule Hannover auf die Publikation des bis 1921 tätigen Direktors Wilhelm von Debschitz, die Auskunft

140 Grethe Jürgens, in: Reinhardt, H. und G. 1981, S. 12. In einem früheren Interview vom April 1973 gab Grethe Jürgens als Grund für den Abbruch des Architekturstudiums an, dass sie „nicht genug zeichnen konnte“ und sie darauf „nicht hätte warten wollen“, vgl. Grethe Jürgens, in: Flohr 1973. Heike Scholz berichtet zudem von einer Erzählung, laut derer ein Professor in Berlin Grethe Jürgens vom Studiengang der Architektur abgeraten hatte und sie „um die Perspektive stritten“, Scholz 2001, S. 21. Belege für diese Annahme werden nicht genannt.

141 Vgl. zu dieser und der vorangegangenen Äußerung: Grethe Jürgens, in: Reinhardt, H. und G. 1981, S. 12.

142 „Ich bin dann also auf die Kunstgewerbeschule gegangen, die das Richtige für mich war. Dort konnte ich machen, was ich eigentlich wollte“, Grethe Jürgens, in: Reinhardt, H. und G. 1981, S. 12.

143 Hollburg 1961, S. 95.

144 Vgl. zu den beiden vorangegangenen Absätzen Hollburg 1961, S. 104 ff.

145 Vgl. zu diesem Abschnitt Scholz 2001, S. 28. Scholz bezieht sich auf ein kurzes Anschreiben des Architekten Professor Jochem, der Wilhelm von Debschitz im Amt nachfolgend 1921 die Handwerker- und Kunstgewerbeschule Hannover leitete: Jochem 1929.

über die Zulassung von Frauen zum Studium an der Kunstgewerbeschule Hannover gibt. Von Debschitz zufolge war

„[...] der Eintritt für Frauen jederzeit möglich, wobei er im Gegensatz zu den männlichen Anwärtern die Aufnahme nach eigenem Ermessen ablehnte oder befürwortete. Das Abitur benötigten die Studienbewerberinnen nicht, Nachweise für eine kunsthandwerkliche Begabung ließ die Direktion ebenfalls gelten, was den Studentinnen zu einer Aufnahme auf Probe verhalf. Den Damen riet von Debschitz dringlich, sich bei der Wahl der Fächer ratsuchend an die Leitung der Schule zu wenden und sich deren Urteil zu unterwerfen.“¹⁴⁶

Heike Scholz weist daher zu Recht auf die ambivalente Politik von Debschitz hin, indem dieser das Zulassungsverfahren weiblichen Anwärterinnen gegenüber zunächst liberal und offen erscheinen ließ, er letztlich jedoch „[...] nach dem Motto verfuhr, dass die Frauen zwar studieren durften, aber was und wie immer noch im Ermessen der Männer lag.“¹⁴⁷ Hohe Befähigungen gestand er ihnen in kunstgewerblichen und „schmückenden“ Bereichen zu. Für das Betätigungsfeld der bildenden Kunst seien sie jedoch nur in sehr seltenen Ausnahmefällen geeignet. Seine Intention lag in dem geringen Vertrauen in weibliche Fähigkeiten zur eigenständigen Kreativität sowie in dem Bestreben begründet, den dem weiblichen Kunschaffen im Bereich der bildenden Künste seiner Ansicht nach automatisch inhärenten Dilettantismus zu unterbinden.¹⁴⁸

Grethe Jürgens studierte bei Fritz Burger-Mühlfeld, der vor allem für realistische Arbeitsdarstellungen, Landschaften, Bildnisse sowie für Schilderungen des Bohème-Milieus bekannt war. 1919 berief man ihn an die Kunstgewerbeschule Hannover, an der er mit Unterbrechungen aufgrund von Kriegseinsätzen bis 1947 die Grafikklasse leitete.¹⁴⁹

„Er brachte uns Dinge bei, von denen ich zum Teil heute noch zehre, zum Beispiel die Regel, dass eine leere Fläche genauso wichtig ist wie eine ausgefüllte, dass Komposition und Gegenstand von großer Bedeutung sind, dass man nicht einfach gefühlsmäßig dahinmalen darf, wie ich es so gern tat. Die Linie musste richtig sein, ebenso die Verteilung und die Komposition. Auf all das galt es zu achten, wollte man ein gutes Bild zustandebringen. Gleichgültig, in welcher Malweise man arbeitet, das, was Burger-Mühlfeld uns beigebracht hat, kann man immer beherzigen.“¹⁵⁰

146 Vgl. von Debschitz um 1917, S. 5, zit. n.: Scholz 2001, S. 29.

147 Vgl. zu diesem und zu dem vorangegangenen Abschnitt Scholz 2001, S. 29 f., für das Zitat siehe Scholz 2001, S. 30. Auf Seite 29 ihrer Dissertation gibt Heike Scholz an, dass das Verhältnis von weiblichen und männlichen Studenten nahezu ausgeglichen war. 66 männlichen Studierenden standen 55 weibliche gegenüber (siehe auch Scholz 2001 Anm. 81, S. 26. Eine detaillierte Quellenangabe fehlt an dieser Stelle).

148 Vgl. von Debschitz um 1917, S. 5, zit. n. Scholz 2001, S. 29.

149 Vgl. Saur 2002, S. 204 f. Siehe weiterführend zu Fritz Burger-Mühlfeld auch Zerull 1991, S. 12 f.

150 Grethe Jürgens, in: Reinhardt, H. und G. 1981, S. 13. Aus Augsburg stammend, hatte Fritz Burger-Mühlfeld an der Münchener Kunstakademie unter anderem bei Franz Stuck studiert. Laut Werner Schumann, einem Biografen Burger-Mühlfelds, hatte der Künstler während seiner Münchener Zeit „[...] insbesondere die Ausdrucksmöglichkeiten der zeichnerischen Linie, die Aufteilung der Fläche und das strenge Kompositionssystem verinnerlicht. Fähigkeiten, die vor allem für den Bereich der

Er habe ihr „[...] all das ‚Reizende und Niedliche‘ beim Malen ausgetrieben“, erinnerte sich Grethe Jürgens rückblickend.¹⁵¹

Jürgens' Meldekarte gibt als ihren Wohnort noch bis zum 23. September 1920 mit Unterbrechungen Wilhelmshaven an, ehe sie ab dem 25. Oktober desselben Jahres endgültig als Hannoveranerin verzeichnet ist.¹⁵² In welcher Straße sie zu jener Zeit wohnte, ist nicht vermerkt. Möglich ist, dass sie in den Jahren 1920 bis 1928 zumindest zeitweilig eine kleine Unterkunft in der Feldstraße, Hannover-Südstadt, bewohnte.¹⁵³

Wenn auch oftmals sich am Rande des Existenzminimums bewegend, hatte Grethe Jürgens die Studienjahre in Hannover doch weiterhin von der finanziellen Unterstützung ihrer Eltern bestreiten können. Als die Inflation mehr und mehr um sich griff, war die angehende Werbegrafikerin 1922¹⁵⁴ gezwungen, die Kunstgewerbeschule zu verlassen, um ihren Lebensunterhalt verdienen.

angewandten Kunst essentiell sind [...]“ und die er laut Grethe Jürgens wirkungsvoll an seine Studierenden zu vermitteln verstand. Vgl. Schumann 1967, S. 11.

151 Grethe Jürgens, in: Flohr 1973.

152 Meldekarte Jürgens ohne Jahr.

153 Aussagen von Grethe Jürgens zufolge nannten sie selbst und ihre Freunde ihre damalige Bleibe „Hundestall“, „[...] weil dort mal Hunde gezüchtet worden waren, kleine englische Whippets-Windhunde, [...]“, Grethe Jürgens, in: Bode 1974, S. 18. In Jürgens' Meldekarte ist nach dem Eintrag eines endgültigen Wohnortwechsels von Wilhelmshaven nach Hannover am 25.10.1920 erst am 1.10.1928 wieder ein neuer Wohnort, diesmal unter Angabe Nordmannstr. 1A, vermerkt. Ihr Wohnort in der Feldstraße und weitere potenzielle Unterkünfte sind daher nicht zweifelsfrei zu belegen. Vgl. Meldekarte Jürgens ohne Jahr.

154 Die Angaben zum Austritt aus der Kunstgewerbeschule und dem Beginn ihrer Freiberuflichkeit als Künstlerin divergieren. Harald Seiler und Werner Heine geben an, dass Jürgens 1923 das Studium abbrach. Vgl. Seiler 1976, S. 6 sowie Heine 2001, S. 101. Für einen Austritt im Jahr 1922 spricht die Aussage von Grethe Jürgens, dass sie sich nach fünf Jahren für die Aufgabe ihrer Tätigkeit bei der Firma Hackethal [-Draht- und Kabel-Werke AG Hannover] entschied, Grethe Jürgens, in: Flohr 1973. Kurt Fischer, einer ihrer ehemaligen dortigen Kollegen und Verfasser des Artikels anlässlich von Jürgens' 70. Geburtstag in der HAZ schrieb, dass Grethe Jürgens 1927 ihre Stelle aufgab, „[...] um nur noch als freie Künstlerin zu leben“, Fischer 1969. Grethe Jürgens selbst scheint den tatsächlichen Beginn ihrer Tätigkeit als freiberufliche Künstlerin und Illustratorin auf das Jahr 1929 zu datieren, nachdem sie auch die Interimstätigkeit als Reklamezeichnerin für die Zeitschrift *Der Manufakturist* in Hannover beendet hatte. Ihren Lebensunterhalt bestritt die Künstlerin nach eigenen Aussagen ab 1929 vornehmlich mit grafischen Aufträgen und der gelegentlichen Unterstützung durch das Sozialamt, vgl. Flohr 1973.

3 Ich-Bildung – Selbst-Darstellung, Selbst-Befragung, Selbst-Positionierung

3.1 (K)ein Blick in den Spiegel – Über Eigenschaften und Funktionen künstlerischer Selbstbildnisse

Die künstlerische Selbstdarstellung ist spätestens seit der Etablierung des Genres im Zeitalter der Renaissance untrennbar mit unterschiedlichen, sich bis heute im Wandel befindlichen Diskursen verknüpft. Fragen der bzw. des Rezipierenden nach der Authentizität, physiognomischen Ähnlichkeiten und der mit biografischen Kontexten einhergehenden Visualisierung psychischer Befindlichkeiten verbinden sich mit Überlegungen zu potenziellen Strategien und Aussageintentionen der Urheberin bzw. des Urhebers. So ist die Darstellung des eigenen Ichs seitens einer bzw. eines Kunstschaffenden nie ausschließlich ein Blick in einen ‚realen‘ Spiegel und somit eine vermeintlich ungefilterte Abbildung von Äußerlichkeiten oder gar des tatsächlichen Selbst – was immer man darunter verstehen mag. Eine solche Darstellung impliziert eine Form der Inszenierung, ist selten spontan oder willkürlich, sondern vielmehr die ‚Heraus-BILD-ung‘ einer oder mehrerer Identitäten. Sie impliziert fragende Momente, ist eine Form der Selbst-Bestimmung, Selbst-Versicherung, Selbst-Verortung oder auch der kalkulierten Selbst-Vermarktung.¹⁵⁵ Persönliche, gesellschaftlich-soziale sowie kulturpolitische Kontexte tragen zusätzlich dazu bei, dass es sich bei Selbstdarstellungen immer auch um Konstruktionen, um Spielarten des eigenen bzw. künstlerischen Selbst handelt.

Selbstbildnisse übernehmen zudem „[...] die Rolle der Sprache in der Bedeutungskonstruktion verschiedener kultureller, ideologischer und geschlechtsbezogener Diskurse“, wie Irit Rogoff in ihrem Beitrag *Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit in der Deutschen Moderne* konstatiert.¹⁵⁶ Anhand von Selbstdarstellungen kunsthistorisch etablierter männlicher ‚Meister‘ seit 1870 wie Arnold Böcklin, Max Liebermann oder Ernst Ludwig Kirchner leitet Rogoff her, auf welche Weise die Verwendung von spezifischen Bildtypen dazu bestimmt war, ihren Status als kulturelle Identitäten sicherzustellen.¹⁵⁷ Ausgehend von einer Absolutheit heterosexueller Männlichkeit in der westlichen Kultur verweist Irit Rogoff

155 Dies trifft auf künstlerische Selbstbildnisse zu, spielt jedoch beispielsweise auch in hohem Maße bei der Gestaltung persönlicher Profile in sozialen Netzwerken eine Rolle.

156 Rogoff 1989, S. 23. Der Titel sowie die Vorgehensweise bilden die Grundlage für den Unterkapitel 3.4 dieser Arbeit.

157 Vgl. Rogoff 1989, S. 23.

darauf, dass die „[...] patriarchale Kultur dem männlichen Künstler eine Rolle und einen Modus ihrer visuellen Repräsentation konstruiert [hat], die wiederum in der deskriptiven kulturellen Praxis [...] als Standard akzeptiert ist“.¹⁵⁸ Als Legitimation dienten häufig künstlerische Rückbezüge in Form von Hommagen an etablierte oder gar mythisierte Künstlerpersönlichkeiten und deren Werke sowie an bestimmte Ausdrucksformen ‚glorreicher‘ Epochen,¹⁵⁹ was anhand der Selbstdarstellungen von Otto Dix in Unterkapitel 3.4 exemplarisch veranschaulicht werden soll. Kontinuierlich festgeschrieben wird und wurde ein System von Zeichen und Verweisen, von Anleihen und Kenntnis einer spezifischen (Bild-) Sprache. Diese bezeichnet Rogoff als „Fähigkeit“, aus den Komponenten der Kultur einen Diskurs und damit einen Modus zu konstruieren, kulturelle Herrschaft und die damit verbundene Autorität im Sinne eines privilegierten Wissens und die Aura der Einzigartigkeit zu etablieren und auszuüben.¹⁶⁰

Eng mit dieser Autorität verknüpft ist die Distinktion gegenüber einem vielgestaltigen Anderen, die durch die bildliche Darstellung des anderen (weiblichen) Geschlechts, alternativer Formen von Sexualität, kultureller, sozialer oder nationaler Zugehörigkeiten sowie mittels der Integration weiterer, traditionell als kontrovers etablierter Begriffspaare, wie Subjekt (männlicher Künstler) versus Objekt (verbildlichte Frau), Natur (weiblich) versus Kultur (männlich)¹⁶¹, häuslich/privat (weiblich) versus öffentlich (männlich), intendiert wird.¹⁶² Diese Abgrenzung kann zudem die für die Etablierung des (Avantgarde-)Künstlers notwendige Marginalität – auch im Sinne einer sozialen Distinktion durch einen bestimmten Habitus verstanden¹⁶³ – begünstigen. Häufig finden sich daher Selbstdarstellungen von Künstlern, die sie in Zusammenhang mit Prostitution, Alkohol- oder Tabakkon-

158 Rogoff 1989, S. 22.

159 Vgl. Rogoff 1989, S. 23.

160 Vgl. Rogoff 1989, S. 23.

161 Unter Natur, abgeleitet von lateinisch *natura* (*nasci* = gezeugt bzw. geboren werden, entspringen, wachsen, gedeihen), wird hier der gängigen Definitionen folgend die „[...] mannigfaltige Gesamtheit der organischen und anorganischen Daseins- und Bewegungsformen der Materie [...]“ verstanden, Seemann Verlag 2004, Bd. V, S. 108. Unabhängig vom Menschen existierend bedeutet Natur im Gegensatz zu Kultur zunächst das Ursprüngliche, Unveränderte, wobei die Verwendung des Begriffs je nach Kontext unterschiedliche Bedeutungen innehat. Die Definition des Begriffs Kultur, hergeleitet von lateinisch *cultura* (= Bearbeitung, Pflege, Bebauung, Anbau, aber auch: Ausbildung, Veredelung, Verehrung) ist ähnlich weit gefasst und vielfältig gebraucht. In Gegenüberstellung mit der hier verwandten Definition von Natur wird Kultur im Sinne des seit der Aufklärung erweiterten Begriffs vereinfachend als all das verstanden, „[...] was der Mensch durch seine Lebenstätigkeit sowohl der Natur als auch der eigenen Entwicklung über den Naturzustand hinaus hinzufügt“. Im Sinne einer materialistischen Kulturtheorie ist Kultur „[...] die Gesamtheit der durch Menschen und ihr Handeln hervorgerufenen Voraussetzungen für die Entwicklung produktiver und schöpferischer Bedürfnisse und Fähigkeiten, für die individuelle Entwicklung der Angehörigen historischer Gesellschaften, Klassen und Schichten und die Gesamtheit der jeweils ausgebildeten subjektiven Qualitäten der Individuen [...], der Entwicklungsgrad ihrer praktisch-gegenständlichen, ästhetischen, moralischen und theoretischen Bedürfnisse und Fähigkeiten“, ebd., S. 102. Als Teilaspekte von Kultur werden Gesellschaft, Ethnie, das Soziale sowie im engeren Sinne Kunst, Wissenschaft und Technik, Geist und Bewusstsein verstanden, vgl. Rajković 1989, S. 25.

162 Zur Genese der dichotomen Begriffspaare und deren Interdependenzen sowie insbesondere zu der Assoziation von Weiblichkeit/Natur und Männlichkeit/Kultur siehe u. a. Rajković 1989.

163 Die Begriffe seien hier und im Folgenden verwandt im Sinne von Bourdieu 1982.

sum – folglich als unkonventionelle Bohemiens – zeigen. Auch traditionell männlich besetzte monumentale Ereignisse wie kriegerische Handlungen oder Darstellungen in Anlehnung an religiöse Überlieferungen forcieren implizit oder explizit die Konnotation von Männlichkeit mit Macht, Triebhaftigkeit oder Göttlichkeit. Nicht selten wurde der weibliche Körper im Rahmen derartiger Legitimationsbestrebungen durch den männlichen ‚Schöpfer‘ künstlerischer Selbstbildnisse instrumentalisiert, wie anhand zahlreicher Selbstbildnisse – unter anderem auch in jenen von Otto Dix – anschaulich wird.

Spätestens um die Jahrhundertwende gerieten traditionelle Konzepte oben genannter, geschlechtsspezifisch konnotierter Gegensätze zunehmend ins Wanken. So überrascht es nicht, dass sich zahlreiche Künstlerinnen mittels ihrer Werke mit ihrer „[...] problematischen Doppelposition der Frau als ‚Avantgardeinstrument‘ hier und aktive Künstlerin da“¹⁶⁴, mit dem Gesehen-Werden und dem Sehen intensiv auseinandersetzen – eine sich angesichts der Moderne zuspitzende Auseinandersetzung, die bis heute anhält. Als grundlegende Konsequenz konstatiert Silvia Eiblmayr in ihren Ausführungen zum weiblichen Körper bzw. zu weiblichen Selbstdarstellungen im 20. Jahrhundert, dass die Künstlerin „[...] die ‚repräsentative Verfaßtheit‘ ihres Körpers weder negieren noch aufheben [kann]. Sie muß [folglich] – bewußt oder unbewußt – den ihr zugewiesenen Bildstatus in ihre Selbstinszenierung einbeziehen“. Dies bezeichnet Eiblmayr zu Recht als „[...] notwendige Voraussetzung für die Künstlerin, ihre Position innerhalb dieser traditionellen Zuweisung sichtbar machen und in Frage stellen zu können“.¹⁶⁵ Daraus resultieren Zeugnisse von Suchbewegungen nach der eigenen Identität, dem eigenen Körper, der Verortung innerhalb bestimmter Grenzen oder deren Infragestellung und Nivellierung.

Im Kontext der von Judith Butler angestoßenen Debatte um die ‚Performativität von Geschlecht‘¹⁶⁶ können Selbstdarstellungen auch als ‚Aufführungen‘ von Männlichkeit¹⁶⁷ oder Weiblichkeit gelesen werden, die häufig vor ausgewählten, als ‚Bühne‘ fungierenden Bildhintergründen stattfinden¹⁶⁸. Teils künstlerisch detailliert ausgestaltet, als reale Orte zu identifizieren oder wenig differenziert lediglich durch Farben Stimmungen übertragend,

164 Vgl. Eiblmayr 1993, S. 14. Eiblmayr bezieht sich in diesem Abschnitt ihrer Ausführungen auf die folgende Publikation: Chadwick 1985.

165 Eiblmayr 1993, S. 10.

166 Die über mehrere Jahrzehnte im Rahmen der Geschlechterforschung kontrovers geführte Debatte, die hier nicht in aller Ausführlichkeit wiedergegeben werden kann, nahm ihren Ausgang mit Judith Butlers Publikation *Gender Trouble* von 1990, siehe Butler 1990.

167 Änne Söll stellt das Porträt Heinrich Georges als Terje Wiggen von Otto Dix in Verbindung mit einer Fotografie des Schauspielers und des Künstlers von Hugo Erfurth sowie mit einer Postkarte mit einer Fotografie von Otto Dix mit aufgemaltem Anker auf dem Handrücken in diesen Kontext. Dabei verweist sie auf den ihrer Ansicht nach treffenderen Begriff der ‚transformativen Männlichkeit‘ von Gaylyn Studlar (1996), „[...] der, im Gegensatz zu einem performativen Spiel mit Geschlechterrollen, die Vorstellung eines ‚männlichen Kerns‘ nie infrage stellt und zugleich den Prozess der Mann-Werdung betont“, Söll 2012, S. 60.

168 Laut Silvia Eiblmayr erhält das Bild in der von ihr beschriebenen metaphorisch-metonymischen Verknüpfung des weiblichen Körpers mit der Bildstruktur die Funktion eines Symbolraumes, der wiederum auf den Körper der Frau verweist. Ihr zufolge erscheint das Bild als Bühne, auf der sich die Künstlerin präsentiert, um sich im Blick des Anderen (des Betrachters, des Mannes) ihrer Identität zu versichern, Eiblmayr 1993, S. 202. Die Bildhintergründe, im Folgenden auch Umräume genannt, werden wie in Unterkapitel 1.3 näher ausgeführt, als für die Bildaussage bedeutender Bestandteil des als Bühne fungierenden Gesamtbildes verstanden.

sind diese Umräume Teil der ‚Performance‘ des Künstlers. Es geht bei einer solchen Selbstdarstellung vor einem bestimmten Hintergrund nicht ausschließlich um die eigene Selbsterfahrung oder um das Spiel mit der eigenen (unter anderem auch geschlechtlichen) Identität. Es handelt sich auch um eine Manipulation der bzw. des Betrachtenden, der die bzw. den Porträtierte_n aufgrund der Art der Darstellung in einer spezifischen Weise wahrnehmen soll. Aus diesem Grund spielt der im Folgenden als ‚Umräum‘ betitelte, künstlerisch gestaltete Hintergrund bei der Betrachtung der Selbstbildnisse von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens eine besondere Rolle.

So vielfältig die darstellerischen Mittel und Sujets sind, mittels derer die Künstlerinnen traditionell männlich besetzte, aber auch neue (reale) Räume, Orte und Darstellungstopoi für sich beanspruchten¹⁶⁹, so vielgestaltig waren bzw. sind die Ergebnisse. Die Künstlerinnen loteten Entwürfe von Weiblichkeit und ‚Frau‘ bzw. ‚Frau sein‘ innerhalb ihres sozialen und gesellschaftlichen Umfeldes sowie im Rahmen ihrer Kunst für sich aus, wobei die Grenzen zwischen Rezipient_innen und Produzent_innen nicht selten fließend sind. Marsha Meskimmon wies angesichts der Wahrnehmung dieser Darstellungen darauf hin, dass dementsprechend auch neue Formen der Analyse und Interpretation der weiblichen Selbstbildnisse notwendig seien. Die traditionell männlich geprägte Sicht- und Sprechweise sei ihrer Ansicht nach nicht mehr geeignet, jene Bilder zu fassen, die aus dem Fehlen einer feststehenden Subjektposition und Umstürzen traditioneller narrativer Strukturen resultierten.¹⁷⁰ Alternative Erklärungsmodelle zu Selbstdarstellungen von Künstlerinnen sollten laut Meskimmon auf unterschiedlichen Formen von Autorschaft basieren:

“Alternative explanations of the self-portrait series [...] based on different forms of authorship enable one to break with traditional notions of autobiography which insist that these works reveal the psychological state of the artist in response to anecdotal biographical events and that they follow simple, progressive chronologies. The details of the lives are still significant, but in the sense of situated knowledges. What we can begin to infer about the self-portraiture of women artists is that these works constantly renegotiate the boundaries which defined them as both ‘woman’ and ‘artist’, and that they cannot rely on fixed and simple sets of identifications.”¹⁷¹

Wie Irit Rogoff verweist sie zudem auf den Ursprung und die Entwicklung des Genres ‚Selbstporträt‘ seit der Renaissance, die untrennbar mit der Bildwerdung und Legitimation des unabhängig gewordenen männlichen Künstler-Genies und folglich mit dem Mythos des (Avantgarde-)Künstlers verknüpft sind.¹⁷²

Dies berücksichtigend, lassen die hier ansatzweise beschriebenen komplexen Strukturen, die vielfältigen diskursiven Anknüpfungspunkte sowie die vermeintliche Aura des Persönlichen, Privaten und Intimen die Betrachtung von Selbstdarstellungen im Kontext des Gesamtwerkes einer bzw. eines Kunstschaftenden immer wieder zu interessanten und wis-

169 Bei den zu Beginn des 20. Jahrhunderts neu hinzukommenden Topoi in Werken von Künstlerinnen handelt es sich beispielsweise um die Selbstdarstellung als arbeitende Mutter oder die Mutterschaft im Allgemeinen.

170 Vgl. Meskimmon 1996, S. 67 ff.

171 Meskimmon 1996, S. 86 f.

172 Vgl. Meskimmon 1996, S. 16 ff.

senschaftlich ertragreichen Bestrebungen werden. Erstmals umfassend eingebunden in einen gesellschaftlichen, sozialen und kunsthistorischen Kontext bildet daher die kunstwissenschaftliche Analyse und Interpretation der Selbstbildnisse von Elfriede Lohse-Wächter und Grethe Jürgens den Kern des dritten Teils der vorliegenden Studie.

Ausgehend von der Frage nach dem im Bildhintergrund „zu sehen gegebenen“ Umraum sollen die Selbstdarstellungen der beiden Künstlerinnen und – aus oben benannter Intention in gegenüberstellender Weise auch eine Auswahl jener von Otto Dix – auf die individuelle Bearbeitung spezifischer Darstellungstopoi hin überprüft werden und daraufhin die Einbindung in die oben benannten Diskurse und somit eine Verortung in der Kunstgeschichte erfolgen. Dabei stellt sich weiterführend die Frage, inwieweit die beiden Künstlerinnen mit ihren Selbstbildnissen zu einer „[...] Überführung eines gedanklichen emanzipatorischen Entwurfs in ein formal determiniertes ikonographisches System [...]“¹⁷³ beigetragen haben.

Eine wichtige Rolle spielen neben den einleitend bereits geschilderten gesellschaftlichen Gegebenheiten und der absolvierten Ausbildung das jeweilige kulturelle Umfeld der Künstlerinnen sowie der Einfluss vorherrschender künstlerischer Strömungen. Mit einer Schilderung dieses Umfelds beginnend sollen im Anschluss ihre Bestrebungen hinsichtlich einer gesellschaftlichen sowie marktstrategischen Etablierung als freischaffende Künstlerin, ihre Schwierigkeiten und Erfolge in den Blick genommen werden.

3.2 Umfeld, Etablierungsbestrebungen und Selbstdarstellungen von Grethe Jürgens

3.2.1 Neue Sachlichkeit im Schwittersschen Hannover – Das kulturelle Umfeld von Grethe Jürgens in den 1920er, 1930er und 1940er Jahren

Grethe Jürgens bewegte sich in den 1920er Jahren in Hannover in einem von vielfältigen künstlerischen Positionen und divergierenden Ansichten über den Sinn von Kunst, deren Gestalt und Funktion geprägten Kontext. Dies war in der ehemaligen Provinzhauptstadt der welfischen Dynastie lange Zeit alles andere als selbstverständlich gewesen.¹⁷⁴ Im Vergleich zu den übrigen Kunstmetropolen der 1920er Jahre wie Berlin, Dresden, Düsseldorf oder München hatte Hannover in einigen kulturellen Bereichen, insbesondere zeitgenössische Strömungen betreffend, Nachholbedarf. Modernes Gedankengut, das sich andersorts bereits vor dem Ersten Weltkrieg seinen Weg zu bahnen begonnen hatte, gelangte in Hannover erst ein Jahrzehnt später in das Bewusstsein der kunstinteressierten, häufig bürgerlichen Öffentlichkeit. Dennoch avancierte die oftmals als ‚provinziell‘ verschriene Stadt

173 Sykora 1993, S. 11.

174 Ines Katenhusen hat die Gründe für dieses Phänomen sowie die Entwicklung Hannovers zu einem bedeutenden Kunststandort der 1920er Jahre ausführlich dargestellt. Demnach verschwand mit dem Umzug des welfischen Hofes nach Großbritannien im Jahr 1714 der Hauptanziehungspunkt für Künstler_innen. Die in Hannover verbleibenden vermögenden Familien schafften es laut Katenhusen nicht, ausreichend Anreiz für die ansässigen Künstler_innen sowie jene von außerhalb zu schaffen. Zudem besaß Hannover keine Kunstakademie, was dazu geführt habe, dass die wenigen künstlerischen Talente in andere Kunstzentren abgewandert seien, vgl. Katenhusen 1998, S. 181 ff.

Hannover dank des Engagements einiger Künstler_innen, Kunstfreund_innen und -förder_innen in diesem kulturpolitisch schwierigen Milieu für einige Jahre vor allem hinsichtlich abstrakter Ausdrucksformen zu einem bedeutenden Kunststandort in Deutschland.

Ein wichtiger Schritt auf diesem Weg war die Gründung der Kestner-Gesellschaft e. V. im Jahr 1916. Zu jener Zeit war neben privaten Salons von Kunstliebhaber_innen, privaten Theatern und städtischen Museen¹⁷⁵ insbesondere der Kunstverein bedeutender Bestandteil der hannoverschen Kunstszene. Dominiert wurde dessen Ausstellungs-, Förderungs- und Sammlungspolitik – obgleich in privater Hand – durch den Stadtdirektor Heinrich Tramm. Er drückte dem kulturellen Leben ‚seiner‘ Stadt während seiner Amtszeit von 1891 bis 1918 und noch darüber hinaus selbstbewusst, rücksichtslos und mit patriarchalischer Fürsorge seinen Stempel auf.¹⁷⁶ Als die von ihm tolerierte Avantgarde, namentlich vor allem Max Liebermann und Lovis Corinth, bereits zu den etablierten und vom konservativeren Bürgertum akzeptierten Künstlern gehörten, in anderen Kunstzentren Europas längst Kubisten, Futuristen, Dadaisten und Surrealisten von sich reden machten, ergriffen einige Hannoveraner Bürger_innen die Initiative, um eine Institution für aktuelle Kunstströmungen ins Leben zu rufen.

Als radikales Oppositionsunternehmen zu der bestehenden hannoverschen Kunstlandschaft verstand sich die junge Kestner-Gesellschaft – zumindest nach außen hin – zunächst jedoch nicht. Sie wollte sich vielmehr „[...] in Absprache mit den bisherigen Gremien und Institutionen durchaus unter Wahrung bereits bestehender Strukturen vor allem jener Kunst widmen [...], welche bisher noch nicht im wünschenswerten Maß gefördert worden war“.¹⁷⁷ Unterstrichen wurde diese diplomatische Haltung durch die erste Ausstellung von Gemälden und Grafiken Max Liebermanns, die von Oktober bis November 1916 stattfand. Bezeichnenderweise wurde auch Heinrich Tramm relativ bald nach der Gründung Mitglied der Kestner-Gesellschaft.¹⁷⁸

Offensichtlich trugen unter anderem der Krieg, dessen Zerstörungsgewalt sowie die Hoffnung auf dessen reinigende Wirkung und in die Jugend dazu bei, dass die explizit als private, formal von der kommunalen Kulturpolitik unabhängig gegründete Institution auch nach außen hin bald entschiedener auftrat.¹⁷⁹ Unter der Leitung von Paul Erich Küppers avancierte die Kestner-Gesellschaft zu einem auch außerhalb von Hannover anerkannten

175 Vgl. Katenhusen 1998, S. 186.

176 Vgl. Katenhusen 1998, S. 186.

177 Katenhusen 1998, S. 243.

178 Vgl. Katenhusen 1998, S. 244.

179 Diese Sichtweise ist unter anderem dem Vorwort Erich Küppers' in dem Katalog zur XXII. Sonderausstellung der Kestner-Gesellschaft *Erich Heckel*, die vom 15.01. bis 25.02.1919 stattfand, zu entnehmen. Küppers schreibt dort: „Man war zu befriedigt von der Gegenwart, zu sehr befriedigt von sich selbst. Man war stolz auf Besitz und Erbe, man pochte auf seinen ‚gesunden Menschenverstand‘ und sein Wissen, man genoß die Bequemlichkeit und Ruhe, Luxus und Überfluß als Zweck des Lebens und hatte alles Seelische und Jenseitige vergessen. Man lachte über die Idealisten, verhöhnte die Ergriffenen, die man nicht verstand, bekämpfte die Eiferer, die an das Herz des Menschen rührten. Man wollte nichts Neues hören und sehen, denn man fürchtete, aus goldenen Träumen aufgeschreckt zu werden. Man hatte keine Zeit für Begeisterung und Hingabe. [...] Die Jugend hat die Kraft zur Erneuerung. Sie ist die Hoffnung, da das Alte fiel. Sie ist mit hingerissenem Herzen am Werk und verdient unsern Glauben. [...] Das junge Deutschland – lauschen wir, was es uns sagt,

Ausstellungsort. Gezeigt wurden in den folgenden Jahren vor allem expressionistische Positionen, darunter Emil Nolde (06.01.–06.02.1918), Ludwig Meidner und César Klein (28.07.–27.08.1918), James Ensor und Werke der Künstler des Café du Dôme (Oktober – 12.11.1919).¹⁸⁰

Auch die Mitglieder der *Hannoverschen Sezession* fanden ab 1918 mit ihren Arbeiten wiederholt Eingang in die Ausstellungsräume der Kestner-Gesellschaft in der Königstraße 8. Die Künstler_innenvereinigung, der unter anderem Grethe Jürgens' Lehrer Fritz Burger-Mühlfeld und Ludwig Vierthaler sowie Georg Herting, Professor an der Technischen Hochschule Braunschweig, angehörten, hatte sich 1917 im Anschluss an eine Ausstellung hannoverscher Künstler_innen in den Ausstellungsräumen der Kestner-Gesellschaft gegründet. Weitere Künstler wie August Heitmüller, Otto Gleichmann, Bernhard Dörries, Wilhelm Plünnecke und später auch Ernst Thoms schlossen sich dem losen Künstlerverband an, der im Gegensatz zu andernorts gegründeten Sezessionen keine programmatischen Ziele verfolgte.¹⁸¹ Bis zum Beginn der 1930er Jahre stellten die hannoverschen Sezessionisten regelmäßig in der Kestner-Gesellschaft aus, luden dazu Kunstschaffende ein, die nicht der Sezession angehörten oder außerhalb von Hannover tätig waren.

Eine weitere Plattform zum vielfältigen kulturellen Austausch bot ab 1920 die Galerie Garvens, die auch für die sogenannten ‚hannoverschen Neusachlichen‘ von großer Bedeutung war. So erinnerten sich Erich Wegner und dessen Frau: „Dort gab es Berührungspunkte mit der modernen Kunst, mit Literatur. Es war schön dort. Man ging zwischendurch immer im Garten spazieren.“¹⁸² Grethe Jürgens bezeichnete die Galerie Garvens im Nachhinein als „geistige Schulung“¹⁸³.

Der Inhaber Herbert von Garvens-Garvensburg, der zu den Mitbegründer_innen der Kestner-Gesellschaft gehörte, zeigte aktuelle Kunst, darunter Arbeiten von Willi Baumeister, Kurt Schwitters und George Grosz. Auch vermeintlich weit weniger publikumswirksamen Tendenzen gegenüber, wie Werken von psychisch Kranken oder Arbeiten des Alkoholikers und Autodidakten Wilhelm Groß, zeigte er sich aufgeschlossen. Die von ihm veranstalteten Soireen waren ebenso exklusiv und auf seinen individuellen Geschmack ausgerichtet wie die von ihm konzipierten Ausstellungen, was in Zeiten schwieriger wirtschaftlicher Verhältnisse nach nur drei Jahren zur Schließung der Galerie führte.¹⁸⁴

Für die junge Künstler_innengeneration Hannovers, unter anderem vertreten durch den Kreis um Grethe Jürgens, bedeutete die Schließung des Hauses Garvens den Verlust einer bedeutenden Inspirationsquelle. Jürgens, Ernst Thoms, Gerta Overbeck, Erich Wegner, Friedrich (Fritz) Busack und Karl Rüter wandten sich ab 1923/24 vermehrt einer objekti-

ebnen wir ihm den steinigen Weg, lernen wir es verstehen!“, Küppers 1919, ohne Seite. Für eine ausführliche Darstellung dieses Sachverhaltes siehe erneut Katenhusen 1998, S. 245 ff.

180 Eine Übersicht über sämtliche Ausstellungen der Kestner-Gesellschaft in der Zeit von 1916 bis 1936 gibt: Görner 2006.

181 Die *Hannoversche Sezession* wurde vielmehr als Sammelbegriff für verschiedenartige und sich durchaus widersprechende künstlerische Äußerungen gewählt. Ihre einzigen gemeinsamen Nenner waren das Bekenntnis zu modernen Kunstströmungen sowie die Abkehr von bisherigen Strukturen, vgl. Katenhusen 1998, S. 277.

182 Erich Wegner, in: Bode 1973, S. 19.

183 Grethe Jürgens, in: Bode 1974, S. 19.

184 Vgl. zu diesem Absatz Katenhusen 1998, S. 255. Weiterführende Informationen zu Herbert von Garvens-Garvensburg siehe Katenhusen 2006.

ven Darstellungsweise der sie umgebenden alltäglichen Phänomene zu und entwickelten in dieser Zeit die ab 1925 auch als solche bezeichneten neusachlichen Tendenzen. Insbesondere der Kunstverein zeigte ab 1926 in den juryfreien Ausstellungen wiederholt auch Arbeiten dieser jüngeren Generation der ‚Neusachlichen‘.¹⁸⁵

Einer gänzlich anderen Art der Kunst hatte sich der wohl – damals wie heute – bekannteste hannoversche Künstler verschrieben: Kurt Schwitters, 1887 in Hannover geboren, war nicht nur als Maler, sondern auch als Dichter und Werbegrafiker tätig. 1909 begann er ein sechsjähriges Studium an der Kunstakademie Dresden, wo er unter anderem bei Carl Bantzer und Gotthard Kuehl studierte. 1913 beteiligte sich Schwitters erstmals an einer Ausstellung im hannoverschen Kunstverein. Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs kehrte er in seine Heimatstadt zurück.

Nachimpressionistische Tendenzen im realistischen Stil beibehaltend, wandte er sich sowohl malerisch als auch literarisch zunächst expressionistischen, dann kubistisch-konstruktivistischen Ausdrucksweisen zu. Die auf diese Weise entstehenden, collageartigen Werke bezeichnete er von diesem Zeitpunkt an als *Merz*. Während der folgenden Jahre nahm Schwitters unter anderem Kontakt zu den Berliner Dadaisten, darunter auch Raoul Hausmann, zu Herwarth Walden, zu Mitgliedern der *De Stijl*- und der *Sturm*-Bewegung, des Bauhauses oder den Künstler_innen in Worpswede auf. Zudem war der vielfältig interessierte Künstler Mitglied der *Hannoverschen Sezession* und der Künstlervereinigung *Cercle et Carré*.¹⁸⁶

Eine weitere für die hannoversche Kunstszenen der 1920er Jahre bedeutende Gruppierung wurde 1927 mit den *abstrakten hannover*, einer Ortsgruppe des Dachverbandes *Die Abstrakten. Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten e. V.*¹⁸⁷, gegründet. Beteiligt waren neben Kurt Schwitters die Künstler Friedrich Vordemberge-Gildewart, Carl Buchheister, Hans Nitschke und Rudolf Jahns. Sie hofften, sich durch den Zusammenschluss mit ihrer abstrakten, vor allem konstruktivistisch geprägten Kunst besser durchsetzen zu können, konnten eigene Präsentationen veranstalten und wurden außerhalb der Stadt zur Ausstellungsteilnahme eingeladen. Zudem gab es für die *abstrakten hannover*, wie für andere Künstler_innengruppierungen auch, eine eigene Jury für die Ausstellungen im Kunstverein. Oftmals wurden von dieser jedoch lediglich die gegenständlicheren Werke der Künstler_innen ausgewählt oder es wurde ihnen ein kleiner Raum am Ende der Ausstellung im Kunstverein zugeteilt, der häufig als eine Art ‚Kuriositätenkabinett mit Kunst von minderer Qualität‘ wahrgenommen und rezensiert

185 Ernst Thoms' Bekanntheitsgrad reichte zu diesem Zeitpunkt bereits über Hannovers Grenzen hinaus. Er stellte 1927 in der Berliner Galerie Neumann-Nierendorf sowie im Hamburger Kunstverein aus und war in den folgenden Jahren mit Werken unter anderem an Ausstellungen in Düsseldorf, Köln, Amsterdam, Stockholm, Berlin, Essen und Dortmund beteiligt, vgl. dazu: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 288 f. Zu einer ausführlichen, tabellarischen Darstellung der Ausstellungsbeteiligungen und Einzelausstellungen der neusachlichen Künstler_innen in und außerhalb von Hannover siehe ebd., S. 273 ff.

186 Vgl. zu diesem Absatz: Kurt Schwitters Archiv 2007.

187 Unter der verkürzten Bezeichnung *Internationale Vereinigung der Expressionisten, Kubisten und Futuristen* existierte die Vereinigung seit dem 27.10.1919. Die Geschäftsleitung hatten der Vorstand des Dachverbandes gemeinsam mit der Leitung des *Sturm* inne. Vgl. dazu sowie zu der Ausstellungstätigkeit in dem Zeitraum von 1927 bis 1933: Valstar 1987, S. 11 ff. sowie S. 262 ff.

wurde. Lange währte die gemeinsame organisatorische Tätigkeit als Ortsgruppe Hannover mit Herwarth Walden und dem *Sturm* sowie mit der *Internationalen Vereinigung der Expressionisten, Kubisten und Futuristen* trotz einer großen Anzahl an auswärtigen Ausstellungen daher nicht. Ab 1932 gingen die Mitglieder auch aufgrund der zunehmenden Anfeindungen durch die Verbreitung nationalsozialistischen Gedankenguts nicht nur nach wie vor künstlerisch, sondern auch organisatorisch vermehrt ihre eigenen Wege.¹⁸⁸

Einer ihrer größten Fürsprecher und einflussreichsten Persönlichkeiten der kulturellen Szene der 1920er Jahre in Hannover war der Kunsthistoriker Alexander Dörner. Ab 1919 in der Gemäldegalerie des Provinzialmuseums Hannover tätig, übernahm er von 1922 bis 1937 als Direktor deren Leitung. Unter seiner Führung wurde die Ausstellung maßgeblich umgestaltet und die Sammlung durch den Erwerb von Werken der Romantik, des Biedermeier sowie des französischen Impressionismus ergänzt.¹⁸⁹ Zudem erwarb Dörner als begeisterter Anhänger zeitgenössischer Kunst zu Beginn der 1920er Jahre Werke der *Brücke*-Künstler sowie von Kurt Schwitters, El Lissitzky, Piet Mondrian, Kasimir Malewitsch oder László Moholy-Nagy. Als Mitglied der städtischen Museumskommission bildete er häufig einen entschiedenen Widerpart zu Heinrich Tramm.¹⁹⁰ Dies spiegelte sich nicht nur im Rahmen seiner Führung der Gemäldegalerie des heutigen Niedersächsischen Landesmuseums, sondern auch in seinem Engagement für die Kestner-Gesellschaft wider. 1926 initiierte er mutig und entgegen aller Konventionen gemeinsam mit El Lissitzky das *Kabinett der Abstrakten*, das nach seiner Fertigstellung 1928 bald internationale Bekanntheit erlangte. Zwei Jahre darauf gab er mit der Einrichtung der *Galerie Hannoverscher Künstler* nicht nur den *abstrakten* als Gruppe, sondern auch weiteren Kunstschaffenden der Stadt einen angemessenen Raum.

So zeichnet sich in den 1920er Jahren das Bild einer hannoverschen Kunstszene, in der die avantgardistischen Strömungen gegenüber den von der offiziellen Kultur- und Kommunalpolitik vornehmlich geförderten Kunstrichtungen zwar an Boden gewannen, im Großen und Ganzen jedoch weiterhin benachteiligt waren. Auf der einen Seite befanden sich die traditionell ausgerichteten lokalen Kunst- und Künstlervereine sowie die kommunale Verwaltung. Auf der anderen, eher privat geförderten Seite, versuchten die Kestner-Gesellschaft, die Galerie Garvens, die *abstrakten hannover* und Alexander Dörner in seinen vielfältigen Funktionen ihre Auffassung und Art der Kunst publik zu machen, Neuerungen in das kulturelle Leben der Hannoveraner_innen einzubringen und dieses für äußere Einflüsse zu öffnen. Insbesondere in der Galerie Garvens während der relativ kurzen Zeit ihres Bestehens, in der Gemäldegalerie des Provinzialmuseums oder im Rahmen von Ausstellungen der Kestner-Gesellschaft bot sich in Hannover die Möglichkeit, das aktuelle Kunstgeschehen der eigenen Stadt oder von andernorts im Original zu rezipieren.¹⁹¹

188 Vgl. zu diesem Absatz über die *abstrakten hannover*: Kunstverein Hannover 1962, S. 104 f. Siehe dazu auch Katenhusen 1998, S. 298 ff. sowie Valstar 1987, S. 278.

189 Vgl. Kunstverein Hannover 1962, S. 194.

190 Vgl. Katenhusen 1998, S. 260.

191 Wie in Unterkapitel 3.3.1 deutlich werden wird, war zur gleichen Zeit in Dresden der Expressionismus bereits fester Bestandteil der akademischen Lehrpläne. Neusachlich und veristisch arbeitende Künstler_innen hatten mit ihren zum Teil die Öffentlichkeit ‚schockierenden‘ Werken Eingang in die Galerien und Ausstellungen zeitgenössischer Kunst gefunden. Obwohl auch dort weiterhin die traditionelle Kunst fester Bestandteil der öffentlichen Wahrnehmung war, wird bei einem Vergleich

Nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten am 30. Januar 1933 gelang es diesen innerhalb weniger Jahre, im Stadtgebiet Hannover ein engmaschiges Netz ihrer Organisationen zu etablieren. Die wirtschaftliche und soziale Situation der Bevölkerung veränderte sich in der Folge kaum. Zwar schuf die in den Unternehmen Hanomag, Continental AG oder Deurag-Nerag anlaufende Rüstungsindustrie zahlreiche Arbeitsplätze, gleichzeitig litten die Menschen jedoch unter Kurzarbeit, Niedriglöhnen und teils erheblichen Preissteigerungen bei Grundnahrungsmitteln.¹⁹²

Heinrich Tramm war bereits 1918 als Stadtdirektor zurückgetreten. Ein treffendes Fazit seines kunstpolitischen Engagements verfasste im darauffolgenden Jahr Gustav Pauli, Leiter der Hamburger Kunsthalle. Anerkennend hob er Trammes großes kulturelles Interesse und Engagement hervor, verwies jedoch gleichzeitig darauf, dass angesichts der Höhe des aus öffentlichen und vor allem privat gestifteten Mitteln stammenden Ankaufsetats eine qualitativere Sammlung für Hannover hätte angekauft werden können.¹⁹³

Auf den sozialdemokratischen Bürgermeister Rudolf Leinert folgte Arthur Menges, der von 1925 bis 1937 die Geschicke von Hannover leitete. Der Kontakt zwischen ihm und der Kestner-Gesellschaft intensivierte sich, was jedoch nicht unbedingt hieß, dass die Ankäufe der dort gezeigten Werke moderner Künstler_innen seitens der durch die Museumskommission vertretenen Stadt anstiegen. Zwar erhielt die Kestner-Gesellschaft finanzielle Unterstützung aus öffentlichen Mitteln, ihre Haupteinnahmequelle blieben jedoch Gelder privater Förderer, was sich hinsichtlich ihrer kontinuierlichen inhaltlichen Unabhängigkeitsbestrebungen zumindest zu Beginn der nationalsozialistischen Machtübernahme als positiv erwies. So änderte sich das Programm 1933 zunächst kaum. Auf Ausstellungen mit Werken von Georg Kolbe, Franz Radziwill und Albert Renger-Patzsch folgte 1934 eine Präsentation von Arbeiten Paula Modersohn-Beckers. Im Jahr darauf wurden Werke von August Macke und Erich Heckel, im Jahr 1936 noch Arbeiten von Gerhard Marcks, Christian Rohlf und Franz Marc in den Räumlichkeiten der Kestner-Gesellschaft gezeigt.¹⁹⁴

Äußerlich gab es dennoch Anpassungen an die nationalsozialistische Politik. So zog sich der noch bis 1936 als Kurator tätige Justus Bier, der jüdischen Glaubens war, zunehmend aus der Öffentlichkeit zurück. Auch das Schriftbild der Publikationen wurde an die geforderte Frakturschrift angeglichen. Im Oktober 1936 beendete die Gestapo die Eröffnung einer Ausstellung zu Persischer Wandmalerei des 17. Jahrhunderts. Kurze Zeit später kam es zur Schließung der Kestner-Gesellschaft.

Der Maler Bernhard Dörries, der innerhalb der *Hannoverschen Sezession* den traditionell-akademischen Flügel vertrat und somit als Gegenpol zu dem für Hannover ebenso bedeutenden, fortschrittlich gesinnten Künstler Otto Gleichmann auftrat, wurde 1924 Jürymitglied im Kunstverein. Neben ihm bestimmte mit Richard Seiffert-Wattenberg ein weiteres Mitglied der Sezession als Konservator und Ausstellungsleiter im Verwaltungsrat

von Dresden und Hannover als Kunststandort deutlich, inwieweit die Entwicklung der künstlerischen Avantgarde in der damaligen preußischen Provinzhauptstadt hinter jener der anderen bedeutenden Kunststandorte Deutschlands zurücklag.

192 Vgl. zu diesem Absatz Heine 2001a, S. 5 f.

193 Gustav Pauli, in: Pauli 1919, zit. n.: Katenhusen 1998, S. 195.

194 Siehe zu der Ausstellungstätigkeit der Kestner-Gesellschaft in den 1930er Jahren ausführlich Schmied 2006; Auflistungen der Ausstellungen siehe Görner 2006, S. 127, S. 133, S. 139, S. 143, S. 147, S. 149, S. 157.

die Geschicke des Vereins. Beide traten zum 1. Mai 1933 in die NSDAP ein – vermutlich, um vor allem nach außen hin ein Einverständnis mit der nationalsozialistischen Politik zu demonstrieren. Bald darauf wurden die Gremien „[...] mit Vertretern der Gauleitung, des Kampfbunds für deutsche Kultur und des Reichskartells besetzt“¹⁹⁵. Seiffert-Wattenberg und Dörries wurden aufgrund ihrer Versuche, die nationalsozialistischen Vorgaben hinsichtlich ihrer Tätigkeit für den Kunstverein möglichst zu umgehen, insbesondere im Zuge der Gleichschaltung seit 1933 trotz ihrer eigenen, künstlerisch traditionellen Werke und ihrer Parteizugehörigkeit kritisch beäugt. Diesem Taktieren sowie der Fürsprache des Oberbürgermeisters Arthur Menge hatten die beiden Maler es zu verdanken, dass sie auch in den kommenden Jahren als Mitglieder des Verwaltungsrates das Programm des hannoverschen Kunstvereins maßgeblich mitbestimmten. Den Gegenpol bildeten fortschrittlich gesinnte Künstler_innen um Otto Gleichmann, Kurt Schwitters und Friedrich Vordemberge-Gildewart, die sich an der städtischen Kulturpolitik unabhängiger, gänzlich privat geführter Institutionen und Förderer orientierten.

1936 wurde das *Kabinett der Abstrakten* von El Lissitzky im Landesmuseum demontiert. Kurt Schwitters erhielt Berufsverbot und wurde inhaftiert. Das Landesmuseum, das noch bis Februar 1937 Alexander Dorner leitete, verlor insgesamt 278 als ‚entartet‘ bezeichnete Werke allein in dem Zeitraum von April bis August 1937.¹⁹⁶

Die Zerstörung der Stadt Hannover zum Zeitpunkt der deutschen Kapitulation im Mai 1945 war umfassend. Etwa 60 % der Wohnhäuser, 80 % der öffentlichen Gebäude und 60 % der Industrie- und Gewerbegebäude waren schwer beschädigt oder gänzlich zerstört.¹⁹⁷ Gleichwohl bemühte man sich bereits um die Wiederaufnahme des Betriebs von Ausstellungsinstitutionen, wie das Beispiel der Kestner-Gesellschaft zeigt. Insbesondere Paul Kandl, der nach dem Krieg noch immer amtierende erste Vorsitzende, bemühte sich um das Akquirieren eines neuen Leiters. Im Juni 1946 wurde die offizielle Genehmigung zur Wiederaufnahme der Vereinstätigkeit durch die Stadt Hannover erteilt.¹⁹⁸ Aufgrund der Initiative von einigen Industriellen und Sammlern konnte 1947 mit dem Bau eines neuen Gebäudes für die Kestner-Gesellschaft begonnen werden. Alfred Hentzen bestellte man als künstlerischen Leiter. Im Oktober 1948 wurde die Institution mit einer Ausstellung von Werken Emil Noldes wiedereröffnet. Es folgten bis zum Jahr 1950 unter anderem Präsentationen zu Pablo Picasso, Werner Gilles und Ewald Mataré, Max Beckmann, Gerhard Marcks, zu französischen Malern wie Gustave Courbet, Camille Pissarro, Edouard Manet, Paul Cézanne, Claude Monet oder Pierre Bonnard, zu Hermann Blumenthal und Werner Heldt oder Rolf Nesch.¹⁹⁹ So fanden relativ bald nach dem Kriegsende auch zeitgenössische Künstler_innen Eingang in die Räumlichkeiten der Kestner-Gesellschaft.²⁰⁰

195 Katenhusen 1998, S. 296.

196 Vgl. zu diesem Absatz: Katenhusen 2010, S. 184 ff.

197 Vgl. Röhrbein 1994, S. 585.

198 Vgl. Görner 2009a, S. 14.

199 Für weiterführende Informationen zur Geschichte und Ausstellungstätigkeit der Kestner-Gesellschaft in den 1940er Jahren bis zu ihrem Umzug in das heutige Gebäude 1996 siehe Görner 2009.

200 Sofern nicht anders vermerkt, vgl. zu dem gesamten Abschnitt vor allem Katenhusen 1998, S. 271 ff.

3.2.2 Etablierungsbestrebungen von Grethe Jürgens

„Ich sage immer wir“²⁰¹ – Erzählstränge um eine vermeintliche ‚Gruppe‘ von Neusachlichen als Leitfaden

Ähnlich wie bei Elfriede Lohse-Wächtler war die Zeit der Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Hannover in den 1920er Jahren für die künstlerische und persönliche Entwicklung von Grethe Jürgens prägend. Nimmt man ihre oben genannten Aussagen hinsichtlich ihres Wunsches, etwas Praktisches zu lernen und „niemals“ den Beruf der bildenden Künstlerin angestrebt zu haben²⁰², wörtlich, so lässt sich mehr noch als bei Elfriede Lohse-Wächtler von einer bewussten Entscheidung gegen ein Studium an der Kunstakademie ausgehen. Dafür spricht auch die Tatsache, dass Grethe Jürgens ihr Abitur anwenden wollte²⁰³ und mit dem Architekturstudium zunächst einen technischen Berufsweg einschlug. Auch waren fehlende finanzielle Mittel vermutlich nicht ausschlaggebend für die Wahl der Kunstgewerbeschule, da es Grethe Jürgens mit Unterstützung ihrer Eltern zuvor möglich gewesen war, das Studium in Berlin zu finanzieren. Ein Bruch mit den Eltern fand offensichtlich nicht statt.

In Erzählungen von Grethe Jürgens über ihr Studium in der Grafikklassse spricht die Künstlerin nahezu ausschließlich im Plural, was die vorherrschende These einer guten Gemeinschaft der Studierenden dieser Klasse stützt. Zudem ist deren Berichten zu entnehmen, dass die künstlerische Ausbildung maßgeblich von der Person des Leiters der Klasse, Fritz Burger-Mühlfeld, geprägt wurde.²⁰⁴

Insbesondere mit ihren Kommilitonen Erich Wegner, Ernst Thoms, Gerta Overbeck, Friedrich Busack und den Mitte der 1920er Jahre hinzugekommenen Hans Mertens und Karl Rüter stand die Künstlerin in regem Austausch. Fotografien, Berichten sowie Grethe Jürgens' Publikation *Das Atelier* von 1943 ist zu entnehmen, dass auch nach dem Studium die Freizeit gemeinsam verbracht, gemalt und gefeiert wurde. Auch Literaten wie Gustav Schenk, ihr Bruder, der Musiker und Lehrer Johannes (Hans) Jürgens, sowie der Kritiker, Publizist und Werbefachmann Christof Spengemann gehörten zu dem Freundeskreis von Grethe Jürgens.

Erstmals ausführlich setzte sich Christian Fuhrmeister im Kontext der 2001 im Sprengel Museum gezeigten Ausstellung zur Neuen Sachlichkeit in Hannover und dem zugehö-

201 „Ich sage immer wir [...] ich werde jetzt dauernd gefragt, ob wir eine Gruppe waren. Das sind wir eigentlich im heutigen Sinne nie gewesen“, Grethe Jürgens, in: Bode 1974, S. 18.

202 Grethe Jürgens, in: Reinhardt, H. und G. 1981, S. 12, siehe auch S. 49 bzw. Anm. 141 der vorliegenden Arbeit.

203 Vgl. Grethe Jürgens, in: Reinhardt, H. und G. 1981, S. 12.

204 Ein weiterer Lehrer von Grethe Jürgens und ihren Kommilitonen war der impressionistisch arbeitende Maler Richard Schlösser, der sie auf traditionelle Weise das Zeichnen lehrte. Er und die übrigen Lehrer der Grafikklassse finden im Kontext der Neusachlichen Hannovers jedoch weit seltener Erwähnung als Fritz Burger-Mühlfeld. Dies liegt zum einen daran, dass Burger-Mühlfeld der Leiter der Grafikklassse und damit im Rahmen der Ausbildung die zentrale Figur war, zum anderen ist beispielsweise Aussagen von Gerta Overbeck zu entnehmen, dass sich die junge Künstler_innen-generation den konservativ eingestellten Lehrkräften, deren Methoden und Ansichten weit weniger verbunden fühlte als jenen der fortschrittlich gesinnten Burger-Mühlfelds oder des Bildhauers Ludwig Vierthalers. Vgl. Gerta Overbeck, in: Kunstverein Hannover 1974, S. 89. Vgl. dazu auch: Katenhusen 1998, S. 231.

rigen Katalog mit „Legenden, Spezifika und Definitionsfragen“²⁰⁵ in Bezug auf die hannoverschen neusachlich arbeitenden Künstler_innen auseinander. Zu Recht verweist er darauf, dass lange ein sympathisierendes Bild eines Kreises von einfachen, aufrechten und zum Teil renitent-widerborstigen Künstler_innen entworfen wurde. Diese hätten mit einer gewissen Naivität vor sich hingearbeitet, ohne zwingend Beachtung durch Anpassung an den vorherrschenden Publikumsgeschmack finden zu wollen.²⁰⁶ Dies könne so nicht aufrechterhalten werden. Vielmehr bedürfe der „Kern dieser Perspektive einer Revision“. Der Weg dazu führt laut Fuhrmeister über die Betrachtung der jeweiligen künstlerischen Entwicklungen der bzw. des Einzelnen, der historischen Dokumente und Werke selbst sowie einer kritischen Analyse der von den Künstler_innen getätigten Aussagen.²⁰⁷

Außer Frage steht dabei zunächst, dass die Kunst von Grethe Jürgens, Ernst Thoms, Gerta Overbeck, Erich Wegner, Friedrich Busack und Hans Mertens in den 1920er Jahren in Hannover weder mit dem vorherrschenden ‚konservativeren‘ Kunstgeschmack auf der einen Seite noch mit abstrakt-konstruktivistischen Ansätzen auf der anderen Seite ‚kompatibel‘ war.²⁰⁸ Bekannt ist zudem die Tatsache, dass Grethe Jürgens und ihre Kolleg_innen in den 1920er und 1930er Jahren zum Teil enge persönliche Verbindungen pflegten. Daraus resultierte sowohl die künstlerische Nähe als auch die als charakteristisch empfundene regionalspezifische Färbung ihrer Werke. Es überrascht daher nicht, dass die als ‚hannoversche Neusachliche‘ bezeichneten Künstler_innen in einem Atemzug genannt werden.

Hinsichtlich der Erzählungen über sie und ihre Wahrnehmung als ‚Gruppe‘ muss es folglich, wie von Christian Fuhrmeister angeregt, vielmehr um ein Infragestellen der Romanisierung des als solches bezeichneten ‚Außenseitertums‘ sowie um eine differenzierte Überprüfung der künstlerischen und persönlichen Intentionen eines bzw. einer jeden Einzelnen gehen. Dies soll im Folgenden für Grethe Jürgens weiterführend geschehen.

Die Kolportierung dieses Außenseiter-Mythos um die ‚hannoverschen Neusachlichen‘ begünstigten wiederholt zitierte Aussagen der Künstler_innen sowie deren häufig äquivalente Verwendung in nachfolgenden Publikationen. Die Aussagen entstammen dabei vornehmlich den Erinnerungen von Grethe Jürgens, Erich Wegner und Gerta Overbeck und wurden zum Teil erst viele Jahre später rückblickend getätigt. Dazu gehören unter anderem die Aussagen von Jürgens und Overbeck, die auch in der vorliegenden Untersuchung zur Ausbildung bei Fritz Burger-Mühlfeld angeführt werden, sowie die wiederholt zitierten schriftlichen Äußerungen der beiden Künstlerinnen zu Außenseitertum und mangelnder Modernität.²⁰⁹

205 Fuhrmeister 2001, S. 11.

206 Vgl. Fuhrmeister 2001, S. 14 sowie Katenhusen 2001, S. 36. Katenhusen hebt den „trotzigen und kämpferischen Habitus“ hervor, der ihrer Ansicht nach das Bild der hannoverschen ‚Gruppe‘ der Neuen Sachlichkeit bis heute prägt.

207 Vgl. Fuhrmeister 2001, S. 14 ff.

208 Zum kulturellen Umfeld in Hannover zu jener Zeit siehe Unterkapitel 3.2.1 Ein Pluralismus unterschiedlicher Stile und sich neu formierende, zunächst auf Widerstand stoßende Strömungen waren auch andernorts keinesfalls unüblich, siehe Unterkapitel 3.3.1.

209 „Wir hatten keinen Mäzen, der uns unterstützte. Wir bemühten uns auch nicht darum. Wir waren Außenseiter“, Grethe Jürgens, in: Bode 1974, S. 18 sowie: „Wir wurden gar nicht ernst genommen, uns kannte keiner, die liefen ja lieber zu Schwitters und den anderen in die Kestner-Gesellschaft,

Dass tatsächlich in einigen Aspekten eine Romantisierung und Verklärung der Gegebenheiten der ‚alten Zeiten‘ stattgefunden hat, soll im Folgenden durch eine detaillierte Betrachtung der Bestrebungen zur Etablierung am Kunstmarkt und im öffentlichen Bewusstsein sowie anhand einiger exemplarischer Arbeiten von Grethe Jürgens dargestellt werden.

Zudem soll aufgezeigt werden, wie und mit welchem Erfolg Grethe Jürgens nach der Auflösung der engen Verbundenheit und Zusammenarbeit des hannoverschen Kolleg_innen-Kreises als Künstlerin und Illustratorin agiert hat. Daher bietet es sich an, die erinnernden Aussagen von Jürgens anlässlich der Ausstellung von 1974 im Kunstverein Hannover als Leitfaden der kritischen Analyse zu verwenden. Diese werden im Anschluss um die zeitlich nachfolgenden Bemühungen um Anerkennung, um potenzielle Rückschläge oder Erfolge ihrer künstlerischen Laufbahn ergänzt.

Ausstellungstätigkeit²¹⁰, Absatzmöglichkeiten und Mitgliedschaften von den 1920er bis 1980er Jahren

Ursula Bode verfasste 1974 anlässlich der Ausstellung *Neue Sachlichkeit in Hannover* einen Artikel, der auf Gesprächen und Schriftwechseln mit Grethe Jürgens, Erich Wegner, Gerta Overbeck und Ernst Thoms basiert. Die ersten Zitate von Jürgens in diesem Artikel beziehen sich auf die Erwerbsmöglichkeiten durch ihre künstlerische Arbeit. Bilder habe sie oft verschenkt, sie und ihre Kolleg_innen hätten keine Mäzene gehabt und sich auch nicht darum bemüht. Lediglich die Stadt habe manchmal ein Bild gekauft.²¹¹ Diese Aussage kann für die 1920er Jahre als zutreffend gelten. Zwar fehlen hinsichtlich der Bildverkäufe an Privatpersonen oder Institutionen gerade für die frühen 1920er Jahre eindeutige Belege. Jedoch ist anzunehmen, dass Grethe Jürgens während ihrer Ausbildung an der Kunstgewerbeschule und auch während ihrer Erwerbstätigkeit als Grafikerin und Illustratorin aufgrund fehlender Ausstellungsbeteiligungen und der unter anderem daraus resultierenden

wir waren ja nicht modern genug“, Gerta Overbeck, in: ebd., S. 18. Christian Fuhrmeister listet in seinem Beitrag im Katalog zur Ausstellung *Der stärkste Ausdruck unserer Tage* unter der Anm. 22 zahlreiche Publikationen auf, die das Zitat von Gerta Overbeck verwenden. Vgl. Fuhrmeister 2001, S. 14. Irrtümlicherweise wird dieses Zitat teilweise auch Grethe Jürgens zugeschrieben, so u. a. von Volland 2009 sowie Rochner und Pusch 2008.

210 Die Angaben zu den Ausstellungsbeteiligungen in einem Zeitraum von 1917 bis 1944 sind vor allem der umfassenden Übersicht entnommen, die anlässlich der Ausstellung zur Neuen Sachlichkeit in Hannover im Sprengel Museum 2001/2002 für den dazugehörigen Katalog erstellt wurde. Dieser sind zudem die jeweiligen Exponate zu entnehmen, siehe Sprengel Museum Hannover 2001, S. 273 ff. Spätere Ausstellungsbeteiligungen entstammen vornehmlich der von Heike Scholz im Rahmen ihrer Dissertation erstellten Ausstellungsübersicht, siehe Scholz 2001, S. 211 ff. Von mir ergänzend hinzugefügt werden konnten insbesondere Ausstellungsbeteiligungen in den 1950er, 1960er und 1970er Jahren sowie ab dem Jahr 2001. Teilweise erfolgte angesichts von Zeitungsartikeln oder Katalogen mit Angaben zu Ausstellungsdaten, -titeln oder jeweils gezeigten Exponaten eine Präzisierung. Sämtliche Erkenntnisse wurden zu einer sich im Anhang befindenden erweiterten Ausstellungsübersicht zusammengestellt. Für wertvolle Hinweise diesbezüglich danke ich E. Kalina, Worpse.

211 Vgl. Grethe Jürgens, in: Bode 1974, S. 18.

mangelnden Bekanntheit bei einer kunstinteressierten Öffentlichkeit kaum Arbeiten veräußern konnte.²¹²

Ines Katenhusen konnte belegen, dass Jürgens von öffentlichen Institutionen spätestens seit Ende der 1920er Jahre in Form von Bildankäufen unterstützt wurde.²¹³ Arbeiten von Künstlern wie Bernhard Dörries, Adolf Wissels und August Heitmüller, die sich stärker an traditionellen Kunstströmungen orientierten, waren begehrt und erzielten höhere Preise. Daher war die Anzahl der Ankäufe von Jürgens' Werken auch Ende der 1920er Jahre gering. Doch zeigt Katenhusen anhand von entsprechenden Korrespondenzen auf, dass die Künstler_innen um Grethe Jürgens keineswegs ‚außerhalb der Gesellschaft‘ standen, sondern sich explizit um Absatzmöglichkeiten bemühten und ein grundsätzliches Interesse an ihren Arbeiten seitens öffentlicher Institutionen der Stadt Hannover durchaus bestand.²¹⁴ Eine bedeutende Rolle spielte für die junge Künstlerin zudem der *Reichswirtschaftsverband bildender Künstler* (RWVBK), der vermittelnd bei Bildverkäufen sowie für die Bereitstellung einer Atelierwohnung eintrat.

Größere Bekanntheit erreichte Grethe Jürgens als Künstlerin und Illustratorin vor allem in den 1930er und 1940er Jahren. Eine erste Ausstellungsbeteiligung lässt sich für Dezember 1928 außerhalb von Hannover belegen.²¹⁵ Der Berichterstattung der Allgemeinen Zeitung Nordhausen anlässlich der Präsentation ist zu entnehmen, dass „[...] mehrere ganz moderne Bilder, meist Bildnisse [...]“ im alten Museum Nordhausen im Rahmen einer Ausstellung des Kunstvereins gezeigt wurden.²¹⁶ Grethe Jürgens hatte die Arbeiten *Bildnis E. W.* (1928), *Strickende Frau* (1928) sowie *Bildnis Gustav Schenk* (1931) und *Stoffhändler* (1932) eingereicht, wobei es sich bei den beiden letzteren um frühere Fassungen der heute bekannten Gemälde handeln muss.²¹⁷ 1929 beteiligte sich Grethe Jürgens nach bisherigem Kenntnisstand erstmalig an Ausstellungen in Hannover, namentlich an der vom Kunstverein veranstalteten *97. Großen Kunstaussstellung* und der *Herbstaussstellung hannoverscher Künstler*.²¹⁸

212 Eine Teilnahme an Ausstellungen des städtischen Kunstbetriebes in Hannover war für Grethe Jürgens und ihre neusachlich arbeitenden Kolleg_innen aufgrund der in Unterkapitel 3.2.1 geschilderten Situation erst mit der Einführung von juryfreien Präsentationsmöglichkeiten ab 1925 realistisch.

213 Der Leiter des ehemaligen Provinzialmuseums, Alexander Dörner, hatte 1926 damit begonnen, eine Galerie hannoverscher Kunstschafter einzurichten. Die Anregung des RWVBK, einheimische Künstler_innen durch Ankäufe zu unterstützen, nahm er laut Ines Katenhusen gerne auf und erhielt für sein Vorhaben einen Etat von RM 30.000. Belegt sind auch Verhandlungen zwischen Dörner und Grethe Jürgens, der 1928 ein *Kinderbild* (keine weiteren Angaben bekannt) erwarb. Bei den Verhandlungen war die Künstlerin vom RWVBK unterstützt worden. Auch die Stadt Hannover trug ab 1927 mittels Ankäufen in den Frühjahrs- und Herbstaussstellungen vermehrt zu einem Ausbau der Präsenz von Werken einheimischer Künstler_innen im Provinzialmuseum bei, vgl. Katenhusen 2001, S. 39 ff.

214 Vgl. Katenhusen, 2001, S. 41 ff.

215 *Die Neue Sachlichkeit in Hannover*, Dezember 1928, Kunstverein im Alten Museum, Nordhausen.

216 Allgemeine Zeitung Nordhausen 1928, ohne Seite.

217 Vgl. zu den Angaben hinsichtlich der ausgestellten Werke: Kunstverein Hannover 1974, S. 12 sowie zu Angaben und Vermutung möglicher späterer Fassungen der Gemälde *Bildnis Gustav Schenk* und *Stoffhändler* die Ausstellungsübersicht in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 288.

218 Eine detaillierte Übersicht der Ausstellungsbeteiligungen von Grethe Jürgens findet sich im Anhang der vorliegenden Untersuchung. Dem Nachlass der Künstlerin sind zudem Hinweise auf eine weitere Ausstellungsbeteiligung für das Jahr 1930 in der GEDOK in Form eines nicht spezifizierten

In den kommenden Jahren nahm sie mit einzelnen Arbeiten regelmäßig an mindestens einer, meist an den beiden feststehenden Jahresausstellungen des Kunstvereins Hannover teil.

Hinzu kamen in den 1930er Jahren Beteiligungen an einer Ausstellung zum Thema *Neue Sachlichkeit* im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, in deren Rahmen etwa 15 Werke von Grethe Jürgens zu sehen waren²¹⁹. Im selben Jahr partizipierte sie an einer Präsentation der hannoverschen Ortsgruppe der *Gemeinschaft deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen* (GEDOK)²²⁰ sowie an einer Ausstellung in Dortmund. Zwei weitere Ausstellungsbeteiligungen neben den vom Kunstverein Hannover veranstalteten Jahresausstellungen fanden im Rahmen von Präsentationen statt, die explizit den Werken von weiblichen Kunschtchaffenden gewidmet waren. So zeigte Grethe Jürgens 1939 eine unbekannte Anzahl von Werken in der *Ausstellung hannoverscher Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen*, die von April bis Mai im Neuen Haus der Frau stattfand.²²¹ 1941 initiierte die Gesellschaft zur Förderung der Düsseldorfer bildenden Kunst e. V. von März bis April die Ausstellung *Die deutsche Malerin und Bildhauerin*, in der das Aquarell *Leineufer* von Grethe Jürgens ausgestellt war.

Auch in den 1940er Jahren zeigte der Kunstverein Hannover Arbeiten von Grethe Jürgens in den Frühjahrs- und Herbstausstellungen. Jedoch wurden die Beteiligungen der Künstlerin unregelmäßiger. 1943 nahm sie sowohl an einer Ausstellung zur Neuen Sachlichkeit in Italien als auch vorläufig zum letzten Mal an der Herbstausstellung des Kunstvereins in Hannover teil. Für das Jahr 1942 sind keine Ausstellungsbeteiligungen bekannt. Auch für die Kriegsjahre 1944 und 1945 fehlen entsprechende Belege, was möglicherweise

Zeitungsausschnittes mit einer Abbildung ihres 1929 entstandenen Werkes *Kneipe (Im Wirtshaus)* zu entnehmen, unter dem Jürgens handschriftlich „Gedok-Ausstellung Hannover, 1930“ vermerkt hat. Ein weiterführender Beleg für eine derartige Ausstellungsbeteiligung konnte bisher nicht aufgefunden werden.

Die GEDOK verbindet seit ihrer Gründung im Jahr 1926 die Interessen von Künstlerinnen und Kunstförder_innen. Sie ist die älteste und mit derzeit etwa 2700 Mitgliedern in 23 deutschen Städten und in Wien zudem die größte Organisation professionell künstlerisch tätiger Frauen aus unterschiedlichen Bereichen. Vgl. dazu Kaaf 2001, S. 11 sowie GEDOK 2008. Zu detaillierten Informationen über den *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Künstlerfreundinnen* sowie über die GEDOK siehe Matz 2001, S. 232 ff.

219 Von Grethe Jürgens waren in Braunschweig laut der Auflistung im Katalog zur Ausstellung *Neue Sachlichkeit in Hannover* im Kunstverein 1974 folgende Gemälde zu sehen: *Selbstporträt* (auch *Selbstbildnis*, Abb. 4), *Blumenmädchen*, 1931, Öl auf Leinwand, 72,5 x 51,8 cm, sig. unten rechts: Jürgens, Sprengelmuseum Hannover, *Stoffhändler* (Abb. 52), *Bildnis Gustav Schenk*, 1931, Öl auf Leinwand, 30,2 x 27,3 cm, sig. unten rechts: Jürgens, Sammlung Niedersächsische Sparkassenstiftung im Sprengel Museum Hannover, *Bauer mit Schwein*, 1932, Maße und Verbleib unbekannt. Hinzu kamen etwa 10 Aquarelle, vgl. Kunstverein Hannover 1974, S. 12 f. Die Angaben zu Technik, Maßen und Standort entstammen der von mir aus verschiedenen Quellen zusammengetragenen, aktualisierten Werkübersicht im Anschluss an jene von Heike Scholz. Eingang finden diese Angaben im Rahmen der Ausstellungsübersicht im Anhang aufgrund der verhältnismäßig wenigen Ergänzungen und der Unvollständigkeit hinsichtlich des Spätwerkes jedoch nicht.

220 Belegt wird die Teilnahme durch einen Artikel im Hannoverschen Anzeiger, der über die Ausstellung der Gruppe „Bildende Kunst“ im „neuen Heim der Gedok“ berichtet. Grethe Jürgens' *Blumenmädchen* wird darin kritisch erwähnt, Mergler 1932. Die genaue Laufzeit der Ausstellung ist nicht bekannt.

221 Dazu erschienen: Mergler 1939.

auf die weitgehende Zerstörung Hannovers in jener Zeit sowie auf die geringere allgemeine Ausstellungstätigkeit der Institutionen zurückzuführen ist.

Interessant ist die durch den dazugehörigen Katalog belegte Beteiligung an der Kunstausstellung des *Bund Bildender Künstler für Nordwestdeutschland* (BBK) in der Orangerie in Hannover-Herrenhausen im Sommer 1946. Da es sich dabei um die erste vom BBK organisierte Ausstellung handelt, ist anzunehmen, dass Grethe Jürgens zu den Gründungsmitgliedern zählte oder zumindest kurze Zeit nach der Gründung Mitglied der Künstlervereinigung wurde.²²² Diese Mitgliedschaft führte zu regelmäßigen Ausstellungsbeteiligungen im Raum Niedersachsen, vor allem in den 1950er, 1960er und 1970er Jahren, die Grethe Jürgens neben den jährlichen Ausstellungen des Kunstvereins Hannover und vereinzelten Präsentationen im Rahmen von GEDOK-Veranstaltungen mit Exponatvorschlägen beschickte.

Eine von Grethe Jürgens mit den Worten „Gedok-Ausstellung Hannover, 1930“ beschriftete Abbildung ihres Werkes *Kneipe* (oder auch: *Im Wirtshaus*) in einer Zeitung, die sich in dem von der Künstlerin erstellten Werkverzeichnis befindet, lässt auf eine erstmalige Ausstellungsbeteiligung in diesem Rahmen schließen. Der GEDOK, Ortsgruppe Hannover, war Grethe Jürgens bereits kurz nach deren Gründung im Jahr 1929 beigetreten. Ähnlich wie Elfriede Lohse-Wächtler nach ihrer Ankunft in Hamburg suchte Grethe Jürgens nach ihrem endgültigen Entschluss für eine freiberufliche Tätigkeit als bildende Künstlerin den Rückhalt einer organisierten, künstlerischen Vereinigung. Diese Tatsache spricht gleichsam gegen die unter anderem von Grethe Jürgens rückblickend propagierte „selbstgewählte Außenseiterrolle“²²³, in die sie und die mit ihr befreundeten Kunstschaaffenden sich in den 1920er und 1930er Jahren begeben hätten.

Jürgens bewegte sich zu jener Zeit inmitten eines kulturell interessierten, künstlerisch aktiven Freundeskreises. Daher liegt die Vermutung nahe, dass es ihr bei dem Beitritt zur GEDOK nicht vornehmlich um einen Austausch mit Kolleginnen ging.²²⁴ Vielmehr zeugt die aktive Mitgliedschaft sowohl in der GEDOK als auch im BBK bis zu ihrem Tod im Jahr 1981 von der Intention, sich selbst als (weibliche) Kunstschaaffende mit ihrer Arbeit erfolgreich am Kunstmarkt zu etablieren. Erneut sei hier auf die Tatsache verwiesen, dass Grethe Jürgens nach bisherigem Kenntnisstand bis zu ihrem Beitritt zur GEDOK im Jahr 1929 lediglich an insgesamt ein bis maximal drei Ausstellungen beteiligt war. Bestrebungen hin-

222 In dem dazugehörigen Begleitheft wird Grethe Jürgens mit sechs Werken als eine der Ausstellenden gelistet. Neben den Werken *Trümmer I*, *Trümmer II* und *Trümmer III* zeigte sie eine Landschaft sowie eine Blumendarstellung. Nähere Angaben werden nicht aufgeführt, in: BBK 1946, ohne Seite. Für den Hinweis auf das Begleitheft sowie für weitere Informationen bezüglich der Ausstellungen des BBK Hannover danke ich E. Kalina, Wörpswede.

Für einen Beitritt von Grethe Jürgens im Jahr 1946 spricht zudem ein Eintrag in ihrem Haushaltsbuch, in dem sie 1946 als Ausgabe erstmalig mit 40 RM den „Beitrag für bildende Künstler“ verzeichnet, Jürgens Haushaltsbuch ohne Jahr.

223 „Es waren schlechte Zeiten. Wenn man jung ist, leidet man nicht unter Mangel. Und wir hatten uns diese Außenseiterrolle selbst ausgesucht“, Grethe Jürgens, in: Bode 1974, S. 18.

224 Ein solcher fehlte Elfriede Lohse-Wächtler nach ihrer Ankunft in Hamburg nahezu gänzlich, siehe Unterkapitel 3.3.2 Marsha Meskimmon betonte in Zusammenhang mit einem eigenen Atelier zudem die Rolle der GEDOK als weiteren „room of one's own“, als Raum für die materielle und ästhetische Entwicklung der künstlerischen Praxis von weiblichen Kunstschaaffenden sowie deren Bedeutung als Facette der aufkeimenden Weimarer Frauenkultur, vgl. Meskimmon 2000, S. 22.

sichtlich einer Professionalisierung und Etablierung erscheinen folglich angesichts des Wunsches, als freie Künstlerin tätig zu sein und damit ihren Lebensunterhalt bestreiten zu können, evident.

Tatsächlich ist es die Mitgliedschaft in der GEDOK, die Grethe Jürgens zu immerhin zwei der fünf Einzelausstellungen und mehreren Ausstellungsbeteiligungen zu Lebzeiten verhalf. Eine erste größere Präsentation ihrer Werke fand jedoch zunächst 1933 in der Galerie Abels in Köln statt.²²⁵ Neben ihrem *Selbstbildnis* von 1928 präsentierte Jürgens unter anderem Porträts, Landschaftsbilder sowie die Arbeiten *Arbeitslose* und *Bauplatz*. Zwei Jahre später zeigte sie in den Räumlichkeiten der GEDOK in Hannover vom 13. Januar bis 1. Februar „Landschaften und Porträts“, darunter die *Strickerin*, *Landarbeiterin*, *Landstraße am Dangaster Moor* sowie *Lippische Landschaft*. 1938 fand eine weitere Einzelausstellung in der GEDOK statt, in der vornehmlich Pflanzenaquarelle zu sehen waren. Im Frühjahr 1951 widmete das Wilhelm-Busch-Museum Hannover im Rahmen einer Ausstellungsreihe der *Freien Gruppe*²²⁶ der Künstlerin eine umfassende Präsentation.²²⁷ 1970 zeigte die Sparkassenfiliale in der Achenbachstraße in Hannover einige Arbeiten von Grethe Jürgens.²²⁸

Vor allem in den 1970er und 1980er Jahren bis in die ersten 2000er Jahre hinein sind Werke von Jürgens vornehmlich in Ausstellungen zu sehen, die sich mit realistischen Tendenzen der Kunst der 1920er und 1930er Jahre befassen. Folgerichtig waren zu ihren Lebzeiten und auch heute noch nahezu ausschließlich Arbeiten aus diesem Zeitraum gefragt – sowohl bei Präsentationen als auch auf dem Kunstmarkt. Aktuellere Werke von Grethe Jürgens fanden nach 1945 vor allem in Ausstellungen des BBK, wie beispielsweise 1970 bei einer gemeinsamen Präsentation mit Arbeiten der Künstlerin Paula Brandt²²⁹, oder des Kunstvereins Hannover Eingang und verblieben vornehmlich in regionalem Kontext.

Mag die oben erwähnte erinnernde Aussage von Grethe Jürgens hinsichtlich mangelnder Absatzmöglichkeiten ihrer Werke für die 1920er Jahre zutreffen, so änderte sich dies in den 1930er Jahren. Aufschluss darüber gibt ein bisher unveröffentlichtes Haushaltsbuch²³⁰, das die Einnahmen und Ausgaben der Künstlerin von 1936 bis 1947 erfasst. Weitere Einnahmen durch Bildverkäufe konnten entsprechenden Ankaufslisten von öffentli-

225 Parallel zu den Werken von Grethe Jürgens wurden kunsthandwerkliche Arbeiten von Lilly Steiner gezeigt.

226 Bei der *Freien Gruppe* handelte es sich um eine 1950 gegründete niedersächsische Künstlervereinigung, die neben der *Niedersächsischen Sezession*, der *Ausstellungsgemeinschaft Braunschweig*, der *Jungen Gruppe Oldenburg* und den örtlichen Vereinigungen eine Untergruppe des *Bund Bildender Künstler Nordwestdeutschland* (BBK) bildete. Zur Intention der Gründung lässt sich in dem Katalog zu einer Ausstellung der *Freien Gruppe* vom 20.07.–17.08.1952 in Braunschweig entnehmen, dass das hannoversche Kunstleben „[...] eine Belebung zu Spannungspolen, zu Strömungen [brauche], die sich im fairen Wettkampf um einen Einfluß in der Öffentlichkeit in ihrem künstlerischen Wirken steigern“. Grethe Jürgens ist im Rahmen dieser Publikation im Mitgliederverzeichnis aufgeführt, vgl. *Freie Gruppe* 1952, ohne Seite.

227 Zur Ausstellung erschien eine Broschüre, die in Unterkapitel 5.3.1 nähere Erwähnung findet.

228 Eine Fotografie zeigt Grethe Jürgens bei der Eröffnung am 14. April 1970 vor ihrem Gemälde *Blumenmädchen*. Auf der Rückseite steht handschriftlich mit Bleistift „Eröffnung meiner Ausstellung in der Sparkasse Achenbachstr. am 14.4.70“, Jürgens 1970.

229 Belegt wird diese Ausstellungsbeteiligung u. a. durch: Flohr 1970.

230 Jürgens Haushaltsbuch ohne Jahr.

chen Institutionen sowie Auktionsergebnissen entnommen werden. Auch der in Bezug auf Grethe Jürgens bisher unbearbeitet gebliebene Nachlass ihres zeitweiligen Partners und langjährigen Freundes Gustav Schenk gibt Hinweise auf die finanzielle Situation, insbesondere während der 1950er und 1960er Jahre, sowie auf verschiedene Projekte der Künstlerin.²³¹ Die anhand dieser Materialien erstellte Übersicht kann aufgrund der oben näher benannten problematischen Quellenlage keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Dennoch lassen sich Rückschlüsse auf Einkommensquellen und -verhältnisse von Grethe Jürgens und somit auf ihre Bemühungen, die eigene Arbeit am Markt zu etablieren, ziehen.

Deutlich wird, dass Jürgens ihren Lebensunterhalt in den 1930er Jahren vornehmlich durch die Tätigkeit als Illustratorin verdiente. Sind in ihrem Haushaltsbuch drei- oder seltener vierstellige Einnahmen vermerkt, handelt es sich dabei vornehmlich um Auftragsarbeiten, in deren Rahmen sie Bücher illustriert hat. Im Jahr 1936 scheinen die Entlohnungen für Illustrationen zu drei Publikationen von Gustav Schenk ihre einzig erwähnenswerten Einkünfte gewesen zu sein. Ihr verzeichneter Jahresverdienst betrug RM 350.²³² Im kommenden Jahr überwiegen laut dem Haushaltsbuch die Verkäufe von Werken, die Grethe Jürgens für RM 25 bis RM 100 an die Stadtverwaltung sowie an Privatleute verkaufte. Dabei handelte es sich offenbar vor allem um Pflanzenzeichnungen. Auch Illustrationsaufträge, wie für die Zeitschrift *Westermanns Monatshefte* oder für die Städtischen Betriebswerke²³³, sind verzeichnet.

Im Jahr 1938 gelang es Grethe Jürgens offenbar wiederholt, Arbeiten an das Provinzial Museum, das heutige Niedersächsische Landesmuseum, zu verkaufen. Auch die Stadt unterstützte die Künstlerin finanziell mit einem Beitrag von RM 100 sowie mit einem Bildankauf über RM 150. Zudem lassen die verzeichneten Verkäufe von mehreren Aquarellen und einer Zeichnung darauf schließen, dass die Beteiligung an den Ausstellungen der GEDOK und des Kunstvereins Hannover 1938 zu Erfolg geführt haben. Das Jahreseinkommen der Künstlerin betrug im Verhältnis zum Vorjahr fast das Doppelte. Dennoch lässt sich den für dieses Jahr verzeichneten Ausgaben entnehmen, dass sie bei Materialkäufen Schulden aufnehmen musste.

231 Der Nachlass des Literaten Gustav Schenk (1905–1969) befindet sich seit 2006 im Stadtarchiv Hannover und ist bisher unveröffentlicht. Hier zeigen zahlreiche Schriftstücke einen regen Austausch zwischen Grethe Jürgens, Gustav Schenk und seiner letzten Ehefrau Käthe Schenk. Zum Teil liegt eine lückenlose Kommunikation vor, da das Ehepaar Schenk mit Schreibmaschine schrieb und die Durchschläge sich im Nachlass erhalten haben. Von Interesse waren für die vorliegende Arbeit insbesondere die Signaturen NL Schenk, Nr. 5757 bis Nr. 6049, Stadtarchiv Hannover.

232 Klaus Mlynek gibt den durchschnittlichen Bruttolohn eines Metallarbeiters Ende der 1920er Jahre mit RM 150/Monat an, vgl. Mlynek 1994, S. 436. Die Miete für ein vom RWVBK zur Verfügung gestelltes Atelier lag laut Katenhusen zu dieser Zeit etwas unter dem üblichen Satz von RM 380–450 jährlich, Katenhusen 2001, S. 39. Im Jahr 1932/33 war nahezu jede_r dritte hannoversche Erwerbstätige arbeitslos. Nicht eingerechnet sind hier die nicht registrierten Arbeitslosen sowie die Dunkelziffer von 40 000 bis 50 000 Kurzarbeitern. Im Sommer 1932 erhielt ein aus der Arbeitslosenversicherung ausgesteuerter Wohlfahrtsunterstützungsempfänger mit Frau und 4-jährigem Kind eine monatliche Unterstützung von knapp RM 67, vgl. Heine 2001a, S. 3.

233 Zu Grethe Jürgens' Tätigkeit als Grafikerin für die Städtischen Betriebswerke Hannover siehe Heine 2001, S. 101 ff.

1939 überwiegen erneut Einnahmen, die sich aus diversen Illustrationsaufträgen speisen. In der Zeitschrift *Niedersachsen* erschienen Zeichnungen von Grethe Jürgens in den Ausgaben März, Juli und November.²³⁴ Sie zeigen Motive aus der norddeutschen Umgebung und Pflanzenwelt und sind von hoher zeichnerischer Qualität. Das verzeichnete Jahreseinkommen betrug RM 900, im kommenden Jahr bereits RM 1748. Als Einnahmen sind nicht weiter präzisierte Zahlungen von verschiedenen Verlagen verzeichnet, die vermutlich durch Illustrationen zu den in den folgenden Jahren erschienenen Publikationen von Gustav Schenk, wie unter anderem *Der Ort der zwölf Winde*, erzielt wurden. Bei den Einnahmen fallen zwei Posten auf, die mit „Hitlerjugend“ (RM 15) und „Arbeitsfront“ (RM 60) angegeben und durchgestrichen worden sind. Ob Grethe Jürgens das Geld für Illustrationsaufträge der beiden Organisationen, für etwas gänzlich Anderes oder letztlich gar nicht erhielt, bleibt unklar.

Ein von Grethe Jürgens selbst erstelltes, sich im Nachlass der Künstlerin befindliches Verzeichnis, das vornehmlich ihre Arbeiten ab den 1930er Jahren erfasst, blieb offensichtlich bisher ebenfalls wissenschaftlich unbeachtet.²³⁵ Diesem ist zu entnehmen, dass Jürgens in dieser Zeit eine bedeutende Anzahl an Porträts schuf, die hinsichtlich ihrer Provenienz und in Anbetracht der Dargestellten Auftragsarbeiten gewesen zu sein scheinen.²³⁶ Eindeutig lassen sich zumindest jene Werke, die in dem im Haushaltsbuch erfassten Zeitraum von 1936 bis 1945 entstanden, zwar nicht identifizieren und somit auch den verzeichneten Einnahmen nicht explizit zuordnen.²³⁷ Von einer Ergänzung des Einkommens zur Sicherung des Lebensunterhaltes ist jedoch auszugehen.

234 In der Märzausgabe illustrierte Jürgens den Aufsatz *Von der giftigen Moorwelt* von Gustav Schenk mit entsprechenden Pflanzenzeichnungen, siehe Geßner 1939, S. 99 und S. 106 ff. Für das Juliheft gestaltete Jürgens das Titelblatt und illustrierte den Aufsatz von Gustav Schenk *Die Wermutinsel* mit Motiven der norddeutschen Küstenlandschaft, siehe Geßner 1939a, S. 274 ff. Auch für die Novemberausgabe der Zeitschrift gestaltete die Künstlerin das Titelblatt, siehe Geßner 1939b.

235 Diese Vermutung liegt nahe, da weder Harald Seiler noch Heike Scholz in ihren monografischen Publikationen zu Grethe Jürgens dieses Werkverzeichnis erwähnen. Scholz legte den Fokus ihrer Dissertation auf einen Zeitraum von 1918 bis 1933, weshalb das Werkverzeichnis möglicherweise für sie von untergeordnetem Interesse war. Exemplarisch führt sie jedoch auch Arbeiten aus Jürgens' Schaffen nach 1933 auf. Zudem unterscheiden sich zumindest hinsichtlich eines Werkes die Angaben zu jenen, die Grethe Jürgens selbst in ihrem Werkverzeichnis dokumentierte, siehe Jürgens ohne Jahr.

236 Als Beispiel seien hier die Porträts der drei Kinder der Familie von Lenthe zu nennen: *Ernst-August von Lenthe*, 1932, Aquarell, ca. 55 x 45 cm; *Alexandra von Lenthe*, 1932, Aquarell, ca. 55 x 45 cm, sig. und dat. unten rechts: JÜRGENS 1932; *Hans Gebhard von Lenthe*, 1932, Aquarell, ca. 36 x 27 cm, sig. und dat. unten rechts: JÜRGENS 1932. Alle drei Arbeiten wurden vermutlich im Auftrag der Baronin Anni von Lenthe angefertigt. Die Angaben sowie jeweils eine Schwarz-Weiß-Aufnahme der Bilder befinden sich im Werkverzeichnis von Grethe Jürgens, Jürgens ohne Jahr. Es handelt sich um Porträts im neusachlichen Stil.

237 1937 führte Grethe Jürgens bei ihren Einnahmen beispielsweise zweimal ein nicht näher bezeichnetes „Kinderbild“ sowie „Aquarell (Frau Voigt)“ auf. Um welche Arbeiten es sich dabei exakt handelt, ließ sich bisher nicht nachvollziehen. Ähnliches gilt für einen Großteil der übrigen in dem vom Haushaltsbuch erfassten Zeitraum von 1936 bis 1947 entstandenen Porträtarbeiten, siehe Jürgens Haushaltsbuch ohne Jahr. Daher kann über potenzielle Verdienstmöglichkeiten als offiziell angegebene Einnahmen oder als Nebenverdienst lediglich spekuliert werden.

1940 sind auffällig wenige Bildverkäufe verzeichnet. Das Gleiche gilt für das Jahr 1941. Lediglich ein Posten im Haushaltsbuch der Künstlerin verweist auf einen Bildverkauf an die GEDOK. Die größte Einnahmequelle bildete offenbar ein Auftrag für Werbegrafik für die Haar-Lotion Behrol-Gold.²³⁸

1942 arbeitete Grethe Jürgens an einer eigenen umfassenderen Publikation, die unter dem Titel *Das Atelier* 1943 im Berliner John Jahr Verlag erschien und deren ausführliche Betrachtung als Selbstdarstellung in Unterkapitel 3.2.3 erfolgen wird. Inhaltlich ist hinsichtlich der Etablierungsbestrebungen jener Teil des Buches von Interesse, in dem die Künstlerin humorvoll, gleichsam versteckt kulturkritisch auf die Erwartungen verweist, die seitens des kunstinteressierten Publikums und insbesondere des Kritikers an die jeweilige Avantgarde bzw. Boheme gestellt werden. So entdeckt ein Kunstkritiker bei seinem Besuch in dem zuvor aus diesem Anlass aufgeräumten und gesäuberten Atelier nicht den erwarteten Habitus einer Angehörigen der Boheme.²³⁹ Das vermeintlich typisch kreative Chaos im Atelier des (männlichen) Avantgarde-Künstlers sucht er an dieser Stelle vergeblich. Erleichtert zeigt sich der Kritiker in der Erzählung erst, als sich der für ihn verwirrende Eindruck einer zu sachlichen und unbequemen Avantgarde angesichts einer überzeichneten Nonsenssituation auflöst.²⁴⁰ Grethe Jürgens spielt hier wissend mit einer Mythisierung von Avantgarde. Dieses Wissen um bestimmte Mythen und Marktmechanismen lassen sich in den Äußerungen von Grethe Jürgens bis in die 1970er Jahre hinein konstatieren. So machte sie sich dieses Bewusstsein beispielsweise insofern zunutze, als sie mittels eigener rückblickender Aussagen ihr Leben teilweise als ‚bohemehaft‘ charakterisierte. Die Erzählungen von einer entsprechenden Lebensweise waren dabei wiederum geeignet, die Wahrnehmung von Grethe Jürgens als Teil der (hannoverschen) Avantgarde in ihrer Marginalität zu begünstigen.²⁴¹

Zeitlich noch vor dem Buch *Das Atelier* waren Gustav Schenks Roman *Das wunderbare Leben*, zu dem Grethe Jürgens mit 30 Illustrationen einen eigenständigen Beitrag leistete, sowie *An mir vorbei* von Karl Georg von Stackelberg erschienen.²⁴² Die Publikationen sorgten für einen Anstieg der Einnahmen im Jahr 1942 und auch 1943 konnte Grethe Jürgens vermutlich von diesen Aufträgen profitieren. Die Gesamteinnahmen sind dem Haushaltsbuch für das Jahr 1943 nicht zu entnehmen, jedoch lässt ein Einkommensteuerbeleg in Höhe von RM 336 auf ein entsprechendes Einkommen schließen. Auch in den Nach-

238 Jürgens Haushaltsbuch ohne Jahr.

239 Vgl. zu dieser Annahme auch Meskimmon, 2000, S. 24.

240 „Wenn man das neue Wanderzelt/mit vieler Mühe aufgestellt,/und dann der Straßenmeister Karl/ auf seinem Rad aus leichtem Stahl/durchs Atelier die Kreise zieht/ist leicht des Kritikers Gemüt./ Verwirrt, weil diese Art Bohème/zu sachlich ist und unbequem“, Jürgens 1943, ohne Seite.

241 Da dieser Aspekt in Kapitel 5 ausgeführt wird, bleibt es an dieser Stelle bei einem kurzen Verweis.

242 Siehe Schenk 1942. Die ganzseitigen Zeichnungen illustrieren nicht nur das Geschriebene, sondern sind zum Teil eigene Interpretationen dessen. Die an expressionistische Holzschnitte erinnernden Zeichnungen sind jeweils mit GJ monogrammiert, was für die intendierte Eigenständigkeit als künstlerische Arbeiten spricht. Insbesondere die Darstellungen der Vegetation sind detailliert ausgearbeitet. Sämtliche Weiblichkeitsentwürfe entsprechen dem nationalsozialistischen Idealbild. Diese Beobachtung trifft auch auf die im selben Jahr erschienene Publikation *An mir vorbei* von Karl Georg von Stackelberg zu, in der Grethe Jürgens das Geschriebene mit 21 kleinformatigen Aquarellen illustriert. Die dargestellten jungen Frauen haben lange, blonde Haare, vgl. u. a. von Stackelberg 1942, S. 20 und S. 34, wobei das Buch durchaus kritisch über das Thema Krieg erzählt.

kriegsjahren scheint Grethe Jürgens mehr noch als zu Beginn der 1940er Jahre ihren Lebensunterhalt vornehmlich mit ihrer Tätigkeit als Illustratorin und Grafikerin verdient zu haben.

Für die folgenden Jahre liegen aufgrund fehlender Aufzeichnungen lediglich vereinzelt Hinweise auf Einnahmequellen der Künstlerin vor. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass ab den 1950er Jahren Werke ausschließlich für zweistellige, für niedrige dreistellige Beträge oder als Gegenleistung für empfangene Wohlfahrtsunterstützung von Grethe Jürgens an öffentliche Institutionen abgegeben wurden. Dabei handelte es sich sowohl um Arbeiten aus den 1930er Jahren als auch um neuere Arbeiten.²⁴³ Erst ab Mitte der 1970er Jahre stiegen die Preise insbesondere für die neusachlichen Werke aus den 1920er und 1930er Jahren um ein Vielfaches an, was als Folge des gesteigerten Interesses an der Kunst dieser Stilrichtung und Epoche seit den 1960er Jahren zu werten ist.²⁴⁴ Die Preise für Arbeiten aus dem Spätwerk von Grethe Jürgens stiegen nach derzeitigem Stand auch nach ihrem Tod 1981 nur geringfügig an.

Von der „alten Leier“ und „passenderen Jobs“ – Der Briefwechsel mit dem Ehepaar Schenk und die Bedeutung von Text und Bild im Werk von Grethe Jürgens

Der Briefwechsel zwischen Gustav Schenk, Käthe Schenk und Grethe Jürgens aus einem Zeitraum von 1956 bis 1969 bestätigt wiederholt, dass Jürgens bis zum Anstieg der Preise ihrer frühen Arbeiten ab Mitte der 1970er Jahre häufig am finanziellen Existenzminimum lebte und die geringe Rente durch Gelegenheitsarbeiten zu ergänzen suchte.²⁴⁵ Besuche bei Verwandten waren selten möglich, zu einem Besuch bei dem Ehepaar Schenk in der Nähe von Baden-Baden kam es aufgrund von beiderseitig fehlenden Geldmitteln bis zum Tod von Gustav Schenk im Jahr 1969 offenbar nicht.²⁴⁶ Ihrer eigenen Situation, dem Bemühen um eine Anerkennung ihrer künstlerischen Arbeit, begegnete Jürgens häufig mit Ironie, Galgenhumor, aber auch mit Zynismus und Bitterkeit. So schreibt sie im September 1957 an Gustav und Käthe Schenk, dass sie lediglich „aus alter Gewohnheit“ Bilder für den niedersächsischen Kunstverein verpacken würde, und fragt sich: „[...] ob meine Herren Kollegen mich wohl für würdig erachten, in ihrer prominenten Gesellschaft zu hängen?“²⁴⁷ In einem Brief vom 24. Oktober 1957 berichtet sie, dass ihr ein Illustrationsauftrag „aus der

243 Entsprechende Ankaufsvermerke wurden Listen entnommen, die dem Sprengel Museum Hannover zur Vorbereitung der Ausstellung *Der stärkste Ausdruck unserer Tage* (2001) von den jeweiligen Institutionen zur Verfügung gestellt wurden, Stadt Hannover Inventarlisten ohne Jahr.

244 Aus den Inventarlisten der Stadt Hannover geht hervor, dass das sich heute im Sprengel Museum Hannover befindliche Gemälde *Arbeitsamt* von 1929 im Jahr 1957 noch für 650 DM erworben wurde. Das Gemälde *Blumenmädchen* von 1931 wurde im Kontext der Ausstellung im Kunstverein Hannover zur Neuen Sachlichkeit im Jahr 1974 angekauft und kostete zu diesem Zeitpunkt bereits 12000 DM, Stadt Hannover Inventarlisten ohne Jahr.

245 Gestützt wird diese Annahme von Aussagen einiger Zeitgenossen, die Gesprächen im November 2013 und Juli 2014 entnommen wurden.

246 Diese Informationen wurden persönlichen Gesprächen mit Angehörigen und Bekannten der Künstlerin sowie dem Briefwechsel zwischen Grethe Jürgens und dem Ehepaar Schenk entnommen, vgl. Stadtarchiv Hannover, NL Schenk.

247 Jürgens 1957a.

Nase gegangen“ sei, weil sie keine Künstlerin sei und ihre Zeichnungen nicht den Charme und die Kunst für den anspruchsvollen Leser besäßen. Sie würde daher nun Adressen schreiben und bezeichnet es mit Blick auf die Absage ironisch als „passenderen Job“.²⁴⁸

Von den im vorangegangenen Brief beschriebenen Bildern, die Jürgens an den Kunstverein versandt hatte, seien „dankenswerter Weise“ zwei von sechs Werken aufgenommen worden. Den Umstand der fehlenden Anerkennung ihrer künstlerischen Arbeit bezeichnet sie als „alte Leier“.²⁴⁹ An anderer Stelle ist von Arbeitslosigkeit und Gängen zum Sozialamt sowie von einer Suche nach einem neuen Beruf die Rede.²⁵⁰ Im November 1957 äußerte Grethe Jürgens vorsichtig die Hoffnung, dass sie aufgrund des Ankaufs ihres Bildes *Arbeitsamt* von 1929 auf der Ausstellung des Landesmuseums wieder im Kurs steige.²⁵¹ Die Hoffnung zerschlug sich offenbar zunächst. Die Künstlerin berichtet im März 1958 von einer Ablehnung aller ihrer für die Frühjahrsausstellung des Kunstvereins eingesandten fünf Werke. Erwähnenswert erschien ihr die Tatsache, dass dieses Schicksal neben ihr auch „4 oder 5“ andere Frauen ereilte. Zwei kleinere literarische Arbeiten konnte sie jedoch für eine Veröffentlichung an eine einheimische Zeitung vergeben.²⁵²

Des Weiteren ist den Briefen zu entnehmen, dass Grethe Jürgens wiederholt Aushilfstätigkeiten, auch in kulturfremden Bereichen annahm.²⁵³ Sporadisch scheint sie an der Organisation von Ausstellungen beteiligt gewesen zu sein, die ihrer Ansicht nach jedoch mehr Arbeit als die ganze Malerei machen und nichts einbringen.²⁵⁴ Über ihre künstlerische Tätigkeit ist zu erfahren, dass sie viel herumprobiere, weshalb die Bilder sehr verschieden, mal gegenstandslos seien und wenn ihr das zu langweilig werden würde, wieder sehr real wären.²⁵⁵ Zusätzlich zu ihren mal abstrakt, mal realistisch anmutenden Zeichnungen experimentierte Jürgens Ende der 1950er Jahre mit Mosaiksteinen aus Plexiglas, die sie zu Bildern formte. Sie erwähnte den Aufwand aufgrund von hohen Materialkosten und dem Erlernen der Technik und befürchtete, dass sie nachher doch kein Mensch mehr haben wollen würde „oder nur mit Wappen oder Aktbildern“.²⁵⁶

Bereits 1976 wird von Harald Seiler und darauf beziehend auch im Rahmen der Dissertation von Heike Scholz der Stellenwert der Illustrationen in dem Gesamtwerk von Grethe Jürgens, auch für die Künstlerin selbst, betont.²⁵⁷ Die von Seiler hervorgehobene Ernsthaftigkeit der Bildergeschichten, die vielfach unveröffentlicht geblieben sind, geht aus

248 Jürgens 1957b.

249 Jürgens 1957b.

250 Jürgens 1957. Grethe Jürgens schreibt, dass sie sich vorkomme „[...] wie pensioniert ohne Pension [...]“ und „[...] wieder beim Sozialamt gelandet“ sei. Es häuften sich die Bilder und Bilderbücher, „[...] die angebahnten Verbindungen [würden] „sich in Schweigen [...]“ hüllen und sie würde über einen neuen Beruf brüten, jedoch keinen finden, ebd.

251 Vgl. Jürgens 1957c.

252 Jürgens 1958.

253 Sie berichtet beispielsweise von einer Tätigkeit als Putz- und Kochfrau, Jürgens 1958a, oder von einem Auftrag für architektonische Zeichnungen für einen Messestand, Jürgens 1958b.

254 „Die [Ausstellungen] machen ja mehr Arbeit, als die ganze Malerei nur bringen auch nichts ein“, Jürgens 1959.

255 Jürgens 1958c.

256 Jürgens 1959a. Im März schreibt die Künstlerin, dass sie selbst nicht genau wisse, was man mit den Plexiglas-Arbeiten machen solle, vgl. Jürgens 1960.

257 Vgl. Seiler 1976, S. 9 sowie Scholz 2001, S. 201.

den oben aufgelisteten Erwerbstätigkeiten der Künstlerin hervor. Wiederholt illustrierte Jürgens Textbeiträge mit detailliert ausgestalteten Zeichnungen, arbeitete an literarischen Publikationen mit und kreierte immer wieder selbst kleinere Schriftstücke, die zumeist in Zusammenhang mit Zeichnungen stehen. Seiler beschreibt diese Wortbeiträge als „[...] kleine[], ganz aus der Nähe gemachte[] Beobachtungen, die sie graphisch niedergelegt [...]“ habe. Seiner Ansicht nach verraten diese teilweise von kleinen Fabeln begleiteten Zeichnungen Jürgens’ Sinn für „[...] knappe Kennzeichnung, scheinbar naive Erzählung und unverkennbaren Humor, in dem zuweilen dadaistische und Nonsens-Tendenzen vernehmbar [...]“ seien.²⁵⁸

Auch aus dem Briefwechsel zwischen Grethe Jürgens und dem Ehepaar Schenk sind das Interesse für Literatur, ihre Belesenheit sowie die Bedeutung ihrer Wort-Bild-Arbeiten in gerade ebendieser Kombination herauszulesen. In einem Schreiben vom 4. November 1957 an Käthe Schenk klagt Jürgens über ihre Ideenlosigkeit beim Malen und Texten und schreibt:

„Aber nein! Mit diesen kleinen Schreibereien ist es nämlich so, die sind plötzlich da, ich kann sie nicht absichtlich herstellen. Und zwar sind sie immer in Verbindung mit Zeichnungen, eigentlich nur Bildtexte. Darum habe ich auch keine Serien, ich bin ja keine Schriftstellerin. Sie sind immer an Bilder gebunden, auch meist nur von lokalem oder sonst speziellem Interesse.“²⁵⁹

Kurz zuvor hatte sie dem Ehepaar Schenk zwei Manuskripte mit der Bitte um ihre Meinung insbesondere zu den Texten geschickt.²⁶⁰

„Nur was betäubt und wuchert, sticht“²⁶¹ – Die Pflanzendarstellungen im Werk von Grethe Jürgens

Ein weiterer Themenkomplex im Œuvre von Grethe Jürgens, der trotz seiner nachweislich großen Bedeutung für die Künstlerin selbst bisher ebenfalls nicht in aller Ausführlichkeit wissenschaftlich bearbeitet wurde, ist jener der Pflanzendarstellungen. Sowohl Harald Seiler als auch Heike Scholz erwähnen die Zeichnungen aus der heimatlichen Vegetation lediglich im Rahmen einer kurzen Aufzählung der seit den 1930er Jahren entstandenen Werke.²⁶²

Die Vermutung, dass die Beschäftigung mit der heimatlichen Vegetation für Grethe Jürgens ein Mittel war, um die Zeit des Nationalsozialismus zu „überbrücken“²⁶³ und Konflik-

258 Vgl. Seiler 1976, S. 17. Seiler listet hier sowie auf vorhergehenden Seiten zahlreiche Bücher mit Illustrationen und Textbeiträgen der Künstlerin auf, siehe dazu insbesondere S. 16. Eine Übersicht der eigenen Publikationen von Grethe Jürgens findet sich zudem in: Bonner Kunstverein 1982, S. 110.

259 Jürgens 1957c.

260 Siehe Jürgens 1957b.

261 Jürgens 1943, ohne Seite.

262 Eine kunstwissenschaftliche Bearbeitung dieses Komplexes auf der Grundlage von einzelnen Bildanalysen kann aufgrund der notwendigen Eingrenzung des Themenbereichs auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht erfolgen. Ein zusammenfassender Blick auf die übergeordnete Bedeutung dieses Werkkomplexes ist jedoch in Zusammenhang mit den Etablierungsbestrebungen von Grethe Jürgens evident.

263 Heike Scholz bezieht sich in dem kurzen Absatz über die Pflanzendarstellungen auf den Aufsatz von Renate Müller-Pieper 1991, S. 196 f. Müller-Pieper sieht die Pflanzenzeichnungen von Grethe

ten zu entgehen, liegt nahe. Auch andere Künstlerinnen wie beispielsweise Martha Astfalck-Vietz widmeten sich während des nationalsozialistischen Regimes der Darstellung von Pflanzen. Für Astfalck-Vietz waren diese Bilder angeblich „imaginäre[n] Fluchtinseln“ und bedeuteten einen „letzten Zufluchtsort ihrer eigenen Gestaltungsmöglichkeiten“ vor den zunehmenden Repressionen.²⁶⁴ Sicher ist, dass die Darstellung der heimatlichen Vegetation für eine Verfolgung oder Diffamierung als Künstlerin wenig Angriffsfläche und für Grethe Jürgens gleichsam die Möglichkeit bot, weiterhin zu publizieren. Dennoch soll an dieser Stelle hervorgehoben werden, dass die Bedeutung der Pflanzendarstellungen für die hannoversche Künstlerin darüber hinausreichte. Bereits in früheren Werken spielen Pflanzen zumindest partiell eine metaphorische Rolle und fehlen selten.²⁶⁵ Hinzu kommt die große Anzahl von Illustrationen zu den oben genannten Publikationen von Gustav Schenk und weiteren Autoren, für *Westermanns Monatshefte* oder die Zeitschrift *Niedersachsen* sowie ihre eigenen Publikationen, die von Jürgens' Faszination für die Flora zeugen. Selbst in literarischen Werken, die keinerlei Sachbuchcharakter aufweisen, wie beispielsweise die Erzählung *An mir vorbei* von Karl Georg von Stackelberg, ist die Pflanzenwelt nahezu innerhalb jeder Illustration sorgsam platziert und ausgestaltet.²⁶⁶

Besonders deutlich wird der Stellenwert dieser Arbeiten in Jürgens' eigener Publikation *Das Atelier* von 1943. Sowohl Text als auch Bild weisen wiederholt auf die Pflanzenwelt als festen Bestandteil im Leben und Alltag der Künstlerin hin. So ist anlässlich eines Festes in ihrem Atelier die Tür mit verschiedenen Pflanzen geschmückt, die gleich zu Beginn des Buches im Text einzeln benannt werden (Abb. 18).

Weitere Illustrationen zeigen, dass sich überall im Innenraum ihres Wohnateliers Blumen in Vasen befinden, sie als Zeichenobjekt eingespannt in einen Pflanzengalgen, als Eisblumen am Fenster, in einem Bild an der Wand oder als Aussicht auf die das Atelier umgebende Landschaft zu sehen sind. Dem Zeichnen von Pflanzen und Unkraut wird sogar ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem Grethe Jürgens ihre Vorliebe für all jene Pflanzen als Sujet betont, die betäuben, wuchern und stechen. Nicht ohne Stolz erwähnt sie, dass sie auf diese Weise „[...] in Stadt und Land als Unkrautmalerin bekannt“ wurde.²⁶⁷

Deutlich wird durch die Schilderungen in *Das Atelier*, aber auch durch die Detailtreue der übrigen Pflanzendarstellungen und vegetativen Illustrationen zudem das wissenschaftliche Interesse der Künstlerin. Sie verwandte Pflanzengalgen, um ihr Darstellungsobjekt von allen Seiten, inklusive des Wurzelwerkes, betrachten zu können. Ihrer Ansicht nach bleibt Natur nur dann „[...] im Bilde haften“, wenn man „[...] der Spur der Wissenschaften, [...]“ folgt.²⁶⁸

Jürgens offenbar als eine Möglichkeit der Flucht und Suche nach alternativen Gestaltungsmöglichkeiten in „den dunklen Jahren“, vgl. ebd.

264 Frecot 2000, S. 134.

265 Als Beispiel seien folgende Werke genannt: *Bedrohtes Mädchen*; *Krankes Mädchen*; *Frau und Mann* (Abb. 53); *Ohne Titel (Efeubaum)*, 1928, Aquarell, Federzeichnung auf Zeichenkarton, 35,4 x 25,2 cm (Blatt), sig. und dat. unten rechts: Jürgens 1928, Sprengel Museum Hannover; *Kinderbildnis H.J. (Kinderbild (nach Hans Jürgens))*, 1928, Öl auf Leinwand, 63 x 36 cm, sig. unten links: JÜRGENS, Privatbesitz; *Selbstbildnis* (Abb. 4); *Teediele* (Abb. 57).

266 Von Stackelberg 1942.

267 Jürgens 1943, ohne Seite.

268 Jürgens 1943, ohne Seite.

Es entstanden überwiegend Zeichnungen, teils koloriert. Gelegentlich bannte die Künstlerin *Geißblatt* und *Springkraut* auch in Öl auf die Leinwand, die von privaten Interessenten, aber auch von öffentlichen Institutionen angekauft wurden.²⁶⁹

Ende der 1930er Jahre erlangte Grethe Jürgens einen gewissen Ruf als Pflanzenzeichnerin. Die oben erwähnte Einzelausstellung in der GEDOK präsentierte ausschließlich Aquarelle mit derartigen Sujets. Mehrere Zeitungen berichteten über die Ausstellung und priesen die Künstlerin als Meisterin dieses Fachgebietes.²⁷⁰ Noch bis Ende der 1940er Jahre fand Jürgens' Tätigkeit als Pflanzenzeichnerin und Blumenmalerin in Berichten über ihre Kunst Erwähnung. Sie selbst trug durch Beiträge wie beispielsweise in der Hannoverschen Presse vom 8. Oktober 1949 aktiv zu einer Festigung dieses Rufes bei.²⁷¹ In *Der Weg durch Ruinen* schildert sie einen Rundgang durch das zerstörte Hannover, bei dem Pflanzen sowohl als reale Gewächse als auch als Metaphern für Leben, Widerstandskraft, Hoffnung und Wiederauferstehung eine zentrale Rolle einnehmen. Am Ende des Artikels beschreibt sie als Resultat des Rundgangs durch die „Trümmer-Wirklichkeit“ die Erweckung des Wunsches, „[...] die Spuren der zerfallenen und in Pflanzen wieder auferstehenden Welt in unverwischbaren Zeichen vor dem großen Vergessen zu bewahren.“²⁷²

Als Besonderheit wird in den Berichten über die Pflanzendarstellungen der Künstlerin sowohl von deren Verfasser_innen als auch von Grethe Jürgens selbst die Tatsache hervorgehoben, dass sie keine Zierpflanzen malte.²⁷³ Es ist die urwüchsige Re-Naturalisierung, mit der Huflattich & Co als wahre „Endsieger“ des totalen Krieges die Stadt zurückerobern, die Grethe Jürgens zum Bildgegenstand erhob. Auf diese Weise verortete sie sich innerhalb zeitgenössischer Diskurse ab 1945, die sich um das bewusste Zulassen einer „Rückverwandlung von Stadt in Natur“²⁷⁴ bewegten.

Die im Kontext der Pflanzenzeichnungen geschilderten künstlerischen, illustratorischen sowie literarischen Äußerungen von Grethe Jürgens lassen somit erneut eher auf eine

269 Das Haushaltsbuch beinhaltet ab 1937 wiederholt Einträge, die eindeutig auf Verkäufe von Arbeiten mit Blumen- und Pflanzenmotiven verweisen, siehe Jürgens Haushaltsbuch ohne Jahr, ohne Seite. Die zwei Ölgemälde *Geißblatt* und *Springkraut*, die sich im Alten Palais in Hannover befanden, wurden laut einer Verlustbescheinigung vom 16. August 1943, ausgestellt vom Oberbürgermeister der Hauptstadt Hannover, am 26. Juli 1943 bei einem Brand nach einem Bombenangriff zerstört. Nähere Angaben zur Größe fehlen, der Wert ist jeweils mit RM 150 angegeben, Verlustbescheinigung 1943.

270 Vgl. u. a. Hannoversches Tageblatt 1938.

271 Jürgens 1949. Der von ihr verfasste kurze Beitrag erschien im Rahmen eines ganzseitigen Berichtes zu Grethe Jürgens als „Unkrautmalerin von Hannover“, wie bereits der Untertitel des Artikels verlauten lässt. Erneut wird das Künstlerisch-Literarische mit dem Wissenschaftlichen in Form von Erklärungen zu den sechs häufigsten Unkrautarten in der Ruinenlandschaft verbunden, vgl. Hannoversche Presse 1949, ohne Seite.

272 Jürgens 1949.

273 Vgl. dazu u. a. Neuer Hannoverscher Kurier 1946.

274 Vgl. Nierhaus 2008, S. 69. Irene Nierhaus verweist in diesem Zusammenhang auf Lithografien des Künstlers Werner Heldt, die diese Thematik aufgreifen. Eine gewisse Ähnlichkeit zwischen seinen abstrakt-konstruktivistischen Arbeiten aus den 1950er Jahren und den Werken von Grethe Jürgens, die vornehmlich in den 1960er und 1970er Jahren entstanden, ist zu konstatieren. Möglicherweise ließ sich die Künstlerin aufgrund des ähnlichen Interesses für die Transformation des Stadtraumes von einer Präsentation von aktuellen Arbeiten Werner Heldts 1957 in der Kestner-Gesellschaft in Hannover inspirieren. Siehe dazu Kestner-Gesellschaft 1957.

durchdachte ‚Marketingstrategie‘ denn auf einen Rückzug oder auf ein tatsächliches Außenseitertum schließen. Neben der Funktion als bedeutungsgenerierende Symbole im Rahmen unterschiedlicher Arbeiten erfüllen die Pflanzenzeichnungen nicht nur eine strategische, sondern auch eine Art selbsttherapeutische Funktion. Ein Widerspruch zwischen der hohen Anzahl von Illustrationen mit pflanzlichen Sujets und der Verwahrung eines Großteils der entsprechenden künstlerischen Arbeiten in eigenem Besitz bis zu ihrem Tod scheint daher – gerade hinsichtlich des fokussierten Interesses der Öffentlichkeit auf die neusachlichen Arbeiten aus den 1920er und 1930er Jahren – nur auf den ersten Blick zu bestehen.

Politisch links? Grethe Jürgens als Herausgeberin des Magazins *Wachsbogen*

Kehrt man zu einer kritischen Analyse der Romantisierung des Außenseitertums von den ‚hannoverschen Neusachlichen‘ und ihrer Tätigkeit in jener Zeit zurück, eignet sich der darauffolgende Satz von Grethe Jürgens in dem oben benannten gleichnamigen Artikel *Wir waren Außenseiter* für eine fortführende Betrachtung: „Politisch standen wir links. [...] Die Gesellschaft wollten wir nicht verändern, wir wußten, daß das nicht ging. Sozialkritisch? Das Wort gab es damals nicht. [...] Wir haben gearbeitet, wir haben gemalt. Von Kunsttheorien haben wir nicht viel gehalten. [...] Wir haben geredet, nicht so tiefgründig diskutiert.“²⁷⁵ Konträr zu dieser Aussage von Grethe Jürgens steht ihre eigene Mitherausgeberschaft der Kulturzeitschrift *Der Wachsbogen* in den Jahren 1931 und 1932.²⁷⁶ Diese wird im weiteren Verlauf des Artikels von Ursula Bode in Zusammenhang mit einem Ausspruch aus einem kulturkritischen Beitrag von Jürgens auch erwähnt.²⁷⁷ Doch bleibt die Diskrepanz zwischen obiger Aussage und dem aktiven Mitwirken an einer teilweise durchaus kulturkritischen Publikation an jener Stelle unkommentiert.

Da die Beschaffenheit der Zeitschrift *Wachsbogen*, ihre Entstehungsgeschichte sowie die Beweggründe der Initiatoren bereits an anderer Stelle ausführlich dargestellt wurden²⁷⁸, sollen im Folgenden lediglich eine kurze Zusammenfassung sowie ein Rückbezug auf die Rolle von Grethe Jürgens in Zusammenhang mit ihren publizistischen Ambitionen erfolgen.

Von November 1931 bis Juni 1932 erschienen 12 Ausgaben der Zeitschrift *Der Wachsbogen*, die von einigen Künstler_innen, Literaten und Musikern gestaltet wurde. Zunächst unter der Leitung von Gustav Schenk, später unter Federführung von Grethe Jürgens wurden die Ausgaben in ihrem Atelier produziert und den Abonnenten postalisch oder persönlich zugestellt. Ein kleiner Kreis von Autoren²⁷⁹, der aus Personalmangel teilweise zu-

275 Grethe Jürgens, in: Bode 1974, S. 18.

276 Die Herausgabe einer Zeitschrift widerspricht zudem per se der im selben Artikel proklamierten ‚selbstgewählten Außenseiterrolle‘ der Künstler_innen im Kreis um Grethe Jürgens. „Und wir hatten uns diese Außenseiterrolle selbst ausgesucht“, Grethe Jürgens, in: Bode 1974, S. 18.

277 Bode 1974, S. 18.

278 Vgl. u. a. Grethe Jürgens, Geschichte des „Wachsbogen“, erstmals veröffentlicht in: Kunstverein Hannover 1974, S. 21–22; Seiler 1976, S. 6 ff.; Scholz 2001, S. 174 ff.; Katenhusen 2001, S. 36 f.

279 Zu den ersten Mitarbeiter_innen gehörten laut Grethe Jürgens neben ihr selbst und Gustav Schenk die Malerin Gerta Overbeck, der Maler Hans Mertens, Otto Dellemann, Student an der Technischen Hochschule, sowie der Komponist Hans Jürgens. Schon bald darauf kamen die Schriftsteller

sätzlich unter Pseudonymen schrieb, füllte die Seiten der einzelnen Ausgaben mit kulturellen Inhalten, insbesondere die Bereiche Architektur, Musik, Film, Philosophie und Malerei betreffend. Grethe Jürgens äußerte sich in ihrer *Geschichte des Wachsbo*gen zu der Motivation der Gründer_innen: „[...] Wir glaubten, es wäre Zeit, nicht nur die Künste der Literatur, Malerei, Musik und Architektur praktisch auszuüben, sondern sie auch in Zusammenhang miteinander zu bringen durch Artikel über die Themen, die uns beschäftigten und die unsere Situation betrafen. [...]“²⁸⁰ Finanzielle Schwierigkeiten²⁸¹, Personal- und Zeitmangel sowie Differenzen unter den Mitarbeiter_innen führten nach weniger als einem Jahr nach dessen Gründung zum Ende des *Wachsbo*gen.

Harald Seiler stellt heraus, dass insbesondere nach der Abgabe der Schriftleitung seitens Gustav Schenks zunehmend betont kunstpolitische Artikel erschienen²⁸², worauf Grethe Jürgens als Schriftleiterin Einfluss genommen haben dürfte. Eine einheitlich politische, gar explizit linkssozialistische Linie ist dem *Wachsbo*gen nicht zu entnehmen. Die Intention für die Gründung der Zeitschrift war daher nicht, ein Organ für ein entsprechendes Sendungsbewusstsein oder die Proklamation eines einheitlichen kulturtheoretischen Modus operandi zu gründen. Vielmehr ging es den Kulturschaffenden darum, Projekte, Problematiken und Fragen, die sie beschäftigten, einem möglichst breiten, interessierten Publikum zur Diskussion zu stellen. Der Widerspruch zu der oben genannten Aussage von Grethe Jürgens ist eher in der darin proklamierten ‚Theoriefeindlichkeit‘ sowie einem deutlichen linkspolitischen Engagement zu sehen.

Die Tatsache, dass Grethe Jürgens aus dem Kreis ihrer neusachlich arbeitenden Kolleg_innen die engagierteste Mitarbeiterin des *Wachsbo*gen war, bestätigt zudem erneut die These der Bedeutung ihrer literarisch-publizistischen Ambitionen im Kontext ihres Schaffens. In ihrem Beitrag *Eine Stimme der Maler* plädiert die Künstlerin für eine wirklichkeitsnahe Malerei, gar für einen gewissen Glauben und Fanatismus, die Sache des Malers seien.²⁸³ Ihre Beiträge im *Wachsbo*gen aufgrund dieser schlagkräftigen Begriffe als Kampf „[...] gegen die etablierte und bornierte hannoversche Kunstwelt [...]“²⁸⁴ zu bezeichnen, wäre dennoch zu weit gegriffen. Jürgens stellt ihren Artikel gleich zu Beginn als einen Versuch dar, als Laie im Bereich des Kulturpublizismus „[...] in Worten etwas von dem zu sagen, was wir sonst in Form und Farbe auszudrücken pflegen“. Ihr Artikel liest sich daher eher wie ein kunstphilosophisches Plädoyer für die Hinwendung zur Wirklichkeit, für Klarheit und Einfachheit statt Zufälligkeit. Des Weiteren wirkt der Beitrag wie eine rechtfertigende Fürsprache für die Neue Sachlichkeit und gegen den Expressionismus. Als „das Neue“, das ih-

Christof Spengemann, Fritz Schmidt-Berna, Alfred Bittauer, Werner Schumann, Herbert Grünha-

280 Jürgens 1974, S. 21.

281 „Ein regelmäßiges Einkommen hatten wir alle nicht, wenn man nicht die Arbeitslosenunterstützung dazu rechnete. Geldgeber hatten wir auch nicht, aber große Pläne und einen Auslösungsschein für eine bei Zickenrodt und Pollmar versetzte Schreibmaschine, die diesen Weg schon öfter gemacht hatte. [...] Es war aber immer noch schwierig genug, mit den eingehenden Geldern die neue Nummer zu finanzieren, und oft mußte das eingenommene Flaschenpfand mit aushelfen. [...]“, Jürgens 1974, S. 21.

282 Vgl. Seiler 1976, S. 9.

283 Jürgens 1931, S. 5.

284 Scholz 2001, S. 181.

nen „allen gemeinsam“ sei, bezeichnet Jürgens die Bedeutung eines beständigen, geduldi- gen Verarbeitens einer Idee, wodurch das einzelne Bild an Einmaligkeit verliere.²⁸⁵

Auffällig ist, dass Grethe Jürgens größtenteils im Plural spricht. Dieser wird nicht näher definiert und könnte auch die Gesamtheit der Kolleg_innen ihres Berufsstandes meinen. Doch entsteht aufgrund des vornehmlich regionalen Kontextes des *Wachsbogen* sowie auf- grund einiger Formulierungen²⁸⁶ der – wenn auch unterschwellige – Eindruck, dass es sich um den Kreis der hannoverschen Künstler_innen handelt. Dies kann meiner Ansicht nach als exemplarisch dafür gewertet werden, dass Grethe Jürgens und ihre neusachlich arbei- tenden Kolleg_innen bereits in den 1930er Jahren mit Tätigkeiten oder Aussagen ihren An- teil zu der Wahrnehmung als Gruppierung oder Einheit beitrugen.

In ihrem zweiten, unter eigenem Namen verfassten Beitrag klingen die polemisch-kul- turkritischen Äußerungen von Grethe Jürgens kämpferischer. Ihrer Ansicht nach scheint es „[...] eine barbarische Auffassung der Kultur zu sein, in ihr [...] nur ein Mittel zu grö- serer Bequemlichkeit und zum grösseren Genuss zu sehen.“ Die Kunst würde als „geisti- ge Schlagsahne“ auf den „Kulturpudding“ getan.²⁸⁷ Jürgens plädiert in ihrem Beitrag für eine Mitarbeit sowie für die Einsicht, dass Kunst nicht abseits von der Gesellschaft und der jeweiligen Zeit steht, sondern dass man das Verständnis für eine Zeit „vielleicht am bes- ten aus ihrer Kunst“ gewinnen kann.²⁸⁸

Es muss offen bleiben, ob Grethe Jürgens – insbesondere anhand des Artikels im ersten Heft – bewusst eine Identifikation der hannoverschen Neusachlichen als Künstlergruppie- rung forcieren wollte und dies im weitesten Sinne als Intention für die eigene Professiona- lisierung durch Teilhabe an dieser künstlerischen Gemeinschaft gelten kann. Jedoch soll- ten mit Sicherheit ihre engagierte Mitarbeit an einer kulturpolitischen Zeitschrift sowie die Absicht, eigenen Anliegen in diesem Rahmen eine Stimme zu verleihen, in diesem Zu- sammenhang gesehen werden.

Eigene Äußerungen der Künstlerin, wie jene in *Der Wachsbogen*²⁸⁹, solche, die sie hin- sichtlich ihrer Pflanzendarstellungen und deren „Hässlichkeit“ formulierte²⁹⁰, sowie rück- blickend getätigte, mittels derer sie sich und ihre Kolleg_innen als „vulgäre Maler“ bezeich- nete, die „keine eleganten Typen“ malten²⁹¹, erwecken erneut den Anschein, als wolle sie die Wahrnehmung ihrer Kunst in eine bestimmte Richtung lenken. Ähnlich wie vielfach

285 Vgl. Jürgens 1931, S. 5.

286 So schrieb Grethe Jürgens: „Man machte uns darum einen Vorwurf der Mani[sic!]riertheit und des Starren“, Jürgens 1931, S. 5.

287 Jürgens 1932, S. 8

288 Jürgens 1932, S. 9. Für eine ausführlichere Betrachtung der Beiträge von Grethe Jürgens im *Wachs- bogen* siehe Scholz 2001, S. 181 ff.

289 „Es werden Arbeitslose, Landstreicher oder Bettler gemalt, aber nicht, weil es ‚interessante Typen‘ sind und auch nicht, weil man wie Käthe Kollwitz zum Beispiel an das soziale Gewissen und an das Mitleid der Gesellschaft appellieren will, sondern weil man plötzlich sieht, daß in diesen Gestalten der stärkste Ausdruck unserer Tage liegt“, Jürgens 1932, S. 9.

290 „Ich wollte keine schönen Bilder malen. Nein, diese Pflanzenbilder sind nicht im landläufigen Sin- ne malerische, pittoreske Blumenstücke. Sie sind schön, weil das Verlangen nach Wahrhaftigkeit vor dem Leben sie gemalt hat“, Grethe Jürgens, in: Neuer Hannoverscher Kurier 1946.

291 „Wir haben gearbeitet, wir haben gemalt. [...] Wir waren vulgäre Maler und malten auch keine ele- ganten Typen. [...] Wir waren einfach, hatten fast alle kein Geld, aber wir kamen zusammen und fuhren oft mit dem Fahrrad aufs Land“, Grethe Jürgens, in: Bode 1974, S. 18.

im Fall von Publikationen zu Otto Dix geschehen, ließe sich auch Grethe Jürgens aufgrund ihrer publizistischen Tätigkeit, ihrer eigenen wirtschaftlichen Situation sowie aufgrund der Sujets ihrer Arbeiten aus den 1920er und zum Teil aus den 1930er Jahren als sozialkritische, politisch links agierende Künstlerin verorten. Eine derartige Einschätzung sollte jedoch auch im Hinblick auf die erneut tendenziell widersprüchlichen rückblickenden Äußerungen der Künstlerin nicht vorschnell getroffen werden.

Zum einen negierte Grethe Jürgens selbst – wiederum ähnlich wie Otto Dix – die Annahme, ihre Kunst sei sozialkritisch. Dem gegenüber steht ihre eingangs zitierte, rückblickende Aussage, in den 1920er Jahren „politisch links“ gestanden zu haben. Dies wurde auch andernorts in Zusammenhang mit ihren finanziellen Verhältnissen und der Identifikation mit den „einfachen Menschen“ in ihren Werken als indirekte politische Position und Parteinahme interpretiert und somit relativiert.²⁹²

Zum anderen wird anhand zahlreicher Diskussionen im Rahmen von Publikationen zu realistisch arbeitenden Künstler_innen deutlich, dass allein die Definition von politischer Kunst in diesem Kontext komplexerer Natur ist. Marsha Meskimmon verweist in ihrem Beitrag *Politics, the Neue Sachlichkeit and women artists*, erschienen 1995, insbesondere hinsichtlich der Einschätzung der neusachlichen Werke von weiblichen Kunstschaaffenden auf die Problematik einer einseitigen und zum Teil auch vorschnellen Kategorisierung dieser Darstellungsformen in ihren unterschiedlichen Facetten und den sich vermeintlich dahinter verbergenden politischen Intentionen des Urhebers bzw. der Urheberin.²⁹³ Ihrer Ansicht nach sind die Kriterien der Beurteilung, ob ein_e Künstler_in seine bzw. ihre politische Einstellung mittels seiner bzw. ihrer Kunst vertritt bzw. aufgrund seiner bzw. ihrer Werke als politisch zu bezeichnen ist, teilweise zu eng gefasst und die Verwendung des Begriffs von dem Geschlecht („gender“) und der (kunst-)politischen Umgebung des jeweiligen Autors bzw. der jeweiligen Autorin („politics“) abhängig.

Gleichwohl gibt es laut Meskimmon weitgehende Übereinstimmungen der Kategorisierung von neusachlicher Kunst als ‚politisch‘ wie die Zugehörigkeit zu politischen Parteien, die Gründung politisierter Künstlergruppierungen, das Veröffentlichen von Manifesten und Pamphleten sowie eine gezielte Diffamierung und Verfolgung durch die Nationalsozialisten. Als weitere etablierte Argumente für eine Verbindung von Neuer Sachlichkeit und Politik führt Meskimmon die offensichtlich sozialkritischen Arbeiten von Otto Dix oder George Grosz an, die in ihrer Darstellung von gesellschaftlichen Missständen Kritik am bestehenden oder vergangenen Herrschaftssystem implizieren. Zudem verweist sie auf Werke von Rudolf Schlichter, die die Vorstellung („idea“) von Politik („politics“) in Begrifflichkeiten einer proletarisch-revolutionären Stimmung auf humane, positive statt grotes-

292 Vgl. zu dieser Annahme Scholz 2001, S. 62. Scholz stellt hier nicht den Bezug zu der Aussage von Grethe Jürgens in dem Artikel von Ursula Bode (Bode 1974) her. Gleichwohl beschäftigt sie sich mit einer potenziellen Einordnung ihrer Kunst als politisch. Scholz' Schlussfolgerung, dass die Arbeiten von Grethe Jürgens sich zwar einer direkt lesbaren Kritik entziehen, sie jedoch das Produkt eines durchdachten politischen Kalküls seien, widersprechen meiner Ansicht nach ihrer zuvor getätigten Aussage. Diese verweist auf ein nicht vorhandenes Streben nach einer offensichtlichen Verbindung zwischen Kunst und Politik im Hinblick auf die Veränderung der Gesellschaft von Seiten Grethe Jürgens' sowie auf die eher indirekte Parteinahme der Künstlerin für „Menschen am Rande der Gesellschaft“, siehe ebd., S. 62.

293 Vgl. auch für die folgenden Ausführungen Meskimmon 1995, S. 9 ff.

ke, negierende Art zum Ausdruck bringen. Diese offensichtlichen, sich an einigen Werken vornehmlich männlicher Künstler entlang bewegende Diskussion über eine Verknüpfung von Politik und dem Weimarer Realismus hat laut Meskimmon den Blick auf die vielen alternativ möglichen Wege politischer Handlungsräume neusachlicher Kunst versperrt. Sie verweist insbesondere auf die bis dato fehlende ausführliche Betrachtung von neusachlichen Arbeiten und politischer Aktivitäten weiblicher Kunstschafterinnen, die ebenso wie ihre männlichen Kollegen Mitglied in politischen Parteien oder Künstlergruppierungen waren und politischer Satire, Kritik an der Gesellschaft oder positiven Darstellungen der „arbeitenden Klasse“ in ihren Werken Ausdruck verliehen. Ihre Arbeiten hätten zudem politische Dimensionen außerhalb dieser festgefügt, tradierten Definitionsgrenzen, da Frauen in der Weimarer Republik laut Meskimmon generell auf eine Weise politisch handelten, die sich Konventionen wie traditioneller Parteimitgliedschaft und Ideologien widersetzten. Daher seien für die Beurteilung von Werken weiblicher Vertreterinnen der Neuen Sachlichkeit hinsichtlich politischer Intentionen oder Aussagemöglichkeiten neue Kriterien notwendig geworden, die nicht durch eine traditionell männlich determinierte Definition von politischer Aktivität und Partizipation bestimmt seien.²⁹⁴

Die geringe Anzahl von Mitgliedschaften in politischen Organisationen ist Meskimmons Ansicht nach zunächst dadurch bedingt worden, dass ein Großteil dieser Vereinigungen die für Frauen in jener Zeit relevanten Fragen vernachlässigte und zu wenig vertrat. Vielmehr zeigte sich das politische Engagement von Frauen in ihrer Mitgliedschaft und Aktivität im Rahmen von – mehr oder minder progressiven – feministischen Gruppierungen wie der GEDOK sowie durch ihre stetig steigende Präsenz in der Öffentlichkeit als Arbeitende, Aktivistinnen und professionelle Künstlerinnen. Dies sei laut Meskimmon als politische Stellungnahme oder Äußerung zu werten.²⁹⁵

Auch der künstlerische Ausdruck politischer Botschaften manifestiere sich nicht nur durch die direkte Darstellung von politisch aktiven Frauen. Es existiere durch die beständige Darstellung der gesellschaftlichen Rolle der Frau als eine konstruierte statt als eine natürlich gegebene ein Sinn für De-Naturalisierung.²⁹⁶ Diese Art von künstlerischen Werken wurde jedoch nicht als politisch, sondern aufgrund der fehlenden Entsprechung zu männlichen politischen Aktivitäten als häuslich („domestic“) oder sozial („social“) bezeichnet.

In Bezug auf die ‚hannoverschen Neusachlichen‘ verweist Meskimmon auf die im Rahmen dieses Abschnittes bereits dargestellten unterschiedlichen Wahrnehmungen der politischen Intentionen und des gesellschaftskritischen Potenzials ihrer Arbeiten. Als Ursache nennt sie die traditionellen Definitionen von politisch motiviertem künstlerischen Ausdruck. Ähnlich wie Christan Fuhrmeister problematisiert Meskimmon in diesem Kontext einen direkten Vergleich mit nach vorherrschenden Paradigmen als gesellschaftskritisch definierten Arbeiten von George Grosz, Otto Dix, Rudolf Schlichter oder Otto Na-

294 Vgl. zu dem vorangegangenen Abschnitt Meskimmon 1995, S. 10 ff.

295 Meskimmon geht an dieser Stelle noch einen Schritt weiter, indem sie eine Einschätzung derartiger weiblicher Aktivitäten als unpolitisch, als Tappen in die Falle männlich-normativer Beurteilungsmaßstäbe wertet: „To disregard this activity as apolitical is to fall into the trap of masculine-normative judgments“, Meskimmon 1995, S. 16.

296 Vgl. Meskimmon 1995, S. 18.

gel.²⁹⁷ Am Beispiel ausgewählter Arbeiten von Grethe Jürgens und Gerta Overbeck zeigt Meskimmon auf, dass beide Künstlerinnen die traditionellen Auffassungen von Politik herausfordern, indem sie durch ihre eigene Identifikation mit ihrer Stellung als arbeitende Frauen in der Weimarer Republik in ihren Werken dazu beitrugen, dominante Konventionen zu untergraben: "[...] By so doing, they demonstrate a denaturalizing politic. [...]"²⁹⁸

Dieser Idee folgend muss die Antwort auf die obige Frage nach der politischen Einstellung von Grethe Jürgens und insbesondere nach deren Ausdruck in der künstlerischen Arbeit lauten, dass sie nach traditionellen Beurteilungskriterien männlicher Standards keine politisch aktive Künstlerin war. Ohne das kulturpolitische Potenzial von Grethe Jürgens' Einsatz für den *Wachsbogen* und ihren eigenen Artikeln darin schmälern zu wollen, handelte es sich auch dabei nicht um gezielte linkspolitische Aktivitäten. Es ging vielmehr um das Streben nach einer interpretativen Darstellung und kritischen Befragung der sie umgebenden gesellschaftlichen und kulturellen ‚Wirklichkeit‘. Ein anderweitig gesteigertes politisches Interesse oder gar die Zugehörigkeit zu einer politischen Gruppierung ist im Fall von Grethe Jürgens nicht nachzuweisen.

Aussagen zu ihrer politischen Einstellung in den 1930er und 1940er Jahren sind bisher nicht bekannt. Da eine derartige Fragestellung angesichts des diktatorischen Regimes zusätzliche Aktionen und Reaktionen im politischen und gesellschaftlichen Kontext impliziert,²⁹⁹ erscheint eine Fortsetzung der Diskussion einer potenziellen Verarbeitung gesellschaftlich relevanter Themen in Werken von Grethe Jürgens auch für diesen Zeitraum sinnvoll. Es bietet sich an, das Schaffen der Künstlerin auf die von Olaf Peters hinsichtlich der Malerei der Neuen Sachlichkeit im Dritten Reich treffend formulierten Begriffe „Bruch – Kontinuität – Transformation“³⁰⁰ hin zu untersuchen. Eine solche Betrachtung soll im Rahmen dieser Arbeit nicht in allen Einzelheiten, sondern vielmehr zusammenfassend und basierend auf den oben dargestellten Verdienstmöglichkeiten, Ausstellungstätigkeiten sowie im Hinblick auf während der 1930er und 1940er Jahre entstandene Werkgruppen erfolgen.

Betrachtet man zunächst die bekannten Fakten hinsichtlich von Mitgliedschaften, wird deutlich, dass Grethe Jürgens nach bisherigem Kenntnisstand nicht in die NSDAP eintrat. Gleichwohl war sie auch während der 1930er und 1940er Jahre Mitglied in offiziellen Verbänden, so unter anderem in der Reichskammer der bildenden Künste, um ihre Werke auch weiterhin öffentlich präsentieren zu können.³⁰¹ Die im Rahmen dieses Unterkapitels nachgezeichnete Ausstellungstätigkeit während dieser Zeit macht deutlich, dass die Künstlerin keineswegs mit einem Ausstellungsverbot durch die Nationalsozialisten belegt war.³⁰²

297 Vgl. Meskimmon 1995, S. 24 sowie Fuhrmeister 2001, S. 11–22, hier S. 13.

298 Vgl. Meskimmon 1995, S. 26.

299 Gemeint sind unter anderem aktive Teilnahme, Anpassung, Widerstand, Rückzug oder Aufgabe der künstlerischen Tätigkeit, was wiederum unterschiedliche Folgen für eine Berufsausübung und strategische Handlungen im Allgemeinen hatte.

300 Peters 2001.

301 Bundesarchiv Berlin, ehem. BDC, RKK 2101, Box 0579, File 10, zit. n. Fuhrmeister 2001, S. 19.

302 Worauf Marsha Meskimmons Annahme basiert, dass Grethe Jürgens ab 1938 mit offiziellem Ausstellungsverbot belegt wurde, konnte nicht nachvollzogen werden. Vgl. Meskimmon 2000, S. 22. Nach bisherigem Forschungsstand wurde ihr Werk *Arbeitsloser* (Werkangaben siehe Anm. 308) im Rahmen oder Umfeld der Aktion „Entartete Kunst“ 1937 beschlagnahmt. Dazu: Sprengel Museum 2001, S. 298 f., insbesondere Anm. 6.

Auch kann angesichts der oben dargestellten Einkommensverhältnisse im Fall von Grethe Jürgens nicht – wie mehrfach geschrieben – von einer „inneren Emigration“³⁰³ gesprochen werden. Sofern man unter dem häufig nicht eindeutig verwandten Begriff den räumlichen oder marktstrategischen Rückzug ins Private versteht, so ist dies in Anbetracht des Verhaltens von Grethe Jürgens nicht der Fall. Insbesondere in den 1930er Jahren führten die von Jürgens gewählten Professionalisierungsbestrebungen auf unterschiedlichen Gebieten zu Erfolgen. Zu dieser Zeit begann ihre Ausstellungstätigkeit und sie konnte sich sowohl einen Namen als Illustratorin machen als auch sich gerade im Raum Hannover als Spezialistin für Pflanzenzeichnungen in gewissem Maße etablieren. Auch die partiell angedeutete deutliche Zäsur, die die Machtübernahme Hitlers und der Zweite Weltkrieg in dem *Ceuvre* Grethe Jürgens’ hinterließ,³⁰⁴ ist bei einem Blick auf ihre künstlerische Entwicklung nicht ohne Differenzierung haltbar. Vor allem für die 1930er und 1940er Jahre erscheinen die Begriffe Transformation und Kontinuität in unabdingbarer Kombination mit Umsicht in Ausdruck, Themenwahl und strategischer Vermarktung zutreffender.

Das eher expressiv, teilweise grotesk-veristische und im Rahmen von Illustrationen auch dadaistisch beeinflusste Frühwerk hatte Grethe Jürgens bereits einige Jahre vor der Macht-ergreifung der Nationalsozialisten hinter sich gelassen. Spätestens ab Mitte der 1920er bis Mitte der 1940er Jahre entstanden Landschaften und Porträts im realistisch-sachlichen Stil. Die Farbigkeit erscheint teilweise zurückgenommen, die Porträts erwecken vermehrt den Eindruck von Auftragsarbeiten denn Darstellungen „interessanter Typen“ zu sein. Doch von einem künstlerischen ‚Bruch‘ zeugen sie nicht.³⁰⁵

Auch in der Beschäftigung mit der Darstellung von Pflanzen lässt sich eine Form der Kontinuität, weit deutlicher jedoch das Phänomen der Transformation konstatieren. Bereits ab Mitte der 1920er Jahre ist die Darstellung von Vegetation sowohl in den illustrativen als auch in den malerischen Arbeiten von Grethe Jürgens präsent und für die Künstlerin selbst von Interesse. Dieses steigerte sich in den 1930er und 1940er Jahren, was durchaus als eine Art von strategischem und psychologischem Rückzug im Sinne der Fokussierung eines aus Sicht der Machthaber „harmlosen“³⁰⁶ Sujets gedeutet werden kann. Als Aus-

303 Vgl. u. a. Müller-Pieper 1991, S. 197, Scholz 2001, S. 204 und S. 209 sowie Meskimmon 2001, S. 55. Die Begrifflichkeit der ‚inneren Emigration‘ in ihrer häufig pauschalen, nicht näher individualisierten Verwendung erscheint in Zeiten eines differenzierten Wissens um die Komplexität der individuellen Entwicklung und des speziellen Agierens der unterschiedlichen Künstler_innen sowie um die keinesfalls einheitliche Kulturpolitik in der Zeit des Nationalsozialismus meiner Ansicht nach generell problematisch.

304 Heike Scholz beschäftigte sich in ihrer Forschung zu Grethe Jürgens vornehmlich mit den in einem Zeitraum von 1918 bis 1933 entstandenen Arbeiten und bezeichnet diese in ihrer Einleitung als „[...] abgeschlossene und übersichtliche Einheit [...]“, Scholz 2001, S. 5. In einem Exkurs zu der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg am Ende ihrer Ausführungen widerspricht Scholz wiederum Behauptungen, die ein Ende des neusachlichen Arbeitens von Grethe Jürgens bereits in den 1930er Jahren konstatieren. Ihrer Ansicht nach werden stilistische Abweichungen erst nach 1945 offensichtlich, ebd., S. 198.

305 Vgl. zu dieser Feststellung auch Heike Scholz: „Stilistische Abweichungen [vom neusachlichen Stil] lassen sich erst nach 1945 konstatieren. In den Jahren nach dem Kriegsende knüpfte Jürgens nicht mehr an die Malerei der zwanziger Jahre an“, Scholz 2001, S. 198.

306 Grethe Jürgens selbst bezeichnete ihre Arbeiten aus jenen Jahren als harmlos, vgl. Grethe Jürgens, in: Flohr 1973.

löser gibt Grethe Jürgens in einem Interview mit der Hannoverschen Presse von 1973 an, dass das „Bild einer Hafenkneipe“ von ihr „plötzlich zwischen den ‚Entarteten‘“ hing und man ihr vorwarf, dass sie „Juden“ male.³⁰⁷ Bereits ein Jahr zuvor hatte vermutlich ebenfalls Jürgens selbst einer Journalistin berichtet, dass ihr das vom Provinzial Museum angekaufte Aquarell *Arbeitsloser*³⁰⁸ von 1936 bereits ein Jahr darauf aus Sorge um eine Vernichtung im Rahmen der Aktion ‚Entartete Kunst‘ vom damaligen Direktor Dr. Stuttmann zurückgegeben wurde.³⁰⁹

Auf dem Themengebiet der Pflanzenzeichnung konnte Grethe Jürgens sowohl als Grafikerin als auch als Künstlerin relativ gefahrlos öffentlich agieren und sich auf diese Weise nicht nur vor Diffamierung und Verfolgung schützen, sondern auch die Sicherung ihres Lebensunterhalts zu einem gewissen Maß gewährleisten.

Neu hinzu kamen ab Mitte der 1940er Jahre Bilder von Trümmern und Flüchtlingen, die für die Künstlerin vor allem ein Mittel zur Verarbeitung der Kriegserlebnisse dieser „neuen, sie umgebenden Realität“ statt offizielle Kritik am scheidenden und in Kriegswirren aufgelösten Regime gewesen zu sein scheinen.³¹⁰ Nicht selten stehen auch sie in Verbindung mit Darstellungen der Vegetation.

Das Ende des Zweiten Weltkrieges stellte insofern eine Zäsur in Grethe Jürgens' Gesamtwerk dar, als dass sie ab den 1950er Jahren vermehrt begann, mit neuen künstlerischen Techniken, Materialien und Themengebieten zu experimentieren. Laut der in einem Brief an Gustav Schenk getätigten Aussage, die auch einem Gespräch mit der Malerin anlässlich einer Reportage von Christa Sobe von 1972 zu entnehmen ist, bleibt die Darstellung der Realität bzw. die Integration von realistischen Elementen parallel zu dem Entstehen ihrer abstrakten Arbeiten in den 1960er und 1970er Jahren bestehen, wenn auch in untergeordneter Bedeutung.³¹¹ Auch Elemente aus der Pflanzenwelt finden nach wie vor Eingang in ihre abstrakten Werke.

Abgesehen von dem nachvollziehbaren Wunsch, aufgrund der Erlebnisse während des nationalsozialistischen Regimes nicht an frühere Schaffensperioden anknüpfen zu wollen³¹², lassen sich bei der Hinwendung von Grethe Jürgens zur Abstraktion zudem markt-

307 „Plötzlich hing ich zwischen den ‚Entarteten‘: Bild einer Hafenkneipe. Man machte mir Vorhaltungen: Wie können Sie Juden malen! – Dabei waren es Siamesen. – Jedenfalls: So durfte ich nicht mehr malen“, Grethe Jürgens, in: Flohr 1973.

308 Grethe Jürgens, *Arbeitsloser* (auch: *Arbeitslos* oder *Arbeitsloser (Brustbild eines Mannes)*), 1936, Aquarell, 62 x 44 cm (Angabe im Werkverzeichnis von Grethe Jürgens variiert: 62 x 58 cm), Sprengel Museum Hannover, Abb. in: Scholz 2001, Abb. 63, ohne Seite.

309 Vgl. Sobe 1972, ohne Seite. Belege für diese Aussagen in Form von offiziellen Dokumenten konnten bisher nicht aufgefunden werden.

310 Zu einer ausführlicheren Besprechung der sog. „Trümmerbilder“ vgl. Neuer Hannoverscher Kurier 1946. Jürgens selbst wird im Kontext mit der künstlerischen Bewältigung der Erlebnisse jener Zeit mit den Worten zitiert „Man muß einmal damit fertig werden“, ebd.

311 Siehe dazu S. 75, Anm. 255 der vorliegenden Ausführungen sowie Sobe 1972, ohne Seite. Grethe Jürgens äußerte gegenüber Christa Sobe, dass sie vorwiegend abstrakt male, aber manchmal „zur Erholung und Disziplinierung“ auch gegenständlich, zum Beispiel die Landschaft der Kleingärten, die sie vor ihrem Fenster liegen sieht, vgl. ebd.

312 Vgl. dazu u. a. Grethe Jürgens' Aussage in dem Interview, das sie 1973 der Neuen Hannoverschen Presse gab. Jürgens wurde gefragt, wie sie im Nationalsozialismus über die Runden kam, worauf sie antwortete: „Mit harmlosen Pflanzenbildern und Buchillustrationen.“ Die NHP fragte daraufhin, warum Jürgens die Aquarelle nicht weitermale. Grethe Jürgens antwortete: „Das werde ich oft ge-

strategische Intentionen vermuten. Olaf Peters nennt zusammenfassend mögliche Gründe für das fehlende Anknüpfen an eine Malerei im explizit neusachlichen Stil nach 1945, die auch im Fall von Grethe Jürgens als zutreffend erachtet werden können. Das kunstpolitische Klima hatte sich nahezu vollständig verändert und Deutschland versuchte, sich in allen Bereichen aus der Isolation zu befreien. Aus diesem Grund strebte auch ein Großteil der Künstler_innen nach einer Anpassung an „[...] die abstrakte Kunst als Weltsprache [...]“³¹³, um auf dem Kunstmarkt wahrgenommen zu werden und (erneut) reüssieren zu können.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die Frage nach der politischen Einstellung von Grethe Jürgens sowie deren unterschiedliche Ausdrucksformen im Rahmen einer kritischen Revision einiger Mythen und Widersprüche um die Künstler_innen der hannoverschen Neusachlichen durchaus ihre Berechtigung hat. Relevanter jedoch als die abschließende Klärung der Frage nach einer jeweiligen politischen Kategorisierung der Künstlerin, ihrer Aktivitäten und Werke aus Sicht der Rezipient_innen ist die Essenz der vorangehenden Ausführungen. Diese lässt anschaulich werden, dass Jürgens eine intelligente, scharfsinnige Beobachterin ihrer Zeit war und dies nicht nur in den 1920er Jahren. Sie beschäftigte sich in ihrem vielfältigen Œuvre – die grafischen Arbeiten, Illustrationen und Pflanzenzeichnungen eingeschlossen – zeit ihres Lebens intensiv mit ihrer eigenen Rolle als Teil der Gesellschaft, was – die oben angeführte These von Marsha Meskimmon einbeziehend – in Unterkapitel 3.2.3 anhand ihrer Selbstdarstellungen vertieft werden soll.

Kein männliches Pseudonym, aber Kurzhaarfrisur und Zigarette ein Leben lang

Ähnlich wie Elfriede Lohse-Wächtler trug Grethe Jürgens in den 1920er Jahren einen Kurzhaarschnitt und konsumierte seit den 1920er Jahren Tabak, wie den wenigen, heute erhaltenen Fotografien und Schilderungen zu entnehmen ist. Ein explizit männlicher Habitus, wie Lohse-Wächtler ihn praktizierte, oder ein potenzielles maskulines Pseudonym ließ sich anhand der bekannten Quellen jedoch nicht feststellen.

Grethe Jürgens blieb zeitlebens kinderlos und lebte offensichtlich nach dem Ende der Beziehung zu Gustav Schenk bis zu ihrem Tod ohne engere partnerschaftliche Bindungen. Ob diese Entscheidung getroffen wurde, um sich beruflich uneingeschränkt verwirklichen und sich als weibliche Kunschtchaffende auf dem männlich dominierten Kunstmarkt durchsetzen zu können, muss offen bleiben. Auf den ersten Blick erscheint ihre Unabhängigkeit weniger von persönlichen Schicksalsschlägen beeinflusst gewesen zu sein als im Fall von Elfriede Lohse-Wächtler.

fragt. Aber nach dem Krieg konnte ich so nicht weitermalen. Zuerst malte ich Trümmerbilder. 1951 hatte ich eine Einzelausstellung im Wilhelm-Busch-Museum. Aber ich kam nicht recht weiter. Ich zeichnete Bücher für mich selbst. Nur so Ideen, Einfälle. Ich experimentierte viel, bis ich zu den Bildern kam, die man heute kennt. Ich habe mich von der realistischen Welt abgewandt. Damals in den zwanziger Jahren machte ich Lebensentdeckungen – heute mache ich Bildentdeckungen. Hinter diesen Formphantasien verstecke ich mich“, Grethe Jürgens, in: Flohr 1973.

313 Vgl. Peters 2001, S. 85.

3.2.3 Grethe Jürgens – Divergierende Entwürfe von Weiblichkeit und ein Raum für sich selbst³¹⁴

Eingrenzung des Themenbereichs

Nach derzeitigem Kenntnisstand schuf Grethe Jürgens im Laufe ihrer künstlerischen Tätigkeit mindestens zehn eindeutig als solche zu identifizierende Selbstbildnisse,³¹⁵ die in einem Zeitraum von etwa 1922 bis 1944 entstanden. An bisherige Forschungsansätze unter anderem von Heike Scholz und Marsha Meskimmon anknüpfend, soll die bedeutende Werkgruppe im Folgenden erstmalig in Gänze unter Einbezug weiterer Selbstdarstellungen in Form von sprachlichen, literarischen Äußerungen und fotografischen Porträts der Künstlerin betrachtet werden.

Da die hier relevanten künstlerischen Selbstbildnisse über einen Zeitraum von 22 Jahren entstanden sind und nicht nur in der Art der Darstellung, sondern auch stilistisch und technisch eine sichtbare Entwicklung durchlaufen haben, erfolgt die Betrachtung der künstlerischen Selbstbildnisse chronologisch. Die ungefähre Annahme der Anzahl von mindestens zehn Selbstporträts resultiert aus der Schwierigkeit der eindeutigen Identifikation und Unterscheidung, insbesondere von frühen Portratarbeiten und Selbstbildnissen der Künstlerin. So weisen beispielsweise das von Grethe Jürgens gezeichnete Porträt ihrer Kollegin Gerta Overbeck von 1922³¹⁶ sowie das Selbstbildnis *Farbiger Frauenkopf (Selbstbildnis)* aus demselben Jahr große stilistische und physiognomische Ähnlichkeiten auf.³¹⁷ Eine Zuordnung hinsichtlich zeitgenössischer Fotografien der Künstlerin ist aufgrund der Art der Darstellung nicht eindeutig möglich. Ob es sich bei beiden Bildnissen um dieselbe Person handelt oder nicht, muss Spekulation bleiben. Da das Blatt *Farbiger Frauenkopf (Selbstbildnis)* laut Katalog zur Ausstellung im Sprengel Museum Hannover im Jahr 2001 rückseitig eine dahingehende Bezeichnung trägt, findet dieses Eingang in die folgende Betrachtung der benannten zehn künstlerischen Selbstbildnisse.

Ausgeschlossen wird neben dem potenziellen Porträt von Gerta Overbeck zudem ein meiner Ansicht nach bisher fälschlicherweise als *Selbstbildnis* bezeichnetes Ölgemälde³¹⁸, das vermutlich Ende der 1930er Jahre entstand. Es zeigt das verkürzte Brustporträt eines jungen Mannes mit kurzen, gewellten Haaren und ebenmäßigen Gesichtszügen. Aufgrund des offensichtlich unbedeckten Oberkörpers erinnert das Bildnis an antike Götter- oder Jünglingsdarstellungen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Platzierung der Figur

314 Der Ausdruck ‚ein Raum für sich selbst‘ wurde gewählt nach Woolf 1954, Erstveröffentlichung 1929, siehe S. 19 der vorliegenden Arbeit.

315 Die Radierung von 1922, die nach bisherigem Kenntnisstand in einer Auflage von acht Exemplaren gedruckt wurde, wird dabei als ein Motiv gewertet.

316 Grethe Jürgens, *Gerta Overbeck*, 1922, Mischtechnik, 15,4 x 10,4 cm, unbez., verso: Signatur des Nachlasses: Grethe Jürgens, Hannover, Johannes Jürgens, Privatbesitz; farbige Abb. in: Heike Scholz, Abb. 19, S. 410.

317 Auch in der vorhandenen Literatur scheint die Ähnlichkeit der Darstellungen zu Verwirrungen geführt zu haben. So ist das Porträt *Gerta Overbeck* in dem Katalog zu der Ausstellung in Osnabrück anlässlich des 100. Geburtstages von Grethe Jürgens als *Farbiger Frauenkopf (Selbstporträt?)* bezeichnet, Scholz 1999, Kat. Nr. 13, Abb. S. 11.

318 Angaben laut Heike Scholz: Grethe Jürgens, *Selbstbildnis*, 1938–40, Öl auf Leinwand, 34 x 29 cm, Privatbesitz, Scholz 2001, Abb. 86, ohne Seite.

vor einem Gewächs, dessen Blätter jenen des Lorbeerbaumes oder -strauches ähneln. Entscheidend für den Ausschluss aus der Werkgruppe der Selbstbildnisse war neben der fehlenden physiognomischen Ähnlichkeit zu Grethe Jürgens sowie der stilistischen Diskrepanz hinsichtlich ihrer Selbstbildnisse aus den 1930er Jahren insbesondere ihre eigene Bezeichnung des Porträts als *Knabenbild*³¹⁹ in ihrer 1943 erschienenen Publikation *Das Atelier*. Eindeutig ist das Gemälde als Reproduktion innerhalb der deskriptiven Illustration zu dem Kapitel *Das Küchenbord* zu identifizieren.³²⁰

In die folgende Analyse der Selbstdarstellungen aufgenommen wurde hingegen das Gemälde *Arbeitsamt* aus dem Jahr 1929, das lediglich aufgrund einer mündlichen Aussage der Künstlerin als eine solche zu identifizieren ist. Da die Selbst-Identifikation von Grethe Jürgens angesichts des Gemäldes persönlich als erklärende Komponente hinzugefügt wurde und es sich bei dieser Arbeit sowohl in autobiografischer als auch in künstlerischer Hinsicht um eines der Hauptwerke der Künstlerin handelt, wird eine nähere Betrachtung in diesem Kontext als sinnvoll erachtet.

Die frühen Selbstbildnisse

Aus den beginnenden 1920er Jahren sind zwei Selbstdarstellungen bekannt, wozu zunächst das bereits erwähnte Blatt *Farbiger Frauenkopf (Selbstbildnis)* gehört (Abb. 1).

Für eine Datierung auf die frühen 1920er Jahre spricht zum einen die nachträglich von Grethe Jürgens' Nichte rückseitig angebrachte Bezeichnung.³²¹ Zum anderen entsprechen Beschaffenheit, die Ausrisskante am oberen Rand sowie die Größe des Blattes den zahlreichen auf einem Skizzenblock entstandenen Zeichnungen aus den Jahren 1921 und 1922. Deutlich sind der schnelle Strich, die expressive Farbigkeit und deren flächige Ausführung dem Frühwerk von Grethe Jürgens zuzuordnen. Der gewählte Ausschnitt, bei dem die Darstellung kurz oberhalb der Brust endet, bestimmt auch die folgenden Selbstbildnisse. Eine Variation stellt in diesem Blatt neben der expressiven Technik der angeschnittenen Kopf dar. Mit großen Augen schaut die Dargestellte aus dem Bild heraus, wobei die Blickrichtung durch die unterschiedlichen Positionen der dunklen, unregelmäßig eingefärbten Pupillen nicht zweifelsfrei zu identifizieren ist. Die Gesichtszüge sind vereinfacht, eher kantig. Irritierend wirken ein dunkler Fleck unterhalb ihres linken Nasenflügels sowie der gänzlich

319 Grethe Jürgens, *Knabenbild* oder auch *Porträt*, verso: *Landschaft mit Figuren*, 1925–28, Öl auf Karton, 34 x 29 cm, Privatbesitz. Die Angaben, auch der Titel *Porträt (Ritratto)*, entstammen dem Katalog zu der folgenden Ausstellung: Nuova Oggettività. Germania e Italia 1920–1939, 11.02.–12.03.1995, Palazzo della Permanente, Mailand. Katalog: Palazzo della Permanente 1995, S. 157.

S. 32. Heike Scholz verwendet laut ihrem Verzeichnis die Abbildung aus ebendiesem Katalog, geht jedoch nicht näher auf die Diskrepanz zwischen dem von ihr verwandten Titel, der Datierung und den Angaben im Mailänder Katalog ein. Daher ist unklar, auf welcher Annahme basierend sie dieses Porträt als Selbstbildnis identifiziert. Der von ihr ebenfalls kommentarlos vorgenommenen Revision der Datierung ist zuzustimmen, wobei ich an dieser Stelle für eine Einordnung Anfang der 1930er Jahre plädieren würde.

320 In dem dazugehörigen Text schrieb Grethe Jürgens: „Stehen Krug und Kaffeesieder/Wohl auch dann so brav und bieder/Wenn ich, wie es meine Weise/Lange Wochen auf der Reise?/Lächelt jenes Knabenbild/Immerfort so sanft und mild?“, Jürgens 1943, ohne Seite.

321 Siehe Abbildungsverzeichnis im Anhang der vorliegenden Arbeit.

abstrakt gehaltene Hintergrund in ähnlich bräunlicher Farbigkeit. Die Haare hat die Dargestellte im Nacken zusammengebunden, was der tatsächlich zu Beginn der 1920er Jahre getragenen Frisur von Grethe Jürgens entspricht. Dies belegt unter anderem eine Fotografie von 1920, die sie inmitten ihrer Kommilitonen der Grafikklasse von Fritz Burger-Mühlfeld zeigt.³²² Bezüglich des Gesichts legte die Künstlerin bei ihrer Darstellung offenbar weder auf anatomische Richtigkeit noch auf physiognomische Ähnlichkeit besonderen Wert. Dies entspricht erneut den für ihr Frühwerk zu konstatierenden Übersteigerungen und Transformationen von Wirklichkeit in expressiver Stilsprache.³²³ Wie die meisten während der Studienzeit entstandenen Skizzen scheint auch *Farbiger Frauenkopf* nicht notwendigerweise für die Öffentlichkeit bestimmt gewesen zu sein – eine Vermutung, die durch die fehlende Signatur gestützt wird.

Mit ähnlich kantigen Gesichtszügen und zurückgekämmten Haaren stellt Grethe Jürgens sich in einer ebenfalls zu Beginn der 1920er Jahre entstandenen Radierung dar (Abb. 19).

Dieses *Selbstbildnis* ist nach bisherigem Kenntnisstand in einer Auflage von acht Exemplaren von Grethe Jürgens eigenhändig gedruckt worden. Neben einer Fassung in Schwarz-Weiß in Privatbesitz gibt es laut sich im Nachlass befindenden Aufzeichnungen weitere Radierungen in zumindest einer anderen Farbigkeit.³²⁴

Die schwarz-weiße Ausführung wirkt nicht nur aufgrund der fehlenden Kolorierung düsterer. Erneut mit übergroß gezeichneten Augen schaut die Protagonistin in diesem Selbstbildnis in Richtung ihres Gegenübers. Auffällig ist die Positionierung ihres rechten Auges nahezu in der Mitte des Bildes, wodurch dem Vorgang des Sehens besondere Gewichtung zukommt. Der Ausdruck der Künstlerin wirkt ernst, prüfend und hellwach. Der Ausschnitt variiert im Gegensatz zu den übrigen Selbstporträts, die Darstellung endet kurz unterhalb des Kinns. Die Züge des Konterfeis sind aufgrund des im Gegensatz zur Zeichnung schwerfälligeren Mediums der Radierung mit einzelnen Linien wohl modelliert. Umso härter erscheinen die Gesichtszüge, die Wangenknochen treten kantig hervor. Auch die vollen Lippen vermögen nicht darüber hinwegzutäuschen, dass die im Selbstbildnis *Farbiger Frauenkopf* (*Selbstbildnis*) durch die angedeuteten Wimpern und die rot kolorierten Lippen suggerierte Weiblichkeit hier lediglich zu erahnen ist.

Expressiv erscheint nur noch die diffuse Schraffur im erneut undefinierbaren Hintergrund. Ob die verortete Fassung dieses Selbstbildnisses möglicherweise rückseitig signiert

322 Abb. siehe Kunstverein Hannover 1974, S. 39.

323 Vgl. zum Begriff der Transformation auch Christian Fuhrmeisters Ausführungen zu dem Frühwerk Erich Wegners: „Im Gegensatz zu den populärwissenschaftlichen Definitionen von neusachlicher Malerei und Grafik steht in den 1920er Jahren nicht die objektive Wiedergabe, sondern die Umformung der Wirklichkeit im Zentrum des künstlerischen Interesses. Betrachtet man etwa Bilder von Otto Dix oder Christian Schad, so sticht die karikierende oder idealisierende Deformation von Personen ins Auge, die bewusste Abweichung, die überscharfe und zugleich betont kalte Auffassung des Sujets, die sezierende Zuspitzung einzelner Merkmale und die gewollte Übersteigerung von Perspektiven und Verhältnissen. Ungeachtet aller fotografischen Detailgenauigkeit geht es hier und anderswo vornehmlich um die Transformation von Realität“, Fuhrmeister 2005, S. 46.

324 Den Unterlagen, die dem Nachlass von Grethe Jürgens angehören und vom Sprengel Museum Hannover verwahrt werden, ist zu entnehmen, dass es mindestens eine Version der Radierung in Blau gibt. Diese ist laut den dortigen Angaben rückseitig mit der Signatur des Nachlasses von Hans Jürgens bezeichnet, Nachlass Jürgens SMH.

ist, konnte bis dato nicht überprüft werden.³²⁵ Die Auflage von acht Exemplaren, der eigenhändige Druck sowie die sorgsame Ausführung in einem für Grethe Jürgens zu jener Zeit ungewöhnlichen Medium legen die Annahme einer persönlichen und künstlerisch-technischen Bedeutung auch für die Künstlerin nahe. Dennoch blieb diese Technik in Anbetracht der Selbstdarstellungen von Grethe Jürgens nach bisherigem Kenntnisstand ein Experiment.

Fortan malte sie sich von einer Ausnahme abgesehen vornehmlich in Öl, so auch in zwei vermutlich um die Mitte der 1920er Jahre entstandenen Selbstbildnissen (Abb. 2 und Abb. 20).

Sowohl Größe als auch Material und Technik sowie die Art der Darstellung weisen deutliche Ähnlichkeiten auf, was für eine zeitnahe Entstehung der beiden Arbeiten spricht. Eine Datierung auf Mitte der 1920er Jahre scheint aufgrund der teilweise noch vorhandenen darstellerischen Nähe zu den beiden oben beschriebenen frühen Selbstbildnissen wahrscheinlich. Das bisher auf etwa 1927 datierte Werk (Abb. 20) ähnelt vor allem in der Art der Darstellung im Halbprofil sowie hinsichtlich der Intensität des Blickes – wiederum evoziert durch die zentrale Positionierung des rechten Auges der Künstlerin – der Radierung von 1922. Zudem bestätigen zeitgenössische Fotografien, dass Grethe Jürgens spätestens seit 1927 einen Kurzhaarschnitt trug, der die vorherige, in den Selbstbildnissen im Nacken zusammengebundene oder -gesteckte Langhaarfrisur ablöste.³²⁶ Dass eine physiognomische Ähnlichkeit nicht immer im vordergründigen Interesse lag, lassen nicht nur die vorangegangenen Werkbeispiele sichtbar werden. Eine Identifizierung der Künstlerin anhand der beiden um die Mitte der 1920er Jahre entstandenen Selbstbildnisse würde sich auch im Vergleich mit zeitgenössischen Fotografien schwierig gestalten, falls die Informationen zur Urheberschaft fehlten. Außer Frage steht, dass sich die vier bisher benannten Selbstdarstellungen hinsichtlich der Physiognomie untereinander ähneln.

Sowohl das ehemals auf um 1927 datierte Werk als auch das Frontalporträt von um 1924 weisen die kantigen Gesichtszüge, die betonten Wangenknochen und den knöchigen Nasenrücken auf. Auch das hier noch deutlicher eingekerbte Grübchen im Kinn sowie die großen mandelförmigen Augen mit dem durchdringenden Blick sind zu konstatieren. Diese Art der Darstellung findet sich in weiteren Bildnissen von Grethe Jürgens, so unter anderem in dem ebenfalls Mitte der 1920er Jahre entstandenen Porträt *Krankes Mädchen*³²⁷. Auch in Bildnissen ihrer Kolleg_innen, wie beispielsweise in Ernst Thoms' *Frau mit Schlange* (1926)³²⁸ oder seinem Porträt *Gerta Overbeck* (1926)³²⁹, lässt sich diese Augenform fest-

325 Die jetzige Eigentümerin erwarb die Arbeit bereits gerahmt, Auskunft der Eigentümerin per E-Mail an die Verfasserin vom 6. August 2014.

326 Eine Fotografie zeigt Grethe Jürgens mit Karl Eggert und zwei aufgrund der verschwommenen Aufnahme nicht zu identifizierenden Frauen zusammen mit ihrem 1927 gemalten Porträt des Freundes. Abb. in: Kunstverein Hannover 1976, S. 66.

327 Grethe Jürgens, *Krankes Mädchen* (auch: *Das kranke Mädchen*), 1926, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Sprengel Museum Hannover, Abb. in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 152.

328 Ernst Thoms, *Gerta Overbeck*, 1926, Öl auf Karton, 70,5 x 49,5 cm, Sammlung Niedersächsische Sparkassenstiftung im Sprengel Museum Hannover, Abb. in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 137.

329 Ernst Thoms, *Frau mit Schlange* (*Gerta Overbeck?*), 1926, Öl auf Holz, 53,2 x 39,5 cm, Privatbesitz, Abb. in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 137.

stellen. Auffällig ist im Fall der beiden Selbstbildnisse von Jürgens das intensive Blau der Iris, das in diesen Arbeiten erstmalig deutlich in Szene gesetzt wird. Wimpernlos blickt die Künstlerin erneut direkt in Richtung Betrachter_in und zieht auf diese Weise dessen bzw. deren Blick auf sich.

Im Gegensatz zu dem bisher auf etwa 1927 datierten *Selbstbildnis* (Abb. 20) löst sich bei der zuvor auf etwa 1924 verorteten Darstellung (Abb. 2) keine Strähne aus der streng zurückgekämmten Frisur. Der Ausschnitt ist minimal verschoben. Hier endet die Darstellung kurz oberhalb der Brust statt direkt unter dem Hals. Die Malweise wirkt noch flächiger. Lediglich in der unteren Wangenpartie, rechts neben dem Nasenrücken und am unteren Ende des Halses strukturieren Schattenpartien das wie modelliert erscheinende Gesicht. Dabei wirkt der Lichteinfall diffus, die Richtung einer Lichtquelle ist aufgrund der Hell-Dunkel-Partien nicht eindeutig zu lokalisieren. Das Blau der Augen findet sich im flächig zweigeteilten Hintergrund wieder.

Wie ein wenig gelungener Versuch, nun doch physiognomische Ähnlichkeit zu erreichen, wirkt hingegen das von Grethe Jürgens eigenhändig datierte *Selbstbildnis* von 1927 (Abb. 3).

Erneut wählte die Künstlerin einen kurz unterhalb des Halses endenden Ausschnitt, der ihren Kopf zentral ins Bild setzt. Diesmal verwendete sie wie in dem Selbstbildnis *Farbiger Frauenkopf (Selbstbildnis)* (Abb. 1) Aquarellfarbe. Detailgetreu kolorierte sie die Vorzeichnung, die im Gegensatz zu den vorangegangenen Selbstbildnissen, vermutlich aufgrund der gewollt wirkenden realitätsnahen Darstellung, anatomische Schwächen erkennen lässt. Das weniger kantig gezeichnete Gesicht wirkt schief von der Augen- bis zur Mundpartie – eine scheinbare Unsicherheit, die nicht nur angesichts der beiden vorangegangenen Selbstbildnisse, sondern auch anhand der etwa zeitgleich entstandenen neusachlichen Hauptwerke wie *Krankes Mädchen*, *Frisierpuppen* (Abb. 51), *Bildnis Karl Eggert*³³⁰ oder *Frau und Mann* (Abb. 53) erstaunt.

Einzelne Haarsträhnen, Augenbrauen und Wimpernpartie sowie die modisch gepunktete Bluse sind detailliert ausgeführt. Der Blick der Dargestellten scheint aus dem Bild heraus am Betrachtenden vorbei gerichtet zu sein, wobei eine eindeutige Ortung der Richtung aufgrund der unregelmäßig gezeichneten, hier braun erscheinenden Augen nicht möglich ist. Vor allem die Darstellung des Gesichts wirkt flächig, jedoch aufgrund der fehlenden Haptik und Oberflächenstruktur der Ölmalerei ausdrucksloser als in den beiden vorangegangenen Gemälden. Der Darstellung der Frisur wurde besondere Aufmerksamkeit gewidmet: Der Scheitel ist akkurat gezogen, jede Strähne bis hin zu einzelnen Haaren sorgsam ausgeführt und an den passenden Stellen in Wellen geformt. Der Hintergrund des Bildes ist in einem unregelmäßigen Braun gehalten.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Gestaltung eines spezifischen Bildhintergrundes, der ihre Person räumlich oder auch ikonografisch verorten könnte, in den fünf von 1922 bis 1927 entstandenen Selbstbildnissen von untergeordneter Bedeutung war. Vielmehr erprobte Grethe Jürgens auf der Suche nach einem geeigneten Ausdruck ihrer selbst unter Einbezug zeitgenössischer Strömungen unterschiedliche künstlerische Stile, Techni-

330 Grethe Jürgens, *Bildnis Karl Eggert*, 1927, Öl auf Leinwand, 83,7 x 45 cm, Sammlung Niedersächsische Sparkassenstiftung im Sprengel Museum Hannover, Abb. in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 158.

ken und Materialien. Der Darstellung eines intensivierten Blickes kam dabei besondere Bedeutung zu.

„Sachlichkeit lag in der Luft“ – Das *Selbstbildnis* von 1928

Aus diesen Suchbewegungen des Frühwerkes resultierte im Jahr 1928 das wohl bekannteste Selbstbildnis von Grethe Jürgens (Abb. 4).

Erstmals zeigte sie sich innerhalb einer detailliert gestalteten Raumsituation. Potenziell technische Unsicherheiten sind hier einer gestochen scharfen neusachlichen Darstellung in Öl gewichen. Entsprechend selbstbewusst setzte die Künstlerin ihre Signatur in kräftigem Rot rechts über die Schulter ihres Abbildes.³³¹ Erneut das Format des Brustporträts verwendend, das direkt auf Höhe ihrer Brust statt oberhalb des Dekolletés endet, positionierte sich Grethe Jürgens im *Selbstbildnis* von 1928 frontal und aufrecht an der vorderen Bildkante. Hinter ihren Schultern ist ein Brett zu sehen, das wie die Lehne einer Sitzbank wirkt. Auch die Höhe der sich links vor ihrem Oberkörper befindlichen Vase und der daraus hervorragenden Tulpen lässt darauf schließen, dass die Künstlerin sich an einem Tisch sitzend dargestellt hat.

Die Frisur ist hinsichtlich des vorangegangenen Selbstbildnisses von 1927 (Abb. 3) noch einmal gekürzt dargestellt. Selbst die Stirnwelle ist geraden, kurz geschnittenen und metallisch glatt glänzenden Haaren gewichen. Die Augen der Dargestellten erscheinen nun wieder blau. Erneut sind sie ohne Wimpern und ähnlich wie der rot gefärbte Mund und die gerade Nase in das bis auf wenige Schattierungen völlig ebene Gesicht gesetzt. Die Ohren wirken zu groß, der Kopf zu klein für den massiven Hals. Dies evoziert den Eindruck einer besonders breiten, männlich anmutenden Schulterpartie. Das weite, ärmellose Oberteil, das weder als Hemd noch als Trägerkleid eindeutig zu identifizieren ist, negiert sämtliche weibliche Körperkonturen. Dadurch wird der androgyne Eindruck verstärkt. Lediglich die weiche Zeichnung des ovalen Gesichts und die wie nachgemalt wirkenden, dunkelroten Lippen sowie die Blumen auf dem Tisch erscheinen auf den ersten Blick als typisch weiblich konnotiert. Schlangenähnlich ragen die Tulpen vor der Künstlerin auf und bilden auf diese Weise eine – wenn auch fragile – Eingrenzung ihres Körpers zwischen Bildvordergrund und der Lehne des Sitzmöbels.

Links hinter der Dargestellten hängt in Höhe ihres Kopfes eine Lampe mit einer großen erleuchteten Glühbirne tief von der Decke. Hinter ihr ist eine Treppe zu sehen, die von unten nach oben zu führen scheint. Vom linken Bildrand ist ein Draht oder Seil zu einer Luke im schrägen Dach gespannt, um sie öffnen und schließen zu können. Durch die geöffnete

331 Die farbig hervorgehobene Signatur verwandten auch die neusachlich arbeitenden hannoverschen Kolleg_innen von Grethe Jürgens zu jener Zeit, insbesondere in Selbstbildnissen und Porträts, siehe u. a. August Heitmüller, *Junge mit Blechtrommel*, 1923, Öl auf Leinwand, 85,5 x 60,5 cm, Sprengel Museum Hannover, Dauerleihgabe Sammlung Udo Thomale, Kat. Nr. 49; Ernst Thoms, *Im Café*, 1925, Gouache, Bleistift, Rötel, 30,7 x 25,9 cm, Sprengel Museum Hannover, Kat. Nr. 185; Ernst Thoms, *Selbstbildnis*, 1926, Öl auf Karton, 34,5 x 26,5 cm, Friedrich Lindau, Hannover, Kat. Nr. 199; Gerta Overbeck, *Bildnis Toni Overbeck*, 1926, Öl auf Leinwand, 61 x 50,5 cm, Sprengel Museum Hannover, Kat. Nr. 134, Abb. sämtlich in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 138 ff.

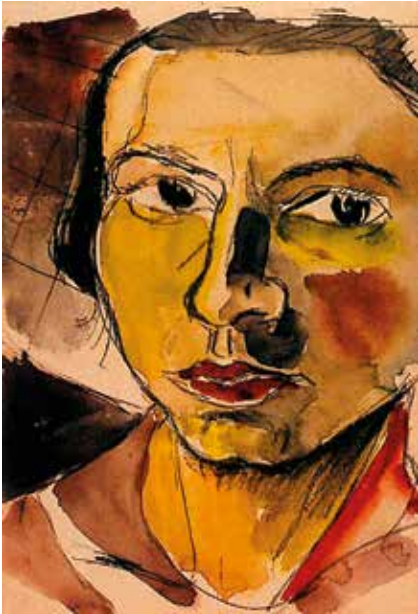


Abb. 1: Grethe Jürgens, *Farbiger Frauenkopf (Selbstbildnis)*, 1922



Abb. 2: Grethe Jürgens, *Selbstbildnis, ohne Jahr (um 1924)*



Abb. 3: Grethe Jürgens, *Selbstbildnis*, 1927



Abb. 4: Grethe Jürgens, *Selbstbildnis*, 1928

te Luke sind ein Stück Himmel, ein rauchender Schornstein auf einem rot geziegelten Dach sowie zwei Fenster eines gegenüberliegenden Hauses zu sehen.

Bisher wurde das Selbstbildnis vor allem innerhalb des bildmedialen Diskurses um die Darstellungen von Künstlerinnen der 1920er Jahre als ‚Neue Frauen‘ rezipiert.³³² Interessant hinsichtlich der androgynen Darstellung von Jürgens’ Selbst sind die Ausführungen von Heike Scholz bezüglich einer von ihr entdeckten ersten Fassung des Selbstbildnisses von 1928, die lediglich als Fotografie überliefert ist.³³³ Die Qualität der Abbildung lässt kaum detaillierte Rückschlüsse zu. Gleichwohl ist zu konstatieren, dass sich die erste Version des Gemäldes von der heute bekannten insbesondere durch die deutlich längeren Haare, einige Änderungen im Gesicht sowie durch ein nicht näher zu identifizierendes Objekt rechts im Bild unterscheidet. Das in der endgültigen Fassung des Gemäldes von 1928 dargestellte Äußere stimmt nicht mit zeitgenössischen Aufnahmen von Grethe Jürgens überein. Angesichts der geschilderten mangelnden physiognomischen Übereinstimmung in den vorangegangenen Selbstbildnissen darf dies nicht überraschen.³³⁴ Erstmals ist jedoch nachzuvollziehen, dass sich die Künstlerin nachträglich für eine explizite Veränderung bestimmter Facetten ihres Erscheinungsbildes in der Selbstdarstellung entschied. Bezeichnenderweise betrafen diese Änderungen ihr Äußeres insofern, als dass sie es hinsichtlich eines bestimmten bildmedialen, zwischen geschlechtlichen Zuordnungen changierenden Typus anglich.

Durch die Eliminierung des undefinierbaren Elementes rechts im Raum entschied Grethe Jürgens sich in der endgültigen Fassung des Gemäldes zudem für die Verstärkung des Eindrucks von Leere und Kargheit ihrer Umgebung. Das gänzliche Fehlen eines räumlich gestalteten Hintergrundes in den fünf vorangegangenen Selbstbildnissen lassen dem hier gewählten Ort ihrer Selbstpositionierung eine umso größere Bedeutung zukommen. Er soll daher im Folgenden detaillierter analysiert werden.

Ausgehend von dem sichtbar Dargestellten ist zunächst ein Raum unter dem Dach zu erkennen, was durch die mit einer Gitterstruktur überzogene schräge Wand und die darin integrierte nach oben zu öffnende Luke suggeriert wird. Auch die Kargheit der Einrichtung sowie die scheinbar durch den Raum führende Treppe erwecken den Eindruck

332 Vgl. u. a. Scholz 2001, S. 133 ff. sowie Meskimmon 1992a, S. 38. In der von mir teilweise als widersprüchlich wahrgenommenen Interpretation des Selbstbildnisses von 1928 durch Heike Scholz geht sie den Ausführungen zur Darstellung der Frau in der Publikation *Domesticity and Dissent* von Marsha Meskimmon folgend davon aus, dass Jürgens das stereotype Bild der Frau als passiv, häuslich und mütterlich nicht nur durch die Art und Weise ihrer künstlerischen Darstellung, sondern auch durch ihren eigenen Lebensstil negiert. Scholz hebt hervor, dass die Malerin ihr Dasein als Frau nur peripher tangiert. Es sei ihr wichtiger, sich nach außen als Künstlerin zu zeigen und sich als solche trotz ihrer schwierigen finanziellen Situation zu behaupten. Indem sie sich als Vertreterin der ‚Neuen Frau‘ male, stelle Grethe Jürgens ihr eigenes Selbstverständnis als Frau in einer von Männern dominierten Kunst-Welt zur Schau. Scholz verweist auf die fehlenden Attribute, die Grethe Jürgens als Künstlerin auszeichnen würden, und sieht darin eine beabsichtigte Fokussierung auf die Dargestellte selbst sowie auf ein „Dahinter“. Dieser Begriff wird in Zusammenhang mit einem möglicherweise selbstbewussten oder/und selbsterforschenden Blick der Protagonistin auf die bzw. den Betrachtende_n genannt, jedoch nicht näher erläutert, vgl. Scholz 2001, insbesondere S. 135.

333 Für eine Abbildung der Fotografie der ersten Fassung siehe Scholz 2001, Abb. 55.

334 Eine Fotografie von 1928 oder 1929 zeigt Grethe Jürgens mit leicht welligen, ihr bis über die Ohren reichenden Haaren. Abb. siehe Kunstverein Hannover 1974, S. 66.

eines Dachbodens oder einer weiter oben im Haus gelegenen Kammer. Der Blick auf das Dach eines benachbarten Gebäudes trägt zu diesem Eindruck bei. Parallele und diagonale Linien bestimmen das Raumgefüge, bieten jedoch nur im Fall der Rückenlehne Halt für den Blick der bzw. des Betrachtenden. Die Treppe scheint sich im unteren Teil zu biegen, eine Öffnung im Boden ist nicht zu sehen. Die gesamte Holzkonstruktion wirkt irritierend wie aufgemalt. Sie scheint daher kaum geeignet, in andere Stockwerke und somit in die Außenwelt zu führen.

Auch die Kante des Daches verläuft nicht parallel zu der heller abgesetzten Leiste. Dabei bleibt unklar, ob diese die Grenze zum Boden oder zu einer ebenfalls braunen Holzwand markiert. Die Gitterstruktur des rechten Dachfragments verläuft ebenso wenig parallel zum Boden bzw. zu der hell abgesetzten Kante. Auf diese Weise wird der Eindruck erweckt, der rechte Balken rage hervor und das Stück Dach sei in den Raum hinein gebogen. Die tief hängende Lampe scheint sich unüblicherweise nicht über dem Tisch, sondern mittig in der Kammer zu befinden. Dies, die perspektivischen Verschiebungen sowie die über groß wirkende Rollvorrichtung zu der Luke verstärken den Eindruck von einer wenig realistischen, ja vielmehr surreal konstruierten Raumsituation.

Die gesamte Farbigkeit der Darstellung wirkt gedämpft und metallisch. Sie vermittelt eine Kühle, Oberflächlichkeit und Unnahbarkeit, die zahlreichen künstlerischen Arbeiten der als neusachlich bezeichneten realistischen Tendenzen der 1920er und 1930er Jahre attestiert wird. Zugleich unterstützt sie den Eindruck des Surrealen und Artificiellen, der durch die inszeniert wirkende Lichtsituation mit teilweise extremem Schattenwurf verstärkt wird. Als Quelle der Beleuchtung ist weder die sich hinter der Dargestellten befindliche Lampe noch das einfallende Tageslicht eindeutig auszumachen. Das die rechte Körperhälfte der Künstlerin erhellende Licht scheint von links zu kommen. Zugleich befindet sich über ihrem Kopf ein nimbusartiger Lichtkegel, der wie von einem großen Scheinwerfer stammend die Dachluke in Szene setzt. Das von der offensichtlich eingeschalteten Glühbirne ausgehende Licht erhellt nichts und wirft keine Schatten. Der Lampenschirm scheint selbst von links angestrahlt. Zugleich schließt er die Lampe als Quelle für den Lichtkegel an der Dachkonstruktion aus.

Die Summe dieser Komponenten lässt die Szenerie wie eine Bühne, die Figur der Künstlerin wie eine puppenhafte Darstellerin erscheinen. Diese hat sich für ihren ‚Auftritt‘ – wie durch künstlerische Mittel tatsächlich geschehen – kurzfristig als ‚Neue Frau‘ ‚verkleidet‘. Kompositorisch ist die Figur durch ihre rechtsseitige Positionierung, die sie umgebenden Gegenstände und den über ihrem Kopf positionierten Lichtkegel fest in den Umraum eingebunden. In interessanter Weise korrespondiert dabei das Oberteil der Dargestellten hinsichtlich der Farbigkeit, der Schattierung und der Faltenstruktur nicht nur mit der blaugrauen Tulpe im Vordergrund. Es ist dadurch auch mit dem kariert gemusterten, metallisch getonten Dach im Hintergrund verbunden. Letzteres unterstützt durch die parallel zur Treppe angelegten Metallstreben sowie mittels der Gitterstruktur den die gesamte Darstellung durchziehenden Eindruck von Konstruiertheit. Durch die räumliche und farbliche Einbindung überträgt sich diese zudem auf die Porträtierte.

Als Grethe Jürgens dieses – im Vergleich zu den vorangegangenen Selbstdarstellungen gänzlich andersartige – Porträt schuf, war sie 29 Jahre alt und trug ihr Haar leicht wellig bis über die Ohren reichend. Zu dieser Zeit lebte sie nach bisherigen Informationen zur Untermiete bei der Bibliothekarin Holekamp in einer ebenerdigen Unterkunft im Hinter-

hof in der Calenberger Neustadt in Hannover. Trotz einer realistisch anmutenden, präzisen Malweise handelt es sich bei dem *Selbstbildnis* folglich keineswegs um die Wiedergabe von Realität im Sinne einer Darstellung der tatsächlichen Lebensumstände der Künstlerin im Jahr 1928. Weder ihr Äußeres noch ihre Behausung werden wirklichkeitsgetreu abgebildet.

In einigen der frühen Selbstbildnisse war die fehlende physiognomische Ähnlichkeit vornehmlich durch die expressionistische bzw. grobflächig-kantige, an Kubismus und Konstruktivismus angelehnte Malweise bedingt. Doch nutzte Grethe Jürgens die Exaktheit ihres seit Mitte der 1920er Jahre fortwährend weiterentwickelten neusachlichen Stils für ihr *Selbstbildnis* von 1928 nicht etwa für die Präzisierung einer solchen Ähnlichkeit. Viel eher setzte sie die technischen und inhaltlichen Mittel für die Erschaffung einer neuen Realität ein.³³⁵ Eine Annäherung an dieses Selbstbildnis muss folglich über eine Interpretation der Darstellung von Jürgens' Selbst als ‚Neue Frau‘ hinausgehen. Das Attribut ‚neu‘ verbindet dabei als zentrale Begrifflichkeit Inhalt und Form. Dies sei im Folgenden durch eine vertiefende Betrachtung der bisherigen Analyse des dargestellten Umraumes näher erläutert.

Heike Scholz konstatiert in Anlehnung an Adam C. Oellers, dass Grethe Jürgens in ihrer Selbstdarstellung von 1928 explizit das gängige Motiv der Dachkammer verwendete. Dieses kann laut Oellers „[...] möglicherweise als Weiterleitung aus dem Atelierbild [...]“ gedeutet werden.³³⁶ Auch Marsha Meskimmon schließt ihre Überlegungen zu der Bedeutung des Ateliers für Jürgens in Anlehnung an Virginia Woolfs Appell für einen „room for one's own“ in Zusammenhang mit einer Analyse der Publikation *Das Atelier* (1943) an eben dieses Selbstbildnis an.³³⁷ Meiner Ansicht nach wird dieser dem Bildnis von 1928 zwar inhärente Aspekt jedoch erst im weiteren Verlauf des Œuvres in Zusammenhang mit dem Bezug des eigenen Wohnateliers in der Podbielskistraße zunehmend relevant.

Die obige Analyse hat zum einen anschaulich werden lassen, dass in dem *Selbstbildnis* ein Dachboden oder eine höher gelegene Kammer dargestellt wird. Bestimmte inhaltliche, in westlich geprägten Ländern als bekannt vorauszusetzende architektonische Elemente wie die Stiege oder das Schrägdach sowie die Sicht auf gegenüberliegende Häuserdächer veranlassen eine derartige Identifizierung des Raumes. Insbesondere die Sitzgelegenheit sowie die Blumenvase lassen den bzw. die Betrachter_in davon ausgehen, dass es sich um eine bewohnte Unterkunft handelt. Darüber hinaus gehen mit dieser Art des Raumes bestimmte Konnotationen einher: Schmutzig, als Abstellfläche verwendet und mit ungünstigen klimatischen Bedingungen ausgestattet, suggeriert die Unterkunft unter dem Dach zunächst die räumliche Verdrängung an den ‚Rand‘ eines Gebäudes. Der daraus resultierende Mangel an Komfort und Prestige sorgten und sorgen bis heute für günstigere Mietkosten, was wiederum Menschen aus wirtschaftlich und sozial schwächeren Bevölkerungsschichten als Bewohner_innen wahrscheinlich werden lässt. Die lokale Situierung am ‚Rand‘ des Gebäudes kann folglich zudem eine Verortung der darin lebenden Menschen am Rand der Gesellschaft implizieren.

335 Siehe zu dem Aspekt der Konstruiertheit von Realität im Kontext realistischer Tendenzen: Schmied 2004, S. 206 f.

336 Vgl. Scholz 2001, S. 139 in Anlehnung an Oellers 1983, S. 91.

337 Vgl. Meskimmon 2000, S. 22.

Wie in dem *Selbstbildnis* von Grethe Jürgens sind derartige Behausungen unter dem Dach häufig lediglich durch eine Stiege und lukenartige Öffnungen mit der Außenwelt verbunden. Diese Öffnung des beengten Innenraumes zum außen liegenden urbanen Raum ist eng mit dem in der Kunstgeschichte verankerten Darstellungstopos des ‚Kammerbildes‘ bzw. dem „Kastenraum mit Fensterausblick“³³⁸ verknüpft. Die Lage der Kammer in Höhe der Dächer oder hin zu Innenhöfen suggeriert dabei nicht nur die Ärmlichkeit der Behausung. Die Stadt kann zudem für eine Teilhabe am sozialen und kulturellen Geschehen und somit für potenzierte Möglichkeiten der künstlerischen Selbstverwirklichung, folglich für Freiheit, stehen. Dies impliziert beispielsweise das *Selbstbildnis vor Fensterausblick auf Pariser Häuser*³³⁹ von Paula Modersohn-Becker aus dem Jahr 1900.

Die Künstlerin zeigt sich hier ebenfalls im Format des Brustporträts mit erhobenem Kinn vor einer Reihe Pariser Stadthäuser. Im Gegensatz zu der ländlich gelegenen Künstlerkolonie Worpswede, den dort vorherrschenden künstlerischen Positionen und Vertretern bedeutete die französische Hauptstadt für Paula Modersohn-Becker Inspiration, Weiterbildungs- und individuelle Entfaltungsmöglichkeiten. In dem *Selbstbildnis* von Grethe Jürgens wird der Verweis auf den städtischen Außenraum durch die Lichtführung verstärkt. Wie ein inszenierender Theaterscheinwerfer wirkt der sich an dem Schrägdach hinter der Dargestellten befindliche Lichtkegel. Auf die Luke gerichtet lenkt er den Blick der Betrachterin bzw. des Betrachters über die Dächer der Stadt gen Himmel.

Zudem können Darstellungen von gesellschaftlichen Randgruppen in räumlich beengten Verhältnissen im avantgardistischen Kontext realistisch arbeitender Künstler_innen der 1920er und 1930er Jahre als gesteigertes Interesse oder sogar als Identifikation beispielsweise mit den Angehörigen des Proletariats oder Kulturschaffenden anderer Sparten gelesen werden. Die künstlerische Rezeption diene als Selbst-Befragung sowie als Mittel zur Marginalisierung der eigenen Person in der Funktion als Künstler_in. Auch die Kolleg_innen aus dem direkten Umfeld von Grethe Jürgens³⁴⁰ oder beispielsweise Otto Dix³⁴¹ machten sich entsprechende Darstellungstopoi zu diesem Zweck zunutze.

Die marginale gesellschaftliche Stellung der weiblichen Protagonistin dieses Selbstbildnisses wird jedoch nicht nur durch die Darstellung innerhalb eines Ärmlichkeit vermittelnden Raumes suggeriert. Grethe Jürgens stellt sich mittels wiedererkennbarer Attribute zudem explizit als ‚Neue Frau‘ dar. Dies lässt sie zugleich als ‚modern‘ und selbstbewusst, jedoch erneut einer – wenn auch mittlerweile populären – Randgruppe zugehörig erschei-

338 Vögele 1990, S. 30.

339 Paula Modersohn-Becker, *Selbstbildnis vor Fensterausblick auf Pariser Häuser*, 1900, Öl auf Pappe, 50,2 x 37,7 cm, Privatbesitz, Abb. siehe Hülsewig-Johnen und Mund 2015, Kat. Nr. 27, ohne Seite.

340 Siehe dazu u. a. Hans Mertens, *Selbstbildnis an der Staffelei*, 1926, Öl auf Leinwand, 75 x 60,5 cm, Sprengel Museum Hannover, Kat. Nr. 102; Ernst Thoms, *Der kranke Maler (August Heitmüller)*, 1926, Öl auf Leinwand, 185 x 120 cm, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Kat. Nr. 191; Gerta Overbeck, *Selbst vor Staffelei*, 1936, Öl auf Leinwand, 70 x 58,3 cm, Privatbesitz, Kat. Nr. 145, Abb. sämtlich in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 135 ff.

341 Deutlich wird dies unter anderem in den Gemälden *Der Arbeitslose* (1920), *Bildnis Rechtsanwalt Dr. Fritz Glaser* (1921) oder *Bildnis des Dichters Iwar von Lücken* (1926). Otto Dix stellt die drei Protagonisten jeweils an höher gelegenen, teils abbruchreif oder unfertig erscheinenden Orten sowie in einer kargen Zimmerecke dar. Im Fall der Darstellung des Dichters Iwar von Lücke gibt zudem ein Fenster den Blick auf die außen liegende Stadt frei.

nen. Die Tulpen avancieren in diesem Kontext zu einem interessanten Element der Komposition.

In bestehenden Analysen des Bildes evozierte die Präsenz der Pflanzen im Vordergrund des Bildes Deutungsansätze, die sich auf die Tulpe als Symbol der Vagina in Gegenüberstellung mit der Lampe als Phallus beziehen.³⁴² Plausibel erscheint mir eine derartige Sichtweise nicht zwangsläufig. Jedoch kann zumindest die rote Tulpe als eines der wenigen traditionell als weiblich wahrgenommenen Attribute des Bildes benannt werden. Das Wasser in der Vase suggeriert zunächst, dass es sich um lebende Pflanzen und somit um Vertreterinnen der Natur im Innenraum handelt. Bei genauerem Hinsehen irritiert jedoch ihre widernatürliche, der Schwerkraft widerstehende Haltung in der Vase. Ihre Köpfe erscheinen zu schwer für die dünnen, blätterlosen Stiele und doch hängen sie nicht nach unten. Sie bleiben ‚standhaft‘, was im traditionellen Sinne mit Männlichkeit assoziiert wird. Sachlich und unnatürlich wirken zudem die Art ihrer Darstellung und die Farbigkeit. In der Kombination von metallisch Graublau und Rot sind die Tulpen wiederum der dargestellten Figur, genauer dem männlich wirkenden Oberteil, den blauen Augen sowie dem rot geschminkten, weiblich geformten Mund zugeordnet. Ähnlich wie die Porträtierte vereinen die Tulpen folglich sowohl traditionell männliche als auch traditionell weiblich konnotierte Begrifflichkeiten bzw. Eigenschaften. In ihrer der Protagonistin des Bildes ähnlichen Androgynität versagen sie als Vertreterinnen der ‚weiblichen Natur‘ im traditionellen Sinne folglich ihre Wirkung. Ebenso ambivalent gestaltet wie die Dargestellte integrieren sie sich stattdessen als künstlich erscheinende Elemente in den artifiziell-konstruierten Gesamteindruck.

Indem Grethe Jürgens sich die benannten, teils zeitgenössischen, teils traditionellen Darstellungstopoi zunutze machte, verortete sie sich und ihre Arbeit innerhalb spezifischer Diskurse. Dass sie beispielsweise um die Bedeutung der mit dem Selbstbildnis von 1928 verbildlichten Formen und Mechanismen der Marginalisierung für die Etablierung als Teil einer künstlerischen Avantgarde wusste, wurde bereits deutlich. Die benannten Komponenten vereinigend stellte sich Grethe Jürgens letztlich als ‚neue Künstlerin‘³⁴³ dar, jedoch nicht durch ein klassisches Atelierbild oder – wie Heike Scholz zutreffend konstatiert – durch materielle Hinweise auf ihre berufliche Tätigkeit, beispielsweise in Form eines Pinsels, Kittels, Modells oder einer Staffelei.³⁴⁴ Vielmehr befragt Jürgens sich und ihre Tätigkeit mittels des Werkes per se. Durch die Verwendung des damals gängigen Darstellungstopos der Dachkammer bekannte sie sich sowohl inhaltlich als auch formal zu einem neu-sachlichen Stil. Zudem verortete sie ihr Selbst im Medium der Malerei inmitten einer vielschichtigen Konstruktion von einer neuen, artifiziellen Realität und auf diese Weise innerhalb der zeitgenössischen Avantgarde. Diskurse um geschlechtliche und professionelle Zu-

342 Dies dient nach Ansicht von Hans-Jürgen Buderer nicht nur dazu, „[...] auf die existenziellen Probleme des Künstlers aufmerksam zu machen, sondern soll auch den gesellschaftlichen Standort bestimmen, von dem aus der Künstler in sozialer Verantwortung reagiert“, Buderer 1994, S. 186.

343 Zeitgenössische Autoren, unter anderem Hans Hildebrandt, verwendeten den Begriff der ‚neuen Künstlerin‘ in Zusammenhang mit der ‚Neuen Frau‘ im Kontext der Emanzipationsbewegung: „Die veränderte Auffassung des Weibes von Aufgabenkreis und Leistungsvermögen des Geschlechts wird bedingt durch seine veränderte Stellung im geistigen Leben, in Gesellschaft und Wirtschaft: Das neue Weib bringt auch die neue Künstlerin hervor“, in: Hildebrandt 1928, S. 106.

344 Vgl. Scholz 2001, S. 136 und S. 142.

gehörigkeit, weibliche Künstlerschaft und ‚neue Räume‘, Modernität und Emanzipation, Marginalisierung und Künstlermythen fanden folglich Eingang in dieses Selbstbildnis.

„Die kleine Frauenfigur im Hintergrund, das bin ich“³⁴⁵ – Das indirekte Selbstbildnis von 1929

Das 1929 entstandene Gemälde *Arbeitsamt* (Abb. 5) ist lediglich aufgrund einer Äußerung von Grethe Jürgens gegenüber Christa Sobe anlässlich eines Interviews im Mai 1972 als Selbstdarstellung zu identifizieren. Von allen Selbstbildnissen kann dieses Werk wohl am ehesten als autobiografisches und sozialhistorisches Zeugnis gewertet werden.

Zwei dunkel gekleidete Männer im direkten Vordergrund bilden den Auftakt der Szenerie. Zu sehen ist eine Schlange von Menschen auf dem Gehweg vor einem klassizistischen Gebäude. Im Hintergrund sind links ein umzäunter Park oder Garten, rechts davon drei gleichförmige Bäume sowie ein weiteres Haus zu sehen. Der gesamte Schauplatz ist in ein diffuses Licht getaucht, das die abgetönten Braun-, Grün-, Rot- und Ockertöne, gepaart mit Schwarz und Weiß, nicht zu erhellen vermag. Alles wirkt gleichförmig, matt und trist.

Stilistisch gesehen entwickelte Grethe Jürgens den neusachlichen Stil ihrer seit etwa 1925 entstandenen Arbeiten weiter. Sergiusz Michalski verweist auf die Nähe zum französischen Realismus, insbesondere zu Auguste Herbins *Boulespieler* aus dem Jahr 1913. Angesichts der sich dunkel abhebenden Figuren sieht Michalski zudem Äquivalenzen zur zeitgenössischen Fotografie mit ihren deutlichen Brüchen zwischen Vorder- und Hintergrund.³⁴⁶ Auch eine gewisse Nähe zu Arbeiten von Georg Schrimpf oder Christian Schad ließe sich konstatieren, doch bewährt sich *Arbeitsamt* von Grethe Jürgens als künstlerisch eigenständige, qualitätsvolle Komposition.

Betrachtet man zunächst den Umraum der Wartenden genauer, lässt sich das rechtsseitige Sandsteingebäude mit dem markanten Wappen und der Uhr als Teil der ehemaligen Garde du Corps-Kaserne, der späteren Ulanenkaserne, in Hannover identifizieren. Auf diesem Gelände am Königsworther Platz entlang der heutigen Nienburger Straße befand sich seit 1918 das Arbeitsamt der Stadt Hannover, das durch Luftangriffe im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstört wurde.³⁴⁷ Das sich am Eingang des Kasernengelände befindliche, 1736 von Johann Paul Heumann gestaltete barocke Torportal mit dem Wappen der englischen Krone aus der Zeit der britisch-welfischen Personalunion blieb unversehrt und wurde 1955 neben das Neue Rathaus zum Rudolf-Hillebrecht-Platz versetzt. Das dort integrierte Wappen entlieh Grethe Jürgens offenbar dem Portal und setzte es als Wiedererkennungsmerkmal an die Fassade des Gebäudes. Eine von ihr ebenfalls im Bild platzierte Uhr zeigt, dass es auf zwölf Uhr mittags zugeht. Auf diese Weise wird dem bzw. der Betrachter_in

345 Grethe Jürgens, in: Sobe 1972, ohne Seite.

346 Vgl. Michalski 1992, S. 141. Ähnlichkeiten in der Gestaltung von Kleidung und flächiger Darstellung bestehen insbesondere hinsichtlich der zweiten Ausführung von Auguste Herbins Gemälde, das 1923 entstand: *Les joueurs de boules No2*, 1923, Öl auf Leinwand, 146 x 114 cm, Centre Pompidou, Paris.

347 Vgl. zu näheren Informationen hinsichtlich der Verwendung des Kasernengeländes: Scholz 2001, Anm. 442. Eine Abbildung der ehemaligen Garde du Corps-Kaserne mit dem Eingang zum Arbeitsamt samt Portal vom 11. Februar 1933 findet sich in: Heine 2001, S. 14. Für diesen und weitere Hinweise zum ehemaligen Gebäude der Ulanenkaserne danke ich Michael Heinrich Schormann.

suggeriert, dass die Menschen seit der Öffnung des Amtes am Morgen bereits einige Stunden warten bzw. sich zu einer Zeit wartend auf der Straße befinden, zu der Berufstätige üblicherweise arbeiten. Rechts sieht man Bäume, die damals die Herrenhäuser Allee säumten.³⁴⁸ Der anlässlich der Ausstellung *Hannoversche Malerei der Neuen Sachlichkeit* von 1991, in der Dissertation von Heike Scholz sowie im Rahmen des Kataloges zur Ausstellung *Der stärkste Ausdruck unserer Tage* 2001 im Sprengel Museum Hannover angestrebte Vergleich mit zeitgenössischen Fotografien von Walter Ballhause zeigt, dass die Kleidung sowie die hohe Anzahl von männlichen Wartenden den damaligen Gegebenheiten entsprechen.³⁴⁹

Insbesondere Ballhauses Fotografie *Vor dem Arbeitsamt in Hannover* von 1930³⁵⁰ veranschaulicht, dass Grethe Jürgens sich für ihre Darstellung von Tatsachen, in diesem Fall von empirisch Erlebtem, inspirieren ließ. Die Männerfigur vorne rechts im Bild lehnt sich mit dem Rücken an einen Zaun und öffnet der bzw. dem Betrachtenden auf diese Weise den Blick auf das Geschehen im Hintergrund. Die Kleidung des Mannes, das gestreifte Hemd, die rötliche Krawatte und der Elbsegler rufen Assoziationen an die Uniform eines Angestellten des öffentlichen Nahverkehrs hervor. Den linken Arm auf den Drahtzaun gestützt, ist sein leerer Blick geradeaus, links aus dem Bild heraus gerichtet. Trotz seiner geöffneten Körperhaltung bleibt unklar, ob er mit seinem Hintermann spricht. Dieser hält in seiner überdimensional groß dargestellten linken Hand eine Pfeife und blickt in Richtung seines Vordermannes. Dabei ist nicht eindeutig zu klären, ob sein Blick nicht an diesem vorbei hin zum Beginn der Schlange schweift.

Hinter den beiden Männern im Bildvordergrund haben sich noch mindestens neun weitere Menschen in Warteposition aufgestellt. Eine Kommunikation durch Blicke scheint auch unter diesen Wartenden kaum stattzufinden. Dies verstärkt das hier durch die Farbigkeit unterstützte, in zahlreichen Darstellungen der Neuen Sachlichkeit bewusst vermittelte Gefühl von Emotionslosigkeit und Entfremdung. Eine älter wirkende Frau mit weißen Haaren, einem grünen Hut und braunem Mantel ist seitlich aus der Schlange herausgetreten und schiebt einen weißen Kinderwagen vor sich her. Daraus ragt eine Kinderhand hervor, die einen rasselähnlichen Gegenstand hält. Ob die Dame, indem sie seitwärts auschert, ihren Platz in der Schlange verlassen oder lediglich mehr Raum für den Kinderwagen schaffen möchte, ist nicht eindeutig festzustellen.

Kompositorisch durchbricht die horizontale Schubbewegung des Kinderwagens die auf einen im Bildhintergrund liegenden Fluchtpunkt zulaufende Perspektive.³⁵¹ Diese wirkt aufgrund der strengen Parallelitäten von der Herrenhäuser Allee, den angedeuteten Stra-

348 Entlang dieser verkehrte ab etwa 1903 eine elektrische Straßenbahn mit Oberleitung, die im Bild von Grethe Jürgens jedoch nicht zu sehen ist.

349 Letzteres verwundert nicht, da die berufliche Tätigkeit von Frauen in den Jahren zuvor noch wenig verbreitet war und nur diejenigen einen Anspruch auf Unterstützung besaßen, die in einer festen Anstellung tätig gewesen waren.

350 Abb. siehe Niedersächsische Sparkassenstiftung 1991, S. 20. Eine drei Jahre später entstandene Fotografie von Walter Ballhause, *Arbeitslosenschlange beim Stempeln im Hof des Arbeitsamtes Hannover (Wählt Hitler!)*, 1933, zeigt bereits ein völlig anderes Bild. Menschenmassen stehen in breiter Reihe im heruntergekommen wirkenden Hinterhof, Abb. in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 229.

351 Vgl. dazu auch Scholz 2001, S. 144 f.

ßenbahnschienen und der Gehwegkante auf der linken und der massiven Häuserwand auf der rechten Seite beengt. Der Eindruck der Ausweglosigkeit wird verstärkt durch die sich wiederum parallel zum Kinderwagen befindlichen Teile des Zauns und Hauses im Hintergrund. Der Rückenfigur bleibt scheinbar lediglich ein schmaler Pfad, um der Situation zu entgehen.

Das weiße, achtlos auf den Gehweg fallengelassene Blatt Papier nimmt die Farbigkeit des Kinderwagens auf, scheint jedoch vor allem als kompositorisches Mittel zur Schaffung eines räumlichen Eindrucks der freien, grauen Gehwegfläche zu fungieren. Zudem durchbricht es inhaltlich die für eine städtische Situation unnatürlich sauber und geordnet wirkende Darstellung und macht dem bzw. der Betrachter_in die Diskrepanz auf diese Weise erst bewusst.

Aufgrund ihrer exponierten kompositorischen Separation von der wartenden Menge nehmen die beiden einzigen weiblichen Protagonistinnen zusätzlich eine gesonderte Bedeutung ein. Die sich entfernende Frauenfigur hat ihren Gang zum Sozialamt bereits erledigt und ist – bezieht man die eingangs erwähnte Äußerung von Grethe Jürgens aus dem Jahr 1972 ein – auf dem Weg in Richtung eines Cafés: „Die kleine Frauenfigur im Hintergrund, das bin ich, auf dem Wege in das kleine Café am Rande der Herrenhäuser Allee, in dem ich mir immer ein Täßchen Kaffee gestattete, wenn ich meine Arbeitslosen-Unterstützung geholt hatte.“³⁵² Auf die explizit zur Schau gestellte Androgynität des Selbstbildnisses aus dem Jahr zuvor ist hier offenbar verzichtet worden. Der damaligen Damenmode entsprechend stellte sich Grethe Jürgens mit Baskenmütze, Schal sowie einem bis kurz über die Knie reichenden Rock und Mantel dar. Auch die Kleidung der übrigen Dargestellten deutet auf kühlere Temperaturen hin, wobei die reiche Blätterpracht der Bäume gegen eine herbstliche Jahreszeit spricht.

Trotz der erwiesenen Anlehnung an eine reale Situation werden bei genauerem Hinsehen anhand der als Unstimmigkeiten wahrgenommenen Komponenten deutlich, was allein anhand der Farbigkeit sofort ins Auge fällt: Um eine realitätsnahe Darstellung im Sinne einer Dokumentation der Verhältnisse vor dem Arbeitsamt von Hannover und dem Schicksal derjenigen, die auf die finanzielle Unterstützung angewiesen sind, geht es Grethe Jürgens nicht vorrangig. So zeugen beispielsweise die Anlage der Herrenhäuser Allee mit den lediglich als zwei dünne schwarze Linien angedeuteten Schienen sowie die künstlich verengte Perspektive mit kompositorischen Unstimmigkeiten von einer Verschiebung der Wirklichkeit zugunsten der Konstruktion einer neuen Realität. Zu diesen wahrgenommenen Unstimmigkeiten gehören unter anderem die im Gegensatz zu der weiblichen Rückenfigur zu groß erscheinende Laterne und die künstlich konstruierte Wiedererkennbarkeit des Gebäudes durch Einsatz des Wappens an jener Stelle der Fassade. Die Neukonstruktion wirkt auf diese Weise wohlinszeniert und impliziert zudem einen erzählenden Impetus. Die oben erwähnte, von der Künstlerin mündlich hinzugefügte Geschichte über eine wiederkehrende Handlung aus ihrem eigenen Alltag hebt den autobiografischen Aspekt hervor. Des Weiteren verweist die Darstellung von Grethe Jürgens durch die kompositorische Akzentuierung einzelner Figuren auf soziale und persönliche Gegebenheiten der Erwerbslosen, ihrer ‚Schicksalsgenoss_innen‘. Die beiden Herren im Vordergrund suggerieren in ihrer spezifischen Haltung eine Art ‚Sich-Einrichten‘ in ihrer Situation und be-

352 Grethe Jürgens, in: Sobe 1972, ohne Seite.

tonen den zeitlich andauernden Moment der Darstellung. Sie scheinen dort bereits länger oder häufiger zu warten und verkörpern somit in gewisser Weise den anhaltenden Zustand der Arbeitslosigkeit und der daraus resultierenden, auch von Grethe Jürgens in späteren Jahren angedeuteten Resignation.³⁵³ Diese Ausweglosigkeit spiegelt die gewählte Perspektive in Form des symbolischen Raumes wider. Dessen Linien bilden eine deutliche Flucht, weisen jedoch keinen tatsächlichen Ausweg aus der Situation.³⁵⁴

Marsha Meskimmon stellt sowohl in ihrer Publikation aus dem Jahr 1995 als auch in einem vier Jahre später erschienenen Beitrag die Darstellung der Dame mit dem Kinderwagen in den Vordergrund ihrer Analyse des Gemäldes. Als „working mother“ inmitten der von ihr als ‚typische Angestellte‘ identifizierten Menschen entziehe sich die von Jürgens dargestellte Figur den traditionellen Darstellungsformen von Mutterschaft. Statt als Empathieträgerin oder als sympathische Identifikationsfigur für die sozialen Forderungen der Arbeiterbewegung werde die hier gezeichnete Mutter durch die nüchtern-sachliche Art der Darstellung als eine von vielen möglichen Frauenfiguren in eine alltägliche, städtische Situation versetzt:

“The group represented in The Labour Exchange typified the demographic mix of the local workers; significantly, they included a self-portrait (her figure walks away in the background), and a woman with a perambulator. This reference to a mother as a white-collared, unemployed labourer actually represented with her child at the labour exchange, challenged number of the most pervasive stereotypes associated with women’s work and motherhood. The mother at the labour exchange defied easy placement into any traditional category; she was neither the degraded poor mother nor the rural, non-working mother of the nation. Yet this work by Jürgens is not stinging satire; its sober painting style and intelligible details (the accuracy of place, for example) suggest documentary modes of interpretation. [...] We are situated as the viewers of an ordinary day in an ordinary German city where, as it happens, women’s labour patterns were changing rapidly and increasing numbers of ordinary women were becoming working mothers in all sectors of the labour market.

This is the challenge posed by Jürgens’s work. [...] Rather than police the boundaries between public and private, Jürgens revealed their instability just making them visual and visible. Jürgens’s representation of the mother and herself in relation to labour exchange indicated that these new labour roles were being played by both young, unmarried ‘new women’ and women with children.”³⁵⁵

Fraglich bleibt an dieser Stelle das Äußere der Dame mit dem Kinderwagen, die mit ihren weißen Haaren, ihrer leicht gebeugten Haltung und ihrer Kleidung eher wie eine ältere Frau wirkt. Ob es sich dabei jedoch um die Großmutter oder leibliche Mutter handelt, ist für die Anspielung auf den von Meskimmon angesprochenen Diskurs hinsichtlich Erwerbstätigkeit und Mutterschaft nicht relevant. Unterstrichen wird auf diese Weise vielmehr der Kontrast dieses Frauentyps zu jenem der modern gekleideten, den Typus der Angestellten verkörpernden Rückenfigur.

353 Siehe Unterkapitel 3.2.2, insbesondere S. 74 ff.

354 Vgl. dazu auch: Vögele 1990, S. 35.

355 Meskimmon 1999, S. 89 f.

Grethe Jürgens gelingt in *Arbeitsamt* die Konstruktion einer alternativen Wirklichkeit, die durch die Anleihen an reale Gegebenheiten einer alltäglichen Situation den Eindruck eines dokumentarischen, sozialhistorischen Zeugnisses erweckt. Durch die minimalen Verschiebungen, das Hinzufügen bedeutsamer, die Darstellung ‚störender‘ Details und die spezielle Farbigkeit provoziert sie jedoch weitere Interpretationsebenen. Ein zweiter Blick, der weitere Komponenten wie mündliche oder schriftliche Aussagen miteinbezieht, offenbart die integrierten, einzelnen Erzählungen. Mittels dieser verortet sich die Künstlerin mit ihrem indirekten oder versteckten Selbstbildnis erneut innerhalb zeitgenössischer Diskurse.

Wie Marsha Meskimmon näher ausgeführt hat, beschäftigt sich Grethe Jürgens zum einen mit dem Typus der bzw. des Angestellten, dem sie selbst die vorangegangenen Jahre angehört hat und der ihr nun die Arbeitslosenunterstützung ermöglicht. Des Weiteren spielt sie auf die Thematik von Arbeit und Mutterschaft sowie deren Vereinbarkeit und Anerkennung in der damaligen Gesellschaft an. Die Frau mit dem Kinderwagen steht quer zum Bildverlauf und befindet sich teilweise außerhalb der Reihe, was im übertragenen Sinne der damaligen gesellschaftlichen Situation entspricht. Zum anderen schilderte sich Jürgens selbst als weibliche Angehörige des Arbeitsmarktes, die ebenso wie die Frau mit dem Kinderwagen nicht nur innerhalb ihrer eigenen bildlichen Komposition eine Außenseiterposition einnimmt. Durch die Zugehörigkeit zu den Arbeitslosen, den finanziell weniger Begünstigten verortet sie sich zudem erneut am Rande der Gesellschaft.

Zurück zur Weiblichkeit – Das Selbstbildnis mit Hut von 1932

Drei Jahre später porträtierte sich die 33-jährige Grethe Jürgens ein weiteres Mal.

In *Selbstbildnis mit Hut* oder *Dame mit Hut (Selbstbildnis)* von 1932 (Abb. 6) setzte sich die Künstlerin ähnlich wie in den Selbstbildnissen aus den frühen 1920er Jahren sowie in *Selbstbildnis* von 1927 (Abb. 3) in einem oberhalb des Dekolletés endenden Brustporträt frontal in Szene. Der Unterschied zu diesen frühen Porträts besteht in der seit dem Selbstbildnis von 1928 beibehaltenen detaillierten Gestaltung des sie umgebenden Umraumes. Dabei steht die Protagonistin durch die Nahaufnahme ihrer Person im Gegensatz zu den beiden vorangegangenen Selbstporträts wieder deutlicher im Fokus. Der Kopf ist mittig im Bild platziert, ihre Schulterpartie nimmt nahezu die gesamte untere Hälfte des Gemäldes ein. Hinter der Dargestellten sind schneebedeckte Schrebergärten sowie eine Reihe von Häusern unter einem wolkenverhangenen, graublauen Himmel zu sehen.

Das wellige, nun blond dargestellte Haar reicht bis über die Ohren. Das Gesicht wirkt rundlicher als in dem Selbstbildnis von 1928, durch die fein changierenden Farbtöne der Haut sowie der zarten Schattierung jedoch weniger artifiziell. Auffällig sind der schmale Nasenrücken, der ernste Gesichtsausdruck sowie die erneut wimpernlosen, blauen Augen. Diese Merkmale sorgen im Gegensatz zu den frühen Selbstbildnissen für eine gewisse physiognomische Wiedererkennbarkeit. Mit einer auch den frühen Selbstdarstellungen inhärenten Intensität des Blickes schaut die Künstlerin aus dem Bild heraus, geradewegs in Richtung des Betrachters.

Sie ist mit einem grauen Pelzmantel oder einer Pelzjacke bekleidet, unter dem bzw. der ein rot-weißes Halstuch oder eine Bluse zu sehen ist. Den Kopf der Dargestellten schmückt

ein dazu passender graublauer, weich geschwungener Hut mit breiter Krempe. Ob Schleifenbesatz und Feder links oberhalb ihrer Stirn an dem weißen Band befestigter Haarschmuck sind oder zu dem Hut gehören, ist nicht eindeutig zu erkennen. Farblich changiert das Accessoire zwischen dem Blond der Haare und dem Grau von Hut und Mantel. Die weiß-gräulichen Schleifenbänder sind kaum von der schneebedeckten Gartenarchitektur des Hintergrundes zu unterscheiden.

Dessen Farbigkeit entspricht jener der Protagonistin. Das Gemisch aus Grau, Weiß und Blau wird nur sporadisch von verhaltenen Braun- und sanften Rottönen unterbrochen. Der auf diese Weise vermittelte Eindruck von Kälte unterstützt die sichtbar dargestellte winterliche Jahreszeit. Durch den eindringlichen Blick aus den eisblauen Augen der Künstlerin wird diese Wirkung noch verstärkt. Die Einheitlichkeit der verwandten Palette erinnert an die bräunlich-ockerfarbene Tristesse des Gemäldes *Arbeitsamt*. Dort symbolisiert das Grau in Straße, Gehweg und Gebäude vornehmlich die urbane Silhouette, vor der das Geschehen verortet ist. Die Kleidung der Figuren ist jedoch deutlich dunkler gestaltet, diese heben sich als Akteure von ihrem Umraum ab. Die Farbkombination suggeriert vornehmlich ein Gefühl von Eintönigkeit und Alltag. In *Selbstbildnis mit Hut* wird das Grau, in verschiedenen Nuancen abgestuft, zur alles dominierenden Farbe. Obgleich Hals und Gesicht der Protagonistin als einzige Elemente eine andere Farbigkeit aufweisen, sorgt die grau-weiß-blaue Kleidung für eine eindeutige Einbindung und Zuordnung zu dem sie umgebenden Umraum.

Zunächst aus kunsthistorischem Blickwinkel besehen, evozieren der Pelz, die V-förmige Öffnung zum Hals hin sowie die zentrale Platzierung der Dargestellten innerhalb des Bildraumes Assoziationen zu einer der Ikonen der deutschen Malerei, dem *Selbstbildnis im Pelzrock*³⁵⁶ von Albrecht Dürer. Auch in seiner zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstandenen Selbstdarstellung nimmt die Schulterpartie einen Großteil der unteren Bildhälfte ein. Das lange, wellige Haar des Künstlers umrahmt dessen ebenfalls geradeaus gewandtes Gesicht, wobei der Blick nicht – wie bei Grethe Jürgens – direkt auf den Betrachter gerichtet ist. Eher kontemplativ entrückt scheint Dürer sein Gegenüber nicht eigentlich wahrzunehmen. Der Künstler trägt einen Mantel mit Pelzbesatz am Kragen, den er mit einer Hand übereinander geschlagen vor der Brust zusammenhält.

Vergleicht man zunächst die Komposition der beiden Selbstdarstellungen, so wird deutlich, dass die auffällige, wiederholt als kreuzförmig wahrgenommene Symmetrie des Körpers bei Albrecht Dürer in dem Selbstporträt von Grethe Jürgens lediglich partiell vorhanden ist. Eine durch den geraden Nasenrücken verlaufende Senkrechte ist auszumachen. Jedoch fehlt eine entsprechend eklatante, das vermeintliche Kreuz vervollständigende horizontal verlaufende Linie. Das Kinn befindet sich nicht wie bei Dürers Gemälde auf Höhe der Schultern. Vielmehr reicht der Pelz – auch aufgrund der kürzeren Haarlänge – sichtbar bis zur Mitte der Wangen hinauf.

Laut der gängigen Rezeption kann insbesondere die ikonografische Anlehnung an byzantinische Christus-Ikonen auf Dürers potenzielle Absicht verweisen, sich als künstlerischer Schöpfer darzustellen. Dies werde durch den gewählten Bildausschnitt, die Inschrift,

356 Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock*, um 1500 (?), Öl auf Lindenholz, 67,1 x 48,9 cm, Alte Pinakothek, München. Siehe zusammenfassend zur Problematik der Datierung des Gemäldes: Zitzlsperger 2008, S. 6 sowie insbesondere S. 63 ff.

die Handhaltung sowie die lockige Haarpracht vermittelt. Dabei bestehen unterschiedliche Ansichten in Bezug auf eine vermeintliche Frömmig- oder Überheblichkeit bezüglich einer Gleichwerdung mit dem göttlichen Schöpfer sowie mit dessen Funktion als Richter durch eine entsprechende Art der Darstellung.³⁵⁷

Obgleich die Frontalität der Selbstdarstellung von Grethe Jürgens, ihr direkter Blick sowie die gerade Nase und der geschlossene Mund einer Ähnlichkeit mit den Dürerschen Vorbildern der ‚Vera Icon‘ nicht entbehren³⁵⁸, würde die These einer Entsprechung dieser Tradition des Christusbildes zu weit führen. Zu sehr unterscheidet sich das Selbstbildnis in seiner Positionierung der Figur am direkten Bildvordergrund hinsichtlich ihres Äußeren sowie des gewählten Ausschnittes letztlich von byzantinischen Christusdarstellungen. Zudem fehlen eine monumentale Inschrift sowie die erhobene, im Falle von Christusikonen als segnend gedeutete Hand.

Diese wird angesichts des Dürerschen Selbstbildnisses von der gängigen Rezeption teils tatsächlich als christlichen Segen andeutende, teilweise als weisende und den dargestellten Reichtum schaffende, schöpferische Kraft interpretiert.³⁵⁹ Eine weiterführende Erörterung der unterschiedlichen Sichtweisen ist für eine Betrachtung des Gemäldes von Grethe Jürgens nicht relevant. Von Interesse ist vielmehr die gewählte Form der Selbstdarstellung im Pelz, die im Fall von Albrecht Dürer durch dessen weisende Hand eine zusätzli-

357 Siehe zusammenfassend zur Interpretationsgeschichte des Aspektes der Christusähnlichkeit: Goldberg 1998, hier vor allem S. 326 f. Zu der Konnotation des Dürerschen Selbstbildnisses mit Gerechtigkeit/Rechtsprechung siehe Zitzlsperger 2008, S. 104 ff. Laut Andreas Beyer geht es in diesem Selbstbildnis „[...] allenfalls um Ähnlichkeit und nicht um Identifikation“ des Künstlers mit Christus. Beyer 2002, S. 107. Seiner Ansicht nach dient dessen Figur als eine Analogie und das Selbstbildnis, das einen entscheidenden Wendepunkt in der Karriere des Künstlers markierte, vor allem der Selbstversicherung und Selbstverständigung. Vgl. ebd.

Eine nähere Ausführung und Bewertung dieser unterschiedlichen Interpretationsansätze zu dem Selbstbildnis von Albrecht Dürer erfolgen an dieser Stelle nicht, da sie für eine Analyse des *Selbstbildnis mit Hut* von Grethe Jürgens nicht relevant sind. Der kurze Verweis auf die vorherrschenden Sicht- und Herangehensweisen sowie gegenüberstellende Anmerkungen sollen auch im Folgenden vielmehr dazu dienen, über die Unterschiede und Ähnlichkeiten das bewusste Spiel von Grethe Jürgens mit dem berühmten Beispiel aus dem Bildgedächtnis sowie die Bedeutung der Kleidung im Sinne einer Kostümierung sichtbar zu machen.

358 Philipp Zitzlsperger verweist darauf, dass Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock* auf die Tradition des Christusbildes rekurriert, „[...] der Vera Icon, des aus dem Schweißstuch der Veronika abgeleiteten Christusgesichts“. Kennzeichnend sind hierfür laut Zitzlsperger „[...] die strenge, geometrische Frontalansichtigkeit des Brustbildes, der unverhohlene Blick in das Betrachterauge, die akkurat gelegte Lockenfrisur der schulterlangen Haare und der kurz gehaltene Vollbart. Dürer orientiere sich an einem Prototyp, der mit dem Weltenrichter des Braque-Altars von Rogier van der Weyden [Rogier van der Weyden, *Triptychon der Familie Braque*, um 1452, Öl auf Holz, 40 x 60 cm, Louvre, Paris] vorgegeben war und von Martin Schongauer in einer Federzeichnung um 1470 kopiert wurde“ [Martin Schongauer, *Segnender Christus*, um 1470, Federzeichnung, Uffizien, Florenz, Abb. siehe Zitzlsperger 2008, S. 102], Zitzlsperger 2008, S. 100. Siehe ebd. auch eine kritische Analyse der kontroversen Kombination der Christusähnlichkeit, Ausführungen zu der Bildtradition mit der Pelzschaupe sowie zum Gegenwartsbezug, S. 103. Siehe dazu auch Winzinger 1954, kritisch dazu: Hesse 1990, hier insbesondere S. 64–68, sowie Grebe 2012, S. 200 f.

359 Siehe dazu Goldberg 1998, S. 332.

che Akzentuierung erfährt.³⁶⁰ Auf die Kleidung als Bedeutungsträger sei daher im Folgenden noch einmal detaillierter eingegangen.

Anja Grebe weist in ihren Ausführungen zu dem *Selbstbildnis am Fenster*³⁶¹ von Albrecht Dürer aus dem Jahr 1498 darauf hin, dass der Kleidungsstil zwar dem eines Edelmannes gleichkam³⁶², die lange Haar- und Barttracht jedoch keineswegs der damaligen Mode entsprach.³⁶³ Ihrer Ansicht nach durchbricht Dürer mit dieser Selbstdarstellung als ‚Dandy‘ die engen Nürnberger Standesregeln und Kleiderordnungen für einen Handwerker. Damit unterstreiche er möglicherweise ähnlich wie Leonardo da Vinci mittels kostbarer Kleidung seinen Status als Künstler.³⁶⁴ In dieser Lesart symbolisiert auch der Pelz in dem einige Jahre später entstandenen Münchener Selbstbildnis vornehmlich die gehobene gesellschaftliche Stellung seines Trägers. Dabei spielt erneut die Bedeutung der explizit gewählten, die Bildaussage determinierenden ‚Kostümierung als Künstler‘ eine Rolle.

Grethe Jürgens tritt dem Betrachter in ihrer Selbstdarstellung als modisch gekleidete Frau der 1930er Jahre entgegen. Verschwunden ist alles Androgyne und übertrieben Kantige. Die auf die Kleidung als vermeintlichen Ausdruck einer gesellschaftlichen Stellung und beruflichen Positionierung verweisende Hand fehlt in *Dame mit Hut (Selbstbildnis)*. Aufgrund dieser erst in der Gegenüberstellung mit Dürers Selbstporträt im Pelzmantel sichtbar werdenden Fehlstelle tritt die exponierte Bedeutung des Pelzes als Symbol für materiellen Reichtum innerhalb ihrer Selbstdarstellung auf den ersten Blick zurück. Dessen spezifische, sich in den Umraum einfügende Farbigkeit im Gemälde trägt zusätzlich dazu bei. Das Kleidungsstück erfährt aufgrund seiner koloristischen und textilen Eigenschaften eine Integration in die winterliche Stadtkulisse. Auf diese Weise sowie durch den hohen Kragen weckt der Pelz zunächst vor allem Assoziationen, die sich auf seine wärmenden, weichen und somit traditionell als ‚weiblich‘ bezeichneten Merkmale beziehen. Vor allem in Kombination mit Hut und Haarschmuck fungiert der Pelz vornehmlich als modisches Accessoire, das die Trägerin Grethe Jürgens ähnlich wie in den zuvor analysierten Selbstbildnissen in bestimmter Weise charakterisiert.

Im Vergleich zu ihrem vier Jahre zuvor entstandenen *Selbstbildnis in der Kammer* (Abb. 4) wirkt das Äußere von Grethe Jürgens eher traditionell denn emanzipiert und somit auf den ersten Blick weniger provokant. Tatsächlich setzte sich gegen Ende der 1920er Jahre zunehmend eine feminine Mode durch, die sich als prägend für die 1930er Jahre erweisen sollte.

360 Vgl. zu der Bedeutung der Hand am Pelz auch Zitzlsperger 2008, S. 8 und S. 68 f.

361 Albrecht Dürer, *Selbstbildnis am Fenster* (auch: *Selbstbildnis mit Landschaft*), 1498, Mischtechnik auf Holz, 52 x 40 cm, Museo del Prado, Madrid.

362 Vgl. Grebe 2012, S. 192. Siehe zu der Bedeutung des Manteltypus der Schabe sowie des Pelzbesatzes im Kontext standesgemäßer Kleiderordnungen in Deutschland im 16. Jahrhundert Zitzlsperger 2008, S. 26 ff., S. 85 ff. sowie zusammenfassend in Bezug auf das Dürersche Selbstbildnis S. 70 ff. Zitzlsperger stellt heraus, dass der im *Selbstbildnis im Pelzrock* dargestellte Rückenmarderpelz den gesellschaftlichen Eliten vorbehalten war. Diese Insignie kam Dürer erst 1509 als „Genannter“ und Ehrenmann zu und bedeutete in der Alltagsrealität um 1500 eine hohe Auszeichnung, ebd., S. 71.

363 Vgl. Grebe 2012, S. 194 ff.

364 Vgl. Grebe 2012, S. 199. Offenbar trug Albrecht Dürer die kostbare Kleidung nicht wie Leonardo da Vinci im Atelier. Doch stellte der sehr modebewusste Künstler „[...] sein neues Selbstverständnis als [...] Edelmann [...] offenbar [nur] nach getaner Arbeit im gesellschaftlichen Umfeld zur Schau“, ebd. Siehe zu der Kleidung in diesem Madrider Selbstbildnis ausführlicher herleitend und zum Teil kontrovers geschlussfolgert zudem: Zitzlsperger 2008, S. 11 ff.

„Frau“ trug passend zu der sich abzeichnenden gesellschaftlichen Rückkehr zu konservativen Werten wieder körperbetontere Kleidung, die sich abgeändert an Formen der Mode aus dem 19. Jahrhundert orientierte. Auch der Pelz kehrte vornehmlich als Besatz von Boleros, Jacken und Mänteln zurück. Dabei wurden insbesondere während der Hochzeit der Weltwirtschaftskrise berühmte Schauspielerinnen wie – unter anderem – Marlene Dietrich oder Greta Garbo zum Vorbild für zahlreiche Frauen.

Grethe Jürgens nutzte folglich auch in dieser Selbstdarstellung die jeweilig als „modern“ geltende Kleidung als eine Form der Kostümierung, um sich in einer weiteren „Variation“ oder „Spielart“ von Weiblichkeit in Szene zu setzen. In diesem Fall handelt es sich um eine Rückkehr zu einem femininen, eleganten Stil, der die benannten Eigenschaften per se zu verkörpern scheint. Hinzu kommt der Aspekt der in Hollywood zu Berühmtheit gelangten Schauspielerinnen, die nach der neuesten Mode gekleidet Eleganz und Wohlstand repräsentierten. Obgleich in traditionellerer, femininer Kleidung standen die berühmten Vorbilder für den Erfolg weiblicher Schauspielerinnen, für gesellschaftlichen Aufstieg, materiellen Reichtum, vermeintliche finanzielle und persönliche Unabhängigkeit und Ruhm. Zwar konnte sich die durchschnittlich vermögende Frau den durch Modemagazine propagierten „Schick der Stars“ selten leisten, doch erfüllte deren Verehrung, insbesondere während der Rezession in den 1930er Jahren, den Zweck einer gedanklichen Flucht aus dem Alltag. Schnappschüsse aus ihrem glamourösen Leben symbolisierten eine Vision von emanzipierter Freiheit.

Mit diesem Wissen und der traditionellen Konnotation als materiell hochwertiges und teures Accessoire der kaufkräftigen Oberschicht spielt der Pelz als Symbol von wirtschaftlicher Kompetenz folglich auf den zweiten Blick auch in dem Selbstbildnis von Grethe Jürgens eine Rolle. Im Gegensatz zu der potenziellen Intention von Albrecht Dürer steht hier jedoch nicht die Darstellung ihres eigenen, durch ihre künstlerische Tätigkeit erwirtschafteten Reichtums und Ansehens im Vordergrund. Vielmehr verarbeitet die Künstlerin mittels ihrer Kostümierung als elegante Dame ähnlich wie in dem *Selbstbildnis* von 1928 mit Bubikopf und Hängkleid damals in den Medien kursierende Bilder. Sie stellt ihr Selbst in einer weiteren Kostümierung, in einem weiteren Entwurf von Weiblichkeit in Form eines Gemäldes zur Diskussion.

Die extreme Nahaufnahme, die durch den Pelzmantel vermutlich gepolsterten und auf diese Weise leicht angezogen wirkenden Schultern sowie die für einen geraden Blick etwas zu hoch angesetzten Pupillen erinnern zudem an einen eigens aufgenommenen „Schnappschuss“. Dieser weckt wiederum Assoziationen an heutige Selbstinszenierungen, sogenannte „Selfies“ in sozialen Netzwerken. Wie häufig im Rahmen dieser Nutzung ist der Hintergrund, folglich die Verortung der eigenen Person, von entscheidender Bedeutung. Grethe Jürgens positionierte sich wie auch in ihren Selbstdarstellungen von 1928 und 1929 innerhalb eines Stadtraumes. In *Dame mit Hut (Selbstbildnis)* von 1932 ist dieser Raum – den Himmel mitinbegriffen – in vier horizontale Ebenen unterteilt. Ein bewirtschafteter Raum als Verweis auf Natur³⁶⁵ in der Stadt trennt sie von der urbanen Silhouette. Doch statt ursprünglich im Sinne von urwüchsig, von Menschenhand weitgehend unbeeinflusst, erscheint die Natur hier in Form von kultivierten Nutzgärten. Dichotome Assoziationen von Natur versus Kultur/Stadt sowie weiblich versus männlich erfahren auf diese Weise

365 Zum Begriffsverständnis von Natur siehe Anm. 161.

eine Vermischung. Beidem scheint sich die Künstlerin hier vor allem durch die Art der Positionierung vor dem Motiv sowie durch die Farbigkeit zuzuordnen. Sie bilden auch dem Wortsinn nach ihren ‚Hintergrund‘.

Mit dem Wissen um die Biografie der Künstlerin sowie von Kenntnissen des hannoverschen Stadtbildes ausgehend lässt sich annehmen, dass es sich bei der zu sehenden Häuserzeile um die Podbielskistraße in Hannover-List handelt. Auch die Schrebergärten sowie eine Gärtnerei befanden sich in Sichtweite, wie weitere Gemälde von Grethe Jürgens sowie zeitgenössische Fotografien belegen. Rechts neben dem Hut von Grethe Jürgens wäre in diesem Fall ihre Atelierwohnung zu sehen, was als Hinweis auf ihre Tätigkeit als Künstlerin gedacht werden kann.

Sieht man jedoch von einer biografischen Kontextualisierung ab, bleibt die Interpretation einer von Kontroversen geprägten Selbstdarstellung, deren Bedeutung sich vor allem in der zusammenhängenden Betrachtung der Selbstbildnisse von 1928 bis 1944 erschließt. Traditionell als weiblich konnotierte, häufig in einem Zusammenhang verwendete Adjektive wie ‚warm‘, ‚sanft‘, ‚weich‘ und ‚natürlich‘ sind der flauschigen Winterkleidung, den sorgsam modellierten welligen Haaren und partiell auch der – wenn auch kultivierten – Natur versinnbildlichenden Gartenanlage inhärent.³⁶⁶ Doch versagen sie ihre Wirkung. Die gewählte Farbigkeit sowie der Blick aus den eisblauen Augen der Künstlerin negieren alles Weiche und Wärmende der vordergründig extrovertierten Weiblichkeit. Die Andeutung von Natur im Stadtraum verschwindet unter einer dicken Schneedecke und ist lediglich noch zu erahnen. Was bleibt, ist der Eindruck von äußerer und emotionaler Kälte.

Grethe Jürgens macht sich mit dem indirekten Verweis auf eines der bekanntesten Selbstbildnisse der Kunstgeschichte – noch dazu ‚erschaffen‘ von einem ‚alten Meister‘ – zudem bekannte Topoi des westlich-europäisch geprägten Bildgedächtnisses zunutze. In dieser Selbstdarstellung überlagern sich erneut unterschiedliche Imaginationen und Zeichen aus zeitgenössischen sowie kunsthistorischen medialen Quellen. In ihrem Selbstbildnis von 1928 handelt es sich um den Topos der progressiv feministischen ‚Neuen Frau‘ mit Kurzhaarschnitt und androgyner Kleidung in Verbindung mit avantgardistischen Sujets wie jenem des Dachbodens. *Dame mit Hut (Selbstbildnis)* von 1932 hingegen ist durch eine Kombination von der Aneignung einer Ikone des traditionellen Bildgedächtnisses und zeitgenössischer femininer Mode geprägt, die eine Rückkehr zu konservativen Wertvorstellungen symbolisiert. Beide Komponenten verweisen unweigerlich auf Formen von Autorität, was in den folgenden Abschnitten näher ausgeführt werden soll. Gekonnt überträgt Grethe Jürgens diese Anleihen in ihre neusachlich gemalte Selbstdarstellung, wodurch sie sich auch mittels dieses Entwurfes von Weiblichkeit wiederum als Künstlerin innerhalb der zeitgenössischen Avantgarde verortet.

366 Zur metaphorischen Verknüpfung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Natur‘ siehe Anm. 162.

Überlegungen zu unterschiedlichen Funktionen von Landschaft in dem *Selbstbildnis* von 1938

Das in der Literatur bisher lediglich in einem kurzen Abschnitt erwähnte³⁶⁷, sich in Privatbesitz befindende *Selbstbildnis* wurde bisher kaum öffentlich gezeigt (Abb. 7). Auch wenn die Herkunft der Datierung auf das Jahr 1938 nicht abschließend geklärt werden konnte, ist das Werk stilistisch eindeutig in den 1930er Jahren zu verorten.

Frontal tritt uns die Dargestellte in Form des Brustporträts gegenüber, wobei ihr Oberkörper nahezu gänzlich die untere Hälfte des Bildes einnimmt. Im Hintergrund ist eine Landschaft mit einem Haus und einer Baumreihe zu sehen. Des Weiteren sind eine kleine Holzbrücke, die Andeutung eines Zauns oder Gatters auszumachen. Die feine Modellierung des rundlichen Gesichts mit dem knöchigen Nasenrücken und dem ernsten Blick aus blauen Augen entspricht der Darstellung im *Selbstbildnis mit Hut* von 1932. Die blonden Haare, nun mit grau-weißen Partien durchzogen, fallen erneut in weichen Wellen bis über die Ohren. Die linke Gesichtshälfte der Künstlerin liegt minimal im Schatten, was den Eindruck erweckt, sie würde ihren Kopf leicht nach links wenden. Auch ihr Blick scheint minimal nach links oben statt geradeaus auf die Betrachtende bzw. den Betrachtenden gerichtet zu sein. Der in einem hellen Rot getönte Mund ist leicht geöffnet, einige Zähne sind sichtbar. Die Künstlerin trägt ein blaues, durch die bräunlich-beigen Flecken derb wirkendes Hemd oder Bluse, das mit einer hellen Knopfleiste versehen ist. Das Rot der Lippen findet sich in einem roten Einstecktuch in einer Brusttasche auf der linken Seite des Hemdes sowie in einer rot-weiß karierten Fliege wieder, die die Dargestellte um den Hals gebunden trägt.

Statt im städtischen Raum positionierte sich Grethe Jürgens in diesem *Selbstbildnis* vor einer Landschaft. Die Darstellung erinnert an Bildnisse aus der italienischen und niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, innerhalb derer Künstler ihre Modelle häufig vor einer unbebauten oder städtischen Kulisse porträtierten.³⁶⁸ Teilweise wird der Blick auf die Landschaft oder den städtischen Raum durch ein Fenster vermittelt, das sich hinter den Dargestellten befindet.³⁶⁹ Selbstbildnisse, in denen sich eine Künstlerin oder ein

367 Vgl. Reinhardt, H. 1982, S. 20 f. Marsha Meskimmon nennt es lediglich im Rahmen einer Aufzählung, in: Meskimmon 1996, S. 84.

368 Als Beispiel seien hier unter anderem genannt: Piero della Francesca, *Doppelbildnis von Federigo da Montefeltro und seiner Frau Battista Sforza*, um 1470, Tempera auf Holz, je 47 x 33 cm, Uffizien, Florenz; Hans Memling, *Mann*, 1470er Jahre, Mischtechnik auf Holz, 35 x 26 cm, Palazzo Vecchio, Florenz; Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, um 1503–1505, Öl auf Holz, 77 x 53 cm, Musée du Louvre, Paris; Quentin Massys, *Bildnis eines Chorherren*, um 1510–1520 (?), Öl auf Holz, 60 x 73 cm, Sammlung des Fürsten von Liechtenstein, Vaduz.

369 Siehe u. a. Fra Filippo Tommaso Lippi, *Profilbildnis einer jungen Frau*, um 1445, Mischtechnik auf Pappelholz, 49,5 x 32,7 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin; Dirk Bouts (Zuschreibung), *Mann*, 1462, Öl auf Eichenholz, 31,5 x 20,5 cm, National Gallery, London; François Clouet, *Dame im Bad*, 16. Jh., Öl auf Holz, 92,1 x 81,3 cm, National Gallery of Arts, Washington; Hans Memling, *Porträt eines alten Mannes* und *Porträt einer alten Dame*, um 1740, Öl auf Eichenholz, 34 x 29 bzw. 35 x 29 cm, Alte Nationalgalerie Berlin bzw. Musée National du Louvre, Paris. Auch Grethe Jürgens nutzt diesen Bildtopos für Porträtardarstellungen wie beispielsweise in: *Ohne Titel (Im Atelier der Künstlerin)*, 1931, Aquarell, 49 x 33 cm, Privatbesitz, Abb. Sprengel Museum Hannover 2001, S. 185.

Künstler ohne weitere Figuren vor einer offenen Landschaft, also ohne Fensterblick zeigt, finden sich hingegen kaum.³⁷⁰

In der Selbstdarstellung von Grethe Jürgens von 1938 bildet die Natur im Hintergrund aus malerisch-technischer Hinsicht einen deutlichen Kontrast zu ihrer gestochen scharf ins Bild gesetzten eigenen Figur im direkten Vordergrund. Die für den Hintergrund verwandte diffus verschwommene, unter anderem von Leonardo da Vinci als bekanntestem Vertreter verwandte Malweise verweist auf für die kombinierte Darstellung von Personen vor hintergründigen Landschaften entwickelte Technik des *Sfumato*.³⁷¹ Der Umraum wirkt auf diese Weise in Jürgens' Selbstporträt nicht wie ein real existierender Ort, sondern vielmehr wie eine künstlerische Darstellung eines solchen, als posiere die Künstlerin vor dem Bild einer Landschaft oder vor einem ihrer eigenen Werke. Tatsächlich lassen sich stilistische Ähnlichkeiten zu einigen ihrer Landschaftsaquarelle aus den 1930er Jahren konstatieren.³⁷²

Die Besonderheit des Umraumes in diesem Selbstbildnis wird zudem bei einer Betrachtung der zahlreichen Porträtdarstellungen von Grethe Jürgens aus jenen Jahren augenscheinlich, deren Hintergrund überwiegend im neusachlichen Stil malerisch ebenso gestochen scharf ausgeführt ist wie die oder der Porträtierte.³⁷³ In dem *Selbstbildnis* von 1938 hingegen ist von dem bzw. der Betrachter_in eine Diskrepanz zwischen der scharf gezeichneten, massiv wirkenden Figur und dem leicht erscheinenden, sphärisch-malerischen Umraum wahrzunehmen. Dies hat eine Verunsicherung hinsichtlich der Lokalisierung und Verortung der Figur zur Folge und evoziert weiterführende Fragen nach der Wirkung: Verortet sich die Dargestellte durch den künstlerisch-artifiziell erscheinenden Hintergrund, folglich durch Material und Technik per se als Künstlerin? Verstärkt sie diese Wirkung

370 Als einer der wenigen stellte sich Otto Dix im Jahr 1913 in *Selbstbildnis vor Landschaft mit Felsen, Bergwiese und Meer* in Form eines Brustporträts vor einer Landschaft dar. Otto Dix, *Selbstbildnis vor Landschaft mit Felsen, Bergwiese und Meer*, 1913, Öl, keine weiteren Angaben bekannt, Verbleib unbekannt, Schwarz-Weiß-Abbildung in: Schmidt 1981, S. 21. Schmidt verweist darauf, dass der Künstler sich durch eine steinerne Fensteröffnung zu sehen gibt, vgl. ebd., S. 23. Die Abbildung lässt eine genaue Identifikation der Umrandung als Fenster nicht zu. Deutlich sichtbar ist hingegen die monumentale Inschrift: PINX.ANNO.MCMXIII. Der seitliche, prüfende Blick in Richtung Betrachter_in sowie die Gestaltung des Hintergrundes mit Bergen, Felsen und Wasser erinnert an das *Selbstbildnis mit Landschaft* (auch: *Selbstbildnis am Fenster*) von Albrecht Dürer, siehe Anm. 361.

371 „Sfumato (ital. sfumare = verräuchern, verdunsten) bezeichnet eine durch Lasuren und einen bes. Malprozess erreichte Tönung und Gestaltung der Bildobjekte, die die Malerei atmosphärisch verschwimmend, wie durch einen Dunstschleier erscheinen lässt. Da der Begriff zunächst für die Bildauffassung Leonardo da Vincis und seine Schule verwendet wurde, ist er mit einer bestimmten darstellerisch orientierten Gestaltungsweise verbunden, die die Plastizität, die Körperhaftigkeit der figürlichen Details gleichzeitig ausformt und doch weich mit dem Hintergrund verschmelzen lässt, so daß zwischen Nähe und Ferne ein Raumkontinuum erlebbar wird“, Seemann Verlag 2004, Bd. VI, S. 628.

372 Vgl. u. a. Grethe Jürgens, *Landschaftsdarstellung*, 1930er Jahre, Aquarell, Maße unbekannt, sig. unten links: JÜRGENS, Privatbesitz sowie *Landschaftsdarstellung*, 1930er Jahre, Aquarell, Maße unbekannt, sig. unten links: JÜRGENS, Privatbesitz, beide abgebildet in: Scholz 2001, Abb. 80 und 81.

373 Als Beispiele seien folgende Gemälde genannt: *Blumenmädchen*, 1931 (Werkangaben siehe Anm. 219), *Irmgard Wundram*, 1933, Öl auf Leinwand, ca. 100 x 70 cm, Privatbesitz; *Lisa als Landarbeiterin*, 1935, Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt. Von den beiden letztgenannten Werken findet sich eine Schwarz-Weiß-Abbildung in dem von Grethe Jürgens erstellten Werkverzeichnis Jürgens ohne Jahr.

durch die Anlehnung an bekannte Techniken kunsthistorisch etablierter Künstler und deren Werke? Was geschieht durch die individuelle Umarbeitung traditioneller Arten von Porträtdarstellungen? Welche Funktion übernimmt die dargestellte Landschaft als Genre oder als potenziell realer Ort? Geht es um eine künstlerische oder reale Positionierung und damit um eine Identifikation mit einer spezifischen Landschaft oder um die Darstellung eines realen Raumes mit biografischem Bezug? Welche Funktion kommt der verbindenden Darstellung von den beiden Genres ‚Porträt‘ und ‚Landschaft‘ zu?

Die sich daraus ergebenden Deutungsansätze sind ebenso vielfältig wie spekulativ. Wendet man sich zunächst den Fragen der Wirkung der Positionierung ihrer Person vor einer Landschaft zu, gilt es den ersten Eindruck einer Anlehnung an die Technik des Sfumato differenziert zu betrachten. Aufgrund der Verwendung seichter, pastelltoniger Farben, die ohne klare Umrisslinien ineinander übergehen, wirkt es tatsächlich, als ob die Landschaft unter einer sphärischen ‚Dunstglocke‘ liegt. Sie erscheint dem Betrachter räumlich und inhaltlich in die Ferne gerückt. Anders jedoch als beispielsweise in einem in Sfumato ausgeführten Gemälde von Leonardo da Vinci ist das bei dessen Darstellung im weiter vorne liegenden Bereich detailliert ausgestaltete Sphärische des Hintergrundes zunächst nicht räumlich abgestuft. Der Bereich hinter den Schultern der Dargestellten weist in dem Gemälde von Grethe Jürgens zwar kräftigere Farben, jedoch keinerlei technische Unterschiede in der Malweise zu dem weiter hinten liegenden Bereich an der Horizontlinie auf. Zudem wird die an das Sfumato angelehnte Technik des ‚Ineinander-Übergehens‘ der Farben nicht zu gleichen Teilen auf das gesamte Gemälde angewandt, wie dies etwa bei Leonardo da Vincis *Mona Lisa*³⁷⁴ der Fall ist. Die malerisch präzise formulierte Figur im Vordergrund steht in dem *Selbstbildnis* von Grethe Jürgens in deutlichem Kontrast zu dem sphärisch-diffus erscheinenden Hintergrund. Klar ausgeführte Linien und teils kräftige Farben lassen die Dargestellte präsent, durch das blaue, die untere Bildhälfte einnehmende Hemd fast massiv wirken. Die für die Technik des Sfumato charakteristische weiche Diffundierung, „[...] die die Plastizität, die Körperhaftigkeit der figürlichen Details gleichzeitig ausformt und doch weich mit dem Hintergrund verschmelzen lässt, [...]“³⁷⁵, wird in ihrer Selbstdarstellung nicht konsequent ausgeführt, sondern lediglich angedeutet.

Doch nicht nur die unterschiedliche Malweise erweckt den Eindruck von Diskrepanz und Verunsicherung. Wie in den Selbstbildnissen von 1928 und 1932 ist Grethe Jürgens offenbar erneut in eine Verkleidung und somit in eine andere Rolle geschlüpft. In zunächst männlich anmutender Kleidung mit derbem, stellenweise ausgewaschen wirkendem Hemd, Fliege und Einstecktuch wirkt sie wie für eine freizeitliche und zugleich förmlich festliche Landpartie zurechtgemacht. Diese Art der Kleidung wurde im Rahmen des ‚cross dressing‘³⁷⁶ auch von Frauen getragen. Dem Modeideal der 1930er und 1940er Jahre, das wie

374 Leonardo da Vinci, *Porträt der Lisa Gherardini, Frau des Francesco del Giocondo*, bekannt als *Mona Lisa (La Joconde)*, um 1503–1519, Öl auf Holz, 77 x 53 cm, Louvre, Paris.

375 Seemann Verlag 2004, Bd. VI, S. 628.

376 Unter dem Begriff ‚cross-dressing‘ verstehe ich das Tragen spezifischer, konventionell als explizit männlich (oder weiblich) konnotierter Kleidung. Es wurde unter anderem im Rahmen weiblicher Emanzipationsbestrebungen seit Mitte des 19. Jahrhunderts von Frauen praktiziert (siehe dazu Unterkapitel 2.1 und 2.2). Auch für zahlreiche Künstlerinnen waren Formen des ‚cross-dressing‘ für die Ausübung und Etablierung ihrer Profession von Bedeutung, wie unter anderem in Unterkapitel 3.3.2 zu Elfriede Lohse-Wächtler exemplarisch deutlich wird.

oben beschrieben betonte Weiblichkeit in Form von taillierten, langen Kleidern oder Blazern sowie Blusen mit übergroßen Schleifen propagierte, entspricht der sichtbare Ausschnitt der Kleidung in dem Selbstbildnis von 1938 nicht. Die Fliege wirkt in Verbindung mit der stilistisch bis zum Adamsapfel am Hals der Künstlerin fortgeführten Knopfleiste vielmehr clownesk, denn rüschenhaft zierend. Gleichwohl stellte sich die Künstlerin mit längeren, welligen Haaren und leicht getönten Lippen innerhalb oder vor einer natürlichen Umgebung dar. Auch die helleren Schattierungen auf der Bluse, die gestützt durch das rote Einstecktuch und die Brusttasche beide Brüste unterschwellig betonen, verhindern die Eindeutigkeit des im Selbstbildnis von 1928 noch deutlich forcierten Eindrucks von Androgynität. Bestehen bleibt eine Unsicherheit seitens der Betrachterin bzw. des Betrachters sowohl hinsichtlich der als kostümiert wahrgenommenen Erscheinung von Grethe Jürgens als auch in Bezug auf ihre Positionierung vor einem landschaftlichen, sphärisch wirkenden Hintergrund.

Die männlich konnotierte, ‚kultiviert‘ anmutende Kleidung fügt sich ebenso wenig in die Landschaft ein wie die präzise gestaltete Figur. Jürgens beschwört hier nicht wie beispielsweise in den expressionistischen Aktdarstellungen ihrer männlichen Kollegen der Künstlervereinigung *Brücke* die propagierte Einheit von Frau/Weiblichkeit und Natur. Die Künstlerin wirkt stattdessen sowohl wegen ihres zwischen eindeutigen geschlechtlichen Zuordnungen changierenden Kostüms als auch aufgrund der Maltechnik und separierten Positionierung im direkten Bildvordergrund wie deplatziert. Die spätestens seit der Aufklärung als kontrovers gehandelten dichotomen Begriffspaare ‚Natur‘ und ‚Kultur‘, privat und öffentlich – hier im Sinne eines Außenraumes verstanden – in ihrer Verbindung zu ihren geschlechtlichen Zuordnungen von ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ scheinen auch in diesem Selbstbildnis von 1938 eine Rolle zu spielen. Von Bedeutung ist dabei die Kostümierung in Kombination mit den beiden Genres Landschaft und (Selbst-)Porträt gepaart mit den maltechnisch forcierten Verunsicherungen. Zumindest peripher kann die Darstellung auf diese Weise eine Beschäftigung mit Mythen um (weibliche) Kreativität und ihrer Historie der Wirkungsmechanismen von Gattungshierarchien evozieren. Gemeint ist die geschlechtsspezifische Zuweisung von Bildmotiven und Genres, so beispielsweise das weiblichen Kunstschaffenden zugebilligte Erstellen von Blumenstilleben versus der über Jahrhunderte von Männern ausgeführten Historienmalerei³⁷⁷. Einen solchen Rückbezug auf konventionelle Darstellungsmittel bezeichnet Silvia Eiblmayr als Voraussetzung der Künstlerinnen dafür, jene Bedingungen sichtbar zu machen, die das Verhältnis der Frau zu ihrem narzisstischen Abbild bestimmen.³⁷⁸ Zwangsläufig provoziert diese kontroverse Darstellung von Grethe Jürgens Fragen bezüglich der Identität und gesellschaftlichen Verortung von ihr als Frau in den 1930er Jahren sowie implizit auch hinsichtlich ihrer Verortung als Künstlerin. Letzteres gelingt ihr erneut ohne Anspielung auf ihre Tätigkeit in Form von entsprechenden Attributen wie Pinsel oder Staffelei, sondern vielmehr mittels des Gemäl-

377 Vgl. Schade 1989, S. 201. Noch bis in das zwanzigste Jahrhundert hinein wurden insbesondere die beiden malerischen Gattungen des Stillebens und der Landschaft aufgrund ‚der weiblichen Veranlagung zur Mimesis‘ und der Verbindung des Weiblichen mit dem Dekorativen als für Künstlerinnen für geeigneter und angemessener befunden als beispielsweise die kreative Interpretation und künstlerische Darstellung historischer Fakten.

378 Vgl. Eiblmayr, 1993, S. 157 f. Eiblmayr bezieht sich an dieser Stelle ihrer Ausführungen auf den Bildtopos des eigenen Gesichts im Spiegel in dem Werk surrealistisch arbeitender Künstlerinnen.

des selbst sowohl aufgrund der Verbindung und Neuinterpretation zweier Genres als auch durch den oben benannten malerischen Verweis auf eigene Landschaftsaquarelle aus den 1930er Jahren.

Hier lassen sich weiterführende Annäherungen an die Selbstdarstellung von Jürgens in Bezug auf Begriffe wie Heimat, Natur und Landschaft anschließen. Zurückkehrend zu den oben formulierten Fragen evoziert das Gemälde zum einen Reflexionen hinsichtlich der Bedeutung von Landschaftsdarstellungen Ende der 1930er Jahre, folglich während der Zeit des Nationalsozialismus. Damit untrennbar verbunden ergeben sich zum anderen Überlegungen bezüglich des Stellenwertes der realen Landschaft. Im Fokus steht deren Bedeutung als Außenraum, Natur und konträrer Ort zum Stadtraum für die Künstlerin persönlich.

Die Landschaft, vor der sich Grethe Jürgens positioniert, wirkt idyllisch, urwüchsig und bis auf das Haus in der Ferne sowie die Brücke frei von menschlichen Spuren der Vereinahmung. Kein bewirtschaftetes Land oder Nutzwald ist zu sehen, keine arbeitenden oder pausierenden Bauern, die Jürgens unter anderem in ihren Gemälden *Holzsammler* (1934)³⁷⁹ und *Ruhende Erntearbeiter* (1937)³⁸⁰ zum Bildgegenstand erhob. Eine kritische Anspielung auf den nationalsozialistischen Begriff von Landschaft, der eng mit territorialen Begriffsansprüchen sowie der ‚Blut- und Bodenideologie‘ verknüpft war, erscheint daher zu weit gegriffen. Gleichwohl könnte das kritische Moment gerade in dieser Darstellung einer Idylle, einer beschaulichen, ‚heilen Welt‘ liegen. Diese muss zur Entstehungszeit des Selbstbildnisses Ende der 1930er Jahre angesichts zunehmender Repressionen seitens der Machthaber unwirklich erscheinen. Möglich wäre zudem die Deutung der Landschaft als motivischer Rückzug, den Grethe Jürgens im Jahr 1938 bereits seit einiger Zeit praktizierte. So waren es vor allem Darstellungen aus der Natur wie Pflanzen und Impressionen norddeutscher Landschaften, die ihr Schaffen während der 1930er Jahre bestimmten. Zahlreiche Kolleg_innen zogen sich in ähnlicher Weise – zumindest im Rahmen ihres öffentlichen Kunstschaffens – in die Darstellung landschaftlicher, heimischer Motive zurück.³⁸¹ Zugleich bot die Natur – wie der Publikation *Das Atelier* zu entnehmen ist – für Grethe Jürgens einen realen und erreichbaren Rückzugs- und Erholungsort und somit eine Alternative zum nationalsozialistisch geprägten Gau Süd-Hannover-Braunschweig.

Das erste und einzige Mal imaginierte sich die Künstlerin vor einer Landschaft und vernachlässigte den ihre vorangegangenen Selbstdarstellungen entscheidend prägenden städtischen Umraum. Wenn man sich diese Tatsache erneut bewusst macht, erscheinen die vo-

379 Grethe Jürgens, (*Die*) *Holzsammler*, 1934, Öl auf Leinwand, ca. 78 x 94 cm, Privatbesitz.

380 Grethe Jürgens, *Ruhende Erntearbeiter*, 1937, Öl auf Leinwand, 90,5 x 115,3 cm, Privatbesitz.

381 Auch Otto Dix zog sich aus Dresden zurück und malte in seinem Haus in Hemmenhofen am Bodensee in den späten 1930er Jahren zahlreiche religiös motivierte Motive sowie landschaftliche Impressionen aus der näheren Umgebung. Ob und in welcher Weise letztere kritisches Potenzial enthalten, wurde kontrovers diskutiert, siehe dazu u. a.: Bauer 2003, hier insbesondere S. 13 ff. Eindeutig gehen viele Werke aus jener Zeit über die bloße Beobachtung der umliegenden Landschaft hinaus. Sie sind Interpretationen, bestehen aus Versatzstücken, enthalten Vanitas-Symboliken, wirken melancholisch und düster. Als Beispiele seien unter anderem das Gemälde *Landschaft mit Regenbogen* (*Friedhof auf der Höri mit Blick auf Konstanz*), 1939, Mischtechnik auf Holz, 66 x 85 cm, Zeppelin Museum Friedrichshafen sowie *Judenfriedhof in Randegg im Winter*, 1935, Mischtechnik auf Hartfaserplatte, 60 x 80 cm, Saarland-Museum Saarbrücken genannt.

rangegangenen Überlegungen zu der Natur/Landschaft als alternativem Ort zum städtischen Raum und dem sich darin abspielenden Alltag in künstlerischer und emotionaler Hinsicht, insbesondere angesichts der Datierung auf die ausgehenden 1930er Jahre, plausibel. Das Spiel mit Geschlechterrollen sowie die eigene Verortung als Künstlerin sowohl durch die Art der Darstellung als auch mittels der verwandten Technik fehlen dabei auch in diesem Selbstporträt nicht.

Zerstörter Umraum – *Selbstporträt vor Ruinen* von 1944

Den städtischen Raum griff Grethe Jürgens 1944 in ihrem nach derzeitigem Kenntnisstand letzten Selbstbildnis erneut auf.

In *Selbstporträt vor Ruinen* zeigt sich die Künstlerin wieder in Form eines Brustporträts (Abb. 8). Ihr Gesicht ist im leicht abgewandten Halbprofil dargestellt. Am unteren Rand ist erstmalig ihre Hand zu sehen. Den Hintergrund bildet ein bewölkter Himmel über den Trümmern einer Häuserreihe.

In realistischer Malweise tritt Grethe Jürgens dem Betrachter in grüner Oberbekleidung entgegen. Ihr blondes Haar fällt in weichen Wellen bis auf die Schulter. Es verbindet sich mit dem geschwungenen Rauch aus der sich in ihrer rechten Hand befindlichen Zigarette. Ihr Gesicht ähnelt den Darstellungen der beiden Selbstbildnisse aus den 1930er Jahren. Eine physiognomische Ähnlichkeit ist zu konstatieren, jedoch wirken die Falten über den Brauen und um die Mundpartie herum tiefer, die Schatten unter den Augen dunkler. Ernst und mit leicht heruntergezogenen Mundwinkeln blickt die Dargestellte leicht nach oben rechts aus dem Bild heraus. Ihre Augenfarbe ist in diesem Fall eine Mischung aus dem Graublau des Himmels und dem Grün des Oberteils. Die schlanken Finger zieren längere Fingernägel. Offensichtliche Anzeichen von Androgynität, ‚cross dressing‘ oder anderweitiges Spiel mit Geschlechterrollen fehlen in dieser Selbstdarstellung.

Einen entscheidenden Hinweis hinsichtlich möglicher Deutungsansätze liefert zunächst der spezielle Faltenwurf und die über der Brust verlaufende Naht des Oberteils von Grethe Jürgens. Der Vergleich mit Selbstbildnissen anderer Künstler_innen, vornehmlich in Arbeitskleidung vor einer Staffelei,³⁸² lassen darauf schließen, dass die Künstlerin sich hier in einem Malkittel vor Trümmern darstellt. Dieser Verweis auf ihre Tätigkeit, die sie vornehmlich in ihrem Atelier im Stadtraum von Hannover ausübte, begünstigt die von Marsha Meskimmon postulierte These, dass es sich bei den Ruinen im Hintergrund um eine

382 Siehe u. a. Otto Dix, *Selbstporträt im Malkittel an der Staffelei mit Palette und Kristallkugel*, 1931, Tempera und Öllasuren auf Holz, 100,5 x 80,5 cm, monogr. und dat. oben rechts: 19 OD 31, Wallraf-Richartz-Museum, Stiftung Dr. Haubrich, Köln, Abb. siehe Schmidt 1981, S. 109; Käthe Lassen, *Selbstbildnis*, um 1910, Öl auf Malpappe, 75 x 54,8 cm, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel, Abb. siehe Hansen ohne Jahr; Hans Berger, *Selbstbildnis vor Staffelei*, 1918, Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm, verso: *Studie einer Frau*, sig. und dat.: (19)18 I.I., Verbleib unbekannt, Abb. siehe Artvalue.com ohne Jahr sowie Fridel Dethleffs-Edelmann, *Selbstbildnis in der Malkutte*, 1932, Öl auf Leinwand, 74 x 55 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Kunsthalle Augsburg, Abb. siehe Michalski 1992, S. 2.



Abb. 5: Grethe Jürgens, *Arbeitsamt*, 1929



Abb. 6: Grethe Jürgens, *Selbstbildnis mit Hut*, 1932



Abb. 7: Grethe Jürgens, *Selbstbildnis*, 1938



Abb. 8: Grethe Jürgens, *Selbstporträt vor Ruinen*, 1944

Darstellung der Überreste ihres Ateliers in der Podbielskistraße handelt.³⁸³ Im Zuge der Bombardierungen der Stadt Hannover wurde es 1943 stark in Mitleidenschaft gezogen.³⁸⁴ Gleichwohl muss diese Annahme selbst mit dem Wissen um ihre Biografie Spekulation bleiben.

Eine Rückkehr zum tatsächlich Dargestellten zeigt die Person Grethe Jürgens, die die durch den Zweiten Weltkrieg verursachte Zerstörung im Rahmen eines Selbstporträts künstlerisch dokumentiert. Ihre Ergriffenheit und Anspannung wird neben dem ernsten Gesichtsausdruck und der hervortretenden Sehne am Hals vornehmlich durch die Geste des Rauchens suggeriert. Als Symbol der ‚Neuen Frau‘ oder ‚neuen Künstlerin‘ scheint das Attribut der Zigarette in diesem Kontext nicht zu fungieren. Einigen Fotografien, Schilderungen von Zeitzeugen und der Publikation *Das Atelier* von Grethe Jürgens ist zu entnehmen, dass die Künstlerin häufig Zigaretten konsumierte. Doch in keinem der vorangegangenen Selbstbildnisse, in denen sie mit geschlechtlichen Zuweisungen spielt und eine Integration des Attributes als Bedeutungsträger zielführender erscheint, griff sie darauf zurück. Erst in dieser Darstellung nutzte sie es sowohl als kompositorisches Mittel in Anspielung auf die Trümmer im Hintergrund als auch für die Darstellung einer Verbindung zu ihrem persönlichen Alltag, Schicksal und dem spezifischen Moment der Ergriffenheit angesichts der Zerstörung. So scheint es sich bei diesem Selbstbildnis vornehmlich um ein persönliches Zeugnis zu handeln, das weniger geschlechtsspezifische denn ethisch-moralische Fragestellungen evoziert.

In ihren spätestens seit 1945 entstehenden „Trümmerbildern“³⁸⁵, den Pflanzenzeichnungen sowie mittels einiger Andeutungen in ihrer Publikation *Das Atelier* setzte sich Grethe Jürgens als eine der wenigen Künstlerinnen ihrer Generation umfassender mit den Kriegserlebnissen auseinander. Sie strebte nach einer künstlerischen Bewältigung und sagte 1946 ähnlich wie Otto Dix auf ihre Ruinendarstellungen angesprochen: „Man muß einmal damit fertig werden.“³⁸⁶ Drei Jahre später befasste sie sich auch öffentlich literarisch mit dieser Thematik. In ihrer prosaischen Erzählung *Der Weg durch Ruinen*, die am 8. Oktober 1949 in der Hannoverschen Presse publiziert wurde, schilderte sie einen Gang durch die zerstörte, von Pflanzen bewachsene Stadt Hannover aus persönlicher Sicht. Durch die Erwähnung des Tabakkonsums nahm Grethe Jürgens das Bild der emotionalen Ergriffenheit angesichts der Trümmer an dieser Stelle erneut auf:

„Im Rauch der Zigarette ließ ich die Verwirrung über das Ineinanderfließen der vorher gesehenen verzauberten und unberührten Bilder und der Trümmer-Wirklichkeit vor mir

383 Marsha Meskimmon stellt in ihren Betrachtungen des Gemäldes diese Verbindung eindeutig her, vgl. Meskimmon 1999, S. 241 f. sowie Meskimmon 2000, S. 22.

384 Die Zerstörung des Ateliers von Grethe Jürgens im Jahr 1943 wird zum einen durch einen Umzug im Oktober von ihrer Wohnung mit der Hausnummer 116 in ein benachbartes Haus mit der Hausnummer 112 belegt, siehe Meldekarte Jürgens ohne Jahr. Die Hausnummer 112 entspricht heute der Hausnummer 264. Zum anderen berichtete die Nichte der Künstlerin von der Rettung einiger Werke aus dem brennenden Atelier, was unter anderem durch deutlich sichtbare Brandspuren an dem Porträt des Bruders Johannes Jürgens belegt wird: Grethe Jürgens, *Kinderbildnis H.J.* (H. J. steht für Hans Jürgens), 1928, Öl auf Leinwand, 63 x 36 cm, sig. unten links: JÜRGENS, Privatbesitz.

385 Es handelt sich dabei um einen von Grethe Jürgens geprägten Begriff, siehe Neuer Hannoverscher Kurier 1946, S. 5.

386 Grethe Jürgens, in: Neuer Hannoverscher Kurier 1946, S. 5.

aufgehen und wünschte gleichzeitig, die Spuren der zerfallenen und in Pflanzen wieder auferstehenden Welt in unverwischbare Zeichen vor dem großen Vergessen zu bewahren.“³⁸⁷

Den nebenstehenden Beitrag *Endsieger Huflattich* illustrierte sie mit Zeichnungen von sich in der Stadt ausbreitenden Pflanzen sowie mit einer Darstellung von mit verblühten Königskerzen bewachsenen Trümmern, in deren Hintergrund die bewachsene Ruine der Kreuzkirche zu sehen ist.

Obgleich ein persönlicher Bezug zu den im Hintergrund des Selbstbildnisses dargestellten Gebäuden offen bleiben muss, lohnt sich die Rückkehr zu der Frage nach der Bedeutung ihres eigenen Ateliers für Grethe Jürgens, da dieses untrennbar mit dem – nun hier zerstörten – städtischen Raum verbunden ist, der seit 1928 wiederholt Eingang in ihre Selbstbildnisse fand.

Ein eigener Raum – Abschließende Betrachtungen zu Fotografien und der Publikation *Das Atelier*

Die Bedeutung eines eigenen Ateliers, das Grethe Jürgens seit dem Bezug im Dezember 1929 bis zu ihrem Tod 1981 sowohl Arbeits- als auch Lebensraum bot, lässt sich unterschiedlichen Quellen entnehmen. Fotografien und Schilderungen von der Künstlerin selbst sowie ihres Bekanntenkreises zeigen, dass das Atelier Ort für den Austausch von Ideen, die Produktion des *Wachsbogen* und Begegnungen in Form von Geburtstagsfeiern und Künstlerfesten war. Wiederholt finden Ausblicke aus dem Atelierfenster Eingang in die künstlerischen Werke von Grethe Jürgens³⁸⁸ oder es wird in Briefen an Gustav Schenk erwähnt. Insbesondere hier wird vornehmlich zwischen den Zeilen deutlich, wie wichtig die verhältnismäßig günstige Unterkunft als fester Bestandteil, Rückhalt und Rückzugsort in wirtschaftlich häufig schwierigen Verhältnissen zeitlebens für die Künstlerin war.

Die Schilderung dieses Wohnateliers verwendete Grethe Jürgens 1943 in ihrer Publikation *Das Atelier*, um sich mittels kleinerer, illustrierter Texte auf zurückhaltende und gleichsam intellektuelle, vielschichtige Weise selbst darzustellen. Der Stellenwert ihrer Pflanzenzeichnungen sowie die ironische Art der Auseinandersetzung mit den Erwartungen an eine künstlerische Avantgarde wurden bereits ausgeführt. Marsha Meskimmon stellte in ihren Betrachtungen von *Das Atelier* heraus, dass sich Grethe Jürgens mittels dieses Mediums als eine Form des literarischen Selbstporträts noch innerhalb weiterer Diskurse verortete. Als „room of one's own“ (Virginia Woolf) offeriere das Atelier nicht nur die materiellen Bedingungen, die für die künstlerische Arbeit und somit die Sicherung der Existenzgrundlage notwendig sind. Es bietet laut Meskimmon zudem den metaphorischen Raum, in welchem die Frau sich frei von „mystic boundaries“ (Virginia Woolf) bewegen kann. Diese seien als komplexe soziale und ästhetische Regeln zu verstehen, die für eine Festschreibung des diametralen Gegensatzes von ‚Frau‘ und ‚Künstler‘ sorgen. Durch ein Atelier sei es einer Künstlerin möglich, sich selbst zu definieren und ihre künstlerische Kreativität als Teil ihrer Identität leben zu können.³⁸⁹

387 Jürgens 1949, ohne Seite.

388 Siehe u. a. Grethe Jürgens, *Blumenmädchen* sowie *Ohne Titel (Im Atelier der Künstlerin)*, 1931 (Werkangaben siehe Anm. 369).

389 Vgl. Meskimmon 2000, S. 22.

Im Gegensatz zu den neusachlichen Arbeiten von Grethe Jürgens sei die künstlerische Form der Publikation *Das Atelier* durch die verwandte Handschrift und die schnellen, intimen Zeichnungen laut Marsha Meskimmon eher privat. Auf diese Weise suggeriere diese nicht nur inhaltlich ‚Häuslichkeit‘ als diametralen Gegensatz zum Professionellen. Es sei vielmehr ein Selbstporträt im Tagebuchstil, das Jürgens in der teils miteinander konkurrierenden Rolle als Künstlerin, Freundin, Nachbarin, Liebhaberin und Träumerin zeige, jedoch ohne dass je ihre Gestalt in den Zeichnungen oder als Ich-Form selbst auftauche. Lediglich Spuren, am häufigsten die brennende Zigarette im Aschenbecher, lassen ihre Anwesenheit durch Handlungen und Gesten für den bzw. die Leser_in/Betrachter_in erfahrbar werden.

Meskimmon deutet die Publikation im Kontext einer Neuverhandlung traditioneller Modi von Selbstdarstellung und somit als Versuch, durch die Beschäftigung mit Raum die an den Rand der Gesellschaft gedrängte weibliche Subjektivität wieder ins Blickfeld zu rücken. Die Dynamik entwickle sich dabei durch den Dialog des mit dem räumlichen Wirkungsrahmen eng verflochtenen Selbst, dessen persönlichem Streben, Wünschen sowie der Unsicherheit einer Künstlerin hinsichtlich der äußeren, sozialen Definitionen von weiblichem Verhalten und künstlerischem Erfolg. Gespiegelt würden derartige Schwierigkeiten bei der Anpassung an künstlerische Stereotypen durch die Unbeholfenheit in Bezug auf konventionelle Formen von Weiblichkeit, wie beispielsweise in dem Kapitel *Das Idyll* offenkundig werde.³⁹⁰

Zusammenfassend konstatiert Marsha Meskimmon, dass Grethe Jürgens in ihrer Publikation ein sehr persönliches Anliegen verhandelt und dem bzw. der Leser_in die Suche nach der eigenen Identität als Künstlerin anhand der Räumlichkeiten ihres Ateliers vorführe. Dabei seien viele der selbstporträtierenden Elemente Effekt einer Umgestaltung moderner Konventionen von Räumlichkeit, Visualität und dem Körper aus der Perspektive eines situierten weiblichen Subjektes.³⁹¹ Nahtlos schließt die Deutung dieser Selbstdarstellung folglich an die in den vorangegangenen Unterkapiteln der vorliegenden Ausführungen angesichts ihrer malerischen Selbstbildnisse erarbeiteten Ansätze an. Einige ergänzende Aspekte seien im Folgenden als Referenzen zu dem *Selbstporträt vor Ruinen* von 1944 sowie in Vorbereitung auf die Betrachtung exemplarischer Fotografien hervorgehoben.

In *Das Atelier* wird Grethe Jürgens nicht in persona oder als erzählender Impetus sichtbar. Dennoch suggeriert bereits die Zeichnung zum ersten Kapitel, dass ein autobiografischer Bezug vorliegt: Am Türschild der Wohnung steht JÜRGENS. Die Schrift auf dem Schild darunter sowie auf den Zigaretenschachteln, die neben den Pflanzen die Eingangstür schmücken, ist im Gegensatz dazu nicht lesbar, sondern lediglich in Form von Wellenlinien dargestellt. Die Kennzeichnung des Ateliers als ihr eigenes war für die Künstlerin folglich von Bedeutung.

Auch in dieser späten Selbstdarstellung beschäftigte sie sich mit der Kriegsthematik, wenn auch in einer weniger persönlichen Form als in ihrem ein Jahr später entstandenen *Selbst-*

390 Grethe Jürgens schildert an dieser Stelle die Renovierungsarbeiten zur Verschönerung des Ateliers, in die unerwartet ein „Kunstfreund“ platzt. Als dieser das Chaos sowie die ungeordnete Kleidung der Künstlerin sieht, macht sie sich Gedanken über ihren nun für alle Zeiten verdorbenen Ruf. Jürgens 1943, ohne Seite.

391 Vgl. zu dem vorangegangenen Abschnitt Meskimmon 2000.

porträt vor Ruinen. In dem Kapitel *Morgenstunde hat Gold im Munde* berichtet Grethe Jürgens, dass ihr als Illustratorin der Auftrag zuteilwurde, ein Brett als Grabstein für einen zu früh dahingeschiedenen „Karl Piepenbrink“ zu beschriften. Sie äußert daraufhin den Wunsch, „auf den Morgenschrecken“ noch Reste von „Bier im Krug zu entdecken“³⁹². Dies unterstreicht ihre Ergriffenheit und das Bedürfnis nach einer Verdrängung der Kriegsgeschehnisse.

Ein weiterer, wichtiger Aspekt ist die explizite Darstellung ihrer beruflichen Tätigkeit, auf die die Künstlerin in den malerischen Selbstdarstellungen nur implizit verweist. Wie gezeigt wurde, ist häufig eine genaue Analyse der vielschichtigen Ebenen eines Gemäldes notwendig, um diese Verweise aufzuspüren. In *Das Atelier* finden sich in nahezu jeder Illustration Bilder an den Wänden, die zum Teil eindeutig als Gemälde von Grethe Jürgens zu identifizieren sind,³⁹³ sowie diverse Mal- und Zeichenutensilien. Zudem ist von Künstlerkolleg_innen, Kritikern, Avantgarde und Bohème die Rede. Sie selbst bezeichnet die Künstlerin als „Malweib“, das sich über die Beschwerden eines Nachbarn ob der lauten Feierlichkeiten „heiter“ hinwegsetzt und „abends laut und morgens leise in alt gewohnter Weise“ weiterlebt.³⁹⁴ Ironisch verweist Jürgens damit erneut auf gesellschaftliche Vorurteile und Klischees hinsichtlich der künstlerischen Tätigkeit von Frauen, die sie gegenüber dem als „biedren Drachen“ titulierten Nachbarn offensichtlich lustvoll auslebt.

Die eindeutige Verbindung – folglich die explizite Selbstdarstellung als Künstlerin durch die Abbildung ihrer selbst während der Ausübung ihres Berufes – ist auf mehreren Fotografien zu erkennen. Interessanterweise finden sich auch hier wechselseitige Bezüge zwischen diesen Aufnahmen und ihren literarischen und malerischen Darstellungen.

Eine vermutlich in privatem Kontext entstandene Fotografie aus dem Jahr 1929 zeigt Grethe Jürgens in ihrem Atelier auf einem Stuhl an einem Tisch sitzend, auf dem sich diverse Malutensilien befinden (Abb. 21).³⁹⁵

Sie trägt einen weißen Kittel, eine knielange modische Hose sowie Lackschuhe mit Riemen. Ihre Haare sind kurz geschnitten. Rechts neben dem Tisch steht auf einer Staffelei ihr offensichtlich gerade vollendetes Gemälde *Arbeitsamt* von 1929. Entspannt den Arm über die Lehne gelegt blickt sie direkt in die Kamera. Dass es sich dabei um ein inszeniertes Foto handelt, scheint auch aufgrund der eleganten Kleidung unter dem geöffneten Kittel plausibel. Grethe Jürgens arbeitet nicht tatsächlich, sie posiert als Künstlerin in ihrem Arbeitsumfeld. Da es sich bei dem Raum um ihr Atelier handelt, ist es nicht weiter erstaunlich, dass Elemente der Darstellung sich in der Publikation *Das Atelier* wiederfinden. Auch die Riemenschuhe tauchen in dem Kapitel *Die Höhle in roter Farbigkeit*, achtlos vor dem Bett ausgezogen, wieder auf. Hier verschmelzen sie zusammen mit einem roten Zigarettenetui, Flakons und Schmuck auf dem Nachtschisch zu explizit weiblichen Attributen.

Bei zwei weiteren Fotografien aus jener Zeit scheint es sich um gestellte Aufnahmen innerhalb des Freundeskreises zu handeln, worauf vornehmlich die Qualität schließen lässt.

392 Jürgens 1943, ohne Seite.

393 Neben dem oben benannten *Knabenbildnis* findet sich in der zu dem Kapitel *Die schönen Ecken* gehörenden Illustration das Gemälde *Ruhende Erntearbeiter*, 1937 (weitere Werkangaben siehe Anm. 380).

394 Jürgens 1943, ohne Seite.

395 Abb. siehe Kunstverein Hannover 1974, S. 65. Angaben zu dem Urheber der Fotografie oder deren Provenienz fehlen.

Sie zeigen Grethe Jürgens stolz vor ihrem Porträt des Freundes Karl Eggert sowie vor dem 1928 entstandenen Gemälde *Frisierpuppen* (Abb. 51) posierend. In ersterem ist sie lässig mit Zigarette im Mund zu sehen, in letzterem trägt sie erneut die Lackschuhe mit Riemchen.³⁹⁶ Doch auch spätere, häufig ‚professionell‘ im Rahmen von Atelierbesuchen oder Ausstellungseröffnungen entstandene Fotografien zeigen sie als Künstlerin in ihrem Atelier und als Schöpferin ihrer Werke.³⁹⁷ Worauf sie in ihren künstlerischen Selbstbildnissen – zumindest als offene Verweise – bewusst verzichtete, scheint ihr in anderen Medien bedeutsam für die Darstellung und Definition ihrer selbst.

Divergierende Entwürfe von Weiblichkeit in den Selbstdarstellungen von Grethe Jürgens – Zusammenfassung

Die ausführliche Analyse der unterschiedlichen Medien und stilistischen Ausformungen der Selbstdarstellungen von Grethe Jürgens hat gezeigt, dass mögliche Deutungsansätze weit vielschichtiger sind. Sie reichen über die Verortung als personifizierte ‚Neue Frau‘ mit Bubikopf im Rahmen des entsprechenden bildmedialen Diskurses hinaus. Jürgens setzte sich auf komplexe Weise mit verschiedenen Entwürfen von Weiblichkeit auseinander, innerhalb derer sich Frauen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wiederholt neu positionieren mussten. Die gesellschaftlichen Ideale bewegen sich dabei zwischen traditionell, konservativ, modern, fortschrittlich und provokativ. Dies verbildlichte Grethe Jürgens in ihren Selbstporträts mittels der Darstellung in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten und unter Anspielung auf zum Teil irritierende geschlechtliche Zuordnungen. Insbesondere die Selbstdarstellungen aus den 1930er Jahren, aber auch jene von 1928 erwecken dabei den Eindruck, als trage die Künstlerin Verkleidungen im Sinne von Kostümierungen zur Schau und versetze sich als Protagonistin zur Demonstration spezifischer Intentionen probeweise in verschiedene Umräume. Diese sind keine realistischen Darstellungen, sondern Transformationen von Realität und wirken teilweise wie inszenierte Bühnenbilder.

Bei genauerem Hinsehen knüpfen diese Rollenspiele und räumlichen Kontexte nicht nur an persönliche, teils autobiografische Gegebenheiten an. Darüber hinaus verortete Grethe Jürgens sich durch gezielte Rückbezüge auf traditionelle Darstellungstopoi innerhalb weit- hin bekannter bildlicher Darstellungskonventionen und Wahrnehmungsschemata der Kunstgeschichte. Zudem schrieb sie sich mittels der kreativen Verarbeitung zeitgenössischer Bildmedien und durch die Verwendung bestimmter Attribute oder Accessoires in vorherrschende Diskurse und auf diese Weise auch in die zeitgenössische Avantgarde ein.

396 Abb. siehe Kunstverein Hannover 1974, S. 65.

397 Eine sich im Nachlass der Künstlerin befindliche Fotografie zeigt Grethe Jürgens mit langen, blonden Haaren im Jahr 1948 bei der Arbeit an dem von ihr auf 1947 datierten Gemälde *Die Fischfrau*, Öl auf strukturierter Pappe. 49 x 36,5 cm, sig. unten links: Jürgens. Rückseite von der Künstlerin bez. und dat.: „Fischfrau“, 1947; „Der Rahmen ist von der Malerin so gewollt!“, Besitzvermerk und Ausstellungsaufkleber: „Realistische und Gegenständliche Tendenzen in der Kunst nach 45“, Frankfurt, derzeitiger Verbleib unbekannt. Die Fotografie ist offensichtlich inszeniert, was auch der Stempel eines professionellen Fotografen auf der Rückseite nahelegt. Auf Aufnahmen, die im Rahmen von Atelierbesuchen und Interviews erstellt wurden, zeigt sie sich ebenfalls häufig vor eigenen Arbeiten sowie im Kontext ihres Ateliers, siehe dazu u. a. Sello 1977.

Dem Raum als Lebens-, Arbeits- und Wohnraum in Form der eigenen Behausung oder der Stadt sowie dem natürlichen Raum kommt in den Selbstdarstellungen von Jürgens eine besondere Bedeutung zu. Er findet in fünf der zehn Selbstbildnisse sowie im Kontext der Verarbeitung der Kriegserlebnisse durch Pflanzendarstellungen im städtischen Umfeld Eingang. Durch die Neuinterpretation traditioneller Darstellungsmodi dient der Umraum nicht nur zur Einordnung innerhalb der Kunstgeschichte. Er sorgt zudem für eine Verortung von Grethe Jürgens innerhalb der sozialen, geschlechtlichen und professionellen Hierarchien. So nutzte sie ihn mehrfach zur Anspielung auf ihre gesellschaftliche Marginalisierung als Frau und Künstlerin sowie als Angehörige von finanziell benachteiligten Bevölkerungsschichten. Durch schriftlich-literarische und mündliche Äußerungen und durch fotografische Porträts stützte und forcierte sie diese Marginalisierung.

3.3 Umfeld, Etablierungsbestrebungen und Selbstdarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler

3.3.1 Inmitten von Dada, Dix und Co – Lohse-Wächtlers kulturelles Umfeld in Dresden und Hamburg

Dresden (1900–1925)

Mit den großen internationalen Kunstausstellungen, die seit 1897 in Dresden stattfanden, war die sächsische Hauptstadt als Ausstellungsort vermehrt in den Fokus der nationalen und internationalen kunstinteressierten Öffentlichkeit gerückt. Hier wurden unter anderem durch Gotthard Kuehl, Max Klinger, Henry van de Velde oder Bernhard Pankok nicht nur moderne Ausstellungstechniken praktiziert, sondern auch zeitgenössische Positionen aus den Bereichen Bildhauerei und Plastik, Architektur, Kunstgewerbe und Malerei gezeigt. Von dem neuen Ansehen Dresdens als modernem Ausstellungsort profitierte nicht zuletzt der Kunsthandel, vornehmlich vertreten durch die örtlichen Galerien. Die Galerie Emil Richter, der Kunstsalon Theodor Lichtenberg sowie die Galerie Ernst Arnold zählten in jenen Jahren zu den bekanntesten.

Mit der Dissertation von Ruth Negendanck liegt eine Publikation mit umfassendem Quellenmaterial zu der Galerie Ernst Arnold vor. Anhand der Ausstellungstätigkeit dieser Institution ist die Aufgeschlossenheit jener Dresdner Händler exemplarisch nachzuvollziehen, die das örtliche Kunstgeschehen ihrer Stadt in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts maßgeblich mitbestimmten. Insbesondere unter der Leitung von Ludwig Wilhelm Gutbier, der bereits 1895 verstärkt das väterliche Geschäft mitgestaltete, zeigte die Galerie Arnold im Rahmen ständig wechselnder Präsentationen Werke lebender Künstler_innen aus Deutschland und Europa. Eine besondere Rolle spielten lange Zeit aktuelle Strömungen aus München. Daneben wurde im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts das Kunstgeschehen in Berlin zu einer immer bedeutenderen Inspirationsquelle – nicht nur für Ludwig Gutbier.³⁹⁸

398 Vgl. dazu und zu weiterführenden Informationen zu den einzelnen Ausstellungen Negendanck 1998, S. 78 ff.

Bereits 1905 hatten sich in Dresden die Maler Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff zur Vereinigung *Brücke* zusammengeschlossen.³⁹⁹ Dieser traten einige Zeit später Otto Mueller, Max Pechstein, Cuno Amiet und für eine kurze Zeit auch Emil Nolde und Kees van Dongen bei. Die jungen Künstler wollten nicht länger lediglich die äußere Wirklichkeit abbilden. Ihre Kunst sollte das Innere nach außen tragen, ekstatisch und visionär der traditionalistisch-nationalistischen Kunst des Kaiserreichs entgegentreten.⁴⁰⁰ Eine der verhältnismäßig wenigen Präsentationen ihrer Werke erhielten die *Brücke*-Künstler 1910 in der Galerie Ernst Arnold.⁴⁰¹ Parallel wurden in deren mittlerweile erweiterten großzügigen Räumlichkeiten Arbeiten von Paul Gauguin gezeigt. Offensichtlich schürte insbesondere diese gegenüberstellende Präsentation die Ablehnung oder vielmehr die „Ratlosigkeit“ der zeitgenössischen Presse gegenüber dem deutschen Expressionismus.⁴⁰² Deutlich wird an diesen Reaktionen, dass im Jahr 1910 noch immer der Impressionismus das öffentliche Kunstwollen in Dresden dominierte, obgleich der französische Post-Impressionismus eines Gauguin, Van Gogh oder Cézanne bereits auf Akzeptanz stieß und vornehmlich bei privaten Käufer_innen Absatz fand.

Als Konsequenz aus der anhaltenden Erfolglosigkeit verließen die sich unverstanden fühlenden *Brücke*-Künstler nach und nach die sächsische Hauptstadt, um sich letztlich in Berlin niederzulassen. Hier erhofften sie sich eine größere Beachtung ihrer Kunst und somit auch bessere Verkaufsmöglichkeiten. Im Dezember 1911 verließ mit Erich Heckel das letzte Mitglied der Vereinigung Dresden.

399 Der 7. Juni 1905 gilt offiziell als Gründungstag der Vereinigung *Brücke*, da an diesem Tag die offizielle Namensgebung und der formelle Gründungsakt stattfanden. Entscheidende Initiativen und Impulse lassen sich jedoch bis in das Jahr 1904 zurückverfolgen. Auch die zu Beginn der systematischen Forschung der *Brücke* befragten noch lebenden ehemaligen Mitglieder nannten 1904 oder gar 1903 als Gründungsdatum, vgl. dazu: Spielmann und Westheider 2004, S. 10.

400 Kraft ihrer Kunst versuchten sie, dem Ideal einer authentischen, natürlichen Lebensweise nahezukommen. Untrennbar damit verbunden waren für die jungen Künstler einfache, ursprüngliche Ausdrucksweisen, für die sie sich von der außereuropäischen Kunst, aber auch von deutschen Holzschnitten aus dem 15. und 16. Jahrhundert inspirieren ließen. Vgl. dazu und für weiterführende Informationen Spielmann und Westheider 2004, S. 178 f.

401 Selbst die Dresdner Galerie Ernst Arnold, die unter der Leitung Ludwig Gutbiers moderner und zeitgenössischer Kunst interessiert und offen gegenüberstand, stellte die Arbeiten der Mehrzahl der *Brücke*-Künstler in den Jahren 1905 bis 1911 lediglich innerhalb von zwei Präsentationen in ihren Räumlichkeiten in der Schloßstraße 34 aus. So waren 1909 Werke von Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff und Nolde in der Gruppenausstellung *II. Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes* zu sehen und 1910 weitere in der Ausstellung *KG Brücke*, die ausschließlich ihrer Vereinigung gewidmet waren. Hier wurden zudem Arbeiten von Amiet, Pechstein und als Gast von Otto Mueller gezeigt. Lediglich Emil Nolde und Cuno Amiet waren bereits 1906 und 1908 bzw. 1911 in weiteren Präsentationen der Galerie Arnold mit ihren Arbeiten vertreten. Die Informationen sind der Ausstellungsübersicht der Galerie Arnold an den Standorten Dresden, München und Rottach a. Tegernsee in dem Zeitraum von 1893 bis 1948 entnommen, in: Negendanck 1998, S. 359–560, wobei insbesondere die Zeit der Gründung der Gruppierung 1905 bis zu ihrem Weggang aus Dresden 1911 relevant ist, S. 404–441. Erst 1914, dann erneut ab 1917 und vermehrt Anfang der 1920er Jahre werden die Werke von Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein und Nolde regelmäßig in den Räumlichkeiten der Galerie präsentiert. Der *Deutsche Künstlerbund* war Ende 1903 in Weimar als Vereinigung mehrerer Sezessionen gegründet worden. Nach 1919 schlossen sich auch die *Dresdner Sezession* und die *Hamburgische Sezession* dem Bund an.

402 Vgl. Negendanck 1998, S. 131.

Zum Zeitpunkt der aktiven Tätigkeit der *Brücke*, die sich 1913 als Gruppierung auflöste, war Elfriede Wächtler noch zu jung, um sie für sich und ihre Kunst als Inspirationsquelle entdecken zu können. Jedoch hatten die oben benannten Künstler in Dresden inmitten des vorherrschenden sächsischen Impressionismus unverkennbar ihre Spuren hinterlassen. Im Jahr 1914, ab 1917 und insbesondere zu Beginn der 1920er Jahre fanden wiederholt Ausstellungen von Werken der Künstler Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein und Emil Nolde in der Galerie Ernst Arnold statt. Neben den ehemaligen Angehörigen der *Brücke* zeigten die Dresdner Galerien dem für zeitgenössische Kunst aufgeschlossenen Publikum während der Kriegsjahre wiederholt nationale und internationale künstlerische Positionen. Das Ausstellungsjahr 1914 eröffnete die Galerie Ernst Arnold mit der Präsentation *Die Neue Malerei. Expressionistische Ausstellung*. Hier waren unter anderem Werke von Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin zu sehen.

Den Erinnerungen von Otto Griebel und Conrad Felixmüller ist zu entnehmen, dass auch die Dresdner Künstler_innen sich angesichts der aktuellen expressionistischen Werke keinesfalls über deren Qualität und Aussagekraft einig waren.⁴⁰³ Griebel, Felixmüller und unter anderem auch Otto Dix wagten, wie Felixmüller es in einem autobiografischen Fragment beschreibt, die „[...] kühnen Experimente[], die damals in allen Ländern das Kunstleben beunruhigend bewegten: starke selbständige Farben, radikal vereinfachende Formen“.⁴⁰⁴ Nach Ansicht von Felixmüller war es sein Schwager Peter August Böckstiegel, der mit seiner neuartigen, farbkraftigen und spachtelartig aufgetragenen Malerei ab 1913/14 die Sanftheit der Dresdner Malerei durchbrach und nicht nur ihn, sondern auch seine Lehrer Otto Gußmann und Oskar Kokoschka in ihrem Kunstschaffen nachhaltig beeinflusste.⁴⁰⁵

In den Jahren 1914 bis 1918 waren in der Galerie Arnold unter anderem Präsentationen von Lovis Corinth, erneut von französischen Künstlern des 19. Jahrhunderts,⁴⁰⁶ Edvard

403 Otto Griebel schreibt dazu in seinen Erinnerungen: „Die Galerie Arnold bescherte den Dresdner Künstlern im Januar mit der umfassenden expressionistischen Ausstellung ‚Die neue Malerei‘ eine besondere Sensation. Zum allerersten Mal sah ich hier die Bilder der Münchener Gruppe ‚Der blaue Reiter‘ sowie anderer gleichgerichteter Maler in reicher Fülle. Während das breite Publikum das Ganze für einen hoffnungslosen Blödsinn hielt, entstand in der Künstlerschaft ein heftiges Für und Wider, wobei sich viele von uns für das erstere entschieden. Fast jeden Tag besuchten wir die Ausstellung und fochten Kämpfe vor den Bildern aus. Aber nicht genug damit, wir begannen selbst expressionistisch zu malen“, Otto Griebel, in: Griebel und Lühr 1986, S. 49. Conrad Felixmüller erinnert sich an die Aufbruchstimmung der Kriegsjahre wie folgt: „Heftige Diskussionen um Futurismus und Expressionismus, Kubismus und Abstraktion erregten damals die Kunstwelt, im Vordergrund waren es die sozialen Revolutionen, die sich mehr noch in der Gedankenwelt, in Sprache und Form der Dichter jener Zeit ankündigten und in den Zeitschriften, vor allem der *AKTION* Pffemferts, zum Ausdruck kamen. Schon waren die herkömmlichen Formen gesprengt. Dabei wurde der Expressionismus, wie ihn die Münchener Maler vom ‚Blauen Reiter‘ oder die Maler der ‚Brücke‘ verstanden und machten, als ästhetische Spielerei neuester Observanz oder als primitiver Negroismus abgelehnt. Die menschlich politische Situation verlangte mehr als einen ästhetischen Stil: Kunst mußte Bekenntnis, Aussage und Inhalt sein“, Felixmüller 1988, S. 130.

404 Felixmüller 1988, S. 128.

405 Vgl. Felixmüller 1988, S. 126 f.

406 Die Ausstellung fand von April bis Mai 1914 in der Galerie Arnold, Schloßstraße 34 in Dresden statt. Beteiligte Künstler: Paul Cézanne, Camille Corot, Gustave Courbet, Honoré Daumier, Edgar De-

Munch sowie von Dresdner Malern zu sehen, die Kriegsdienst leisteten. Zudem zeigte die Galerie Arbeiten von „deutschen Meistern“⁴⁰⁷, weitere Ausstellungen der Malerei, Grafik und Zeichenkunst ausschließlich deutscher, bereits etablierter Künstler, aber auch Arbeiten der jüngeren Generation um Peter August Böckstiegel, Otto Dix, Conrad Felixmüller, Otto Gußmann, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein und anderen. Vermutlich kriegsbedingt und ausgerichtet auf das vermehrt patriotisch motivierte Ankaufsverhalten der Dresdner Käuferschaft fanden insbesondere im letzten Kriegsjahr ausschließlich Verkaufsausstellungen von Werken deutscher Künstler_innen statt.

Die sich in öffentlicher Hand befindliche Dresdner Gemäldegalerie hingegen zeigte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts weit konventioneller. Als hier 1919 noch immer keine Werke der oben genannten modernen Künstler_innen zu sehen waren, übte der Kunsthistoriker und Direktor des Dresdner Stadtmuseums Paul Ferdinand Schmidt vernichtende Kritik an der Dresdner Kunst- und Museumspolitik im *Cicerone*. Eben jenes Fehlen moderner und zeitgenössischer Kunst in der bedeutendsten öffentlichen und gerade erweiterten Kunstinstitution Dresdens prangerte er an. Wenige Jahre später wurde der als „Kulturbolschewist“ deklarierte Schmidt von der Stadtverwaltung seines Amtes enthoben, da er Künstler wie Otto Dix, Lasar Segall, Kurt Schwitters, George Grosz sowie Arbeiten der *Brücke*-Künstler angekauft hatte.⁴⁰⁸

Elfriede Wächter wird spätestens zu Beginn ihrer Studienzeit an der Kunstgewerbeschule im Jahr 1915 – ähnlich wie ihre Künstlerkollegen Otto Dix, Conrad Felixmüller oder Otto Griebel – von Ausstellungen moderner Strömungen in Dresden und im übrigen Reich, von Berichten und Zeitungsartikeln über die neuen Formen des Expressionismus, Kubismus, Dadaismus oder Futurismus profitiert haben. Sofern sie sich den Eintritt leisten konnte und sehr wahrscheinlich zudem während ihrer Unterrichtsstunden im Fach Grafik hielt sich die Künstlerin in der Königlichen Gemäldegalerie auf.⁴⁰⁹ Hier konnte sie insbesondere die Lasurtechnik der europäischen Malerei des 16. bis 18. Jahrhunderts studieren.⁴¹⁰ Dass auch sie sowohl im Rahmen ihres eigenen Schaffens als auch im regen Austausch mit Kolleg_innen in jener Zeit inhaltliche und formale Diskussionen führte, ist den Erinnerun-

gas, Eugène Delacroix, Jean Louis Forain, Paul Gauguin, Théodore Géricault, Vincent van Gogh, Constantin Guys, Edouard Manet, Jean François Millet, Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Alfred Sisley, Henri de Toulouse-Lautrec, siehe Negendanck 1998, S. 461.

407 In der *Sonder-Ausstellung von Gemälden deutscher Meister sowie Prof. C. Albrecht-Königsberg*, die die Galerie Ernst Arnold vom 15. März bis 15. April 1916 zeigte, wurden unter anderem Arbeiten von Lovis Corinth, Anselm Feuerbach, Gotthard Kuehl, Wilhelm Leibl, Max Liebermann, Johann (Hans) von Marées, Max Slevogt, Carl Spitzweg, Hans Thoma und Fritz von Uhde gezeigt, siehe Negendanck 1998, S. 465.

408 Zu diesem Absatz: Negendanck 1998, S. 61.

409 Eine um 1918 entstandene, im Nachlass der Künstlerin erhaltene Zeichnung ist offensichtlich nach dem Vorbild eines niederländischen Künstlers aus dem 17. Jahrhundert entstanden. Mit klassisch-stringenter Strichführung ist eine ältere Frau mit Haube beim Lesen dargestellt.

410 Siehe zur Sammlungsgeschichte der Königlichen Gemäldegalerie Dresden u. a. Generaldirektion der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft 1914; Mayer-Meintschel 1984; Bachmann 1990.

gen ihres Bruders Hubert Wächtler und ihrem während dieser Zeit entstandenen Werk zu entnehmen.⁴¹¹

Expressionistische und futuristische Strömungen sowie dadaistisches Gedankengut durchdrangen zunehmend die bisher durch den Dresdner Impressionismus und dessen Landschaftsmalerei geprägte öffentliche Kunstwahrnehmung. Einzelne engagierte Sammler_innen, Mäzen_innen, Buchhandlungen und Galerien begannen, die expressionistische Kunst in den verschiedenen Sparten zu fördern. Noch während des Krieges hatte sich um Conrad Felixmüller, Otto Lange, Constantin von Mitschke-Collande und Peter August Böckstiegel die *Expressionistische Arbeitsgemeinschaft Dresden, Gruppe 1917* gegründet. Zu deren erweitertem Kreis gehörten unter anderen der Dadaist Raoul Hausmann, Rudolf Adrian Dietrich sowie der expressionistische Dichter Walter Heinrich Schnorrenberg, genannt Walter Rheiner.

Aus jener Gruppierung ging im März 1919 auf die Initiative von Conrad Felixmüller, Hugo Zehder, Otto Schubert und Constantin von Mitschke-Collande die *Dresdner Sezession, Gruppe 1919* hervor. Auch die wenig später aus dem Krieg zurückgekehrten Künstlerkollegen Otto Dix und Lasar Segall sowie Wilhelm Heckrodt zählten zu den Gründungsmitgliedern.⁴¹² Weitere Künstler_innen, so unter anderem die Bildhauerin Gela Forster als einzige Kunstschaaffende weiblichen Geschlechts, schlossen sich in der relativ kurzen Zeit ihres Bestehens der Vereinigung an. Das erklärte Ziel des Zusammenschlusses war es, „[...] von alten Mitteln und Wegen endgültig Abschied zu nehmen, unter vollkommener Wahrung der Freiheit der Persönlichkeit, neuen Ausdruck für diese und die uns umgebende Welt zu suchen und zu finden.“⁴¹³ Das zentrale Organ war die Zeitschrift *Menschen*, mittels derer vorwiegend expressionistische, gesellschaftskritische oder wenigstens antibürgerliche Kunst sowie zum Teil linksradikales Gedankengut publiziert wurden.⁴¹⁴ Der von 1919 bis 1926 an der Kunstakademie Dresden lehrende Oskar Kokoschka wurde zum Ehrenmitglied ernannt.⁴¹⁵

Otto Dix hatte sich nach seiner Rückkehr aus dem Krieg an der Dresdner Kunstakademie eingeschrieben und wie viele seiner Künstlerkolleg_innen das Gefühl, nicht einfach weitermalen zu können wie bisher. Im Herbst 1919 bezog er als Meisterschüler von Otto

411 Siehe dazu u. a. Wächtler ohne Jahr, S. 281 f. Zu den künstlerischen Inspirationen der Dresdner Zeit siehe Unterkapitel 3.3.2.

412 Vgl. Abdruck des Original-Statuts der *Dresdner Sezession, Gruppe 1919* vom 29. Januar 1919 sowie eine Erklärung zur Gründung der Gruppe vom März 1919, in: Galleria del Levante 1977, ohne Seite.

413 Galleria del Levante 1977, ohne Seite.

414 Otto Dix schreibt dazu in einem undatierten Brief an Kurt Günther aus dem Jahr 1919: „Wir, die radikalen Dresdener, haben eine Sezession gegründet, die unter dem Namen 1919 geht. Nächstes Jahr sind wir Gruppe 1920 und s. w. Es gehören alle Leute dazu, die in Dresden als Expressionisten etwas zu geben haben. Wir erhalten Ausstellungsräume bei Richter und veranstalten im April unsere erste große Ausstellung, die wird natürlich mit größtem Bombast (Doppelpnummer der „Neuen Blätter für Kunst“, Zeitungspropaganda usw.) eingeleitet. Darauf geht diese Ausstellung geschlossen nach Hannover. Zehder, der Schriftleiter der „Neuen Blätter“, ist auch dabei, ein sehr angenehmer temperamentvoller Kerl, der außerordentlichen Unternehmungsgest besitzt“, Dix 1919.

415 Diese Ernennung ist als öffentlich wirksame Maßnahme bzw. als ‚programmatische Erklärung‘ einzustufen, da Oskar Kokoschka mit seinen Werken in keiner Ausstellung der *Dresdner Sezession, Gruppe 1919* vertreten war, vgl. Löffler 1989, S. 61.

Gußmann ein Atelier am Antonsplatz⁴¹⁶. Engeren freundschaftlichen Kontakt pflegte er zu jener Zeit mit Kurt Lohse⁴¹⁷, Pol Cassel und Otto Griebel. Dieser beschreibt das Atelier des Freundes folgendermaßen: „Rings an den Wänden seines Ateliers hatte Dix nun seine Bilder aufgestellt, die *Barrikade*, die *Kriegskrüppel*, den *Lustmörder*, Bordellszenen und andere [...]“.⁴¹⁸

Differenzen hinsichtlich der im Rahmen einer Parteizugehörigkeit zu verfolgenden kulturpolitischen Aktivitäten sowie die künstlerische Überwindung des Expressionismus in den Werken einiger Mitglieder führten vermutlich zur Auflösung des engeren Gefüges der *Dresdner Sezession, Gruppe 1919*. Lediglich zu Ausstellungszwecken oder Zusammenkünften mit anderen Künstlervereinigungen fanden die ehemaligen Mitglieder zusammen.⁴¹⁹ Eine gemeinsame Ausstellungstätigkeit der Sezessionisten ist bis etwa 1922 zu verzeichnen.

Parallel dazu bestand nicht nur bei Otto Dix zeitweise reges Interesse für die Dada-Bewegung, die neben dem ehemaligen Sezessionisten Raoul Hausmann von Johannes A. Baader sowie Richard Huelsenbeck angeführt wurde. Auch Elfriede Wächtler, Kurt Lohse, Pol Cassel und Otto Griebel partizipierten mit ihm an ‚Dadaistischen Soireen‘ und teilten die Begeisterung für die kontroversen antibürgerlichen Aktionen.⁴²⁰

Zu diesem Zeitpunkt befand sich der Dadaismus in Dresden auf dem Tiefpunkt seines Ansehens, was sich in den Pressereaktionen widerspiegelte. Bei einigen Künstlern, so im Fall von Conrad Felixmüller, führte insbesondere die Kritik der kommunistischen Parteien, die dem Dadaismus jegliche revolutionäre Funktion absprach, zu einer Abkehr von dieser Stilrichtung. Otto Dix hingegen, der eine Abwendung vom Dadaismus aufgrund rufschädigender Kritiken und daraus resultierender fehlender Absatzmöglichkeiten seiner Bilder ebenfalls in Betracht gezogen hatte, gelang mit ebendiesen Werken in Berlin der Durchbruch.⁴²¹ Ausgehend von der Verehrung ‚altmeisterlicher‘ Kunst über kubistische Elemente und dadaistische Tendenzen hin zu expressiven, zunächst kraftvoll farbigen, dann zeitweise grauen Arbeiten, entwickelte Dix im Folgenden den ihm eigenen veristischen Stil. Sujets seiner alltäglichen Umwelt zogen ihn magisch an. Malend und collagierend machte er sich die Gestalten der Nachkriegszeit, die Kriegsversehrten, die Bordell-Betreiber, Prostituierte und Erwerbslose, zu eigen. Obwohl das sozialkritische Potenzial zahlrei-

416 Trotz des großen Gebäudes auf der Brühlschen Terrasse stellte die Raumkapazität ein Problem dar. Aufgrund dessen mussten Räumlichkeiten außerhalb angemietet werden. Zahlreiche Meisterschüler hatten ihre Ateliers in der Ammonstraße 9, der Zirkusstraße 43/45, der Fürstenstraße 80, der Eliasstraße 32, der Pillnitzer Straße 26 und dem Antonsplatz 1, vgl. dazu Hochschule der Bildenden Künste Dresden 1990, S. 249. Der Antonsplatz ist heute ein Parkplatz, der sich in der Nähe des Postplatzes an der Marienstraße befindet.

417 Der Brief von Otto Dix an seinen Freund Kurt Günther von 1919 (siehe Anm. 414) weist auf die enge Freundschaft zu Kurt Lohse hin, die zu jener Zeit bestand: „Die Akademiker sind Banausen wie sie im Buche stehen. Gottseidank kommt Lohse bald nach Dresden, damit ich wenigstens einen habe, mit dem ich mich unterhalten kann“, Dix 1919.

418 Griebel 1986, S. 102.

419 Vgl. Staatliche Kunsthalle Berlin 1990, S. 32.

420 Aus einer gemeinsamen Flucht nach einem tumultartigen Ende einer solchen Veranstaltung am 19. Januar 1920 im Dresdner Gewerbehause entstand eine langjährige Freundschaft zwischen Lohse-Wächtler, Lohse und Baader, vgl. dazu die erinnernden Aussagen von Otto Griebel, in: Griebel und Lühr 1986, S. 91 ff.

421 Vgl. zu dem vorangegangenen Absatz: Schwarz 2012, S. 26 f.

cher Bilder aus jener Zeit den bzw. die Betrachter_in glauben ließ, Dix würde sich für die politische Linke engagieren, ‚wachrütteln‘ wollen, war dies seinen eigenen Aussagen zufolge nicht der Fall. Er wollte malen, was er sah, wollte seine Kunst jedoch nicht explizit als Mittel zur gesellschaftlichen Veränderung einsetzen: „Nein, Künstler sollen nicht bessern und bekehren. Sie sind viel zu gering. Nur *bezeugen müssen sie*.“⁴²²

Dieser zunächst als ‚neuer Realismus‘ bezeichnete Stil brachte Otto Dix zum Teil vehemente Kritik ein. Die Entwicklung seines künstlerischen Werkes und die Reaktionen darauf können, wie Birgit Schwarz in ihrem Beitrag zur Neuen Sachlichkeit in Dresden konstatiert, als exemplarisch für die Problematik der Nachfolger-Generation des deutschen Expressionismus gewertet werden. Dabei nimmt sie Bezug auf ein Schreiben von Otto Dix an den Düsseldorfer Arzt, Sammler und Kunsthändler Hans Koch vom 17. März 1922. In diesem berichtet der Künstler von einer Weigerung eines Münchener Kunsthändlers, seine Bilder auszustellen. Als Grund nennt der Händler den seiner Ansicht nach reinen Naturalismus von Dix‘ Werken, den er als rückständig und als „Verrat an der Kunstrevolution seit 1910“ verurteilte.⁴²³

Nicht nur Otto Dix, sondern viele weitere realistisch arbeitende Künstler_innen litten unter derartigen negativen Konnotationen im Sinne des Vorwurfes der Rückschrittlichkeit und Ignoranz von Modernität. Abhilfe schaffte Gustav Hartlaub, als er die nachexpressionistischen Tendenzen auf den gemeinsamen Nenner ‚Neue Sachlichkeit‘ brachte. Der zuvor als traditionalistisch verschrien Stilrichtung gab er auf diese Weise nicht nur eine modern erscheinende Färbung, sondern versah sie mit einem für die Kritiker offensichtlich akzeptablen Etikett.⁴²⁴

In der Dresdner Kunstakademie hatte zu diesem Zeitpunkt gerade der Expressionismus die Lehrpläne erreicht. Er blieb weiterhin wirksam, als die künstlerische Hinwendung zum äußerlich Sichtbaren bereits vollzogen war. Unterschiedliche Ausprägungen dieser neuen Stilrichtungen entwickelten sich in sämtlichen medialen Bereichen. Eine Plattform für die verschiedenen künstlerischen Strömungen boten vor allem die privaten Dresdner Galerien, „[...] die in den 1920er Jahren ein modernes und offenes, im Vergleich zu anderen deutschen Kunstzentren wie Berlin und München ebenbürtiges Programm boten.“⁴²⁵

Hamburg (1925–1930)

Vergleicht man die damalige Kunstszene in Dresden mit jenen in Hannover und Hamburg, wird die Bedeutung einer Kunstakademie insbesondere für den Bestand einer künstlerischen Avantgarde deutlich. Zwar würde man die international vernetzte Handelsstadt Hamburg damals wie heute nicht als ‚provinziell‘ bezeichnen, wie im Fall von Hannover zu Beginn des 20. Jahrhunderts häufig geschehen. Doch fehlten in beiden Städten die Ateliers, Quartiere und zahlreichen Künstlertreffs, die sich in Dresden rund um die Brühlsche Ter-

422 Dix 1958, S. 279.

423 Dix 1922, zit. n. Schwarz 2012, S. 26.

424 Vgl. zu diesem Absatz: Schwarz 2012, S. 26 f.

425 Frommhold und Söder 2006, S. 369.

rasse formierten.⁴²⁶ So war Hamburg auch in den 1920er Jahren keine ‚Stadt der Künstler‘ wie Berlin, München oder Dresden. Es zeichnete sich vielmehr als ein Ort engagierter Kunstförderer_innen, bedeutender Sammler_innen sowie durch herausragende Persönlichkeiten im musealen Bereich aus.

Im ausgehenden 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahmen insbesondere die Leiter des Museums für Kunst und Gewerbe und der Kunsthalle, namentlich Justus Brinckmann und Alfred Lichtwark, entscheidenden Einfluss auf das Kunstgeschehen. Sie sicherten der Hansestadt in bildkünstlerischen und musealen Bereichen wertvolle Errungenschaften.⁴²⁷

Untrennbar mit der Kulturszene Hamburgs verbunden waren auch der Jurist Gustav Schiefeler und dessen Frau Luise Schiefeler. Gemeinsam stellten sie über Jahrzehnte eine qualitativ hochwertige und umfangreiche Kunstsammlung zusammen, die unter anderem Werke von Edvard Munch, Vincent van Gogh, Emil Nolde oder Alfred Illies umfasste. Zudem unterstützte die Familie Schiefeler mittellose Künstler_innen mit Ankäufen oder kleineren Gaben. Vor allem Luise Schiefeler bemühte sich als Mitglied des *Vereins für Frauenbildung und Frauenstudium* um die Verbesserung der Bildungsmöglichkeiten für Frauen und Mädchen.⁴²⁸

Im Rahmen ihrer Mitgliedschaft im 1906 eröffneten *Frauenklub Hamburg e. V.* hielt Luise Schiefeler regen Kontakt zu zwei weiteren, bedeutenden kulturellen Akteurinnen der Hamburger Kulturszene. Die Kunsthistorikerin Rosa Schapire teilte die Begeisterung des Ehepaares Schiefeler für die Kunst der *Brücke*-Mitglieder. Sie förderte vor allem den deutschen Expressionismus durch den Erwerb von Werken, hielt Vorträge und animierte an-

426 Das ‚Fehlen‘ einer Kunstszene betrifft in diesem Zusammenhang ausschließlich den Bereich der bildenden Kunst und impliziert die insbesondere von den damaligen Künstler_innen, aber auch von kunstinteressierten Hamburger Bürger_innen wiedergegebenen Einschätzungen (siehe unter anderem die einleitenden Worte der Mitglieder der *Hamburgischen Sezession* in dem Katalog, der anlässlich ihrer ersten Ausstellung 1919 erschienen ist, abgedruckt im Rahmen des Beitrags von Friederike Weimar, Weimar 2002, S. 25). Dadurch sollen weder die in Bereichen der Lyrik oder Musik erlangte Bedeutung Hamburgs als Kulturmetropole im 17. und 18. Jahrhundert noch der florierende Handel mit Gemälden oder die seit dem 18. Jahrhundert entstehenden, hochrangigen Kunstsammlungen einiger Hanseaten geschmälert werden. Einige von ihnen gründeten bereits 1817 den ersten bürgerlichen Kunstverein Deutschlands, vgl. dazu: Schneede 1994, S. 5 sowie Kunstverein Hamburg ohne Jahr.

427 Zu diesem Absatz: Schneede 1994, S. 5. Alfred Lichtwark war im Dezember 1886 als erster Direktor an die Hamburger Kunsthalle berufen worden. Systematisch trug er eine bedeutende Sammlung von Werken vom Mittelalter bis in die damalige Gegenwart hinein zusammen, die den Grundstock der heutigen Sammlung der Hamburger Kunsthalle bildet. Zudem vergab er Aufträge an zeitgenössische Künstler, engagierte sich im Bereich Kunstvermittlung, gründete den sogenannten ‚Künstlerclub‘. Siehe weiterführend zu Alfred Lichtwark und der Geschichte der Hamburger Kunsthalle u. a. Hofmann und Müller-Hauck 1969, ohne Seite.

Der Jurist Justus Brinckmann übernahm 1874 die Leitung des vornehmlich auf seine Initiative hin gegründeten Museum für Kunst und Gewerbe, wurde 1877 zu dessen Direktor gewählt und entwickelte Haus und Sammlung bis zu seinem Tod 1915 zu einer der bedeutendsten Institutionen für Kunst und Handwerk. Nähere Informationen zu der Person Justus Brinckmann, seinen Errungenschaften und der Geschichte des Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe siehe Klemm 2004, hier vornehmlich S. 21–54.

428 Vgl. zu diesen Angaben: Woesthoff 2006, S. 131 ff.

dere Interessenten zu Ankäufen oder finanziellen Unterstützungen von zu jener Zeit noch unbekannten Künstler_innen. Gemeinsam mit ihrem ehemaligen Kommilitonen und Dozenten an der Hamburger Kunstgewerbeschule Wilhelm Niemeyer initiierte sie den *Kunstbund Hamburg*, der die Verbreitung des Expressionismus forcieren sollte.

1916 gründete sie aus der Intention heraus, „Brücken zwischen Schaffenden, Genießenden und Museen zu schlagen“⁴²⁹, gemeinsam mit Ida Dehmel den *Frauenbund zur Förderung Deutscher Bildender Kunst*. Dessen Hauptaufgabe sollte darin bestehen, „Gemälde und plastische Werke anzukaufen und sie deutschen Museen, die moderne Kunst sammeln, als Geschenk anzubieten, um Kunstwerken der Gegenwart rechtzeitig ihren Platz in jenen Stätten anzuweisen“⁴³⁰. Von 1919 bis 1920 war Rosa Schapire Mitherausgeberin der expressionistischen Kunstzeitschriften *Die Rote Erde* und *Kündung*. Auch im Exil in London setzte sich die Kunsthistorikerin bis zu ihrem Tod 1954 unermüdlich für die Vermittlung zeitgenössischer Kunst ein.⁴³¹

Ida Dehmel war mit ihrem Mann, dem Dichter Richard Dehmel, 1901 nach Hamburg gezogen. Auf die Initialisierung des *Frauenbundes* folgte 1926 die Gründung des *Bund Hamburger Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*, der im weiteren Verlauf Verbreitung als GEDOK fand. Bis zu ihrem Freitod 1942 setzte Ida Dehmel sich dafür ein, Frauen im Allgemeinen und künstlerisch tätigen im Besonderen in der modernen Gesellschaft Orientierung zu bieten und den Austausch zwischen ihnen sowie ihre persönliche und berufliche Selbstbestimmung zu fördern. Die Vereinigung bereitete den Rahmen für Zusammenkünfte, Stipendien, Präsentationsmöglichkeiten und Ankaufsvermittlungen. Selbst während der entbehrungsreichen Kriegsjahre und nach dem Verlust ihres Sohnes und Mannes als Folge des Ersten Weltkrieges blieb das sogenannte *Dehmelhaus* in Blankenese bis zur Bedrohung durch die Nationalsozialisten ein beliebter kultureller Treffpunkt.⁴³²

Aus jenem oben erwähnten von Künstler_innen empfundenen Mangel einer belebten Kunstszenen resultierte im Jahr 1919 die Gründung der *Hamburgischen Sezession*.⁴³³ Die von Heinrich Steinhagen initiierte Vereinigung avancierte zum Mittelpunkt der Hamburgischen avantgardistischen Kunstszenen und die Hansestadt durch deren legendäre Künstlerfeste, Aktionen, Präsentationen und Vorträge zu einem bedeutenden Zentrum des Expressionismus.⁴³⁴ Trotz der stets bestehenden und gewünschten Heterogenität verschieden beeinflusster und individuell ausgebildeter künstlerischer Stile dominierten neben impressi-

429 Klinkhardt und Biermann 1916, S. 289, zit. n.: Rohardt 2006 S. 36 f., Anm. 2.

430 Literarische Gesellschaft zu Hamburg 1918, zit. n.: Rohardt 2006, S. 37, Anm. 3.

431 Vgl. dazu Rohardt 2006, S. 38.

432 Für weiterführende Informationen zu Ida Dehmel siehe u. a. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg 1970 sowie Wegner 2006.

433 Vgl. dazu das Vorwort zum ersten Ausstellungskatalog der *Hamburgischen Sezession* aus dem Jahr 1919 sowie die Eröffnungsrede des 1. Vorsitzenden Friedrich Wield, abgedruckt in: Jaeger und Steckner 1983, S. 72 bzw. S. 73.

434 „Insgesamt wurden 52 Maler, Bildhauer und Architekten Mitglieder der Vereinigung, die bis zu ihrer Selbstauflösung aufgrund nationalsozialistischer Repressionen im Jahr 1933 zwölf Jahresausstellungen und sechs Künstlerfeste organisierte“, dazu und für weiterführende Informationen: Weimar 2002, S. 25. Auf Seite 36 findet sich eine Teilnehmer_innenliste, auf der unter anderen folgende Mitglieder verzeichnet sind: Friedrich Ahlers-Hestermann, Alma del Banco, Lore Feldberg, Otto Fischer-Trachau, Paul Hamann, Emil Maetzel und Dorothea Maetzel-Johannsen, Karl Opfermann, Anita Réé, Paul Schwemer oder Heinrich Steinhagen, ebd., S. 36.

onistischen und kubistischen zunächst expressionistische Ausdrucksformen in Anlehnung an die Kunst der *Brücke* den Zusammenschluss.

Ab Mitte der 1920er Jahre, etwa zu jener Zeit von Lohse-Wächtlers Umzug nach Hamburg, hatten auch in der Hansestadt zunehmend sachliche Tendenzen Einzug gehalten. Wie in Dresden waren unterschiedliche Ausprägungen realistischer Darstellungsweisen in den Werken der ansässigen Künstler_innen zu konstatieren. Jedoch fehlten ein oder mehrere Vertreter_innen, um deren Zentrum sich die neue Stilrichtung formierte. Zahlreiche Hamburger Künstler_innen wandten sich in der Folge der Abstraktion zu, so unter anderem Karl Ballmer.⁴³⁵

Im Rahmen der *Hamburgischen Sezession* führte die Aufnahme von jüngeren Mitgliedern zum Ende der 1920er Jahre zu der Herausbildung einer spezifischen, später als „Hamburger Sezessionsstil“ bezeichneten Ausdrucksform, welche die Einflüsse von Edvard Munch wirkungsvoll weiterentwickelte. Dies brachte nach den schwierigen, eher mäßig aktiven Zeiten während der Inflation und Wirtschaftskrise wieder neuen Schwung in die Vereinigung.⁴³⁶

Laut Friederike Weimar, deren Aussage von zeitgenössischen Quellen unterstützt wird, war neben der *Hamburgischen Sezession* der Chef des Feuilletons der Neuen Hamburger Zeitung, Hans W. Fischer, einer der entscheidenden Protagonisten der Hamburger Kunstszene der 1920er Jahre. Er teilte Elfriede Lohse-Wächtlers Begeisterung für den modernen Ausdruckstanz, dem er mit journalistischen Beiträgen in Hamburg zu dessen Popularität verhalf. Von dieser sollte unter anderem May Wigman profitieren.⁴³⁷

Präsentationsmöglichkeiten von Werken boten sich den Künstler_innen unter anderem im Kunstverein Hamburg. Dieser veranstaltete in den 1920er Jahren zunächst unter der Leitung Theodor Brodersens sogenannte *Jahresschauen*, an denen sich alle in Hamburg ansässigen Künstler_innen beteiligen konnten. 1922 präsentierte der Kunstverein in den im Jahr zuvor bezogenen Räumlichkeiten in der Hamburger Kunsthalle die erste Ausstellung des *Deutschen Künstlerbundes* und nahm im Folgenden eine zentrale Rolle im Hamburger Kunstgeschehen ein.⁴³⁸

435 Für weiterführende Informationen zu Karl Ballmer siehe Bruhns 2005a, S. 23 f.

436 Vgl. zu dem Abschnitt Weimar 2010, S. 329 ff. sowie zum Absatz über die *Hamburgische Sezession* Jaeger und Steckner 1983, S. 9 f.; Bruhns 2002, S. 9 sowie Weimar 2002, S. 25 ff.

437 Vgl. Weimar 2002, S. 31. Bestätigt wird dieser Eindruck durch eine gelungene Übersichtsdarstellung der Hamburgischen Kunstszene von Hans W. Fischer aus dem Jahr 1923, die Originalseiten 202–225 finden sich abgedruckt in: Jaeger und Steckner, 1983, S. 15–21.

438 1923 zeigte der Kunstverein Holzschnitte aus fünf Jahrhunderten sowie Arbeiten des Grafikers Alfred Mahlau. 1924 waren Arbeiten von Paula Modersohn-Becker, Bernhard Hoetger, Franz Radziwill sowie Ausstellungen zur Geschichte der Lithografie und spanische Grafik zu sehen. Im Jahr darauf präsentierte der Kunstverein Werke von Lovis Corinth, Edwin Scharff und Otto Mueller, zeigte Ausstellungen mit Leihgaben aus Hamburger Privatbesitz, Radierungen des 19. Jahrhunderts sowie eine juryfreie Ausstellung, Werke Heinrich Nauens und der *Rheingruppe*. 1926 und 1927 waren in den Räumlichkeiten in der Kunsthalle unter anderem Arbeiten von der *Münchener Neuen Sezession*, Lyonel Feininger, Paul Klee und Max Liebermann, Emil Nolde, Max Slevogt, eine Ausstellung der *Vereinigung Nordwestdeutscher Künstler* sowie erneut eine juryfreie Präsentation der Hamburgischen Künstlerschaft zu sehen. 1929 zeigte der Kunstverein unter anderem Werke einiger Mitglieder der *Brücke*, Georg Kolbe, Vincent van Gogh sowie russische Malerei. Vgl. zu dieser Auflistung und den Ausstellungen bis 1933: Jaeger und Steckner 1983, S. 38 f. Rosa Schapire schrieb anlässlich der von Theodor Brodersen kuratierten Ausstellung des *Deutschen Künstlerbundes* im Ci-

Angesehene private Institutionen, die sich für moderne und zeitgenössische Kunst in der Hansestadt einsetzten, waren der Kunstsalon Maria Kunde, die noch heute als Galerie fortbestehende Kunsthandlung Commeter, der Kunsthandel von Theodor Brodersen, das Kunsthaus Karl Neumann sowie die Galerie Der Rote Baum.

Dennoch blieben die Bedingungen für die ortsansässigen Künstler schwierig. Jegliche Bemühungen um angemessene Ausstellungsräumlichkeiten oder eine adäquate finanzielle Förderung der Kunschtschaffenden stießen beim Hamburgischen Senat – laut diesem auch aufgrund der Uneinigkeit der Kunschtschaffenden unter sich – auf wenig fruchtbaren Boden. Die 1925 eingerichtete Senatskommission für Kunstpflege,⁴³⁹ an dessen Leiter Alexander Zinn sich 1928 Elfriede Lohse-Wächtler hilfesuchend wenden sollte, schaffte kaum Linderung.

So schrieb der seit 1914 amtierende Direktor der Hamburger Kunsthalle Gustav Pauli 1927 im Ausstellungskatalog der *Hamburgischen Sezession*:

„Nicht an den Talenten mangelt es, wenn Hamburg im Reigen der deutschen Kunststädte noch nicht den ihm gebührenden Rang einnimmt; es liegt vielmehr an den Daseinsbedingungen, die den Talenten in Hamburg gewährt werden. Solange es unserer Künstlerschaft am nötigsten fehlt, an Atelierräumen und an einem Ausstellungshause, dürfen wir uns nicht wundern, wenn wir starke Begabungen abwandern sehen und die daheim Verbliebenen in ihrer Entwicklung gehemmt sind.“⁴⁴⁰

In ähnlicher Weise resümierte der Journalist und Schriftsteller Hugo Sieker im Jahr darauf die Hamburgische Kunstszene:

„Es fehlt in Hamburg nicht an stadtgeborenen Talenten von Rang – aber es fehlt die Atmosphäre, in der überragende Kunst gedeihen möchte. Die biologische Gesetzmäßigkeit, daß Inzucht zur Schwächung der Art führt, scheint auch für kulturelle Komplexe zu gelten. In einer auffallenden, ganz einzigen und einseitigen Weise wird das Hamburger Kunstleben von Söhnen der Stadt bestritten. Aus irgendwelchen fatalen Gründen ist hier die Zufuhr bedeutender Künstler von auswärts verstopft. Es lockt hier keine Akademie mit bedeutenden Lehrern, es fehlen Kunstunternehmer, Kunsthändler und Sammler großen Stils, keine großartigen Mäzene, Verleger, Anreger spornen den Ehrgeiz – kurzum, es fehlt dem hamburgischen Kunstherd der frische Durchzug, der Brennstoff verschlackt hier, ehe er zur Flamme aufloderte.“⁴⁴¹

cerone: „Da es in Hamburg beschämenderweise an einem großen Ausstellungsgebäude fehlt, wurden die Obersäle der alten Kunsthalle zu diesem Zweck ausgeräumt“, woraufhin auch außerhalb Hamburgs die Problematik fehlender Ausstellungsräumlichkeiten in der Hansestadt publik wurde. Rosa Schapire, in: Klinkhardt und Biermann 1921, S. 500 f., zit. n.: Jaeger und Steckner 1983, S. 89.

439 Der Senatskommission für Kunstpflege war die durch einen Senatsbeschluss vom 13. September 1920 ins Leben gerufene, institutionalisierte Kunstpflegekommission vorausgegangen, die auf Initiative des *Hamburger Künstlerrates* gegründet worden war. Vgl. zu diesen und weiterführenden Informationen: Jaeger und Steckner 1983, S. 22 f.

440 Pauli 1927, S. 6.

441 Sieker 1928.

Zwar ließen sich in den 1920er Jahren vereinzelt bedeutende Künstler_innen im Hamburger Raum nieder. Doch führte dies innerhalb der Kunstszene in letzter Konsequenz nicht zu einer nennenswerten Erweiterung. Die spezielle Beschaffenheit einer relativ kompakten Größe der Hamburger Kulturszene, die Vernetzungen der Akteure über die Grenzen der eigenen Gattung hinaus, blieb bestehen.⁴⁴²

Gustav Pauli selbst setzte sich, wie zuvor als Direktor der Bremer Kunsthalle, engagiert für die Aufarbeitung der bestehenden Sammlung sowie für den Erwerb moderner, folglich nachimpressionistischer und zeitgenössischer Kunst ein. Ihm war es unter anderem zu verdanken, dass Erwin Panofsky 1926 an das Kunstgeschichtliche Institut in Hamburg berufen wurde. Eine für die Kulturszene der 1920er Jahre ebenso bedeutende Rolle spielten zum einen der Oberbaudirektor Fritz Schumacher und zum anderen der 1919 an das Museum für Kunst und Gewerbe berufene Max Sauerlandt. Sein Hauptanliegen war es auch, zeitgenössischen, noch lebenden Kunstschaaffenden die Präsentation und den Verkauf von Arbeiten zu ermöglichen.⁴⁴³ 1930 wurde Sauerlandt zum kommissarischen Leiter der Landeskunstschule, der ehemaligen Kunstgewerbeschule, berufen. Diese beeinflusste mit ihren fortschrittlich gesinnten Lehrkräften die Hamburger Kulturszene weit über das Kunstgewerbe hinaus.⁴⁴⁴

Dresden (1931–1940)

Dresden war nicht zuletzt durch die zu Beginn dieses Unterkapitels benannten Künstler um Otto Dix, Otto Griebel und Conrad Felixmüller im Laufe der 1920er Jahre zu einer Hochburg realistischer Tendenzen avanciert. Otto Dix, der nach seinen Aufenthalten in Düsseldorf (1922–1925) und Berlin (1925–1927) als mittlerweile anerkannter und erfolgreicher Künstler agierte, folgte 1926 dem Ruf als Nachfolger von Otto Gußmann an die Dresdner Kunstakademie. Im Frühjahr 1927 kehrte er mit seiner Frau Martha Dix und der gemeinsamen Tochter Nelly nach Dresden zurück, um ab dem Sommersemester mit seiner einflussreichen Lehrtätigkeit zu beginnen.⁴⁴⁵

Viele um 1900 Geborene sowie Angehörige der darauffolgenden Generation der unter anderem von Otto Dix geprägten Veristen waren politisch aktiv. Noch bis weit in die 1930er Jahre widmeten sie ihr künstlerisches Schaffen dem linksorientierten ‚Klassenkampf‘. Namentlich Wilhelm Lachnit, Lea und Hans Grundig, Gerd Böhme sowie die Dix-Schüler

442 Dass diese Tatsache zu fruchtbarer Zusammenarbeit führte, jedoch auch Nachteile wie beispielsweise eine sehr subjektive Berichterstattung seitens der Hamburger Journalisten haben konnte, die eine Beurteilung der kulturellen Leistungen anhand der damaligen Quellen erschwerte, erwähnen Dirk Hempel und Friederike Weimar, in: Hempel und Weimar 2010, S. 12.

443 Vgl. dazu und für weiterführende Informationen: Jaeger und Steckner 1983, S. 34 f.

444 Hempel und Weimar 2010, S. 13 f.

445 Im Rahmen seiner Lehrtätigkeit legte Otto Dix besonderes Gewicht auf das Erlernen altmeisterlicher Maltechniken von Grund auf. Der von Dix angeleiteten Ausbildung entstammte keine homogene Schule. Dennoch wiesen seine Schüler_innen trotz zum Teil erheblicher künstlerischer Unterschiede spezifische Gemeinsamkeiten auf. Dazu gehörte neben der Wahl ähnlicher Themen, wie Aktkompositionen, Porträts, Alltagsszenarien oder Darstellungen des Milieus, „[...] die Arbeit nach dem sogenannten ‚Karton‘, der direkten Übertragung der Zeichnung auf die Leinwand, [...]“, vgl. Kühnle 2011, S. 123.

Rudolf Bergander, Ernst Bursche oder Wilhelm Dodel waren mehrheitlich Mitglieder der KPD und der *Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands* (ASSO)⁴⁴⁶.

Diesen politisch linksorientierten Vertreter_innen einer realistischen Ausdrucksweise stand der auf der Theorie von Gustav Hartlaub begründete sogenannte ‚rechte‘ oder ‚klassische Flügel‘ der Neuen Sachlichkeit gegenüber.⁴⁴⁷ Künstler_innen wie unter anderem Karl Hanusch, Georg Siebert oder Ernst Holzhäuser schufen – häufig in Anlehnung an traditionelle Maltechniken – Werke von neoklassizistischer über naturalistisch-heimatliche bis hin zu neuromantischer Manier.⁴⁴⁸

Eine klare Einteilung zwischen links, sozialkritisch und progressiv bzw. rechts, konservativ und konform ist dabei selbstverständlich nicht haltbar. Vielmehr konnte auch der Rückzug in eine eher private, heimatbezogene und scheinbar konservative Malerei gesellschaftskritische Momente enthalten. Gleichsam wandten sich zahlreiche linkspolitische Künstler_innen gegen Ende der 1920er Jahre traditionellen Techniken und Themenbereichen zu. Sie schufen klassische Porträt- und Genreszenen ohne offensichtliche systemkritische Konnotationen oder anprangernde Hässlichkeit.

So wurde die Dresdner Kunstszene zu Beginn der 1930er Jahre weiterhin von einem Nebeneinander verschiedener Stile geprägt, wies dabei als Besonderheit jedoch zugleich eine enorme Vielfalt realistischer Darstellungsformen auf. Auch der Einfluss eines eher im mythologischen Bereich angesiedelten französischen oder italienischen Realismus fand während jener Zeit Eingang in die Werke zahlreicher Dresdner Kunstschaffender. Insbesondere Künstler wie Constantin von Mitschke-Collande, Wilhelm Heckrott oder Pol Cassel folgten mit ihren Arbeiten der 1920er und 1930er Jahre der aus südlicheren Gefilden stammenden Tradition einer vereinfachten Raumgestaltung und Formensprache. Sie entwickelten Einflüsse eines Puvis de Chavannes, Pablo Picasso oder Henri Rousseau unter Einbringung kubofuturistischer oder ‚salonfähiger‘, realistischer Elemente zu interessanten ‚naiven‘ Kompositionen weiter. Phantastische, surrealistische und magische Tendenzen traten hingegen weniger in Gemälden denn in kunstgewerblichen Arbeiten auf.⁴⁴⁹

Als Otto Dix im April 1933 kurz nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten von seiner Lehrtätigkeit an der Akademie entbunden wurde, hatten sich Bestrebungen zu einer Etablierung regimekonformer Kunst in Dresden vielerorts bereits bemerkbar gemacht. Schüler von Dix, darunter Ernst Bursche, wurden verhaftet. Es wurde an einer ‚Einschaltung‘ der bildenden Künste gearbeitet, deren Produkt die vermehrte Rückkehr zu naturalistischen, heroisierenden, idealisierenden und kriegsverherrlichenden Darstellungen war. Einige realistisch arbeitende Künstler_innen glichen nicht nur ihre Bildthemen, son-

446 Die ASSO war im März 1929 in Berlin als Instrument der KPD gegründet worden. Ihr Hauptziel war der künstlerische Klassenkampf zur Errichtung einer sozialistischen Gesellschaft als Reaktion auf die sich zuspitzenden politischen, wirtschaftlichen und sozialen Konflikte. Ihr gehörten neben bildenden Künstler_innen Musiker_innen, Schriftsteller_innen, Fotograf_innen und Kunstkritiker_innen an, die in der Folge eigene Fachverbände und Ortsgruppen bildeten. Ihre Aufgabe war es, mittels griffiger künstlerischer Beiträge die Ziele der KPD zu verbreiten und sich für sie einzusetzen, vgl. dazu und für nähere Informationen u. a.: Wagner 2011, S. 130 f.

447 Vgl. zu der Theorie von Gustav Hartlaub u. a.: Schmied 1969, S. 9 oder Peters 2000, S. 380 f.

448 Vgl. zu diesem Abschnitt Dalbajewa 2012, S. 6.

449 Vgl. zu dem vorangegangenen Absatz: Dalbajewa 2011a, S. 107 ff. und für weiterführende Informationen zu neusachlichen Positionen in Dresden zu Beginn der 1930er Jahre: ebd., S. 104 ff.

dern zudem ihre Malweise der feingliedrigen, altmeisterlichen Technik an. Als ein Beispiel für den nahezu nahtlosen Übergang von der neusachlichen Malerei hin zu der Bildwerdung des nationalsozialistischen Kunstideals kann das Werk von Johannes Beutner oder jenes von Franz Lenk betrachtet werden. Auch für weitere, eher als ‚gemäßigt‘ zu bezeichnende neusachlich arbeitende Dresdner Künstler_innen, musste das Jahr der nationalsozialistischen Machtergreifung nicht zwangsläufig einen Einschnitt in ihre Berufspraxis bedeuten. Viele von ihnen nutzten weiterhin die zuvor bestehenden Ausstellungsmöglichkeiten auf der Brühlschen Terrasse oder im Sächsischen Kunstverein. Diese wurden unter anderem von der *Künstlervereinigung Dresden*, vom *Deutschen Künstlerverband*, der *Dresdner Sezession* oder der Gaufachgruppe für bildende Künste veranstaltet.

Anders hingegen erging es jenen Künstler_innen, die aufgrund ihrer politisch linksgerichteten Gesinnung und bisherigen Arbeit seit der Machtübernahme als potenzielle ‚Regimegegner‘ eingestuft wurden. Hausdurchsuchungen, Verhaftungen, Ausgrenzungen und somit gravierend eingeschränkte Arbeits-, Ausstellungs- und damit Existenzmöglichkeiten waren die Folge. Einige Künstler_innen flohen ins Ausland oder zogen sich wie Otto Dix in ländliche Bereiche Deutschlands zurück. Andere hielten mittels ihrer Kunst am Widerstand gegen das herrschende Regime fest. Ein prominentes Beispiel eines auch nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in seiner veristisch-expressiv geprägten Manier weiter arbeitenden Dresdner Künstlers war Hans Grundig. Er wurde wiederholt verhaftet, im Konzentrationslager Sachsenhausen interniert sowie dem Strafbataillon der Wehrmacht zugeteilt. Andere Künstler_innen flüchteten sich in alternative Stilrichtungen oder bewegten sich mit „[...] zuvor bereits ausgebildete[m] ‚kritischen Traditionalismus‘ [...] in Randzonen einer regimekonformen Kunst [...]“. ⁴⁵⁰

Verwiesen sei an dieser Stelle auf die in der kunsthistorischen Forschung bekannte Problematik der partiell bestehenden ästhetischen Parallelen zwischen den zuvor vorhandenen neusachlichen Tendenzen und den oftmals undurchsichtigen und inkonsequenten nationalsozialistischen Erwartungen an die bildende Kunst. Wie sowohl Birgit Dalbajewa und Ruth Hefrig als auch Olaf Peters in ihren Beiträgen zur Malerei der Neuen Sachlichkeit im Dritten Reich problematisieren, ist die Frage nach Mitläufertum, Anpassung, passivem Widerstand oder Gegnerschaft häufig nicht ohne Weiteres zu beantworten. ⁴⁵¹ Allein die genaue Betrachtung der einzelnen Künstler_innen, ihrer Lebensläufe und Werke für sich und im Gesamtkontext können über die individuellen Intentionen des Schaffens in jenen Jahren diktatorischer Repression Aufschluss geben. In Ansätzen ist dies im Fall von Grethe Jürgens in Unterkapitel 3.2.2 erfolgt.

450 Vgl. zu den beiden vorangegangenen Absätzen Dalbajewa und Hefrig 2011, S. 138 ff., Zitat siehe S. 142.

451 Siehe zu dieser Thematik u. a. Dalbajewa und Hefrig 2011, S. 136–143; Peters 2001, S. 83–92 sowie Peters 1998.

3.3.2 Etablierungsbestrebungen von Elfriede Lohse-Wächtler

Vernetzungen, Aneignungen und Erfolge als Kunstgewerblerin in Dresden 1917–1925

Im Jahr 1915 begann Elfriede Wächtler ihre Ausbildung an der Dresdner Kunstgewerbeschule. Wenig später erfolgte der Auszug aus der elterlichen Wohnung in eine eigene Unterkunft in der Nähe von Innenstadt, Hochschule und Akademie. Beides sorgte dafür, dass sich Wächtler bereits in einem frühen Stadium ihrer künstlerischen Laufbahn in einem vielgestaltigen kulturellen Umfeld bewegte. Durch ihre Mitbewohnerin Londa Freiin von Berg⁴⁵² lernte sie deren späteren Ehemann Conrad Felixmüller kennen. Zu ihm und dessen weit verzweigtem Freundeskreis pflegte sie insbesondere in den Jahren 1917 bis 1919 engen Kontakt. Dies lässt sich sowohl den Briefen und Erzählungen von ihrem Bruder Hubert Wächtler, von Otto Griebel und Johannes A. Baader entnehmen als auch anhand ihrer künstlerischen Arbeit aus jenen Jahren konstatieren.

Ein Beispiel dieses für die künstlerische und persönliche Entwicklung von Elfriede Wächtler bedeutenden Austausches stellt das sich heute in Privatbesitz befindliche Porträt ihres Bruders dar (Abb. 9).

Es handelt sich dabei um eine aquarellierte Bleistiftzeichnung, die laut der Signatur 1917 entstand und Parallelen zu wenige Jahre zuvor entstandenen Arbeiten von Conrad Felixmüller und Lasar Segall⁴⁵³ aufweist.⁴⁵⁴ Insbesondere die Kopfpattie der rechten Dame im Porträt von Lasar Segall, die Gesichter von Conrad Felixmüller und Hubert Wächtler weisen nicht nur ähnlich kantige, kubistisch anmutende Züge und Formen auf. Sie sind auch in der gleichen gelblichen Färbung gehalten. Unnatürlich rot erscheint zudem der nahezu identisch geformte Mund der Dargestellten. Ob Elfriede Wächtler das Selbstbildnis ihres zu diesem Zeitpunkt bereits etablierteren Kollegen kannte, liegt im Bereich des Möglichen, bleibt jedoch Spekulation. Als gesichert kann gelten, dass sie sich um 1917 des Öfteren in

452 Sowohl zu Londa Freiin von Berg als auch zu Frieda Wächtler findet sich in dem Zeitraum von 1916 bis 1918 lediglich im Jahr 1918 ein Eintrag im Adressbuch der Stadt Dresden. Beide sind als Kunstgewerbeschülerinnen in der Pillnitzer Straße 28 II, verzeichnet. Weitere Einträge finden sich zu Elfriede bzw. Frieda Wächtler auch in einem Zeitraum von 1916 bis 1920 nicht. Möglicherweise war sie nicht offiziell gemeldet oder wohnte zur Untermiete, siehe Adressbuch Dresden 1918.

453 Lasar Segall, geboren 1891 in der litauischen Hauptstadt Wilna, war 1910 von Berlin nach Dresden übersiedelt. Hier besuchte er die Akademie und war Meisterschüler von Gotthard Kuehl. Maleisch kehrte er dem ihm beschönigend und visionslos erscheinenden Impressionismus den Rücken und begann, insbesondere Themen wie seine jüdische Herkunft und seine Heimatstadt in expressionistisch-kubistischen Gemälden und Lithografien wiederzugeben. Er war Mitglied der *Dresdner Sezession, Gruppe 1919*. Fotografien zeigen ihn zusammen mit seinen Dresdner Kolleg_innen und Freund_innen, darunter auch Otto Dix, vgl. dazu: Staatliche Kunsthalle Berlin 1990, S. 19 ff. Auch Otto Griebel erinnert sich an ein Zusammentreffen mit Lasar Segall zu Beginn des Jahres 1919: „Neben anderen verkehrten hier [in der Dresdner Wohnung von Vio Schulhoff, einer Freundin von Otto Griebels erster Frau Elis Franz, Anm. der Verfasserin] der aus Litauen herzugekommene jüdische Maler Lasar Segall und der Maler Alexander Neroslow. Auch Dix erschien manchmal in dem Kreise, aber erst späthin und aus besonderen Gründen“, Otto Griebel, in: Griebel und Lühr 1986, S. 76 f.

454 Lasar Segall, *Zwei Freundinnen*, 1913, Öl auf Leinwand, 85 x 79 cm, Privatbesitz, Abb. in: Staatliche Kunsthalle Berlin 1990, S. 101 und Conrad Felixmüller, *Selbstbild*, 1915, Öl auf Leinwand, 50 x 35 cm, Privatbesitz, Abb. in: Spielmann 1996, S. 56.

Conrad Felixmüllers Atelier aufhielt, wo sie dessen Arbeiten betrachten konnte. Ihrerseits inspirierte die junge Studentin und Freundin seiner Partnerin Londa von Berg den nur eineinhalb Jahre älteren Maler zu mehreren Porträts.⁴⁵⁵ Als das Paar im Sommer 1918 heiratete, übernahm Elfriede Wächtler das Wohnatelier des Künstlers in zentraler Lage, nahe der Kunstgewerbeschule und der Kunstakademie in der Rietschelstraße 7, Ecke Ziegelstraße. Nun bot sich Raum für ihre vielfältigen künstlerischen Interessen und für individuelle Entfaltung.⁴⁵⁶ Felixmüllers Tradition des offenen Hauses führte die mittlerweile 18-Jährige weiter. Menschen unterschiedlichster Charaktere und Professionen nutzten das Zimmer zu Zusammenkünften, bei denen diskutiert, gemalt, lithografiert, gemeinsam gegessen, getrunken und gefeiert wurde.⁴⁵⁷

Obwohl nach ihrer Rückkehr aus dem Krieg 1918/1919 zumindest einige Mitglieder der *Dresdner Sezession, Gruppe 1919* regelmäßig in Elfriede Wächters Wohnatelier verkehrten, lässt sich eine offizielle Mitgliedschaft der Künstlerin nach derzeitiger Quellenlage nicht nachweisen. Gründe für den Verzicht auf einen Anschluss an eine politische oder künstlerische Vereinigung könnten der ihr nachgesagte Freiheitsdrang, ihr Streben nach Individualität sowie ihre als wahrscheinlich geltende Ablehnung gegen Regeln oder Konventionen gewesen sein. Zudem schien sie aufgrund des regen Kontaktes zu einem vielgestaltigen kulturellen Umfeld und einer wachsenden Käufer_innenzahl ihrer kunstgewerblichen Arbeiten aus beruflich-strategischen Gründen zunächst nicht zwingend auf derartige Mitgliedschaften angewiesen zu sein. Dennoch teilte sie deren Begeisterung für die slawische und russische Kultur. Dies belegen sowohl ihr Interesse für russische Literatur als auch der Holzschnitt mit dem Titel *Ines Ponik* von 1919⁴⁵⁸ sowie zeitweilig ihr Kleidungsstil. Holzschnitte ihrer Kolleg_innen und eigene Arbeiten zierten die Wände ihres Wohnateliers. Diese wiesen laut Rudolf Adrian Dietrich zwar „[...] die Strenge und Herbheit der Holzschnitte der neuen expressionistischen Kunst, aber zugleich eine eigenartig sensible Haltung mit individuellen Motivkreisen [...]“⁴⁵⁹ auf.

455 Ein Beispiel ist der ihr Konterfei in kubistischer Manier zeigende Holzschnitt von Conrad Felixmüller, der 1917 in der Zeitschrift *Die Aktion* erschien. Abb. siehe Blübaum, Stamm und Zeller 2008, S. 27.

456 Das Zimmer in der Pirnaischen Vorstadt befand sich „[...]“, direkt über einem Milchladen, über dessen Eingang der Balkon reichte. [...]“, erinnert sich Hubert Wächtler. „Es roch nach Farbe, Terpentin, Wachs, Parfüm, Tabak, Kaffee, Wein und zu Weihnachten nach Pfefferkuchen, gekochtem Zucker und dem Spirituskocher. [...] Es war in dieser Bude eine ganz außergewöhnliche Atmosphäre, die mir jetzt noch spürbar ist“, Wächtler ohne Jahr, S. 281 f. Nach der Schule fuhr er gerne in die Stadt, um mit seiner Schwester durch die Ateliers befreundeter Künstler zu ziehen, wo „immer was los“ war, ebd., S. 281.

457 Beschreibungen des Interieurs finden sich in: Griebel 1958, S. 291.

458 Elfriede Lohse-Wächtler, *Ines Ponik* (ELW 19), Holzschnitt, 12,4 x 9 cm, im Stock monogr. oben rechts: NW, Nachlass ELW, Hamburg.

459 Dietrich 1959, S. 296. Als diese Aussage illustrierend können die drei Holzschnitte aus dem Jahr 1919 von Elfriede Lohse-Wächtler gelten: *Ines Ponik*, *Die Nachtwandlerin* (ELW 20), 1919, Holzschnitt, Maße unbekannt, monogr. im Stock unten rechts: N/W, bez. unten: Die Nachtwandlerin – Holzschnitt von N. Wächtler 1919, Verbleib unbekannt, und *Eine Gasse* (ELW 21), 1919, Holzschnitt, Maße unbekannt, monogr. im Stock unten rechts: N/W, bez. unten: Eine Gasse – Holzschnitt von N. Wächtler 1919, Verbleib unbekannt, sämtlich abgebildet in: Reinhardt 1996, S. 48, 52 und S. 53. Dabei muss unklar bleiben, ob eben diese drei im Atelier von Lohse-Wächtler oder andere, heute nicht überlieferte Werke zu sehen waren. Zu Ausführungen bezüglich der Nähe Lohse-Wächters

Zu jener Zeit schien Elfriede Wächtler sich auch politisch zu interessieren. Aussagen Otto Griebels zufolge besuchte sie mit ihm gemeinsam Versammlungen des Spartakusbundes und sie diskutierten über die revolutionären Ereignisse.⁴⁶⁰ Zu einer Mitgliedschaft in der KPD, der viele ihrer Künstlerkolleg_innen angehörten, oder zu einem anderweitigen aktiven politischen Einsatz für soziale Gerechtigkeit kam es jedoch offenbar nicht.

Bildnerisch setzte sich die Künstlerin mit den damals als ‚modern‘ geltenden Phänomenen auseinander, die Otto Griebel zusammenfassend als „'Oh-Mensch'-Gebärde, Primitivismus, Somnambulismus, Pathos und Irrationalismus“ beschrieb.⁴⁶¹ Sie teilte die populäre Begeisterung für das Mystische, Okkulte und Phantastische, was sich unter anderem in den aus dem Jahr 1917 stammenden Illustrationen zu den Büchern von Gustav Meyrink niederschlug.⁴⁶² Dass Lohse-Wächtler zeitweilig ihren Habitus diesen Modeerscheinungen anpasste, ist ebenfalls der Aussage von Rudolf Adrian Dietrich zu entnehmen. Er sagte ihr gelegentliche „somnambule Anwandlungen“ nach.⁴⁶³ Spirituell muten auch die Kostüme an, mit denen die Künstlerin die Tänzerinnen in der Mappe mit Drucken für ihre Tanzlehrerin Gertrud Leistikow ausstattete.⁴⁶⁴ Farbenfroh, luftig weit und mit ornamentalen Mustern verziert, tragen sie Perlenketten um Fuß- und Handgelenke, Hals und Hüfte sowie einen spitzen Hut, welcher sowohl mit einem turbanartigen Element als auch mit bunten Fransen ausgestattet ist.

Durch diese Mappe mit Lithografien wird zum einen das Streben nach einem regen künstlerischen Austausch und der Suche nach Inspiration für das eigene Schaffen mittels unterschiedlicher Medien deutlich. Zum anderen kann sie beispielhaft für eine weitere, konkreter als solche zu benennende Etablierungsbestrebung von Wächtler stehen. Das

zur *Dresdner Sezession, Gruppe 1919* sowie näheren Informationen zu den drei Arbeiten vgl. auch Reinhardt, H. 1996a, S. 51 ff.

460 Griebel 1958, S. 291.

461 Griebel und Lühr 1986, S. 84.

462 Im Stil von Alfred Kubin, mit kleinen, sehr kurzen Strichen und Punkten, schuf Elfriede Wächtler eine *Nächtliche Szene* und interpretierte lithografisch den durch eine schwarze Spinne erschreckten literarischen Helden aus Meyrinks 1916 veröffentlichten Roman *Das Grüne Gesicht*, Meyrink 1916. Beide Zeichnungen stehen in der Tradition des europäischen Symbolismus um die Jahrhundertwende, der „[...] ‚die andere Welt‘ durch Transformationen, Visionen, Metamorphosen und Meta- psychosen [...]“ ins Bildnerische umsetzte, Wetzel 2001, S. 402. Nicht selten bildeten literarische Vorlagen den Ausgangspunkt solcher Darstellungen.

Elfriede Lohse-Wächtler, *Ohne Titel (Nächtliche Szene)* (ELW 7), um 1917, Federlithografie, 16,7 x 10,7 cm, im Stein monogr. unten rechts: NW, Nachlass ELW, und *Die Spinne* (ELW 6), um 1917, Federlithografie, 16,7 x 10,7 cm, im Stein monogr. unten links: NW, bez. unten links: – Die Spinne von/Meyrink (Bleistift), bez. unten rechts: Org. Litho von/N Wächtler, Nachlass ELW, beide abgebildet (s/w) in: Reinhardt 1996, S. 49. Siehe dazu die näheren Ausführungen von Hildegard Reinhardt, in: Reinhardt, H. 1996a, S. 50.

463 Dietrich 1959, S. 296.

464 Die Mappe mit Drucken aus dem Jahr 1917, 18 x 12 cm bzw. 14,5 x 10 cm, zum Teil monogr. ist betitelt mit den Worten „Original Handdrucke von F.N. Wächtler, 1917“. Sie befindet sich in dem Nachlass von Gertrud Leistikow, bei der Elfriede Wächtler während ihrer Studienzeit an der Kunstgewerbeschule Tanzstunden nahm. Die Mappe zeigt verschiedene Tanzbewegungen aus Leistikows Figuren-Repertoire. Für diesen Hinweis danke ich Dr. Kristin Gäbler, Städtische Galerie Dresden, sowie Jacobien de Boer, Utrecht. Das Deckblatt sowie drei weitere Blätter sind abgebildet in: De Boer 2015, S. 88.

Deckblatt der Mappe trägt die Inschrift „Gertrud Leistikow/Original Handdrucke von F. N. Waechter 1917“, wobei das N. für das Pseudonym Nikolaus steht.

Zu jener Zeit trug Elfriede Wächtler das blonde Haare noch lang, meist zum Zopf gebunden oder hochgesteckt, wie es für Frauen traditionell üblich war. Eine Fotografie der Grafikklassse, die zu Beginn des Jahres 1918 vermutlich anlässlich des Abschlusses des Grundstudiums entstanden ist, zeigt sie inmitten ihrer Mitstudierenden.⁴⁶⁵ Nach Ende ihres Studiums im Laufe des Jahres 1918 glich Wächtler ihr äußeres Erscheinungsbild dem männlichen Künstlernamen an. Sie schnitt ihre Haare ab, trug häufig derbe, maskulin anmutende Kleidung und rauchte in der Öffentlichkeit.⁴⁶⁶ Die Gründe für die Wahl des Namens Nikolaus, mit dem Elfriede Wächtler seit 1917 viele ihrer künstlerischen Arbeiten sowie sporadisch auch eigene literarische Äußerungen bezeichnete,⁴⁶⁷ sind nicht bekannt. Rudolf Adrian Dietrich äußerte in seiner Ansprache anlässlich der Eröffnung der Einzelausstellung von Lohse-Wächtler in der Hamburger Galerie Contour am 3. November 1959 die Vermutung, dass die Wahl eben dieses Pseudonyms mit der Person des Heiligen Sankt Nikolaus einhergehe.⁴⁶⁸ Dies muss jedoch Spekulation bleiben. Das Entscheidende in diesem Kontext ist vielmehr Elfriede Wächters Entschluss, ihre künstlerische Arbeit unter einem explizit männlichen Pseudonym zu veröffentlichen.⁴⁶⁹ Wie durch ihren maskulinen Habitus und ihr dementsprechend anmutendes Äußeres versprach sie sich vermutlich gleichberechtigte Chancen für die Etablierung ihrer Kunst auf dem Markt.

Beide Vorgehensweisen boten ein gewisses Maß an Schutz im Sinne einer Form der Unangreifbarkeit oder Immunität für die sich dahinter verbergende Person und Künstlerin. Zugleich bedeuteten männliches Pseudonym und Äußeres für Wächtler Hoffnung auf bessere Absatzmöglichkeiten und eine höhere Anerkennung innerhalb des Kunstbetriebes durch eine ‚männlich kaschierte‘ Anonymität. Sie boten eine Art der ‚Freiheit‘, die der Berliner Porträtistin Sabine Lepsius (1864–1942) im 19. Jahrhundert verwehrt war und die sie ebenfalls mit männlicher (Ver-)Kleidung einzufordern suchte: „O wenn ich doch ein Junge wäre! Man hätte nicht gewagt, mich aus der Kompositionsklasse auszuschließen, denn nicht Talent, sondern Hosen sind das Ausschlaggebende. [...] Eine Welt brach in mir zusammen und eine tiefe Opposition gegen die von Männern aufgestellte Ordnung stieg in mir auf.“⁴⁷⁰ Obwohl Elfriede Wächtler in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts bekanntermaßen bereits von erweiterten politischen und sozialen Freiheiten profitieren konn-

465 Fotografie aus dem Nachlass ELW, abgebildet in: Böhm 2009, S. 38.

466 Otto Griebel schildert ihr Äußeres aus seinen Erinnerungen: „Sie trug einen eingedrückten schwarzen Künstlerhut auf ihrem kurzgeschnittenen Haar, dazu am Körper einen kurzen Rock und eine Russenbluse, welche an den Hüften ein Ledergurt zusammenhielt [...]“, Griebel 1958, S. 291.

467 Im Mai 1918 schickte Elfriede Wächtler ihrem Vater Adolf Wächtler zum Geburtstag ein Gedicht, das sie mit Nikolaus Wächtler unterzeichnete, Wächtler, E. 1918.

468 Rudolf Adrian Dietrich: „Sankt Nikolaus ist ja Erwartung, daß einem bald Frohes beschert werde. Und mit ihrem unentwegten Fleiß und mit ihrem intuitiv künstlerischen Suchen hat Elfriede Wächtler, auch als sie längst den männlichen Vornamen nicht mehr für die Signierung ihrer Zeichnungen und Aquarelle verwandte, darauf gewartet, daß ihr einmal eine Nikolausverheißung auch erfüllt würde“, Dietrich 1959, S. 297.

469 Die Betonung auf Wächters Wahl eines männlichen Pseudonyms impliziert an dieser Stelle, dass die Verwendung eines indifferenten Kürzels oder das Spiel mit der Identität unter Verwendung eines geschlechtlich neutralen Vornamens möglich gewesen wäre.

470 Sabine Lepsius, zit. n.: Dietrich, B. 1993, S. 11.

te, schien ihr das Spiel mit den geschlechtsspezifischen Identitäten aus den oben genannten Gründen erstrebenswert und erfolgversprechend. Sie lebte auf diese Weise, wie viele Frauen ihrer Generation, den Mythos von Neuanfang, Aufbruch, Unabhängigkeit und Individualität der ‚Neuen Frau‘ inmitten von tradierten Konventionen und ‚moralischen Überresten‘ des vorangegangenen Jahrhunderts.

Nach 1919 ist das bis dato als verschollen geltende Selbstbildnis von 1921 das letzte heute bekannte mit „N. Wächtler“ bezeichnete Werk.⁴⁷¹ Selbstbewusster monogrammierte die Künstlerin ihre lithografischen Arbeiten ab diesem Zeitpunkt, folglich nach ihrer Hochzeit mit Kurt Lohse im Jahr 1921, mit den Initialen ELW. Den Kurzhaarschnitt trug die Künstlerin bis zu ihrem Tod im Jahr 1940.

Ob die Verwendung eines Pseudonyms Elfriede Lohse-Wächtler tatsächlich zu höheren Absatzmöglichkeiten ihrer Werke verholfen hat, ist heute nicht mehr nachzuvollziehen. Zu belegen ist lediglich eine Veröffentlichung ihrer Lithografie *Böhmische Madonna* in der Theaterzeitschrift *Konstanz 1919* (1920). *Blätter für Kunst*. Diese wurde vermutlich von Rudolf Adrian Dietrich eingebracht, der zu jener Zeit als Redakteur bei der Zeitschrift tätig war.⁴⁷² Nach bisherigem Kenntnisstand ist allein Otto Griebels Erinnerungen zu entnehmen, dass Elfriede Lohse-Wächtler während ihrer Dresdner Zeit zudem an Ausstellungen beteiligt war. Obgleich dies seiner Aussage nach „selten“ vorkam, wurden Dresdner Sammler auf die Arbeiten der Künstlerin aufmerksam und kauften diese.⁴⁷³ Auch Hubert Wächt-

471 Im Rahmen der Forschung für die vorliegende Arbeit konnte das Selbstbildnis in einer Privatsammlung ausgemacht und im Original begutachtet werden: Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstbildnis* (Abb. 10). Weitere Bezeichnungen verbleiben aufgrund der Wahrung der Anonymität der Eigentümer unerwähnt.

472 Siehe Anmerkungen zu dem Dichter Rudolf Adrian Dietrich in: Reinhardt 1996, S. 301. Die heute bekannten Lithografien mit dem Titel *Böhmische Madonna* sind sämtlich mit NW monogrammiert. Für nähere Angaben siehe Anm. 476.

473 „Obgleich Laus nur selten mal Arbeiten in den Ausstellungen zeigte, kauften ihr die Dresdner Kunstsammler, vor allem der Rechtsanwalt Dr. Glaser, gern mal etwas ab, denn ihre Blätter waren originell und von guter künstlerischer Qualität“, Griebel 1958, S. 292.

Nachforschungen im Rahmen der vorliegenden Arbeit hinsichtlich ergänzender Belege für getätigte Verkäufe an Dresdner Sammler_innen ergaben, dass zumindest Ankäufe durch den von Otto Griebel erwähnten Dresdner Rechtsanwalt Dr. Fritz Salo Glaser (1876–1956) als gesichert gelten können. Gesammelt hatte dieser bis 1933 vornehmlich Arbeiten der Dresdner Avantgarde, wobei seine Sammlungstätigkeit weniger systematisch erfolgte denn durch persönliche Leidenschaft und die Sympathie für die jungen Künstler_innen inspiriert war. Im Gegensatz zu anderen bedeutenden Dresdner Kunstsammler_innen, wie Oscar Schmitz oder Heinrich Arnold, übernahm der Dresdner Rechtsanwalt keine Posten in kulturellen Gremien oder spendete öffentlich an Dresdner Museen. Vielmehr förderte er zahlreiche junge Künstler_innen durch Ankäufe, durch Aufträge sowie durch seine Gastfreundlichkeit. Das Geld für seine Sammlertätigkeit musste Dr. Fritz Glaser, insbesondere mit der allmählich fortschreitenden Bekanntheit beispielsweise von Otto Dix, nicht selten über einen längeren Zeitraum zusammensparen, um seiner Familie parallel ihren komfortablen Lebensstandard erhalten zu können. Seit der Zeit des Nationalsozialismus und bis über seinen Tod hinaus mussten er und seine Hinterbliebenen die ehemals umfassende Kunstsammlung schrittweise veräußern, um ihren Lebensunterhalt finanzieren zu können. Aus Angst vor Verfolgung waren zudem jegliche, die Kunstwerke betreffenden Erwerbsunterlagen vernichtet worden. Vgl. dazu und für weiterführende Informationen: Biedermann 2007, S. 114 f. sowie Rudolph 2007, S. 29 ff.

ler berichtet von Käufern, „zu denen er mitgehen durfte und bei denen seine Schwester Geld holen wollte, wobei sie irgendeine Arbeit mitnahm“.⁴⁷⁴

Möglich ist zudem, dass Wächtler als Studierende mit ihren Werken an den Wettbewerben und Ausstellungen teilnahm, die von der Kunstgewerbeschule initiiert wurden.⁴⁷⁵ Von einem Durchbruch als bildende Künstlerin kann in den frühen Dresdner und Hamburger Jahren jedoch nicht die Rede sein.

Erfolgreicher schien Elfriede Wächtler insbesondere in den Dresdner Jahren mit ihren kunsthandwerklichen Arbeiten gewesen zu sein. Aufschluss darüber gibt zunächst die Betrachtung des Dresdner Œuvres. Vor allem aus dem Zeitraum von 1918 bis 1922 haben sich Blätter mit ornamentalen Verzierungen, verspielten Mustern und Anklängen an Farben und Formen japanischer Holzschnitte erhalten, die vornehmlich biblische Motive zeigen.⁴⁷⁶ Diese illustrativen Blätter dienten, wie die zum Teil mit ähnlichen dekorativen Elementen versehenen textilen Arbeiten⁴⁷⁷, vorrangig der Sicherung ihres Lebensunterhaltes. Dennoch entwickelte Elfriede Wächtler offensichtlich gerade in diesem kunsthandwerklichen Bereich bereits während ihres Studiums eine eigene stilistische Ausdrucksweise. Die zum Teil höheren Auflagen einiger Drucke, wie beispielsweise von dem Motiv mit dem Titel *Maria (Böhmische Madonna)* oder ihrer Salome-Darstellungen, deuten auf eine gewisse Beliebtheit dergestaltiger Arbeiten und Motivik von Wächtler hin.

Des Weiteren zeigt eine Fotografie, die vermutlich 1919 oder 1920 entstanden ist, eine sorgsam arrangierte Ausstellung der textilen Kreationen.⁴⁷⁸ Zu sehen sind Lampenschirme unterschiedlicher Stofflichkeit, teils schlicht, teils gebatikt mit Fransen oder scheren-schnittartigen Figuren verziert. Daneben zeigt die Abbildung ansprechend gestaltete und

474 Wächtler ohne Jahr, S. 281.

475 Im Bericht der Staatlichen Kunstgewerbeschule Dresden von 1925 werden als Wettbewerbe in den Jahren 1915 bis 1918 unter anderem folgende genannt: Plakat für den Sächsischen Heimatdienst (1915), Plakat für die Kriegsausstellung Dresden vom Roten Kreuz (1916), Plakat für Heimatdank (1918), Abbildungen von Volkskunstgegenständen für den Verein für Sächsische Volkskunst (1917), Kleiderverschlüsse für Armbeschädigte für Waldes & Co (1917). Zudem fanden Ausstellungen in den Räumen der Kunstgewerbeschule bzw. des Kunstgewerbemuseums statt, so unter anderem: Ausstellung der Fachunterklassen und des Jahreskursus der Akademie (1916), Ausstellung im Kunstgewerbemuseum – Vervielfältigung von Schülerarbeiten (Linoleumschnitte, Radierungen usw.) aus der internen Druckerei (1917), vgl. Staatliche Akademie für Kunstgewerbe Dresden 1925, S. 33 ff.

476 Erhalten sind zum Teil handkolorierte Lithografien in unterschiedlichen Auflagen und Ausführungen mit Bildthemen wie die Heiligen Drei Könige, Marien-Darstellungen (Böhmische Madonnen) sowie Illustrationen zu den Erzählungen über Salome oder Potiphar, die Tendenzen von Jugendstil und Symbolismus aufweisen. Abbildungen aus dieser Werkgruppe siehe Elfriede Lohse-Wächtler, *Maria (Böhmische Madonna)* (ELW 9), 1918, Federlithografie, aquarelliert, 15 x 10 cm, im Stein monogr. unten Mitte: N.W., bez. unten: Orig Lithogr Handkol. N. Wächtler 18/-Maria-, Privatbesitz Dresden, abgebildet u. a. in: Reinhardt 1996, S. 147. Insbesondere bei den biblisch-mythologisch inspirierten Darstellungen ist nicht nur die künstlerische Form bemerkenswert. Betrachtet man beispielsweise die beiden als Postkarten entworfenen aquarellierten Federlithografien *Maria (Böhmische Madonna)* und *Tod und Sünderin* aus dem Jahr 1918, wird deutlich, dass Elfriede Wächtler nicht nur über fundierte Kenntnisse traditioneller Bildthemen und christlicher Ikonografie verfügte, sondern diese in individueller und moderner Weise umzusetzen wusste. Detaillierte Werkangaben zu *Tod und Sünderin* siehe Abbildungsverzeichnis im Anhang.

477 Die textilen Arbeiten sind bis dato lediglich von Fotografien bekannt.

478 Die Fotografie entstammt dem Nachlass der Künstlerin. Eine Abbildung findet sich sowohl in: Reinhardt 1996, S. 55 als auch in: Böhm 2009, S. 48.

präsentierte Tischtücher, Wandbehänge, Kissenbezüge und Puppenkleider unterschiedlicher Fassung. Angesichts dieser phantasievollen und sorgsam verarbeiteten textilen und druckgrafischen Kunstwerke erstaunt es nicht, dass Lohse-Wächtler – ausgenommen in der letzten Phase des Krieges und während der Inflation – mit ihren Arbeiten aus dem Bereich der angewandten Kunst nicht nur ihren, sondern zeitweise auch den Lebensunterhalt ihres Mannes verdienen konnte.

Auch Hubert Wächtler berichtet in den Erinnerungen an seine Schwester wiederholt von ihren kunsthandwerklichen Tätigkeiten und erwähnt dort eine Firma „Hentsch und Ernst“, die Aufträge an Elfriede Wächtler vergeben habe.⁴⁷⁹ Es ist daher anzunehmen, dass die kunsthandwerklichen Arbeiten, insbesondere während der Dresdner Zeit, einen hohen Stellenwert innehatten und sowohl Zeit als auch materielle Ressourcen zu Ungunsten des bildkünstlerischen Schaffens vereinnahmten.⁴⁸⁰ Dies muss nicht unbedingt in Zusammenhang mit der relativ geringen Anzahl von heute bekannten bildkünstlerischen Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler aus einem Zeitraum bis Mitte der 1920er Jahre stehen – zumal einigen Fotografien sowie den zeitgenössischen Berichten zu entnehmen ist, dass die Künstlerin nahezu ununterbrochen arbeitete und Bilder malte, die nicht von vornherein für den Verkauf bestimmt waren. Doch scheint dies zuweilen eher als Ausgleich zur kunsthandwerklichen Arbeit geschehen zu sein, wie Äußerungen ihres Bruders belegen.⁴⁸¹

Wie sich zeigte, lässt sich anhand von Erinnerungen, Fotografien und Signaturen sowie anhand von persönlichen schriftlichen Äußerungen die Entwicklung der jungen Studentin zu einer selbstbewusst erscheinenden professionalisierten Frau mit einem soliden Platz im Dresdner Kulturgeschehen nachvollziehen. Bis zu ihrem vorerst endgültigen Umzug nach Hamburg konnte Elfriede Lohse-Wächtler während ihrer Zeit in Dresden vor allem von ihrem weit verzweigten Freundes- und Bekanntenkreis sowie von der Nähe zur Hochschule und Akademie profitieren. Zentral gelegen bildete ihr Wohnatelier zeitweise einen Ort des kulturellen Austauschs. Sie konnte sowohl private Kontakte als auch Präsentationsmöglichkeiten im Rahmen ihres Studiums für den Aufbau eines Netzwerkes und der Akquise von Kaufinteressierten nutzen. Dies gelang Lohse-Wächtler insbesondere hinsichtlich ihrer kunstgewerblichen Arbeiten.

479 Vgl. dazu: Wächtler ohne Jahr, insbesondere S. 283.

480 Otto Griebel schreibt zu den kunsthandwerklichen Arbeiten und dem Erfolg von Elfriede Lohse-Wächtler mit ihrer bildnerischen Kunst Folgendes: „Im Batiken, das damals als neuer Zweig der angewandten Kunst eben aufkam, war Laus eine sichere und sehr originelle Meisterin. Sie erschuf sich einen eigenen, jede falsche Nachahmung vermeidenden Stil hierbei und fand mit ihren Erzeugnissen bei den Liebhabern dieser einen laufenden Absatz. Auch als Malerin und Grafikerin leistete Laus das gleiche: aber Bilder verkauften sich schwer, und die Grafiken, die besser abgingen, brachten nicht viel ein“, Griebel 1958, S. 291.

481 Sich an die Zeit um 1919 erinnernd, in der Elfriede Wächtler bereits bei Kurt Lohse in der Zeughausstraße wohnte, schreibt Hubert Wächtler über die Arbeiten, die seine Schwester im Elternhaus ausführte: „Wenn in Küche und Bad der Färbeprozess beendet war, wurde vielleicht die Nähmaschine in Ordnung gebracht, oder ich wurde zum Drehen angestellt, weil mal wieder die Fußbedienung streikte. Zur Erholung malte sie dann eine Weile und rauchte dazu [...]“. An anderer Stelle erinnerte er sich an einen entsprechenden Vorgang in der gemeinsamen Wohnung des Paares in der Zeughausstraße: „Zur Erholung von der mir endlos erscheinenden Batikerei wurde auch mal wieder Öl gemalt, dann kam jemand, der sich hinsetzte, für ein Porträt“, Wächtler ohne Jahr, S. 282 bzw. S. 284.

Jeder Neuanfang ist schwer – Etablierungsversuche und Erfolge als bildende Künstlerin in Hamburg 1925–1931

Künstlerisch fand Elfriede Lohse-Wächtler Ende der 1920er Jahre in Hamburg zu ihrem individuellen, unverwechselbaren Stil. Wie Maike Bruhns in ihrem Beitrag im Rahmen der Monografie von 1996 konstatierte, bleibt die Quellenlage bezüglich der Hamburger Zeit der Künstlerin weiterhin lückenhaft.⁴⁸² Es bleibt anzunehmen, dass Elfriede Lohse-Wächtler in Hamburg nicht über einen vielgestaltigen Freundeskreis verfügte. Bis auf Johannes A. Baader kannte sie bei ihrer Ankunft in der Hansestadt 1925 vermutlich kaum jemanden. Als freiberufliche Künstlerin war sie unbekannt und musste sich erneut um Anerkennung und Etablierung bemühen. Die Möglichkeit eines Anschlusses an eine Kunstakademie war in Hamburg nicht gegeben. Trotz vielfältiger Bemühungen mangelte es an einer regen ‚Szene‘ von Kunstschaaffenden sowie an Raum für deren Bestrebungen und Austausch.

Die offensichtlich selten sich bietenden Gelegenheiten schien Elfriede Lohse-Wächtler für eine berufliche Etablierung zu nutzen. Hatte sie die Mitgliedschaft in künstlerischen oder politischen Vereinigungen in Dresden noch abgelehnt, so suchte sie in Hamburg Kontakt zu dem von Ida Dehmel mitbegründeten *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*⁴⁸³ sowie zur *Hamburgischen Künstlerschaft*. Unter deren Schirmherrschaft war sie an mehreren Ausstellungen beteiligt. Ob Elfriede Lohse-Wächtler zudem an den Zusammenkünften in den Häusern von Ida Dehmel oder Rosa Schapire teilnahm, ist nicht bekannt. Auch über eine Kontaktaufnahme zu der belebten, insbesondere durch Rudolf von Laban geprägten Hamburger Tanzszene⁴⁸⁴ und damit einen Anschluss an die von ihr in Görlitz professionell ausgeübte Leidenschaft liegen keinerlei Hinweise vor.

Nach bisherigem Kenntnisstand waren erste berufliche Erfolge im Jahr 1927 zu verzeichnen. Im März erwarb das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe die Federzeich-

482 Vgl. Bruhns 1996, S. 73. Es fehlen offizielle Dokumente oder Einträge in Adressbüchern, die als Belege für Aufenthalts- oder Wohnorte von Elfriede Lohse-Wächtler herangezogen werden könnten. Die Erinnerungen der Dresdner Freunde beziehen sich auf jene Jahre vor ihrem Weggang nach Hamburg. Auch Hubert Wächtlers Manuskript über seine Schwester endet abrupt mit dem Jahr 1924. So geben lediglich die Krankenakte aus dem Staatskrankenhaus Friedrichsberg sowie vereinzelte Briefe und Postkarten Hinweise auf einige Stationen, Verdienstmöglichkeiten oder finanzielle Schwierigkeiten.

483 In der Festschrift zum 75-jährigen Bestehen der GEDOK wird Elfriede Lohse-Wächtler als eines der frühen Mitglieder der Ortsgruppe Hamburg mit Hinweisen zu ihrer Biografie benannt, siehe GEDOK-Hamburg 2001, S. 11. Auf Grethe Jürgens als Mitglied der Hannoveraner Ortsgruppe wird ebenfalls verwiesen, ebd., S. 11 und S. 37.

484 Rudolf von Laban, eigentlich Reszö Laban de Váraljas (1879–1958), gründete 1919/20 die *Tanzbühne Laban* in Stuttgart, die er mit der Zentralschule 1923 nach Hamburg übersiedelte. Im selben Jahr wurde hier der *Laien-Bewegungsschor Laban* gegründet, der die Schulung von nicht professionellen Tänzer_innen zum Ziel hatte. Bis 1928 fanden in Hamburg unter anderem in dem 1924 in den Räumen des Hamburger Zoos eröffneten Kammertanztheaters zahlreiche Inszenierungen statt. Zu Labans professionellen SchülerInnen gehörte unter anderen die 1886 in Hannover geborene Mary Wigman, die nach dem Besuch von Labans *Schule für Kunst* in Monte Verita 1920 eine eigene Schule für modernen Bewegungstanz in Dresden gründete. Auch Elfriede Lohse-Wächtlers Tanzlehrerin Gertrud Leistikow nahm in den 1910er Jahren an Seminaren von Laban teil und arbeitete zeitweilig eng mit ihm zusammen. Für weiterführende Informationen zu Rudolf von Laban siehe von Laban 1935.

nung *Umarmung*, entstanden um 1921/22.⁴⁸⁵ Zudem erschien das von Elfriede Lohse-Wächtler illustrierte Buch *Land- und Luftvolk – Tiergeschichten*.⁴⁸⁶ Ein Jahr später, im März 1928 beteiligte Elfriede Lohse-Wächtler sich mit kunstgewerblichen Arbeiten an der Osterausstellung des *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* (GEDOK)⁴⁸⁷. Dieser veranstaltete im Mai die Kunstgewerbeschau *Vom Weltverkehr und seinen Mitteln*, in deren Rahmen erneut einige Arbeiten der Künstlerin präsentiert wurden.

Trotz dieser ersten Erfolge erzählen die Briefe der Künstlerin fortwährend von wirtschaftlichen Engpässen. Hilfesuchend wandte sie sich 1928 an die Senatskommission für die Kunstpflege, die ihr im September eine finanzielle Unterstützung in Höhe von 200 Reichsmark gewährte. Dies verschaffte lediglich für kurze Zeit eine Linderung ihrer Notlage. Elfriede Lohse-Wächtler, die mittlerweile von Kurt Lohse getrennt lebend ab Oktober ein Zimmer in der Fruchttallee bewohnte, geriet immer tiefer in eine Krise, die ihre künstlerische Produktivität negativ beeinflusste.⁴⁸⁸ Unter dem Druck, Arbeiten für die bevorstehende 9. *Ausstellung der Hamburgischen Sezession* im Februar 1929 fertigzustellen,⁴⁸⁹ trat ihre psychische Labilität im Januar 1929 deutlich zutage. Ein Klinikaufenthalt von Anfang Februar bis Ende März 1929 trug zu einer Besserung ihres Zustands sowie zu einem Anstieg ihrer künstlerischen Produktivität bei.

Nur eineinhalb Monate nach ihrer Entlassung wurden vom 15. Mai bis 15. Juni 1929 die in der Friedrichsberger ‚Heilanstalt‘ entstandenen Arbeiten gemeinsam mit Werken der Künstlerin Auguste Glimmer im Hamburger Kunstsalon Maria Kunde ausgestellt.⁴⁹⁰ Erneut erntete die Künstlerin positive, diesmal ausführliche und angesichts des nun zutage getretenen „Ausnahmetalentes“ nahezu überschwängliche Kritiken.⁴⁹¹ In der Folge erwarb die Hamburger Kunsthalle die Pastelle *Die Schlafende* sowie *Schmerzhaft Ruhende* für ihre Sammlung.⁴⁹² Von Juni bis Juli 1929 zeigte Lohse-Wächtler einige Arbeiten im Rahmen der

485 Vgl. dazu Reinhardt, G. und H. 1996, S. 25. Dieser Ankauf bleibt bislang der erste nachweisbare Verkauf eines Werkes von Elfriede Lohse-Wächtler an eine öffentliche Sammlung, Abb. siehe Werkverzeichnis im Anhang S. 446.

486 Deutsche Dichter-Gedächtnis-Stiftung 1927, mit Zeichnungen von Elfriede Lohse-Wächtler.

487 Bericht von Maximilian Rohe, siehe Rohe 1928. Siehe dazu auch Unterkapitel 5.2.1 der vorliegenden Untersuchung.

488 Mit Sicherheit lässt sich lediglich die detaillierte Bleistiftzeichnung *Fräulein H.A.* auf das Jahr 1928 datieren: Elfriede Lohse-Wächtler, *Fräulein H.A.* (ELW 35), 1928, schwarze Pastellkreide und Bleistift, 32 x 26 cm, monogr. und dat. unten rechts: ELW/28, Abb. siehe Reinhardt 1996, S. 74.

489 Vgl. Bruhns 1996, S. 76. Die Aussage, dass Elfriede Lohse-Wächtler vorhatte, sich mit Werken an der Ausstellung der Sezession im Februar 1929 zu beteiligen, beruht offenbar auf dem Nachlass der Künstlerin entstammenden tradierten Äußerungen, die jedoch als Quelle an dieser Stelle nicht explizit benannt werden. Letztlich kam es offensichtlich nicht zu einer Beteiligung von Lohse-Wächtler. In dem Katalog zur Ausstellung findet sie keinerlei Erwähnung, siehe Kunstverein Hamburg 1929.

490 Eine Übersicht sämtlicher Einzelpräsentationen und Ausstellungsbeteiligungen von Elfriede Lohse-Wächtler in dem Zeitraum von 1929 bis 2015 findet sich im Anhang.

491 Siehe dazu u. a. die folgenden Beiträge: Banaschewski 1929, S. 275; Rohe 1929 sowie Reuss-Löwenstein 1929.

492 Elfriede Lohse-Wächtler, *Die Schlafende* (ELW E 315), 1929, Pastellkreiden, 28,8 x 36 cm, sig. unten rechts: E. Lohse-Wächtler, Hamburger Kunsthalle, Abb. siehe Blübaum, Stamm und Zeller 2008, S. 71; *Schmerzhaft Ruhende* (ELW 46), 1929, Pastellkreiden, 25 x 24 cm, monogr. und dat. unten links: ELW/29, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Abb. siehe Reinhardt 1996, S. 276.

Juryfreien Ausstellung Altonaer Künstler. Im August stellte sie erneut in der GEDOK aus. Für September und Oktober 1929 lässt sich eine weitere Ausstellungsbeteiligung im Altonaer Künstlerverein ermitteln, wo die Künstlerin mit zwei Werken vertreten war.⁴⁹³ Im März 1930 widmete der *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* (GEDOK) Elfriede Lohse-Wächtler eine Einzelausstellung. Von Mai bis Juni desselben Jahres wurden ausgewählte Werke in der Ausstellung *Hamburger Künstler* des Kunstvereins in den Räumlichkeiten der Hamburger Kunsthalle gezeigt.

Hinsichtlich des Frühwerkes von Elfriede Lohse-Wächtler und dessen Einordnung sind deutliche Bezüge sowie ein reger Austausch zwischen der Künstlerin und ihrem kulturellen Umfeld in Dresden offensichtlich. Derartig deutliche Reminiszenzen an die Hamburger Kulturszene fehlen jedoch. Wie im vorherigen Unterkapitel 3.3.1 näher ausgeführt, bildete die Kunst der *Brücke* bis weit in die 1920er Jahre hinein eine besondere Inspirationsquelle für die Hamburger Künstler_innen. Vornehmlich durch die avantgardistischen Mitglieder der *Hamburgischen Sezession* unter Hinzunahme kubistischer und fauvistischer Elemente wurde ein von der *Brücke* beeinflusster Expressionismus weiterentwickelt. Zugleich suchten sie die Nähe zu skandinavischen Ländern, waren beeindruckt von Werken Edvard Munchs, von der Kühle und Weite der nordischen Gefilde. Auch Frankreich spielte für das Schaffen der Künstler_innen der Geburtsjahrgänge um 1900 kontinuierlich eine wichtige Rolle.⁴⁹⁴

Betrachtet man exemplarisch die Arbeiten der damals in Hamburg tätigen Künstler_innen, wie von einigen Mitgliedern der *Hamburgischen Sezession*, von Alma del Banco, Friedrich Ahlers-Hestermann⁴⁹⁵, Dorothea Maetzel-Johannsen, Otto Rodewald⁴⁹⁶ und Anita Rée, von Künstlerinnen wie Elsa Haensgen-Dingkuhn oder Hella Jacobs, so sind punktu-

493 In dem zur Ausstellung erschienenen Katalog werden die Arbeiten Lohse-Wächters wie folgt aufgeführt: Nr. 293, *Firma*, Öl, RM 400 sowie Nr. 294, *Hafen in Altona*, Aquarell, RM 150. Gestalt, detailliertere Angaben sowie der Verbleib der beiden Arbeiten sind nicht bekannt. Auch Kurt Lohse ist mit zwei Ölgemälden, *Bildnis D* und *Bildnis B*, vertreten. Sie wurden für je RM 500 angeboten. Siehe Hamburger Kunsthalle und Altonaer Künstlerverein 1929, S. 16.

494 Bot sich einer bzw. einem jungen deutschen Kunstschaaffenden keine Möglichkeit für eine Reise, informierte sie bzw. er sich in fortschrittlichen Galerien, durch Publikationen oder Gespräche mit Kolleg_innen über die künstlerischen Aktivitäten der Avantgarde im Nachbarland.

495 Die Arbeiten des Malers Friedrich Ahlers-Hestermann, der in Hamburg als Gründer der *Hamburgischen Sezession* zu jener Zeit hohes Ansehen genoss, sind ebenfalls von französischen Einflüssen geprägt. Zu Beginn der 1920er Jahre schuf er vornehmlich naturalistische, komponierte Landschaften in kräftigen Farben. Der Einfluss von Paul Cézanne ist in vielen Bildern offensichtlich. Bei seinem Weggang aus Köln im Jahr 1928 hatte sich die Palette von Ahlers-Hestermann bereits aufgehellt, der Bildaufbau wirkt gelockert. Deutlich trat nun die Malweise seines früheren Lehrers Henri Matisse zutage. Vor allem in seinen Stillleben übernimmt er dessen flächige Darstellungsweise in Kombination mit abstrakten Elementen, vgl. Weimar 2003, S. 64. Für weiterführende Informationen zu Friedrich Ahlers-Hestermann siehe auch Ewers-Schultz 2003. Bezüglich der Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler ließen sich keinerlei stilistische oder biografische Zusammenhänge ermitteln.

496 Rodewalds Arbeiten waren zu Beginn der 1920er Jahre zunächst von einem lyrisch inspirierten Expressionismus gekennzeichnet, ehe er sich vermehrt einem neusachlichen Stil mit magischen, sphärischen Elementen verschrieb. Dieser wurde auch nach seinem Eintritt in die *Hamburgische Sezession* im Jahr 1928 nicht maßgeblich durch die als ‚Sezessionsstil‘ bezeichnete, Munch nahe Malweise beeinflusst. Weiterführende Informationen zu Otto Rodewald siehe Weimar 2003, S. 142 f.

ell vor allem thematische Ähnlichkeiten, jedoch wenige stilistische Äquivalenzen festzustellen.

Alma del Banco, die neben Anita Rée und Gretchen Wohlwill zu jener Zeit bekannteste Hamburger Malerin, gehörte der vorangegangenen Künstlerinnengeneration an. Ihr Frühwerk ist stark durch den deutschen Impressionismus geprägt. Häufig fing sie in zarten Tönen Ansichten der Alster ein. Vor und nach dem Ersten Weltkrieg sind in ihren Arbeiten vor allem Einflüsse französischer Künstler zu konstatieren. Sie malte expressionistisch, ehe zahlreiche Landschaften entstanden, in denen sie mit dem Pinselduktus von Paul Cézanne experimentierte. Intensiv setzte sich Alma del Banco zudem mit Franz Marc und Fernand Léger auseinander. Deren Einflüsse integrierte sie in den 1920er und 1930er Jahren in ihren eigenen, mittlerweile gefestigten Malstil.⁴⁹⁷

Bis auf zum Teil ähnliche Bildsujets, die durch denselben Lebensumraum bedingt waren, sind in den 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre keine nennenswerten künstlerischen Parallelen zu Elfriede Lohse-Wächtler festzustellen. Die in jenen Jahren von Alma del Banco geschaffenen Porträts weisen vielmehr stilistische Ähnlichkeiten zu der kubistisch beeinflussten Malweise des frühen Porträts von Hubert Wächtler (Abb. 9) von 1917 auf. Wie unterschiedlich die beiden Künstlerinnen Ende der 1920er Jahre arbeiteten, lässt eine Gegenüberstellung von dem heute als verschollen geltenden Ölgemälde *Zigeunerin*⁴⁹⁸, um 1927, mit den von 1929 bis 1931 entstandenen Darstellungen von weiblichen Sinti und Roma aus Elfriede Lohse-Wächters Hand anschaulich werden.⁴⁹⁹

Bezüglich thematischer Parallelen ist der Blick auf das Werk der ein Jahr älteren Hamburger Malerin Elsa Haensgen-Dingkuhn evident. Sie durchstreifte wie Lohse-Wächtler auf der Suche nach Motiven für ihre Kunst Ende der 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre das Vergnügungsviertel St. Pauli. Dabei sind ihre Werke jedoch eher einem neusachlichen Stil zuzuordnen.

Der Neuen Sachlichkeit sind auch die von Mitte bis Ende der 1920er Jahre entstandenen Arbeiten von Anita Rée zuzurechnen. Dabei ist ihre Malweise jedoch zumindest teilweise von magischen Elementen und einer sehr viel ebeneren, gleichmäßigen Technik geprägt als jene von Elsa Haensgen-Dingkuhn. Zu Beginn der 1930er Jahre lockerte sich ihr Malstil. Wie Elfriede Lohse-Wächtler schuf Anita Rée zahlreiche Bilder von Menschen sowie bedeutende Selbstbildnisse.

In Anlehnung an Darstellungsweisen der Neuen Sachlichkeit entstandene Arbeiten sind in Lohse-Wächters Werk auszumachen, doch bleiben sie die Ausnahme. Mit der aquarellierten Zeichnung *Beim Schlittschuhlauf(en)*⁵⁰⁰, die vermutlich Ende der 1920er Jahre ent-

497 Für weiterführende Informationen siehe Weimar-Held 2011.

498 Alma del Banco, *Zigeunerin* (G2011–3), um 1927, Öl, Maße unbekannt, bez. unten rechts: AdB, Verbleib unbekannt, abgebildet s/w in: Held-Weimar 2011, S. 211.

499 Elfriede Lohse-Wächtler, *Zigeunerin* (ELW 49), 1929, Pastellkreiden und Bleistift (Farbstiftzeichnung?), 27,8 x 19,7 cm, sig. unten links: Lohse-Wächtler, monogr. und dat. unten Mitte: ELW/29, Verbleib unbekannt, Abb. Fischer Kunsthandel & Edition 2002, ohne Seite; Elfriede Lohse-Wächtler, *Die Zigeunerin* (ELW 127), 1931, Aquarell, 47,5 x 32,5 cm, monogr. und dat. unten rechts: ELW/31, Privatbesitz, Abb. in: Reinhardt 1996, S. 157 sowie Elfriede Lohse-Wächtler, *Zigeunerin mit Kind* (ELW B 5), um 1931, Aquarell über Bleistift auf Karton, 51 x 36,5 cm (?), unbez., Nachlass ELW.

500 Elfriede Lohse-Wächtler, *Beim Schlittschuhlauf(en)* (ELW 37), 1928/29, Aquarell über Bleistift, 41,4 x 38,1 cm, sig. unten rechts: E.L.W., Historisches Museum Hamburg, Altonaer Museum Hamburg,

stand, wagte sie einen Ausflug in eine von naiven Tendenzen beeinflusste neusachliche Malerei. Einfache Formen und reduzierte Bewegungen, die in dem Aquarell *Liebespaar* (Abb. 40) von 1922/23 bereits anklangen, dominieren die winterliche Szenerie. Den um 1930/31 in Öl gemalten Selbstbildnissen⁵⁰¹ könnte man aufgrund ihrer flächigen, ebenmäßigen Malweise neusachliche Tendenzen zusprechen, jedoch nur unter Vorbehalt. Eine gewisse Beruhigung gegenüber den expressiven Papierarbeiten spontanen Charakters ist vermutlich bereits durch das gewählte Material bedingt. Das Selbstbildnis von 1931 ist auf Sperrholz gefertigt.

Hinsichtlich einer derartigen eher flächigen, wenig detaillierten Ausprägung der Neuen Sachlichkeit, die unter anderem Grethe Jürgens zu jener Zeit insbesondere in ihren Landschaften anwandte, sollte es in Elfriede Lohse-Wächtlers Œuvre bei einem kurzen künstlerischen ‚Ausflug‘ bleiben. Sie hatte sich einer realistischen Darstellungsweise verschrieben, die vor allem in den Jahren 1929 bis 1931 Elemente expressiver Malerei integrierte. Mittels einer losgelösten Strichführung und dem Einsatz teils kräftiger Farben besticht das Werk von Elfriede Lohse-Wächtler bis in die 1930er Jahre hinein auf besondere Weise durch künstlerische Eigenständigkeit. Die verwendeten Farben dienen ähnlich wie bei der Malerei der *Brücke*-Mitglieder, eines frühen, expressionistisch malenden Otto Dix, Conrad Felixmüllers oder auch Vincent van Goghs nicht etwa dazu, die äußere Umwelt realistisch oder sachlich-nüchtern wiederzugeben. Sie transportieren vielmehr Stimmungen, Daseinszustände, Atmosphärisches oder Charakterzüge eines Menschen oder einer Situation.

Elfriede Lohse-Wächtler gelangen auch in Hamburg vereinzelt Verkäufe an dortige Sammler_innen, Bekannte und Freunde wie an die Architekten Rudolf Lodders, Werner Kallmorgen und Heinz Gierlinger oder Rudolf Adrian Dietrich.⁵⁰² Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe erwarb auf Bestreben von Max Sauerlandt das heute als verschollen geltende Aquarell *Kaffeehausszene*.⁵⁰³

Hamburg (Inv.nr.: 1933/804), Abb. in: Reinhardt 1996, S. 75.

501 Angaben und Abbildung zu dem Selbstbildnis mit der Werkverzeichnisnummer ELW E 295 siehe Anhang, Abbildung zu dem Selbstbildnis mit der Werkverzeichnisnummer ELW E 296 auf S. 149.

502 Maike Bruhns verweist darauf, dass offen bleiben muss, ob Rudolf Lodders und Werner Kallmorgen ihre Werke zwischen 1929 und 1931 von Elfriede Lohse-Wächtler selbst oder nach 1945 von Hubert Wächtler erworben haben, vgl. Bruhns 1996, S. 83. Den im Nachlass der Künstlerin erhaltenen und in der Monografie teilweise abgedruckten Briefen und Schriftfragmenten sind weitere Namen von Käufer_innen zu entnehmen. So schrieb Elfriede Lohse-Wächtler zunächst von Hamburg, seit 1931 von Dresden aus, von „der Herbst“, von und an Käthe Bub oder über Hannes Brodschangen, für die sie Porzellan bemalt, Exlibris gefertigt oder denen sie ein Porträt versprochen hatte, zusammenfassend ebd., S. 83.

503 Dass es sich bei dem vollzogenen Verkauf um die *Kaffeehausszene* handelt, konnte laut den Autoren der Monografie nicht eindeutig ermittelt werden. Die Arbeit wird weder in dem auf den 16. April 1931 datierten Brief, den Elfriede Lohse-Wächtler zum Dank an Prof. Dr. Max Sauerlandt sandte, noch in den Unterlagen des Museums für Kunst und Gewerbe eindeutig benannt. Die Vermutung basiert auf dem Eintrag von Max Sauerlandt zu dem Gemälde im Ankaufsbericht für die Jahre 1930/31, siehe dazu Reinhardt 1996, S. 245 f. Dem Schreiben von Lohse-Wächtler ist zudem zu entnehmen, dass ihr zu jener Zeit möglicherweise ein weiterer Verkauf eines von ihr als „Feuerlilien-aquarell“ bezeichneten Werkes an einen Dr. Hüseler gelang. Das Blatt gilt heute ebenfalls als verschollen, Lohse-Wächtler April 1931.

Zudem waren noch von Februar bis März 1931 einige ihrer Arbeiten in der Ausstellung des Hamburger Kunstvereins *Frauen, von Frauen gemalt* zu sehen. Dennoch lebte die Künstlerin zunehmend unter ärmlichsten Bedingungen. Körperlich geschwächt und psychisch labil kehrte sie im Mai 1931 zu ihren Eltern nach Dresden zurück.

Während ihrer Abwesenheit wurden vom 20. Juni bis 31. Juli 1931 einige Arbeiten im Rahmen der *Juryfreien Ausstellung der Hamburgischen Künstlerschaft* des Hamburger Kunstvereins⁵⁰⁴ sowie in einer von der GEDOK organisierten Schau gezeigt. 1932 waren unter anderem ihre Gemälde *Blankenese* und *Japanerin* in einer weiteren *Juryfreien Ausstellung der Hamburgischen Künstlerschaft* im Kunstverein Hamburg zu sehen. Auch an der Ausstellung *Vom Weltenverkehr und seinen Mitteln* der GEDOK nahm Elfriede Lohse-Wächtler teil. Im Oktober waren Werke von ihr ein letztes Mal zu Lebzeiten gemeinsam mit Arbeiten des Künstlers Rolf Volkmer im Kunstsalon Maria Kunde zu sehen.⁵⁰⁵

Obgleich die Künstlerin aktiv Kontakte zu knüpfen suchte und sich durch einen Anschluss an verschiedene Vereinigungen um eine Etablierung am Kunstmarkt bemühte, schlugen ihre Bestrebungen auf längere Sicht fehl. Der sich 1929 einstellende Erfolg in Form von einem Anstieg an Ausstellungsbeiträgen und Ankäufen, auch durch öffentliche Institutionen, ließ sich nicht festigen. Über die Gründe lässt sich lediglich spekulieren. Möglicherweise trugen das Fehlen eines intakten persönlichen Umfeldes sowie eine psychische Disposition dazu bei, dass Elfriede Lohse-Wächtler zu gegebener Zeit keine entsprechenden Werke oder nicht in ausreichender Anzahl liefern konnte. Kein geeigneter Wohn- und Arbeitsraum sowie fehlende finanzielle Mittel trugen zusätzlich zu diesem Umstand bei. Ähnliche Voraussetzungen wären für die Wiederaufnahme von kunsthandwerklicher Arbeit notwendig gewesen. Dieser scheint Lohse-Wächtler in Hamburg jedoch auch zu Beginn nicht in dem Maße nachgegangen zu sein wie zuvor in Dresden. Dies geschah vermutlich aus dem Wunsch heraus, sich vornehmlich als bildende Künstlerin zu etablieren.

3.3.3 Selbst-Befragung und Suchbewegungen – Elfriede Lohse-Wächtlers Selbstdarstellungen zwischen Provokation, Appropriation und vermeintlicher Intimität

Eingrenzung des Themenbereichs

Elfriede Lohse-Wächtler schuf in einem Zeitraum von 1921 bis 1931 nach derzeitigem Kenntnisstand mindestens 29 Selbstbildnisse, die relativ eindeutig als solche zu identifizieren

504 Laut Nachforschungen von Maike Bruhns verwandte sich Fritz Schumacher, ein Hamburger Architekt, Stadtplaner, Oberbaudirektor und Mitbegründer des Werkbundes, wiederholt für Elfriede Lohse-Wächtler bei Senatsrat Zinn, worauf die Senatskommission im Zuge dieser Ausstellung das Aquarell *Landschaft mit Stadtsilhouette* (ELW 63) für RM 60 erwarb. Das Gemälde wurde am 28.10.1933 an die Hamburger Kunsthalle übergeben, vgl. Bruhns 1996, S. 83.

505 Vgl. zu diesen Angaben Bruhns 1996, S. 83. Nähere Angaben zu den benannten Werken sind nicht bekannt.

sind. Die tatsächliche Anzahl liegt vermutlich höher.⁵⁰⁶ Da 27 Selbstporträts in einem Zeitraum von nur drei Jahren entstanden sind, wird im Gegensatz zu dem Unterkapitel über die Selbstdarstellungen von Grethe Jürgens von einer chronologischen Einzelbetrachtung sämtlicher Arbeiten abgesehen. Zudem liegt mit dem Beitrag von Rainer Stamm bereits eine erste fundierte Betrachtung vornehmlich der von 1929 bis 1931 entstandenen Selbstbildnisse vor.⁵⁰⁷ Daher soll es weniger um die Darstellung einer künstlerischen und motivischen Entwicklung gehen. Der Fokus liegt im Folgenden vielmehr auf einer exemplarischen Analyse von bestimmten Darstellungstypen, auf der Ergänzung durch neue Funde sowie auf weiterführenden Überlegungen zu einzelnen Werkbeispielen.

Elfriede Lohse-Wächtler verwendete für ihre Selbstdarstellungen unterschiedliche Techniken und Materialien, wobei Zeichnungen mit Bleistift, Farbstiften, Aquarell und Pastellkreiden überwiegen. Gemälde in Öl oder Gouache sowie die Nutzung von Tinte oder Tusche bilden die Ausnahme. Wie Grethe Jürgens bevorzugte Lohse-Wächtler das Format des Brustporträts. Hinzu kommen einige reine Kopfporträts sowie Darstellungen unter Einbezug weiterer Personen oder Figurenkonstellationen. In der gegenüberstellenden Betrachtung ihrer Selbstbildnisse mit jenen ihrer Kollegin fällt zudem auf, dass Lohse-Wächtler bis auf einige wenige Ausnahmen auf die Gestaltung eines Umraumes verzichtet. Von Bedeutung scheinen vor allem spezifische Haltungen, Gesichtsausdrücke und Gesten zu sein. Dabei kommt der Darstellung der Hände, wie in zahlreichen anderen Arbeiten der Künstlerin auch, in ihren Selbstbildnissen eine besondere Rolle zu. Der Blick der Protagonistin ist zumeist auf den bzw. die Betrachter_in gerichtet. Seltener ist er abgewandt oder keiner genauen Blickrichtung zuzuordnen. Wie bei den Selbstbildnissen von Jürgens überwiegt ein ernster Gesichtsausdruck, obgleich Elfriede Lohse-Wächtler ihre Mimik in einigen Werken variiert, sich lächelnd, abwesend oder verzweifelt zeigt.

Ihre äußere Erscheinung verändert sich durch die relativ zeitnahe Entstehung nicht grundlegend. Dennoch lohnt sich ähnlich wie bei den Selbstbildnissen von Grethe Jürgens anhand der im Folgenden exemplarisch vorgestellten Arbeiten ein Blick auf die Darstellung der unterschiedlichen Frisuren als Teil einer Variation des eigenen Äußeren, als Form der Kostümierung. Eine umfassende literarische und zeichnerisch illustrierte Publikation wie *Das Atelier* von Jürgens, die als Form der Selbstinszenierung zu werten ist, ist von Elfriede Lohse-Wächtler nicht bekannt. Überliefert sind lyrische und epische Texte bzw. Fragmente sowie Briefe. Sie sind – zumal überwiegend nicht für die Öffentlichkeit bestimmt – weniger als explizite Selbst-Darstellung denn als Zeugnisse des Reflektierens über äußere

506 Bis 1929 sind trotz der intensiven Dresdner Schaffenszeit bisher lediglich zwei Selbstdarstellungen bekannt. Dies entspricht der prozentual generell geringen Anzahl von derzeit bekannten Werken bis etwa 1928. Da vielfach von der Produktivität Elfriede Lohse-Wächtlers die Rede war, liegt die Vermutung nahe, dass eine größere Anzahl von Arbeiten des Dresdner Frühwerkes nicht erhalten oder nicht eindeutig zugeordnet ist oder sich an derzeit noch unbekannten Standorten befindet. Die Möglichkeit, dass die bildkünstlerischen Selbstdarstellungen für Lohse-Wächtler erst zu einem späteren Zeitpunkt – folglich während eines anderen Lebensabschnittes – eine größere Bedeutung erlangten und die Anzahl der Selbstbildnisse bis 1929 daher gering ausfällt, wäre ebenso denkbar. Zudem zeigte sich im Rahmen der Recherchen zu der vorliegenden Arbeit, dass kontinuierlich sowohl auf dem Kunstmarkt als auch in privaten Sammlungen die Möglichkeit der Auffindung weiterer Selbstdarstellungen besteht.

507 Siehe Stamm 2008.

Bedingungen⁵⁰⁸ in Kombination mit inneren Gemütszuständen zu lesen. Eine Auswahl dieser schriftlichen Zeugnisse sowie der sich im Nachlass von Lohse-Wächtler befindlichen Fotografien finden in Zusammenhang mit ihrer Selbst-Positionierung als Frau und Künstlerin am Ende des Unterkapitels 3.3.3 Erwähnung. Kontextualisiert werden sie wie zuvor im Fall von Grethe Jürgens mit der Bedeutung eines persönlichen, im oben definierten Sinne verstandenen Raumes.

Bis dato verschollen – Ein frühes Selbstbildnis von 1921

Lässt man die kindliche Darstellung einer Prinzessin als potenzielles Selbstbildnis der damals Elfjährigen außer Acht, ist das Porträt von Elfriede Wächtler aus dem Jahr 1921 die früheste bekannte künstlerische Selbstdarstellung (Abb. 10).

Das bisher als verschollen gegoltene, lediglich durch eine Schwarz-Weiß-Fotografie überlieferte Blatt konnte im Rahmen der Recherchen zu dieser Arbeit in Privatbesitz verortet und im Original betrachtet werden. Insbesondere die Entdeckung der intensiven Farbigkeit sowie die Verifizierung der verwandten Technik waren dabei von Bedeutung. Da die Künstlerin das Blatt mit „N.Wächtler 21.“ signierte und datierte, ist anzunehmen, dass das Selbstporträt kurz vor ihrer Hochzeit mit Kurt Lohse im Juni 1921 entstand. Hinsichtlich des Stils, der expressiven Farbigkeit sowie der Art der Darstellung steht diese Zeichnung singulär am Anfang der heute bekannten Selbstdarstellungen. Auch im Vergleich zu anderen frühen Werken lassen sich lediglich zu dem Porträt ihres Bruders Hubert Wächtler von 1917 farbliche Äquivalenzen sowie eine Anlehnung an die während der Dresdner Jahre angewandte, vereinfachte Formensprache des Kubismus bzw. *Brücke*-Expressionismus konstatieren. Schwarze, zum Teil kräftige Linien bilden die Umgrenzung für das vornehmlich durch die Verwendung von Primärfarben gestaltete Brustporträt.

Der Hintergrund bleibt bis auf zwei unterschiedlich farbige Flächen neben dem Kopf der Dargestellten nahezu unbearbeitet. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang die Abweichung von den Primärfarben in der rechtsseitigen Farbfläche. Sie schimmert in einem Gold- bis Bronzeton. Der Ansatz einer Schulterpartie ist lediglich angedeutet, der Kragen in einem intensiven Mittelblau gemalt. Diese Farbe hat Elfriede Wächtler in der unteren linken Ecke des Blattes offenbar probeweise aufgetragen. Im Zentrum der Darstellung steht der Kopf der Künstlerin. Durch die breite, schwarze Umrandung und die flächige, grün-gelb-rötliche Kolorierung wirkt ihre Kurzhaarfrisur wie ein Helm, der ihr bis zu den Wangenknochen reicht. Erst bei näherem Hinsehen sind einzelne, Haarsträhnen andeutende Bleistiftstriche zu erkennen. Die expressionistische Farbigkeit wird in dem rundlichen Gesicht hinsichtlich der Intensität noch gesteigert. Orangefarbene Partien im Wangenbereich verlaufen mittig mit einem breiten gelben Streifen, der insbesondere im Bereich der Augen in ein ‚Giftgrün‘ changiert. Augenlider und Mund sind wie die Wangen in einem leuchtenden Orange koloriert, das vor allem oberhalb des linken Auges der Künstlerin mit dem intensiven Blau in einen Komplementärkontrast tritt. Dieses Stilmittel so-

508 Mit Reflexionen über äußere Bedingungen sind beispielsweise Schilderungen von Tageszeiten, vor allem der einbrechenden Dämmerung oder Nacht, sowie von extremen Wetterlagen gemeint.

wie das geweißte Innere der Augen hat die Intensivierung des Blickes zur Folge. Er ist leicht nach links aus dem Bild auf den bzw. die Betrachter_in gerichtet.

In der Art der die Form vereinfachenden, eher flächigen Darstellung sowie der expressiven Kolorierung ist Elfriede Wächters *Selbstbildnis* von 1921 dem ersten, heute bekannten Selbstporträt von Grethe Jürgens aus dem Jahr 1922 (Abb. 1) nicht unähnlich. Abgesehen von der Intensität der Farbigkeit scheint der Fokus der Darstellung für Wächter jedoch auf der Wiedergabe ihrer Kurzhaarfrisur zu liegen. Diese entspricht der damaligen, tatsächlich getragenen Frisur der 22-Jährigen, wie eine anlässlich ihrer Hochzeit entstandene Fotografie vom 6. Juni 1921 zeigt.⁵⁰⁹

Die Darstellung wirkt selbstbewusst, was nicht nur die deutlich sichtbare rote, für ihr Pseudonym ‚Nikolaus Wächter‘ stehende Signatur suggeriert. Auch die expressive Farbigkeit und die damit einhergehende künstlerische Positionierung vermittelt Selbstbewusstsein. Zudem impliziert die Betonung des Kurzhaarschnittes wie im Fall von Jürgens’ *Selbstbildnis* von 1928 (Abb. 4) die Identifikation mit dem spezifischen Erscheinungsbild der ‚Neuen Frau‘. In zeitgenössischen Fotografien bis dato verschiedentlich als solche posierend, stellte sich Wächter 1921 erstmals malerisch als moderne ‚Neue Frau‘ dar. In der Folge verteilte sie sich mehrfach unter Verwendung unterschiedlicher Attribute innerhalb dieses bildmedialen Diskurses.

Spiel mit Geschlechterrollen: Tabakkonsum als wichtiges Mittel zur Selbst-Positionierung

Insgesamt viermal findet sich das auch von Grethe Jürgens insbesondere in deren literarischen Äußerungen verwandte Attribut des Tabakkonsums in den Selbstdarstellungen von Elfriede Lohse-Wächter⁵¹⁰. In drei Varianten, in *Selbstporträt mit Zigarette* von 1929 (Abb. 22), *Selbstbildnis* (Abb. 11) sowie in dem Blatt *Die Zigarettenpause* (Abb. 12), beide aus dem Jahr 1931, wird der Gestaltung der Hand eine besondere Aufmerksamkeit zuteil.

Jeweils vor dem Körper oder Gesicht positioniert, wird mal die rechte, mal die linke Hand der Künstlerin mit Zigarette und damit die Geste des Rauchens unweigerlich zu einem Bedeutungsträger innerhalb des Gesamtbildes. Der Gesichtsausdruck der drei benannten Selbstdarstellungen ist dabei eher kontemplativ sinnierend.

Anders als im Beispiel des *Selbstporträt vor Ruinen* (Abb. 8) von Grethe Jürgens fehlt der narrative Kontext in Form eines gestalteten Umraumes. Durch diese Leerstelle bietet Lohse-Wächter keine konkreteren Anknüpfungsmöglichkeiten, beispielsweise im Sinne einer Deutung des Zigarettenkonsums aufgrund von persönlicher, emotionaler Ergriffenheit wie im Fall von Jürgens. Vielmehr stellt sich Elfriede Lohse-Wächter wie viele ihrer männlichen Kollegen als Raucherin ohne kontextualisierenden Umraum dar. Als Beispiele seien hier *Selbstporträt mit Zigarette* von Edvard Munch aus dem Jahr 1895⁵¹¹, die Werke *Selbstbildnis* (1923–24)⁵¹², *Selbstbildnis mit Zigarette* (Abb. 30) oder das in dem Bestand von Cor-

509 Abb. in: Böhm 2009, S. 54.

510 Siehe dazu auch Stamm 2008, S. 46.

511 Edward Munch, *Selbstporträt mit Zigarette*, 1895, Öl auf Leinwand, 110,5 x 85,5 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design Oslo, Abb. in: Nasjonalmuseet Oslo ohne Jahr.

512 Otto Dix, *Selbstbildnis*, 1923–24, Aquarell, 59,5 x 45,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Neue Nationalgalerie, Berlin, Abb. in: Schmidt 1981, S. 96.

nelius Gurlitt wiedergefundene Selbstbildnis als Raucher⁵¹³ von Otto Dix sowie Max Beckmanns *Der Raucher (Selbstbildnis)*⁵¹⁴ von 1916 benannt. Durch die Annahme einer derartigen Interpretation machte Elfriede Lohse-Wächtler sich einen traditionell männlich besetzten Bildtopos – den ‚des Rauchenden‘ – für ihre individuelle Selbstdarstellung zunutze. Sie verortet sich damit als moderne Frau, als Konsumentin und Mitgestalterin der entsprechenden bildmedialen Verbreitung.

Das wird durch die Schilderung des Malerkollegen und Freundes Otto Griebel belegt. Griebel berichtet, dass Elfriede Lohse-Wächtler den öffentlichen Tabakkonsum auch außerhalb ihrer Kunst gezielt für die Zurschaustellung eines männlichen Habitus nutzte. Dabei rauchte die Künstlerin nicht nur Zigaretten, sondern bediente sich zur Steigerung des provokativen Moments der Pfeife. In der Öffentlichkeit, doch auch im Rahmen eines von Otto Griebel beschriebenen Tanzes anlässlich einer Feier zu Silvester, hinterließ die Künstlerin bleibende Eindrücke.⁵¹⁵

Während die Zigarette rauchende Frau Ende der 1920er und frühen 1930er Jahre bildmediale Verbreitung erfahren und dementsprechend Eingang in den Alltag gefunden hatte, blieb das als wenig elegant und eher derb geltende Rauchen einer Pfeife den Männern vorbehalten. Zahlreiche, unter anderem auch von Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler geschaffene Porträts, wie *Männlicher Kopf mit Pfeife (vermutlich Erich Wegner)* (1922)⁵¹⁶, *Bildnis des Malers Erich Wegner* (1929)⁵¹⁷ sowie *Ein Segler* (1930)⁵¹⁸ zeugen vom männlichen Konsum seitens Angehöriger bestimmter Bevölkerungsschichten und Berufsbereiche.

Im Gegensatz zum Rauchen einer Zigarette lässt sich bis heute im Kontext des Pfeifens die Assoziation des Vorgangs mit einer ‚Kunst‘ finden. Im Sinne von ‚Könnerschaft‘ suggerieren entsprechende Anleitungen und Foren, dass nicht jeder diese Art des Tabakkonsums beherrscht, sondern eine spezifische Kenntnis die Nutzung bedingt.⁵¹⁹ Eine

513 Otto Dix, *Selbstporträt*, ohne Jahr (datiert auf um 1919), Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm, ehem. Besitz Hildebrand bzw. Cornelius Gurlitt, München, Abb. in: Greiner 2013, S. 1.

514 Max Beckmann, *Der Raucher (Selbstbildnis)*, 1916, Radierung, Kaltnadel auf Van-Gelder-Bütten, 18 x 12,6 cm (Bild), Verlag Paul Cassirer, Berlin, 1918, angeboten im Kunsthandel Lempertz, Köln, Auktion 882, Moderne Kunst, 03.12.2005, Lot-Nr. 627, Verbleib unbekannt, Abb. in: Kunsthaus Lempertz 2005.

515 „Diese Malerin nannte sich Nikolaus Wächtler, trug kurz geschnittenes Haar, dazu eine Russenbluse mit Gürtel, auf dem Kopfe einen Männerhut und rauchte Pfeife“, Otto Griebel, in: Griebel und Lühr 1986, S. 87. Oder auch: „1924 zu Neujahr feierten wir im Atelier von Eugen Hoffmann auf der Circusstraße ein lustiges Künstlerfest, bei dem auch Laus und Lohse zugegen waren. Und ich sehe noch [wie] heute, plötzlich zog Laus alle Sachen herunter und tanzte splitter nackt mit einer Tabakpfeife zwischen den Zähnen vor uns. Laus konnte sich so etwas unbeschadet leisten; sie war exzentrisch, ihr gefiel das Außergewöhnliche, aber nie das Gemeine, und dieser Nackttanz war großartig und gar nicht ordinär“, Otto Griebel, in: Griebel 1958, S. 293.

516 Grethe Jürgens, *Männlicher Kopf mit Pfeife (vermutlich Erich Wegner)*, 1922, Mischtechnik, 15,8 x 10 cm, unbez., Privatbesitz, Abb. in: Scholz 2001, Abb. 15.

517 Grethe Jürgens, *Bildnis des Malers Erich Wegner* (Alter Titel: *Bildnis E. W.*), 1929, Öl auf Leinwand, 42 x 37,5 cm, bez. unten rechts: Jürgens, Sprengel Museum Hannover, Abb. in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 132.

518 Elfriede Lohse-Wächtler, *Ein Segler* (ELW 104), 1930, Pastellkreiden, 31 x 26,5 cm, Privatbesitz, Abb. in: Fischer Kunsthandel & Edition 2015, ohne Seite.

519 Vgl. u. a. Holl 2007.

Auflistung bekannter männlicher Persönlichkeiten, die in der Öffentlichkeit als Pfeifenraucher aufgetreten sind, lässt das Attribut der Pfeife bis heute als wirksames Distinktionsmerkmal – auch entlang von Geschlechtergrenzen – erscheinen.⁵²⁰ Ihre Verwendung für die explizite Betonung von Männlichkeit und Marginalisierung veranschaulichen zudem zahlreiche künstlerische und fotografische Selbstdarstellungen männlicher Künstler. Darunter finden sich Inkunabeln der Kunstgeschichte von Gustave Courbet (1848/49), Vincent van Gogh (1886, 1887 und 1889), Ernst Ludwig Kirchner (1905) und Max Pechstein (1918, 1920, 1921 und 1946).⁵²¹

Vermutlich im Jahr 1930 verortete sich Elfriede Lohse-Wächtler mit einem *Selbstbildnis mit Pfeife* (Abb. 13) meines Wissens nach als einzige weibliche, europäische Kunschtchaffende in dieser Tradition.

Das Kopfporträt endet kurz unterhalb des Kinns, wobei eine Beschneidung des Blattes aufgrund der angeschnittenen Bezeichnung unten links und des für die Selbstbildnisse von Lohse-Wächtler unüblichen Bildausschnittes wahrscheinlich ist. Die Malweise sowie die dominante bläuliche Färbung im Bereich der Haare lassen auf eine Entstehungszeit um 1929/30 schließen. Einige unter Eindruck des Aufenthaltes in der ‚Heilanstalt‘⁵²² Hamburg-Friedrichsberg entstandene Patient_innenporträts wie *Bildnis einer jungen Patientin* (1929)⁵²³ sowie *Ein Fall* (um 1929)⁵²⁴ weisen stilistische Ähnlichkeiten auf. Dabei erscheint *Selbstbildnis mit Pfeife* trotz des für Lohse-Wächtler typischen schnellen Striches weniger skizzenhaft als die beiden genannten Arbeiten.

Unter Verwendung der Komplementärfarben Blau und Orange modellierte sie mit weichen Schattierungen ihr ernst und abwesend wirkendes Gesicht. Ihre Haare liegen wirr

520 Siehe u. a. eine entsprechende Zusammenstellung zu bekannten Pfeifenrauchern in: Muchenberger ohne Jahr; Pfeifen Shop Online ohne Jahr sowie Freie Presse 2014.

521 Gustave Courbet, *Selbstporträt (Mann mit Pfeife)*, 1848–49, Öl auf Leinwand, Originalgröße 45 x 37 cm, Musée Fabre, Montpellier; Vincent van Gogh, *Selbstporträt mit abgeschnittenem Ohr*, 1889, Öl auf Leinwand, 51 x 45 cm, Privatbesitz; Vincent van Gogh, *Selbstbildnis mit Pfeife*, 1886, Öl auf Leinwand, 27,2 x 19 cm, Vincent van Gogh Foundation, Van Gogh Museum, Amsterdam; Vincent van Gogh, *Selbstporträt mit Pfeife und Strohhut*, 1887, Öl auf Leinwand, 41,9 x 30,1 cm, Vincent van Gogh Foundation, Van Gogh Museum, Amsterdam; Ernst Ludwig Kirchner, *Selbstbildnis mit Pfeife*, 1905, Holzschnitt, Brücke-Museum Berlin; Max Pechstein, *Selbstbildnis mit Hut und Pfeife*, 1918, Öl auf Leinwand, 70,5 x 65 cm, Kunsthau Zürich, Geschenk Emil Hauser; Max Pechstein, *Selbstbildnis*, 1920, Lithografie, 19,5 x 15 cm; Max Pechstein, *Selbstbildnis mit Pfeife*, Holzschnitt auf Japanpapier, 1921, sig., eines von 25 Exemplaren der Vorzugsausgabe, 34,1 x 28 cm, Papier: 41,3 x 31 cm, Privatbesitz; Max Pechstein, *Selbstbildnis mit Pfeife*, 1946, Öl auf Leinwand, Kunstsammlungen Zwickau, Max-Pechstein-Museum, Zwickau.

522 Als Heil- und Pflegeanstalten wurden ärztlich geleitete Einrichtungen für ‚Geistes- und Nervenkrankte‘ bezeichnet. Sie waren in der Regel aus den allgemeinen Krankenhäusern ausgegliedert und dienten vor allem der dauerhaften Unterbringung und Pflege der Patient_innen. Die in derartigen Einrichtungen arbeitenden Pfleger_innen waren häufig nicht professionell ausgebildet, eine systematische psychiatrische Pflegeausbildung gab es noch nicht, vgl. Schneider und Lutz 2014, S. 223.

523 Elfriede Lohse-Wächtler, *Bildnis einer jungen Patientin* (ELW B 25), 1929, Farbkreide über Bleistift, 30,5 x 23,5 cm, Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin, Abbildung in der Übersicht im Anhang, S. 453.

524 Elfriede Lohse-Wächtler, *Ein Fall* (ELW E 256), ohne Jahr (um 1929), Farbstift, 28 x 18,5 cm, Privatbesitz, Abbildung in der Übersicht im Anhang, S. 460.



Abb. 9: Elfriede Lohse-Wächtler, *Bildnis-kopf (Bruder ?)*, auch: *Hubert Wächtler*, 1917



Abb. 10: Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstbildnis*, 1921



Abb. 12: Elfriede Lohse-Wächtler, *Die Zigarettenpause (Selbstporträt)*, 1931



Abb. 11: Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstbildnis*, 1931



Abb. 13: Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstbildnis mit Pfeife*, um 1930

und kraftlos an ihrem Kopf an und reichen ihr bis in den Nacken. Die Schatten unter den Augen verstärken den Eindruck einer Vernachlässigung ihrer äußeren Erscheinung.

Die Tabakpfeife in ihrem linken Mundwinkel haltend blickt Elfriede Lohse-Wächtler aus dem Bild heraus an ihrem Gegenüber vorbei. Die Suggestion von Eleganz und Verführung, die dem Topos der Zigarette rauchenden Frau seit den 1920er Jahren vor allem in Werbung, Film und Literatur, aber auch in Porträts von vornehmlich männlichen Künstlern inhärent ist, entbehrt diese Darstellung gänzlich. Insbesondere in Zusammenhang mit der konsumierenden, unabhängigen ‚Neuen Frau‘ setzten sich zudem zahlreiche Künstlerinnen und Fotografinnen auf unterschiedliche Weise mit diesem Topos auseinander. Aber auch angesichts dieser weiblichen Formen der Aneignung bildet Elfriede Lohse-Wächtlers *Selbstbildnis mit Pfeife* eine Besonderheit im damals bereits etablierten bildmedialen Diskurs. Sie verwob hier folglich durch zeitgenössische Medien vermittelte und von der künstlerischen Avantgarde mitgetragene Darstellungsmodi mit traditionell männlich besetzten Topoi aus der Kunstgeschichte. Zugleich verlieh Lohse-Wächtler ihrem Selbstbildnis durch die Schonungslosigkeit der Darstellung den Anschein von Intimität im Sinne eines vermeintlichen Einblickes in ihre körperliche und seelische Verfassung. In Verbindung mit dem entschieden provokativen Moment des Pfeifenrauchens fordert das Bildnis den Blick des bzw. der anderen sowie Spekulationen über die dargestellte Person explizit heraus.

Bloß nackt oder nackt und bloß?⁵²⁵ – Drei Selbstakte ohne und mit männlichem Interakteur

Diese hier anklingende und sich in der Rezeption zunehmend manifestierende Bedeutung als Pionierin wurde bisher vor allem anhand von Elfriede Lohse-Wächtlers Selbstakten konstatiert. 1930 entstand das Pastell *Selbstporträt im Spiegel*.

Eine Kontextualisierung sowie die Hervorhebung der kunsthistorischen Bedeutung des Blattes erfolgten bereits im Rahmen des erwähnten Beitrags von Rainer Stamm.⁵²⁶ Daher sollen im Folgenden einige ergänzende Überlegungen hinsichtlich des gewählten Darstellungstopos angestellt sowie Gedanken in Bezug auf die beiden Selbstakte mit einer weiteren, männlichen Person aus demselben Jahr formuliert werden.

In *Selbstporträt im Spiegel* (Abb. 14) stellte sich die Künstlerin erneut in Form des Brustporträts dar. Mit unbekleidetem Oberkörper sitzt sie auf einem Stuhl. Ihre Arme befinden sich verdeckt durch eine Art von Tuch oder Kleidungsstück vor ihrem Bauch. Der Blick aus rot umrandeten Augen ist direkt auf ihr Gegenüber gerichtet. Insbesondere die Schulterpartie und die Oberarme wirken muskulös. Ihre Brüste hängen hingegen wie bei einer älteren Frau oder einer Mutter, die Kinder gestillt hat, kraftlos herunter.

Bei dieser Arbeit handelt es sich um eine der wenigen Selbstbildnisse, in denen Elfriede Lohse-Wächtler auch den Hintergrund mit einzelnen Elementen gestaltet. Zu sehen sind schwarz und blau gefärbte Bäume, die ihre blätterlosen Äste umgeben von blauem Dunst in den Himmel recken. Links neben dem Kopf der Künstlerin befindet sich eine undefi-

525 Das Titelfragment ist dem folgenden Aufsatz entnommen: Gernig 2002.

526 Für eine Kontextualisierung siehe Stamm 2008, S. 47 ff.

nierbare braune Fläche.⁵²⁷ Die Szenerie wirkt kalt und bedrohlich. Die Auswirkungen dessen spiegeln sich auch auf Gesicht und Körper der Dargestellten. Das intensive Blau, das die Künstlerin um 1929 und 1930 häufiger verwendete, hat sich auf ihre Stirnhaarpattie, ihre Augenbrauen und als Schattierung auf ihre Haut gelegt. Diese wirkt durch die zusätzliche Verwendung von zarten Gelb- und Rottönen transparent, als wäre die Protagonistin schutzlos der Situation ausgeliefert. Gesichtsausdruck und Blick erscheinen jedoch trotz der unwirtlichen, kalten Umgebung nicht verängstigt, sondern vielmehr prüfend, abwartend. Selbstbewusst setzte sie ihr mittlerweile fest etabliertes Monogramm, bestehend aus ihren Initialen und dem Entstehungsjahr,⁵²⁸ unten links ins Bild.

Mit diesem Selbstakt gehörte Elfriede Lohse-Wächtler neben Paula Modersohn-Becker, Suzanne Valadon und Anita Rée nicht nur zu den ersten, sondern zugleich zu den wenigen Künstlerinnen, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts den Mut für eine derartige, auch zu jener Zeit noch als radikal empfundene Darstellung fanden.⁵²⁹ Doris Hansmann veranschaulicht im Rahmen ihrer Dissertation anhand der Selbstakte von Modersohn-Becker den Paradigmenwechsel in den bildkünstlerischen Aktdarstellungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Während der nackte weibliche Körper bis dato traditionell in christliche oder mythologische Sujets eingebunden war, kam es zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer „[...] Identifizierung des Nackten mit dem Individuellen [...]“ als „[...] entscheidendes Merkmal des ästhetischen Wandels [...]“ und des neuen Menschenbildes.⁵³⁰ Der Beitrag von Paula Modersohn-Becker birgt laut Hansmann „[...] eine neue gehaltliche Dimension: den Ausdruck des Natürlichen und Elementaren“⁵³¹, den die Künstlerin ihren weiblichen Akten verlieh. Die entscheidende Voraussetzung dafür sei „[...] ihre Auseinandersetzung mit einem veränderten Körperbewußtsein [gewesen], wie es um 1900 als Reaktion auf eine krankmachende Industriegesellschaft und die Körperfeindlichkeit der Wilhelminischen Gesellschaft entstanden war“.⁵³² Wie Elfriede Lohse-Wächtler praktizierte Modersohn-Becker die um die Jahrhundertwende aufgekommene Nacktkultur. Diese umfasste unter anderem „Licht- und Luftbad, Freiluftgymnastik und rituell zelebrierte Nackttänze“.⁵³³ Der nackte Körper wurde dabei als Ausdruck des Seelischen aufge-

527 Maike Bruhns deutet diese Fläche in Anlehnung an Schattenmotive u. a. von Francisco de Goya und Edvard Munch als einen hier noch formlosen Schatten, der 1931 in Lohse-Wächtlers *Selbstporträt und ein Schatten* (ELW 141), 1931, Pastellkreiden, 43 x 34 cm, unbez., Privatbesitz, die Züge des porträtierten Arztes Sommerburg annahm, vgl. Bruhns 1996, S. 104.

528 Auch laut Rainer Stamm könnte die sich ab 1930 „[...] zu einer selbstbewussten ‚Marke‘ verdichtende Signatur ihrer Blätter mit den markant ins Bild gesetzten Initialen ihres Namens, [...] das Einsetzen der – kostspieligeren und aufwendigeren – Ölmalerei [...]“ sowie die „[...] nun vertiefte Auseinandersetzung mit dem Selbstporträt“ als Zeichen für ein gestärktes Selbstbewusstsein der Künstlerin nach den ersten Ausstellungserfolgen und -kritiken im Jahr 1929 sprechen, vgl. Stamm 2008, S. 43.

529 Vgl. Stamm 2008, S. 47 sowie Bruhns 1996, S. 105.

530 Hansmann 2000, S. 10.

531 Hansmann 2000, S. 12.

532 Hansmann 2000, S. 14. Hansmann weist darauf hin, dass die Nacktkultur des frühen 20. Jahrhunderts dabei „keine reine Freizeitbewegung“ war. Sie hatte sich viel eher „[...] in Reaktion auf die vehemente Körper- und Sexualfeindlichkeit des frühen Wilhelminischen Zeitalters zu einer umfassenden Reformbewegung mit einer Vielzahl von ideologischen Implikationen und einem kulturevolutionären Impetus entwickelt“, ebd.

533 Hansmann 2000, S. 14.

fasst, die Einheit von Leib und Seele angestrebt. Man ging davon aus, dass der nackte Mensch nichts verbergen könne und „die Sprache seines Körpers [...] zwangsläufig auch die Sprache seiner Seele“ sei.⁵³⁴

Diese Bewegung, die in Deutschland unter anderem von den Malern der *Brücke* als Befreiung künstlerisch zelebriert wurde, kann auch für Elfriede Lohse-Wächtlers Auseinandersetzungen mit dem eigenen nackten Körper als eine mögliche Motivation angenommen werden. In ihrer Schonungslosigkeit der Selbst-Inszenierung geht sie in ihrem *Selbstporträt im Spiegel* noch einen Schritt weiter. Dies betrifft insbesondere die Darstellung ihres gänzlich unbedeckten, ausgemergelt wirkenden Oberkörpers in Verbindung mit einem Bedrohlichkeit suggerierenden Hintergrund.

Wie in den Selbstbildnissen von Grethe Jürgens überlagern sich auch in jenen von Elfriede Lohse-Wächtler häufig in einer Darstellung mehrere Bildtopoi und Diskursive. So lässt das lediglich linear angedeutete, nicht ausgefüllte Tuch, das schützend vor Bauch und Unterleib der Dargestellten liegt, in Zusammenhang mit der hinter ihr aufragenden Natur assoziativ an das traditionell von männlichen Künstlern verwandte Motiv der Badenden denken. Eine Verbindung von Figur und Umraum wird durch die oben erwähnte blaue Farbe suggeriert. Jedoch verhindert die massiv wirkende Stuhllehne wie eine Grenze zum dahinterliegenden natürlichen Raum – ähnlich wie in den Selbstbildnissen von Grethe Jürgens – eine tatsächliche Symbiose der Porträtierten mit dieser Natur.

Insbesondere die Entblößung der Künstlerin verweist zudem auf ein Szenario, das man im Schutz der Privatheit eines Innenraumes erwarten würde. Auch das durch den Titel sowie durch die Darstellung en face angedeutete Moment des Spiegeln – sei es in einem realen Spiegel oder angesichts eines Gegenübers – verweisen auf eine intime Begegnung mit dem eigenen Selbst, das in einem geschützten Umfeld zu verorten wäre. Der sich direkt hinter der Dargestellten eröffnende diffus-bedrohliche Umraum steht in direktem Kontrast dazu. Die Andeutung eines Fensterrahmens fehlt. Dadurch hat es den Anschein, als säße die Dargestellte mit nacktem Oberkörper auf einem Stuhl im Freien, für jede_n Vorbeikommende_n sichtbar.

Davon ausgehend und gleichsam zurückkehrend zu den Gedanken um die Selbstdarstellung als Akt⁵³⁵ lässt sich angesichts des *Selbstporträt im Spiegel* über die Nacktheit als eine Variation des Spiels mit der eigenen Identität im Sinne einer weiteren Verkleidung nachdenken. Elfriede Lohse-Wächtler präsentiert sich hier mit direktem Blickkontakt in Richtung ihres – wie auch immer gearteten – Gegenübers. Ohne sichtbare Hülle in Form einer textilen Bekleidung gibt sie ihren Oberkörper zu sehen, stellt ihn in gewisser Weise zur Schau. Für John Berger bedeutet Ausgestelltsein, „[...] die Oberfläche der eigenen Haut, die Haare des eigenen Körpers zu einer Verkleidung werden zu lassen, die – in dieser Situation – nicht mehr abgelegt werden kann.“ Demzufolge ist laut Berger der Akt „[...] dazu verdammt, niemals nackt [...]“, sondern eine „[...] Form der Bekleidung“ zu sein.⁵³⁶ In Ge-

534 Hansmann 2000, S. 180. Hansmann verweist darauf, dass die geistigen Ursprünge der Bewegung vor allem auf die Philosophie von Friedrich Nietzsche zurückgehen, vgl. ebd., S. 181.

535 Für einen Überblick über den „terminologischen Umgang mit dem unbedeckten Körper in der Kunst“ und über den stattgefundenen Paradigmenwechsel, „der das Monopol des Terminus ›Akt‹ als Gattungsbegriff für die Darstellung des Nackten zunehmend in Frage stellt“, siehe Hansmann 2000, S. 19 ff. ebd., S. 19.

536 Berger 2000, S. 51. Das Buch wurde 1972 erstmals veröffentlicht.

genüberstellung mit den Selbstbildnissen von Grethe Jürgens und auch angesichts der weiteren noch zu analysierenden Selbstporträts von Elfriede Lohse-Wächtler scheint diese Überlegung konstruktiv. Nacktheit wird demzufolge als eine weitere Variante der Kostümierung und somit als eine weitere Spielart mit dem eigenen Selbst gewertet.

Einen zusätzlichen Hinweis bietet das Tuch vor dem Unterleib der Dargestellten. Es ist lediglich angedeutet, aber dennoch wichtiger Bedeutungsträger im Bild. Die Blöße unterhalb der Brüste bedeckend sorgt es dafür, dass man die Dargestellte nicht als gänzlich nackt imaginiert. In Kontrast zum freien Oberkörper jedoch verstärkt das Tuch gerade dessen Entblößung. Durch die es haltenden Arme lenkt es die Aufmerksamkeit auf den Vorgang der Entblößung. Die Künstlerin bedeckt sich nicht vollständig mit dem Tuch, sondern gibt ihren entblößten Körper zu sehen. Erst durch dieses ‚Ausstellen‘ wird das Selbstbildnis wiederum zu einem Selbst-Akt.

Das Ausstellen als mögliches Attribut für die Definition des Aktes in Abgrenzung zur Nacktheit impliziert zugleich die Grenzüberschreitung von Privatsphäre und Öffentlichkeit.⁵³⁷ Diese findet in Elfriede Lohse-Wächtlers *Selbstporträt im Spiegel* durch die irritierende Verbindung von Intimität und bedrohlichem Außenraum zusätzlich Ausdruck. Die Nacktheit der Dargestellten ist inszeniert. Sie ist daher mit Kerstin Gernigs Worten nicht mit Blöße gleichzusetzen, „[...]“, sondern vielmehr als Inszenierung der Wirkung von Entblößung zu lesen. Nacktheit wird auf diese Weise zu einer Art Gewand, das auch zur Konstruktion von Differenzen in Bezug auf race, class und gender beiträgt. Die Nacktheit des zur Schau gestellten bzw. der Imagination anheim gegebenen Körpers hat dabei ebenso an dem Entwurf der Geschlechterordnungen Teil wie an der kulturell je unterschiedlichen Grammatik und Ethik des Blicks.“⁵³⁸ Durch die aktive Wahl dieser Form der schonungslosen Inszenierung, noch dazu vor einer irritierenden ‚Bühne‘, negiert Elfriede Lohse-Wächtlers Bildnis den traditionellen Objektcharakter der von männlicher Hand geschaffenen Frauenakte. Es geht weder um die Darstellung der mythologischen Einheit von Weiblichkeit und Natur noch um ästhetische Schönheit des weiblichen Körpers. Vornehmlich irritiert dieses Selbstporträt etablierte Sehgewohnheiten und bedeutet eine Provokation der Objektivierung eines anonymen Gegenübers. Dies geschieht nicht nur durch die Irritation eines konventionellen Schönheitsempfindens, was traditionell wiederum eine Darstellungswürdigkeit im Rahmen einer Aktdarstellung bedingt. Auch der gewählte Umraum, das Changieren zwischen dem Eindruck von Privatheit und öffentlicher Präsentation, trägt zu einem Unbehagen bei.

Im Folgenden sei der Aspekt des ‚sich Spiegeln‘ näher beleuchtet. In *Selbstporträt im Spiegel* verweist ausschließlich der Titel, nicht jedoch ein für den bzw. die Betrachter_in sichtbarer Spiegel oder eine entsprechende Reflexion auf den Vorgang des Spiegeln. Dabei ist heute nicht mehr nachzuvollziehen, ob der Titel des Blattes von der Künstlerin selbst oder nachträglich vergeben wurde. Gleichwohl scheint der Begriff des Sich-Spiegeln angesichts der schonungslosen Offenheit in Verbindung mit Intimität im Gegenüber des Betrachter_innenblickes gerade in dieser Darstellung treffend.

537 Vgl. dazu sowie zur Differenzierung von nackt im Sinne von bloß und künstlerischer Nacktheit in Form eines Aktes: Gernig 2002, S. 9 ff.

538 Gernig 2002, S. 10. Für die letztgenannte These gibt Gernig folgende Bezugsquelle an: Bovenschen 1997, S. 232 f.

Silvia Eiblmayr setzte sich in ihrer Forschung zum weiblichen Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts unter Einbezug psychoanalytischer Ansätze von Sigmund Freud, Jacques Lacan und Jacqueline Rose mit ebendiesem Phänomen auseinander. Ihrer Ansicht nach sind für die Interpretation des Bildes der Frau ihre im Verhältnis zum Mann negative Bestimmung und die darin enthaltene Projektion des Mangels auf sie konstitutiv. Zum anderen ist laut Eiblmayer insbesondere jener Aspekt der Psychoanalyse relevant, der die Bedeutung des Bildes für die Ich-Bildung des Subjekts betrifft.⁵³⁹ Sie beruft sich dabei auf frühe Studien von Lacan, denen zufolge das ‚Spiegelbild‘ eine symbolische Matrix ausbildet, an der sich das Ich niederschlägt.⁵⁴⁰ Ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers hecke das Individuum Phantasmen aus. Diese enden laut Lacan in einer Form, „[...] die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen können“. Er zeichnet das Bild eines befestigten Lagers, das in zwei Kampffelder geteilt ist. In diesem sei das Subjekt „[...] in die Suche nach dem erhabenen und fernen inneren Schloß [...]“ verstrickt, „[...] dessen Form [...] das Es symbolisiert“.⁵⁴¹ Demzufolge ist „[...] die Beziehung des Menschen zu seinem Abbild [...] geprägt von einer ambivalenten Beziehung von ganzheitlich gesehenem Körper und in seiner Motorik defizitär empfundenem Körper, von Sehen und Gesehen-Werden“.⁵⁴²

Eiblmayr folgert aus der Lektüre Lacans, dass die Intervention eines Dritten, eines Anderen, die Voraussetzung für die Ich-Konstitution in der Spiegelphase ist. Wesentlich ist ihrer Ansicht nach die Anerkennung des Bildes im Blick des Anderen. So sei das blickende Subjekt auch immer der Instanz des Blickes eines anderen unterworfen. Eine Identifikation des Menschen mit seinem Bild ermöglicht ihm die (imaginäre) Herrschaft über seinen bedrohten und bedrohlichen Körper, wodurch das Bild laut Silvia Eiblmayr zu einem bedeutenden Moment der Kontrolle und Distanzierung – ähnlich wie die Sprache – wird. Unter Einbezug von Walter Benjamins 1936 erstmalig erschienenem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* verweist Eiblmayr auf die Dialektik von Allmacht und Ohnmacht. Diese präge die Beziehung des Menschen zu seiner Verdopplung.⁵⁴³

Derartige Überlegungen scheinen für die Selbstbildnisse von Elfriede Lohse-Wächtler und für jenes von 1930 in besonderem Maße relevant. Ihre Selbstbildnisse wirken wie Spiegel, in denen sie sowohl den eigenen als auch den Blick des bzw. der Anderen herausfordert. Sie sind Spielarten des Selbst, mit denen die Künstlerin neue Sichtweisen auf ihre eigene Person erproben konnte. Dabei spielen das Ausloten von Grenzen, das Moment der Provokation und somit das Wissen um den Blick eines realen oder imaginären Gegenübers eine bedeutende Rolle.

Auch in dem Blatt *Selbstporträt im Spiegel* ist der direkte Blick der Dargestellten entscheidend für die Wahrnehmung der Betrachterin bzw. des Betrachters und deren bzw. dessen Provokation. Kerstin Gernig zeigt eine derartige Funktion des Blickes mit Bezugnahme auf Gill Saunders anhand des Gemäldes *Olympia*⁵⁴⁴ von Edouard Manet aus dem Jahr 1863

539 Vgl. Eiblmayr 1993, S. 24.

540 Vgl. Lacan 1973, S. 64.

541 Lacan 1973, S. 67.

542 Eiblmayr 1993, S. 24.

543 Vgl. Eiblmayr 1993, S. 25.

544 Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Öl auf Leinwand, 130 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris.

auf. So war es „[...] nicht primär ihre [Olympias] Nacktheit, die Unmut provozierte, als vielmehr ihr selbstbewußter Blick, mit dem sie den Betrachter ansah“.⁵⁴⁵ Dieser widersprach der etablierten Dichotomie von männlicher Aktivität und weiblicher Passivität. Künstlerisch dargestelltes weibliches Selbstbewusstsein implizierte immer ein provokatives Moment. Silvia Eiblmayr bezeichnet diese Zurschaustellung des eigenen nackten Körpers sowie der damit verbundenen sexuellen Aktivität in Bezug auf die surrealistisch arbeitenden Künstlerinnen als einen Einbruch in eine männliche Domäne. Dies zeige, dass „[...] die Tabuverletzung bei dieser Grenzüberschreitung gerade in dieser Kontextverlagerung bestand: denn der lebende weibliche Akt war gesellschaftlich durchaus zugelassen, jedoch nur in einem Rahmen [oder Raum] – etwa im Nachtclub –, wo die männlich-weibliche Machthierarchie gesichert schien“.⁵⁴⁶

Zwar handelt es sich bei *Selbstporträt im Spiegel* sowie bei den beiden im Folgenden näher betrachteten Selbstakten *Paar (Eine Blume)* und *Über den Leib* von Elfriede Lohse-Wächtler nicht um sogenannte ‚bodyart‘, wie sie von Eiblmayr untersucht wird. Es sind Darstellungen auf Papier, die Jahrzehnte vor den von Silvia Eiblmayr betrachteten Werkbeispielen entstanden. Dennoch lassen sich Eiblmayrs Überlegungen übertragen. Sei es Pfeife rauchend, mittels eines Selbstaktes oder als Porträtistin – immer wieder befragt die Künstlerin bestehende Hierarchien von Geschlecht, von Blickstrukturen, öffentlichen und privaten Räumen durch eine individuelle Aneignung. Zudem stellt sie diese Aspekte anhand ihrer eigenen Person auf unterschiedliche Weise zur Diskussion.

Eine Abweichung von tradierten Darstellungskonventionen und Wahrnehmungsperspektiven, eine Negierung des sexuellen Objektcharakters sowie eine Auseinandersetzung mit dem Privaten und Intimen im öffentlichen Raum konstatiert auch Rita E. Täuber hinsichtlich der um 1930 im Hamburger Rotlichtmilieu entstandenen Werke. Zu jener Zeit schuf Elfriede Lohse-Wächtler die Blätter *Paar (Eine Blume)* (Abb. 15) und *Über den Leib* (Abb. 16), in denen sie sich selbst mit einem dunkelhäutigen Mann zeichnete.

Obleich die Darstellung in *Paar (Eine Blume)* auch durch die Farbigkeit weitestgehend harmonisch wirkt, tritt laut Täuber „[...] der apathische, abwesende und gedankenverlorene Habitus gegenüber dem männlichen Begehren [in beiden Arbeiten] deutlich in den Vordergrund“.⁵⁴⁷

Ähnliche Darstellungen der eigenen Nacktheit im Beisein eines männlichen Partners sind auch laut Rita Täuber nicht bekannt. Aus weiblicher Sicht betone Lohse-Wächtler Formen emotionaler Differenz und sexueller Entfremdung zwischen Mann und Frau. In Zusammenhang mit der integrierten Darstellung als Selbstakt verweist Täuber zudem auf den Vorgang der Dekonstruktion des Mythos um den weiblichen Akt als „[...] elementarer Ausdruck männlicher Kreativität und künstlerischer Identität“. Dieses kritische Moment ist auch dem *Selbstporträt im Spiegel* inhärent.

In *Über den Leib* wird die geschlechtliche Differenz sowohl durch die unterschiedliche Hautfarbe als auch durch den offensichtlichen Gegensatz zwischen männlicher Aktivität und weiblicher Passivität vermittelt. Diese erscheint in der Darstellung *Paar (Eine Blume)* weniger bedrohlich, obgleich die übergroß gezeichnete Hand des erneu dunkelhäutig cha-

545 Gernig 2002, S. 15.

546 Eiblmayr 1993, S. 143.

547 Vgl. zu diesem Abschnitt Täuber 1994, S. 40 ff.

rakterisierten Mannes bewahrend auf dem Bauch der weiblichen Protagonistin liegt. Sie stellt die einzige offensichtliche Verbindung zwischen den beiden Dargestellten dar, deren Blickrichtungen in einem 90°-Winkel auseinanderliegen. Der Blick der Frau, deren Gesichtszüge jenen der Künstlerin ähneln, wirkt jedoch wie in *Über den Leib* leer und abwesend. Sie erweckt den Eindruck von Naivität und Schutzbedürftigkeit, was durch ihren Gesichtsausdruck, die Anwesenheit der Blume sowie die überwiegende Verwendung von Primärfarben verstärkt wird.

Geht man davon aus, dass es sich tatsächlich um eine Selbstdarstellung handelt, zeigt sich Elfriede Lohse-Wächtler in dieser Kreidezeichnung im Alter von etwa 31 Jahren in Form eines erweiterten Brustporträts. Ihre Haare reichen ihr in Wellen bis auf die Schultern, lediglich ihre rechte Hand ist zu sehen. Die Darstellung ihres Oberkörpers sowie die offensichtlich zu ihrem Partner gehörende Hand widersprechen einer natürlichen Anatomie. Ihr Körper verliert sich unterhalb ihrer Brüste in einem schnellen Strichgewirr. Der Mann im Hintergrund ist ausschließlich in dunklen Farbtönen gezeichnet. Lediglich in der Hand findet sich das Rot von Blume, Brustwarzen und Gesicht seiner Partnerin wieder. Der sexuell besitzergreifend konnotierte Griff an die Brust wie in dem Blatt *Über den Leib*, der in Unterkapitel 4.2 näher analysiert werden soll, fehlt hier. Das Paar scheint sich trotz der unterschiedlichen Blickrichtungen und der nicht zu leugnenden formalen Gegensätze eher auf Augenhöhe zu begegnen. Dies wird durch die kompositorische Anlage der beiden Figuren bildlich unterstützt.

Im Kontext der Selbstdarstellung als Akt sei an dieser Stelle bereits auf die exponierte Haltung der die Blume greifenden Hand der weiblichen Figur verwiesen. In seiner Überlänge und stark abgelenkten Haltung widerspricht der Arm anatomischen Gegebenheiten. Derartige anatomische Abweichungen konstatierte Doris Hansmann auch angesichts der Selbstakte von Paula Modersohn-Becker. Ihrer Ansicht nach rückt die Gebärdensprache auf diese Weise „[...] in ein merkwürdig spannungsreiches Verhältnis zur Körperstellung“⁵⁴⁸. Es erfolgt dadurch eine gestalterische Hervorhebung der Geste. Im Fall von Elfriede Lohse-Wächtlers Selbstakt lenkt diese die Aufmerksamkeit der Betrachterin bzw. des Betrachters auf den zu haltenden Gegenstand.

Integration bekannter Darstellungstopoi aus der Kunstgeschichte und die Suggestion vermeintlicher Intimität

Die weibliche Dargestellte präsentiert eine rötlich gefärbte Blume. Dieser Aspekt fand in Zusammenhang mit der Zeichnung *Paar (Eine Blume)* (Abb. 15) bisher keine ausführlichere Erwähnung. Offensichtlich jedoch griff Lohse-Wächtler damit auf einen traditionellen männlichen Darstellungstopos des Selbstbildnisses zurück, bei dem der Dargestellte eine einzelne Blume als Bedeutungsträger deutlich sichtbar zwischen den Fingern hält. Auch Paula Modersohn-Becker bediente sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiederholt dieses unter anderem von Albrecht Dürer, Joos van Cleve, Jan van Eyck und deren Tradition fol-

548 Hansmann 2000, S. 185. Doris Hansmann stellt in Bezug auf einige Selbstakte von Paula Modersohn-Becker heraus, dass diese durch eine derartig gestaltete Gebärdensprache jeweils ihre Körpermitte betont. Inspiriert wurde die Künstlerin laut Hansmann dabei von dem tänzerischen Stil von Isadora Duncan, vgl. ebd., S. 184 ff.

gend auch von Otto Dix genutzten Topos. Auffällig platzierte die Künstlerin in einigen Selbstakten Blumen oder Früchte vor ihrem nackten Körper. Elfriede Lohse-Wächtler hält die Blume in ihrer Selbstdarstellung im Rahmen eines Paarbildnisses jedoch neben ihrem Körper in die Höhe, somit zwischen sich und ihren männlichen Partner. Die Lesart muss daher zwangsläufig eine andere sein. Meiner Ansicht nach steht hier die traditionelle ikonografische Verwendung des Blumenattributs, folglich die individuelle ‚Verarbeitung‘ eines kunsthistorisch etablierten Darstellungstopos, im Vordergrund. Dies soll im Rahmen einer Gegenüberstellung mit der *Selbstdarstellung mit Nelke* von Otto Dix in Unterkapitel 3.4 verdeutlicht werden.

Ähnlich verhält es sich mit dem um 1930 entstandenen *Selbstbildnis mit in die Hand gestütztem Kopf*, das bisher lediglich aus einem Zeitungsartikel bekannt ist.⁵⁴⁹ Eine ausführliche Analyse der formalen Mittel ist daher nicht möglich. Ein Hinweis auf die erneute Anlehnung an einen von männlichen Künstlern vielfach verwandten Bildtopos ist jedoch evident. In diesem geht es um die Interpretation des eigenen Selbst in der Pose des bzw. der Denkenden, Träumenden, Intellektuellen oder Reflektierenden. Auch Paula Modersohn-Becker stellte sich unter anderem 1907 in *Selbstbildnis nach halblinks mit Hand am Kinn* mit einer ähnlichen Geste dar.⁵⁵⁰

Emotional aufgewühlter zeigte sich Elfriede Lohse-Wächtler in drei um 1931 entstandenen Werken. In diesen stellte sie sich selbst mit wirrem Haar, entrücktem oder verquollenem Blick dar. Das Blatt *Die Absinth-Trinkerin (Selbstbildnis)* (Abb. 17) weist den schnellen Strich und die gekonnte, expressionistisch anmutende Kolorierung auf, die für die Arbeiten zu Beginn der 1930er Jahre charakteristisch und mittlerweile zu einem Wiedererkennungsmerkmal der Künstlerin avanciert sind.

Ihr aus der unteren rechten Ecke hineinragender Kopf bildet das Zentrum der Darstellung. Deren Hintergrund bleibt bis auf eine rötlich-braune Fläche links neben ihrer rechten Schulter erneut unbearbeitet. Technisch gekonnt modellierte Lohse-Wächtler durch den Einsatz von Farbnuancen und Schattierungen ihre individuellen Gesichtszüge sowie den entrückten Blick. Dieser führt aus halb geschlossenen Lidern, das Gegenüber scheinbar nicht wahrnehmend, vorbei am unteren Bildrand ins Leere. In Kombination mit dem wirren Haar lässt ein solcher Blick auch ohne eine Nennung des Titels den Konsum von bewusstseinsverändernden Substanzen oder zumindest einen Zustand großer Gleichgültigkeit vermuten. Die Augen sind blutunterlaufen, die Mundpartie wirkt leicht abschätzig verzogen. Interessant ist in diesem Zusammenhang zudem die Wahl von roten und blauen Farbtönen. Sie dominieren die Darstellung und werden beispielsweise auch von Otto Dix in dessen Selbstbildnissen zur Darstellung von Trunkenheit oder sinnesveränderter Entrücktheit eingesetzt.⁵⁵¹

Erneut scheinen sich in dieser Selbst-Inszenierung als Absinthtrinkerin mehrere Anspielungen auf traditionelle Bildtopoi zu überlagern. Folgt man dem Titel, handelt es sich bei diesem Blatt um die Darstellung von Elfriede Lohse-Wächtler selbst in Verbindung mit

549 Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstbildnis mit in die Hand gestütztem Kopf* (B 1), um 1930, Abb. siehe Anhang, S. 462.

550 Paula Modersohn-Becker, *Selbstbildnis nach halblinks mit Hand am Kinn*, 1907, Öl auf Holz, 29 x 19,5 cm, Leihgabe der Sammlung Bahlsen im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover, Abb. in: Lebendiges Museum Online ohne Jahr.

551 Siehe Unterkapitel 3.4.



Abb. 14: Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstporträt im Spiegel*, 1930



Abb. 15: Elfriede Lohse-Wächtler, *Paar (Eine Blume)*, 1930



Abb. 16: Elfriede Lohse-Wächtler, *Über den Leib*, 1930



Abb. 17: Elfriede Lohse-Wächtler, *Die Absinth-Trinkerin (Selbstbildnis)*, um 1931

dem Konsum der auf Wermut basierenden Bitterspirituose Absinth. Diese erfreute sich insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. sowie zu Beginn des 20. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Absinth stand jedoch unter Verdacht, Abhängigkeit sowie gesundheitliche Folgeschäden zu verursachen.⁵⁵² Gleichwohl gehörte der Konsum für zahlreiche Künstler_innen und Intellektuelle zur Bohème-Existenz. Sie verwandten das Getränk sowohl für die eigene Bewusstseinsweiterung (Charles Baudelaire) als auch als Bildsujet. Die bekanntesten Werke von Absinth konsumierenden Personen stammen unter anderem von Edouard Manet, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Honoré Daumier oder Pablo Picasso. Sie zeugen mehrheitlich von Vereinzelung, Einsamkeit, Tristesse und Hoffnungslosigkeit oder körperlichem Verfall – Charakteristika, die auch auf das Selbstbildnis von Elfriede Lohse-Wächtler zutreffen.

In Kontrast dazu steht der weiß-rot-blau gestreifte Reifen um ihren Hals, der Assoziationen zu einem Rettungsring hervorruft. Kompositorisch verstärkt dieser den Eindruck einer Trennung der Kopf-Hals-Partie von dem lediglich durch eine braune Farbfläche angedeuteten Oberkörper. Um ihren Kopf winden sich bunt gefärbte Haarsträhnen wie Schlangen. Unweigerlich erinnert dies sowie die Wahl des Ausschnittes an die bekannte Darstellung der Medusa von Caravaggio aus dem späten 16. Jahrhundert.⁵⁵³ Zudem weist die Entrücktheit des Blickes Parallelen zu jenem des 1902 von Camille Claudel geformten Gorgonenhauptes auf.⁵⁵⁴ Einer inhaltlichen Gleichsetzung mit der Gefahr und Tod bringenden Medusa-Figur aus der antiken Erzählung widerspricht jedoch der desolaten und passiv wirkende Ausdruck und Zustand in dem Selbstporträt von Elfriede Lohse-Wächtler. Der Verweis auf diese Assoziation wird daher an dieser Stelle zunächst als eine weitere potenzielle Aneignung eines in der westlichen Kunstgeschichte beliebten und von – damals wie heute – etablierteren Künstlerkolleg_innen bearbeiteten mythologischen Sujets gewertet.

Vordergründig suggerieren dieses Selbstbildnis und *Selbstporträt (mit aufgelöstem Haar)* körperliche Beeinträchtigungen (Abb. 24).

Diese gehen insbesondere hinsichtlich des Titels und der Darstellungsweise in *Die Absinth-Trinkerin (Selbstbildnis)* (Abb. 17) mit einer Anspielung auf Alkohol- oder Drogenkonsum und somit auch mit einem potenziellen Verweis auf die eigene Einsamkeit, Ausweglosigkeit oder Gleichgültigkeit einher. Erneut griff Elfriede Lohse-Wächtler auf einen kunsthistorisch etablierten Bildtopos zurück, der als Mittel zur Identifikation mit der Bohème und künstlerischen Avantgarde fungieren kann. Zugleich personalisiert sie diesen auf radikale Weise, indem sie sich selbst in einem entrückten, desolat wirkenden Zustand zeichnet. Wie in *Selbstporträt im Spiegel* (Abb. 14) schuf sie so eine Intimität, die biographische Deutungsansätze begünstigen und auf diese Weise bei dem bzw. der Betrachter_in eine Art der Betroffenheit, aber auch voyeuristische Neugier hervorrufen kann.

552 Aufgrund dieser Annahme wurde das Getränk 1915 in den USA sowie in zahlreichen europäischen Staaten verboten. Aktuellere Studien gehen davon aus, dass die zu verzeichnenden gesundheitlichen Schäden vornehmlich durch mangelnde Qualität des Alkohols sowie durch überhöhten Konsum denn durch das Getränk selbst hervorgerufen wurden, vgl. u. a.: SPIEGEL Online 2008.

553 Caravaggio, *Haupt der Medusa*, 1597 (2. Fassung), Öl auf Leinwand auf Holz kaschiert, 60 x 55 cm, Uffizien, Florenz.

554 Camille Claudel, *Persée et la Gorgone*, 1902, Marmor, 196 x 111 x 90 cm, Musée Paul Dubois – Alfred Boucher, Nogent-Sur-Seine, Abb. in: Chabin ohne Jahr.

Selbst-Darstellung als Künstlerin – Auseinandersetzungen mit der eigenen Profession

Im Gegensatz zu den Arbeiten von Grethe Jürgens existieren nach bisherigem Kenntnisstand drei Selbstbildnisse, in denen Elfriede Lohse-Wächtler sich auf malerische Weise mit ihrer eigenen kreativen Tätigkeit auseinandersetzte. In *Selbstbildnis vor leerem Blatt*, das zu Beginn der 1930er Jahre entstand, stellte sie sich in Form des Brustporträts an einem Tisch sitzend dar (Abb. 25).

Zu sehen ist jedoch nur die Tischplatte. Der Hintergrund ist durch eine bräunlich aquarellierte Fläche links sowie eine rote Partie rechts erneut nicht gegenständlich definiert. Oberkörper und Kopf der Dargestellten nehmen etwa zwei Drittel des Gesamtbildes ein. Schwer stützt sich die Protagonistin auf ihren linken Unterarm, der parallel zu einem auf dem Tisch vor ihr liegenden weißen Blatt Papier ruht. Ihre Hand scheint nach etwas zu greifen. Zwischen Daumen und Zeigefinger ist ein Teil eines schmalen Gegenstandes zu sehen, der an das Ende eines Pinsels oder Stifts erinnert. Möglicherweise deutet dieser inhaltliche ‚Beschnitt‘, auch in Anbetracht der ungewöhnlich parziellen Sichtbarkeit des oberen Kopfendes, auf eine nachträglich tatsächlich ausgeführte Beschneidung des Blattes hin. Ihren rechten Arm hält die Künstlerin erhoben, ihre rechte Hand scheint aus dem Bild heraus auf etwas oder jemanden zu deuten. Jedoch sind die Finger leicht gekrümmt. Der Zeigefinger weist nicht direkt auf ein Gegenüber, weshalb die Geste eher den Eindruck von Ziel- oder Hilflosigkeit vermittelt. Diesen Eindruck unterstützt der missmutige Gesichtsausdruck. Die Augen weit geöffnet, den linken Nasenflügel gerümpft, schaut Elfriede Lohse-Wächtler vorwurfsvoll, gar grimmig aus dem Bild in Richtung Betrachter_in. Das Weiß der Augen sticht aus dem verschatteten Gesicht hervor und findet seine farbliche Entsprechung in dem weißen, leeren Blatt auf dem Tisch.

Ähnlich wie in *Selbstporträt (mit aufgelöstem Haar)* (Abb. 24) wird die Zeichnung durch einen schnellen Strich und wirre, schwarze Linien bestimmt. *Selbstbildnis vor leerem Blatt* ist jedoch in seiner Darstellung vollendet. Die bildausfüllende Kolorierung wirkt dabei ebenso flüchtig und rastlos wie der Strich. Auch die Haltung, ihre Geste und Mimik erwecken den Eindruck einer Momentaufnahme.

Das ‚leere Blatt‘ verweist ikonografisch zunächst auf fehlende Ideen oder einen Mangel an Kreativität. Dieser erregt, wie dem Gesichtsausdruck und der Geste zu entnehmen ist, das Missfallen der Dargestellten. Im Kontext unterschiedlicher kultureller Bereiche wird die Verwendung des symbolischen ‚leeren Blattes‘ oder auch der leeren Leinwand zudem mit einer Anspielung auf Schaffensdruck, die Angst vor dem eigenen Versagen sowie auf die eigene Unzulänglichkeit gleichgesetzt. Zugleich bedeutet das leere, metaphorisch als ‚weiß‘ bezeichnete Blatt aufgrund der Leerstelle ein Potenzial von Möglichkeiten.⁵⁵⁵

Julia Hasenberger stellte ähnliche Überlegungen in Zusammenhang mit Schriften des Dichters Paul Valéry an. Dieser bezeichnet in *Das weiße Blatt*⁵⁵⁶ Hasenberger zufolge den beginnenden Schreibprozess als dialektische Pendelbewegung zwischen Sein und Nichts

555 Auch diesen Aspekt der ‚Leerstelle‘ sah Elfriede Lohse-Wächtler. Im Mai 1931 schrieb sie an ihren Bruder: „Lieber Hubert, / Wie Du auch wissen wirst, hat ein neuer Briefblock immer etwas außerordentlich faszinierendes an sich. Genau wie eine weißgrundierte Leinwand. Man kann nun mit gezückter Feder loslegen. Ist sie auch noch verzückt, was kann dann nicht alles noch werden“, Lohse-Wächtler Mai 1931c.

556 Valéry 1968.

als ein ambivalentes Hin und Her, wie eine Bewegung zwischen Attraktion, Anziehung und Zerstörung durch Vereinnahmung.⁵⁵⁷ Hasenberger denkt an dieser Stelle über die Möglichkeit als ästhetisch relevante Kategorie, „[...] gelesen in ihrer ursprünglichen Bedeutung als dynamis, Potenz, Vermögen und innewohnender Triebkraft [...]“ nach. Ihrer Ansicht nach ist diese in den dichterischen und theoretischen Schriften von Paul Valéry insbesondere in Verbindung mit dem Begriff der Abwesenheit zu finden. In Ansätzen lassen sich diese Überlegungen auch auf die Selbstdarstellung von Elfriede Lohse-Wächtler übertragen. Mit schnellem Strich füllte sie den real existierenden Malgrund mit einem Selbstporträt. Zugleich verbildlichte sie durch die Darstellung eines leeren Blattes die Abwesenheit von etwas, von ihrer eigenen Kreativität. Eine Idealisierung der Abwesenheit findet hier nicht statt. Vielmehr verweist die Zeichnung mit diesem Paradoxon und der zur Schau gestellten Missmutigkeit auf eine generelle Problematik der Profession von Lohse-Wächtler als Künstlerin. Diese wird durch das Selbstbildnis personalisiert und die Künstlerin zugleich als ‚Eingeweihte‘ und Anteilnehmende charakterisiert. Tatsächlich zeugen persönliche Briefe, vor allem aus der intensiven Schaffenszeit um 1930, wiederholt von Ängsten, Hoffnungslosigkeit, aber auch Erwartungen an ihre künstlerische Arbeit. Sie scheinen sich in dieser Selbstdarstellung zu spiegeln.⁵⁵⁸

Wird ihre Tätigkeit hier lediglich indirekt deutlich, stellt sie sich um 1930 *Vor dem Hauptgericht*⁵⁵⁹ und 1931 in dem Aquarell *Selbstporträt (in phantastischer Gesellschaft)* explizit als Künstlerin dar.

Insbesondere in der erstgenannten Tuschzeichnung (Abb. 23) reflektiert Elfriede Lohse-Wächtler ihre Position als Kunstschafterin innerhalb ihres privaten und beruflichen Umfeldes mittels einer komplexen figurativen und räumlichen Situation. Zu sehen ist eine Tischgesellschaft in herrschaftlichem oder gutbürgerlichem Ambiente. Aufgrund der Bestuhlung, der Art der Tafel sowie aufgrund des Porträts im Hintergrund erinnert dieser Raum entfernt an eine Ratsstube oder einen Salon. Die Fenster an der Rückwand sind einem sakralen Kontext entlehnt. Integrierte Gespenster-Gestalten sowie die karikierend überzeichneten Gesichtszüge der anwesenden Figuren ziehen die gesamte Darstellung ins Komisch-Tragische. Die Künstlerin selbst sitzt unter dem Tisch auf einer Art Podest. Ihr Kopf ist durch die Tischplatte ragend auf einem Tablett platziert, das wie ein Narrenkra-

557 Vgl. Hasenberger 1998. Im Jahr 1934 präziserte Valéry den Schaffensprozess als ein Hin und Her (va-et-vient), das sich als Bewegung zwischen dem Machen-Können und der aktiven Hervorbringung vollzieht, es sich bei dieser Bewegung folglich um das Vermögen handelt, hier zu sein und nicht, ebd.

558 Siehe u. a.: „Um so größer war meine Enttäuschung, kurz darauf zu erfahren, daß der Ankauf nicht zustande gekommen sei. Wie gering in Hamburg die Verkaufsmöglichkeiten sind, wissen Sie selbst. [...] Zur Zeit bedrängen mich die wirtschaftlichen Schwierigkeiten in einer Weise, daß ich nicht nur als Mensch, sondern auch meine [unleserlich] Arbeit darunter leidet“, Lohse-Wächtler 1930; „Der sogenannte, mir positiv wichtig erscheinende Erfolg des Tages war der, daß es mir gelang, bei Schacht & Westerich nochmals einige ‚echte Wathmannbogen‘ [...] als auch einige gute Schmincke-aquarellfarben zu erstehen. [...] Das Wichtigste ist, daß nun mit diesem Material auch einige wirklich unvergleichliche Werke entstehen“, Lohse-Wächtler Mai 1931; „Aber ich bin durch die hier wieder erfolgte Umstellung (Wohnungswechsel) wieder so an positivem Arbeiten behindert [...]“, Lohse-Wächtler Mai 1931a.

559 Zu der Federzeichnung existiert eine Teilskizze, *Das Hauptgericht II*, um 1930, Tusche auf Papier, 35 x 32,5 cm, Privatbesitz, Abb. in: Galerie der Stadt Aschaffenburg 1993, S. 13.

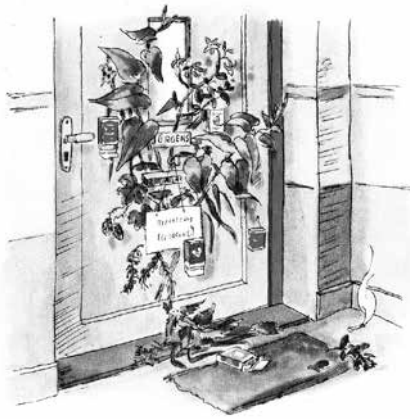


Abb. 18: Grethe Jürgens, Illustration aus *Das Atelier*, 1943



Abb. 21: Unbekannte_r Fotograf_in, Grethe Jürgens in ihrem Atelier, um 1929



Abb. 22: Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstporträt mit Zigarette*, 1929



Abb. 19: Grethe Jürgens, *Selbstbildnis, ohne Jahr*



Abb. 20: Grethe Jürgens, *Selbstbildnis, ohne Jahr (um 1925)*



Abb. 23: Elfriede Lohse-Wächtler, *Vor dem Hauptgericht*, um 1930

gen wirkt. In der Hand hält sie Pinsel und Palette. Der Mund ist zu einer Art debilem Clownsginsen in Richtung Betrachter_in verzogen. Lohse-Wächtlers Gesichtsausdruck wirkt ebenso gekünstelt wie die gesamte Situation. Von den um sie versammelten sechs Gästen sowie von den herannahenden weiteren drei Personen scheint sie unbemerkt. Neben ihrem thronartigen Sockel liegen zwei Hunde. Das Bein eines der Tafelnden scheint nach den sich unter dem Tisch befindlichen ‚Kreaturen‘ zu treten.

Hinsichtlich einer Identifikation der Dargestellten können aufgrund der nicht eindeutigen physiognomischen Ähnlichkeiten lediglich Vermutungen angestellt werden. Auffällig sind äußerliche Ähnlichkeiten des Mannes am linken Kopf der Tafel zu Johannes Baader. Diesen stellten sowohl Kurt Lohse als auch Elfriede Lohse-Wächtler in jenen Jahren mit ähnlichem Aussehen in einem Gemälde dar. Die fratzenhafte Darstellung der zweiten Figur von links entspricht der Physiognomie einiger männlicher Protagonisten in den um das Jahr 1930 entstandenen Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler.⁵⁶⁰ Bei der dritten Person von links könnte es sich sowohl um Kurt Lohse als auch um Conrad Felixmüller handeln, worauf der Haarschnitt sowie die Brillengläser schließen lassen. Im Hintergrund trägt eine Frau ein Tablett heran. Ihre Weiblichkeit wird durch sichtbare Brustwarzen sowie herzförmige Lippen betont. Ob es sich dabei um eine konkrete Person aus Lohse-Wächtlers Umfeld, um eine Anspielung auf eine Figur aus dem Hamburger Rotlichtmilieu oder um eine Verbindung von beidem handelt, ist nicht eindeutig zu konstatieren.

Rechts im Bild betreten zwei Figuren den Raum. Insbesondere die hintere der beiden erinnert aufgrund des auffälligen, zweigeteilten und spitz zulaufenden Bartes an das Porträt des Künstlers Hermann Lange⁵⁶¹ von Bernd Kretzschmar. Dieser stellte 1933 ein Zusammentreffen der *Dresdner Sezession* in einer Zeichnung dar, in der er in ebenfalls kariierender, wenn auch sehr viel schlichterer Manier, die Mitglieder um einen Tisch versammelt.⁵⁶² Auch in Kretzschmars Darstellung befindet sich Hermann Lange mit zweigeteiltem Spitzbart etwas abseits.

Eine Verbindung beider Zeichnungen bzw. eine gegenseitige Inspiration erscheint trotz der Parallelen und der zeitnahen Entstehung unwahrscheinlich. Vielmehr zeugt die offensichtliche Anlehnung an eine Sitzungssituation in der nahezu ausschließlich von Männern dominierten Sezession von einer ähnlichen Intention: nämlich die Vereinigung und ihre

560 Siehe unter anderem die Darstellung der männlichen Figuren in den folgenden Werken von Elfriede Lohse-Wächtler: *Über den Leib* (ELW 88), 1930, Privatbesitz; *Liebesakt* (ELW 143), 1931, Pastellkreiden, 50,3 x 65 cm, monogr. und dat. unten links; ELW/31, Sammlung Frank Brabant; *Lissy* (ELW 125), 1931, Aquarell über Bleistift auf Papier, 68 x 49 cm, monogr. und dat. unten rechts; ELW/31, Privatbesitz; *Gelage* (ELW 139), 1931.

561 Hermann Lange (1890–1939) war kein Gründungsmitglied, stellte jedoch ab 1932 mit der *Dresdner Sezession* 1932 aus. Lange stammte aus Niederhäslich. 1906 besuchte er die Königliche Zeichenschule in Dresden, wurde jedoch als „talentlos“ entlassen. Von 1908 bis 1919 studierte Lange an der Dresdner Kunstakademie bei Oskar Zwintscher sowie als Meisterschüler bei Carl Bantzer und Robert Sterl. Das Werk Hermann Langes ist geprägt vom Realismus, einer exakten Beobachtung und einer präzisen gegenständlichen Malerei. Er thematisierte seine dörfliche Umgebung, schuf Stillleben, Interieurs und Fensteransichten, vgl. Müller-Kelwing 2010, S. 205.

562 Für den Hinweis auf die Ähnlichkeit beider Darstellungen danke ich dem Eigentümer des Blattes *Vor dem Hauptgericht*. Zu der Darstellung von Bernhard Kretzschmar: Bernhard Kretzschmar, *Dresdner Sezession* 33, 1933, Feder und Tusche auf Papier, 75,5 x 50 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Abb. in: Müller-Kelwing 2010, S. 560.

Mitglieder als tonangebende Instanz zu karikieren. Elfriede Lohse-Wächtler integrierte sich selbst sowie offenbar zudem Kollegen und Figuren aus ihrem Hamburger und Dresdner kulturellen Umfeld in diese Versammlung.

Die Intention wird auch ohne eine genaue Identifikation der einzelnen Personen deutlich. Die Künstlerin kredenzt sich den Teilnehmern lächelnd selbst, während diese ange-regt diskutieren. Auf eine Ebene mit den Tieren herabgestuft, malt sie für die anderen nicht sichtbar, ungehindert. Die einzige weitere weibliche Figur ist im Rahmen der Darstellung als leicht bekleidete Diensthilfskraft oder Serviererin charakterisiert. Dies kann als zusätzli-che kritische Anspielung auf die weibliche Position und Rolle in der männlich dominier-ten Sphäre von Politik und Kultur gewertet werden.

Hinsichtlich der Position von Elfriede Lohse-Wächtler impliziert der Titel *Vor dem Haupt-gericht* in Verbindung mit dem Dargestellten zwei mögliche, miteinander korrelierende Deutungsansätze. Zum einen stellt sich die Künstlerin als Nahrung, als zu verspeisendes ‚Hauptgericht‘ dar. Dabei kann das ‚vor‘ als zeitlicher Moment interpretiert werden. Es ist angerichtet, man hat jedoch noch nicht mit dem Verzehr begonnen. Das Hauptgericht bil-det der Kopf von Lohse-Wächtler, der buchstäblich auf einem Silbertablett serviert einem ausgewählten Personenkreis zur Verköstigung dargeboten wird. Diese Formulierung sug-geriert ein Gefühl des Ausgeliefertseins. Dieses wird jedoch durch die aufrechte Haltung, den festen Blick in Richtung Betrachter_in sowie durch die unter dem Tisch fortgeführte Tätigkeit negiert. Offensichtlich trägt die Dargestellte ihr Schicksal mit Fassung. Eine Selbst-Aufgabe scheint zu diesem Zeitpunkt nicht in Betracht zu kommen.

Zum anderen verweist der Titel auf einen persönlichen Eindruck des Sprechens, Urtei-lens und Richtens über die eigene Person und Tätigkeit durch das Umfeld. Durch die clow-neske Kostümierung und das Zirkus-Podest zum Gespött oder zur Belustigung der übrigen Anwesenden degradiert, scheint die mittig im Bild positionierte Künstlerin auf ihren ‚Urteilsspruch‘ zu warten. Angeregt diskutiert ‚Mann‘, ehe die Gesellschaft zum Verzehr, zu der im übertragenen Sinne ‚Einverleibung‘ oder ‚Tilgung‘ der dafür Auserkorenen, über-geht.

Durch Palette und Pinsel charakterisiert Elfriede Lohse-Wächtler sich selbst unverkenn-bar als Künstlerin. Dies verweist sowohl in Verbindung mit dem oben beschriebenen Um-raum als auch in Zusammenhang mit der Figurenkonstellation nicht nur auf eine Darstel-lung von persönlichen Sentiments. Es bedeutet zudem eine satireähnliche Verbildlichung der untergeordneten, degradierten Position der Frau und Künstlerin im komplexen gesell-schaftlichen, sozialen und kulturpolitischen Gefüge.

Vor allem aus der frühen Dresdner Zeit existieren Fotografien, in denen sich Elfriede Lohse-Wächtler in erster Linie durch den Umraum als Künstlerin verortet. Angst vor dem eigenen Versagen, Einsamkeit oder die Problematisierung ihrer Stellung innerhalb ihres Umfeldes spielen in diesen Darstellungen keine Rolle. Vielmehr zeugen sie von der Suche nach einer Identität als Künstlerin und Frau, die den frühen Selbstdarstellungen entspricht. Gleichwohl erhalten die inszenierten fotografischen Selbstdarstellungen ähnlich wie bei Grethe Jürgens zusätzliche Komponenten. So verortet sich Lohse-Wächtler in den Foto-grafien vor eigenen Arbeiten und Werken ihrer Kollegen, vor Malutensilien und Studien an den Wänden, während die Thematisierung eines privaten Raumes in ihren malerischen Selbstbildnissen vollständig fehlt. Unter anderem in einer um 1917/1918 sowie in einer um

1919 entstandenen Fotografie übernimmt der eigene Wohn- und Arbeitsraum eine entscheidende Rolle.

Auf der um 1917 entstandenen Fotografie (Abb. 28) zeigt sie sich mit der oben beschriebenen, derb anmutenden und weibliche Formen negierenden Kleidung. Bei der etwa zwei Jahre später in ihrer zweiten Unterkunft in der Rietschelstraße 7 aufgenommenen Ansicht (Abb. 29) handelt es sich hingegen um eine leicht variiende, erotische Aktfotografie. Hier posierte Elfriede Wächtler unbekleidet auf einer Chaiselongue. Ihre Knie sind von der bzw. dem Betrachtenden aus nach rechts gewandt und verdecken ihre Scham. Ihre Brüste sind hingegen vollständig zu sehen. Lasziv hält sie eine Zigarette im Mundwinkel und blickt in Richtung Kamera. Ihr Kopf liegt auf ein Kissen gebettet, der Oberkörper ist daher leicht erhöht. Ihr linker Arm ist auf der Lehne abgelegt, die Finger ihrer Hand sind gespreizt. An der linken Wand ist ein Blatt oder Tuch mit kubofuturistischen Gesichtern zu sehen. Die Malweise entspricht dem damaligen künstlerischen Trend ihres Dresdner Umfeldes. Zudem wirkt die Darstellung mit nächtlichen Himmelskörpern wie ein eigens für diesen Ort über der Schlafstätte angefertigtes Ensemble, was auf die individuelle, kreative Gestaltung des ‚eigenen Zimmers‘ als Raum für die persönliche Entfaltung verweist. Zugleich strukturiert und funktionalisiert das Ensemble diesen.

An der Wand am Kopfende hängt ein lautenähnliches Instrument. Es ist offenbar ebenfalls durch eine aufgebrachte Zeichnung individualisiert, was die direkt daneben verortete Vorskizze vermuten lässt. Eigene Zeichnungen, Illustrationen sowie eine vermutlich von Lohse-Wächtler gefertigte Lampe komplettieren den Eindruck einer kreativen, individuell gestalteten Arbeits- und Lebensstätte.

Mittels der Darstellung ihres Körpers in der traditionellen Form des Aktes setzte sich Elfriede Wächtler zunächst als erotische Frau innerhalb eines privaten Raumes in Szene. Wie in ihrem *Selbstporträt im Spiegel* (Abb. 14) sucht sie den direkten Blickkontakt zu ihrem Gegenüber, das in diesem Fall in Gestalt einer Kamera für sie erfahrbar wird. Sowohl die erotische Komponente als auch die Anspielung auf Modernität und Freiheit durch die Integration der Zigarette zielen auf eine bestimmte Außenwirkung und suggerieren zusätzlich die Inszeniertheit der Aufnahme.

Wie Reinhild Feldhaus für eine Aktfotografie von Paula Modersohn-Becker aus dem Jahr 1906 konstatiert, wird auch Elfriede Lohse-Wächtler die Regie über das fotografische Bild von ihr teilweise oder gänzlich übernommen haben. Laut Feldhaus kann eine Gegenüberstellung der künstlerischen Selbstakte mit den fotografischen Akten eine Art Konkurrenz herstellen. Dabei unterliege der Blick des Betrachters bzw. der Betrachterin auf den fotografierten oder gemalten Körper der Künstlerin unterschiedlichen Voraussetzungen. Durch die eigenkünstlerische Bearbeitung des Selbstaktes wird nach Ansicht von Reinhild Feldhaus die Möglichkeit der Imagination eines voyeuristischen Blickes auf den Körper der Künstlerin zurückgewiesen. Hingegen werde dieser Blick durch die Zurschaustellung des fotografischen Aktes möglich gemacht oder gar angeregt.⁵⁶³

Die bisherige Analyse der Selbstakte von Elfriede Lohse-Wächtler hat gezeigt, dass das ‚sich Spiegeln im anderen‘, der imaginierte Blick auf den eigenen Körper notwendige Voraussetzung für die substanzielle Erfahrung des Selbst bedeutet. Die voyeuristische Komponente wird von Lohse-Wächtler in ihren künstlerischen Selbstakten durch die Anwe-

563 Vgl. Feldhaus 2009, S. 198.

senheit einer männlichen Figur ebenso provoziert wie in ihren Aktfotografien. Dort ersetzt sie den Blick einer imaginierten Bildbetrachterin bzw. eines imaginierten Bildbetrachters durch jenen der Kamera und vermutlich durch die reale Existenz mindestens einer weiteren Person. Es handelt sich bei diesen Darstellungen daher um eine weitere Art des Umgangs mit dem eigenen Körper, mit weiblicher Verfügbarkeit und männlichen Dominanzbereichen, also um einen weiteren Versuch der Selbst-Erfahrung durch Selbst-Darstellung.

Bewusst balancierte sowohl Elfriede Lohse-Wächtler als auch Paula Modersohn-Becker auf dem schmalen Grad zwischen der Darstellung des weiblichen Körpers als Medium und dessen Objektivierung. Dabei erfährt – wie Reinhild Feldhaus nach Silke Wenk und Sigrid Schade feststellt – die weibliche Aktdarstellung „als einem traditionell dem männlichen Künstler vorbehaltenem Metier, in dem er sich seiner ‚Meisterschaft‘ und auch der Verfügbarkeit des weiblichen Modells versichern konnte“, so im Nachhinein eine Art Korrektur.⁵⁶⁴

Die Intention von Lohse-Wächtler und die von dem bzw. der Betrachter_in, folglich dem bzw. der Ausführenden des voyeuristischen Blickes erlebte Bildaussage ist selbstverständlich aufgrund der Unterschiedlichkeit der Darstellung hinsichtlich ihres Inhaltes eine voneinander verschiedene. So spielt in den beiden sich ähnelnden, um 1919 entstandenen Aktfotografien der Umraum eine entscheidende Rolle. Elfriede Lohse-Wächtler inszenierte sich inmitten zum Teil individualisierter kultureller Attribute. Durch das Zusammenspiel dieser vielschichtigen Andeutungen verortet sie sich in einem spezifischen professionellen Kontext. Ihr Atelier als von ihr auf unterschiedliche Weise okkupierter, eigener Raum ist dabei nicht nur in den Aktfotografien bedeutend für ihre Selbst-Definition. Konträr steht es dem von Lohse-Wächtler offenbar als beengt empfundenen, traditionell geprägten Elternhaus und den konservativen Erziehungsmaßnahmen ihres Vaters gegenüber. Früh aus dieser Situation geflüchtet, bedeutete ihr der eigene Raum Freiheit und Leerstelle im Sinne der im Kontext von Valéry angesprochenen Möglichkeiten zur individuellen Entfaltung.

Selbstreflexion im Rahmen von schriftlichen Äußerungen

Den zeitweiligen Verlust einer solchen Lebens- und Wirkungsstätte musste Elfriede Lohse-Wächtler in den letzten Jahren ihres Aufenthaltes in Hamburg erfahren. Welche Auswirkungen ein derartiger Verlust hatte, ist ihren schriftlichen Äußerungen zu entnehmen.⁵⁶⁵

564 Feldhaus 2009, S. 198. Siehe dazu auch die Äußerung von Rita E. Täuber zu den Selbstakten von Elfriede Lohse-Wächtler: „Zugleich dekonstruiert sie damit erstmals einen bis dahin gültigen und grundlegenden Mythos: Der weibliche Akt schrieb traditionell nicht nur die Assoziation zwischen Weiblichkeit und Natur fest, sondern galt als elementarer Ausdruck männlicher Kreativität und künstlerischer Identität. Elfriede Lohse-Wächtlers Bilder irritieren diese Auffassung massiv. Das männlich geprägte Bild von Weiblichkeit wird nicht nur grundsätzlich in Frage gestellt. Ebenso liefert dies einen direkten Ansatz zu einer umfassenden Korrektur tradierter künstlerischer Theoreme“, Täuber 1993, S. 40 und S. 42.

565 So schrieb die Künstlerin vermutlich im Mai 1931 an ihren Bruder Hubert Wächtler: „[...] wenigstens jetzt 11 ½ h nachts, sitzend in der Altonaer Bahnhofswartehalle. Alles ist warten. – Ich kom-

Ängste vor Verfolgung und Außenseitertum schwingen dabei häufig mit. Ähnlich wie in den Briefen von Grethe Jürgens an Gustav Schenk sind auch der Korrespondenz von Lohse-Wächtler, vor allem jener aus dem Jahr 1931, ironisch-sarkastische Bemerkungen hinsichtlich ihrer eigenen künstlerischen Tätigkeit bzw. deren derzeitiger Erfolglosigkeit zu entnehmen. So fragte Lohse-Wächtler in einem Brief vom 28. April 1931 ihren Bruder: „Oder soll es ein Brief sein, der später mal gesammelt werden soll? Dann muß ich mir natürlich besondere Mühe geben und ihn unter Voraussicht dessen recht hochgelehrt & gut deutsch ‚formulieren.‘“⁵⁶⁶ Ironisch scheint sie hier auf eine Archivierung von Nachlässen erfolgreicherer Künstler_innen anzuspitzen.

Auf eine Reflexion des mythisierten Zusammenhangs von ‚Genie‘ und ‚Wahnsinn‘ könnte die folgende, aus einem Brief vom 8. Mai 1931 stammende Äußerung hindeuten: „Der Zerfall beginnt schon wieder, was für das malerisch-künstlerische Weiterstehenwollen sehr zum ‚Vorteil!‘? sein soll./Zu deutsch, ist es zum Kotzen. Und ich bin natürlich schuld.“⁵⁶⁷ Die Verbindung von (psychischer) Krankheit, künstlerischer Kreativität und Erfolg sowie dem damit einhergehenden Erfolgsdruck hatte Lohse-Wächtler nach ihrem Aufenthalt in der ‚Heilanstalt‘ Friedrichsberg 1929 erfahren. Darauf soll in Zusammenhang mit Begünstigungen von (Künstler-)Mythenbildung in Kapitel 5 näher eingegangen werden.

Einem undatierten, vermutlich zu Beginn ihres Aufenthaltes in der ‚Heilanstalt‘ in Arnsdorf entstandenen Fragment eines lyrischen Textes entstammt der in Auszügen wiederholt zitierte Ausspruch:

„Wenn mir auch die anderen grollen
ich allein weiß, wer ich bin.
Ganz aus der Tiefe nur wenigen sichtbar
steigt auf die Flamme meines Ichselbst
In meines Herzens Tiefe liegt ver-
borgten rein, meine Sehnsucht, Wollen, Sein,
Wenn ich sehe, was Menschen treiben
Will mein Atem stocken bleiben
[...]. Mit bitterem Schmerz verspürt mein Herz
der Menschen Tun und Ränke,
o, wehe mir, daß auch ich sie kränke [...]“⁵⁶⁸

me eben aus Großflottbeck, wo im Haus Paulun das neue Lager aufgeschlagen wurde. Ich nur als Irrwisch derwischender Geist. Mein Bettkahn mit der muffelig-naß riechenden Decke steht noch einsam nach Rodenhof. Ich muß gestehen, daß er mich augenblicklich ganz heftig anzieht. Leider mußte aber der Schlüssel abgegeben werden“, Lohse-Wächtler Mai 1931. In einem weiteren Brief an ihren Bruder schrieb sie: „Ich befinde mich augenblicklich wieder in einer äußerst kritischen Situation, so daß ich heute entschlossen bin, den mir höchst peinlichen Weg zum Wohlfahrtsamt zu gehen. Denn die Eltern werden mir ja doch höchstwahrscheinlich nicht helfen können. Außerdem wäre das ja auch eine Unverschämtheit von mir. Aber ich bin durch die hier wieder erfolgte Umstellung (Wohnungswechsel) wieder so an positivem Arbeiten behindert, wozu noch kommt, daß ich äußerlich schon wieder leider unmöglich herumzulaufen gezwungen bin. Was mir aber nun einfach nicht paßt. [...] Die sogenannten Freunde versagen ja doch stets in der Not. Und nicht nur das, sie gehen sogar möglichst noch mit den anderen gegen mich vor“, Lohse-Wächtler Mai 1931a.

566 Lohse-Wächtler April 1931a.

567 Lohse-Wächtler Mai 1931b.

568 Lohse-Wächtler um 1932.

Auch hier sucht die Autorin offenbar nach dem eigenen Selbst, das von „den Anderen“ unverstanden, von den meisten ungesehen sich „rein in der Tiefe verbirgt“. Es scheint fast, als wolle sie sich selbst Mut zusprechen, sich ihres „Ichselbst“ versichern und zu neuer Kraft verhelfen. Es spiegeln sich das auch in einigen ihrer künstlerischen Selbstbildnisse inhärente Moment der Unsicherheit sowie der Wunsch wider, diesen Mangel durch schriftliche oder künstlerische Äußerungen zu erkennen, zu fassen und zu beheben.

Anders als die Publikationen von Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtlers zumeist monogrammierte oder signierte künstlerische Selbstdarstellungen war dieser sich im Nachlass befindende lyrische Text offenbar nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Er soll daher nicht näher im Sinne einer strategischen Positionierung oder Selbst-Darstellung analysiert werden, sondern exemplarisch das Bild der Suchbewegungen nach der eigenen Identität komplettieren – auch wenn ihre künstlerischen Selbstbildnisse häufig Selbstbewusstsein durch direkten Blickkontakt, bohemehaftes Verhalten und Lust am Spiel mit unterschiedlichen Identitäten suggerieren. Die sich in den benannten Textfragmenten manifestierenden Selbstzweifel, die Sorge vor dem Urteil und der Ablehnung durch andere sind auch in den malerischen Selbstzeugnissen für den bzw. die Betrachter_in spürbar. 1934 wünschte Lohse-Wächtler ihrem Bruder: „Denke stets daran, daß die Sicherheit des Geschmacks und das unbedingte Gefühl der Selbstbewußtheit, ich hoffe, Du weißt, was ich meine, Dir nie abhanden kommen mögen. Das ist der innigste Wunsch, den ich dir aussprechen kann. Denn der Kampf ist unheimlich.“⁵⁶⁹

Selbstdarstellungen zwischen Provokation, Appropriation und vermeintlicher Intimität – Zusammenfassung

Die hier betrachteten Selbstdarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler können als Versuche gewertet werden, eigene emotionale, körperliche und künstlerische Zustände zu dokumentieren und auszuloten. Sie zeugen von der Suche nach der eigenen Identität als Frau und Künstlerin. Unabdingbar für diesen Prozess ist das Moment des Spiegeln, die teils provokative Herausforderung des Blickes eines imaginären oder realen Gegenübers. Dieses Moment ist für die Möglichkeit des Erprobens der unterschiedlichen Sichtweisen auf das eigene Selbst konstitutiv.

So zeigt sich Elfriede Lohse-Wächtler als moderne, emanzipierte ‚Neue Frau‘, als Rauschmittel- und Tabakkonsumentin, als Frau mit wirrem Haar, als Denkerin, Künstlerin, als Opfer gesellschaftlich-künstlerischen Ausschlusses oder als Akt im Beisein eines Partners. Ihre Kostümierung bezieht sich dabei weniger auf die Identifikation eines bestimmten Frauen- oder Modetypus, wie dies bei Grethe Jürgens der Fall ist. In den meisten Selbstbildnissen von Lohse-Wächtler liegt der Fokus auf der Darstellung von Gemütszuständen. Die Kleidung spielt vor allem eine Rolle, wenn sie fehlt. Insbesondere in dem *Selbstporträt im Spiegel* fungiert sie in ihrer zur Schau gestellten Ent-Kleidung als Kostümierung, und zwar als Akt und somit als weitere Variation einer Selbst-Darstellung.

Eine Verortung mittels der Gestaltung eines städtischen, natürlichen oder biografisch zuzuordnenden Umraumes findet in dem Großteil der malerisch-zeichnerischen Selbstbildnisse von Elfriede Lohse-Wächtler nicht statt. Häufig sind es Blick, Mimik, Gesten und

569 Lohse-Wächtler 1934.

Frisur sowie die Koloration und Strichführung, die dem bzw. der Betrachter_in Erregung, Intimität und somit einen vermeintlich privaten Einblick in das ‚Seelenleben‘ der Künstlerin suggerieren. Diese kann bei dem bzw. der Rezipierenden eine Form der Betroffenheit sowie voyeuristische Neugier hervorrufen, die biografische Deutungsansätze begünstigen, obgleich eine räumliche Verortung fehlt.

Wie sich gezeigt hat, ist diese Nähe häufig kombiniert mit einer Auseinandersetzung mit bekannten Topoi aus dem medialen, vornehmlich kunsthistorischen Bildgedächtnis. Wie in den Selbstdarstellungen von Grethe Jürgens können diese Anleihen als Mittel der Identifikation und künstlerischen Selbstpositionierung in der Nähe der zeitgenössischen Avantgarde sowie innerhalb der Kunstgeschichte fungieren. Anders jedoch als ihre Hannoveraner Kollegin lädt Elfriede Lohse-Wächtler diese Aneignungen für den bzw. die Rezipierende_n emotional auf. Sie bietet ihm bzw. ihr bereits auf den ersten Blick Anknüpfungsmöglichkeiten für seine voyeuristische Neugier und Suche nach Nähe zu der Dargestellten. Schon die expressive Malweise nimmt die Distanz zum bzw. zur Betrachtenden. Immer wieder stellt die Künstlerin auf diese Weise bestehende Hierarchien von Geschlecht, von Blicken, öffentlichen und privaten Räumen durch eine individuelle Aneignung infrage und anhand ihrer eigenen Person auf unterschiedliche Weise gleichsam zur Diskussion. Dies soll mittels der Paardarstellungen noch einmal vertiefend aufgezeigt werden.

3.4 Gegenübergestellt: Er selbst? – „Konfigurationen von Männlichkeit“⁵⁷⁰ in ausgewählten Selbstbildnissen von Otto Dix

Eingrenzung des Themenbereichs

In dem Œuvre von Otto Dix nehmen Selbst-Darstellungen einen ungleich größeren Raum ein als in dem Schaffen von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens. Von seinen künstlerischen Anfängen bis kurz vor seinem Tod entstanden etwa 200 Arbeiten. Als eigenständiges Genre wurde deren Vielfalt 1981 von Diether Schmidt in einer umfassend bebilderten Publikation vorgestellt. Bis dato und in der Folge erschienen einzelne Beiträge, die sich unter anderem mit dem Stilpluralismus der frühen Selbstbildnisse sowie mit der Analyse einzelner Werkbeispiele befassen.⁵⁷¹ Neuere, vornehmlich durch Änne Söll vertretene Forschungsansätze beschäftigen sich mit Männlichkeitsbildern im Œuvre von Otto Dix. Von Interesse für die vorliegende Arbeit ist insbesondere ihre anhand des Selbstbildnisses *An die Schönheit* von 1922⁵⁷² postulierte These, dass Dix „[...] durch die Spannung zwischen künstlerisch-männlichem Auftreten und dem Abgleich sowie der Aneignung ‚weiblicher‘ Körper- und Selbstdarstellungsstrategien eine moderne Form von Männlichkeit und Künstlerum anstrebt“⁵⁷³.

570 Die Begrifflichkeit ist dem folgenden Beitrag von Irit Rogoff entnommen: Rogoff 1989.

571 Siehe u. a. Schubert 1977, Wunsch 2000, S. 165 sowie Lorenz 2000b, S. 166.

572 Otto Dix, *An die Schönheit*, 1922, Öl auf Leinwand, 140 x 122 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Abb. in: Schmidt 1981, S. 81.

573 Söll 2008, S. 150.

Entscheidend ist dabei zum einen Sölls Erkenntnis, dass Otto Dix sich in einem von ihm geschaffenen Szenario inmitten „schablonenhaften ‚Anderen‘“ verortet. Dies ermögliche ihm, sich im Jahre seines künstlerischen Durchbruchs als Künstler zu imaginieren, der durch die Beherrschung seiner Selbststilisierung auch die (soziale) Szene beherrscht und dadurch autonom bleibe.⁵⁷⁴ Die folgende exemplarische Analyse einiger ausgewählter Selbstbildnisse von Otto Dix soll zeigen, dass diese Imagination durch die Nutzbarmachung bestimmter Darstellungstopoi auch in Abwesenheit der Darstellung eines konkreten ‚Anderen‘ als Mittel zur Distinktion und Selbst-Definition funktioniert.

Zum anderen ist Sölls Schlussfolgerung hinsichtlich der in *An die Schönheit* dargestellten „männlichen ‚Rolle‘“ von Otto Dix von Interesse. Ihrer Ansicht nach „[...] geht die eigene, männliche Identität in Auseinandersetzung mit den sich verändernden weiblichen Schönheitsidealen gestärkt hervor“.⁵⁷⁵ Daher steht laut Anne Söll in diesem Selbstbildnis in erster Linie eine Positionsbestimmung innerhalb der Gesellschaft im Vordergrund, in der das Verhältnis von Geschlecht und Modernität neu verhandelt werden muss.⁵⁷⁶ Dies impliziere die „männliche Selbstversicherung bei gleichzeitiger Infragestellung der eigenen Männlichkeit [...]“.⁵⁷⁷ Meiner Ansicht nach tritt dieser interessante Aspekt in Anbetracht des Großteils der Selbstbildnisse von Otto Dix jedoch hinter der gezielten Verwendung bestimmter traditioneller männlich konnotierter Darstellungsmodi zugunsten einer entschiedenen Manifestation von Männlichkeit zurück. Dies sei im Folgenden gezeigt.

Selbstbildnis mit Nelke – Reminiszenzen an die europäische Malerei des 15. und 17. Jahrhunderts

Die frühen, um 1912/1913 entstandenen Selbstporträts Selbstbildnis mit Wanderhut⁵⁷⁸, Selbstporträt mit Nelke (Abb. 27), Selbstbildnis mit roten Gladiolen⁵⁷⁹ sowie Selbstbildnis vor Landschaft mit Felsen, Bergwiese und Meer⁵⁸⁰ lassen die intensiven Studien von Werken der Renaissance sowie deutliche Reminiszenzen vornehmlich an europäische Porträtdarstellungen des 15. bis 17. Jahrhunderts erkennen. Bei allen vier Werken handelt es sich um Brust- bzw. Halbporträts in Öl. Der Bildausschnitt endet jeweils oberhalb des Kopfes. Lediglich in Selbstbildnis mit Wanderhut zeigt Otto Dix dem bzw. der Betrachter_in sein Gesicht frontal. In den übrigen drei Gemälden ist er im Profil oder Halbprofil zu sehen. Dabei bleibt der Blick unverwandt, mit leicht zusammengezogenen Brauen prüfend auf das Gegenüber gerichtet.

574 Vgl. Söll 2008, S. 162.

575 Söll 2008, S. 162.

576 Vgl. Söll 2008, S. 162.

577 Söll 2008, S. 150.

578 Otto Dix, *Selbstbildnis mit Wanderhut*, 1912, Öl auf Papier auf Pappe, 46,2 x 47 cm, unbez., Kunstsammlungen Chemnitz, Museum Gunzenhauser, Chemnitz, Abb. in: Mössinger und Bauer-Friedrich 2011, S. 11.

579 Otto Dix, *Selbstbildnis mit roten Gladiolen*, 1913, Öl auf Pappe, Maße unbekannt, sig. und dat. unten rechts: DIX 1913, Verbleib unbekannt, Abb. (s/w) in: Schmidt 1981, S. 22.

580 Otto Dix, *Selbstbildnis vor Landschaft mit Felsen, Bergwiese und Meer*, 1913, Öl auf unbekanntem Malgrund, Maße unbekannt, bez. unten: PINX.ANNO.MCMXIII:DIX, Verbleib unbekannt, Abb. (s/w) in: Schmidt 1981, S. 21.

Aufgrund des direkten Bezuges zu der in dem Unterkapitel 3.3.3 benannten Selbstdarstellung *Paar (Eine Blume)* (Abb. 15) von Elfriede Lohse-Wächtler soll von den oben genannten frühen Arbeiten das *Selbstporträt mit Nelke* von 1912 nähere Betrachtung erfahren (Abb. 27).

Das in ‚altmeisterlicher‘ Manier gemalte Selbstbildnis zeigt den etwa 21-jährigen Otto Dix im Rahmen eines repräsentativen Halbporträts. Sowohl sein Körper als auch sein Kopf sind leicht nach rechts in den nicht näher gestalteten Hintergrund gedreht. Die linke Schulter des Porträtierten ist dem bzw. der Betrachter_in zugewandt. Auch der Kopf ist im Halbprofil zu sehen. Der oben benannte, prüfende Blick ist aus einem ernsten, grimmig wirkenden Gesicht aus dem Bild heraus auf den bzw. die Betrachter_in gerichtet. Die Lippen sind geschlossen. Das ebenmäßige Gesicht weist bis auf den links sichtbar werdenden hohen Wangenknochen keinerlei kantige Züge auf. Die gerade geschnittenen, etwa bis zur Hälfte der Stirn reichenden Stirnhaare des Dargestellten tragen zur Intensität von dessen strenger Ausstrahlung bei. Die gesamte Pose wirkt steif, was die sanften Wellenlinien des Cordhemdes nur bedingt aufzulockern vermögen.

In seiner rechten Hand hält Otto Dix eine rosafarbene Gartennelke. Oben links im Bild prangen sein Name sowie das Entstehungsjahr des Gemäldes, das aufgrund seiner exponierten Positionierung Teil der Komposition wird.⁵⁸¹ Wie ein Titel oder eine Überschrift leitet es die kompositorisch bedingte vertikale Leserichtung der Selbstdarstellung ein, die bis hin zu der Nelke in der Hand des Künstlers den Eindruck von aufrechter Strenge und Disziplin vermittelt.

Eine einzelne Nelke in der Hand der oder des Dargestellten findet sich über die Jahrhunderte in zahlreichen Porträts und Selbstbildnissen. Im Mittelalter ist sie aufgrund ihrer Form unter anderem als Symbol für die Leiden Christi auf zahlreichen Mariendarstellungen abgebildet. Sie gilt in diesem Kontext zudem als Symbol der Liebe und Fruchtbarkeit. Vornehmlich die weiße Nelke war im 15. und 16. Jahrhundert eine Beigabe zu Verlobungen und Hochzeiten sowie ein Mittel zum Schutz gegen Krankheit. Während und in der Folge der Französischen Revolution avancierte die rote Nelke zu einem Zeichen des Widerstands und des Sozialismus. Unter anderem Joos van Cleve⁵⁸², Michael Ostendorfer⁵⁸³, später Paula Modersohn-Becker⁵⁸⁴ oder Felix Esterl⁵⁸⁵ stellten sich mit einzelnen Blumen dar, wobei die Intention und Bedeutung des Attributes jeweils variiert.

Ob es sich in der Pastellzeichnung *Paar (Eine Blume)* (Abb. 15) von Elfriede Lohse-Wächtler um eine Nelke handelt, ist aufgrund der expressionistisch-abstrakten Malweise

581 Vgl. dazu sowie zu der weiterführenden Bedeutung der frühen Auseinandersetzung mit der Kunst der ‚Alten Meister‘: Schubert 1977, S. 206 bzw. S. 208 ff.

582 Joos van Cleve, *Selbstporträt*, um 1519, Öl auf Holz, 38 x 27 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

583 Michael Ostendorfer, *Selbstbildnis*, ohne Jahr, Öl auf Holz, 41 x 31 cm, Fürstliche Sammlungen, Liechtenstein.

584 Auswahl: Paula Modersohn-Becker, *Selbstbildnis, Halbakt mit Bernsteinkette*, 1906, Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm, Kunstmuseum Basel; Paula Modersohn-Becker, *Selbstbildnis mit zwei Blumen in der erhobenen linken Hand*, 1907, Öl auf Leinwand, 55 x 25 cm, Privatbesitz; Paula Modersohn-Becker, *Selbstbildnis mit Blume*, 1907, Öl auf Leinwand, 38 x 24 cm, Paula Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen.

585 Felix Esterl, *Selbstbildnis mit Nelke*, 1928, Öl auf Leinwand, 65 x 57 cm, Museum Moderner Kunst, Kärnten.



Abb. 24: Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstporträt (mit aufgelöstem Haar)*, 1931



Abb. 25: Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstbildnis vor leerem Blatt*, 1931



Abb. 26: Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstporträt (in phantastischer Gesellschaft)*, 1931



Abb. 27: Otto Dix, *Selbstporträt mit Nelke*, 1912

nicht eindeutig zu erkennen. Farbe und Form sowie die exponierte Position im Bild lassen in Anbetracht entsprechender Vorbilder in der Kunstgeschichte Rückschlüsse auf das Nelken-Symbol zu. In Lohse-Wächters Selbstdarstellung zeigt sie sich in körperlicher Nähe zu einem männlichen Partner. Zudem korrespondiert die rote Blume hinsichtlich Form und Farbigkeit mit ihren Brustwarzen. Eine Identifikation der Pflanze als Nelke und deren Wahrnehmung als Zeichen von enger emotionaler Verbundenheit, von Fruchtbarkeit oder körperlicher Blüte ist daher denkbar. Zugleich vermittelt die einzelne Blume in Verbindung mit dem nackten Körper, dem Gesichtsausdruck sowie dem entrückten Blick den Eindruck von kindlicher Naivität.

Das auch dem Selbstbildnis von Elfriede Lohse-Wächtler inhärente Moment der Aneignung und Umdeutung einer traditionellen Ikonografie steht im *Selbstbildnis mit Nelke* von Otto Dix weit deutlicher im Vordergrund. Entschieden verweist er durch die Art der Darstellung sowie mittels des Monogramms auf seine Rezeption etablierter Darstellungsmodi von ‚altmeisterlichen‘ Bildnissen.⁵⁸⁶ Gerade aufgrund der Strenge und Geradlinigkeit suggeriert die rosafarbene Nelke in Kombination mit dem jungenhaften Antlitz des Künstlers ebenfalls etwas jugendhaft Naives. So erscheint auch die symbolische Verwendung der Nelke als Zeichen des fortschreitenden Lernens, wie sie traditionell zu Prüfungen in der Universität Oxford von den Studierenden zur Schau getragen wird, in diesem Kontext passend. Der junge Student versuchte, die eigene Technik, das eigene Können und auf diese Weise auch die eigene Position als Künstler durch Aneignung zu prüfen und zu finden. Er ist jedoch zum Zeitpunkt des Entstehens noch nicht zur Abschlussprüfung und somit zum Tragen der tiefroten Nelke berechtigt.⁵⁸⁷ Gleichwohl zeigt er sich selbstbewusst und emanzipiert sich durch die moderne, individuelle Rezeption und Umdeutung ausgewählter Inspirationen von seinen Vorbildern unterschiedlicher Epochen und Stile.

Selbstdarstellungen als Raucher

Wie Elfriede Lohse-Wächtler stellte sich Otto Dix in unterschiedlichen Variationen als Tabakkonsument dar. Innerhalb seines Œuvres finden sich sowohl Selbstbildnisse als Raucher mit kontextualisierendem Umraum als auch Porträts, in denen die Figur des Künstlers mit einer Zigarette oder Zigarre als charakterisierendes Attribut im Fokus steht.

Zu der erstgenannten Kategorie gehört das frühe *Selbstbildnis als Raucher* (Abb. 32), das den übrigen in diesen Jahren entstandenen Selbstdarstellungen nicht nur stilistisch konträr gegenübersteht.

586 Andreas Strobl verweist angesichts des Werkes *Selbstbildnis mit Nelke* von Otto Dix auf den Rückgriff auf ganz unterschiedliche Vorbilder. Demnach finden sich Charakteristika des Porträts von Dix nicht nur in Werken aus dem 15. und 16. Jahrhunderts, sondern zudem in Arbeiten seiner zeitgenössischen Kollegen Richard Müller und Oskar Zwintscher, die ihrerseits aus dem Vokabular der Renaissancemalerei einen neuen Stil zu formen suchten, vgl. Strobl 1996, S. 206.

587 Die Integration vegetativer Elemente durchzieht in unterschiedlicher Form das gesamte Œuvre des Künstlers. Sie sind jedoch vermehrt in dessen ‚altmeisterlichen‘ Darstellungen zu finden. Vgl. dazu und für nähere Ausführungen zu der Bedeutung der Pflanzen- und Blumendarstellungen von Otto Dix: Opitz 2000, S. 154.

Statt gerade aufgerichtet in einer realistischen, ‚altmeisterlichen‘ Lasurmalerei malt sich Otto Dix in gebeugter Haltung in einer unter anderem von Vincent van Gogh inspirierten expressionistischen Malweise. Wie in *Selbstbildnis mit roten Gladiolen* von 1913, zeigt sich der Künstler in Form des Brustporträts leicht im Profil. Am unteren Rand ist seine rechte Hand zu sehen, in der er eine brennende Zigarette hält. Qualm steigt sowohl von ihr als auch aus den Nasenlöchern sowie dem geöffneten Oval seines Mundes auf, wodurch in Kombination mit dem alles dominierenden Rot der Eindruck von Hitze, Feuer und Erregung potenziert wird. Formal verbinden sich die Rauchkringel mit den vielgestaltigen Elementen der Gemälde im Hintergrund. Das eine Auge scheint ob des Rauches geschlossen, mit dem anderen schaut der Künstler erneut prüfend aus dem Bild heraus. Die Tätigkeit des Rauchens unterstreicht in dieser Selbstdarstellung ähnlich wie in dem Gemälde *Selbstporträt vor Ruinen* von Grethe Jürgens (Abb. 8) einen Gemütszustand. Dabei wirken die Expressivität des Dargestellten sowie die Farbigkeit, die extreme Betonung des Rauches aus weit geöffnetem Nasen-Mund-Raum animalischer und offensiver. Die Erregung des Künstlers angesichts der stilistischen Neuerungen in seinem Schaffen, die durch die dichte Anzahl von Gemälden an der Wand hinter ihm sowie mittels des Selbstbildnisses per se repräsentiert wird, ist sehr viel deutlicher spürbar. Auch die Demonstration der eigenen Verortung als Kunstschaffender eben durch die Positionierung vor seinen eigenen, zum Teil eindeutig aus dem Jahr 1913 stammenden Arbeiten verfolgte Otto Dix plakativer als seine Kollegin Grethe Jürgens.⁵⁸⁸

Ähnlich wie Elfriede Lohse-Wächtler schuf Otto Dix zudem Selbstdarstellungen, die ihn rauchend ohne nähere Gestaltung des Umraumes zeigen. Der kontemplative Moment des Rauchens steht jeweils im Vordergrund der Darstellung. Auffällig hinsichtlich dieser Porträts ist vor allem der Blick aus zusammengekniffenen Augen. Dieser wirkt selbst dann bildbestimmend, wenn Dix sich wie in dem *Selbstbildnis mit Zigarette* aus dem *Radierwerk* von 1922 im Profil darstellt (Abb. 30).

In weiteren Selbstporträts hängt die Zigarette lässig im Mundwinkel oder wird zwischen den Zähnen getragen. Hier fungiert der Tabakkonsum vor allem zur Hervorhebung der Männlichkeit des Künstlers. Im Sinne eines ‚Bad-Boy-Images‘ vermag er sowohl Lebe-/Lustmann als auch Denker zu sein.

Otto Dix als Bohemien und Lebemann – Selbst-Verortung im städtischen Raum

Insbesondere in Selbstbildnissen, in denen Otto Dix sich im städtischen Umraum zeigt, steht die Zurschaustellung von Männlichkeit in Form des Lebemanns und modernen Bohemiens im Fokus. Wie in dem oben erwähnten von Änne Söll ausführlich analysierten Selbstbildnis *An die Schönheit* stellt sich Dix in den beiden im Jahr zuvor entstandenen Blättern *Selbstporträt in der Großstadt* und *Selbstporträt mit Dirnen* in Anzug mit Krawatte und glatt zurückfrisierten Haaren dar. Im Gegensatz zu der fast ganzfigurigen Selbstdarstellung in dem Gemälde *An die Schönheit* handelt es sich bei den Bleistiftzeichnungen um Schulter- bzw. Brustporträts. Dabei ist der Oberkörper jeweils nicht final ausgestaltet,

588 Vgl. dazu Lorenz 2000b, S. 166.

sondern wird parziell von den Figuren und Gegenständen des Umraumes überlagert und durchdrungen.

In *Selbstporträt in der Großstadt* (Abb. 31) ist Otto Dix im nach links gerichteten Profil mit strengem Blick aus zusammengekniffenen Augen und Zigarette zwischen den wulstig wirkenden Lippen zu sehen.

Wie in der Publikation *Das Atelier* von Grethe Jürgens verrät der Schriftzug, dass Dix die damals gängige Marke Salem raucht. Sein nahezu mittig platzierter Kopf ist im oberen Teil umgeben von weiblichen Köpfen und Körperfragmenten, die zum Teil mit Engelsflügeln ausgestattet sind. Zugleich lässt die Überzeichnung von geschminkten Gesichtern, Korsagen, nackten Brüsten, feilgebotenen Gesäßen und mit Spitze bestrumpften Beinen auf die Darstellung von Prostituierten schließen. Wegen ihres skizzenhaften Charakters sowie aufgrund der kreisförmigen Anordnung um den Kopf von Otto Dix wirken sie wie Visionen, die offenbar ein noch teilweise zu sehendes schwarzes Vakuum füllen. In der unteren Bildhälfte sind städtische Gebäude, Straßen, Damenbeine, eine Palme neben einem Kirchturm, ein Skelett, ein Pferdeköp, ein Rad, eine abgefeuerte Kanone sowie einzelne Buchstaben und Worte auszumachen. Erneut greift Dix hier die Buchstaben A und O auf, die er in dem Selbstbildnis *Ich Dix bin das A und das O* im Jahr 1919 bereits als Allegorie für die allumfassende Übersicht und Beherrschung über das ‚große Ganze‘ verwandte.⁵⁸⁹

Zahlreiche symbolische Anspielungen verweisen auf die zentralen menschlichen Themen und Formeln. So integriert Otto Dix den Namen ‚Ramses‘ als Zeichen für jahrhundertelange königliche Herrschaft in seine Selbstdarstellung. Hinter der rechten Schulter des Künstlers ist ein Kirchturm zu sehen, der sich als Symbol für institutionalisierte Religion lesen lässt. Der Darstellung käuflicher Sexualität setzt Otto Dix wiederum die durch Engelsflügel verkörperte himmlische Unschuld entgegen. Sich selbst stellt er mit selbstbewusst vorgestrecktem Kinn rauchend als Mittelpunkt dieser Zeichen von weltlicher Herrschaft und Religion, Krieg, Tod, Sexualität und Unschuld, Stadt und Land dar. Auf diese Weise hat er im christlichen Sinne der A-und-O-Analogie nicht nur alles im Blick, sondern tritt gleichsam als der künstlerische Schöpfer jener großen Themen auf.

In *Selbstporträt mit Dirnen* (Abb. 33) dominiert das Thema Sexualität in Verbindung mit Krankheit, Gewaltvorstellungen und Tod durch ‚Lustmord‘.

Otto Dix stellt sich erneut in modisch gekleidetem Anzug mit Krawatte und Zigarette im Mundwinkel im Zentrum von erotischen Visionen dar. Diese nehmen in der oberen Bildhälfte in Form von weiblichen Gesichtern, roten Lippen, einer nackten Brust sowie einer Vulva Gestalt an. Das mit Syphilis-Malen stigmatisierte Gesäß der weiblichen Figur mittig am rechten Bildrand sowie die aufgeschlitzte, blutüberströmte weibliche Leiche in der unteren Bildhälfte links zeigen die Schattenseiten der Prostitution. Otto Dix selbst scheint seinen Visionen aus dunklen Augenhöhlen zuzuschauen. Er wirkt überlegend und in seinem voll bekleideten Zustand und eleganten Auftreten zugleich überlegen. Die Augen der Frauen unterschiedlicher Physiognomie bleiben leer, eine Identifikation ist bis auf eine Ausnahme nicht möglich, was auch aufgrund der Vielfalt der Typen den Eindruck von Beliebigkeit hinterlässt. Die Ausnahme bildet ein sich oberhalb der Stirn von Otto Dix

589 Otto Dix, *Ich Dix bin das A und das O*, 1919, Holzschnitt in Schwarz auf Büten, 35,4 x 30,1 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Museum Gunzenhauser, Abb. in: Mössinger und Bauer-Friedrich 2011, S. 12.



Abb. 28: Unbekannte_r Fotograf_in, Elfriede Wächter, vermutlich in ihrem Zimmer in der Pillnitzer Straße 28 in Dresden, um 1917



Abb. 29: Unbekannte_r Fotograf_in, Elfriede Wächter auf der Chaiselongue in ihrem Zimmer in der Rietschelstraße 7 in Dresden, um 1919



Abb. 30: Otto Dix, Selbstbildnis mit Zigarette, aus: Radierwerk III, 1. Teil, 1922



Abb. 31: Otto Dix, Selbstporträt in der Großstadt, 1921

befindliches, zeichnerisch angedeutetes Profil, in dem Rita E. Täuber das Konterfei von Marta Koch erkannte. Aufgrund der zu jener Zeit beginnenden Beziehung der beiden interpretiert Täuber das Blatt als Psychogramm des Künstlers, in dem der Zwiespalt zwischen zärtlicher, ernsthafter Liebe und triebhafter Sexualität bis hin zu Mordvisionen zum Ausdruck kommt und zugleich sein Ventil findet.⁵⁹⁰

Real seiner Lust nachgehend zeichnet sich der Künstler in dem Selbstporträt *Ich in Brüssel* von 1922.⁵⁹¹ Die Zigarette dieses Mal zwischen den gebleckten Zähnen haltend, stellt der Porträtierte in Uniform und rötlich-erregtem Gesicht einer Prostituierten nach. Diese entblößt für den Verehrer ihr Gesäß und lädt ihn auf diese Weise ein, ihr in den hell erleuchteten Raum zu folgen, der hier den Innenraum von der Straße abgrenzt. Links unten am Bildrand erscheinend, ist Dix' Körper nur bis zur Hüfte zu sehen. Kompositorisch und inhaltlich ordnet sich der Künstler auf diese Weise der Prostituierten unter. Zugleich reduziert er sie durch seinen Blick auf ihre körperlichen Reize, auf ein den – hier keineswegs unbekannten – Soldaten verführendes Lockmittel.⁵⁹²

Selbst als Soldat

In seiner Funktion als Soldat stellte sich Otto Dix mehrfach in unterschiedlichen Kontexten dar. Frühe Selbstbildnisse, wie *Selbstbildnis mit Artilleriehelm* von 1914⁵⁹³, *Selbstbildnis als Soldat, mit Palette*, aus dem Jahr 1916⁵⁹⁴ oder die um 1916 auf einer Feldpostkarte entstandene Zeichnung *Selbstbildnis im Unterstand*⁵⁹⁵ zeigen den Künstler jeweils in Uniform. Ob nachdenklich, resignierend oder entschlossen: Schwäche ist selbst in dem um 1914/15 entstandenen *Selbstporträt als Schießscheibe*⁵⁹⁶ nicht zu konstatieren. In dem Gemälde *Der Krieg (Triptychon)* von 1929–1932 (Abb. 34) taucht der Künstler in der rechten Tafel mit zerrissener Kleidung und einem schwer zu deutenden Gesichtsausdruck auf.

Die Pupillen leuchten aufgrund einer Spiegelung in den dunklen Augenhöhlen, wirken haltlos und kurz vor dem Austreten. Der Mund ist leicht geöffnet, so dass einige Vorderzähne des Malers zu sehen sind. Starr ist der Kopf vorgestreckt, grimmig entschlossen bis irrsinnig entrückt der Gesamteindruck.

Unter seinem rechten Arm trägt Otto Dix einen Verwundeten, der offenbar nicht bei Bewusstsein ist und einen Kopfverband trägt. Fest greift er mit den wie so häufig überdimensional groß dargestellten Händen die Kleidung und den Arm des Mannes. Mit blut-

590 Vgl. Täuber 1997, S. 128 f.

591 Otto Dix, *Ich in Brüssel*, 1922, Aquarell über Bleistift, 49 x 36,5 cm, Otto Dix Stiftung Vaduz, Abb. in: Peters 2010a, S. 136.

592 Insbesondere in den Prostituierten-Darstellungen von Otto Dix ist das Verhältnis zwischen den Geschlechtern differenziert zu betrachten, worauf in Unterkapitel 4.4 näher eingegangen werden soll.

593 Otto Dix, *Selbstbildnis mit Artilleriehelm*, 1914, Öl auf Papier, 68 x 53,5 cm, Kunstmuseum Stuttgart, Abb. in: Schmidt 1981, S. 30.

594 Otto Dix, *Selbstbildnis als Soldat, mit Palette*, 1916, Gouache, 28,8 x 20,4 cm, sig. oben rechts: DIX, ehem. Galerie Nierendorf, Berlin, Verbleib unbekannt, Abb. Schmidt 1981, S. 40.

595 Otto Dix, *Selbstbildnis im Unterstand*, um 1916, Graphitzzeichnung (Feldpostkarte), 14,3 x 9,2 cm, verso bez. und dat.: 20. III. Selbst, Kunstsammlungen Gera, Abb. in: Schmidt 1981, S. 36.

596 Otto Dix, *Selbstporträt als Schießscheibe*, Bautzen 1915, Öl auf Pappe auf Spanplatte, 62 x 51 cm, Kunstsammlung Gera, Abb. in: Peters 2010a, S. 39.



Abb. 32: Otto Dix, *Selbstbildnis als Raucher*, vermutlich um 1913/14



Abb. 33: Otto Dix, *Selbstporträt mit Dirnen*, 1921



Abb. 34: Otto Dix, *Der Krieg (Triptychon)*, 1929-32

getränkten Stiefeln steigt der Porträtierte über am Boden liegende Körper, um den Kameraden aus dem flammenden, zerbombten Inferno zu retten. Eine genaue Analyse und Deutung des hochkomplexen Gemäldes würde an dieser Stelle zu weit führen.⁵⁹⁷ Hinsichtlich der oben benannten Fragestellung zu Konfigurationen von Männlichkeit in den Selbstbildnissen von Otto Dix ist insbesondere die Tatsache von Interesse, dass er sich in diesem Selbstbildnis als Held darstellt. Alle übrigen noch lebenden Personen um ihn herum kriechen mit Gasmaske und Helm am Boden. Dix hingegen nimmt die Rolle des letzten, noch standhaften Mannes ein. Als Einziger besitzt er die Kraft, Entschlossenheit und den Mut, aufrecht und unter extremer Belastung den Kriegsschauplatz hinter sich zu lassen. Dabei gelingt es ihm sogar, einen weiteren Menschen zu retten.

Als aktiver Gestalter eines solchen Schauplatzes malte sich Otto Dix kurz nach Beginn des Ersten Weltkrieges im Rahmen eines von futuristischen und kubistischen Einflüssen geprägten Gemäldes. In *Selbstbildnis als Mars* (Abb. 35) setzte der Künstler sein eigenes Konterfei als Kriegsgott nahezu mittig ins Bild.

Rot-, Gelb- und Blautöne dominieren die Szenerie, die nur parziell Gegenstände oder Figuren erkennen lässt. Eindeutig auszumachen ist der in dem zuvor entstandenen *Selbstbildnis mit Artilleriehelm* stolz präsentierte Helm mit goldenem Stern und Pickel. Des Weiteren weist das Gemälde ähnliche Elemente wie in dem einige Jahre später entstandenen, oben erwähnten *Selbstporträt in der Großstadt* (Abb. 31) auf. Zu sehen sind Fragmente von Wohnhäusern, ein Kirchturm, Pferde als gängige Attribute des Kriegsgottes, ein Rad sowie oben rechts im Bild die Andeutung eines Totenkopfes mit glühenden Augen. Hinzu kommen offene Münder, blutende Wunden sowie ein Ertrinkender in der rechten unteren Bildecke. Der Ursprung der Elemente ist wie in den oben benannten Bleistiftzeichnungen der Kopf von Otto Dix, aus dem die Formen und Linien wie Blitze sternförmig ausgehen. In diesem Fall bildet er jedoch nicht nur den Mittelpunkt des von Rottönen dominierten martialischen, kraftstrotzenden Geschehens. Dix nimmt als männlich-markanter Schöpfer dieser kriegesischen Visionen die Rolle eines kultisch verehrten Gottes ein.

Selbst als christlicher Heiliger – Lukas malt die Madonna

Neben dem mythologischen erschien Otto Dix auch der christlich-religiöse Kontext für seine Selbstdarstellungen geeignet. 1943 schuf er neben weiteren Werken mit religiösen Sujets das großformatige Gemälde *Lukas malt die Madonna* (Abb. 36).

Deutlich ist die Figur des Lukas als der Künstler selbst im Malerkittel auszumachen. Er sitzt dem bzw. der Betrachter_in leicht seitlich im Profil zugewandt auf einem Stier als typischem Attribut des Heiligen. Die mittlerweile grau gewordenen Haare trägt Dix nach wie vor streng zurückgekämmt. In der Hand hält er Skizzenblock und Stift. Vorsichtig beobachtend ist sein Blick auf die am anderen Ufer des Sees befindliche Maria mit ihrem Sohn gerichtet. Sie trägt, der klassischen Ikonografie der Mariendarstellungen folgend, einen blauen Umhang über einem roten Kleid. Die Szenerie spielt sich in einem Wald unter einem bläulich dunstigen Himmel ab, einige Vögel scheinen das Geschehen ebenfalls zu

⁵⁹⁷ Für weiterführende Informationen zu dem Gemälde siehe u. a. Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Dalbajewa, Fleischer und Peters 2014 sowie Schubert 2005.

beobachten. Die pastellene Farbigkeit der idyllischen Darstellung weckt Assoziationen zu einigen durch den Jugendstil beeinflussten Werken von Heinrich Vogeler. Insgesamt überwiegt der Eindruck von überzogener Kitschigkeit.

Die Sanftheit der Darstellung steht jener als Kriegsgott diametral gegenüber. Otto Dix ist nicht mehr die zentrale Instanz, von der energetisch-kraftvoll Symbole für essenzielle Themen oder Formeln wie Vernichtung, Krieg, Tod, das städtische Leben, das Rad oder die Kreiszahl II ausgehen. Beobachtend, wenn auch keineswegs passiv, sondern als künstlerischer Schöpfer einer göttlichen Szenerie auf dem Papier, vermittelt die Selbstdarstellung im Gegensatz zu der Mehrzahl der zuvor benannten Bildnisse den Eindruck von Beruhigung und Gelassenheit. Obgleich der Lichteinfall die Marienfigur mit ihrem Kind Bühnenhaft in Szene setzt, lässt Otto Dix kompositorisch keinen Zweifel an seiner eigenen exponierten Rolle im Bild. Aufgrund der Nähe zum Vordergrund, der daraus resultierenden Größe sowie der Positionierung entlang der vertikalen Mittellinie im Gemälde liegt der Fokus nicht etwa auf dem Jesuskind, sondern auf dem dargestellten Künstler. Eine entscheidende Rolle hinsichtlich dieser Exponiertheit nimmt das männliche, bezwungen wirkende Tier ein. Dieses führt durch seinen Blick aus dem Bild heraus den bzw. die Betrachter_in in das Geschehen ein und stellt auf diese Weise eine direkte Verbindung zu der auf ihm thronenden Figur sowie zu der direkt über seinem Kopf stattfindenden kreativen Tätigkeit her.

Zugleich fungiert der Stier als Wiedererkennungsmerkmal des Heiligen Lukas, der in diesem Gemälde unverkennbar die physiognomischen Merkmale von Otto Dix trägt. Der Künstler nimmt in dieser Selbstdarstellung folglich die Rolle eines Heiligen, jene des Schutzpatrons der bildenden Künste und Maler ein. Zudem integriert er die Sage um dessen – nicht belegte – Tätigkeit des Malens von Bildern der Heiligen Jungfrau. Somit verknüpft er sein eigenes Tun als Künstler mit christlich-religiöser Heiligkeit und legitimiert sich auf diese Weise als Eingeweihter, als Wissender um diese spezifische Thematik sowie als dessen privilegierter Rezipient und Gestalter.

Zahlreiche weitere Selbstbildnisse zeigen Otto Dix in seiner Tätigkeit als Künstler, wobei sowohl Kontext als auch Darstellungsmodus variieren.

Traditionelle Rollenzuweisung im *Selbstbildnis mit nacktem Modell* aus dem Jahr 1923

Neben der Darstellung als Künstler im kriegerischen Kontext⁵⁹⁸, als Visionär, Schöpfer, Familienmensch⁵⁹⁹ und Lehrer⁶⁰⁰ in unterschiedlichen Techniken überwiegen Selbstbildnisse, die den Maler im Beisein weiblicher, vornehmlich unbekleideter Modelle zeigen. Janina Nentwig fasste zusammen, dass Otto Dix sich dabei zumeist mit neutraler Mimik und Gestik als „[...] rein professionell agierender Handwerker allein der ausgefeilten Bildkomposition und perfekten Ausführung verpflichtet [...]“, zeigt. Ihrer Ansicht nach verneint sein Habitus erotische Implikationen und damit die Tradition des Motivs. Vor allem aber brähe er durch die betont hässliche Darstellung seiner Aktmodelle „[...] mit überkommenen Vorstellungen einer die künstlerische Kreativität beflügelnden Liebesbeziehung zwischen Maler und Modell“.⁶⁰¹ Im Folgenden sei Das *Selbstbildnis mit nacktem Modell* von 1923 (Abb. 37) dahingehend betrachtet.

Otto Dix steht aufrecht vor einem nicht näher definierten, schlicht braunen Hintergrund. Die Haare sind streng zurückfrisiert. Der Blick ist aus erneut grimmig-konzentrierten, leicht zusammengekniffenen Augen nach links aus dem Bild gerichtet. Wie Änne Söll in Anbetracht des ein Jahr zuvor entstandenen Gemäldes *An die Schönheit* konstatierte, legt der Künstler auch in dieser Selbstdarstellung gesteigerten Wert auf die Darstellung seiner Kleidung.⁶⁰² Er trägt eine bunt gesprenkelte Hose, mit hoher Taille nach der neuesten Mode geschnitten, dazu ein weißes Hemd, auf dem die ebenfalls modisch aktuelle bunte, schmale Krawatte gut zur Geltung kommt. Der strenge Faltenwurf, die gelben Applikationen auf der Krawatte und insbesondere die Hose sind bis zur haptischen Nachahmung der Materialität des Stoffes mittels verschiedener technischer Mittel nachempfunden.⁶⁰³ Der Bildausschnitt zeigt den Künstler bis zu den Knien, sein Körper ist leicht nach links gewandt. Er scheint dem vor ihm stehenden Modell Platz für dessen Präsentation einzuräumen.

Die weibliche Figur ist ebenfalls im Halbprofil bis zu den Knien zu sehen, wobei Gesicht und Kopf im Gegensatz zu dem männlichen Protagonisten nahezu frontal dem bzw. der Betrachter_in zugewandt sind. Der geradeaus gerichtete Blick, die über dem Kopf verstränkten Arme sowie die zugewandte Nacktheit ihres Körpers suggerieren eine Offenheit, die einen Voyeurismus vor allem seitens des Betrachters bzw. der Betrachterin herausfordert. Otto Dix selbst würdigt die Frau vor ihm keines Blickes. Sie hinsichtlich seiner Körpergröße deutlich überragend, ist sein Blick über ihren Kopf hinweg in die Ferne

598 Siehe u. a. Otto Dix, *Selbstbildnis als Soldat, mit Palette*, 1916, siehe Anm. 594, sowie *Selbstbildnis mit Palette vor rotem Vorhang*, 1942, Mischtechnik auf Holz, 100 x 80 cm, Kunstmuseum Stuttgart, beide abgebildet in: Schmidt 1981, S. 40 bzw. S. 139.

599 Es gibt mehrere Selbstdarstellungen vor einer Staffelei oder mit Pinsel, die Otto Dix in Beisein seiner Kinder oder Enkelkinder zeigen, siehe u. a. *Selbstbildnis mit dem Sohn Jan*, 1930, Tempera und Öllasur auf Holz, 119 x 90 cm, Kunstmuseum Stuttgart, Leihgabe aus Privatbesitz sowie *Selbstbildnis an der Staffelei mit Enkelkind (Selbstbildnis mit Bettina I)*, 1952, Öl auf Leinwand auf Holz aufgezogen, 100 x 80 cm, ehem. Girokasse, Stuttgart, derzeitiger Standort nicht zu ermitteln, Abb. in: Schmidt 1981, S. 125 bzw. S. 167.

600 Otto Dix, *Selbstbildnis mit Schülerin Roberte im Atelier*, 1956, Öl auf Leinwand, 160 x 111 cm, Privatbesitz, derzeitiger Standort nicht zu ermitteln, Abb. in: Schmidt 1981, S. 169.

601 Nentwig 2011, S. 229 f.

602 Vgl. Söll 2008, S. 156 ff.

603 Zur Materialität und Mimesis der Stofflichkeit in den Werken von Otto Dix siehe Strobl 1996, S. 189 ff.

gerichtet. Gleichwohl besteht durch die kompositorische Nähe sowie durch die Zugewandtheit der Körper eine – wenn auch als ambivalent wahrgenommene – Verbindung der beiden Figuren. Diese ist zum einen durch das hier professionell dargestellte Verhältnis zwischen dem Künstler und dem ‚Gegenstand‘ seiner Arbeit impliziert. Dix präsentiert sein Modell, ohne jedoch innerhalb der Darstellung selbst von ihm Notiz zu nehmen.⁶⁰⁴

Zum anderen sind die Figuren gerade aufgrund der überdeutlich gezeichneten Dichotomien traditioneller geschlechtlicher Hierarchien und Rollenzuweisungen einander zugeordnet. Die dargestellte Frau von geringer Größe ist schlank und besitzt einen in den 1920er Jahren als ideal empfundenen s-förmigen Körper. Auch ist sie mit üppigen weiblichen Geschlechtsmerkmalen, blonden Locken, vollen, leicht geöffneten roten Lippen und grünen Katzenaugen ausgestattet. Otto Dix wählte für seine Selbstdarstellung einen Frauentypus als ‚sein‘ Aktmodell, der scheinbar sämtlichen gängigen ‚Anforderungen‘ männlicher, auf den weiblichen Körper projizierter Lustphantasien entspricht. Durch die stilistische Betonung seiner eigenen Kleidung wirkt die Nacktheit des Modells umso präsenter.

Der Künstler selbst ist nach neuester Mode gekleidet. Er stellt sich auf diese Weise als Teil einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht dar. Zudem tritt er als kultiviert auf und steht so im diametralen Gegensatz zu der Nacktheit des Modells. Diese wird unter anderem im Kontext des komplexen kulturhistorischen Phänomens des Primitivismus als natürlich, ursprünglich, ‚wild‘, aber auch als vital empfunden.⁶⁰⁵ Folglich greift an dieser Stelle das eingangs für das Selbstbildnis *An die Schönheit* benannte Argument von Änne Söhl. Otto Dix definiert sich selbst über die Darstellung des ‚Anderen‘, das dem bzw. der Betrachter_in hier in Form einer unbedeckten Frau entgegentritt. Eine Vermeidung des voyeuristischen Blickes erscheint kaum möglich. Dieser bezieht sich sowohl auf ihren Körper und lockend-einladenden Blick als auch auf die unterschwellig potenziell mitschwingende, erotische Spannung zwischen dem Paar in der Funktion und Konnotation des ‚Maler und Muse oder Modell‘-Verhältnisses. Daraus resultiert eine offensichtliche Objektivierung der weiblichen Protagonistin bei gleichzeitiger unzweifelhafter Dominanz des Dargestellten und dessen durch die Kleidung als modern zu identifizierender Männlichkeit.

Letztlich bleibt die Wahrnehmung der Darstellung im Hinblick auf die vermittelte Erotik und das Verhältnis der beiden Figuren von Unsicherheit geprägt. Ein Grund dafür ist die oben erwähnte fehlende idealisierte, klassische Schönheit des Aktes. Die voyeuristi-

604 Vgl. Nentwig 2011, S. 234.

605 Der Begriff des Primitiven, im sozialen Kontext häufig missverständlich und wertend gebraucht, impliziert insbesondere hinsichtlich des „[...] Verstehens (oder Mißverstehens) des Fremden/Anderen bzw. der Suche nach ihm seit der Antike und dem Mittelalter [...]“ eine komplexe Historie sowie unterschiedlichste Konnotationen. Innerhalb der künstlerischen Tendenz des Primitivismus im 20. Jahrhundert implizierte der Begriff vor allem die Suche nach dem Ursprünglichen, Natürlichen sowie nach dem unberührten Exotischen von für die europäische Bevölkerung fremden Kulturen und Lebensweisen. Die diese Stilrichtung aufgreifenden Künstler_innen versuchten, sich bestimmte Werte ‚anderer‘ Lebensformen anzueignen. Dazu gehörte unter anderem das Streben nach elementaren Formen und Vitalität suggerierenden Farben. Obgleich der Sachverhalt dieser Begrifflichkeiten sehr viel komplexer ist, lässt sich zusammenfassend konstatieren, dass derartige künstlerische Darstellungen auch immer als Streben nach einer Definition und Abgrenzung des Eigenen mittels der Auseinandersetzung mit dem wie auch immer gearteten Fremden/Anderen und somit als Legitimation der eigenen Kultur und Sichtweise gewertet werden können. Vgl. dazu und zu weiterführender Literatur: Seemann Verlag 2004, Bd. V, S. 745 f.

sche Erwartung der Betrachterin bzw. des Betrachters an die Gattung wird auf diese Weise enttäuscht. Zudem besteht keine offensichtliche, erotische Beziehung oder Annäherung zwischen dem fast grotesk überzeichneten weiblichen Körper und dem sich selbst darstellenden Künstler. Eine solche ist vor allem der von der Malerei des 19. Jahrhunderts proklamierten Vorstellung eines inspirierenden Liebesverhältnisses zwischen Genie und Muse inhärent.⁶⁰⁶ Diese Verunsicherungen lassen daher auf eine kritische ‚Umarbeitung‘ akademischer Traditionen durch Otto Dix schließen. Einen weiteren Hinweis bildet die dazu in Kontrast stehende realistisch-, ‚altmeisterliche‘ Malweise. Sie forciert gerade aufgrund ihrer Form die in dem Doppelbildnis inhaltlich eingebettete Kritik an der akademisch-traditionellen Gattung des Aktbildes und an den Konventionen von Maler- und Modell-Darstellungen.⁶⁰⁷ Das traditionelle Verhältnis der Geschlechter und deren Rollenverteilung bleiben von dieser Kritik jedoch unangetastet.

Weitere Selbstbildnisse, so unter anderem die Gemälde *Künstler mit Muse* von 1924⁶⁰⁸, *Selbstbildnis mit liegendem Akt* (1944)⁶⁰⁹ oder *Selbstbildnis mit maskierter Tänzerin* (1945)⁶¹⁰ interpretieren den traditionellen Bildtopos der Darstellung von ‚Künstler und Modell‘.⁶¹¹ Im Folgenden soll die Essenz der Bildanalyse in Bezug auf die zu Beginn des Unterkapitels 3.4 formulierten Thesen zusammenfassend dargestellt werden. Dabei stehen die Nutzbarmachung bestimmter Darstellungsmodi zur Konfiguration und Selbstversicherung der eigenen Männlichkeit in den Selbstbildnissen von Otto Dix im Fokus.

Bei allen drei benannten Selbstdarstellungen handelt es sich um unterschiedliche Variationen dieses in den 1920er Jahren von verschiedenen Künstler_innen neu interpretierten Topos. Wie in dem oben beschriebenen *Selbstbildnis mit nacktem Modell* positionierte sich Otto Dix jeweils in körperlich enger Verbindung zu einem unbekleideten bzw. teilweise dürrt mit einem Tuch oder Schleier bedeckten weiblichen Modell. Im Gegensatz zu dem Gemälde von 1923 identifizierte er sich durch Attribute wie Pinsel, Palette und Malerstab eindeutig als Künstler. Die oben benannten Dichotomien – insbesondere die Definition der eigenen Männlichkeit sowie der Objektcharakter des Aktmodells als Teil dessen – bleiben als essenzielle Bestandteile der Konfiguration bestehen. Hinsichtlich des Fokus findet jedoch eine Verschiebung von einer Positionierung als moderner Mann zu einer offensichtlichen Identifikation als kreativer Künstler und Schöpfer dieser Akte statt. Auf den ersten Blick wird die Rezeption der traditionellen Darstellungsmodi deutlich. Zwar erfahren sie durch Otto Dix hier eine neue formale Interpretation, sind aber dennoch ge-

606 Vgl. Nentwig 2011, S. 233.

607 Vgl. zu diesem Absatz auch Nentwig 2011, S. 232 f. sowie S. 235.

608 Otto Dix, *Künstler mit Muse*, 1924, Öl auf Leinwand, 81 x 95 cm, Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen, Abb. in: Peters 2010a, S. 203.

609 Otto Dix, *Selbstbildnis mit liegendem Akt*, 1944, Öl auf Leinwand auf Holz, 80 x 120 cm, Kunstsammlung Gera, Abb. in: Schmidt 1981, S. 143.

610 Otto Dix, *Selbstbildnis mit maskierter Tänzerin*, 1945, Öl auf Holz, 118 x 105 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Museum Gunzenhauser, Eigentum der Stiftung Gunzenhauser, Chemnitz, Abb. in: Schmidt 1981, S. 145.

611 Siehe eine ausführliche Betrachtung dieses Themenkomplexes sowie insgesamt zu dem Bild der Frau in den Werken von Otto Dix: Jung-Hee 1994. Für eine ausführliche Betrachtung des Gemäldes *Künstler mit Muse* von 1924 siehe ebd., S. 32 ff.

eignet, tradierte Rollenzuschreibungen und Machtstrukturen zu festigen und sich seiner eigenen Männlichkeit zu versichern. Dies sei im Folgenden näher ausgeführt.

Imagination als *Lustmörder* in den eigenen vier Wänden

Als ein in dieser Hinsicht extremes Werkbeispiel kann das Gemälde *Der Lustmörder (Selbstbildnis)* gesehen werden (Abb. 43), in dem Otto Dix die Rolle eines sich wie ‚im Bluttausch‘ befindlichen Frauenmörders einnimmt.

Das zu Beginn der 1920er Jahre nicht nur in der Kunst, sondern insbesondere im Bereich der Literatur weit verbreitete Genre der Lustmorddarstellungen erfährt bei Dix aufgrund der Selbstdarstellung eine personalisierte Grausamkeit. Erneut in modisch gemustertem Anzug steht der Porträtierte breitbeinig inmitten eines von Blut überströmtem und mit weiblichen Leichenfragmenten gespickten Innenraumes. In seiner rechten Hand hält er ein am Oberschenkel abgetrenntes Bein, in der linken Hand das blutige Tatwerkzeug. Auffällig sind die gebleckten Vampirzähne sowie die irr wirkenden, halb geschlossenen Augen.⁶¹²

Unter anderem Diether Schmidt identifizierte den Innenraum in der Lustmorddarstellung von 1920 als das ‚kleinbürgerliche‘ Wohnatelier des Künstlers in der Dresdner Elisenstraße.⁶¹³ Damit wird ein weiterer Aspekt der Personalisierung des Geschehens augenscheinlich. Olaf Peters verweist zudem auf die künstlerische Bedeutung des Gemäldes, das er als „[...] grausam-ironische Überbietung dadaistischer Konkurrenten wie George Grosz [...]“ bezeichnet. Den dadaistischen Collagen des Berliner Kollegen ist ein Moment des antikünstlerischen Manifestes im Sinne einer Destruktion der an den idealen weiblichen Körper gebundenen Kunstvorstellungen inhärent. Dieser sei in der *Lustmörder*-Darstellung von Otto Dix zunächst als „ästhetischer Überbietungsversuch“ in einer für den Künstler schwierigen Selbstfindungsphase angelegt. Diese Überbietung findet laut Peters sowohl durch das Format als auch durch eine Radikalität statt, die Dix mittels einer eindeutigen Individualisierung erreicht. Dadurch, dass er jedoch nicht das Mittel einer Collage, sondern Öl und Leinwand gewählt habe, entspreche die Darstellung von Dix weit weniger dem Postulat des Anti-Bildes.⁶¹⁴ Janina Nentwig sieht in dieser Selbstdarstellung vornehmlich die „[...] Zerstörung des Aktes als Symbol für die bürgerliche Kunst auf radikalste Weise zugespitzt“.⁶¹⁵

Die vorrangige Intention mag sich auf die Dekonstruktion von kunstgeschichtlichen Konventionen und künstlerischen Traditionen beziehen. Nentwig verweist zu Recht auf

612 Janina Nentwig äußert in ihrer Untersuchung zu Aktdarstellungen der Neuen Sachlichkeit die Vermutung, dass Otto Dix sich hinsichtlich der Vampirzähne auf einen Aspekt der von Erich Wulffen „dargelegten Pathologie des Lustmörders“ bezieht. Bei dem so genannten Vampirismus erfahre „[...] der Täter sexuelle Befriedigung beim Trinken des Blutes seines Opfers [...], oftmals durch das Beißen des toten oder lebendigen Menschen“, Nentwig 2011, S. 91. Nentwig bezieht sich hier vor allem auf: Wulffen 1910.

613 Vgl. Schmidt 1981, S. 58.

614 Vgl. zu diesem Absatz sowie zu den in Anführungszeichen als wörtlich gekennzeichneten Zitaten: Peters 2013, S. 72 ff.

615 Nentwig 2011, S. 91.

die Funktion einer derartigen „Dekomposition“ für den Anschluss an die Avantgarde: Unter Verarbeitung von kubistischen und futuristischen Eindrücken diene die künstlerische Fragmentierung des weiblichen Aktes der Erneuerung überkommener Darstellungsmodi.⁶¹⁶ Auch das Überbieten von künstlerischen Konkurrenten sowie eine entschiedene Provokation unter Verarbeitung persönlicher Empfindungen sind dieser Darstellung sicherlich inhärent. Zugleich kann auch dieses Gemälde als offensichtliche Zurschaustellung von männlicher Überlegenheit in Form einer Selbstdarstellung gelesen werden. Das destruktive Moment projiziert sich auf den weiblichen Körper, der durch den Künstler in Einzelteile zerlegt wurde. Er ist diesem ganz offensichtlich unterlegen. Erneut formieren sich die Bildelemente sternförmig um den Porträtierten, der auf diese Weise unzweifelhaft als zentrales, ausführendes Organ dieser Vision charakterisiert wird. Erst bei genauem Hinsehen irritiert die Schnur zwischen den breit aufgestellten Beinen bezogen auf den Eindruck von sich im Rausch befindender, unbesiegt dominierender Männlichkeit und hilflos ausgelieferter Weiblichkeit. Negiert wird die implizite Hierarchie traditioneller Geschlechterrollen dadurch jedoch nicht.

Interessant ist zudem das Maß der Einschreibung von Otto Dix durch die mehrfache Signatur. Ein Monogramm befindet sich auf dem Parfum-Flakon links neben seinem erhobenen Unterarm. Daneben platzierte der Künstler in Gestalt des Sexualstraftäters blutige Handabdrücke wie eine kriminalistische Signatur auf der Mehrzahl der weiblichen Leichenteile.

Omnipräsenz des Selbst durch zahlreiche versteckte Verweise

Abschließend sei auf den bei Diether Schmidt benannten Aspekt hingewiesen, dass Otto Dix neben der großen Bandbreite an ausführlichen und als solche bezeichneten Selbstbildnissen zahlreiche weitere, kleinformatige, teils versteckte Selbstdarstellungen in seine Werke, insbesondere aus den 1920er Jahren, integrierte. So taucht sein Konterfei als Sargträger in *Tod und Auferstehung*⁶¹⁷ von 1922 auf. Kaum sichtbar auszumachen findet es sich als Fotografie in das Gemälde *Prager Straße*⁶¹⁸ (1920) hineincollagiert sowie zusammen mit Palette, Signatur und Datierung klein auf dem Arm der *Suleika* in dem Werk *Suleika, das tätowierte Wunder*⁶¹⁹ tätowiert.⁶²⁰ Im Ansatz ist eine derartige ‚Vergabe‘ der eigenen Gesichtszüge an die Protagonist_innen eigener Darstellungen auch anhand von Arbeiten Elfriede

616 Vgl. Nentwig 2011, S. 98.

617 Otto Dix, *Tod und Auferstehung*, 1922, Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt, Abb. (s/w) in: Schmidt 1981, S. 77.

618 Otto Dix, *Prager Straße*, 1920, Öl und Collage auf Leinwand, 101 x 81 cm, Kunstmuseum Stuttgart, Abb. in: Peters 2010a, S. 166; Detailabbildungen zur enthaltenen Selbstdarstellung siehe Schmidt 1981, S. 74 f.

619 Otto Dix, *Suleika, das tätowierte Wunder*, 1920, Öl auf Leinwand, 162 x 100 cm, Privatbesitz, Abb. in: Peters 2010a, S. 172; Detailabbildungen zur enthaltenen Selbstdarstellung siehe Schmidt 1981, S. 67.

620 Vgl. zu dieser Thematik Schmidt 1981, u. a. S. 56, S. 66 f., S. 74 ff., S. 84.

Lohse-Wächtlers zu konstatieren. Das in dieser Hinsicht im Rahmen eines Katalogbeitrags bereits diskutierte, bedeutende Aquarell *Lissy* kann als ein solches Beispiel gelten.⁶²¹

Die Gesichtszüge der weiblichen Hauptfigur ähneln jenen der Künstlerin selbst, was innerhalb dieser Darstellung einer Prostituierten im Milieu einen mutigen Akt der Personalisierung bedeutet. Weitaus inflationärer gebrauchte Otto Dix mal als aktiver, mal als beobachtend-passiver Akteur sein eigenes, zumeist deutlich wiedererkennbares Abbild. Hinsichtlich der in den frühen 1920er Jahren wiederkehrenden Verweise auf die A-und-O-Allegorie und deren thematischer Verdichtung in dem oben benannten Selbstbildnis *Ich Dix bin das A und das O* ließe sich die fast aufdringlich wirkende Integration des eigenen Selbst als Anspruch auf ganzheitliche Übersicht und Allgegenwärtigkeitsstreben deuten.

Selbstbildnisse als Mittel zur Legitimation – Zusammenfassende Bemerkungen

Die facettenreiche Bandbreite der Selbstdarstellungen von Otto Dix weist in der künstlerischen Ausführung Variationen von ‚altmeisterlich‘ bis karikierend auf. Inhaltlich sind sie geprägt von kunsthistorisch und medial etablierten Zeichensystemen, Metaphern und Figurenkonstellationen. Es finden sich vielfach Anleihen an Werke und deren Urheber, die bereits Eingang in den kunstgeschichtlichen Kanon gefunden haben. Auf diese Weise verortet Otto Dix sich selbst gezielt innerhalb bestimmter Traditionen. Zugleich verbindet er diese Anleihen geschickt mit zeitgenössischen Phänomenen und Diskursen. Dies potenziert die Relevanz seiner künstlerischen Zeugnisse. Zugleich erweist sich diese Kombination als wirkungsvolle Strategie für das Streben nach Legitimation seines eigenen Daseins und Schaffens.

Wie sich zeigte, reichen die von Otto Dix gewählten Themen von göttlich-religiöser Schaffenskraft und kriegesischem Heldentum über künstlerische Kreativität bis hin zu Sexualität. Aktivität, Potenz, (Vor-)Macht, Kreativität und Intellektualität, aber auch Triebhaftigkeit bestimmen als zentrale Begriffe die hier näher betrachteten Selbstdarstellungen. Der Künstler tritt vor dieser Bühne als Schaffender, als Gestalter, als auf verschiedene Weise überlegen auf. Zwar werden auch Konfliktsituationen dargestellt. Doch geht der Protagonist letztlich mehrheitlich als Sieger daraus hervor. Die Dominanz weißer, männlicher Heterosexualität und die bestehende Hierarchie der Geschlechter werden in keiner der hier näher betrachteten Selbstdarstellungen infrage gestellt.

3.5 Zusammenfassung: Das „Bild als Bühne“⁶²² – Die Funktion der Selbstdarstellungen bei Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler in Gegenüberstellung zu jenen von Otto Dix

Es ist deutlich geworden, dass beide Künstlerinnen – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen – sich für eine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule entschieden. Ihre dort er-

621 Siehe dazu Blübaum, Do. 2008. Elfriede Lohse-Wächtler, *Lissy* (ELW 125), 1931, Aquarell über Bleistift, 68 x 49 cm, Städel Museum Frankfurt am Main, Dauerleihgabe aus Privatbesitz.

622 Eiblmayr 1993, S. 202.

lernten und vertieften praktischen Kenntnisse nutzten beide zum Erwerb ihres Lebensunterhaltes. Sowohl im Fall von Grethe Jürgens als auch von Elfriede Lohse-Wächtler spielten in jener Zeit das gesellschaftspolitische Umfeld, Freundschaften, Begegnungen und der Austausch mit Kolleg_innen aus unterschiedlichen kulturellen Bereichen eine besondere Rolle. Einflüsse sind sowohl in ihren zur damaligen Zeit entstandenen Werken als auch partiell in der Annahme eines spezifischen Habitus zu konstatieren. Zudem führte die professionelle und persönliche Verbindung mit einem bestimmten Personenkreis vor allem im Fall von Grethe Jürgens zu einer spezifischen Wahrnehmung ihrer künstlerischen Arbeit. Diese wiederkehrenden, teilweise von den Künstler_innen der sogenannten hannoverschen Neusachlichen selbst genährten Erzählungen wurden in Unterkapitel 3.2.2 nutzbar gemacht, um sie in Bezug auf Grethe Jürgens kritisch zu hinterfragen und teilweise zu korrigieren. Im Fokus stand dabei die Betrachtung der Bemühungen von Jürgens, sich und ihre Arbeit als Illustratorin und Künstlerin am Markt, innerhalb der künstlerischen Avantgarde und auch gesellschaftlich zu positionieren. Als wirksam erwies sich für sie mehr noch als für Elfriede Lohse-Wächtler dabei der Beitritt zu verschiedenen Künstler_innenvereinigungen.

Eine Analyse der in unterschiedlichen Medien verfassten Selbstdarstellungen beider Künstlerinnen wiesen diese als Teil jener Bestrebungen aus. Sie zeugen von Suchbewegungen nach der eigenen Identität als emanzipierte Frauen und Künstlerinnen unter Einbeziehung der jeweiligen gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten in wechselvollen Zeiten. Einige ihrer Arbeiten waren explizit für die Öffentlichkeit bestimmt. So konnte ausgehend von der Frage nach dem jeweiligen Umraum gezeigt werden, dass alle drei Kunstschaffenden – Otto Dix eingeschlossen – das „Bild als Bühne der symbolischen Repräsentation“⁶²³ für die Konstitution des eigenen Subjektes im Hinblick auf eine spezifische Außenwirkung nutzten. Dabei wurde deutlich, dass sie sich medialer Zeichen und Begrifflichkeiten bedienten, die innerhalb verschiedener kultureller, ideologischer und geschlechtsbezogener Diskurse wie eine Sprache fungieren.⁶²⁴ Die thematische und stilistische Umsetzung dessen variiert jedoch.

Obleich in den künstlerischen Selbstbildnissen aller drei Urheber_innen ein beobachtender Blick seitens der bzw. des Porträtierten überwiegt, lassen vermehrt die Werke von Elfriede Lohse-Wächtler und Otto Dix den bzw. die Betrachter_in emotionale Regungen spüren. Verzweiflung, Aggression, Lust, Entrücktheit oder auch Fröhlichkeit generieren eine Aura von vermeintlich intimer Nähe und Privatheit, die die voyeuristischen Bedürfnisse des Gegenübers bedienen. Die Nutzbarmachung tradiert, gängiger Darstellungstopoi und Symbole sowie Rückgriffe auf Werke kunsthistorisch etablierter ‚Meister‘ ist in den Selbstbildnissen von Otto Dix am deutlichsten ausgeprägt. Ausgehend von dem Beitrag Irit Rogoffs konnte gezeigt werden, wie auch er das Medium für die Legitimation des eigenen männlichen, weißen, heterosexuellen Selbst einsetzt, um sowohl persönliche als auch kulturelle Bedeutung zu generieren.

623 Eiblmayr 1993, S. 202.

624 Vgl. Rogoff 1989, S. 23, siehe dazu auch S. 22 der vorliegenden Untersuchung.

Die damit einhergehende kulturelle Autorität steht dabei nur scheinbar in einem Widerspruch zu der vom Künstler der Moderne angestrebten Marginalität.⁶²⁵ Im einleitend definierten Sinne ist diese, wie mehrfach deutlich wurde, auch für die Selbstdarstellungen von Künstlerinnen von erheblicher Bedeutung. Sowohl Elfriede Lohse-Wächtler als auch Grethe Jürgens spielten innerhalb der unterschiedlichen Medien und sprachlichen Äußerungen wiederholt mit ihrer eigenen Verortung am ‚Rand der Gesellschaft‘. Sie taten dies durch örtliche Verweise, die Darstellung bestimmter Attribute wie Tabakkonsum oder durch ein öffentlich bezeugtes, vermeintliches Desinteresse an der Teilnahme am offiziellen Kunstgeschehen.

Vor allem hinsichtlich der Selbstdarstellungen von Grethe Jürgens erschloss sich dieser Aspekt erst nach einer umfassenden Analyse einer Vielzahl unterschiedlicher medialer Äußerungen. Die übergeordnete Frage nach dem Umraum veranschaulichte den Facettenreichtum und die Vielfältigkeit der darin inhärenten Anspielungen auf unterschiedliche Diskurse und kulturelle Kontexte. Rein stilistisch wirken insbesondere die künstlerischen Selbstporträts von Jürgens wenig emotional. Das Gefühl von Intimität und Nähe stellt sich beim Betrachter kaum ein. Sie scheinen daher auf den ersten Blick in diametralem Gegensatz zu ihren literarischen und publizistischen Äußerungen zu stehen. In diesen offenbart die Künstlerin vermeintlich tiefe Einblicke in ihre privaten Räumlichkeiten und in ihre Gefühlswelt. Hervorzuheben ist jedoch die häufig humorvoll-ironische Färbung, die die nötige Distanz letztlich auch in diesem Medium gewährleistet. Dies führt insgesamt zu dem Gefühl von geringer Greifbarkeit und undurchdringlicher Vielschichtigkeit, das durch die bühnenhaft inszenierten Umräume und das Rollenspiel in den Selbstdarstellungen von Grethe Jürgens anschaulich wird. Vor allem ihre künstlerischen Selbstbildnisse setzen ein Wissen voraus, das oftmals jenes tradierte, allgemein als bekannt vorauszusetzende Bildgedächtnis übersteigt. Diese Anspielungen verknüpfte die Künstlerin mit damals aktuellen, durch die zeitgenössischen Medien verbreiteten Imaginationen von moderner Weiblichkeit.

Es entsteht der Eindruck, dass besonders die bildgewordenen Verweise auf die Person und Künstlerin Grethe Jürgens und ihre Biografie sich subtiler, wenn auch nicht weniger vielschichtig gestalten als im Fall von Elfriede Lohse-Wächtler. Deren realistisch-expressive Rückbezüge auf Inkunabeln der Kunstgeschichte, begleitet von der Darstellung vermeintlicher Einblicke in seelische Befindlichkeiten sowie der Verwendung eines Pseudonyms suggerieren dem bzw. der Betrachter_in bereits ohne das Wissen um ihre Biografie ein Gefühl von Anteilnahme oder wecken voyeuristische Neugier.

Dass auch für Elfriede Lohse-Wächtler das Bild als Bühne fungiert, sie in Rollen schlüpft und Varianten von Subjektivität zum Teil strategisch befragt, rückt in den – in ihrem Fall häufig gegenstandslos verbleibenden – Hintergrund. Ihre Selbstdarstellungen wirken wie authentische, performative Befragungen ihres damaligen Ist-Zustands, schonungslos, teils entkleidet. Die Selbstdarstellungen von Grethe Jürgens weisen einen hohen narrativen Gehalt auf. Elfriede Lohse-Wächtler hingegen kombinierte geschickt bestimmte tradierte, für

625 Irit Rogoff versteht Autorität in diesem Kontext als „privilegiertes Wissen und die Aura der Einzigartigkeit, die dem männlichen Künstler durch den kreativen Prozeß scheinbar zukommt. Diese Form kultureller Autorität kann darum sehr wohl Figuren einschließen, die von bürgerlichen Herrschaftspositionen weit entfernt sind [...]“, Rogoff 1989, S. 23 f.

eine „Aura der Einzigartigkeit“⁶²⁶ sorgende Darstellungsmodi mit einem hohen Maß an vermeintlicher persönlicher Nähe und emotionaler Offenheit. Auf diese Weise machte sie sich die auch von Otto Dix verwandten bildsprachlichen Mechanismen zur Legitimation für ihre Darstellungen von weiblicher Subjektivität, der eigenen Tätigkeit und Position als Künstlerin sowie ihrer Marginalität zunächst offensiver zunutze als Grethe Jürgens. Diese und weitere Aspekte seien angesichts der Paardarstellungen im Folgenden vertiefend untersucht.

626 Rogoff 1989, S. 23.

4 Die Lust des Sehens – Wahrnehmung und Aneignung der Umwelt am Beispiel von ausgewählten Paardarstellungen

4.1 Blicke und Körper – Paardarstellungen in den „Zwischenräumen der Moderne“⁶²⁷

Mit den sich seit dem Ersten Weltkrieg vollziehenden gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Umwälzungen und der Transformation der Rolle der Frau seit Ende des 19. Jahrhunderts veränderte sich auch das Verhältnis der Geschlechter zueinander. Die zunehmende Präsenz von Frauen in öffentlichen Räumen oder als Kollegin am Arbeitsplatz rief in Zusammenhang mit dem verlorenen Krieg, dem Untergang vergangener Autoritäten und Wertesysteme auch bei den männlichen Zeitgenossen eine Verunsicherung der eigenen Identität hervor.

Der ‚neue‘ oder ‚moderne Mann‘ als äquivalentes Konstrukt und gleichberechtigter Akteur im Rollenspiel der Emanzipationsbestrebungen formierte sich nur langsam, was zumindest einigen ‚neuen Frauen‘ in den 1920er Jahren durchaus bewusst war.⁶²⁸ Gleichwohl oder gerade deshalb plädierten sie für gleichberechtigte Partnerschaften und für die „freie Liebe“. Die „Ausbildung einer eigenen Persönlichkeit und eines vom Mann unabhängigen Selbstbewußtseins [sollte] im Mittelpunkt des Lebensentwurfes einer Frau stehen“⁶²⁹. Die sogenannte ‚Kameradschaftsehe‘ wurde im Rahmen der in den 1920er Jahren öffentlich geführten Debatte um Ehe, Liebe und Sexualität als eine Lösung für ein gleichberechtigtes Miteinander ohne konventionelle Auflagen propagiert.⁶³⁰ Von einem freien Ausleben der weiblichen Sexualität war in den populären Schriften zu heterosexuellen Paarbeziehungen jedoch kaum die Rede. Vielmehr wurde eine Steigerung der sexuellen Zufriedenheit der Frau beworben. Diese sollte sich im Rahmen der konventionellen Rollenverteilung des erfahrenen, wissenden und aktiven Mannes und weiblicher Passivität abspielen.⁶³¹

627 Die Begrifflichkeit ist dem folgenden Beitrag entnommen: Pollock 1989, S. 321. Eine erweiterte Fassung liegt unter dem Titel *Modernity and spaces of femininity* als Kapitel 3 der Publikation Pollock 1988 vor.

628 „Wir müssen eben auf den Mann von morgen warten“, Stöcker 1906, S. 38.

629 Vgl. dazu und zu den entsprechenden zeitgenössischen Zitaten: Kessemeier 2000, S. 28 f.

630 Zu dem Begriff der ‚Kameradschaftsehe‘ siehe insbesondere Lindsey und Evans 1928. Lindsey versteht darunter „[...] eine rechtskräftig geschlossene Ehe mit gesetzlich anerkannter Geburtenkontrolle und dem Recht für kinderlose Paare, sich mit beiderseitiger Einwilligung jederzeit scheiden lassen zu können, ohne daß für gewöhnlich Unterhaltsbeiträge zu zahlen sind“, S. 9.

631 Zur zeitgenössischen Literatur vgl. u. a. van de Velde 1967 (mit einem Vorwort von 1926). Van de Velde plädiert für ein höheres Maß der sexuellen Befriedigung beider Partner, adressiert seine Aus-

So wurde das Verhältnis der Geschlechter in den 1920er und 1930er Jahren als zwischen alten und neuen Wertvorstellungen und Machtverhältnissen, zwischen Distanz und Nähe wechselnd wahrgenommen.

Den mythisierten Gegenentwurf zu jener – in den 1920er Jahren noch weit verbreiteten – traditionellen Form der (hetero)sexuellen Beziehung zwischen Mann und Frau bildete seit dem rasanten Anstieg der käuflichen Sexualität seit Mitte des 19. Jahrhunderts die Figur der Prostituierten.⁶³² Sie verkörperte eine Freizügigkeit jenseits der Monogamie und anderer bürgerlicher Konventionen, war Projektionsfläche für Imaginationen von entfesselter Leidenschaft. Zugleich bot sie den Reiz des Entfliehens aus dem Alltag sowie aus potenziellen männlichen Identitätskrisen.

Dass die Frage, wie sich eine Zusammengehörigkeit eines Paares nach der Verschiebung traditioneller Werte- und Ordnungssysteme, familiärer Strukturen und klarer Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern gestalten könnte, auch zahlreiche Künstler_innen in ihren Werken beschäftigte, darf daher nicht verwundern. Neue inhaltliche und formale Bezüge entwickelten sich unter aneignender Transformation traditioneller Darstellungsmodi von Paaren wie dem klassischen Doppelporträt mit wahlweise mythologischer, historischer oder religiöser Einbindung. Als Beispiel sei zum einen die ikonologische Nutzbarmachung von Blumen als Symbol benannt. Sie ist in Paardarstellungen seit Jahrhunderten ein gängiges künstlerisches Ausdrucksmittel, was anhand der Selbstdarstellungen in Zusammenhang mit der Nelke bereits ausgeführt wurde.

Zum anderen wird im Folgenden die Frage nach der Positionierung der männlichen und weiblichen Figuren im Bild von Interesse sein. Guido Messling verweist darauf, dass „[...] Menschen von alters her hauptsächlich mit ihrer Rechten Werkzeuge benutzten [...]“ und daher „[...] diese Seite häufig als die bessere, weil aktivere Seite gewertet“ wurde. Auch die Leserichtung von links nach rechts lasse den Betrachter zunächst das wahrnehmen, was links geschieht. So gelte die traditionelle Platzierung zur heraldisch Rechten⁶³³ bis heute als besondere Auszeichnung, die in vielen herkömmlichen Darstellungen von unterschiedlichgeschlechtlichen Paaren dem Mann zukam.⁶³⁴ Zugleich sei an dieser Stelle auf die Studie von Helga Möbius verwiesen, die die Positionierung der verschiedengeschlechtlichen Paare anhand der Eheleute-Pendants in der holländischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts exemplarisch untersucht hat. Sie stellt heraus, dass die hierarchische Anordnung

führungen jedoch eindeutig an den Mann. Dessen führende Rolle setzt er in sämtlichen ehelichen Angelegenheiten als gegeben voraus und stellt sie nicht in Frage. Vgl. zu der zusammenfassenden Darstellung in dem Absatz zudem Söll 2012, S. 54.

632 Zur Entwicklung der Prostitution in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert sowie zur Figur der Prostituierten und deren Rezeption in Literatur und Kunst siehe Täuber 1997, hier vor allem S. 53–56.

633 Der Mann befindet sich zur Rechten der Frau, folglich von dem bzw. der Betrachter_in aus gesehen links.

634 Messling 2013, S. 13. Messling nennt als Beispiele unter anderem folgende Paardarstellungen aus der Wiener Gemäldegalerie: Hans Memling, *Adam und Eva*, um 1485/1490, Öl auf Eichenholz, 69,4 x 17,2 bzw. 69,3 x 17,3 cm; Hans Burgkmair und Werkstatt, *Kaiser Friedrich III. und Kaiserin Eleonore von Portugal*, nach verlorenen Originalen von 1468, Ende 15./frühes 16. Jahrhundert, Öl auf Holz, 79,5 x 51,8 cm; Hans Holbein d. J., *Ein Hofbediensteter König Heinrichs VIII. und seine Ehefrau*, 1534, Öl auf Lindenholz, jeweils 11,8 cm Durchmesser. Zahlreiche weitere Beispiele wären dieser Auflistung hinzuzufügen.

der Partner dennoch nicht von vornherein über das Verhältnis von Mann und Frau entscheidet.⁶³⁵ Zahlreiche weitere gestalterische und inhaltliche Elemente beeinflussen darüber hinaus die Lesarten der unterschiedlichen künstlerischen Interpretationen.

Doch nicht nur Darstellungen von ‚gelungenen‘ Beziehungsmodellen finden Eingang in die künstlerischen Werke. Auch gescheiterte Beziehungen, ‚Ersatzlösungen‘ oder die vielbeschriebene Entfremdung zwischen den Geschlechtern werden spätestens seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert thematisiert. Die sich im 20. Jahrhundert auch für Frauen öffnenden Räume spielen dabei eine bedeutende Rolle. Dies wird anhand der nachfolgend näher betrachteten, ausgewählten Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler, Grethe Jürgens und Otto Dix anschaulich.

Als Paar werden zwei Figuren verstanden, die im Bildraum durch Blicke, Berührungen oder körperliche Nähe sowie Gesten eindeutig einander zugeordnet sind.⁶³⁶ Die vage Komponente der Spekulation über das jeweilige Verhältnis der Figuren fließt dabei als bewusster und gleichsam bedeutsamer Faktor in die Interpretationen der Darstellungen mit ein.

Eine Ausnahme hinsichtlich der Werkauswahl bildet die ausführliche Analyse des Gemäldes *Frisierpuppen* (Abb. 51) von Grethe Jürgens, in dem zwei weibliche Protagonistinnen das Bildgeschehen bestimmen. Die Hinzunahme dieser gleichgeschlechtlichen Paarkonstellations zielt vornehmlich auf die Veranschaulichung der bereits formulierten These, dass im Werk von Grethe Jürgens die tiefergehende Analyse des Umraumes die Vielfalt der inhärenten zeitgenössischen Diskurse sowie die Bandbreite ihrer Bildthemen anschaulich werden lässt. Zudem finden Paarkonstellationen mit Beteiligung des personifizierten Todes in Werken von Elfriede Lohse-Wächtler und Otto Dix Erwähnung, die vornehmlich auf eine ähnliche Wahl der Bildthemen bei individueller künstlerischer Interpretation verweisen sollen.

Wie auch im vorangegangenen Unterkapitel zu den Selbstdarstellungen von Jürgens, Lohse-Wächtler und Dix spielt zunächst die Betrachtung des Umraumes sowie der Verortung der Paare im Bild eine entscheidende Rolle. Unter anderem Griselda Pollock stellt in ihrem Beitrag zu Räumen der Weiblichkeit in der Moderne die Bedeutung des Raumes heraus. Angesichts exemplarischer Arbeiten von Künstlerinnen aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert zeigt Pollock ein Spiel mit räumlichen Uneindeutigkeiten auf. Des Weiteren verweist sie auf die Unnahbarkeit der Figuren trotz eines herangerückten Betrachter_innenstandpunktes in ihrer Bedeutung bezüglich der Erfahrung von Moderne. Mit dem Raum und dem Blick als Grundmuster verfolgt sie die Möglichkeiten einer theoretischen

635 Vgl. Möbius 1987, S. 71, siehe auch S. 72 f. Helga Möbius merkt an, dass man angesichts der von ihr untersuchten Ehepaar-Pendantbildnisse und Familienporträts vornehmlich Auskünfte über die soziale Schicht des sog. Großbürgertums erhält. Da dieses „aber den frühen Kapitalismus in einer entscheidenden Phase vorangetrieben [...]“ habe, dürften die Auffassungen der Angehörigen dieser Schicht „[...] als die prägenden und künftighin wirkenden von Interesse sein“, ebd., S. 69.

636 Weitere, nicht eindeutig emotionale oder erotische Paardarstellungen waren Teil der vorbereiteten Betrachtungen, werden im Folgenden jedoch nicht ausführlicher in die Analyse miteinbezogen. Aufgrund der Fülle des Materials, insbesondere im Fall von Otto Dix, waren Paardarstellungen in eindeutig familiärem Zusammenhang sowie Mutter-Kind-Darstellungen, die noch einmal jeweils separate Genres bilden, von vornherein ausgenommen.

Bearbeitung des Herrschaftssystems der sexuellen Differenz in den kulturellen Feldern und Praktiken, die mit Malerei verbunden sind.⁶³⁷

Daran anknüpfend stellen sich in Anbetracht des jeweiligen Bildraumes zunächst folgende Fragen an die ausgewählten Paardarstellungen: Welche Räume wählten Lohse-Wächtler, Dix und Jürgens für ihre Inszenierungen heterosexueller Paare? Handelt es sich dabei um öffentliche oder private Räume? Wie sind sie künstlerisch gestaltet und wie verorten sich die Paare in diesen Räumen? Wie sind die Figuren tektonisch in den Bildraum eingebunden? Werden sie in szenischen Zusammenhängen gezeigt oder vielmehr in Situationen eines intimen Bei- oder Miteinanders? Und wo befindet sich der auch von Pollock als zentral ausgewiesene Betrachter_innenstandpunkt im Verhältnis zum dargestellten Raum?

Unweigerlich schließt sich an diese Fragen bezüglich des Umraumes und dessen perspektivischer Beschaffenheit die Analyse der Blicke an.⁶³⁸ Blickbeziehungen im öffentlichen Raum können dabei nicht losgelöst von den Erfahrungen der Flaneure des 19. Jahrhunderts gedacht werden. Ihre Aneignung der sich transformierenden Großstadt erfolgte durch eine spezifische Art der Rezeption, deren Ausgang das bewegte Sehen bildete. Analogien des städtischen Raumes mit erotisierter und zur Schau gestellter Weiblichkeit gingen damit einher.⁶³⁹ Darauf folgte gen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts die ‚Einnahme‘ des öffentlichen Raumes durch die nun umfassender partizipierenden ‚neuen Frauen‘. Eine neuerliche Transformation von Blickstrukturen und -beziehungen war die Folge und fand ihren Niederschlag in kulturellen Äußerungen jener Zeit.

Es stellen sich folglich die Fragen, welche Art von Blicken wie den Raum strukturieren und wie sie ihn auf diese Weise gleichsam konstruieren. Zum einen charakterisieren Blicke das Verhältnis der Figuren im Bild untereinander. Die gegenüberstellende Analyse der Paardarstellungen von Grethe Jürgens, Elfriede Lohse-Wächtler und Otto Dix befragt diese daher nach direkten Blickkontakten, nach gegenseitigen und einseitigen Blicken sowie nach potenziellen Gründen von nicht stattfindenden Blickbeziehungen der Paare untereinander.

Zum anderen ist die Art und Weise der Integration des Betrachters bzw. der Betrachterin von Interesse. Die Analyse fragt daher danach, wie sich die Figuren zum bzw. zur Betrachter_in auch bezüglich ihrer Blicke positionieren. Welche Position nimmt der bzw. die Betrachter_in durch seinen bzw. ihren eigenen Blick ein und welche Rolle wird ihr bzw. ihm von dem bzw. der jeweiligen Künstler_in eingeräumt? Handelt es sich um einen geschlechtsspezifischen, voyeuristischen oder lediglich teilnehmenden Blick? Oszilliert dieser Blick möglicherweise „[...] zwischen ‚männlich‘ und ‚weiblich‘, Angst und Lust, Macht und Ohnmacht, selbstbewusster Subjekt- und frei akzeptierter Objektposition, Verführung und Verweigerung“⁶⁴⁰? Dabei soll nicht automatisch der männliche Blick mit dem des Voyeurs gleichgesetzt werden. Es soll vielmehr im Einzelfall untersucht werden, inwieweit eine geschlechtsspezifische Sichtweise seitens des Urhebers bzw. der Urheberin intendiert sein könnte oder ob dies für die wahrgenommene Bildaussage überhaupt von Interesse ist.

637 Vgl. Pollock 1989, S. 318.

638 Siehe zu der Rolle des Blickes u. a. Eiblmayr, Snauwaert, Wilmes und Winzen 2000, S. 14 ff.

639 Siehe weiterführend zu diesem Aspekt u. a. Sykora und Warth 1999.

640 Fritsch-Rößler 2002, S. 24.

Blicke sind es, die wiederum den Körper des Anderen, des Gegenübers verifizieren und in einer spezifischen Weise bestehen lassen. Das ‚Andere‘ im Sinne einer unterschiedlich gearteten Differenz zwischen den dargestellten Figuren manifestiert sich in den Darstellungen heterosexueller Paarkonstellationen aus den 1920er Jahren insbesondere anhand der Körper, ihrer Beziehung zueinander sowie ihrer physiognomischen Gestaltung. Sie fungieren als „[...] Schauplatz einer Vielzahl kultureller Einschreibungen“⁶⁴¹ und treffen in der Art ihrer Beziehung zueinander Aussagen über das dargestellte, propagierte zeitgenössische Verhältnis der Geschlechter.⁶⁴²

Daran anknüpfend stellt sich die in der Einleitung bereits formulierte Frage nach der Art, wie die dichotomen Begriffspaare und Bipolaritäten, die laut Doris Ingrisch unser abendländisches Denken strukturieren⁶⁴³, künstlerisch Eingang in die Werke von Grethe Jürgens, Elfriede Lohse-Wächtler und Otto Dix gefunden haben. Neben Äußerlichkeiten, wie beispielsweise einer spezifischen Charakterisierung von Sinti und Roma als ‚Fremde‘, ‚Andere‘, sind es vor allem Begriffe wie aktiv/passiv sowie Objekt/Subjekt, die von vorrangigem Interesse für die folgende Analyse und Interpretation sind. Sie geben sowohl Auskunft über das jeweilige Verhältnis der Partner bzw. Figuren zueinander als auch über gängige Klischees und Typisierungen. Von Interesse hinsichtlich der Gesamtaussage ist in diesem Kontext, welche der drei Künstler_innen sich wie bestimmter Darstellungsmodi bedient und wie Geschlechterverhältnisse und Rollenbilder verhandelt werden. Wie angesichts der Selbstporträts soll herausgestellt werden, auf welche Weise Grethe Jürgens, Elfriede Lohse-Wächtler und Otto Dix sich mittels ihrer künstlerischen Zeugnisse im Rahmen traditioneller Wertesysteme, des medialen Gedächtnisses sowie innerhalb zeitgenössischer Diskurse bewegen und verorten.

4.2 Elfriede Lohse-Wächtler als teilnehmende Beobachterin

Frühe religiös oder mythologisch motivierte Paardarstellungen als Darstellungen von heterosexuellen Paaren, die in einer emotionalen, erotischen oder eindeutig sexuellen Beziehung zueinander stehen, finden sich im künstlerischen Œuvre von Elfriede Lohse-Wächtler zunächst in den frühen, um 1920 entstandenen Lithografien. Neben sich küssenden

641 Sturm 1994, S. 7.

642 Sigrid Schade und Silke Wenk fassen das Phänomen um Körperbilder in der Kunstgeschichte wie folgt zusammen: „Modelliert werden im Interagieren der verschiedenen Diskurse nicht nur die Körper, sondern auch die Blicke, die auf sie gerichtet werden – von verschiedenen Orten aus“, Schade und Wenk 1995, S. 346.

643 Vgl. Ingrisch 2012, S. 20. Ingrisch weist einschränkend darauf hin, dass diese Bipolarität selbst immer wieder Veränderungen unterworfen war, und plädiert im Rahmen der Geschlechterforschung für das Erproben des UND, vgl. ebd., S. 100 ff.

oder umarmenden Paaren, die voreinander kniend sich auf Augenhöhe begegnen⁶⁴⁴, schuf die Künstlerin wiederholt Darstellungen religiösen oder mythologischen Inhaltes.⁶⁴⁵

Um 1922 entstand die die alttestamentarische Erzählung von Joseph und Potiphars Frau illustrierende Lithografie *Potiphar* (Abb. 38) in unterschiedlich kolorierten Ausführungen.⁶⁴⁶

Lediglich mit einem zierenden Brustgürtel, Ohr- und Armschmuck bekleidet, liegt die weibliche Figur auf einem Divan oder Bett. Den Oberkörper halb aufgerichtet, stützt sie sich mit ihrem linken Arm auf einem Kissen am Kopfende so ab, dass ihr Körper dem bzw. der Betrachter_in sich öffnend zugewandt ist. Ihre Brüste sind deutlich zu sehen, während ihre Scham von ihrem linken, aufgestellten Oberschenkel verdeckt wird. Entfernt erinnert die Dargestellte in ihrer Nacktheit und Pose an Edouard Manets *Olympia*. Jedoch ist ihr Blick nicht in Richtung der Betrachterin bzw. des Betrachters, sondern nach hinten in den Bildraum hinein in Richtung eines Mannes gerichtet. Dieser ist – einen Vorhang zur Seite schiebend – im Begriff, sich der Szenerie zu entziehen. Mit ihrer rechten Hand hält die Frau den Mann an seiner lendenschurzähnlichen Bekleidung fest. In Verbindung mit dem dunklen Inkarnat der Haut deutet die Kleidung der traditionellen Ikonologie folgend auf eine Tätigkeit als Bediensteter und somit auf seine in der sozialen Hierarchie unter ihr befindliche Stellung hin. Eine direkte körperliche Berührung beider Figuren findet nicht statt.

Betrachtet man die räumliche Situation, so fällt zunächst auf, dass es sich um einen privaten Innenraum handelt. Eine Liegestätte, die parallel zum Bildvordergrund verläuft, nimmt das untere Drittel der Darstellung ein. Sie ist durch einen Vorhang von dahinterliegenden Räumlichkeiten separiert. Offenbar dient der Vorhang zur Schaffung einer Privatsphäre für die sich hinter ihm befindenden Personen und ihre Handlungen. Ironisch negiert wird diese Bestrebung durch die bühnenhaft geöffnete Inszenierung des Geschehens für den bzw. die Betrachter_in. Der Vorhang wirkt aus dieser Perspektive vielmehr wie ein Requisit aus dem Theater, durch das der männliche Akteur von der eigentlichen, für ein Publikum bestimmten Szenerie ‚ins Off‘ verschwindet.

Die Komposition ist übernatürlich harmonisch, was die Konstruiertheit spürbar werden lässt und den Eindruck des Bühnenhaften verstärkt. Der Parallelität zur horizontalen Ausrichtung von Bildvordergrund, folglich dem Fußboden, der Liegestätte und der oberen, ornamentalen Umrahmung der Lithografie sind die gleichmäßigen Wellen des Vorhangs entgegengesetzt. Senkrechte Elemente bilden zudem die stehende männliche Figur in der linken Bildhälfte sowie die ihr parallel zugeordnete, nahezu gleich große Zimmerpflanze auf der rechten Seite. An der Stelle der Öffnung des Vorhangs fällt besonders die schmale,

644 So zum Beispiel: Elfriede Lohse-Wächtler, *Liebespaar* (auch: *Liebe*) (ELW 11), ohne Jahr (um 1918), Federlithographie, aquarelliert, 15,1 x 10 cm, im Stein monogr. unten Mitte: NW, Nachlass ELW, Hamburg, oder Elfriede Lohse-Wächtler, *Umarmung* (ELW 26), 1921/22, Federlithografie, koloriert, 20,5 x 18,2 cm, im Stein monogr. unten links: ELW, Nachlass ELW Hamburg.

645 Sowohl um 1918 unter dem Pseudonym Nikolaus Wächtler als auch um 1921/22 interpretierte Elfriede Lohse-Wächtler das Thema der Salome im Rahmen ornamental reich verzierter Federlithografien. In beiden Versionen dominiert die Frauenfigur das Geschehen. Der Mann ist lediglich in Form eines abgetrennten Kopfes auf einem Tablett in ihrer linken Hand Teil der Darstellung. Auf eine nähere Betrachtung als Paardarstellung wird daher an dieser Stelle verzichtet.

646 Für die entsprechende Bibelstelle siehe 1 Mose 39, 7–15, in: LUT 1999.



Abb. 35: Otto Dix, *Selbstbildnis als Mars*, 1915



Abb. 36: Otto Dix, *Lukas malt die Madonna*, 1943



Abb. 37: Otto Dix, *Selbstbildnis mit nacktem Modell*, 1923



Abb. 38: Elfriede Lohse-Wächtler, *Potiphar*, um 1922

durch das Beiseiteschieben des Stoffes durch den Mann entstehende Falte ins Auge. Diese teilt das Bild in der Vertikalen nahezu in der Mitte und verweist direkt auf die Scham der weiblichen Figur.

Sowohl ihre geschwungene, vertikale und horizontale Elemente verbindende Körperhaltung als auch ihre Position entlang der Kreuzungspunkte der beiden Hauptbilddiagonalen sowie ihre Öffnung zum Betrachter_innenblick weisen die weibliche als die zentrale Figur im Darstellungsgefüge aus. Den inhärenten Blickbeziehungen kommt dabei eine entscheidende Bedeutung zu. Die Frau sucht den Blick des Mannes, dieser wiederum eine geeignete Fluchtmöglichkeit. Ein direkter Kontakt, der seitens des Mannes ein Zugeständnis oder Zögern suggeriert hätte, kommt nicht zustande. Doch statt bittend zu insistieren, scheint die Verführung des Betrachters bzw. der Betrachterin für die weibliche Figur von vordergründigem Interesse zu sein. Obgleich der Mann über ihr positioniert ist, beherrscht sie die Darstellung nicht nur kompositorisch, sondern auch aufgrund der Verbindung der verschiedenen Blicke auf ihrem Körper.

Eine weitere, in jenen frühen Jahren entstandene Paardarstellung vor einer Vorhangssituation ist die Lithografie *Tod und Sünderin* von 1918 (Abb. 39).⁶⁴⁷

Kompositorisch weniger harmonisch und eindeutig ähnelt sie dem zuvor beschriebenen Blatt hinsichtlich der bühnenhaften Inszenierung für ein imaginäres Gegenüber. Auch in dieser Lithografie versetzt Elfriede Wächtler die Szenerie in einen exotisch wirkenden Innenraum. Jedoch zeigt sich in der Öffnung des Vorhangs das Meer, was das durch die Perspektive suggerierte Surreale und Fiktive der dargestellten Erzählung unterstreicht.

Der Betrachter_innenstandpunkt ist leicht nach links verrückt und etwas höher angesetzt als in dem Blatt *Potiphar*. Durch diese Aufsicht entgehen dem bzw. der Betrachter_in auch die Einzelheiten der Darstellung nicht, wie das nicht eindeutig zu identifizierende Tier, die roten, ebenfalls nicht eindeutig zu bestimmenden Blumen sowie das Glas am rechten Rand des Bildes.

In Anbetracht des Interieurs fällt zunächst die reiche ornamentale Verzierung auf. Sie lässt erst auf den zweiten Blick erkennen, dass zwei Protagonisten im Bild agieren. Aufgrund des gemusterten Harlekin-Kostüms verschwindet das Skelett nahezu zwischen den bunt gemusterten Stoffen von Kissen und Vorhang. Das Kleid der Frau hingegen ist nicht näher ausgestaltet und hell wie ihre Haut, so dass sie den Blick der Betrachterin bzw. des Betrachters auf sich zieht.

Inhaltlich verführt die als solche betitelte Sünderin mit ihren üppigen Reizen den Tod, der ihr willig mit seiner rechten Hand an die Brustwarze greift.⁶⁴⁸ Ihre Körper sind eng

647 Siehe dazu auch die ausführliche Analyse des Blattes von Doris Blübaum, in: Blübaum, Do. 2008, hier vor allem S. 27–31.

648 Das Motiv des Griffes an die weibliche Brust durch den Mann findet sich spätestens seit Beginn des 16. Jahrhunderts und kann als Zeichen von sexuellem Begehren, von Triebhaftigkeit sowie von männlicher Dominanz und körperlicher Überlegenheit gewertet werden. Für frühe Darstellungen siehe u. a. Hans Baldung Grien, *Ungleiches Paar*, 1507, Kupferstich, 17,5 x 14,2 cm (beschnitten), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Abb. in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden ohne Jahr; Quentin Massys, *Ungleiches Liebespaar*, um 1520/1525, Öl auf Holz, 43,2 x 63 cm, National Gallery of Art Washington, Abb. in: National Gallery of Art, Washington ohne Jahr; Arnt van Tricht, *Handtuchhalter mit Frau und Narr als Liebespaar und kleine Narren*, um 1540, Eiche, farbig gefasst, 44,3 x 46,8 x 30 cm, Museum Kurhaus Kleve, Abb. in: Mohrland 2013, S. 264.

miteinander verbunden, es findet ein beiderseitiger Kontakt statt. Ob sich zudem ihre Blicke treffen, ist nicht eindeutig auszumachen, jedoch wahrscheinlich. Die Augen der weiblichen Figur sind katzenhaft zu Schlitzeln verzogen, während das Skelett seine Lider halb geschlossen hält und ihr offenbar seine Zähne auf die Schulter legt. Beide Figuren sind wie in der Lithografie *Potiphar* aktiv Handelnde. Dabei ist die Frau durch ihre exponierte Position im Bild und ihre Gesten als die das Geschehen Dominierende charakterisiert. Die fehlende Eingliederung durch das nicht gemusterte Kleid trägt zu diesem Eindruck bei. Mit ihrem linken Zeigefinger berührt die weibliche Figur in einer nicht eindeutigen Geste das Skelett unter dem Kinn. Ihr rechter Daumen und Zeigefinger umgreifen auf der anderen Seite ihres Lagers den Schwanz des Tieres, dessen Hinterteil mit hervorgehobenem Anus in die Höhe gereckt ist.

Mit der Darstellung aus dem Themenbereich ‚Tod und Mädchen‘ griff Elfriede Wächtler ein in der Kunstgeschichte über Jahrhunderte wiederholt bearbeitetes Sujet auf, das seinen Ursprung in der christlichen Auslegung der Sünde und dem in der Bibel geschilderten Sündenfall nahm. Entsprechende Symbole aus der christlichen Ikonografie wie die heranfliegenden Fledermäuse oder das sich unter dem Kissen verkriechende Tier, welches in dem vorliegenden Zusammenhang vermutlich einen Affen darstellen soll, lassen keinen Zweifel an der Anwesenheit des Sündhaften und Bösen. In dessen Zentrum steht die Frau. Das Skelett auf ihrem Schoß verkörpert den Tod, der insbesondere im Symbolismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts häufig in Verbindung mit Eros und Laster dargestellt wurde.

Der Ursprung dieses Bildtypus findet sich jedoch bereits weit früher, so vor allem in Darstellungen aus deutschsprachigen Regionen seit etwa 1500. Unter anderem Hans Baldung Grien widmete sich in Drucken und Gemälden wiederholt Darstellungen von Frauen in Verbindung mit dem Tod. Wahlweise fungiert die weibliche Figur darin als Verführerin des Todes, als dessen Opfer oder als Protagonistin einer Vanitas-Darstellung in Anwesenheit des personifizierten Todes. So wird der Kontrast von dem Leben und Fruchtbarkeit symbolisierenden Weiblichen und dem Ableben besonders in Form von Hexenbildern, Darstellungen von Weibermacht und *Femme fatale* thematisiert.⁶⁴⁹

Durch die Kostümierung als Narr impliziert die Figur des Todes in Wächters Darstellung nicht nur das *Memento mori*. Sie verkörpert in diesem Kontext zudem das dem Narren zugeschriebene sündhafte und damit gottesverachtende, törichte Verhalten. Juliane Mohrland verweist hinsichtlich der Vereinigung beider Figuren auf ein „[...] aussagepsychologisches Verstärken der moralisierenden Botschaft insbesondere im Zusammenhang mit der geschlechtlichen Ebene von Paarbeziehungen“. Der Frau kommt laut Mohrland „[...] in der Regel die Rolle der Verführerin zu, die durch ihre körperlichen Reize die Männer dazu bringt, keinerlei moralische Kategorie mehr wahrzunehmen“. Der Grund für das Handeln der Frauen in den Darstellungen sei häufig ihre eigene Lusternheit oder Geldgier. Da sie daher bewusst amoralisch handeln, zögen sie die Männer wissend ins Verderben und machten sich auf diese Weise wiederum zu Handlangerinnen des Todes.⁶⁵⁰ Diese Deu-

649 Siehe weiterführend dazu Knöll 2010 sowie Mohrland 2013.

650 Mohrland 2013, S. 263. Zu der Figur des Todes im Narrenkostüm siehe weiterführend ebd., S. 254 ff. Zusammenfassend stellt Mohrland das Motiv der Frau im Kontext der Narr-Tod-Darstellungen als verbindendes, verstärkendes Moment heraus. Ihrer Ansicht nach werden damit vor allem die Se-

tungselemente sind auch der Lithografie von Elfriede Wächtler inhärent. Sowohl die räumliche Situation als auch die Selbstsicherheit der weiblichen Figur in ihrer Rolle als Verführerin lassen sie die Darstellung trotz der Anwesenheit des Todes dominieren. Zugleich ist ihr Körper im Rahmen der bühnenhaften Inszenierung, durch die Entblößung und die erotisierenden Berührungen durch die männliche ‚Narren-Tod-Figur‘ den voyeuristischen Blicken des Betrachters ausgesetzt.

Seitlich, männlich, aktiv versus frontal, weiblich, passiv oder: Der Griff an die Brust

Anders als in den zuvor beschriebenen Lithografien handelt es sich bei dem dargestellten Innenraum in dem 1922/23 entstandenen Aquarell *Liebespaar* (Abb. 40) um ein europäisch eingerichtetes Mehrzweckzimmer. Auf der linken Bildhälfte sind ein Sofa, ein Tisch mit Stuhl sowie eine Hängelampe zu sehen. Diese erhellt durch einen kegelförmigen Licht-einfall ein Paar, das auf dem Sofa Platz genommen hat.

Nahezu mittig zielt die ansonsten kahle Wand ein Gemälde, durch das die zentrale Vertikale entlang der Sofalehne über die Tischkante zum Bildvordergrund verläuft. Auf dieser Senkrechten liegt ein Hut, der durch seine Position und kräftige Kolorierung deutlich ins Auge fällt. Statt nach der Heimkehr sorgfältig an einer Garderobe wurde er achtlos auf dem Tisch abgelegt. Vom Bildrand angeschnitten sind auf dessen linker Seite eine Farbpalette oder ein bemaltes Blatt sowie ein Pinsel zu sehen. Der schief zurückgerückte Stuhl suggeriert ähnlich wie der Hut Eile und unterbrochene Tätigkeit. Rechts im Bild ist ein Bett mit weißer Wäsche zu sehen, das auf die Ein-Zimmer-Wohnsituation verweist.

Das in den Mittelgrund gerückte Paar befindet sich in der linken Bildhälfte auf dem Sofa sitzend. Es gliedert sich sowohl formal als auch farblich in die Darstellung ein. Die Positionierung unter dem Lichtkegel der Lampe und die frontale Zugewandtheit der Frau lenken den Blick des bzw. der Betrachtenden auf die Interaktion der beiden Figuren. Der Standpunkt der Betrachterin bzw. des Betrachters ist leicht erhöht, was vor allem durch die perspektivisch in die Breite gezogene Tischplatte vermittelt wird. Das Paar hinter dem Tisch ist aufgrund dessen lediglich bis zu den Knien sichtbar. Die Frau sitzt frontal dem Betrachter zugewandt auf der linken Seite neben dem Mann. Ihre Augen sind geöffnet, jedoch nicht detailliert ausgestaltet. So bleibt unklar, ob ihr Blick jenen des bzw. der Betrachtenden tatsächlich sucht oder sie geradeaus ins Leere blickt.

Unmittelbar rechts neben ihr sitzt ein Mann in einem dunklen Anzug, der im Profil zu sehen ist. Aktiv lehnt er sich zu ihr herüber. Sein rechter Arm ist um ihre Schulter gelegt, die Hand umfasst ihren Oberarm. Mit diesem stützt sich die weibliche Figur auf dem Sofa auf. Dies hat den Anschein, als wolle sie ihren eigenen Körper davor bewahren, in die Senkrechte zu fallen. Der linke Arm des Mannes hat das rote Kleid der Frau heruntergezogen, so dass ihre rechte Brust sichtbar ist. Er scheint sie auf die Wange küssen zu wollen, sein Blick ist auf ihren Kopf gerichtet. Wie bei der Lithografie *Potiphar* ist es die Frau, die die Blicke des Betrachters bzw. der Betrachterin auf sich zieht. In dem Aquarell *Liebespaar* ist

xualität der Frau und ihre negativen Auswirkungen sowohl für das männliche Geschlecht als auch für die Menschheit als Ganzes als Sünde gebrandmarkt, der nachzugeben nicht nur moralische Schwäche bedeutet, sondern auch den Tod zur Folge haben muss, ebd. S. 274.

ihr Körper jedoch frontal zugewandt und ihr Blick gerade aus dem Bild heraus gerichtet. Ein Blickkontakt zwischen den Partnern findet auch hier nicht statt. Zwar begegnen sie sich auf Augenhöhe und es kommt zu einem direkten Körperkontakt. Jedoch hinterlassen die passive Haltung der Frau sowie deren ausdrucksloses Gesicht und das zudringliche Begehren des Mannes den Eindruck des Über-sich-ergehen-Lassens der Annäherung seitens der Frau.

Zahlreiche weitere Paardarstellungen, in denen der Mann die aktive Rolle übernimmt, entstanden um 1930/31 im Kontext des Hamburger Rotlichtmilieus. In der Pastellzeichnung *Paar in der Kneipe* von 1930 (Abb. 41) ist ebenfalls ein sitzendes Paar in einem Innenraum zu sehen. Die beiden Figuren füllen den Bildraum nahezu aus. Sie sind mittig hinter einem Tisch sitzend positioniert. Ob es sich um einen öffentlichen oder privaten Raum handelt, ist ohne Kenntnis des Titels aufgrund der lediglich aus Farbflächen bestehenden Gestaltung des Hintergrundes nicht eindeutig auszumachen.

Wie in den Werken *Tod und Sünderin* (Abb. 39) und *Liebespaar* (Abb. 40) befindet sich die Frau von dem bzw. der Betrachter_in aus gesehen links vom Mann. Die Interaktion sowie die Blickbeziehungen entsprechen nahezu dem letztgenannten. Wieder ist die weibliche Figur dem bzw. der Betrachter_in frontal zugewandt, während die männliche sich der Frau zuwendet. In dem Blatt *Paar in der Kneipe* ist der rechte Arm des Mannes erneut um die Schulter der Frau gelegt, die rechte Hand umfasst ihren Oberarm. Seine linke Hand greift an die linke, in diesem Fall bekleidete Brust der Frau. Die entlang der Gesichter und Beine verlaufenden Bilddiagonalen kreuzen sich an dieser Stelle, wodurch der nahezu mittig im Bild platzierte Griff des Mannes zusätzlich in den Fokus rückt. Die Beine der Frau sind gespreizt, ihre Arme hängen passiv herunter. Lediglich der Blick erscheint weniger teilnahmslos als in dem Aquarell *Liebespaar*.

Die Physiognomie des Mannes weicht von den beiden bisher betrachteten männlichen Figuren deutlich ab. Im Gegensatz zu der eher massiv gebauten Frau neben ihm wirkt sein Körper hager, die Hände übergroß. Sein ovaler, nach vorne gezogener Kopf ist kahl. Große, rote Ohren und eine lange, knochige Nase zieren sein im Profil zu sehendes Konterfei. Sein Mund ist weit geöffnet, einige vereinzelte Zähne sind sichtbar.

Wie auch anhand der folgenden Bildbetrachtungen deutlich werden wird, bediente sich Elfriede Lohse-Wächtler zur Gestaltung ihrer Figuren teilweise spezifischer physiognomischer Eigenschaften, die bereits vor den 1920er und 1930er Jahren zu verbreitet lesbaren, vornehmlich negativ konnotierten ‚Typen‘ avanciert waren. Den Grund für dieses ‚Interesse an Gesichtern‘, das Elfriede Lohse-Wächtler mit vielen ihrer Zeitgenoss_innen und Künstlerkolleg_innen teilte, basierte laut Wolfgang Brückle vornehmlich auf der Idee der Orientierung in Zeiten der politischen Unsicherheit nach dem Ersten Weltkrieg.⁶⁵¹ Man war bestrebt, klare Schemata von dichotomen Persönlichkeitskategorien, wie beispielsweise ‚Gut‘ und ‚Böse‘, zu schaffen, um Halt inmitten der häufig unklaren gesellschaftlichen Verhältnisse zu generieren. War das Feindbild bis zum Ende des Krieges noch klar defi-

651 „So dient das Arsenal der Typologie, und als deren Werkzeug die physiognomische Methode, zur Orientierung für eine in ihren Wertvorstellungen desorientierte Zeit“, Brückle 2000, S. 131. Zudem verweist Brückle an dieser Stelle auf den großen Erfolg physiognomischer Orientierungshilfen während der 1920er Jahre, „[...] als sich die Ausdruckskunde zu einer nachgerade selbstverständlichen Nährungsform an die Bildnisphotographie aufschwingt“, ebd., S. 131.

nirt, so musste sich der Einzelne in seiner nationalen und gesellschaftlichen Identität neu finden. Dies gelang durch die Definition und Kategorisierung eines wie auch immer gear- teten – zum Teil auch geschlechtlich – ‚Anderen‘ sowie mittels einer äußerlichen und ha- bituellen Abgrenzung. Angehörige jüdischen Glaubens, Sinti und Roma, Kriegsversehrte, Prostituierte und Kriminelle gehörten zu den Gruppierungen, die vermehrt von einer sol- chen physiognomischen Typisierung oder Kenntlichmachung betroffen waren. Auch die Kriminalistik des 19. Jahrhunderts propagierte die Eindämmung von Verbrechen durch das Erkennen von kriminellen Menschen anhand ihres Äußeren. So proklamierte Hans Kurella in seiner Studie *Naturgeschichte des Verbrechens* von 1893, dass Verbrecher „an ih- ren übergroßen oder viel zu kleinen Schädeln erkennbar sind, dichtes, dunkles Haar, asym- metrische Gesichter, große breite oder lange dünne Nasen und deformierte Ohren“ hät- ten.⁶⁵² In der *Rassenkunde des jüdischen Volkes* von 1930 stellt dessen Autor Hans F. K. Gün- ther unter anderem die gängige Auffassung heraus, dass insbesondere die männlichen Ju- den große, rote, häufig längliche abstehende Ohren und fleischige Ohrmuscheln aufwie- sen.⁶⁵³

In Lohse-Wächtlers Pastellzeichnung *Paar in der Kneipe* scheint die männlichen Figur physiognomisch offenbar beide Stigmata zu vereinen. Hinzu kommt ein gestreiftes Hemd, das unter einer legeren Jacke sichtbar werdend an Häftlingskleidung erinnert. Unterstützt wird die daraus resultierende Kennzeichnung als jüdischer Krimineller durch die klauen- artigen Hände. Dem Mann haftet etwas Animalisches an, das sich durch die Nasen-Mund- Partie mit dem sichtbaren Gebiss und die Hände manifestiert.

Die Frau wird durch die roten Lippen, die prallen Brüste, die geöffneten Beine sowie die Tatsache, dass sie sich in einem vermutlich öffentlichen Raum von einem Mann ‚unsittlich‘ berühren lässt, als amoralische und somit als antibürgerliche Frau charakterisiert. Das ein- zelne Getränk auf dem Tisch ließe sich als ein weiteres Indiz dafür deuten, dass es sich nicht um ein Paar in heimischer, privater Atmosphäre wie in dem Aquarell *Liebespaar* (Abb. 40), sondern eher um eine geschäftliche Vereinbarung im Rahmen von käuflicher Liebe handelt. Interessant ist der fehlende erotische, verführerische Blick.⁶⁵⁴ Das runde Ge- sicht der Frau mit den blonden Haaren wirkt durch die kleinen Augen, die kräftigen Schat- tierungen, die rosafarbenen Wangen und die großen Nasenlöcher in Verbindung mit der kurzen Nase vielmehr schweinsartig und burschikos. Zwar sind die Lippen rot geschminkt, der Mund jedoch nicht lasziv, sondern einen Laut bildend verzogen. Ob es sich dabei um einen Protest aufgrund der Berührung des Mannes handelt oder um einen Austausch von Neckereien, muss offen bleiben. Der Gesichtsausdruck und die passive Haltung sprechen jedoch gegen eine ernst gemeinte Abwehr.

Ähnliche Konstellationen zwischen Mann und Frau finden sich in den Pastellen *Budike* (*Im Wirtshaus*) von 1930 (Abb. 48) sowie *Gelage*, das bis dato auf 1931 datiert wurde (Abb. 47).⁶⁵⁵

652 Kurella 1893, zit. n. Herzog 2000, S. 55.

653 Vgl. Günther 1931, S. 218. Günther verweist auf folgende Quellen zu dieser Aussage: Schleich 1906, S. 235 sowie Schaaffhausen 1888, S. 337.

654 Zur Entwicklung der Erotisierung des Blickes sowie des weiblichen Gesichts als Träger von Erotik in den künstlerischen und populären Darstellungen der Weimarer Republik siehe D'Alessandro 2000.

655 Ein Vergleich beider Blätter zeigt, dass es sich um die Darstellung eines ähnlichen Interieurs sowie um eine nahezu äquivalente Figurenkonstellation handelt. Eine zeitnahe Entstehung ist daher wahr-



Abb. 39: Elfriede Lohse-Wächtler, *Tod und Sünderin*, 1918



Abb. 40: Elfriede Lohse-Wächtler, *Liebespaar*, 1922/23



Abb. 41: Elfriede Lohse-Wächtler, *Paar in der Kneipe*, um 1930



Abb. 42: Elfriede Lohse-Wächtler, *Gewerbe*, 1930

scheinlich, weshalb eine Neudatierung des Blattes *Gelage* auf um 1930 sinnvoll erscheint.

Beide Darstellungen zeigen ein ähnliches Interieur mit kargen Wänden und einer linksseitigen Raumöffnung. Im Vordergrund befindet sich ein Tisch, dessen obere Kante in beiden Darstellungen etwa die horizontale Bildmitte markiert. An der hinteren Seite des Tisches sitzt in beiden Blättern ein Paar, dessen männliche Figur jeweils auf der vertikalen Bildachse liegt. Ein weiterer Mann befindet sich in beiden Darstellungen an der linken Seite des Tisches. Er ist Teil der Diagonalen, die von links unten entlang der Köpfe des Paares sowie einer weiteren Person im Hintergrund verläuft. In *Gelage* sitzt ihm ein Mann rechts am Tisch gegenüber. Beide blicken sich an und wirken aufgrund der geöffneten Münder wie in ein Gespräch vertieft. Vor ihnen stehen Gläser sowie eine Karaffe und eine Schale. Dem Paar schenken sie keinerlei Beachtung. In der rechten unteren Bildecke befindet sich zudem ein Mann, der im Begriff ist, sich zu übergeben. Es ist die Diagonale, die von dem Kopf der blonden Frau über ihren unter dem Tisch ausgestreckten Unterschenkel und roten Schuh den Blick auf das Geschehen im direkten Bildvordergrund verweist.

Im Hintergrund befinden sich in beiden Darstellungen zwei weitere Personen, deren Blickrichtungen aufgrund der lediglich schematisch angedeuteten Gesichtszüge nicht erkennbar sind. Die linke der beiden Personen befindet sich an der Grenze zur oder bereits in der Raumöffnung.

In dem Blatt *Budike (Im Wirtshaus)* befinden sich nur insgesamt vier Personen in direkter Nähe des Tisches. Ein Mann liegt unter dem Tisch, direkt vor dem Schuh der Frau. In dieser Darstellung gibt es keinerlei direkte Blickbeziehungen zwischen den Akteur_innen. Einzig die blonde Frau richtet ihr Gesicht in Richtung des Betrachters bzw. der Betrachterin. Dabei lässt die schematische Darstellung ihrer Augenpartie offen, ob sie geradeaus oder leicht nach oben ins Leere schaut.

Bis auf den Blick der Frau, der in *Gelage* an ihrem Partner vorbei nach rechts aus dem Bild heraus gerichtet ist, ähneln sich die Paarkonstellationen in ihren wesentlichen Merkmalen. Die Frau sitzt linksseitig auf dem Schoß des Mannes oder auf einem Stuhl in direkter Nähe, so dass beide Körper in direktem Kontakt zueinander stehen. Eine zusätzliche Verbindung wird durch die Hand des Mannes an der rechten Brust der Frau geschaffen. Sein Unterarm liegt dabei auf dem Tisch auf. Sein Oberkörper beugt sich insbesondere in *Budike (Im Wirtshaus)* so weit über seine Partnerin, dass er sie zu erdrücken scheint. Von dem Oberkörper der Frau sind lediglich die Brüste, Kopf und Hals zu sehen. Kompositorisch eingekesselt zwischen den beiden dunkel gestalteten Männern erweckt ihre Position den Eindruck von Ausweglosigkeit. Offensichtlich gänzlich passiv lässt sie die Berührung über sich ergehen, den Blick teilnahmslos in die Ferne gerichtet. Im Gegensatz zu den zuvor näher betrachteten Arbeiten befindet sich der Mann in diesen beiden Blättern jeweils oberhalb der Frau.

Deren Physiognomie weist Ähnlichkeiten zu der Darstellung *Paar in der Kneipe* (Abb. 41) auf. Auch in den beiden Pastellen *Budike* und *Gelage* wird sie durch die Verfügbarkeit im öffentlichen Raum und vor allem in dem Blatt *Gelage* – durch auffällig rote Lippen und Brustwarzen sowie durch blondes Haar – als Prostituierte gekennzeichnet. Auch hier sind die Münder des Paares geöffnet und die Zähne des Mannes animalisch sichtbar. Seine sowie die Physiognomie der übrigen, sich um den Tisch formierenden männlichen Figuren sind in den Werken *Budike (Im Wirtshaus)* und *Gelage* vornehmlich durch ein dunkles Inkarnat charakterisiert. Dunkle Haare, wulstige Lippen sowie im Fall des linksseitigen Man-

nes in *Budike (Im Wirtshaus)* ein Ohring stilisieren die Dargestellten nach oben benannten vorherrschenden Typisierungen als Angehörige der Sinti und Roma.

Weitere Dichotomien in den Aktdarstellungen von 1930

Wie bereits anhand der in Unterkapitel 3.3.3 analysierten Selbstbildnisse *Paar (Eine Blume)* (Abb. 15), *Über den Leib* (Abb. 16) und anhand weiterer Einzelporträts deutlich wurde, griff Elfriede Lohse-Wächtler den Typus der Sinti und Roma wiederholt auf. Exemplarisch seien im Folgenden das Pastell *Über den Leib* von 1930 sowie das Aquarell *Liebespaar* (Abb. 40) einer genaueren Betrachtung unterzogen. In beiden Werken sind die männlichen Figuren durch eine dunkle Kolorierung ihrer Haut, dunkle Haare, volle Lippen sowie einen geöffneten Mund mit sichtbaren Zähnen als ‚fremdländisch‘ charakterisiert. Beide Blätter sind zudem nahezu gleich groß und weisen sowohl hinsichtlich der benannten Merkmale in der Gestaltung der männlichen Figur als auch bezüglich der Komposition Parallelen auf.

Über den Umraum lässt sich aufgrund der fehlenden Ausgestaltung keine spezifizierende Aussage treffen. Es bleibt offen, ob es sich um einen öffentlichen oder privaten Raum handelt, wobei die Intimität der Darstellung für einen privaten Bereich sprechen würde. In beiden Darstellungen nimmt das mittig positionierte Paar nahezu den gesamten Bildraum ein. Die Frau ist links neben dem Mann situiert. Dieser befindet sich in beiden Darstellungen mit seinem Kopf auf Brusthöhe der Frau, wobei er mit einer Hand deren rechte Brust berührt.

Insbesondere in dem Blatt *Über den Leib* steht sein dunkles Inkarnat in Kontrast zu der hellen Haut des rötlich konturierten Körpers der weiblichen Protagonistin. Dieser liegt diagonal im Bildraum, wobei sich der Kopf oben angeschnitten in der linken Ecke befindet. Der Schambereich unten rechts ist ebenfalls angeschnitten und nur im oberen Teil sichtbar. Als einzig dunkel kolorierter Bereich der unteren Hälfte des Körpers findet er seine Entsprechung in den dunkelblauen und schwarzen Linien der Kopf- und Halspartie der Frau sowie in der Linienstruktur des männlichen Körpers. Aufgrund der im Ansatz sichtbaren weiblichen Scham, der angedeuteten Oberschenkel sowie des Bauches erinnert die Darstellung unweigerlich an das Gemälde *L'Origine du Monde*⁶⁵⁶ von Gustave Courbet aus dem Jahr 1866. Die Perspektive und somit die Sicht auf den weiblichen Körper ist jedoch eine gänzlich andere. Die Schenkel sind nicht geöffnet und nur im Ansatz sichtbar. Daher entspricht der Ausschnitt eher dem eines klassizistischen Torsos. Nicht die weibliche Scham und deren Öffnung⁶⁵⁷, sondern der weibliche Körper in Anwesenheit eines männlichen Partners rückt in den Mittelpunkt der Darstellung von Elfriede Lohse-Wächtler. Zudem verleiht sie der weiblichen Person ihr eigenes Konterfei, was die Anonymität der Darstellung von Gustave Courbet in persönliche Intimität transformiert.

656 Gustave Courbet, *L'Origine du Monde*, 1866, Öl auf Leinwand, 46 x 55 cm, Musée d'Orsay, Paris.

657 Linda Hentschel verweist auf die nicht klassische Öffnung der Schenkel in Courbets Gemälde, mit der er »[...] gegen die Gebote der geschlossenen Umrisslinie und der undurchdringlichen Körper-ränder des akademischen Aktes [...]“ verstoßen habe, Hentschel 2002, S. 65.

Gleichwohl sind es die Perspektive, somit der Betrachter_innenstandpunkt und die fehlende Einbindung des Paares in den Bildraum, die eine Verunsicherung hinsichtlich dieser Intimität hervorrufen. Auch wenn unter dem Kopf der weiblichen Figur ein Kissen zu erahnen ist, wird nicht deutlich, ob sie sich in liegender oder sitzender Position befindet. Daher bleibt unklar, ob der bzw. die Betrachter_in von oben auf das liegende Paar herab- oder von unten zu der höher positionierten Frau aufschaut, wie es in *Liebespaar* von 1930 den Anschein hat. Zudem irritieren die Blicke und Gesichtsausdrücke der Dargestellten.

In *Über den Leib* blickt die weibliche Figur mit abwesendem Gesichtsausdruck nach rechts aus dem Bild ins Leere. Ihre Arme sind lediglich am Schulteransatz mit wenigen Linien angedeutet. Ihre linke Hand liegt neben dem Kopf des Mannes, formal durch die rechte Bildkante beschnitten. Dies unterstreicht in Kombination mit den fehlenden Armen und dem Blick die Passivität ihrer Haltung.

Die Augen des Mannes scheinen geschlossen, was jedoch aufgrund der dunklen, flächigen Vermalung der gesamten Augenpartie nicht eindeutig auszumachen ist. Eine direkte Blickbeziehung der Figuren untereinander oder zu einem vermeintlichen Gegenüber findet nicht statt. Gleichwohl fungiert das Gesicht der Frau aufgrund der geöffneten Augen und der frontalen Zugewandtheit, wie in den zuvor betrachteten Paardarstellungen, als Zugangsmöglichkeit für den bzw. die Betrachter_in in Form einer Öffnung.⁶⁵⁸ Ihre Passivität, die sich in ihrem Blick widerspiegelt, steht in Kontrast zu der sich in der Bildmitte der Darstellung befindenden aktiven Handlung des Mannes. Dessen Gesichtsausdruck trägt mit dem lustvoll geöffneten Mund zu einem Unbehagen hinsichtlich der weiblichen Passivität bei. Die auf diese Weise „zu sehen gegebene“ Interaktion des Paares erweckt folglich den Eindruck von ausschließlicher Körperlichkeit ohne sichtbare emotionale Anteilnahme der weiblichen Protagonistin.

Ähnlich verhält es sich in dem Aquarell *Liebespaar* von 1930. Hier befinden sich die Köpfe der beiden Figuren in unterschiedlichen Bildhälften. Im unteren Teil ist der Kopf des Mannes so an der rechten Seite positioniert, dass sein Hinterkopf angeschnitten ist.⁶⁵⁹ Er ist im Profil zu sehen. Sein Blick ist auf die Brust der Frau gerichtet, die er umgreift. Die weibliche Figur beherrscht die obere Bildhälfte. Ihr Gesicht ist nach links gewandt im Halbprofil zu sehen. Der Blick folgt dieser Richtung aus dem Bild heraus. In dieser Darstellung ist es der Blick des Mannes, der jenen des Betrachters leitet und den Fokus auf seine intime Handlung und die rote Brustwarze der weiblichen Figur lenkt. Aufrecht, passiv und teilnahmslos scheint diese über der Situation zu schweben. Dieser surreale Eindruck wird

658 Stefanie D'Alessandro stellt unter anderem anhand des Werkes *Paar am Tisch* (1927) von Richard Ziegler heraus, dass in diesem Beispiel das offensichtliche Desinteresse des Mannes das Gesicht der Frau zum zentralen Bildelement, zum Angelpunkt der Kommunikation mit dem bzw. der Betrachter_in werden lasse. Die Frau sei es auch, die unmittelbar dessen sexuelle Imagination erzeuge, vgl. D'Alessandro 2000, S. 192. Angaben zum Werk: Richard Ziegler, *Paar am Tisch*, 1927, Öl auf Leinwand, 100 x 75 cm, ehem. Sammlung Marvin und Janet Fishman, Milwaukee; versteigert bei Sotheby's in London am 18.10.2000; derzeitiger Verbleib nicht bekannt.

659 Rita E. Täuber sieht in der Darstellung *Liebespaar* (1930) von Lohse-Wächtler eine Salome-Paraphrase und hebt hervor, dass im Gegensatz zu der offensichtlichen Passivität der Frau in dem Blatt *Über den Leib* aus der übergeordneten Stellung im Bild „[...] eine Selbstbestimmung und ein Wille sprechen, die sich in den anderen Arbeiten schon verhalten ankündigten“, Täuber 1997, S. 199.

durch ihren fischschwanz- oder schlangenartigen Unterkörper verstärkt.⁶⁶⁰ Wie in *Paar in der Kneipe* haftet beiden Figuren etwas Animalisches an.

Käufliche Liebe – Darstellungen offensichtlich geschäftlicher Beziehungen zwischen Mann und Frau

Im Folgenden werden drei weitere Paardarstellungen näher betrachtet, die den geschäftlichen Aspekt der Begegnungen zwischen Mann und Frau im Hamburger Rotlichtmilieu in den Vordergrund stellen. Das in *Nachtgeschäft* von 1930 (Abb. 44) dargestellte Paar nimmt nahezu den gesamten Bildraum ein. Lediglich im oberen Drittel sind eine Häuserzeile und eine leuchtende Laterne zu sehen, die die Darstellung als im nächtlichen, städtischen Außenraum stattfindend kennzeichnen. Die Frau befindet sich links im direkten Bildvordergrund und wird offenbar von einer weiteren Lichtquelle erhellt. Ihr Körper, der kurz unterhalb der Brust endet, ist dem Betrachter frontal zugewandt. Ihr Gesicht ist hingegen leicht nach hinten in Richtung des Mannes gedreht, so dass es im Halbprofil zu sehen ist. Ihr Blick ist nach rechts gewandt, ihr Mund geschlossen.

Rechts schräg hinter ihr befindet sich die männliche Figur, deren rechter Arm von der Schulter der Frau verdeckt wird. Auch der Körper des Mannes ist dem bzw. der Betrachter_in frontal zugewandt, der Kopf dem der Frau entgegen, leicht nach links gedreht. Sein Blick geht in Richtung der Frau, jedoch ist nicht eindeutig festzustellen, ob er ihr Gesicht betrachtet oder über ihre Schulter hinwegschaut. Die vollen Lippen unter dem dunklen Schnurrbart des Mannes sind geöffnet. Durch die Öffnung wird seine Zunge sichtbar, was eine lüsterne Ansprache an die Frau suggeriert. Die Gestaltung der Haut, vor allem um die Augenpartie des Mannes herum, deutet das fortgeschrittene Alter der beiden Figuren an.

Ein direkter Körperkontakt findet trotz der Nähe der beiden Dargestellten offenbar nicht statt oder ist für den bzw. die Betrachter_in nicht eindeutig zu erkennen. Gleiches gilt für den Blickkontakt zwischen den Akteur_innen, der auch in diesem Werk nicht stattfindet. Dabei ist es die Frau, die durch ihr Gesicht und ihre Körperhaltung den bzw. die Betrachter_in in das Bildgeschehen einführt. In der Leserichtung von links nach rechts folgt der Blick ihrem hell gestalteten, wie von einer weiteren Laterne erleuchteten, leicht nach rechts hinten gewandten Gesicht und Körper. Sie öffnen auf diese Weise die Darstellung in Richtung des dunkel gestalteten Mannes. Dieser stellt wiederum durch seinen Blick – wie auch unter anderem in den Werken *Tod und Sünderin* (Abb. 39), *Liebespaar* (Abb. 40) und *Paar in der Kneipe* (Abb. 41) – die Verbindung zu der Frau, nicht jedoch zum bzw. zur Betrachter_in her. Das wiederum legt den Fokus auf die Unterschiede zwischen den Akteur_innen sowie auf die auch hier aktiver erscheinende Rolle des Mannes in der Interaktion der beiden Figuren. Er folgt ihr, offenbar mit einem Anliegen. Sie lässt ihn zunächst gewähren, was die leichte Zuwendung des Körpers suggeriert.

Die nächtliche Straßensituation, die eingeschaltete Laterne, die Körpersprache sowie die fehlende Blickbeziehung der beiden Figuren weisen eher auf eine geschäftliche denn eine emotionale Beziehung hin. Insbesondere die hier verbildlichte Kombination von Nacht,

660 Maïke Bruhns sieht in der Darstellung der weiblichen Figur nicht nur ein Selbstbildnis der Künstlerin, sondern zudem die Verbildlichung der Schlange als „[...] Symbol der Verführung und Sünde [...]“, mittels dessen „[...] die Malerin das Sichtbare“ unterstreiche, Bruhns 1996, S. 102.

Straße, Frau und Laterne begünstigen eine Verortung der Szenerie im Bereich von käuflicher Sexualität. Der Grund ist eine entsprechende, historisch gewachsene Konnotation mit dem ‚typischen‘ Arbeitsumfeld einer Prostituierten. Die Haltung der beiden Figuren zueinander spricht für eine erste Kontaktaufnahme des Mannes und somit für einen Zeitpunkt vor dem Akt.

Einen noch offensichtlicheren ‚Verhandlungscharakter‘ weist das Pastell *Gewerbe* von 1930 auf (Abb. 42).

Ein Paar sitzt an einem Tisch in einem öffentlichen Raum. Dieser ist zwar nicht detailliert ausgestaltet. Jedoch lassen ein sich im Gespräch befindliches Paar im Hintergrund und die Kleidung der vier Dargestellten eine entsprechende Situation annehmen. Beide Männer tragen noch ihre Kopfbedeckungen und ihre Jacken.

In diesem Werkbeispiel nimmt die weibliche Figur die zentrale Rolle im Bildgefüge ein. Mittig platziert füllt sie den größten Raum aus, was durch ihre massige Gestalt begünstigt wird. Äußerlich ist sie mit ihren blonden Haaren, den roten Lippen, dem über die Knie hochgerutschten Kleid sowie durch die gespreizten Beine als Prostituierte gekennzeichnet. Schwer lehnt sich ihr Körper auf ihre auf dem Tisch liegenden Unterarme. Sie ist dem ihr schräg gegenüber sitzenden Mann zugeneigt. Ihr Blick scheint jedoch an ihm vorbei ins Leere zu führen. Dabei wirkt der Gesichtsausdruck ähnlich abwesend wie in der Mehrzahl der zuvor analysierten Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler.

Der Mann befindet sich im Halbprofil sichtbar am rechten Bildrand. Seine Gestalt ist zeichnerisch nicht vollständig ausgearbeitet. Die Beine und Teile der Rücken- und Hinterkopfparteie sind lediglich angedeutet. Der Körper ist der Frau zugewandt. Die Richtung seines Blickes lässt sich aufgrund seiner Abgewandtheit nicht feststellen. Da die Frau jedoch an ihm vorbeischaute, ist auch in diesem Blatt ein direkter Blickkontakt unwahrscheinlich.

Es ist erneut der Körper der Frau, der durch seine Zugewandtheit und hier zusätzlich durch die gespreizten Beine das Bildgeschehen für den bzw. die Betrachter_in öffnet und somit den Ausgangspunkt für die inhaltliche Deutung der Darstellung liefert. Das Tragen der Kopfbedeckung der männlichen Figuren lässt zum einen davon ausgehen, dass sie aus dem Außenraum kommend nicht vorhaben, lange an dem Ort des Gesprächs zu verweilen. Der abwesende Blick der weiblichen Figur im Vordergrund widerspricht ihrer dem Mann zugewandten Haltung nur scheinbar. Wie auch in einigen der zuvor betrachteten Werkbeispiele macht der Körper der Frau in dem Pastell *Gewerbe* partielle Zugeständnisse. Ihr Blick suggeriert jedoch Unnahbarkeit und Abwesenheit. Diese Ambivalenz forciert den Eindruck einer Funktionalisierung im Sinne einer Trennung von Körper und Geist bzw. Emotionalität. In Kombination mit weiteren Zeichen im Bild, wie beispielsweise der Physiognomie der Protagonistin in *Gewerbe*, lässt dies die Verbildlichung einer geschäftlichen Paarbeziehung annehmen.

Abschließend soll in Kürze auf das ebenfalls im Jahr 1930 entstandene Pastell *Das Vergnügen von St. Pauli* (Abb. 49) verwiesen werden. Ein Paar sitzt in einem Innenraum vor einer Bühne an einem Tisch. Auf der Bühne sind schwarz gekleidete Musiker, davor einige Tänzerinnen zu sehen. Die Frau ist bis auf rote Strümpfe und Schuhe mit Absatz unbekleidet, ihre Beine sind gespreizt. Da sie sich in einem öffentlichen Raum befindet, weisen sie diese physiognomischen Merkmale als Prostituierte aus. Ihr Körper ist leicht nach rechts gewandt, so dass nur ihr rechter Arm und ihre rechte Brust sichtbar sind. Ihren Kopf hält

sie in ihre rechte Hand gestützt, weshalb ihr Gesicht im Profil verdeckt ist und sie erschöpft pausierend wirkt.

Der weiblichen Figur am Tisch gegenüber sitzt ein Mann mit schwarzem Anzug und Fliege – eine angesichts der übrigen Darstellungen von Vergnügungsetablissemments von Elfriede Lohse-Wächtler eher untypisch elegante Kleidung. Sie identifiziert den Mann als Angehörigen der im Hintergrund zu sehenden entsprechend gekleideten Musiker. Zwar ist sein Körper dem bzw. der Betrachter_in frontal zugewandt. Jedoch verhindert die nicht näher ausgestaltete Augenpartie das Zustandekommen eines intensiven, den bzw. die Betrachter_in fesselnden Blickes. Im Gegensatz zu der skizzenhaft modellierten männlichen Figur ist der massige Körper der Frau mit feinen Schattierungen und Rundungen sorgsam künstlerisch ausgearbeitet. Durch ihre vorgebeugte Haltung befindet sie sich auf der Diagonalen, die mit dem geöffneten Flügel fortgeführt wird. Auf diese Weise wird der Blick der Betrachterin bzw. des Betrachters über ihren Rücken auf den Rest des Geschehens sowie auf ihr männliches Gegenüber gelenkt. Eine körperliche Berührung findet – ähnlich wie in den beiden zuvor benannten Arbeiten – nicht statt. Allerdings steht in dieser Paardarstellung inhaltlich nicht die geschäftliche Verhandlung zwischen Mann und Frau im Vordergrund. Vielmehr wurde mit der Darstellung eines Gesprächs im Milieu unter verschiedengeschlechtlichen Kollegen ein wenig gängiges Sujet zum Bildgegenstand erhoben.⁶⁶¹

Zusammenfassung⁶⁶²

Die Analyse der Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler ergab, dass es sich bei den dargestellten Räumen vornehmlich um Innenräume handelt. Insbesondere in den frühen Lithografien sowie in jenen mit angenommenem autobiografischen Bezug – wie *Liebespaar* von 1922/23 oder *Über den Leib* – oder großer Intimität – wie in *Liebespaar* von 1930⁶⁶³ – überwiegen private Innenräume oder die Künstlerin verzichtete gänzlich auf die Gestaltung des Umraumes. Die Räume der im Rotlichtmilieu entstandenen Arbeiten sind ebenfalls häufig nicht detailliert ausgestaltet, sondern durch angedeutete, karge Sitzgelegenheiten charakterisiert.

Wie anhand der obigen Analysen deutlich wurde, spielen die Anordnung der Körper und die Blickbeziehungen im Raum und innerhalb des Figuren-Betrachter_innen-Gefüges für die Bildaussage eine entscheidende Rolle. Der bzw. die Betrachter_in blickt zumeist frontal oder minimal erhöht auf das Geschehen. Interessant dabei ist, dass die Augenpar-

661 Die Meinungen, ob es sich bei dem Paar um eine Verhandlungssituation, „um Animation und ein Angebot zu derbem Sex“ (Bruhns 1996, S. 96) oder um ein Gespräch zwischen Angestellten des Etablissemments (Täuber 1997, S. 32 sowie Täuber 2004, S. 75) handelt, divergieren.

662 Eingang in die nachfolgende, zusammenfassende Betrachtung finden nicht nur die elf in diesem Unterkapitel detailliert betrachteten Darstellungen von verschiedengeschlechtlichen Paaren. Auch die Ergebnisse einer im Rahmen der Untersuchung durchgeführten Analyse von etwa zehn weiteren, hier nicht ausführlich vorgestellten Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler fließen mit ein.

663 Elfriede Lohse-Wächtler, *Liebespaar* (ELW 91), 1930, Aquarell, 64,2 x 47,5 cm, Förderkreis Elfriede Lohse-Wächtler e. V. Hamburg, Abb. in: Blübaum, Stamm und Zeller 2008, S. 120.

tien in den Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler häufig wenig detailliert ausgearbeitet sind. Die Intensität und der bzw. die potenzielle Adressat_in des Blickes verbleiben dadurch uneindeutig. Das Herstellen von Verbindungen im Akteur_innen-Gefüge geht vielmehr von der weiblichen Figur aus. Durch eine Zu- oder Abwendung ihres Gesichts oder ihres Körpers, ihre Positionierung im Raum sowie durch Gesten sorgt sie zum einen für eine Einführung des Rezipienten bzw. der Rezipientin ins Bildgeschehen. Zum anderen werden auf diese Weise eine spezifische Haltung zu dem jeweiligen Partner und ein bestimmtes Rollenverhalten innerhalb des Geschlechterverhältnisses vermittelt. Dieses ist in vielen Darstellungen von weiblicher Passivität oder emotionalem Desinteresse gekennzeichnet. Die Schwierigkeit der Blickdeutung forciert dabei den Eindruck von Leere und Abwesenheit. So lassen diese Komponenten das geistige ‚Entrücktsein‘ der weiblichen Figur bei gleichzeitiger körperlicher Interaktion und kompositorischer Einbindung innerhalb des Darstellungsgefüges zu einer entscheidenden Aussage hinsichtlich der Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler werden. Dies sei im Folgenden noch einmal näher erläutert.

Als ‚neue Künstlerin‘ setzte sich Lohse-Wächtler mit den sich verändernden Beziehungen zwischen den Geschlechtern vor allem im Rahmen des modernen Themas der käuflichen Liebe auseinander. Rita Täuber hebt in ihren Ausführungen zu den im Rotlichtmilieu entstandenen Arbeiten hervor, dass es sich dabei eben nicht um den distanzierten Blick einer Großstadtflaneuse handelt. Ebenfalls von Griselda Pollocks Untersuchungen zu den Räumen von Weiblichkeit in der Moderne ausgehend, attestiert Täuber der Künstlerin einen durch ihr Geschlecht begünstigten Zugang zu dem Milieu und einen daraus resultierenden spezifisch weiblichen Blick. Dieser lasse sie den sexuellen Objektcharakter der Prostituierten negieren sowie konventionelle Bild- und Betrachtungsmuster verweigern. Auch Rita Täuber konstatiert die häufig fehlende Erwiderung des Betrachter_innenblickes. Ihrer Ansicht nach ist dieser selbst dann lanciert und gelenkt, wenn die „Bildblicke“ ein betrachtendes Gegenüber herausfordern.⁶⁶⁴

Wie die vorangegangene Analyse gezeigt hat, bedarf es einer kritischen Ergänzung dieser These um die Funktion des weiblichen (und auch männlichen) Körpers und deren Interaktion im Raum. Sie nehmen im Bildgefüge eine entscheidende Rolle ein. Dies geschieht in erster Linie durch die Kombination von Nacktheit, dem Eindruck psychischer Entrücktheit der Frau und ihrem passiven Verhalten dem Mann gegenüber. Abgesehen von den frühen Lithografien hängen in nahezu allen analysierten Paardarstellungen die Arme der weiblichen Figur herunter, sind nicht zu sehen oder lehnen aufgrund nüchterner Verhandlung oder Erschöpfung auf einem Tisch. Der sexuelle Objektcharakter wird durch die offensichtliche Passivität keinesfalls überwiegend negiert. Auch dann nicht, wenn – wie Rita Täuber richtig herausstellt – die Wahl einiger Sujets von Lohse-Wächtler aufgrund ihrer Nähe zum Milieu sich von jenen vieler männlicher Künstler unterscheidet und sie alternative Blickwinkel eröffnet.⁶⁶⁵ Vielmehr prägt diese Passivität entscheidend die Wahrneh-

664 Vgl. zu diesem Absatz: Täuber 1997, S. 201 f.

665 Zu nennen wären die Zeichnung *Zur Untersuchung* (ELW 80), 1930, Schwarze Pastellkreide über Bleistift, 45 x 33,3 cm, monogr. und dat. oben rechts: ELW/30, Privatbesitz sowie die benannten Darstellungen von Verhandlungen zwischen Prostituierten und ihren Kunden, in denen die Frau eine eindeutig bildbestimmende Rolle einnimmt. Inwiefern sich diese Art der Wahl des Sujets von jenen von Otto Dix unterscheidet, bleibt in Unterkapitel 4.4 zu zeigen.

mung und Aussage des durch die entsprechenden Paardarstellungen vermittelten Bildes des Geschlechterverhältnisses. Das ist auch in jenen Werken der Fall, in denen es sich nicht um eine geschäftliche Art der Verbindung handelt.⁶⁶⁶

So wird, wie Rita Täuber schlussfolgert, „die sexuelle Erfahrungswelt des Mannes am Beispiel der Prostitution [zwar] durch die weibliche [Erfahrungswelt] ergänzt und erweitert [...]“.⁶⁶⁷ Jedoch bleibt die weibliche Figur in ihrer Körperlichkeit, in der Imagination und Wahrnehmung durch den bzw. die Betrachter_in ein Objekt männlicher Sexualität, selbst wenn sie zuvor bildbestimmend die Verhandlungen führt. Dies gilt auch für die angeführten Darstellungen von ‚Liebespaaren‘ im privaten oder autobiografischen Kontext. An dem Mut zur Wahl der jeweiligen Sujets sowie an der Fortschrittlichkeit und Qualität der künstlerischen Ausführung der Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler besteht dabei keinerlei Zweifel.

Abschließend soll auf die in der Einleitung formulierte These bezüglich der von Lohse-Wächtler in ihren Werken verarbeiteten bildmedialen Anleihen eingegangen werden. Anhand der Selbstdarstellungen wurde bereits aufgezeigt, inwieweit die Künstlerin sich gewisser Komponenten bedient, die kunsthistorisch bewährt, den Arbeiten ihrer Kolleg_innen oder/und den zeitgenössischen Bildmedien und Diskursen entlehnt sind. Im Folgenden lediglich benannt, werden diese in den nachfolgenden Unterkapiteln 4.3 bis 4.5 in Gegenüberstellung mit den Paardarstellungen von Grethe Jürgens und Otto Dix noch einmal deutlicher herausgearbeitet.

Hinsichtlich der Positionierung fällt auf, dass sich die Frau in den Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler zumeist links vom Mann befindet. Es findet folglich eine Umkehrung der heraldischen Tradition statt, „die den linken Platz als den ehrenvolleren festlegt“⁶⁶⁸. Wie sich zeigte, bedeutete dies nicht, dass der weiblichen Figur innerhalb der Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler auch inhaltlich die ehrenvollere, dominante oder aktivere Rolle zukommt. Abhängig von weiteren inhaltlichen und kompositorischen Elementen variiert diese je nach Werkbeispiel. Ungeachtet der jeweiligen Rolle bewirkt die Umkehrung der heraldischen Tradition jedoch zwei wichtige Aspekte: Zum einen sorgt sie dafür, dass die weibliche Figur rein formal eine Bedeutungssteigerung erfährt. Zum anderen bedingt die Umkehrung per se ein Aufbrechen traditioneller Darstellungskonventionen und damit die Modernität der derartigen Interpretationen des Geschlechterverhältnisses von Lohse-Wächtler.

Häufig stehen in diesen Darstellungen zudem die sekundären weiblichen Geschlechtsmerkmale im Vordergrund. Dies wird durch Nacktheit, die gezielte Lenkung der Blicke sowie durch den mehrfach vorkommenden und den kunstgeschichtlichen Darstellungskonventionen entlehnten Griff des Mannes an die Brust der Frau erreicht. Die Käuflichkeit der weiblichen Sexualität wird dabei teilweise zusätzlich durch gespreizte Beine suggeriert. Die abgebildeten Männer sind in den Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler ausnahmslos voll bekleidet. Sie tragen zum Teil noch Hut und Jacke oder sind lediglich bis zum Hals zu sehen.

666 Eine Ausnahme hinsichtlich der passiven Haltung bildet die eingangs besprochene Lithografie *Potiphar*, in der die weibliche Figur die aktiv verführende Rolle einnimmt.

667 Täuber 1997, S. 201.

668 Möbius 1987, S. 71. Siehe auch Unterkapitel 4.1, S. 196 f. der vorliegenden Untersuchung.

Interessant ist auch die Herausbildung von ‚Typen‘ wie anhand der Beispiele *Paar in der Kneipe*, *Budike* und *Gelage* sowie *Über den Leib* und in dem Aquarell *Liebespaar* von 1930 deutlich wird. Merkmale, die eine bestimmte Rasse oder gesellschaftliche Randgruppe, wie Kriminelle oder Prostituierte, charakterisieren sollen, tauchen wiederholt und wiedererkennbar auf. Häufig werden die Figuren nicht nur per se als Angehörige von Randgruppen stilisiert. Auch ihr unterschiedliches Geschlecht, die Differenz zwischen Mann und Frau wird durch äußere Merkmale als voneinander verschieden und somit als ‚anders‘ kenntlich gemacht. Dies geschieht beispielsweise durch eine unterschiedliche Hautfarbe, den Kontrast von nackt und bekleidet oder mittels der Verbildlichung eines passiven versus eines aktiven Verhaltens.

Während der Mund der Frau zumeist geschlossen ist, ist jener des Mannes häufig mit sichtbaren Zähnen lustvoll geöffnet. Das evoziert Assoziationen zu tierischem Äußeren und triebgesteuertem Verhalten. Ein offensichtlicher Altersunterschied oder Unterschiede in der körperlichen Konstitution der Partner ist – abgesehen von der Imagination der Verführung des Todes in *Tod und Sünderin* – dabei nicht zu konstatieren. Ein zugleich harmonisches, von Liebe und Zuneigung geprägtes Verhältnis kennzeichnet keine der hier ausführlicher analysierten Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler. Ein solches ließe sich allenfalls anhand der frühen, um 1918 bzw. 1921/22 entstandenen Lithografien *Liebespaar* und *Umarmung* feststellen.

4.3 Paarweise – Grethe Jürgens' Einblicke in unterschiedliche Milieus

Subtile Anspielungen in den frühen Zeichnungen aus den Jahren 1919 bis 1922

Wie Elfriede Lohse-Wächtler schuf Grethe Jürgens besonders in den 1920er Jahren künstlerische Arbeiten, in denen Paare den zentralen Bildgegenstand bilden. Der Fokus bei der Auswahl lag erneut auf Darstellungen einer emotionalen, erotischen oder sexuellen Beziehung zwischen Mann und Frau. Eine Ausnahme bilden die Gemälde *Frisierpuppen* und *Stoffhändler*, wobei letzteres lediglich kurz Erwähnung findet.

Formal stehen die Paardarstellungen von Grethe Jürgens in den frühen Skizzenblättern aus den Jahren 1919 bis 1922 in deutlichem Kontrast zu den Gemälden, die ab etwa Mitte der 1920er Jahre vornehmlich im Stil der Neuen Sachlichkeit entstanden. Im späteren Verlauf dieses Unterkapitels 4.3 wird von Interesse sein, inwiefern sich die frühen Skizzen von den späteren neusachlichen Werken unterscheiden. Neben den stilistischen Verschiedenheiten bilden Eigenschaften von Material und Technik relevante Kriterien. Zudem werden die Arbeiten exemplarisch hinsichtlich der Blickführungen, der Beziehungen zwischen den Dargestellten, der Rolle der Geschlechter sowie bezüglich der Einbindung der Betrachterin bzw. des Betrachters einander gegenübergestellt. Im Folgenden seien zunächst drei frühe Blätter hinsichtlich der Beziehungen von Raum, Blicken und Körpern ausführlicher betrachtet.

In der Kohle-Bleistift-Zeichnung *Ohne Titel* (Abb. 45) ist der Bildraum durch die beiden Köpfe eines Paares nahezu ausgefüllt. Unten links in der Ecke ist der Kopf eines Hundes zu sehen. Der kaum gestaltete verbleibende Freiraum ist mit einer grauen Fläche nicht näher definiert. Dass sich das Paar vermutlich im Außenraum befindet, suggerieren die Hüte

auf den Köpfen der beiden Figuren. Der Kopf des Mannes ist im Profil zu sehen und auf der rechten Seite des Blattes positioniert. Er blickt nach links, die vollen Lippen sind geschlossen. Auffällig ist die dunkelgraue Färbung der Haut, die in Kontrast zu einem hell belassenen Nasenrücken, einem ebenso hellen Ohr und hellen Lippen steht. Auch die Partie um die Augen ist bis auf einen darunter liegenden Schatten hell verblieben. Dadurch und aufgrund der Lage auf der mittleren Vertikalen erweist sich das fast schwarze Augeninnere als auffälligster Punkt.

Hinter dem Kopf des Mannes befindet sich das Gesicht der Frau, das – wie ihr Körper auch – dem bzw. der Betrachter_in frontal zugewandt ist. Sie blickt das vermeintliche Gegenüber aus dem Bild heraus direkt an, wobei ihr linkes Auge von dem Kopf des Mannes verdeckt bleibt. Ihre vollen Lippen sind ebenfalls geschlossen. Mimik und Ausdruck sind ähnlich wie im Fall der männlichen Figur schwer zu deuten. In der linken Ecke unterhalb der weiblichen Figur befindet sich ein Hund, der ihr aufgrund seiner vornehmlich hellen Gestaltung sowohl räumlich als auch farblich zugeordnet ist.

Ein direkter, durch das eine Auge als fragmentiert wahrgenommener Blickkontakt besteht nur zwischen der Frau und dem bzw. der Betrachter_in, nicht jedoch zwischen den dargestellten Figuren. Gleichwohl ist es nicht primär der direkte Blick der weiblichen Figur, der den alleinigen Kontakt zum bzw. zur Betrachter_in herstellt. Durch die oben beschriebene exponierte Gestaltung des männlichen, zentraler gelegenen Auges bietet sowohl der Blick der Frau als auch der des Mannes eine ähnliche Intensität und auf diese Weise gleichermaßen einen Zugang zu der Darstellung.

Ausgehend von der Augenpartie der Figuren fällt deren formale Einheit trotz der unterschiedlichen Blickrichtungen auf. Nicht nur ihre Köpfe sind auf einer Ebene, auch ihre Gesichter ergänzen sich im Bereich der Sinnesorgane zu einem Ganzen. Von jedem ist jeweils ein Auge zu sehen, wobei selbst die Schatten darunter in ihrer parallelen Anordnung nahezu den gleichen zeichnerischen Schwung aufweisen. Die Nase des Mannes befindet sich exakt an der Stelle, wo sie die der Frau verdeckt. Die beiden Lippenhälften ergänzen sich zu einem Mund.

Zu dieser Einheit in deutlichem Kontrast steht das unterschiedlich gefärbte Inkarnat der beiden Figuren. Beide Partner weisen zudem an den wenigen sichtbaren Teilen von Hals und Kleidung an unterschiedlichen Stellen dunkle und helle Partien auf. Deutlich sind beide Protagonisten folglich als voneinander verschieden gekennzeichnet. Sie bilden jedoch gleichsam eine Einheit, die sich gegenseitig zu ergänzen weiß. So erinnert die Darstellung an das dem Yin-Yang-Prinzip der chinesischen Philosophie zugehörige Taiji-Symbol, das für einander entgegengesetzte und zugleich aufeinander bezogene Kräfte steht.⁶⁶⁹ Das in der Darstellung von Grethe Jürgens durch den Mann verkörperte Dunkle entspräche dem männlichen Yin. Assoziiert wird dieses unter anderem mit Schatten, Ruhe, Schwere und

669 Laut Sukie Colegrave betrachtet die Yin-Yang-Theorie „[...] die biologische Manifestation lediglich als einen Ausdruck der ursprünglichen Polarität der Geschlechter, die aller Existenz zugrunde liegt, der kosmischen und der menschlichen, der biologischen und der psychischen, der organischen und der anorganischen. Daher ist es mit ihrer Hilfe besser möglich, Maskulinität und Feminität in ihrer Beziehung zur individuellen Entwicklung zu verstehen. Außerdem liefert sie uns einen Bezugsrahmen, in dem sich die Beziehung zwischen Geschlecht und Bewußtsein untersuchen läßt“, Colegrave 1980, S. 66.

Weichheit. Das weiße, weibliche Yang hingegen steht für Licht und Helligkeit, für Bewegung, Leichtigkeit und Härte.⁶⁷⁰

Auf den ersten Blick greift Grethe Jürgens in ihrer Charakterisierung der Geschlechter somit auf gängige Darstellungsmuster ihrer Zeit zurück. Darin wird der Mann häufig als das dunkle ‚Andere‘ interpretiert, wie auch angesichts der Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler deutlich wurde. Blickt man jedoch über die offensichtlichen Gegensätze in der Farbigkeit und Physiognomie hinaus, bildet das Paar im Sinne des Prinzips von Yin und Yang eine „polare Zusammengehörigkeit“⁶⁷¹. Die fragmentiert erscheinenden Gesichter und Sinnesorgane des Mannes und der Frau sind künstlerisch so dargestellt und positioniert, dass sie sich im Blick des bzw. der Betrachtenden zu einem Ganzen vervollständigen.

Diagonal vor der Wange des Mannes zur oberen rechten Bildecke verläuft eine angelähnliche Stange oder Rute. Durch sie und das Beisein des Hundes wird die Szene in eine alltägliche Situation versetzt. Assoziationen zu einem Ausflug im Freien werden aufgerufen, was mittels einer entsprechenden Kleidung unterstützt wird.

Eine deutliche, vertikal verlaufende Linie trennt kompositorisch auch das Paar in einem weiteren, nicht betitelten Blatt aus dem gleichen Entstehungszeitraum. Wieder nehmen die Köpfe einer weiblichen und einer männlichen Figur nahezu den gesamten Bildraum ein. Beide sind bis zur Schulterpartie sichtbar. In der vornehmlich durch Linien gestalteten Kohlezeichnung ist die weibliche Figur rechts im Profil zu sehen, während der Mann das Gesicht dem bzw. der Betrachter_in zuwendet. Er blickt jedoch im Gegensatz zu der zuvor angeführten Zeichnung nicht in dessen Richtung, sondern an seiner Partnerin vorbei links aus dem Bild heraus.

Mittig an der oberen Bildkante ist als einzig gestaltetes Element des Umraumes ein entferntes Fenster zu sehen. Es ist daher anzunehmen, dass sich das Paar erneut in einem Außenraum befindet. In dem Fenster sind Gegenstände sichtbar, jedoch nicht eindeutig zu identifizieren. Möglicherweise ließe sich in der linken Fensterhälfte eine weitere Person oder Kleiderpuppe erahnen.

Beide Partner begegnen sich nahezu auf Augenhöhe, ein eindeutiger, direkter Blickkontakt besteht nicht. Die weibliche Figur schaut offenbar nach links oder leicht links unten aus dem Bild heraus. Sie trägt eine Art Kopftuch. Ihre faltige Haut zeichnet sie als ältere Frau aus. Markant sind zudem ihre große, spitze Nase, die schmalen Lippen sowie das vorstehende Kinn. Sie lassen das gesamte Erscheinungsbild der Dargestellten entsprechend gängiger Schönheitsideale wenig attraktiv wirken. Gleichwohl scheint der Mann ihre Nähe zu suchen. Seine Augen sind dunkel umrandet, seine Unterlippe scheint zu fehlen. Stattdessen erwecken zwei von der Oberlippe ausgehende Striche den Eindruck von Reißzähnen. Dies verleiht dem Mann in Kombination mit den dunklen Balken anstelle der Augenbrauen ein bedrohliches Aussehen. Dieser Eindruck wird durch die einzige dichte, dunkle Fläche verstärkt, die wie eine Grenze zwischen den beiden Figuren verbleibt. Die Neigung des männlichen Kopfes und der enge Kontakt der nicht näher ausgestalteten Körper suggerieren den Versuch einer Überwindung der durch die dunkle Fläche symbolisierten Barriere.

670 Siehe dazu und auch weiterführend Linck 2006, S. 12 sowie Fiedeler 2003, S. 8 f.

671 Linck 2006, S. 12.



Abb. 43: Otto Dix, *Der Lustmörder (Selbstbildnis)*, 1920



Abb. 44: Elfriede Lohse-Wächtler, *Nachtgeschäft*, 1930



Abb. 45: Grethe Jürgens, *Ohne Titel*, 1919-21



Abb. 46: Grethe Jürgens, *Ohne Titel*, 1919-21

Trotz des relativ gleich verteilten Bildraumes und der Begegnung auf Augenhöhe lässt diese Zeichnung die in dem zuvor besprochenen Blatt noch vorhandenen Anklänge an eine Einheitlichkeit missen. Die männliche Figur wirkt – nicht zuletzt aufgrund der Intensität des Blickes – fordernd-bedrohlich, die weibliche hingegen unbeeindruckt passiv. An dieser Stelle lohnt sich ein Blick auf das im vorangegangenen Unterkapitel 4.2 beschriebene Pastell *Nachtgeschäft* von Elfriede Lohse-Wächtler (Abb. 44) sowie auf das 1929 entstandene Aquarell *An der Roßmühle* von Grethe Jürgens (Abb. 50).

In diesen Werkbeispielen bilden der Außenraum als Hintergrund für eine Paarbegegnung und ein Fenster zentrale Symbole für die Darstellung von Szenerien aus dem Rotlichtmilieu. Auch in der frühen Skizze von Grethe Jürgens fungiert das Fenster aufgrund seiner exponierten, mittigen Position im Bildraum als Bedeutungsträger. In Kombination mit der erfolgten physiognomischen Charakterisierung der Dargestellten und ihrer körperlichen Beziehung bzw. ihres Verhaltens zueinander ist eine Deutung im Sinne einer ‚Verführungsszene‘ im Außenraum denkbar. Eine derart offensichtlichen Annäherung zwischen Mann und Frau war auch zu Beginn der 1920er Jahre noch vornehmlich im Kontext der Prostitution, nicht jedoch im alltäglichen Zusammenleben der Geschlechter üblich.

Vermutlich um 1921/22, etwa acht Jahre vor Elfriede Lohse-Wächtler, zeichnete Grethe Jürgens *Paar in der Kneipe (Zwei Paare)* (Abb. 55).

Im Gegensatz zu Lohse-Wächtlers farblich ausgestattetem Pastell mittleren Formats (Abb. 41) hält Jürgens ihren Eindruck des Etablissements und seiner Akteur_innen skizzenhaft im Rahmen einer kleinformatigen Kohlezeichnung fest. Wie in den zuvor betrachteten beiden Blättern befindet sich ein Paar im direkten Bildvordergrund. Im Hintergrund sind Tische sowie ein weiteres, an einem Tisch mit Getränken sitzendes Paar zu sehen. Lediglich durch zwei karge Sitzgelegenheiten gekennzeichnet, handelt es sich offensichtlich um einen gastronomischen Innenraum. Auffällig ist die dunkle Wand im oberen Bereich des Blattes. Zusammen mit diagonal verlaufenden, in der oberen linken Ecke endenden Linien markiert sie eine starke Raumflucht. Unklar bleibt, ob die an einem weiteren, nicht besetzten Tisch vorbei verlaufenden Linien tiefer in das Innere des Raumes führen oder auf einen potenziellen Ausgang verweisen.

Die männliche Figur nimmt den größten Teil der Darstellung ein und steht mit dem Gesicht dem bzw. der Betrachter_in zugewandt. Sie ist bis unterhalb der Brust zu sehen, der Oberkörper ist leicht nach rechts hinten gewandt. Der Mann trägt elegante Kleidung, Schnauzbart und hält ein Glas in seiner von der weiblichen Figur verdeckten Hand. Sein Blick ist nach rechts oben an seinem Gegenüber vorbei gerichtet. Sein Gesichtsausdruck mit der in Falten liegenden Stirn wirkt ernst. Die weibliche Figur befindet sich ganz an der rechten Blattkante. Lediglich die Hälfte ihres mit einer Schleife geschmückten Hinterkopfes sowie ein Teil ihrer unbedeckten Schulterpartie sind zu sehen. Ihr Gesicht wendet sie in Richtung ihres Gegenübers. Der Blick ist aufgrund des nur zu einem Viertel sichtbaren Profils nicht auszumachen.

Der Betrachter_innenstandpunkt ist im Gegensatz zu den beiden zuvor angeführten, nicht betitelten Blättern etwas erhöht, dabei erneut frontal auf die Szenerie gerichtet. Die leicht schräge Positionierung des Paares im Vordergrund entspricht den diagonalen Linien in Richtung des Fluchtpunktes. Durch die leicht nach rechts gewandte Haltung öffnet der Mann den Raum für den Betrachter_innenblick, der sich zunächst auf das die obere Bildhälfte dominierende Gesicht konzentriert. Das Paar im Hintergrund befindet sich fron-



Abb. 47: Elfriede Lohse-Wächtler, *Gelage*, um 1930



Abb. 48: Elfriede Lohse-Wächtler, *Budike (Im Wirtshaus)*, 1930



Abb. 49: Elfriede Lohse-Wächtler, *Das Vergnügen von St. Pauli*, 1930



Abb. 50: Grethe Jürgens, *An der Roßmühle*, 1929

tal dem bzw. der Betrachter_in zugewandt auf einer vertikalen Kompositionslinie. Diese verläuft entlang des Gesichts der weiblichen durch das Glas der männlichen Figur. Auf diese Weise wird eine Verbindung zwischen den beiden Paaren hergestellt, die die Aufmerksamkeit auf deren unterschiedliches Verhalten lenkt.

Soweit aufgrund der skizzenhaften Ausführungen der Gesichter des Paares im Hintergrund zu erkennen, besteht weder innerhalb der Paarkonstellationen noch zwischen den einzelnen Figuren ein direkter Blickkontakt. Kompositorisch bilden die Köpfe des vorderen, stehenden Paares ein Dreieck mit dem Paar am Tisch. Dieses wirkt durch die direkte Berührung der Körper, die zugeneigte Haltung sowie durch den um die Schulter der Frau gelegten Arm des Mannes bereits miteinander vertraut. Das Paar im Vordergrund scheint sich – ähnlich wie in der Zeichnung des Paares *Ohne Titel* mit dem Fenster im Hintergrund (Abb. 46) – noch in einem Stadium der Annäherung zu befinden. Jedoch erfolgt sie in dem Blatt *Paar in der Kneipe (zwei Paare)* eher verbal denn körperlich. Hier wirkt die Frau durch ihre dem Mann zugewandte Haltung für eine Annäherung offener. Möglicherweise geht diese von der weiblichen Figur aus. Ihre linke Schulter ist von dem bzw. der Betrachter_in abgewandt, ihr Körper daher der männlichen Figur direkt zugewandt. Auf diese Weise ist das Paar kompositorisch einander als eine inhaltliche Einheit zugeordnet. Zugleich bietet die Ausrichtung des weiblichen Körpers und die sich daraus ergebende, imaginierte Blickrichtung für den bzw. die Betrachter_in eine Einstiegsmöglichkeit in das Bildgeschehen. Die auf diese Weise als weiblich gekennzeichnete Perspektive ist dem männlichen Gegenüber und jenem Bereich zugeordnet, der sich im Fluchtpunkt in Richtung des leeren Tisches befindet. Ist es das Ziel der Frau, den Mann in diese Richtung zu bewegen? Oder sucht ihr Blick nicht seinen, sondern nach einem Ausweg aus der Situation?

So lässt auch diese Darstellung Raum für Spekulationen. Das karge Etablissement und die Anwesenheit von Paaren in unterschiedlichen Konstellationen erinnern an entsprechende Darstellungen aus dem Rotlichtmilieu von Elfriede Lohse-Wächtler. Auch das Äußere der Frau im Vordergrund der Zeichnung von Grethe Jürgens lässt Äquivalenzen zu einigen der in Unterkapitel 4.2 näher betrachteten Werkbeispiele ihrer Kollegin erkennen. Ebenso ist denkbar, dass Jürgens in einer Gaststätte Paare beim abendlichen Ausgehen skizzierte und das Thema von käuflicher Liebe in dieser Darstellung keine Rolle spielt.

Eindeutiger erscheint in dieser Hinsicht die ebenfalls zu Beginn der 1920er Jahre entstandene Arbeit *Bei Heinrich II.*⁶⁷² Diese sei im Folgenden lediglich erwähnt, da es sich nicht um eine Paardarstellung im eingangs definierten Spektrum handelt. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Darstellungen gestaltete Grethe Jürgens den Umraum detailliert aus. Zu sehen ist ein geschmücktes Etablissement mit Tischen, Stühlen und einer Art *Séparées*, die sich unter paraventähnlichen Dekorationen befinden. Unter der Decke hängen Lampions und Lichterketten. Im Vordergrund sitzt eine Frau an einem Tisch. Sie ist dem bzw. der Betrachter_in frontal zugewandt. Sowohl ihr Blick als auch ihr Körper ziehen dessen bzw. deren Blick auf sich. Einladend legt sie die Hand auf den freien Stuhl rechts neben ihr.

672 Grethe Jürgens, *Bei Heinrich II.*, 1922, Tinte und Pastell (Farbstift?) auf Papier, 39,7 x 27,5 cm, sig., Privatbesitz. Die Arbeit ist lediglich von einer niedrig aufgelösten Schwarz-Weiß-Abbildung bekannt, so dass eine ausführliche Analyse, insbesondere hinsichtlich der Farbgebung, nicht möglich war.

Im Hintergrund ist eine weitere Frau zu sehen, die – zurechtgemacht – wartend an einem Tisch sitzt. Zwei Paare rahmen die beiden wartenden Frauen ein. Links in der Nähe der Tür stehen ein Mann und eine Frau, die zu verhandeln scheinen. An der gegenüberliegenden, rechten Bildkante ist ein Paar an einem Tisch zu erkennen. Die Frau lehnt sich zu dem Mann herüber. Er trägt wie der Mann an der Tür noch seinen Hut. Dies ließ sich angesichts der im Kontext des Hamburger Rotlichtmilieus entstandenen Werke von Elfriede Lohse-Wächtler, insbesondere in Verhandlungssituationen zwischen Prostituierten und potenziellen Kunden, bereits konstatieren. Auch in dem Aquarell *Liebespaar* (Abb. 40) von Lohse-Wächtler symbolisiert der Hut den Übergang von einem Außen- in einen Innenraum. Der abgelegte Hut steht in dieser Darstellung für das eilige Heimkommen in die eigenen Räumlichkeiten. Noch auf dem Kopf des Mannes befindlich, fungiert die Kopfbedeckung im Kontext der Gesprächs- bzw. Verhandlungssituationen, wie sich zeigte, als ein Zeichen des zeitlichen Davor. Dieses wurde als der Moment eines noch nicht gefassten Entschlusses von einem Rückzug in private Räumlichkeiten gelesen, der in den benannten Beispielen zumeist mit dem Vollzug der käuflichen Liebe einhergeht.

Das Ambiente und die unterschiedlichen Paarinteraktionen in Kombination mit den beiden wartenden oder einladenden Frauen bieten angesichts des Blattes *Bei Heinrich II* Grund für eine äquivalente Annahme. Gleichwohl entbehrt die Darstellung von Grethe Jürgens erneut offensichtlicherer Zeichen. Die weiblichen Reize sind bedeckt und nicht übermäßig in den Vordergrund gerückt. Statt die Beine zu spreizen, wie die Damen in den Werken *Paar in der Kneipe* (Abb. 41), *Das Vergnügen von St. Pauli* (Abb. 49) oder *Gewerbe* (Abb. 42) von Elfriede Lohse-Wächtler, hält die weibliche Figur in der Zeichnung von Jürgens ihre Beine übereinandergeschlagen. Auch fordernde, lüstern-animalische Blicke oder handgreifliche Zudringlichkeiten seitens der männlichen Figuren fehlen. Gleiches gilt für einen dahingehenden, voyeuristischen Anreiz für den bzw. die Betrachter_in. Dies liegt vor allem in der zwar offenen, jedoch gleichsam züchtig wirkenden Ansprache der zentralen weiblichen Figur im Vordergrund und in dem als ‚unspektakulär‘ zu bezeichnenden Verhalten der Figuren im Hintergrund begründet.

Schaufenster – Paardarstellungen in detailliert geschilderten Umräumen

Ebenso subtil spielen auch die drei im neusachlichen Stil gemalten Paardarstellungen *Frierpuppen*, *Teediele* und *Hafencafé* (Abb. 56) mit weiblicher Verführung und Verfügbarkeit sowie mit käuflicher Erotik. In dem letztgenannten Gemälde sitzt ein Paar in unmittelbarem Vordergrund nebeneinander an einem Tisch.

Die Frau befindet sich der traditionellen Darstellungskonvention folgend rechts neben dem Mann. Dieser wendet sich nach links, um offenbar mit einer der beiden Frauen im dahinter gelegenen *Séparée* zu sprechen, die sich über die Lehne des Sitzmöbels zu ihm herüberbeugt. Sie scheint auf den Mann herabzuschauen. Ihre langen Wimpern und die vollen, geschwungenen Lippen sowie die langen Haare betonen ihre Weiblichkeit. Die neben dem Mann sitzende Frau wirkt trotz der katzenhaften Augen und dem ‚Kussmund‘ hingegen klein und kindlich. Dieser Eindruck wird durch die Größe des Mannes und dessen Schulter, die sie teilweise verdeckt, verstärkt. Ihr leerer Blick ist nach unten gerichtet.

Erneut findet weder zwischen den Figuren untereinander noch in Richtung des Betrachters bzw. der Betrachterin ein direkter Blickkontakt statt. Es ist in dieser Darstellung der Körper des Mannes, der durch seine rückwärtige Zugewandtheit bei gleichzeitiger Ignoranz für seine Tischpartnerin seine Bereitschaft für die Verführung des weiblichen Geschlechts suggeriert. Ihm scheint sich die Wahl zwischen mehreren verfügbaren Frauen als Begleitung zu bieten. Auch die offensichtliche, die Anwesenheit einer Partnerin rechts neben dem Mann missachtende Kontaktaufnahme der Frau mit dem Armreif lässt Spekulationen hinsichtlich des dargestellten Etablissements zu. Sie befindet sich nicht nur oberhalb des Mannes, sondern zudem auf einer der zentralen Diagonalen der Komposition. Auf dieser liegen sowohl der Hinterkopf des Mannes als auch am unteren Ende seine Tischnachbarin. Dies weist der oberhalb positionierten Frau folglich nicht nur inhaltlich, sondern auch kompositorisch eine dominierende Rolle zu. Auch in dem um 1925 entstandenen Gemälde *Teediele* (Abb. 57) befindet sich die weibliche oberhalb der sitzenden männlichen Figur.

Die hierarchisierende Darstellung von traditionellen geschlechtlichen Rollenbildern in Paardarstellungen des 19. Jahrhunderts wird hier umgekehrt.⁶⁷³ Weit weniger eindeutig können die in *Teediele* dargestellten Blumen und die präsentierte Streichholzschachtel auf die eher wirtschaftlich-finanziell basierte Beziehung des Paares verweisen.⁶⁷⁴

Eine gänzlich andere Art der Paardarstellung schuf Grethe Jürgens mit ihrem Gemälde *Frisierpuppen* von 1927 (Abb. 51). Bei dem Paar handelt es sich um zwei weibliche Puppen. Dennoch birgt das hochkomplexe Gemälde sowohl in Anbetracht des dargestellten Raumes, der Anordnung der Körper innerhalb der räumlichen Komposition als auch hinsichtlich unterschiedlicher Blickbeziehungen interessante Anknüpfungspunkte. Diese verweisen auf ihre vielschichtige künstlerische Auseinandersetzung mit unterschiedlichen zeitgenössischen Diskursen. In der Literatur vielfach erwähnt, fehlt jedoch noch eine ausführliche Analyse dieses bedeutenden Werkes der Künstlerin.⁶⁷⁵ Interessant im Kontext der vorliegenden Untersuchung ist der Rückbezug zu der Thematik des Beitrags von Jürgens und Lohse-Wächtler zur Bildwerdung bestimmter Phänomene der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Dabei liegt der Fokus erneut auf der Auseinandersetzung mit changierenden Weiblichkeitsentwürfen.

Das Gemälde *Frisierpuppen* zeigt im direkten Bildvordergrund zwei weibliche Figuren, die die untere Hälfte des Bildes dominieren. Im Hintergrund ist eine hinter schweren Vorhängen verborgene Salonsituation zu sehen. Diese lässt lediglich eine manikürte Hand, ein Getränk sowie diverse Flakons und Tiegel erkennen. Der Mittelgrund wird durch einen

673 Gängig waren Doppelbildnisse, in denen die Frau auf einem Stuhl sitzt, während der Mann seitlich neben ihr steht. Häufig berührt der Mann dabei die Lehne oder die Schulter der Frau. Vgl. zu dieser Umkehrung auch: Seelen 1995, S. 79.

674 Da auch dieses Gemälde nur als eine Schwarz-Weiß-Abbildung von nicht ausreichender Qualität bekannt ist, wird auf eine ausführliche Analyse an dieser Stelle verzichtet. Die getroffenen Aussagen in Bezug auf mögliche Deutungsansätze werden aus ebendiesem Grund mit Vorbehalt getroffen.

675 Eine Erwähnung findet das Gemälde u. a. in: Reinhardt, H. 1982, S. 21. Reinhardt hebt hier vor allem die außergewöhnliche Farbigkeit des Gemäldes hervor. Wieland Schmied verweist angesichts des Werkes von Jürgens auf die Verdinglichung des Menschen im Kontext der neusachlichen Malerei, siehe Schmied 2004, S. 247 f. sowie eine weitere, kurze Beschreibung in: Schmied 2001, S. 204.

Puppenkopf und vornehmlich durch einen großen Fächer bestimmt. Assoziationen an eine Showtreppe weckend verweist dieser auf das Geschehen im hinteren Bereich des Bildes. Vor den beiden Hauptfiguren befindet sich ein weiterer schwarzer Puppenkopf. Um ihn herum ist ein rosafarbenes Tuch mit roten Herzen drapiert.

Wie Puppen wirken die beiden weiblichen Figuren erst auf den zweiten Blick. Hier offenbaren sich ihre Fragmentierung, die leblose Künstlichkeit sowie ihre Positionierung auf Sockeln. Die linke Puppe ist mit Kurzhaarschnitt, den roten Lippen und dem modischen Oberteil ganz im Stil der ‚neuen‘, emanzipierten Frau zurechtgemacht. Sie ist im Profil zu sehen, was den sogenannten ‚Herrenwinker‘ an ihrer Schläfe und das feine Profil augenscheinlich werden lassen. Rechts neben ihr befindet sich eine größere oder weiter vorne im Bildraum positionierte Puppe. Diese ist dem bzw. der Betrachter_in frontal zugewandt und blickt direkt in seine bzw. ihre Richtung. Sie trägt eine im Nacken zusammengebundene Langhaarfrisur und einen mit Perlen verzierten Einsteckkamm, der an ein Sahnetörtchen oder eine Servierhaube erinnert. Ihre Gesichtshaut ist unnatürlich hell, die Augen sind aufwendig geschminkt. Auch sie trägt rot geschminkte Lippen, wobei ihr leicht geöffneter Mund eine Reihe von Zähnen sichtbar werden lässt. Um ihren Hals trägt die rechte Puppe ein Halsband mit einem Herz. Gekleidet ist sie lediglich mit einem durchsichtigen Tuch über einem wenig blickdichten Bustier, so dass ihre Brustwarzen zu sehen sind. Im Gegensatz zu der linken Puppe wirkt die rechte Figur in ihrer Künstlichkeit und von Kontroversen gekennzeichneten Aufmachung irritierend. Der traditionellen Frisur mit Einsteckkamm stehen eine artifizielle Überschminktheit sowie ein – im wahrsten Sinne des Wortes – offenes, erotisches Versprechen gegenüber.

In der Konstellation zueinander entsprechen die beiden Puppen den bisher benannten, unbetitelten Paardarstellungen, den Werken *Hafencafé* und *Teediele* sowie dem 1932 entstandenen Gemälde *Stoffhändler* (Abb. 52).

Die eine Figur zieht teils durch Zugewandtheit, teils zusätzlich durch ihren direkten Blick die Aufmerksamkeit des Betrachters bzw. der Betrachterin auf sich. Die Blickrichtung der zweiten verhält sich jeweils etwa im rechten Winkel zu jener der frontal dem bzw. der Betrachtenden zugewandten Figur. Dabei ist es nicht der Blick, der zumeist an dem bzw. der Partner_in vorbei gerichtet zu sein scheint, sondern es ist die Zu- oder Abwendung des Körpers, die eine wie auch immer geartete Beziehung zwischen den Figuren gewährleistet. In dem Gemälde *Frisierpuppen* verweist die Ausrichtung des Körpers und somit die Blickrichtung der dunkelhaarigen Figur in der Leserichtung von links nach rechts auf die neben ihr stehende Figur. Diese stellt wiederum durch die Offenheit ihres Körpers und Blickes die Verbindung zu dem bzw. der Betrachter_in bzw. einem oder einer potenziellen Konsumenten_in her.

Tatsächlich evoziert der deutlich in einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund unterteilte Bildaufbau eine Schaufenstersituation. Durch einen Vorhang abgetrennt, lässt sich das Geschehen im hinteren Bereich des Geschäftes lediglich erraten. Die Puppen im Vordergrund sind als Ausstellungsstücke Verlockung und Versprechen zugleich.

Ob sich ihr Angebot jedoch an weibliche oder männliche Konsument_innen richtet, lässt diese Darstellung im Gegensatz zu der eines Frisiersalons in dem Gemälde *Mutter und*

*Kind vor dem Friseurladen*⁶⁷⁶ von Gerta Overbeck offen. Die linke Figur in Jürgens' *Frisierpuppen* offeriert der emanzipierten Frau der 1920er Jahre den passenden ‚Look‘ für ihr modernes Äußeres. Hingegen scheint die rechte Figur ähnlich wie die Damen in der *Schaubude*⁶⁷⁷ von Ernst Thoms durch die mäßig verhüllten Reize eher an die männliche Schaulust zu appellieren. Eine Werbung, die sich mit entsprechender Wäsche an die emanzipierte Frau und deren Ausübung ihrer Sexualität richtet, ist eher unwahrscheinlich. Dafür sprechen die konservative Frisur, die übermäßige Bemalung des Gesichts sowie das Abhängigkeit suggerierende Herz an einem Band um den Hals. Dieses findet sich zudem in dem rosafarbenen Tuch als eine Form der ‚Liebesbotschaft‘ wieder.

Eher verweisen diese Komponenten in Verbindung mit der ‚modernen‘ Büste und dem Sujet der Schaufensterpuppe auf die sich transformierenden Weiblichkeitsbilder zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Nach wie vor changierten diese zwischen unterschiedlichen moralischen Wertvorstellungen und deren Auslegung. Was im 19. Jahrhundert als obszön galt und der sogenannten ‚Halbwelt‘ zuzuordnen war, wurde in den 1920er Jahren – bildlich gesprochen ‚salonfähig‘. Der Konsum von Schönheitsprodukten, Kosmetik und modischer Kleidung nahm stetig zu. Das hatte eine Veränderung der Gestaltung der Schaufenster zur Folge. Gleichwohl blieben in Anbetracht einer übermäßigen Nutzung von Kosmetik und der damit einhergehenden Zurschaustellung des eigenen Körpers gedankliche Verbindungen mit dem Beruf des Models und der Tätigkeit einer Prostituierten bestehen.⁶⁷⁸

Diese, in dem Gemälde *Frisierpuppen* vornehmlich durch die rechte Puppe hervorgerufenen Assoziationen werden durch die Positionierung der beiden weiblichen Figuren unter einer straßenlaternenähnlichen Lampe forciert. Wie anhand des Pastells *Nachtgeschäft* von Elfriede Lohse-Wächtler (Abb. 44) erläutert, kann diese Konstellation auch in dieser Darstellung als Symbol für ein professionelles Werben von Prostituierten im nächtlichen Außenraum gelesen werden. Im selben Kontext kann das private Hinterzimmer gedacht werden, das durch den hinter dem Vorhang liegenden räumlichen Bereich verkörpert wird. Eindeutig zu erkennen ist hier lediglich eine manikürte Hand sowie eine Art Zitronenscheibe, die in dem Gemälde *Schaubude* von Ernst Thoms in einem ähnlich surreal anmutenden Kontext zu erkennen ist. So offenbart eine genaue Betrachtung des Gemäldes *Frisierpuppen* unterschiedliche Räume, die zwischen Innen und Außen, privat und öffentlich changieren. Die Verbindung von „Vorstellungen von Weiblichkeit und Stadtraum“⁶⁷⁹ ist ihm dabei sowohl aufgrund der Schaufenster-Situation als auch hinsichtlich der wie eine Außenlampe anmutenden Leuchte inhärent.

Katharina Sykora verweist in ihrem Beitrag zur Osmose von Weiblichkeit und Stadtraum in der Schaufensterfotografie auf die Überblendung von Weiblichkeit und Großstadt in der Konzeption des Flaneurs im 19. Jahrhundert. Dessen Bewegung des permanenten Begehrens richtet sich auf die weibliche Unbekannte der Stadt. Zudem korrespondiert es

676 Gerta Overbeck, *Mutter und Kind vor dem Friseurladen*, 1924, Gouache, 48,3 x 36,5 cm, Privatbesitz, Abb. in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 127.

677 Ernst Thoms, *Schaubude*, 1926, Öl auf Leinwand, 69 x 57,5 cm, Sprengel Museum Hannover, Abb. in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 155.

678 Zu entsprechenden Überlegungen angesichts der Gegenüberstellung einer Mutter mit Kind und den Modellen im Frisiersalon in dem Gemälde *Mutter und Kind im Friseurladen* von Gerta Overbeck siehe Meskimmon 1999, S. 65 ff.

679 Sykora 1999, S. 15.

laut Sykora mit der Phantasie von der Großstadt selbst als überdimensionalem weiblichen Körper. Mit diesem vereinige sich der Flaneur in einer „sainte prostitution“ (Charles Baudelaire).⁶⁸⁰

Durch die auch sozial mobil gewordene Masse der Arbeiterinnen und weiblichen Angestellten änderte sich im 20. Jahrhundert die eindeutige Trennung der moralisch einwandfreien bürgerlichen von der sexuell zwielichtigen Frau. Während Erstgenannte dem Heim als geschütztem, intimem Raum zugeordnet war, verortete man die Letztgenannte im ungesicherten Raum der Straße. Für den Flaneur war die Straße wiederum zum Geschäft in Form von Passagen und Warenhäusern avanciert. Passant_innen durchkreuzten sich mit der Metropole als metaphorischem Ort des Warenaustauschs im Schaufenster⁶⁸¹, das als der „Spiegel der Wirklichkeit, als Spiegel der Passanten“⁶⁸² perfektioniert wurde. In diesem Zuge entwickelte sich die Schneiderpuppe zum naturalistischen Modell, wodurch das indirekte Verführungspotential sich von der realen Frau auf ihr künstliches Pendant verlagerte. Diese „illusionistische Wirklichkeitsnähe“ spiegelte sich laut Sykora bereits in zeitgenössischen Publikationen, die die Anziehungskraft der Puppen beschworen. Ihrer Ansicht nach vereint das Mannequin den Konnex von Weiblichkeit und Großstadt in doppelter Weise: als Zwitter der Frau auf der Straße und als Verkörperung der modernen Stadt als Luxeria.⁶⁸³

Diese Überlegungen sind dem Gemälde *Frisierpuppen* von Grethe Jürgens inhärent. Wie die Analyse gezeigt hat, verbinden sich in der Darstellung diverse Diskurse um die Vorstellung von Weiblichkeit und deren Transformation seit dem Ende des 19. Jahrhunderts. So spielt Jürgens in ihrer Darstellung mit der Schaufenster-Situation und der Außenlampe zum einen auf die Verbindung von Weiblichkeit bzw. den Vorstellungen von Weiblichkeit und Stadtraum an. Damit einher geht der Verweis auf dessen sich für die Frauen transformierende Bedeutung.

Dies wird vornehmlich durch die unterschiedlich charakterisierten Puppen sowie mittels der Frau als einer Adressatin der im Fenster zur Schau gestellten Produkte und Schönheitsversprechen verbildlicht. Zum anderen verweist Grethe Jürgens in ihrem Gemälde auf die Verführung durch Weiblichkeit. Dies geschieht zunächst durch die rechte Figur und die Positionierung beider Puppen unter einer laternenähnlichen Lampe. Des Weiteren integrierte die Künstlerin eine diffuse ‚Hinterzimmersituation‘ mit einer an einen ‚Showroom‘ erinnernden und mit Herzchen versehenen Dekoration. Aus diesen Verweisen auf weibliche Verführung resultiert wiederum die Annahme eines potenziellen männlichen Konsumenten. Diese wurde durch die Analyse der Blickstrukturen sowie durch den Verweis auf das ähnliche und diesbezüglich eindeutige Gemälde von Ernst Thoms gestützt. Zugleich suggeriert die durch präzise Malweise erreichte, täuschend echt wirkende Entsprechung von Puppe und realer Frau letztlich nicht nur die Möglichkeit von käuflicher Schönheit. In Kombination mit den benannten Anspielungen auf ein entsprechendes Mi-

680 Vgl. Sykora 1999, S. 15. Zu dem Originaltext von Baudelaire aus dem Jahr 1869 siehe Baudelaire 1985, S. 150.

681 Vgl. zu diesem Absatz: Sykora 1999, S. 18.

682 Osterwold 1974, S. 8.

683 Sykora 1999, S. 19. Vgl. zu dem gesamten Absatz ebd., S. 15 ff.

lieu ist der Darstellung auch die Verdinglichung und Käuflichkeit von Körpern inhärent⁶⁸⁴. Auch hier geht es folglich um Körperlichkeit und Verfügbarkeit in Kombination mit Weiblichkeit und vor allem dem weiblichen Körper.

Eine Parodie auf die ‚Entfremdung der Geschlechter‘? Das Gemälde *Frau und Mann* von 1927

In Publikationen zur Neuen Sachlichkeit wird immer wieder die Verdinglichung von Lebensräumen, Gegenständen und Lebewesen in den Werken neusachlich arbeitender Künstler_innen hervorgehoben. Nahezu ebenso häufig wird in diesem Kontext auf die Darstellung der Entfremdung von Mann und Frau als Teil oder Folge dieser Versachlichung verwiesen.⁶⁸⁵ So stellte unter anderem Manja Seelen im Rahmen ihres Beitrags zum Bild der Frau in den Werken von Künstler_innen der Neuen Sachlichkeit angesichts von Paardarstellungen heraus, dass es zu einer Entindividualisierung der dargestellten Personen und zu einem Fehlen der Exklusivität ihrer Beziehung kommt. Diese würde so viel eher als allgemein verbreitet und gesellschaftlich akzeptiert vermittelt werden.⁶⁸⁶ In den von Seelen als „typisch“ bezeichneten neusachlichen Darstellungen von Ehepaaren⁶⁸⁷ werden Mann und Frau im Gegensatz zu traditionellen Paardarstellungen des 19. Jahrhunderts gleichberechtigt nebeneinander gezeigt. Es fehle jedoch jeglicher sichtbarer emotionaler Zusammenhalt, der aus der Abkehr von der geschlechtsspezifischen Rollenverteilung in der Ehe resultiere. Der Konflikt zwischen den Partnern führt nach Ansicht von Manja Seelen zu einem unverbindlichen Nebeneinander bzw. zu einer Entfremdung, die sich häufig in unterschiedlichen, einander widersprechenden Bewegungsrichtungen äußert. In der Folge käme es zudem „[...] zu einer Versachlichung der Beziehung zwischen Bild und Betrachter oder Betrachterin im Sinne der Abkehr von einer moralischen Belehrung oder von einer Befriedigung der Schaulust“.⁶⁸⁸

Als exemplarisch für einen dahingehenden, in mehrheitlichen Betrachtungen des Werkes verfolgten Interpretationsansatz⁶⁸⁹ kann das Gemälde *Frau und Mann* aus dem Jahr 1927 von Grethe Jürgens gelten (Abb. 53). Ergänzt werden soll die vorherrschende Deutung des Werkes als Darstellung von einer Entfremdung der Geschlechter durch eine weiterführende Betrachtung der gestalterischen und inhaltlichen Details.

Zu sehen ist ein bürgerlich gekleidetes Paar vor einer roten Ziegelsteinmauer. Beide Figuren sind in Form eines Brustporträts dargestellt. Im Hintergrund sind Grünflächen und

684 Siehe dazu auch den kurzen Hinweis von Wieland Schmied auf die durch Jürgens in diesem Gemälde animierte Dinglichkeit, in: Schmied 2004, S. 247 f. sowie eine weitere, kurze Beschreibung in: Schmied 2001, S. 204.

685 Siehe dazu u. a. Seelen 1995, hier insbes. S. 63 ff.; Buderer 1994, S. 124 sowie S. 170 f.; Horn 1975, S. 174.

686 Vgl. Seelen 1995, S. 121.

687 Seelen 1995, S. 64. Unklar bleibt angesichts der exemplarisch benannten Werke, wodurch sich die darin dargestellten Paare explizit als Ehepaare definieren. Aus diesem Grund wird die hier sowie auch in weiteren Publikationen zur Kunst der Neuen Sachlichkeit proklamierte Entfremdung zwischen Mann und Frau auf die in dieser Arbeit angeführten Paardarstellungen bezogen.

688 Zu diesem Absatz: Seelen 1995, S. 121.

689 Siehe u. a. Seelen 1995, S. 115 f.; Horn 1975, S. 174; Scholz 2001, S. 121 ff.

ein schmaler Streifen Wasser mit einer Reihe von Schiffen auszumachen. Die Mauer bildet eine deutliche Trennung zwischen Bildvorder- und -hintergrund. Einzig eine grüne Blätterränke, die zwischen den beiden Figuren an der Mauer emporwächst, stellt einen Bezug zu den in der Ferne sichtbaren Grünflächen her.

Die Frau befindet sich in dieser Darstellung an den linken Bildrand gerückt. Sie ist dem bzw. der Betrachter_in frontal zugewandt und blickt ihn bzw. sie direkt an. Modisch gekleidet scheint die weibliche Figur zum Ausgehen zurechtgemacht. Eine Blume an einer Anstecknadel ziert ihren Mantel. Unter diesem trägt sie ein weißes Spitzenoberteil, dazu einen Hut mit einem schleierähnlichen, halbtransparenten Tuch. In ihrem Arm hält sie einen schwarzen Hund, dessen Pfote auf ihrem Lederhandschuh aufliegt. Der Mann befindet sich in der rechten Bildhälfte und ist im Profil zu sehen. Mit seiner schwarz behandschuhten Hand bedeckt er sein Gesicht. Im Gegensatz zu dem farbig differenziert ausgestalteten Äußeren der Frau erscheint die männliche Figur bis hin zu der hinter den vier ausgestreckten Fingern sichtbaren Gesichtshaut in Schwarz und Grau. Sie ist auf einem sich zwischen Mauer und Lattenzaun befindlichen Weg offenbar im Gehen begriffen. Dies wird durch die Positionierung seines Körpers am rechten Bildrand, dessen Ausrichtung nach rechts sowie dem leicht vorgewölbten Mantel suggeriert.

Die weibliche Figur vor dem Zaun hingegen ist durch ihre Lage im direkten Bildvordergrund mit Zaun und Mauer im Rücken fest in ihrer Position verankert. Sie ist es, die durch ihre Zugewandtheit und ihren Blick den Kontakt zum bzw. zur Betrachter_in herstellt. Ein Verweis auf die männliche Figur durch Blickrichtungen oder Körperhaltungen besteht im Gegensatz zu den zuvor analysierten Paardarstellungen nicht. Vielmehr sind die Figuren durch die formalen und inhaltlichen Gegensätze aufeinander bezogen. Mehrere Dichotomien sind der Darstellung offensichtlich inhärent. Die im Hintergrund zu sehenden Schiffe mit rauchenden Schloten stehen den kaum wahrnehmbaren Grünflächen und den beiden Pflanzen im Vordergrund als Symbole für Technik und Natur konträr gegenüber. Zudem finden sich vornehmlich in der Gestaltung der Figuren dichotome Begriffspaare wie frontal und seitlich, offen und verdeckt oder stehend und gehend. Ebenso lassen sich geschmückt und schlicht, koloriert versus Grau in Grau als gegensätzliche Charakteristika konstatieren. Eingefügt in einen strengen Bildaufbau mit begrenztem Raum für Ausbrüche verbildlichen die benannten Eigenschaften folglich die Gegensätzlichkeit oder Andersartigkeit des weiblichen und männlichen Geschlechts.⁶⁹⁰

Ähnlich wie in dem Gemälde *Frisierpuppen* (Abb. 51) integriert die Künstlerin in die Darstellung *Frau und Mann* Elemente sowie wiedererkennbare Symbole im Wandel begriffener Wertesysteme und Gesellschaftsformen. Als ein Beispiel sei der kleine Hund auf dem Arm der weiblichen Figur benannt. Eindeutig ist er sowohl in dem Gemälde *Frau und Mann* als auch in der frühen Zeichnung *Ohne Titel* (Abb. 45) der Frau zugeordnet. Durch seine dunkle Färbung ist er zudem Teil eines kompositorischen Dreiecks. Dieses setzt ihn

690 Manja Seelen charakterisiert diese „Beharrung auf einem ‚wesensmäßigen‘ Unterschied zwischen Mann und Frau [...]“ als „bürgerlich“ und stellt als Hauptaussage des Werkes erneut die Vereinsamung der Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft in den Vordergrund. Sie verweist zudem auf die traditionellen Attribute bürgerlichen Ehelebens, wie auf die Verzierung des Weiblichen und auf den erneut der Frau zugeordneten, offensichtlich zahmen Schoßhund als Symbol ihrer Treue, die der Mann in seiner Gegensätzlichkeit konterkariert, vgl. Seelen 1995, S. 115 f.

mit der Kleidung des Mannes und mit der Kopfbedeckung der weiblichen Figur in Verbindung.

Im Rahmen von Paardarstellungen seit dem 15. Jahrhundert fungiert das vornehmlich aufgrund seiner Größe als Schoßhund bezeichnete Tier als Symbol für die weibliche Treue. In Zusammenhang mit der Frau kann es ikonografisch auf die Anwesenheit eines Liebhabers, auf sexuelle Handlungen oder Triebhaftigkeit verweisen.⁶⁹¹ In diesem Kontext ließen sich auch die rote, nelkenähnliche Blume am Mantel der Frau sowie ihr weißes Oberteil und das schleierartige Tuch lesen. Die männliche Figur würde in der Darstellung von Grethe Jürgens demnach die Rolle des geheimen Liebhabers einnehmen. Während er im Gehen begriffen seine Identität vor Blicken schützen möchte, geht die weibliche Figur offen mit der Situation um. Dies könnte ein individuelles Schicksal oder ein allgemein gestärktes Selbstbewusstsein der emanzipierten Frau verbildlichen.

Weitere Lesarten sind möglich: Anknüpfend an den vorherrschenden Deutungsansatz einer Verbildlichung von der Entfremdung der Geschlechter lässt sich die Darstellung *Frau und Mann* auch als eine Parodie auf die ewigen Entfremdungsbeschwörungen des modernen Paares lesen. Bereits zur Entstehungszeit des Gemäldes fand dieses Thema Eingang in die öffentlich geführte Debatte um den Wandel traditioneller gesellschaftlicher Wertesysteme und Hierarchien.⁶⁹² Anlass zu einer derartigen Lesart des Werkes von Grethe Jürgens bieten die übertriebene Art der inhaltlichen und formalen Darstellung sowie der deutliche Einsatz von Dichotomien. Eindeutig lässt sich letztlich lediglich konstatieren, dass die Künstlerin traditionelle Darstellungsmodi und Rollenbilder ver- und bearbeitet. Mittels einer neusachlichen Malweise und exponierter, surrealistisch anmutender Farbigkeit versetzt sie die Szenerie gleichsam in ihre Gegenwart. Auf diese Weise irritieren ihre Darstellungen trotz der zunächst scheinbar leicht zu erschließenden formalen Oberfläche.

Emotionale Zuneigung zwischen den Geschlechtern mit und ohne Hierarchisierung – Die Werke *Liebespaar* und *Im Spiegel*

Abschließend sollen zwei Paardarstellungen Erwähnung finden, die in ihrer eindeutigen Demonstration von Zuneigung zwischen Mann und Frau die Ausnahme im Werk von Grethe Jürgens bilden. Im Gegensatz zu dem Selbstbildnis in Form der Paardarstellung *Im Spiegel* von 1928 wurde das Gemälde *Liebespaar* von 1930 (Abb. 54) in der bestehenden Literatur bereits häufig besprochen. Daher soll hier lediglich zusammenfassend darauf eingegangen werden. Interpretiert wurde das Werk zum einen als »[...] Utopie einer gleichberechtigten und die Unterschiede nicht mehr betonenden Mann-Frau-Beziehung [...]«⁶⁹³ und somit als diametral der oben angeführten Darstellung *Frau und Mann* gegenüberstehend.⁶⁹⁴ Zum anderen verstand man es als programmatisch im Sinne einer Veranschaulichung von Sympathie zur Arbeiterklasse und deren Vorstellungen.⁶⁹⁵ In diesem Kontext

691 Vgl. Mohrland 2013, S. 129 f.

692 Siehe Unterkapitel 4.2 der vorliegenden Untersuchung.

693 Seelen 1995, S. 116.

694 Vgl. Scholz 2001, S. 129 sowie Reinhardt, H. 1982, S. 21.

695 Vgl. Horn 1975, S. 175 sowie Meskimmon 1999, S. 137 f.

las Ursula Horn das Gemälde als Verbildlichung eines „[...] proletarisch-revolutionären Menschenbildes, wie es gegen Ende der zwanziger Jahre vor allem durch den Einfluß der Kulturpolitik der KPD und der [sic!] Gründung der Assoziation revolutionärer bildender Künstler möglich wurde“⁶⁹⁶.

Das Paar ist in dieser Darstellung erneut bis zur Brust sichtbar und befindet sich in der rechten Ecke des Bildes. Die Zusammengehörigkeit der beiden Figuren wird sowohl durch die körperliche Nähe und durch den aufschauenden Blick der Frau als auch durch die aktive Geste der Berührung des Mannes veranschaulicht. Ob der Blick seitens der männlichen Figur erwidert wird, erscheint möglich, ist jedoch nicht eindeutig festzustellen. Die schlichte, schmucklose Kleidung und die Art der Mützen charakterisieren die beiden Protagonisten des Gemäldes als Angehörige des Proletariats.

Im Gegensatz zu dem in gedämpften Braun-, Ocker- und Blautönen gehaltenen Gemälde *Arbeitslose*⁶⁹⁷ von 1929 erscheint die Stimmung in *Liebespaar* aufgrund der Farbigkeit und des Lichteinfalls positiver. Die gegenseitige Zuneigung ist durch die benannten gestalterischen und inhaltlichen Komponenten deutlich sichtbar. Dabei wird durch den aufschauenden Blick seitens der weiblichen Figur, das Herabschauen des Mannes auf die Frau sowie durch seine Hand auf ihrer Schulter eine eher traditionelle geschlechtliche Rollenverteilung verbildlicht.

Ein anderes Bild von einer verschiedengeschlechtlichen Paarbeziehung vermittelt die Federzeichnung *Im Spiegel* (Abb. 58). Das Thema der Gleichberechtigung ist hier bereits formal zum Bildgegenstand erhoben.

Die Köpfe des Paares füllen die obere Hälfte des kleinformatigen Blattes nahezu aus. Die untere Bildhälfte wird durch die nicht näher ausgestalteten Hals- und Schulterpartien bestimmt. Die Frau befindet sich links im Bild und ist im Halbprofil zu sehen. Ihr Blick ist geradeaus in Richtung eines imaginären Gegenübers gerichtet. Den Kopf hält sie leicht nach oben gereckt. In Kombination mit dem überlang dargestellten Hals erweckt dies den Eindruck von Selbstsicherheit. Möglicherweise resultiert diese Haltung zudem aus der Intention, sich und ihren Partner gemeinsam ‚im Spiegel‘ möglichst wirkungsvoll in Szene zu setzen.

Hinsichtlich einer weiterführenden Annäherung auf inhaltlicher Ebene ist die Frage nach der Entstehungszeit der Selbstdarstellung evident. Diese wurde aufgrund von Bezeichnungen auf der Rückseite des Blattes und auf einer nicht erhaltenen Pappe mit 1928 angegeben.⁶⁹⁸ Eine Gegenüberstellung der Zeichnung mit den um die Mitte der 1920er Jahre entstandenen Selbstbildnissen von Grethe Jürgens oder mit dem *Bildnis Gerta Overbeck* aus dem Jahr 1925⁶⁹⁹ lassen sowohl in Anbetracht des gewählten Ausschnittes als auch bezüglich der Malweise deutliche Äquivalenzen erkennen. Die Formen sind vereinfacht, der

696 Horn 1972, S. 433.

697 Grethe Jürgens, *Arbeitslose*, 1929, Aquarell auf Papier, 48,5 x 44 cm, Sprengel Museum Hannover.

698 Eine Überprüfung der Rückseite der Federzeichnung *Im Spiegel* war aufgrund der Rahmung nicht möglich. Fotografische Abbildungen existieren laut dem Eigentümer nicht. Auf der entfernten Pappe soll neben der Jahreszahl 1928 auch der Titel *Im Spiegel* vermerkt gewesen sein. Diesen Aufzeichnungen sei zudem die Identifikation des männlichen Dargestellten als Gustav Schenk zu entnehmen gewesen. Auskunft per Telefon am 13.01.2015.

699 Grethe Jürgens, *Bildnis Gerta Overbeck*, 1925, Aquarell, 30 x 24 cm, bez. unten rechts: G. Jürgens, Privatbesitz.



Abb. 51: Grethe Jürgens, *Frisierpuppen*, 1927



Abb. 52: Grethe Jürgens, *Stoffhändler*, 1932



Abb. 53: Grethe Jürgens, *Frau und Mann*, 1927



Abb. 54: Grethe Jürgens, *Liebespaar*, 1930



Abb. 55: Grethe Jürgens, *Paar in der Kneipe (Zwei Paare)*, 1922



Abb. 56: Grethe Jürgens, *Hafencafé*, 1931



Abb. 57: Grethe Jürgens, *Teediele*, um 1925 (?)



Abb. 58: Grethe Jürgens, *Im Spiegel*, 1928

Ausdruck aufgrund der leicht nach unten gezogenen Mundwinkel ernst oder prüfend. Auch die in dem Blatt *Im Spiegel* länger getragenen, im Nacken zusammengebundenen Haare der Dargestellten würden für eine Entstehung vor 1928 sprechen.

Die Aufzeichnungen auf der Rückseite des Blattes und der entfernten Pappe identifizieren laut Aussagen des Eigentümers den männlichen Dargestellten als Gustav Schenk. Eine physiognomische Ähnlichkeit zwischen fotografischen Porträts des Literaten aus jener Zeit oder mit dem 1931 entstandenen Gemälde *Bildnis Gustav Schenk* ist nicht eindeutig festzustellen.⁷⁰⁰ Gleichwohl stand diese auch bei anderen Porträtarbeiten und Selbstbildnissen von Grethe Jürgens nicht immer im Vordergrund ihres Interesses, wie in Unterkapitel 3.2.3 deutlich wurde. Eine Bekanntschaft des Paares ist spätestens seit dem Jahr 1927 auch fotografisch dokumentiert.

Formal dominieren, ähnlich wie in den frühen, skizzenhaften Paardarstellungen, Linien das Blatt *Im Spiegel*. Im Bereich der Haare sowie für die Gestaltung der Schattierungen an Hals und Gesicht verwendete Jürgens Schraffuren. Diese weisen interessante Verdichtungen und somit Verdunkelungen etwa mittig in den Gesichtern der beiden Figuren auf. Eine eindeutige Lichtquelle ist in der Darstellung nicht auszumachen. So bleibt die Herkunft des Schattens im Bereich der Nase der Künstlerin unklar. Er findet jedoch seine Entsprechung im Gesicht der männlichen Figur an jener Stelle, wo Grethe Jürgens es durch ihr Konterfei teilweise verdeckt. So suggeriert der gezielt eingesetzte Schattenwurf etwa mittig von den beiden Köpfen deren direkte Berührung, Nähe und Zusammengehörigkeit.

Gestützt wird dieser Eindruck von der Einheitlichkeit der gesamten Komposition. Noch deutlicher als bei der oben erwähnten frühen Paardarstellung *Ohne Titel* (Abb. 45), in der sich die Elemente des Gesichts von Mann und Frau ergänzen, bilden die beiden Köpfe von Grethe Jürgens und Gustav Schenk in der Zeichnung *Im Spiegel* eine Einheit. Die ihre Gesichter umrahmenden Linien an Haaransatz und Kinn lassen sich nahezu nahtlos ineinander überführen. Augen, Nase und Mund der Künstlerin sind dabei etwas höher angelegt, was ihre vordere Position perspektivisch verdeutlicht sowie den Eindruck einer vorgereckten Haltung verstärkt. Auch die die Augen betonenden Schattierungen der Skizzen aus den frühen 1920er Jahren finden sich in diesem Blatt wieder.

Im Gegensatz zu der nicht betitelten Darstellung des Paares von 1919–1921 ist in dem Blatt *Im Spiegel* die rechte Gesichtshälfte des Mannes durch die vor ihm befindliche Frau verdeckt. Das sichtbare Auge blickt jedoch ebenfalls direkt in Richtung des Betrachters bzw. der Betrachterin. Der Ausdruck der männlichen Figur ist ebenso ernst wie jener seiner Partnerin. Schützend bildet sein Oberkörper auch formal eine Stütze für die Künstlerin und verankert durch die bis an die Seiten geführten Linien der Schulterpartie beide als Paar sicher im Bildraum.

Die fehlende Signatur auf der Vorderseite sowie der skizzenhafte Charakter lassen vermuten, dass die Darstellung *Im Spiegel* nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war. Gleichwohl und trotz des kleinen Formats nimmt die Zeichnung angesichts der übrigen Selbst- und Paardarstellungen einen bedeutenden Stellenwert im Œuvre von Grethe Jürgens ein. Sie stellt sich als weiblichen Teil eines Paares in einer Spiegelsituation dar. Das Ich-situie-

700 Eine äußerliche Ähnlichkeit mit der Darstellung von Gustav Schenk in *Im Spiegel* lässt sich anhand einer um 1930 entstandenen Fotografie konstatieren, Abb. in: Bonner Kunstverein 1982, ohne Seite.

rende Moment im Blick des Anderen, der anhand der Arbeit *Selbstporträt im Spiegel* (Abb. 14) von Elfriede Lohse-Wächtler näher ausgeführt wurde,⁷⁰¹ bezieht sich hier nicht nur auf die Person von Grethe Jürgens. Sie gibt sich durch ihre vordere Position als selbstbewusste Partnerin zu sehen, die dem Mann auf Augenhöhe begegnet. Die durch die körperliche Nähe verdeutlichte emotionale Zuneigung, die auf ähnliche Weise lediglich in dem Gemälde *Liebespaar* (Abb. 54) zum Ausdruck kommt, bleibt hier ohne Hierarchisierung oder Gönnerhaftigkeit.

Zugleich fehlen in der Zeichnung *Im Spiegel* die den anderen Paardarstellungen häufig inhärenten Dichotome sowie die Vereinzelung durch abgewandte Körper oder konträr verlaufende Blickstrukturen. Ein direkter Blickkontakt zwischen den Figuren fehlt zwar auch in dieser Darstellung. Ihre Blickrichtungen verlaufen jedoch parallel, sie sind auf einen gemeinsamen Punkt gerichtet. Auch wenn Grethe Jürgens durch ihre vordere Position und zugleich weniger verschattete Erscheinung im Fokus der Darstellung steht, stellen erstmals beide Teile des Paares durch ihren direkten Blick sowie gleichzeitige Zugewandtheit die Kommunikation mit dem bzw. der Betrachter_in her. Diese Einigkeit lässt Raum für die Annahme, dass sich die Blicke des Paares im Spiegel oder zumindest in einem imaginären Gegenüber begegnen. Zugleich kann dieses Moment des Spiegeln – folglich der Blick des Gegenübers – der Versicherung und Konstitution ihrer individuellen (Paar-)Beziehung dienen.

Zusammenfassung

Die Betrachtung der etwa 20 Darstellungen von Paaren im eingangs definierten Sinne ergab, dass sich Grethe Jürgens ähnlich wie ihre Kollegin Elfriede Lohse-Wächtler zunächst Anfang der 1920er Jahre im Rahmen von Zeichnungen und Skizzen künstlerisch mit dem Sujet auseinandersetzte. Weitere vereinzelte, mehrheitlich detailliert ausgestaltete Gemälde folgten in einem Zeitraum von 1927 bis 1932. Die Auswahl betraf erneut unterschiedlich geschlechtliche Figurenkonstellationen und Darstellungen, in denen ein Paar als zentrales Element das Bildgeschehen bestimmt. Im Gegensatz zu den Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler verortete Grethe Jürgens ihre Figuren ähnlich häufig in Innen- wie in Außenräumen. Als Zeichen für eine solche Verortung des Paares im Außenraum oder für den Übergang vom Außen- zum Innenraum fungiert mehr noch als in den Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler eine wie auch immer geartete Kopfbedeckung bei Mann und Frau.

Bleibt der Umraum in den frühen Skizzen ähnlich wie in ihren frühen Selbstbildnissen häufig nur rudimentär angedeutet, ist er in den ab etwa 1927 entstehenden Werken überwiegend detailliert ausgestaltet. Eine Ausnahme bildet die Federzeichnung *Im Spiegel* von 1928, in der die Künstlerin gänzlich auf die Gestaltung eines Umraumes verzichtete. Offenbar besteht ein Zusammenhang zwischen der gewählten Technik, folglich auch der Funktion einer jeweiligen Arbeit, und dem Stellenwert, den Grethe Jürgens dem Raum beimaß. In den zumeist nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Skizzen scheint er als eine Andeutung für die Verortung des im Fokus stehenden Paares auszureichen. Hingegen spielt

701 Siehe Unterkapitel 3.3.3 der vorliegenden Untersuchung.

der Umraum bei den gestalterisch detailliert ausgeführten Gouachen, Aquarellen und Gemälden eine ebenso bedeutende Rolle wie in den ab 1928 entstandenen Selbstdarstellungen der Künstlerin. Dabei stehen die Paare zwar deutlich im Fokus. Sie werden jedoch zusätzlich zu den Körper- und Blickbeziehungen in einen für die Interpretation ihrer Beziehung entscheidenden Umraum integriert. Er dient, ähnlich wie bei den Selbstporträts, nicht nur der Verortung der Figuren in einem bestimmten gesellschaftlichen Umfeld, im Gesamtzusammenhang ist der Umraum entscheidender Bildträger. In Kombination mit den dargestellten Figuren, ihrer Beziehung zueinander sowie mit den Blickstrukturen verweist er auf zeitgenössische Diskurse. Diese formieren sich in den angeführten Werkbeispielen unter anderem um Themen wie Arbeitslosigkeit, illegalen Handel und Massenabfertigung. Auch das sich im Wandel befindende Verhältnis der Geschlechter, sich transformierende Moral- und Wertevorstellungen und ein verändertes Konsumverhältnis wurden zum Bildgegenstand erhoben.

Elfriede Lohse-Wächtler bearbeitete durch das Aufgreifen der Prostitution ähnliche Themen bei einer direkteren Bildsprache vor einfacher Kulisse. In den Paardarstellungen von Grethe Jürgens bieten die Umräume hingegen vielschichtige Anknüpfungspunkte. Zudem arbeitete sie verstärkt mit Elementen wie Vorhängen, Abdeckungen und Verhüllungen, was Raum für Spekulationen bietet.

Im Gegensatz zu den Paaren in den Werken von Elfriede Lohse-Wächtler werden sie in den Arbeiten von Grethe Jürgens häufig stehend, in Form des Brust- oder Schulterporträts gezeigt. Sie sind überwiegend im direkten Bildvordergrund positioniert. Dabei ist bei der Stellung der Frau auf der linken oder rechten Seite kein nennenswertes Muster erkennbar. Der bzw. die Betrachter_in blickt wie in den Paardarstellungen von Lohse-Wächtler zumeist frontal auf die Szenerie. In einigen Arbeiten ist deren bzw. dessen Standpunkt minimal erhöht, wie unter anderem in *Arbeitslose*, *Hafencafé* oder *Bei Heinrich II* oder er ist von leicht links auf die Szenerie gerichtet wie in *Paar in der Kneipe* oder *Liebespaar* von 1930. Wie in den analysierten Werken von Elfriede Lohse-Wächtler ist es dabei häufig die weibliche Figur, die durch eine direkte Zuwendung und somit Öffnung zum bzw. zur Betrachter_in einen Einstieg in die Darstellung offeriert. Dabei sucht sie mehrfach direkt den Blick des Betrachters bzw. der Betrachterin, so beispielsweise in *Mann und Frau*, *Bei Heinrich II* und in dem Gemälde *Frisierpuppen*.

Die Beziehung zwischen den dargestellten Figuren wird, wie in den Werken von Lohse-Wächtler, in den wenigsten Arbeiten durch einen beidseitigen Blickkontakt hergestellt. Einseitige Blicke gehen in den Werken von Grethe Jürgens gleichermaßen von der Frau wie von dem Mann aus. Im Gegensatz zu den Arbeiten ihrer Kollegin überwiegen in den Paardarstellungen von Jürgens Arbeiten, in denen kein ersichtlicher Körperkontakt zwischen den Figuren besteht. Ist ein Kontakt sichtbar oder zumindest zu erahnen, wird er durch die Nähe der Körper evoziert. Sie bilden in diesem Fall zumeist auch kompositorisch eine Einheit. Anders als in den Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler sind angesichts jener von Grethe Jürgens lediglich drei auszumachen, in denen eine aktive Geste der Berührung sichtbar ist. So umfasst beispielsweise die dunkle, männliche Figur in dem Blatt *Bedrohtes Mädchen* von 1922⁷⁰² die vor ihr positionierte weibliche.

702 Grethe Jürgens, *Bedrohtes Mädchen*, 1922, Kohlestift und Tusche auf Papier, 16 x 10 cm, versteigert am 26.09.2009 im Auktionshaus Kastern, Hannover, Lot.-Nr. 150, Verbleib unbekannt, Abb. in: art-

Darstellungen, in denen sich die Frau vor dem Mann bzw. der Mann vor der Frau befindet, halten sich die Waage. Den Großteil bilden Konstellationen, in denen beide Partner nebeneinander oder leicht seitlich versetzt positioniert sind. In den beiden Werken *Tee-diele* und *Hafencafé* befindet sich die weibliche deutlich über der männlichen Figur. Die in dem Gemälde *Liebespaar* von 1930 offensichtlich verbildlichte traditionelle Hierarchie der Geschlechter wird hier verkehrt. Ob eine solche dominante weibliche Positionierung mit der Rolle der Verführerin einhergeht, muss insbesondere im Fall des Werkes *Teediele* aufgrund der indirekten, schwer zu deutenden Intention der Dargestellten offen bleiben. Die Münder der Figuren sind in den Arbeiten von Grethe Jürgens zumeist geschlossen, animalische Züge in Form von geöffneten Mündern, sichtbaren Zungen und Zähnen sowie klauenartigen Händen fehlen. Eine Ausnahme bilden die auffälligen, als ‚Reiß- oder Vampirzähne‘ wahrgenommenen Striche unterhalb der Lippe der männlichen Figur in der frühen Zeichnung *Ohne Titel* (Abb. 46).

Eine deutliche Unterscheidung der Geschlechter durch eine entsprechende Kolorierung ist in den Paardarstellungen von Jürgens weniger häufig zu konstatieren als in den Werken von Lohse-Wächtler. In einigen wenigen Arbeiten greift Grethe Jürgens die tradierte ikonografische Dichotomie des dunklen Männlichen und hellen Weiblichen auf. Sie zeigt sich in der oben näher beschriebenen frühen Skizze *Ohne Titel* mit dem Hund, in dem nicht näher besprochenen Blatt *Bedrohtes Mädchen* von 1922 sowie in dem Gemälde *Frau und Mann* von 1927. Wie ihre Kollegin nimmt auch Jürgens Typisierungen vor. Diese manifestieren sich jedoch in ihrem Fall weniger in rassenspezifischen Merkmalen als eher in auf soziale Schichten bezogenen Äußerlichkeiten. So charakterisieren beispielsweise die bereits anhand der Selbstdarstellung *Vor dem Arbeitsamt* konstatierte verhaltene ockerbraun-grüntönige Kolorierung und einfache, schmucklose Kleidung Angehörige des Proletariats. Auch die bürgerlichen Paare sind anhand ihrer Kleidung sowie anhand eines spezifischen Habitus, wie jenem des Spazierengehens, vornehmlich im Beisein eines Hundes, so unter anderem in *Ohne Titel* von 1919–1921 oder *Frau und Mann*, als solche wiedererkennbar zu identifizieren.

Zurückkehrend zu der eingangs gestellten Frage hinsichtlich potenzieller Unterschiede zwischen den frühen Skizzen in dem expressiv-realistischen Stil und den späteren neu-sachlichen Arbeiten von Grethe Jürgens lässt sich feststellen, dass in den frühen Blättern zwar dem Umraum eine geringere Bedeutung zugemessen wird. In Bezug auf die Positionierung der Körper zueinander, die Blickstrukturen oder die Einbindung des Betrachters bzw. der Betrachterin durch die Zu- oder Abgewandtheit der Figuren lassen sich jedoch keine Unterschiede feststellen.

Die ausführlichen Analysen der Paardarstellungen von Grethe Jürgens haben zudem gezeigt, dass eine pauschalisierende Behauptung der Darstellung von Entfremdung zwischen den Geschlechtern als vorrangige bildbestimmende Aussage nicht haltbar ist. Emotionale Nähe kann aufgrund der Position des Paares im Raum, der Zuordnung der Figuren untereinander trotz unterschiedlicher Blickrichtungen gegeben sein. Auch der bzw. die Betrachter_in kann im Beziehungsgefüge als Vermittler_in fungieren. Unter emotionaler Nähe wäre in diesem Fall nicht zwangsläufig liebevolle Zuneigung zu verstehen. Emotionen wie Interesse, Begehren, Abneigung, geschäftliche oder explizit verborgene Empfindungen wer-

den ebenfalls durch bestimmte Blickstrukturen sowie vor allem durch die Körperhaltung vermittelt.⁷⁰³

Eine potenzielle voyeuristische ‚Schaulust‘ im Sinne eines erotisch-neugierigen Blickbehrens befriedigen die Paardarstellungen von Grethe Jürgens sicher nicht. Die Figuren sind größtenteils voll bekleidet, sexuell konnotierte Berührungen zwischen Mann und Frau lassen sich nicht feststellen. Formen von Erotik werden vornehmlich durch Blickstrukturen und körperliche Nähe sowie verhaltene Gesten evoziert, die teilweise nicht auf den ersten Blick in ihrer Intensität sichtbar werden. Dazu gehören die offenen Blicke in Richtung Betrachter_in, die Hand auf dem freien Stuhl in *Bei Heinrich II* sowie die zwielichtigen, mit ethisch-moralisch und gesetzlich Verbotenem spielenden Hintergrundszenerien in *Frisierpuppen* und *Stoffhändler*. Aus den Gesichtern selbst sind, ähnlich wie in den Selbstbildnissen von Grethe Jürgens, etwaige Emotionen schwer abzulesen. Auffällig ist vornehmlich in den frühen Skizzen die starke Betonung der Augenpartie durch dunkle Schattierungen und Umrandungen. Dabei ist das Augeninnere häufig auch aufgrund der präzisen Malweise detaillierter ausgestaltet als in den Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler.

In nicht wenigen von Lohse-Wächtlers Werken wird die aktive Rolle des Mannes durch den Griff an die weibliche Brust verdeutlicht. Die Frau ist auf diese Weise als dessen Objekt gekennzeichnet, das sich in einer passiven Position befindet. Diese Passivität fehlt in den Paardarstellungen von Grethe Jürgens bis auf wenige Ausnahmen.⁷⁰⁴ Insgesamt scheint der Umgang mit dem sich wandelnden Verhältnis der Geschlechter weniger verunsichert. Dies wird zum einen durch die transformierende Integration alter und neuer Darstellungsmuster, Hierarchien und Rollenzuschreibungen vor einer Variation von Kulissen vermittelt. Zum anderen kann die Darstellung als Teil einer gleichberechtigten, von Zuneigung geprägten Beziehung in dem Selbstporträt *Im Spiegel* zumindest auf ein optimistischeres, ausgewogeneres Bild des Verhältnisses der Geschlechter verweisen.

4.4 Gegenübergestellt: Ausgewählte Paardarstellungen in den Werken von Otto Dix

Eingrenzung des Themenbereichs

Wie auch im Fall der Selbstbildnisse existieren zahlenmäßig deutlich mehr Paardarstellungen von Otto Dix als von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens. Neben den Darstellungen von Prostituierten und sexuell aktiven Paaren finden sich zahlreiche Porträts befreundeter Ehepaare, von Dix‘ Frau Martha und seiner Familie. Auffallend ist eine überwiegende Differenzierung von emotionaler Zuneigung und Sexualität, die immer auch ein anderes Bild der Frau in den Arbeiten des Künstlers bedingen.⁷⁰⁵

703 Als Beispiel sei die in dem Gemälde *Stoffhändler* verbildlichte verschwörerisch erscheinende Kommunikation der beiden männlichen Protagonisten genannt.

704 Als Ausnahmen ließen sich u. a. *Ohne Titel (Frau beim Waschen/Voyeur)*, 1919–1921, Kohle auf Papier, ca. 12 x 19 cm, Sammlung Robert Simon, oder *Bedrohtes Mädchen* nennen, in denen die männliche Figur durch Blicke oder Griffe als Bedrohung inszeniert wird.

705 Vgl. dazu: Reese 2007, S. 19 f. Reese verweist zudem darauf, dass mögliche Beziehungskonstellationen einem historischen Wandel unterworfen sind. In früheren Epochen existierten neben der Ehe

Die aus dieser Fülle getroffene Auswahl der für die vorliegende Untersuchung näher betrachteten Werke orientiert sich zunächst hinsichtlich des Zeitraumes von etwa 1918 bis 1930 an jenem der analysierten Paardarstellungen von Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler. Im Vordergrund stehen erneut Paare, die in einer emotionalen, erotischen oder eindeutig sexuellen Beziehung zueinander stehen. Familienporträts wurden nicht einbezogen.

Die im Folgenden näher betrachteten Werke stehen exemplarisch für charakteristische Untergruppen von Paardarstellungen, die sich im Œuvre von Otto Dix aufgrund der thematischen Wiederholungen ergeben. Das Bild der Frau und das dargestellte Verhältnis der Geschlechter zueinander sind, wie im Fall der vorangegangenen Unterkapitel, von vorrangigem Interesse. Auch das Bild des Mannes, das bereits in Anbetracht der Selbstbildnisse des Künstlers eine entscheidende Rolle spielte⁷⁰⁶, sowie Umraum, Blick- und Körperbeziehungen sind Gegenstand der folgenden Untersuchungen.

Das Ziel dieses Unterkapitels 4.4 ist dabei nicht, allgemein gültige Aussagen zu den Paardarstellungen und der Rolle der Frau oder des Mannes im Œuvre von Otto Dix zu generieren. Ausführungen und Gedankengänge zu Paardarstellungen aus seiner Hand finden sich in zahlreichen Publikationen über den Künstler und in feministischer Literatur zur Rolle bzw. zu dem Bild der Frau in der Kunst des 20. Jahrhunderts.⁷⁰⁷ Vielmehr sollen die etwa 25 näher analysierten Werke in der Gegenüberstellung mit den Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens exemplarisch die inhaltliche Auseinandersetzung sowie die künstlerische Umsetzung dieses Themenbereiches seitens eines Künstlers herausstellen, dessen damalige – teilweise skandalumwitterte – Bekanntheit und heutiger Erfolg durch die auch den Paardarstellungen inhärenten provokativen Momente bedingt ist.

Wer ist hier der Boss? Das Rollenverhältnis der Geschlechter in Darstellungen ‚ungleicher Liebespaare‘

Die Arbeiten *Nächtliche Szene* von 1920, *Älteres Liebespaar* aus dem Jahr 1923 und *Ungleiches Liebespaar* von 1925 können thematisch der Kategorie der sogenannten ‚ungleichen Liebespaare‘⁷⁰⁸ zugeordnet werden. Die frühe Lithografie *Nächtliche Szene* (Abb. 59) im ex-

immer auch andere Formen der geschlechtlichen Begegnung, wie beispielsweise das Konkubinat als legitimierte Form der außerehelichen Beziehung. Erst unter dem Primat romantischer Liebe wurden Liebe und Sexualität in der aus echter Zuneigung entstandenen bürgerlichen Ehe zusammengeführt, ebd., S. 19 f.

706 Siehe Unterkapitel 3.4 der vorliegenden Untersuchung.

707 Siehe u. a. Jung-Hee 1994; Beck 1991; Meskimmon 1999 u. v. m.

708 Bekannt ist das Thema des ‚ungleichen Paares‘ bereits seit der antiken Dichtung, beispielsweise aus den Komödien Platons. Mehrfach bildkünstlerisch umgesetzt wurde es unter anderem von Lucas Cranach und dessen Mitarbeitern, die in seiner Werkstatt eine Vielzahl in zeitgenössischen Quellen als „Buhlschaften“ bezeichneter Paarkonstellationen anfertigten. Für eine Bildbetrachtung zu *Alter Mann und das Mädchen* von Lucas Cranach d. Ä., 1530/40, Öl auf Lindenholz, 19,5 x 14,5 cm, Gemäldegalerie Wien, siehe Zimmermann, A. 2013.

Margot Rauch verweist auf die ursprüngliche Intention der Darstellung ‚ungleicher Paare‘. Sie sollten als moralisierende Gegenentwürfe zu gesellschaftlich sanktionierten Paarkonstellationen und einer gesitteten Lebensführung den bzw. die Betrachter_in vor den liederlichen Konsequenzen war-

pressionistischen Stil zeigt eine surreale Begegnung zwischen einem Mann und einer Frau, die durch eine entsprechende Kopfform sowie durch einen passenden Strahlenwurf als Mond und Sonne charakterisiert sind. Der Mann befindet sich deutlich oberhalb der Frau, sein Kopf dominiert die obere Bildhälfte. Mit seinem rechten Arm greift er an die Brust der Frau, die an der unteren Bildkante dargestellt ist. Ihr Kopf bestimmt mit frontal zugewandtem Gesicht die untere Hälfte des Bildes. Ihr Mund ist zu einem grimassenartigen Grinsen verzogen, ihre Arme sind nicht sichtbar. Sie scheint unter einer Lampe zu stehen, während der Mann sich von links nähert. Er ist im Profil zu sehen. Sein Hut sowie die Sterne oben links in der Ecke verweisen zusätzlich auf eine Begegnung im Außenraum.

Der Unterschied der Geschlechter wird hier zum einen durch die als einander gegensätzlich zugeordneten Himmelskörper dargestellt. Dabei symbolisiert der Mann den kühlen Mond sowie die Dunkelheit der Nacht. Die Frau verkörpert hingegen die wärmende Sonne und die Helligkeit des Tages. Zum anderen veranschaulicht die Positionierung der Figuren in den unterschiedlichen Bildhälften – das Oben und Unten – die Differenz. Die weibliche Passivität, die durch die nicht sichtbaren Arme ihren Ausdruck findet, steht der aktiven Geste der Berührung der männlichen Figur konträr gegenüber. Kompositorisch werden traditionelle gesellschaftliche Kategorisierungen der Geschlechter in *Nächtliche Szene* somit beibehalten. Weiterführende Aufschlüsse bietet die folgende Betrachtung einer anderen, in einem ähnlichen Zeitraum entstandenen Lithografie.

In dem Holzschnitt *Der Kuss (Liebespaar)* von 1919 (Abb. 60) begegnen sich die erneut als Mond und Sonne charakterisierten Figuren auf Augenhöhe. Im Fokus dieser Darstellung steht weniger der betitelte Kuss zweier Liebenden. Vielmehr wird eine liebevolle Annäherung der beiden Partner durch die gebleckten, animalisch anmutenden Zähne der Frau ad absurdum geführt. Eine Zuschreibung der passiven oder aktiven Rolle aufgrund von körperlicher Interaktion ist hier weniger offensichtlich als angesichts des zuvor benannten Werkbeispiels. Beide Figuren sind ohne Arme dargestellt. Wollte man in diesem Sinne dennoch einen aktiv handelnden Part benennen, wäre dies die männliche Figur. Sie lehnt den Oberkörper leicht in Richtung der weiblichen Figur und schürzt die Lippen zum Kuss. Wie in *Nächtliche Szene* ist das Entscheidende in dieser Hinsicht jedoch nicht die körperlich aktive oder passive Interaktion, sondern die weibliche, mimische Reaktion auf die männliche körperliche Annäherung. Ihr Gesichtsausdruck kennzeichnet die Frau in Anlehnung an die häufig als animalisch gezeichnete ‚Femme fatale‘ als die die Szenerie dominierende Figur. Sie ist somit diejenige, die die Berührung des ‚Anderen‘ zulässt oder abweist. Sie ist die Verführerin, deren Reizen sich die männliche Figur in Gestalt des Mondes in beiden Darstellungen zu nähern versucht. Nicht er bestimmt in letzter Konsequenz das Geschehen, sondern sie, die Lust und Verderben zugleich verkörpert. Durch die fehlenden Arme der männlichen Figur und die kaum zu erkennende Annäherung in dem Blatt *Der Kuss (Liebespaar)* wird diese metaphorische ‚Kastration‘ des Mannes noch deutlicher hervorgehoben.

nen. Die Beliebtheit derartiger Darstellungen, die unter anderem nackte Frauen, Dirnen, Bordellszenen, Ehebruch und weitere „Abgründe menschlicher Wollust“ abbilden, wirft laut Rauch jedoch die Frage auf, „[...] ob diese Werke tatsächlich nur der moralischen Erbauung dienten oder ob sie nicht vielmehr auch zur voyeuristischen Lustbefriedigung des Betrachters geschaffen wurden“, Rauch 2013, S. 71. Zu der Entwicklung des Motivs siehe auch u. a. Mohrland 2013, S. 134 ff.

Erotisches oder sexuelles Begehren ist auch das Thema der beiden Paardarstellungen *Älteres Liebespaar* und *Ungleiches Liebespaar*. Zu sehen sind jeweils ein Mann und eine Frau, die durch ihr unterschiedliches Alter und die daraus resultierende unterschiedliche körperliche Verfassung als diametrale Gegensätze charakterisiert werden. In dem Aquarell *Älteres Liebespaar* (Abb. 64) sitzt das Paar ähnlich wie in dem Aquarell *Liebespaar* von Elfriede Lohse-Wächtler aus dem Jahr 1922/23 (Abb. 40) auf einem Sofa innerhalb eines bürgerlichen, hier reicher verzierten Ambientes.

In der Darstellung von Otto Dix befindet sich der Mann an der linken Kante des Sofas. Sein linkes Bein liegt parallel zur rückwärtigen Lehne auf dem Sitzmöbel, sein rechtes Bein ist auf dem Boden aufgestellt. Darüber liegt das linke Bein der neben bzw. halb auf seinem Schoß sitzenden Frau. Gesicht und Körper des Mannes sind seitlich in den Raum hineingedreht und der Frau zugewandt. Er ist folglich für den bzw. die Betrachter_in nahezu im Profil zu sehen, während der Körper der Frau dem bzw. der Betrachter_in wie in dem benannten Aquarell von Lohse-Wächtler fast frontal zugewandt ist. Eine leichte Drehung entsteht durch die Zugewandtheit ihres Oberkörpers in Richtung des Mannes, dem sie in die Augen zu blicken scheint. Ihr fülliger, gänzlich unbekleideter Körper mit üppigen weiblichen Reizen steht in Kontrast zu dem ausgemergelten, mageren Körper des Mannes. Dieser trägt weiße, wie ein Schlafanzug oder ein Totenhemd wirkende Kleidung sowie Socken. Auf dem Kopf befinden sich kaum noch Haare, unter den Augen und an den Wangen dunkle Schatten. Dies verstärkt den Eindruck von über Knochen gespannter, transparenter Haut. Sein Mund lässt zu einem Grinsen verzerrt eine Reihe von Zähnen sichtbar werden, was die Anspielung auf einen Totenschädel komplettiert. Das Gesicht der Frau erinnert durch die Rundlichkeit, kombiniert mit dem großen, breiten Mund, den großen Nasenlöchern und den rosigen Wangen – wie in Elfriede Lohse-Wächters Darstellung *Paar in der Kneipe* (Abb. 41) – entfernt an ein Schwein.

Die Frau in dem Aquarell von Otto Dix verhält sich ähnlich passiv wie in dem benannten Beispiel von Elfriede Lohse-Wächtler. Die männliche Figur berührt sie im Schambereich. Dieser ist für den Betrachter aufgrund der gespreizten Beine der weiblichen Figur deutlich einsehbar und wird durch die Komposition des Paares zusätzlich betont. Ihre Körper sind nahezu in der Mitte des Raumes positioniert. Ihre Oberkörper und Haltung der Arme bilden ein umgekehrtes Dreieck, dessen Spitze über der Hand des Mannes am Schambereich der Frau endet. Unabhängig davon, ob der Mann den Blick der Frau erwidert oder auf ihren Busen herunterschaut, ordnen die Blicke beider Protagonisten das Paar einander zu. Wie vielfach anhand der Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler konstatiert, bieten der geöffnete Körper der Frau sowie die Geste des Mannes den Einstieg für den bzw. die Betrachter_in in das Bild. Durch diese Strukturen im Bildaufbau wird dessen bzw. deren Blick auf die weiblichen Geschlechtsmerkmale sowie auf die sexuelle Handlung gelenkt. Durch die dargestellten, ‚anormalen‘ oder unkonventionellen Gegensätze von jung und alt, fleischig-füllig und ausgezerrt, nackt und bekleidet erfährt die Darstellung von Otto Dix eine zusätzliche voyeuristische Steigerung.

In dem Gemälde *Ungleiches Liebespaar* von 1925 (Abb. 65) befindet sich das Paar erneut in einem Innenraum in zentraler, bildbestimmender Position.

Die Frau sitzt aufrecht auf dem Schoß des Mannes, dessen Kopf an ihrer Brust lehnt. Kerzengerade ragt sie über ihm auf. Ihr üppiger, jugendlicher Körper sowie ihre gelockten, wehenden Haare symbolisieren Vitalität. Verstärkt wird dieser Eindruck durch den ebenfalls

von dem Windstoß erfassten Vorhang. Die weibliche Figur ist durch ihre Position nicht nur kompositorisch erhöht. Sie ist zudem durch die Demonstration ihrer Jugend und Vitalität über den älteren Mann und dessen Kraftlosigkeit erhaben. Zugleich wird der Eindruck von Beweglichkeit der weiblichen Figur angesichts ihrer Starre und des entrückten Blickes irritiert. Verstärkt wird diese Irritation durch das ambivalente Verhältnis der Frau zu dem durch das Fenster aufgezeigten Außenraum. Das Fenster ist geöffnet, weshalb ein Windstoß in den Innenraum eindringen kann. Dieser erfasst deutlich sichtbar den Vorhang sowie das Haar der weiblichen Figur. Auf diese Weise wird eine Verbindung des weiblichen Körpers mit dem Außenraum hergestellt. Dieser ist durch Häuser, einen Fabrik-schornstein und eine violett-orange, diffuse Farbigkeit als Stadtraum im Dämmerlicht gekennzeichnet. Die männliche Figur bleibt von dieser Bewegung unberührt. Auch die Frau lässt sich von der Dynamik des Luftzuges letztlich nicht beeinflussen. Sie verharrt in ihrer vom Fenster und somit dem nächtlichen Stadtraum abgewandten Position. Der kahle Kopf des deutlich älteren Mannes ruht an ihrer Brust, so dass sein Gesicht für den bzw. die Betrachter_in nur teilweise sichtbar ist. Er trägt ein weißes Nachthemd, unter dem seine knöchigen, mit sichtbaren Adern überzogenen Beine hervorschauen. Mit beiden Armen umgreift der alte Mann den Körper der Frau, wobei deren Fleisch kontrastreich durch seine mageren Finger quillt. Diese zupackende Geste wird durch den erschöpft oder resigniert ruhenden Kopf nicht als aktiv dominierend wahrgenommen. Obgleich die Frau in starrer Haltung verharrt und ihr sichtbarer Arm tatenlos herunterhängt, ist sie die dominierende Figur. Erreicht wird dies durch ihre übergeordnete kompositorische Position sowie durch ihre sexuelle Vitalität bei gleichzeitiger Distanz zu dem ungleichen Partner. Ähnlich wie in dem Selbstbildnis *Die Absinth-Trinkerin (Selbstbildnis)* (Abb. 17) von Elfriede Lohse-Wächtler winden sich einzelne Strähnen wie Schlangen um den Kopf der Frau. Mit weit aufgerissenen Augen blickt sie starr entrückt, was in dieser Kombination erneut Assoziationen an die oben benannten Darstellungsformen der Medusa-Figur hervorruft. In der weiterentwickelten Form der mythologischen Erzählung um die Göttertochter war diese von betörender Schönheit und zugleich – auch noch nach dem Verlust ihres Körpers – als Waffe todbringend. Diese Eigenschaft ließe sich inhaltlich im weitesten Sinne auch auf die Darstellung von Otto Dix übertragen. Von weiblichen Reizen, Jugend und Vitalität angezogen, wirkt der Mann angesichts seines Alters damit überfordert.

Exemplarische Darstellungen von Gewalt zwischen den Geschlechtern im Werk von Otto Dix

Die den beiden vorangegangenen Bildbeispielen inhärente Korrelation von Eros und Tod bzw. Leben, Lust, Fruchtbarkeit und Vergänglichkeit, Macht und Ohnmacht griff Otto Dix auch in anderen Paardarstellungen wiederholt auf. Eine inhaltliche Zuspitzung erfahren diese Themen vornehmlich in den 1920er Jahren in Darstellungen sexueller Gewalt, wie bereits anhand der in Unterkapitel 3.4 benannten Selbstbildnisse *Der Lustmörder (Selbstbildnis)* von 1920 (Abb. 43) und *Selbstporträt mit Dirnen*, um 1921 (Abb. 33), deutlich wurde. Neben Variationen des damals populären und unter männlichen Künstlern wie George Grosz, Rudolf Schlichter, Hans Bellmer oder auch Ernst Thoms beliebten Sujets des sogenannten ‚Lustmordes‘ finden sich Szenen von weiblichem Sadismus oder die Darstellung

der Vergewaltigung einer Nonne.⁷⁰⁹ Im Werk von Grethe Jürgens lassen sich nach derzeitigem Kenntnisstand bis auf eine Andeutung in der Zeichnung *Bedrohtes Mädchen* keine offenen Szenen von (sexueller) Gewalt zwischen Mann und Frau finden. Daher sei im Folgenden die einzige derartige Darstellung im Œuvre von Elfriede Lohse-Wächtler der Radierung *Soldat und Nonne (Vergewaltigung)* aus dem Jahr 1924 von Otto Dix gegenübergestellt.

Die Radierung (Abb. 61) zeigt ein Paar vor einem dunklen Gemäuer eines offenbar zumindest teilweise zerstörten Gebäudes. Die beiden Figuren nehmen nahezu die gesamte untere Hälfte des Bildraumes ein. Der Mann wendet dem bzw. der Betrachter_in den Rücken zu und kniet vor der halb liegenden Frau. Mit beiden Armen drückt er ihre Schenkel auseinander. Die durch ihre Kleidung als Nonne charakterisierte Frau versucht mit ihren Händen den Angreifer abzuwehren. Obwohl sie ihren Kopf abwendet, ist ihr von Entsetzen gezeichnetes Gesicht für den bzw. die Betrachter_in sichtbar. Augen und Mund erscheinen in der hellen Haut wie Höhlen, wodurch ihr Antlitz Assoziationen an einen Totenkopf hervorruft. Kopf und Kleidung des Mannes sind in einem einheitlich dunklen Ton gefärbt. Die hellen, frei liegenden Hautpartien sowie der Schleier der weiblichen Figur treten im Kontrast dazu umso deutlicher hervor. Der weiße Schleier zeichnet die Nonne zudem als Novizin, folglich als erst kürzlich in einen Orden eingetretenes Mitglied einer Glaubensgemeinschaft aus.

Beide Protagonisten kämpfen aktiv, wobei der Mann aufgrund seiner Position das Verhältnis und die Situation dominiert. Die Frau ist tektonisch und inhaltlich erneut ausweglos zwischen ihm und dem Gemäuer hinter ihr eingezwängt. Auch in dieser Darstellung sind die Geschlechter durch dichotome Begriffspaare gekennzeichnet. Dazu gehören hell versus dunkel, angreifend versus abwehrend.

Eine ähnlich ausweglose Situation durchlebt die Frau in dem Aquarell *Zwei in der Heuernte* aus dem Jahr 1930 von Elfriede Lohse-Wächtler.⁷¹⁰ Sie befindet sich auf dem Boden, während der Mann über ihr liegt. Die weibliche Figur wehrt sich mit Händen und Füßen, während der Mann bereits mit einer Hand ihre entblößte Brust umfasst und den Versuch eines Kusses zu unternehmen scheint. Insbesondere die unnatürliche Haltung des linken Armes der weiblichen Figur sowie ihre Beinstellung verweisen auf ihre abwehrende Haltung. Deutlich werden dieses Nicht-Einvernehmen und die sexuelle Gewalt jedoch erst auf den zweiten Blick. Bei einer flüchtigen Betrachtung wirkt das Aquarell wie die Darstellung eines erotischen Spiels zwischen zwei Erntehelfern im Heu.

Im Fall der Radierung von Otto Dix verrät bereits der Titel *Soldat und Nonne (Vergewaltigung)* den gewaltsamen Inhalt. Selbst ohne Kenntnis des Titels werden die durch die männliche Figur ausgeübte Gewalt und das Entsetzen der weiblichen Figur auf Anhieb sichtbar. Durch die Charakterisierung der Personen als Soldat und Nonne erfährt die übergreifende Paarkonstellation eine mehrfache Potenzierung. Ursprünglich in ehrenvoller Absicht ausgezogen, um das Vaterland zu verteidigen, symbolisiert diese Darstellung den Ver-

709 Für weiterführende Informationen zum Thema der sexuellen Gewalt in den Darstellungen des 20. Jahrhunderts sowie konkret im Werk von Otto Dix siehe u. a. Scholz, S. und Komfort-Hein 2007; Büsser 2000; Nentwig 2011; Peters 2013, hier insbesondere S. 72 ff., sowie Peters 2010, S. 93 ff.

710 Elfriede Lohse-Wächtler, *Zwei in der Heuernte* (ELW 114), 1930, Aquarell über Bleistift, 48 x 59 cm, Freundeskreis Willy-Brandt-Haus e. V., Berlin.

lust von Zivilisiertheit. Triebhaftigkeit, Gewalt und Bedrohung dominieren die Szenerie. Die zerstörten und im Dunkeln liegenden Gebäude im Hintergrund leisten einen entscheidenden Beitrag zu dieser Wahrnehmung.

Potenziert wird der bedrohliche Eindruck durch die Wahl des Opfers. Mit einer Nonne verbindet man gemeinhin religiöse Ergebenheit, Tugendhaftigkeit und Keuschheit. Vor allem die Novizin ist angehalten, sich durch diese und weitere Eigenschaften als für die Ordensprüfungen und -gelübde geeignet zu erweisen. Gewaltsam werden diese Vorsätze in der Radierung von Otto Dix negiert. Das Entsetzen steht der Nonne ins Gesicht geschrieben. Aufgrund ihrer Blässe sowie der gröber gezeichneten Gesichtszüge ließe sich diese Angst als Todesangst, als Verweis auf den Ausgang oder die Folgen der Vergewaltigung lesen. Die Verbindung von Sexualität und Gewalt würde in dieser Darstellung folglich die allumfassenden Schrecken des Krieges symbolisieren, der neben der Zerstörung von Gebäuden auch den Verfall ethischer und moralischer Werte mit sich bringt.

Der Tod steht ihr gut – Darstellungen der ‚todbringenden Verführungskraft‘ des weiblichen Geschlechts

Noch in expressionistisch-kubistischer Manier zeichnete Otto Dix in dem Entstehungsjahr von Elfriede Lohse-Wächters Lithografie *Tod und Sünderin* (Abb. 39) das Blatt *Mädchen und Tod* (Abb. 62).

Hier befindet sich das Paar mittig in einem surrealen, nicht näher zu bestimmenden Umraum. Links im Bild verweist eine schwarze Sense auf die Anwesenheit des Todes. Dieser scheint in Gestalt eines männlichen Skeletts die Frauenfigur von hinten zu umgreifen, wobei beide Körper formal miteinander verschmelzen. Die einzelnen Gliedmaßen des Todes sind nur partiell auszumachen. Ihn charakterisieren neben der Sense insbesondere die schwarz eingefärbten Partien, die dunklen Höhlen im Bereich der Augen und des Mundes sowie einzelne, knöcherne Gliedmaßen. Der Körper der weiblichen Figur ist dem bzw. der Betrachter_in frontal zugewandt. Ihre weiblichen Geschlechtsmerkmale sind deutlich zu erkennen. Der Kopf ist leicht rückwärts gewandt. Ein Blickkontakt mit dem personifizierten Tod hinter ihr kommt jedoch nicht zustande. Es ist erneut der offene, mittig platzierte Körper der weiblichen Figur, die den Blick der Betrachterin bzw. des Betrachters sowohl formal als auch inhaltlich in das Geschehen einführt.

Der rechte Arm der Frau ist in Richtung ihres Kopfes erhoben. Ihr linker Arm scheint in Bewegung. Ob dies eine Geste der Abwehr bedeutet, ist nicht eindeutig festzustellen. Die gebogenen Beine erwecken ebenfalls den Anschein einer aktiven Handlung, die in Kontrast zu der weiblichen Passivität der zuvor angeführten Werkbeispiele steht.

Dennoch erscheint die Situation der weiblichen Figur unausweichlich: Tektonisch ist sie fest in den dreigeteilten Bildraum zwischen der Sense links, der Figur rechts hinter ihr, dem Bildvordergrund und somit den Blicken des bzw. der Betrachtenden eingefügt. In Elfriede Lohse-Wächters Lithografie *Tod und Sünderin* (Abb. 39) ist die Frau als ‚Femme fatale‘ charakterisiert, die den Tod mit ihren Reizen zu überlisten versteht. In *Mädchen und Tod* von Otto Dix hingegen erscheint die weibliche Figur letztlich als Opfer des Todes. So verbildlicht der Künstler das in der christlich-jüdischen Tradition verankerte Motiv von



Abb. 59: Otto Dix, *Nächtliche Szene*, aus:
Holzschnittwerk II, 1920



Abb. 61: Otto Dix, *Soldat und Nonne*
(*Vergewaltigung*), 1924



Abb. 60: Otto Dix, *Der Kuss* (*Liebespaar*),
1919



Abb. 62: Otto Dix, *Mädchen und Tod*, 1918



Abb. 63: Otto Dix, *Dirne und Kriegsver-*
letzter. Zwei Opfer des Kapitalismus, 1923

todbringender Verführungskraft weiblicher Reize inhaltlich auf eher traditionelle Art.⁷¹¹ Als modern ließe sich die expressionistische, formvereinfachende Art der Gestaltung bezeichnen.

Eine auch inhaltlich moderne Interpretation erfährt das Thema von todbringender Verführung im Rahmen der Darstellungen von Prostituierten und Kriegsversehrten, die Otto Dix als Paar kombiniert zum Bildgegenstand erhob. Im Fall der Tuschzeichnung *Dirne und Kriegsverletzter* von 1923 (Abb. 63) verweist bereits der Titel auf den hinzugekommenen Aspekt der gleich mehrfachen Stigmatisierung der Dargestellten.⁷¹²

Erneut nimmt das Paar den größten Teil des ansonsten nicht weiter ausgestalteten Bildraumes ein. Die weibliche Figur befindet sich links vor der männlichen, die – etwas weiter zurückversetzt – weniger Raum im Bild einnimmt. Sie ist durch ihre Nacktheit in Kombination mit dem geschminkten Gesicht und der Schleife im Haar unverkennbar als Prostituierte gekennzeichnet. Am unteren Bildrand ist der Ansatz ihrer Brüste zu sehen. Jedoch bleiben ihre Geschlechtsmerkmale in dieser Darstellung für den bzw. die Betrachter_in außerhalb des Bildes lediglich zu imaginieren. Die Einführung des Betrachters bzw. der Betrachterin in die Darstellung wird durch ihren direkten Blick sowie ihre leicht schräge Körperhaltung gewährleistet. Diese lässt das Gesicht des hinter ihr stehenden Mannes unverdeckt.

Körper und Gesicht der ‚Dirne‘, somit ihr Kapital, wirken ältlich, ausgemergelt und entbehren jeglicher Erotik. Der Tod ist ihr durch die syphilitischen Krankheitsmerkmale in Form der Punkte offensichtlich ins Gesicht geschrieben. Den ihr durch seine ebenfalls minimal geneigte Körperhaltung zugeordneten Mann scheint dies ob seines eigenen Zustands nicht von einer Annäherung abzuhalten. Gezeichnet von Verwundungen in Augen- und Kieferbereich ist auch er nicht nur äußerlich entstellt, sondern zudem körperlich eingeschränkt. Wie zu einer zusätzlichen Betonung seiner gesellschaftlichen Marginalisierung durch die Versehrtheit trägt der Mann ein gestreiftes Hemd. Dies ruft neben dem Verweis auf Unterwäsche, Nacht- oder Krankenhaus- bzw. Lazarettkleidung Assoziationen zu dem sträflingsähnlichen Hemd der männlichen Figur in Elfriede Lohse-Wächters *Paar in der Kneipe* (Abb. 41) hervor. Die Intimität oder Privatheit der Kleidung des Kriegsverletzten bzw. deren Fehlen im Fall der Frau verweisen auf die Versehrtheit und Schutzlosigkeit als die entscheidende Gemeinsamkeit des Paares. Rita E. Täuber sieht diese Gemeinsamkeit in dem Kampf der beiden Protagonisten gegen die feindlichen Kräfte der bürgerlichen Gesellschaft begründet:

„Bekämpft jener den äußeren Feind an der Front, so diese den inneren, den die Moral und Sitte zersetzenden Sexualtrieb. Der Soldat ist die Hure des Staates, er verkauft seinen Körper für

711 Für eine detailliertere Ausführung dieser Thematik siehe Unterkapitel 4.2 Erneut sei hier in Kürze auf die Entstehung dieser traditionellen Ikonografie im Kontext der jüdisch-christlichen Interpretation des Sündenfalls verwiesen. Diese stilisierte Eva zur Sünderin und todbringenden Verführerin. Eine besondere Rolle innerhalb künstlerischer Darstellungen dieser Thematik nehmen erotische Tod- und Mädchen-Darstellungen ein, die eng mit der ikonografischen Tradition der Voluptas und dem Motiv des Totentanzes verbunden sind, vgl. dazu und für weiterführende Informationen Knöll 2010, S. 6 ff.

712 Laut Rita E. Täuber wandelte der Galerist Nierendorf den Titel später in *Opfer des Kapitalismus* um, vgl. Täuber 1997, S. 108.

den Machterhalt seines „Vaterlandes“ an die feindlichen Heere. Die Prostituierte, funktionalisiert als Kriegshure, erhält die Kampfkraft des Soldaten. Als Kriegskrüppel und geschlechtskranke Prostituierte aber, wie Dix sie hier vorführt, haben sie ausgedient und verlieren sich im gesellschaftlichen Abseits.⁷¹³

Interessant ist zudem, dass der Verbindung von Sexualität und Tod in dieser Paardarstellung jegliche Erotik genommen ist. Ein Blickkontakt zwischen den Partnern findet nicht statt. Beide sind dem bzw. der Betrachter_in frontal und einander lediglich durch eine leicht geneigte Körperhaltung zugeordnet. Direkt sind die Blicke beider Protagonisten auf den bzw. die Betrachter_in gerichtet. Fast anklagend trägt dieser Blickkontakt zu der fehlenden Wahrnehmung einer erotischen Beziehung bei. So entsteht der Eindruck von einer Demonstration der Vereinzelung zweier ‚Typen‘ der Nachkriegszeit, die von der Gesellschaft verstoßen sind.

Triebhafte Männlichkeit und wechselnde Dominanzverhältnisse in den Matrosendarstellungen von Otto Dix oder: Der Griff an die Brust

Zahlreiche Paardarstellungen von Otto Dix zeigen noch unversehrte, sich im Dienst befindende Soldaten und Offiziere in Zusammenhang mit Prostituierten.⁷¹⁴ Daneben griff der Künstler insbesondere in den 1920er Jahren das Motiv des Matrosen wiederholt auf. Anne Söll betrachtete im Rahmen eines Katalogbeitrages das Bild bzw. die dem Mann von Dix zugeordnete(n) Rolle(n) innerhalb der etwa 40 Matrosen-Darstellungen. Sie zeugen laut Söll in ihrer Häufigkeit von einer regelrechten Faszination des Künstlers von diesem antibürgerlichen ‚Männertyp‘.⁷¹⁵ Darunter finden sich zahlreiche Paardarstellungen, die Matrosen in der Interaktion mit weiblichen Figuren zeigen. Die jeweilige Rollenverteilung der Geschlechter, deren Verhältnis zueinander sowie das Bild der Frau innerhalb dieser Werkgruppe sollen im Folgenden eingehender betrachtet werden.

Anne Söll stellte zunächst heraus, dass der Matrose in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg im Gegensatz zu den verwundeten und geschlagenen Soldaten eine Projektionsfläche für eine Form von Männlichkeit bot, die heroische und selbstbestimmte Anteile aufweist.⁷¹⁶ Tatsächlich fehlen im Œuvre von Otto Dix Darstellungen, die Verwundete in seemannischer Kleidung oder Uniform zeigen. Der in seinen Arbeiten dargestellte Seemann strotzt in der Regel vor standhafter, triebhafter Männlichkeit. So lassen beispielsweise tiefe V-Ausschnitte in der Oberbekleidung das Brusthaar erkennen. Auch Tätowierungen, markante Gesichtszüge und massive Körper sind wiederkehrende Charakteristika.

713 Täuber 1997, S. 108.

714 Siehe beispielsweise das in Unterkapitel 3.4 analysierte Selbstbildnis *Ich in Brüssel*, 1922, *Erinnerung an die Spiegelsäle in Brüssel*, 1920, Öl und Lasur auf Leinwand, 124 x 80,4 cm, sig. und dat. unten links: Dix 1920, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, sowie *Besuch bei Madame Germaine in Méricourt*, 1924, Radierung auf Kupferdruckpapier, 47,5 x 35,4 cm (Blatt), 26,1 x 19,8 cm (Bild), sig. unten rechts: Dix, num. unten links: 16/70, num. unten M.: VI, Mappenwerk *Der Krieg*, Mappe 4, Blatt 6, Radierung Nr. 36, Zeppelin Museum Friedrichshafen.

715 Vgl. Söll 2012, S. 49.

716 Vgl. Söll 2012, S. 50.

Zudem erscheint der Matrose durch die Zugabe fremdländisch erscheinender Bildräume oder Attribute als weltmännisch und ungebunden. Als Beispiele seien die Werke *Abschied von Hamburg* von 1921 (Abb. 67) oder *Orientalischer Hafen* von 1922⁷¹⁷ benannt, in denen unter anderem unterschiedliche Fahnen und Nationalitäten der Dargestellten oder Palmen im Hintergrund entfernte Destinationen verbildlichen. In vielerlei Hinsicht wird der Seemann als Gegenentwurf zu der Figur des sesshaften bürgerlichen Ehemannes inszeniert. Änne Söll verweist mit Timo Heimerdinger auf die „[...] Unverfügbarkeit, die Unmöglichkeit, einen dauerhaften Kontakt zu leben, [...]“. Diese verleihe den Matrosen bei aller melancholischen Implikation den Reiz des Flüchtigen und Unerreichbaren. Heimerdinger bezeichnet dies als einen wichtigen „[...] Aspekt für den Aufbau einer erotischen Aura“.⁷¹⁸

Als entscheidendes Mittel zur Verbildlichung dieser, den Matrosen-Paardarstellungen von Otto Dix inhärenten Erotik fungiert die Frau. Sie dient zudem der Demonstration männlicher Potenz. Mehrheitlich lassen die Darstellungen keinen Zweifel daran, dass es sich bei den weiblichen Mit- oder Gegenspielerinnen der Matrosen um Prostituierte handelt. In anderen Werken, wie in *Abschied von Hamburg* oder *Matrose und Mädchen* von 1922 (Abb. 66), kann es sich auch um Bekanntschaften abseits von käuflicher Sexualität handeln.

In beiden Werken werden die Paare in einem Innenraum bzw. in direkter Nähe zu einem gemauerten Gebäude gezeigt. Die weiblichen Figuren können hier folglich sowohl für die Heimkehr als auch für die bei einem Landgang zu befriedigende sexuelle Lust stehen. An der männlichen Triebhaftigkeit und Potenz wird in diesen Darstellungen kein Zweifel gelassen. In beiden Werken wiederholt sich das in den entsprechenden Arbeiten von Otto Dix und angesichts der Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler wiederkehrende Motiv der männlichen Hand an der weiblichen Brust. Die Frauen wirken trotz des um die Schultern des Mannes gelegten Armes durch das Fehlen aktiver Gesten in *Abschied von Hamburg* oder durch die hängenden Arme in *Matrose und Mädchen* erneut passiv.

Im Kontext der Darstellungen von Matrosen und Prostituierten kommt es in einigen Werken zu einer Variation des traditionellen Dominanzverhältnisses. Ist der Mann in den Darstellungen *Matrose und Mädchen*⁷¹⁹ von 1923 und *Matrose und Mädchen (mit Zigarette)*⁷²⁰ von 1926 noch deutlich über der unter ihm liegenden Frau positioniert, verkehren sich in *Matrose und Mädchen (für Mutz)* von 1925 (Abb. 68) die Rollen der Geschlechter.

717 Otto Dix, *Orientalischer Hafen*, 1922, Aquarell und Tinte über Bleistift, 49,7 x 37,5 cm, Privatbesitz, Abb. in: Peters 2010a, S. 138.

718 Heimerdinger 2005, S. 205, zit. n. Söll 2012, S. 52. Timo Heimerdinger hat die kulturelle Inszenierung des ‚Seemanns‘ untersucht.

719 Otto Dix, *Matrose und Mädchen*, 1923, Farblithographie auf Maschinenbütten, 48,5 x 37,2 cm (Bild), 58,3 x 46,4 cm (Blatt), Zeppelin Museum Friedrichshafen, Leihgabe der Ostbayerischen Kulturstiftung der ZF Passau GmbH.

720 Otto Dix, *Matrose und Mädchen (mit Zigarette)*, 1926, Aquarell, 61 x 48,5 cm, Otto Dix Stiftung Vaduz, Abb. in: Peters 2010a, S. 136.



Abb. 64: Otto Dix, *Älteres Liebespaar*, 1923



Abb. 66: Otto Dix, *Matrose und Mädchen*, 1922



Abb. 68: Otto Dix, *Matrose und Mädchen (für Mutz)*, 1925



Abb. 65: Otto Dix, *Ungleiches Liebespaar*, 1925



Abb. 67: Otto Dix, *Abschied von Hamburg*, 1921

Auffällig ist zunächst die Verortung des Paares im Raum. Sie ist wie in *Matrose und Mädchen* oder auch in der Darstellung *Modernes Tanzpaar*⁷²¹ von 1922 von einer starken diagonalen und dabei parallelen Positionierung der Figuren geprägt. Obgleich das Paar beispielsweise in der Lithografie *Matrose und Mädchen* von 1923 auf einem Sofa oder Bett liegt und der Seemann in *Matrose und Mädchen (für Mutz)* auf einem Sitzmöbel Platz genommen hat, wirken die Figuren insgesamt haltlos und schwebend. Ein ähnlicher Eindruck entsteht angesichts der diagonalen Positionierung und der fehlenden Einbindung in den Bildraum in dem Pastell *Über den Leib* von Elfriede Lohse-Wächtler oder in der Zeichnung *Bedrohtes Mädchen* von Grethe Jürgens. Für den bzw. die Betrachter_in evoziert dies ein Gefühl von Unsicherheit ob des Verhältnisses der dargestellten Figuren zueinander. In Kombination mit Körperhaltung, Gesten und Blicken ist man geneigt, zunächst das durch die Parallelität der beiden Körper vermittelte Einverständnis zu hinterfragen.

In der Darstellung *Matrose und Mädchen (für Mutz)* scheint das Einverständnis beider Partner für einen körperlichen Kontakt gegeben. Die Annäherung geht eindeutig von der weiblichen Figur aus, die in diesem Werk oberhalb des Matrosen positioniert ist. Mit einer Hand stützt sie sich an der Lehne hinter ihm ab, mit der anderen bietet sie ihre Brust feil. Wie in den zuvor benannten Darstellungen von Prostituierten ist sie stark geschminkt und trägt lediglich Strümpfe. Auf den blonden Locken prangt die obligatorische Schleife, die sie wie ein Geschenk an den Mann erscheinen lässt. Dieser trägt noch seine komplette Uniform, sein Gesicht ist vor Erregung gerötet. Einladend hebt er den Arm, um sie auf seinem Schoß willkommen zu heißen. Seine linke Hand steckt noch lässig in der Hosentasche. Dies unterstützt die von der Frau ausgehende, aktive Geste der Annäherung und Verführung.

Wie in zahlreichen weiteren derartigen Darstellungen von Otto Dix nimmt die hier abgebildete Prostituierte die Rolle der aktiv verführenden, sich ihrer Reize und ihres Körpers bewussten ‚Femme fatale‘ ein. Im Gegensatz zu der Frau in gesellschaftlich akzeptierten Beziehungsformen kann sie ihre Sexualität frei ausleben und vertritt somit äquivalent zu dem Matrosen den Entwurf eines antibürgerlichen Frauenbildes. Aufgrund dessen ist sie in der Lage, das in Unterkapitel 4.1 näher benannte traditionelle Rollenverhältnis beim Geschlechtsverkehr umzukehren. Zudem kann sie eine Vorstellung von gleichberechtigter Lusterfüllung verkörpern. Angesichts ihres Berufes muss diese jedoch ähnlich wie das in den Werken von Otto Dix gezeichnete Bild des Matrosen im Bereich von Utopie, Imagination und Projektion verbleiben.⁷²² Anne Söll verweist in diesem Kontext zu Recht darauf, dass die männliche Potenz dabei stets unangefochten bleibt und sexuelle Erfüllung nach wie vor garantiert ist, „[...]“, sodass der Matrose keine Einschränkungen in seinem Verständnis als (heterosexueller) Mann hinnehmen muss“.⁷²³ Ähnliches ließ sich bereits anhand zahlreicher Selbstdarstellungen von Otto Dix feststellen.

721 Otto Dix, *Modernes Tanzpaar*, 1922, Aquarell über Bleistift, 56,8 x 39 cm, Sammlung Buchheim, Feldafing, Abb. in: Peters 2010a, S. 175.

722 Vgl. zu dem utopischen Bild des Matrosen-Daseins: Söll 2012, S. 55.

723 Söll 2012, S. 53.

Zusammenfassende Bemerkungen in Gegenüberstellung

Hinsichtlich der analysierten Paardarstellungen von Otto Dix lässt sich zunächst konstatieren, dass ebenso wie in den Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens ein direkter Blickkontakt zwischen den Partnern selten eindeutig auszumachen ist. Besonders bei Darstellungen von Prostituierten verbleibt in dieser Hinsicht ein Interpretationsspielraum. Ein direkter visueller Austausch zwischen den Figuren erscheint möglich. Dies würde die These der selbstbewusst mit ihrer Sexualität umgehenden Frau und der Utopie einer auf Gegenseitigkeit beruhenden sexuellen Befriedigung gleichberechtigter Partner unterstützen. Besteht ein einseitiger Blickkontakt, geht dieser wie bei Elfriede Lohse-Wächtler tendenziell häufiger vom Mann als von der Frau aus.

Die tektonische Verortung des Paares im Raum sowie die Einbindung des Paares durch den gezielten Einsatz von Bilddiagonalen entsprechen größtenteils den kompositorischen Mitteln der Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens. Insbesondere in den expressionistisch-realistischen Darstellungen weisen die Arbeiten eine ähnliche Dynamik auf wie jene von Lohse-Wächtler. Sie stehen sowohl inhaltlich als auch formal in deutlichem Kontrast zu den neusachlichen Werken von Jürgens.

Der Raum, der den beiden Figuren in den Paardarstellungen eingeräumt wird, ist größtenteils ‚gleichberechtigt‘ verteilt. Hinsichtlich der Positionierung der Frau rechts bzw. links vom Mann ist ebenfalls kein Muster erkennbar. Dabei befinden sich die Figuren wie bei den Paardarstellungen von Jürgens ähnlich häufig im Innen- wie im Außenraum. Durch deren Vielzahl ist die Variation der verwandten Stile, Techniken und Materialien ungleich größer als bei den beiden Künstlerinnen. Teilweise lediglich aus Farbflächen bestehend, sind die Umräume in wiederum anderen Darstellungen ebenso detailliert ausgestaltet wie in den neusachlichen Arbeiten von Grethe Jürgens. Auffällig ist die auch von Lohse-Wächtler vor allem im Rahmen erotischer Paarkonstellationen und Milieudarstellungen verwandte expressive Farbigkeit, wie sie beispielsweise in den benannten Arbeiten *Orientalischer Hafen*, *Matrose und Mädchen (für Mutz)*, *Ungleiches Liebespaar* von 1925 und *Matrose und Mädchen (mit Zigarette)* anschaulich wird.

Wiederkehrend lässt sich wie bei Elfriede Lohse-Wächtler anhand der analysierten Paardarstellungen von Otto Dix zudem die gestalterische Ausprägung bestimmter ‚Typen‘ konstatieren. Diese sind durch wiedererkennbare Merkmale und gängige ‚Klischees‘ der damaligen Zeit charakterisiert. Dazu gehören neben der Prostituierten, der ‚Femme fatale‘, dem Soldaten, Kriegsversehrten und Matrosen auch die in den hier besprochenen Werken nicht vorkommenden Angehörigen von Sinti und Roma. Ebenfalls mit dunklem Inkarnat und dunklen Haaren ähneln sie den entsprechenden Figuren in den Bordell-Szenen von Lohse-Wächtler.⁷²⁴ Bei Darstellungen erotischer Handlungen steht die Nacktheit der Frau dem bekleideten Mann häufig gegenüber. Weitere Dichotomien, wie alt und jung, hager und füllig, Opfer und Aggressor sind bei Otto Dix ebenfalls essenzielle Bestandteile seiner provokanten Paarbilder. Sie betonen zugleich die Unterschiede zwischen den Geschlechtern. Zudem lassen sich in den erotischen Darstellungen von Dix ebenso wie bei Elfriede

724 So beispielsweise: Otto Dix, *Penne*, 1923, Aquarell über Bleistift, 50 x 34,8 cm, bez. oben rechts: DIX 23, verso: Penne Unverkäuflich!/Dies schenkt der Osterhaese (sic!) Jimmy/dem Mutz/Ostern 1923, Pfalzgalerie des Bezirksverbands Pfalz, Kaiserslautern.

Lohse-Wächtlers Paardarstellungen Merkmale für das Lustern-Animalische finden, symbolisiert durch geöffnete Münder mit sichtbaren Zähnen, schweinsartige Nasen oder katzenhafte Augen.

Eine besondere Rolle – auch hinsichtlich der Lenkung des Betrachter_innenblickes – nimmt wie in den Paarbildnissen von Lohse-Wächtler die Geste des Griffes an die weibliche Brust oder Scham ein. Größtenteils durch den Mann ausgeführt, findet diese Geste bei Dix eine Erweiterung durch den Griff an die eigene Brust seitens der verführerischen Frau. Hinzu kommen weitere Gesten und Verortungen der weiblichen Figur im Bild, wie die Öffnung von Schenkeln und die frontale Positionierung in ausweglos erscheinenden Situationen. Insgesamt ist der Blick der Betrachterin bzw. des Betrachters durch diese Gesten hier nahezu immer ein voyeuristischer auf den nackten, weiblichen Körper.⁷²⁵ In den analysierten Paardarstellungen von Grethe Jürgens wird ein solcher lediglich in dem Gemälde *Frisierpuppen* thematisiert. Dabei wahrt die Künstlichkeit der Puppe sowie die Uneindeutigkeit ihrer Verfügbarkeit und Käuflichkeit die Distanz zu einer realen Frau.

4.5 Zusammenfassung: Zwischen Dokumentation, kompensierender Aneignung und Transformation – Bildräume der (weiblichen) Avantgarde

Was bereits anhand der Selbstbildnisse der drei Künstler_innen deutlich wurde, gilt in ähnlicher Weise für die Paardarstellungen. Das Bild fungiert „als Bühne der symbolischen Repräsentation“⁷²⁶, auf der in diesem Fall vorrangig das sich im Wandel befindliche Verhältnis der Geschlechter verhandelt wird. Dies impliziert unter anderem die Beschäftigung mit traditionell weiblich und traditionell männlich konnotierten Rollen im gesellschaftlichen und privaten (Beziehungs-)Gefüge. Auch die Suche nach der eigenen Position, der eigenen Identität der Künstlerin bzw. des Künstlers innerhalb dieses Gefüges ist den Darstellungen inhärent. Dies ließ sich in besonderem Maße angesichts der Integration von autobiografischen Elementen in einigen Werkbeispielen von Elfriede Lohse-Wächtler, Grethe Jürgens und Otto Dix konstatieren. Aber auch die übrigen analysierten Arbeiten gaben Aufschluss über die teils unterschiedliche, teils ähnliche Art und Weise der Beschäftigung mit Geschlechterbildern und Rollenzuweisungen.

Aneignung und individuelle Transformation erwiesen sich dafür erneut als wirksames künstlerisches Mittel. Wie angesichts der Selbstbildnisse herausgestellt wurde, bedienten sich alle drei Künstler_innen innerhalb ihrer Paardarstellungen spezifischer traditioneller Darstellungsmodi, Verweise und Symbole, die sie in zeitgenössische Diskurse integrierten. Mit dieser Art der Sprache tragen sie wiederum zu einer Konstruktion und Bildwerdung bestimmter Diskurse bei.⁷²⁷ Die thematische und stilistische Umsetzung dessen und somit auch der Zugang und die Lesbarkeit für den bzw. die Betrachter_in variieren jedoch zum

725 Männliche Aktdarstellungen finden sich im Œuvre des Künstlers kaum. Ausnahmen sind u. a. die frühe, um 1914 entstandene Zeichnung *Hockender*, um 1914, Kohle auf braunem Papier, 31,9 x 23,9 cm, Zeppelin Museum Friedrichshafen, Abb. in: Tittel 1992, S. 111, sowie *Der Gott der Friseur*, 1922, Tusche und Bleistift, 58,3 x 48,2 cm, Sammlung Buchheim, Feldafing, Abb. in: Peters 2010a, S. 164.

726 Eiblmayr 1993, S. 202.

727 Vgl. Rogoff 1989, S. 23.

Teil erheblich. Den Zusammenfassungen am Ende der jeweiligen Abschnitte zu den Paardarstellungen detailliert zu entnehmen seien im Folgenden die Erkenntnisse noch einmal zusammengefasst.

Wie zahlreiche ihrer Kolleg_innen es seit spätestens Mitte des 19. Jahrhunderts praktizierten, so versetzten auch Elfriede Lohse-Wächtler, Grethe Jürgens und Otto Dix Formen des traditionell etablierten Doppelporträts in zeitgenössische Umräume. Allerdings flanieren ihre Paare nicht etwa durch Grün- und Parkanlagen, wie es beispielsweise in Porträts aus dem vorangegangenen Jahrhundert üblich war. Sie spazieren stattdessen durch Hannovers Straßen, stehen vor Häuserfassaden oder geklinkerten Mauern. Dabei bleiben in den Werken aller drei Künstler_innen tradierte Symbole als Anspielungen auf das traditionelle Geschlechterverhältnis bestehen. Exemplarisch veranschaulicht wurde dieser Aspekt unter anderem anhand der weiblichen Figur zugeordneten Blume, des ‚Hündchens‘ oder anhand des männlichen Griffes an die weibliche Brust.

Befinden sich die Figuren in den Werken von Elfriede Lohse-Wächtler zumeist in lediglich rudimentär skizzierten Innenräumen, so sind die Paare in den Arbeiten von Grethe Jürgens und Otto Dix ähnlich häufig im Außen- und Innenbereich platziert. Dabei handelt es sich im Fall aller drei Kunstschaffenden bei den Innenräumen mehrheitlich um öffentliche statt um private Räumlichkeiten. Neben künstlerisch erst seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zum Sujet erhobenen Umräumen, wie Amüsierlokalen, Bordellen und Hafencafés, werden der Außenraum bei Nacht und das bürgerliche Wohnzimmer zu Bühnen für die Interaktion von männlichen und weiblichen Figuren. Lohse-Wächtler und Dix interpretierten zudem seit Jahrhunderten beliebte mythologische und religiöse Themen mit modernen Maltechniken. Sie versetzten sie in ornamental reich verzierte oder in kubistisch-expressionistischer Manier gestaltete, phantastische Umräume.

Mit räumlichen Uneindeutigkeiten, die mehrere Lesarten zulassen, spielen vor allem die Paardarstellungen von Jürgens. Gemeint sind hier nicht nur die ihren Werken ebenfalls inhärenten perspektivischen Unsicherheiten oder jene, die durch das Körper-Blick-Raum-Gefüge entstehen. Diese Art der Verunsicherung findet sich auch in den Paardarstellungen von Lohse-Wächtler. In den Arbeiten von Grethe Jürgens kommt vermehrt das Spiel mit nicht einsehbaren Räumen, mit Vorhängen, Verhüllungen und Abdunkelungen als bedeutsamer Faktor für die Bildaussage hinzu.

In den Darstellungen aller drei Künstler_innen sind die Paare überwiegend mittig und bildbestimmend in Szene gesetzt, wobei ein direkter Blickkontakt unter den Figuren selten zustande kommt. Vor allem in den Darstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler, aber auch in einigen Werken von Otto Dix sind die Augenpartien wenig detailliert gestaltet. Die Blickrichtung der Figuren verbleibt daher insbesondere bei Lohse-Wächtler häufig indifferent. In den beiden Selbstakten *Liebespaar* und *Über den Leib*, beide aus dem Jahr 1930, forciert dies in Kombination mit der Körperhaltung der weiblichen Figur den Eindruck von deren Entrücktheit.

Der Betrachter_innenstandpunkt ist in den näher besprochenen Werken von Grethe Jürgens, Otto Dix und Elfriede Lohse-Wächtler zumeist frontal oder leicht erhöht ange setzt. Dabei ist es häufiger die weibliche Figur, die die Verbindung herstellt und den bzw. die Betrachter_in auch inhaltlich in die Szenerie einführt. Dies geschieht vornehmlich durch deren tektonische Einbindung in den Bildraum, durch ihre Körperhaltung und die Blickführung von Bildakteur_innen und Betrachter_innen.

Ein sexuell konnotierter voyeuristischer Blick kommt den Betrachter_innen vor allem in den Szenen aus dem Rotlichtmilieu und angesichts der Interpretationen von mythologischen und religiösen Themen durch Otto Dix und Elfriede Lohse-Wächtler zu. Besonders die Selbstakte von Lohse-Wächtler, aber auch einige ihrer Szenen aus den Bordellen von St. Pauli erzeugen dabei den Eindruck einer Möglichkeit der teilnehmenden Beobachtung durch die bzw. den reale_n oder imaginierte_n Betrachter_in. Dies liegt vornehmlich in der Perspektive, der tektonischen Einbindung der Paare in den Raum sowie in der expressiven Malweise und Farbigkeit begründet.

Auch die die Geschlechter charakterisierenden Dichotomien sind in den Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler und Otto Dix ausgeprägter. Hell oder dunkel, nackt oder bekleidet, passiv oder aktiv sind dabei die entscheidenden Charakteristika, die die weiblichen und männlichen Figuren als voneinander verschieden kennzeichnen. Eine drastische Steigerung erfahren diese Unterschiede und das sich dadurch artikulierende Dominanzgefüge der Geschlechter in den ‚ungleichen Liebespaaren‘ von Otto Dix. Auffallend ist zudem eine mehrheitliche Umkehrung der heraldischen Darstellungstradition im Rahmen der Doppelporträts von Elfriede Lohse-Wächtler. In Kombination mit weiteren kompositorischen und inhaltlichen Elementen lässt eine derartige alternative Verortung der Geschlechter der weiblichen Figur in einem Großteil der Paardarstellungen eine vorrangige Bedeutung zukommen. In Kombination verleihen diese Aspekte den Werken der Künstlerin eine zusätzliche Modernität.

Ein hinsichtlich der traditionellen Geschlechterrollen von weiblicher Passivität und männlicher Aktivität verkehrtes Bild ließ sich in dem Œuvre von Elfriede Lohse-Wächtler in erster Linie in den frühen Lithografien konstatieren. Bemerkenswert dabei ist vor allem die Nutzbarmachung von Parallel- und Scheinwelten, die ebenso in einer Vielzahl von Paardarstellungen aus dem Rotlichtmilieu von Otto Dix als Bedeutungsträger herausgestellt wurden. Auf diese wurde mit den Untersuchungen von Anne Söll bezüglich des Postulats einer heterosexuellen, überlegenen männlichen Identität am Beispiel von dessen Matrosen-Bildern verwiesen. In dem Œuvre von Dix deutlich ausgeprägter, weisen vor allem die frühen Paardarstellungen *Tod und Sünderin* sowie *Potiphar* von Lohse-Wächtler eine ähnliche Form von spielerischem (Frei-)Raum bezüglich tradierter Geschlechterrollen auf. Im Rahmen der mythologisch-religiösen Motivkreise *Tod und Mädchen* bzw. *Tod und Sünderin* ist es der Künstlerin möglich, die Frau als aktiv verführende ‚Femme fatale‘ und somit als selbstbewusste Figur im Bild zu inszenieren.

Innerhalb der übrigen, hier angeführten Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler ließ sich eine derartig offensive, weibliche Aktivität nicht ausmachen.⁷²⁸ In den Werken von Grethe Jürgens fehlt eine solche, von Otto Dix vor allem im Rahmen von Darstellungen käuflicher Liebe propagierte, ausgelebte Sexualität seitens der weiblichen Figuren gänzlich. Die eingehende Beschäftigung mit den Paardarstellungen von Jürgens zeigte dennoch, dass erotische Konstellationen – auch aus dem Rotlichtmilieu – häufiger Eingang in ihr Œuvre fanden als bisher angenommen.

728 Diese Aussage bezieht sich auf die Paardarstellungen im eingangs definierten Sinne. Unbestritten bleibt beispielsweise die selbstbewusste und direkte Art der Verführung in dem Porträt *Lissy*, wobei auch diese bekleidet mit ihren Reizen den bzw. die Betrachter_in umwirbt.

Die offensichtlichen Entwürfe von antibürgerlichen ‚Typen‘ und Menschenbildern gehen in den Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler und Otto Dix vielfach mit einer erotischen Aura des moralischen Verfalls und dem Verlust von Kontrolle einher. Sie fungieren auf diese Weise als Projektionsfläche für bürgerliche Phantasien und eignen sich für deren Beflügelung. Diese Andeutungen sind auch einigen Paardarstellungen von Grethe Jürgens durch spezifische Blicke, Körperhaltungen und Umräume inhärent. Jedoch verzichten diese Darstellungen auf provokative Momente der Nacktheit und auf offensichtliche autobiografische Bezüge. Sie sind Zeugnisse von Beobachtungen, die vielschichtig Eingang in komplexe Bildwerke finden.

So entspricht der offene, mutige Umgang mit den Themen Sexualität bzw. käufliche Liebe und der daraus resultierenden Marginalisierung der Frau von Elfriede Lohse-Wächtler auf den ersten Blick eher jenem von Otto Dix. Hinsichtlich der Drastik und karikierenden Provokation seiner Darstellungen bleiben ihre Interpretationen jedoch zurück. Während Otto Dix sich den als ‚typisch männlich‘ bezeichneten Themen, wie beispielsweise dem *Lustmord*-Sujet, widmet, finden Themenbereiche wie sexuelle Gewalt nur vereinzelt Eingang in die Werke der beiden Künstlerinnen.

Insgesamt erwies sich die Darstellung der Rollenzuweisungen in den Werken von Grethe Jürgens als ausgeglichener. Eklatante Differenzierungen von aktiv und passiv sind in den meisten der analysierten Beispiele nicht ersichtlich. So erscheint die weibliche Figur unter anderem als gleichberechtigte Partnerin, als Verführerin, Konsumentin von Mode und Schönheit oder als Berufstätige. Sie ist zudem ähnlich häufig auf der rechten wie auf der linken Seite des Mannes positioniert. So vermitteln ihre Paardarstellungen den Eindruck eines mehrdimensionalen, weniger verunsicherten Umgangs mit dem sich wandelnden Geschlechterverhältnis.

5 Rezeptionsverläufe – Erzählungen zwischen aktiver Mitgestaltung und Mythisierung

5.1 Autonom, individuell, authentisch⁷²⁹ – Der Mythos des Avantgarde-Künstlers

Den Begriff der modernen ‚Avantgarde‘⁷³⁰ verbindet man in kunstwissenschaftlichem Kontext zunächst mit den sogenannten ‚Kunstismen‘. Sie werden aufgrund der entsprechenden Endsilbe als fortschrittliche kulturelle Strömungen identifiziert, die sich seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts ausbildeten. Des Weiteren kann der Begriff nicht losgelöst von bestimmten Mythen gedacht werden. Diese formieren sich um das Konstrukt der Avantgarde selbst sowie um ihre ‚großen‘ Persönlichkeiten und deren spezifische Räume⁷³¹. Den Stellenwert, den diese Mythen in den Diskursen von Kunst und Kunstgeschichte einnehmen⁷³², untersuchten in unterschiedlichen Kontexten unter anderem Griselda Pollock, Nadine Heinich, Irit Rogoff, Silke Wenk, Sigrid Schade, Marsha Meskimmon, Maike Christadler und Reinhild Feldhaus.⁷³³ Ihre Beiträge verweisen auf die Entwicklung des Mythos um den männlichen Künstler als zentrale Schöpfer-Figur in Form des weißen, heterosexuellen Mannes⁷³⁴ seit der *Vite* von Giorgio Vasari⁷³⁵. Zudem zeigen sie die damit einhergehenden, über Jahrhunderte tradierten Rezeptionsmechanismen innerhalb festgefügtter Geschlechtszuweisungen auf. Die bekannten, oben bereits benannten, vermeintlich als ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ charakterisierten Dichotomien, wie Kultur und Natur oder Geist

729 Vgl. Feldhaus 2009, S. 12.

730 Vertreter_innen unterschiedlicher künstlerischer Strömungen und Stile stellten im ausgehenden 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts die vornehmlich durch die Kunstakademien vertretenen traditionellen Positionen in Frage. Mittels verschiedener Techniken, Materialien und Sujets suchten sie nach neuen Verbindungen von Kunst, Gesellschaft und Politik und nach alternativen Formen individuellen Daseins. Das Resultat waren zum Teil äußerst heterogene Strömungen, die beispielsweise fachübergreifend eigene Sprachsysteme entwickelten oder politisch-revolutionäre Ambitionen beinhalteten. Der für diese Akteure geprägte Begriff der ‚Avantgarde‘ entspricht dem hier verwandten sowohl inhaltlich als auch zeitlich.

731 Für die hier verwandte Definition von Raum bzw. Räumen und Räumlichkeit siehe Unterkapitel 1.3.

732 Vgl. Feldhaus 2009, S. 12.

733 Siehe Pollock 1980; Rogoff 1989; Heinich 1992; Schade und Wenk 1995; Meskimmon 1996, hier insbesondere S. 15 ff.; Wenk 1997; Christadler 2006; Feldhaus 2009.

734 Vgl. Rogoff 1989, S. 21.

735 Vasari 1550.

und Körper, bestimmen den kunstgeschichtlichen Kanon „[...] als System von geschlechtsspezifischen Wertungen [...]“⁷³⁶.

Bezeichnungen künstlerischer Produktivität wie Genie⁷³⁷, Künstler oder Kreativität sind demnach als ‚männlich‘ definiert, was die Marginalisierung von Frauen bedingt und für die Kunstgeschichte selbst konstitutiv ist⁷³⁸. Zugleich ist die „[...] kreative Produktivität an die Reproduktion von Weiblichkeitsbildern geknüpft [...], die dem männlichen Schöpfer-subjekt Autonomie und Souveränität garantier[t]en“⁷³⁹. Laut Maike Christadler sind dabei „[...] die zentralen kunsttheoretischen Elemente künstlerischer Autorschaft über das Bild der Frau miteinander verbunden: der Schöpfungsprozess aus dem (männlichen) Geist und die Schönheit der Kunst. Gleichzeitig verbünden sich vor dem Bild der Frau der Künstler-Schöpfer und der Betrachter: der eine schafft ein Zeichen seiner Kreativität, der andere findet eine Projektionsfläche seines Begehrens“⁷⁴⁰.

Zelebriert wird laut Maike Christadler die „herausragendste Figur“⁷⁴¹ der zentralen Konstruktionen der Kunstgeschichte mittels der Künstlerbiografik sowie einem hauptsächlich monografisch organisierten Ausstellungsbetrieb. Mit Vasari legt die Autorin dar, wie innerhalb kunstgeschichtlicher Narrative mit Hilfe von mythischen Erzählungen Wertungen transportiert, Urteile naturalisiert und Kunst klassifiziert werden können bzw. kann.⁷⁴² Zudem verweist sie auf bereits von Vasari verwandte Erzählstrategien, die den Charakter der Künstler mythisch überhöhen und „[...] sie zu selbstvergessenen für die Kunst Forschenden stilisieren, die zu geregelten sozialen Bindungen unfähig sind“⁷⁴³. Einige der zentralen, für die Mythisierung eines (Avantgarde)Künstlers bzw. einer (Avantgarde)Künstlerin konstitutiven Narrative werden im Folgenden zusammenfassend vorgestellt.

Der Mythos um die Entdeckung des künstlerischen Talentes bereits in jungen Jahren

Eine für die Mythisierung bedeutsame Erzählung betrifft die Entdeckung des künstlerischen Talentes bereits in jungen Jahren. Wiederkehrend ist in diesem Kontext von stattgefundenener oder fehlender Förderung die Rede. Diese „[...] Vorstellung von der Begabung des Genies, die bereits in seiner Kindheit wahrnehmbar sei, [...]“ bezeichnen Sigrid Schade und Silke Wenk als „[...] Teil der Struktur eines ‚Familienromans‘ [...]“, innerhalb des-

736 Christadler 2006, S. 253.

737 Zum künstlerischen Genie-Begriff siehe Christadler 2006, S. 260 f.

738 Siehe dazu zusammenfassend Schade und Wenk 1995.

739 Bischoff 2002, S. 181.

740 Die Herleitung Christadlers basiert auf Porträts von Frauen aus dem 16. Jahrhundert. Die Bilder von Frauen waren gleichbedeutend mit der Wiedergabe weiblicher Schönheit, die laut Christadler ihrerseits „[...] eine Synecdoche der Schönheit der Kunst war. Das zunehmend weiblich konnotierte kunstkritische Vokabular macht diese Verbindung deutlich: Die Beschreibungen von Malerei und Stil rekrutieren sich aus literarischen Portraits weiblicher Schönheit. In der Darstellung des Frauenkörpers oder auch des Frauenportraits schuf der Künstler eine kunsttheoretische Stellungnahme, positionierte sich im Meta-Diskurs um künstlerische Schönheit. Die Analogie von Frau und Natur ließ im Bild der Frau immer auch die Erschaffung von Natur mitdenken“, Christadler 2006, S. 263.

741 Christadler 2006, S. 253.

742 Vgl. Christadler 2006, S. 253.

743 Christadler 2006, S. 255.

sen der väterliche Entdecker sich des jüngeren Kreativen annimmt.⁷⁴⁴ Wie in Unterkapitel 2.3 bereits anklang und in den Unterkapiteln unter 5.2 anhand ihrer Rezeption noch einmal deutlicher herausgestellt werden soll, gilt dies auch für das Sprechen über die Vita von Elfriede Lohse-Wächtler. Derartige und weitere Narrative präsentieren Künstler_innen als außergewöhnlich, als außerhalb der Normen der Gesellschaft stehend oder/und als einzig ihrer Arbeit hingegeben.⁷⁴⁵ Laut Christadler wird dabei die „[...] Persönlichkeit des Künstlers über die Erzählstrategien an seine Kunst rückgebunden [...]“, die sich wiederum aus seiner Schöpfer-Natur heraus erklärt.⁷⁴⁶

Wie anhand der vorangegangenen Bildanalysen deutlich wurde, ist die Praxis der Zitate und Anspielungen auf Werke von bereits etablierten Künstler_innen als ein weiteres Mittel zur Selbstlegitimation zu nennen. Indem nachfolgende Künstler_innen in die Kunstgeschichtsschreibung eingegangene Werke zitieren, beschwören und transportieren sie deren kulturelle Autorität im Sinne eines privilegierten Wissens.⁷⁴⁷ Anschaulich wurde dies angesichts der Integration traditioneller, den Werken von bekannten europäischen Malern des 16. und 17. Jahrhunderts entnommener Symbole durch Otto Dix, Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens. Neben der Integration einer einzelnen Blume fanden sich Anleihen an Ikonen der Kunstgeschichte, wie an das *Selbstbildnis im Pelzrock* von Albrecht Dürer aus dem Jahr 1500 oder die 1597 entstandene Medusa-Darstellung von Caravaggio.

Marginalität als geeignete ‚Zutat‘ für die Mythisierung des Avantgarde-Künstlers der Moderne

Wie in Unterkapitel 1.5 ausgeführt, gewann die Marginalität als eine Form der Kulturkritik und als Wendung im Diskurs vor allem in der als Moderne bezeichneten Kunstepoche zunehmend an Bedeutung. Im Verlauf ihres Beitrags zu Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität zeigt Irit Rogoff unterschiedliche Ausprägungen dieser Marginalität auf.⁷⁴⁸ Für die vorliegende Untersuchung sind besonders jene Formen relevant, die sie als „bohemehaft“ bezeichnet. Entscheidend dabei ist die Infragestellung einiger traditioneller Konstrukte für den Ort des Künstlers und dessen Auflösung durch den Avantgarde-Künstler. Aus dieser ergibt sich laut Rogoff eine entschieden moderne, vermeintlich autonome Identität. Darin seien nicht mehr ein Muster sozialer Beziehungen, sondern Geschlecht, Sexualität und Ausdrucksmittel eingeschrieben.⁷⁴⁹

744 Schade und Wenk 1995, 356.

745 Vgl. Christadler 2006, S. 256.

746 Christadler 2006, S. 256.

747 Vgl. Rogoff 1989, S. 23.

748 So verweist Rogoff darauf, dass es sich beispielsweise bei den der vorangegangenen Generation angehörigen Künstlern Max Liebermann und Lovis Corinth um eine von Ernst Ludwig Kirchner verschiedene Form der Kritik handelt. Die Vorgänger agierten als „[...] kritische[] oder gefeierte[] Teilnehmer am Unternehmen Kultur, [...]“. Der jüngere Kirchner hingegen gehört laut Rogoff einer „[...] zunehmend radikale[n] Konstruktion exklusiver, nicht vermittelnder Marginalität der Avantgarde-Künstler [...]“ an. Während die eine Avantgarde auswerte und korrigiere, stelle die andere die Strukturmuster in Frage, in denen Kultur produziert und erfahren werde, Rogoff 1989, S. 33 f.

749 Vgl. Rogoff 1989, S. 28 ff.

Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts suchten Künstler_innen, eine derartige ‚bohemehafte‘ Marginalität vornehmlich durch ein verschieden geartetes ‚Anderssein‘ zu erreichen. Sie sollte ihnen den Zugang zum ‚Club der Avantgarde‘ sichern. Neben der Missachtung von gesellschaftlichen Werten und Normen – somit einer gewissen ‚Sittenlosigkeit‘ – konnte ein auffälliges Äußeres oder ein exzentrisches Verhalten zu einer marginalisierenden Differenz beitragen. Zuträglich für ein gewisses ‚Image‘ waren und sind zudem nie versiegende Schöpferkraft und künstlerische Berufung.

Spezifische Orte, wie Bordelle, Bars, das Variété oder der Zirkus wurden aufgesucht, um mittels der dort vorgefundenen Sujets sich auf doppelte Weise als avantgardistisch zu verorten. So garantierte die Nähe zu gesellschaftlich ‚niederen Schichten‘, zu der kriminellen ‚Unter- oder Halbwelt‘ und zu ‚exotischen‘ Bevölkerungsgruppen eine Form der Identifikation mit Menschen am ‚Rande der Gesellschaft‘. Diese Nähe konnte wiederum durch Bilder einem breiteren Publikum vermittelt werden und auf diese Weise zur eigenen Marginalisierung beitragen. Gleiches gilt für sexuelle Enthaltung oder deren offensives Ausleben sowie für die Darstellung des eigenen, ärmlichen Lebensraums. Ziel der Abweichung war neben der Rebellion und Opposition die Demonstration von Individualität und scheinbarer Unabhängigkeit in sämtlichen Bereichen des Lebens.

Mythisierung durch Opferbereitschaft

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der sich zudem entscheidend auf die Rezeption des Kunstschaffenden auswirkt, sind verschiedene Formen der Opferbereitschaft. Dazu gehören unter anderem psychische oder physische Leiden bis hin zu unterschiedlichen Formen des Märtyrertums. Auch ein „[...] immer komplexer strukturiertes Leiden an der Gesellschaft [...]“, das mit Beginn der Moderne die „[...] neuzeitlichen Leiden an körperlicher Versehrtheit und Entbehrung [...]“ abgelöst hatte⁷⁵⁰, dient einer mythischen Überhöhung im eingangs definierten Sinne.

Eine gelungene Darstellung dieses Phänomens findet sich in Reinhild Feldhaus’ Dissertation zum Ort von Künstlerinnen im Diskurs der Avantgarde. Sie verweist auf die „Verklärungen des Künstlers zum ‚Märtyrer‘, der für die ‚hohe Kunst‘ ‚Opfer‘ zu erbringen habe, [...]“⁷⁵¹. Die Verwendung des Begriffs ‚Opfer‘ erläutert die Autorin in Zusammenhang mit Künstlermythen wie folgt⁷⁵²: Sie weist mit Michael Reiter zunächst auf die binäre Bedeutung des Wortes im deutschen Sprachgebrauch hin. Während beispielsweise im Englischen und Französischen zwischen victim bzw. victime und sacrifice unterschieden wird, kennzeichnet der deutsche Begriff ‚Opfer‘ sowohl einen Geschädigten im juridischen oder moralischen Sinn als auch „[...] eine symbolische Handlung, in der das Opfer als Gegenstand, als Opfergabe an eine höhere Macht vorkommt“⁷⁵³. Der für die vorliegende Untersuchung entscheidende, von Michael Reiter angemerkte Aspekt ist jener der gedanklichen Verschränkung beider Bedeutungen von Opfer. Laut Reiter besteht „[...] die ungeheure Sug-

750 Von Bismarck 2010, S. 8.

751 Feldhaus 2009, S. 15.

752 Vgl. zu dem folgenden Abschnitt Feldhaus 2009, S. 19.

753 Reiter 1991, S. 131.

gestion des Opferbegriffs nicht zuletzt darin, daß es [das Opfer] dem Geschädigten (victima) erlaubt oder sogar nahelegt, seinen Schaden zugleich als Gabe (sacrificium) mit einem unabweisbaren Anspruch auf ‚Sinn‘ in einem System der Reziprozität zu deuten.⁷⁵⁴ Dieses Phänomen lässt sich bereits in der zeitgenössischen Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler um 1930 konstatieren. So wird unter anderem ihr psychischer Zusammenbruch und der darauffolgende Aufenthalt in einer psychiatrischen Einrichtung als ein ‚Opfer‘ in Form einer Prüfung interpretiert. Dieser Aufenthalt habe sie laut den Berichterstattungen erstarkt hervorgehen lassen und ihr künstlerisch zu fortgeschrittener Entwicklung verholten.⁷⁵⁵

Seit der Romantik als fester Bestandteil des kunstgeschichtlichen Repertoires gewann dieser Topos vor allem in der Moderne an Relevanz. Als ‚Opfer‘ können dabei laut Feldhaus unter anderem die Aufgabe geistiger und/oder körperlicher Gesundheit, mangelnde gesellschaftliche Anerkennung und fehlender Erfolg zu Lebzeiten, der Verzicht auf materielle Güter oder Familie sowie der Verlust des eigenen oder des Lebens eines anderen Menschen gelten.⁷⁵⁶ Der christlich-religiös konnotierte Dualismus von ‚Geist‘ und ‚Materie‘, von ‚Leib‘ und ‚Seele‘ konstituierte dabei auch kunsthistorische Opfer-Modelle der Transformation. In diesen sei das mit dem ‚Weiblichen‘ assoziierte ‚Körperliche‘/‚Materielle‘ zugunsten des ‚Geistigen‘/‚Immateriellen‘ zu überwinden. Als Symbol für diese opfernde Hingabe kann nach Feldhaus der kranke, geschwächte, leidende, sterbende Körper fungieren. Dieser verweise zugleich auf die Idee vom Künstler als ‚genialem Schöpfer‘, der seiner geistigen Unsterblichkeit ‚Opfer‘ bringe.⁷⁵⁷

Geschlechtsspezifische Differenzierungen in Bezug auf den Mythos des Avantgarde-Künstlers

Das hinsichtlich zahlreicher Aspekte als fortschrittlich zu bezeichnende künstlerische Konstrukt der Moderne und somit auch der Mythos des Avantgarde-Künstlers in jener Zeit blieben geschlechtsspezifisch differenziert.⁷⁵⁸ Maïke Christadler verweist darauf, dass Künstler der klassischen Moderne den Mythos vom Künstler-Schöpfer im Bild der Frau in allen möglichen Varianten thematisiert haben. Als Beispiel führt sie das Sujet des Künstlers mit Modell an, das neben den von ihr benannten Vertretern Lovis Corinth, Ernst Ludwig Kirchner und Pablo Picasso auch Otto Dix häufig bearbeitet hat, wie in den Unterkapiteln 3.4 und 4.4 anschaulich wurde. Laut Christadler haben die Künstler auf diese Weise „[...] einerseits die Vorstellung von Frau als Zeichen männlicher Kreativität festgeschrieben, andererseits mussten sie sich mit dem Bild der Frau ihrer eigenen Kreativität vergewissern. Die Dichotomie von männlicher Formungskraft und weiblicher, formbarer Materie war selbst zum Thema der Repräsentation geworden, [...]“⁷⁵⁹ Offensichtlich werden derartige Mechanismen unter anderem durch die künstlerische Darstellung von Gewalt gegen Frau-

754 Reiter 1991, S. 131.

755 In dem nachfolgenden Unterkapitel 5.2 werden dieser und weitere Aspekte ausführlich herausgearbeitet.

756 Vgl. Feldhaus 2009, S. 15.

757 Vgl. Feldhaus 2009, S. 40.

758 Siehe u. a. Rogoff 1989, S. 36.

759 Christadler 2006, S. 264.

en sowie angesichts der Konstruiertheit von Männlichkeit im Rahmen von Selbstbildnissen.⁷⁶⁰ Dies wurde in Unterkapitel 3.4 angesichts der Selbstporträts von Otto Dix sowie anhand von dessen in diesem Abschnitt angeführten Lustmord-Darstellungen deutlich.

Weibliche Kunschtchaffende waren weiterhin vor allem als ‚Ausnahme‘, als das ‚Andere‘ denkbar⁷⁶¹, weshalb gesellschaftliche Marginalität im Gegensatz zu der männlichen, heroischen kulturell privilegierten Form des Daseins einen Ausschluss bedeutet.⁷⁶² Zwar bemühten sich die Künstlerinnen im Kontext emanzipatorischer Bestrebungen und Erfolge zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend um eine Teilhabe wie in den vorangegangenen Kapiteln 2 und 3 anhand des Beispiels von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens aufgezeigt wurde. Doch galten für ihre Anerkennung weiterhin tradierte Regelwerke sowie eine spezifische Sprache, mit der ihre Kunst rezipiert wurde.⁷⁶³ Dies soll im Folgenden insbesondere anhand der zu ihren Lebzeiten erfolgten Berichterstattung über Elfriede Lohse-Wächtler veranschaulicht werden.

Mythen um weibliche Künstlerschaft und männliche Identitätskrisen

Eine Analyse der Muster der Rezeption von Künstlerinnen und ihre Verortung innerhalb der Avantgarde müssen demnach in dem Bewusstsein erfolgen, dass auch um weibliche Künstlerschaft Mythen kreisen. Diese sind untrennbar mit dem soeben dargestellten, männlich definierten Konzept von Avantgarde verbunden.⁷⁶⁴ Künstlerinnen wurden laut Reinhild Feldhaus vor allem dann „[...] als Ausnahme geduldet und sogar gefeiert, wenn sie die jeweiligen Erwartungen an ‚Weiblichkeit‘ [...]“ erfüllten.⁷⁶⁵ Als Beispiele seien die künstlerische Darstellung von Sujets aus dem häuslichen Bereich oder das Ausführen textiler oder reproduktiver Arbeiten benannt. Eine Einschreibung „[...] in das Tableau des Weiblichen als Sinnbild männlicher Kreativität und Ausdruck künstlerischer Identität [...]“ war auch für Künstlerinnen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nicht konfliktfrei möglich.⁷⁶⁶ Rita E. Täuber hebt in diesem Kontext den zu jener Zeit auch von Künstlerinnen aufgegriffenen Themenbereich der Prostitution als einen der Räume von Avantgarde hervor. In ihrer engen Verbindung von Weiblichkeit und Sexualität konfrontierten diese

760 Vgl. Christadler 2006, S. 264.

761 Siehe dazu u. a.: Zimmermann 2006, S. 9.

762 Vgl. Rogoff 1989, S. 36.

763 Dazu ausführlich u. a. Christadler 2006, S. 265 ff. Christadler zeigt am Beispiel der Künstlerin Sofonisba Anguissola auf „[...]“, dass es gerade die Sprache ist, die Inspiriertheit zu- oder eben abschreibt, [...]“ und bestimmte Erzählmuster den Schöpfungsakt immer wieder von neuem als ‚männlich‘ naturalisieren, wogegen die Malerei von Frauen durch Zartheit und Fleiß charakterisiert wird. Dies bezeichnet Christadler als „[...] Epitheta, die klar das Geschlecht des Genies definieren und die Bilder in unseren Köpfen bestimmen“, ebd., S. 267.

764 Vgl. Feldhaus 2009, S. 9.

765 Feldhaus 2009, S. 11. Hinsichtlich einer ausführlichen Herleitung von weiblicher Kreativität als ‚Ausnahme‘ bzw. der sie umgebenden Mythen und der Geschlechterdifferenz als ‚natürliches‘ Hierarchisierungsinstrument ausgehend von der *Vite* Vasaris siehe Christadler 2006, S. 258 ff.

766 Täuber 1997, S. 202.

die Künstlerinnen mit einem Mythos, in dem ihr Geschlecht die Grundlage künstlerischer Identität und Tradition bildete.⁷⁶⁷

Ein Blick auf die Art der künstlerischen Umsetzung und der zeitgenössische und heutige Erfolg der Werke evozierten unweigerlich Überlegungen über die auf diese Weise dargestellte Wahrnehmung des Phänomens durch die Künstlerinnen selbst. So wurde auch im Rahmen der vorliegenden Untersuchung deutlich, dass ihre Werke Zeugnisse einer ‚Abarbeitung‘ an tradierten und sich zu jener Zeit transformierenden Mythen um Weiblichkeit und Geschlechter-Bilder sind. Dies manifestierte sich nicht nur anhand der Paardarstellungen aus dem Prostituiertenmilieu. Die Analyse der Selbstdarstellungen ließ zudem die intensive Auseinandersetzung von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens mit dem Mythos der ‚Neuen Frau‘ anschaulich werden. Mit verschiedenen gestalterischen Mitteln, Medien und Inhalten überprüften beide Künstlerinnen das eigene Selbst in unterschiedlichen Rollenbildern.

Reinhild Feldhaus verweist in diesem Kontext auf die in Zusammenhang mit den Selbstbildnissen und Paardarstellungen von Otto Dix erwähnte potenzielle ‚Krise der männlichen Identität‘ in Form von „[...] Erschütterungen in den Vorstellungen vom ‚männlichen Schöpfer‘ [...]“ nach den Weltkriegen.⁷⁶⁸ Die Verarbeitung dieser „krisenhaften Männlichkeit“⁷⁶⁹ spielt ihrer Ansicht nach auch in den Mythen über Künstlerinnen eine Rolle. Sie seien daher gleichsam als Faktor hinsichtlich eines Einflusses „[...] auf die Einschreibungen ‚weiblicher‘ Künstlerschaft“⁷⁷⁰ zu berücksichtigen.

Zudem benennt Feldhaus die Kinderlosigkeit als ein in den männlichen Viten fehlendes entscheidendes Leidensmotiv. Ihrer Ansicht nach kommt in der Rezeption von Künstlerinnen dem weiblichen Körper „[...] als ‚Austragungsort‘ und Signifikant einer vermeintlich ‚weiblichen‘ Kreativität [...]“ eine zentrale Bedeutung zu. So könne über ihn „[...] eine Abgrenzung von den männlich konnotierten Künstlermythen gewährleistet und deren Sicherstellung garantiert werden“⁷⁷¹. Dies wiederum ‚erleichtert‘ weiblichen Kunschtchaffenden den Zugang zu einem sie ausschließenden Kompetenzgefüge, da sie rückgebunden auf ihren weiblichen Körper bestehende Macht- und Rollengefüge nicht eigentlich ins Wanken bringen.

Dieser Aspekt wird auch für die Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens von Interesse sein. So soll im Folgenden aufgezeigt werden, wie bestimmte biografische und künstlerische Ereignisse zum Anlass wiederkehrender Erzählungen avancieren und entsprechend nutzbar gemacht werden.⁷⁷² Im Gegensatz zu der Untersuchung von Reinhild Feldhaus zu Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse soll es dabei jedoch nicht vornehmlich um jene Erzählungen gehen, „[...] die eine von Männern verschiedene Form der Kreativität behaupten“⁷⁷³. Meine These lautet, dass der heutige Erfolg und die größere Bekanntheit von Elfriede Lohse-Wächtler im Gegensatz zu der verhaltenen Wahrnehmung von Grethe Jürgens – neben weiteren Faktoren – von einer Kombina-

767 Vgl. Täuber 1997, S. 202.

768 Feldhaus 2009, S. 16.

769 Feldhaus 2009, S. 46.

770 Feldhaus 2009, S. 12.

771 Feldhaus 2009, S. 16.

772 Vgl. Feldhaus 2009, S. 16.

773 Feldhaus 2009, S. 16.

tion aus Übereinstimmungen mit männlich konnotierten Künstlermythen und spezifischen Formen der Mythisierung von Künstlerinnen herrührt. Eine Gegenüberstellung der zentralen Narrative in den Rezeptionsverläufen von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens soll dies herausstellen.

5.2 „Ein ungewöhnlicher Mensch und eine echte Künstlerin“⁷⁷⁴ – Die Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler

5.2.1 Rezeption zu Lebzeiten – Ausstellungsrezensionen aus den Jahren 1928 bis 1932

Die bis dato bekannten Rezeptionen der künstlerischen Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler zu ihren Lebzeiten stammen vornehmlich aus Zeitungsartikeln der Jahre 1928 bis 1932. Wie dem Unterkapitel 3.3.2 zu entnehmen ist, wurden ihre Werke in diesem Zeitraum wiederholt in verschiedenen Hamburger Ausstellungen gezeigt. Die Reaktion der Presse fiel überwiegend positiv aus. So stellte Maximilian Rohe, der anlässlich der Osterausstellung des *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* im März und April 1928 im Hamburger Fremdenblatt berichtete, die Teilnahme von Elfriede Lohse-Wächtler in einer kurzen Notiz wie folgt dar: „Lohse-Wächtler präsentiert holzgeschnittene und bemalte Amulette à la Negerkunst, sowie ausgezeichnete Aquarelle und dekorative Blätter.“⁷⁷⁵ Im Mai 1928 hob ein Bericht des *Hamburgischen Correspondenten* über die Ausstellung *Vom Weltverkehr und seinen Mitteln*, die ebenfalls vom *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* veranstaltet wurde, eine „Herbststimmung“ der Künstlerin lobend hervor: „Unter den Bildern fällt eine fein empfundene ‚Herbststimmung‘ von Lohse-Wächtler besonders auf.“⁷⁷⁶

Ein Jahr später erschien anlässlich der Ausstellung von Elfriede Lohse-Wächtlers *Friedrichsberger Köpfe* im Kunstsalon Maria Kunde eine erste ausführliche Berichterstattung samt Abbildungen einiger Werke in der Zeitschrift *Der Kreis*. Die Verfasserin Anna Banaschewski berichtete von den Umständen der Entstehung der Arbeiten in der psychiatrischen Anstalt, über deren Eigenschaften und Besonderheiten sowie über Lohse-Wächtlers künstlerische Entwicklung. Deutlich zeichnen sich bereits hier einige jener mythenbildenden Erzählstränge ab, die sich bis in die heutige Rezeption der Künstlerin tradieren. So beginnt Banaschewski ihren Beitrag mit dem unfreiwilligen ‚Einschluss‘ von Elfriede Lohse-Wächtler in Folge eines Nervenzusammenbruchs: „Am 4. Februar 1929 schloß sich die Tür eines Krankenzimmers in Friedrichsberg hinter Elfriede Lohse. Die junge Malerin hatte einen Nervenzusammenbruch erlebt, der es ihren Freunden ratsam erscheinen ließ, sie für einige Zeit der Ruhe einer Anstalt anzuvertrauen.“⁷⁷⁷ Es folgt die Betonung der positiven

774 Griebel 1958, S. 294. Der vollständige Satz lautet: „Laus war ein ungewöhnlicher Mensch und eine echte Künstlerin“, ebd. Detaillierte Informationen der in den folgenden Abschnitten benannten Ausstellungen sind dem Ausstellungsverzeichnis im Anhang zu entnehmen.

775 Rohe 1928, ohne Seite.

776 Hamburgischer Correspondent 1928.

777 Zu sämtlichen Zitaten der folgenden Absätze siehe – sofern nicht anders vermerkt – Banaschewski 1929, S. 275. Der damals als fortschrittlich und emanzipiert geltende Doppelname wird nur in der Überschrift des Artikels angeführt. Im restlichen Beitrag wird auf die Nennung des Geburtsna-

Auswirkung, die diese Zeit der Internierung in der Psychiatrie nach Ansicht von Anna Banaschewski auf die künstlerische Entwicklung von Lohse-Wächtler hatte: „Aber in einer Ballung der geistig-künstlerischen Kräfte erlebte ihr künstlerisches Ich in diesen Wochen einen jener höchst seltsamen, rätselhaften Durchbrüche, die manches Künstlerleben zeichnen.“ Durch den Klinikaufenthalt habe die Malerin zudem die Möglichkeit gehabt, ihre geistigen Kräfte zu bündeln, um sie katalysiert in ein künstlerisch positives Ergebnis umzuwandeln. Interessant ist Banaschewskis Charakterisierung derartiger „Durchbrüche“ als „seltsam“ und „rätselhaft“. Die Ungewissheit darüber, wie diese Vergeistigung und Kanalisierung der Kräfte abläuft und von welchen Faktoren sie abhängt, trägt zur Mythenbildung um eine Künstler_innenpersönlichkeit bei. Auch die Erwähnung der Tatsache, dass sie nur „manche Künstlerleben zeichnen“, verweist auf die Kategorisierung eines solchen künstlerischen Durchbruchs als Besonderheit und zugleich auf eine diesbezügliche, exzeptionelle Kompetenz.

Im nachfolgenden Absatz stellt Anna Banaschewski die künstlerische Entwicklung von Elfriede Lohse-Wächtler dar. Erneut finden sich gleich mehrere geeignete ‚Zutaten‘ zur Konstitution von Mythologemen um das Leben und Werk der Künstlerin. Zunächst hebt Banaschewski die Tatsache hervor, dass Lohse-Wächtlers „vielfältiges Talent sich früh zeigte“.⁷⁷⁸ Wie im vorangegangenen Unterkapitel 5.1 angeführt, ist die Betonung eines früh erkennbaren Talenten von entscheidender Bedeutung einer ‚gelungenen‘ Künstler_innen-vita. Auch die Suche des individuellen Weges „in strenger Selbstkritik“, zudem „[...] beschwert von viel künstlerischer und ebenso viel menschlicher Problematik“, lässt sich als eine der oben angeführten mythenkonstituierenden Erzählungen identifizieren.⁷⁷⁹ Ebenso wie die zu Beginn des Berichtes durch Anna Banaschewski erfolgte Hervorhebung der psychischen Disposition von Elfriede Lohse-Wächtler veranschaulichen Erzählungen um Selbstkritik und die Erwähnung von diversen ‚Problematiken‘ die von der Künstlerin erfahrenen ‚Leiden‘ und erbrachten ‚Opfer‘.

Banaschewski lobt Lohse-Wächtlers künstlerische Arbeit für ihr kultiviertes Farbempfinden sowie ihren beachtenswerten Fleiß. Sie bescheinigt ihr einen hervorbrechenden Schaffensstrom, den sie als „Beherrscherin zahlloser technischer Möglichkeiten“ aktiv leitet. Erneut hebt die Autorin den positiven ‚Effekt‘ hervor, den die psychischen und physischen Beeinträchtigungen auf die künstlerische Entwicklung Elfriede Lohse-Wächtlers ihrer Ansicht nach hatte: „Was anfangs als Zudeckung, Abschnürung menschlich-künstlerischer Potenz erschien, zeigt sich als eine jener großen Krisen im Leben eines Schaffenden, aus der in heftiger Eruption ein reicher Strom bricht, Aufhellung nach flüchtiger Verdunkelung.“ Lohse-Wächtler sei nun in der Lage als „kluge Beobachterin“ „[...] mit tiefer psychologischer Intuition [...]“ zu schauen. Deutlich wird hier die religiös motivierte Konnotation zu einer Form der ‚geistigen Reinigung‘, die die Künstlerin durchleben ‚musste‘, um zu neuer schöpferischer Kraft zu gelangen und gestärkt hervorzugehen. Des Weiteren ist Banaschewskis Aussage zu entnehmen, dass derartige „große Krisen“ nicht nur Lohse-

mens aus nicht ersichtlichen Gründen verzichtet. Dies ist auch in der Rezension von Robert Wernecke aus dem Jahr 1932 der Fall, Wernecke 1932.

778 Banaschewski 1929, S. 275.

779 Banaschewski 1929, S. 275.

Wächtler, sondern auch anderen „Schaffenden“ beschert seien.⁷⁸⁰ Dies verweist erneut auf jene oben erwähnten Mythologeme, die sich um bereits in die Kunstgeschichte eingegangene Künstler_innen rankend auf die Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler und ihr Werk übertragen werden.

Die Autorin benennt im weiteren Verlauf des Artikels die spezifischen Eigenschaften der unter diesen Umständen entstandenen Blätter. Reich mit Adjektiven geschmückt wird der unermüdliche Schaffensdrang von Elfriede Lohse-Wächtler hervorgehoben. Sie stellt auch den Wunsch der Künstlerin, die Momente einfangen zu wollen, sowie die „innere Spannung“ der Arbeiten heraus.⁷⁸¹ Wie Lohse-Wächtler derartig beseelte Werke gelingen, bleibt laut Banaschewski das Geheimnis der Künstlerin und die Tatsache, dass sie ein Geheimnis habe, sei wiederum Zeichen ihres Künstlertums.⁷⁸² Erneut wird der Aspekt des Ungewissens betont, der dem Werk von Lohse-Wächtler implizit sei. Auf diese Weise werden Spekulationen um eine geheimnisvolle Aura genährt, die bei der bzw. dem Lesenden zunächst Neugier hervorrufen. Interessant ist zudem Banaschewskis in Klammern nachgestellte und auf das Geheimnis bezogene Frage: „Wie viele Moderne haben eins?“⁷⁸³. Sie hebt so die Besonderheit der Künstlerin im Sinne einer Abhebung aus der Masse ihrer Zeitgenossen hervor.

Erstmalig wird in diesem Artikel Elfriede Lohse-Wächters Zugehörigkeit zu dem Kreis um Otto Dix angeführt, die „[...] manche technischen Besonderheiten der Anlage eines Blattes verraten“.⁷⁸⁴ Die Nennung eines zu jener Zeit bereits etablierten Künstlers und dessen Kreis, deren Einflüsse Lohse-Wächtler nun produktiv für sich nutzbar machen kann, trägt zu einer Aufwertung ihrer künstlerischen Arbeit bei. Bereits zu diesem Zeitpunkt und mehr noch im Verlauf der heutigen Rezeption des Werkes und der Biografie von Lohse-Wächtler ist die Nähe zu Dix von entscheidender Bedeutung. Sie ist – wie im Fall der vorliegenden Untersuchung – nicht nur Ansatzpunkt für wissenschaftliche Forschungen im Rahmen von Gegenüberstellungen mit dem Ziel, potenzielle Einflüsse, individuelle künstlerische Entwicklungsstränge oder den Umgang mit bestimmten Themen herauszustellen. Allein die Nennung des Namens im Kontext mit einem der heute bekanntesten Vertreter der deutschen Kunst der Moderne lassen das Werk von Elfriede Lohse-Wächtler interessanter und Ausstellungsvorhaben attraktiver erscheinen.

So finden sich bereits in den ersten beiden Absätzen von Banaschewskis Beitrag gleich mehrere der oben angeführten Erzählstränge. Die Verfasserin berichtet von einer früh sich manifestierenden künstlerischen Begabung und dem Durchleben einer psychischen Krise. Zudem finden der Aufenthalt in einer psychiatrischen Einrichtung, die Bewältigung menschlicher Probleme sowie die Erfahrung eines katalysierenden Durchbruchs Erwähnung. Wiederholt werden die strenge Selbstkritik von Lohse-Wächtler, ihr großer Fleiß und ein enormer, rastloser Schaffensdrang betont. Dies lässt Anna Banaschewski zu dem Schluss kommen, dass sie „[...] mit jedem Atom ihres Wesens ein Künstler [ist], nicht nur

780 Zu dem vorangegangenen Absatz: Banaschewski 1929, S. 275.

781 Banaschewski 1929, S. 276. Auch im Folgenden werden die Mittel benannt, mit denen Elfriede Lohse-Wächtler den „erregendsten künstlerischen Ausdruck“ erreicht, ebd., S. 277.

782 Vgl. Banaschewski 1929, S. 277.

783 Banaschewski 1929, S. 277.

784 Banaschewski 1929, S. 276.

mit der Hand“⁷⁸⁵. Hier manifestiert sich folglich eine weitere, zentrale Voraussetzung für die Anerkennung von berufstätigen Frauen im Allgemeinen und Künstlerinnen im Besonderen: Um gesellschaftlich in dieser Rolle bestehen zu können, war die vollständige Widmung und Aufopferung der Frau für ihre Tätigkeit von essenzieller Bedeutung.

Auch die Kritik von Maximilian Rohe fällt angesichts der bei Maria Kunde ausgestellten *Friedrichsberger Köpfe* positiv aus. Wie Anna Banaschewski beginnt der Journalist seinen Bericht mit dem Verweis, dass die Werke während Elfriede Lohse-Wächtlers Aufenthalt in der Psychiatrie entstanden sind: „Mit diesen Blättern hat es eine eigene Bewandnis: Sie sind entstanden während eines Aufenthaltes der Künstlerin in der Staatskrankenanstalt Friedrichsberg, wohin sie ihre Freunde eines Nervenzusammenbruchs wegen eine Zeitlang gebracht hatten.“⁷⁸⁶ Er betont, dass diese Krise ihren „Schaffenstrieb“ nicht etwa gehemmt, sondern noch „unerhört gesteigert“ habe. Im Folgenden erwähnt er wiederholt die „innere Erregung“, die die Künstlerin während dieses Aufenthaltes getrieben und zu unermüdlichem Arbeiten angeregt habe. Rohe hebt ebenso die „tiefe seelische Erregung und innere Spannung“ hervor, die sich „auf die künstlerische Äußerung übertragen“ hat.⁷⁸⁷ Er verweist auf die Verbindung zu dem Dresdner Künstlerkreis um Otto Dix sowie auf die teilweise deutliche Sichtbarkeit dieses Einflusses. Seiner abschließenden Einschätzung nach ragen Lohse-Wächtlers Zeichnungen „hoch über den Durchschnitt empor“.⁷⁸⁸

Ganz ähnliche Erzählstränge finden sich in der Berichterstattung zur selben Ausstellung von Harry Reuss-Löwenstein für den Hamburger Anzeiger vom 27. Mai 1929. Der Journalist beginnt mit einem Lob der den Durchschnitt überragenden Leistung von Elfriede Lohse-Wächtler. Er bezeichnet sie als „entschiedene Entdeckung“. Es folgt die Bezugnahme auf Pastellzeichnungen von Otto Dix, die laut Reuss-Löwenstein „den künstlerischen Werdegang verständlich machen“.⁷⁸⁹ Mit seinem Vergleich mit Werken des „jungen Kokoschka“ am Ende des Artikels stellt er eine weitere Verbindung zu einem bereits bekannten, etablierten männlichen Künstler her.⁷⁹⁰ Erneut wird zudem die ‚Beseeltheit‘ der Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler gepriesen und auf die nun vollzogene Selbstfindung der Künstlerin hingewiesen. Diese manifestiere sich in den ausgestellten Blättern. Wie in dem Beitrag von Banaschewski, die von einer „Ballung der geistig-künstlerischer Kräfte“⁷⁹¹ spricht, bringt auch Reuss-Löwenstein die Begriffe ‚geistig‘ und ‚künstlerisch‘ in direkten Zusammenhang: „Das Technische, die selbstverständliche Sicherheit der Zeichnung, die sensible, duftige Tönung im Pastell verschwindet hinter der geistigen und künstlerischen Gestaltung“.⁷⁹² Nicht das Handwerkliche – und somit das Körperliche – lassen die Werke von Elfriede Lohse-Wächtler laut diesen Aussagen spüren. Vielmehr bescheinigen beide Autoren ihren Arbeiten eine Loslösung von dieser Körperlichkeit und eine Übertragung in geistige Sphären. Diese wiederum bedingen notwendigerweise die künstlerische Schöpfungskraft und somit den Erfolg der Künstlerin. Ihr von Anna Banaschewski als solcher

785 Banaschewski 1929, S. 277.

786 Rohe 1929.

787 Rohe 1929.

788 Rohe 1929.

789 Reuss-Löwenstein 1929, S. 27.

790 Reuss-Löwenstein 1929, S. 28.

791 Banaschewski 1929, S. 275.

792 Reuss-Löwenstein 1929, S. 27.

bezeichnete „Durchbruch“ wird folglich mit der Überwindung des Körperlichen gleichgesetzt.

Diese Denkart ist eng mit dem christlich-religiösen Dualismus von ‚Geist‘ und ‚Materie‘ verwoben und gilt als Voraussetzung für schöpferische Genialität. Das Opfer, das Elfriede Lohse-Wächtler für diesen Prozess erbringen musste, wird bei Anna Banaschewski und Maximilian Rohe gleichsam benannt. Es ist das Durchleben einer psychischen Krise. Verstärkt durch die in den Artikeln nicht näher benannten sozialen und wirtschaftlichen Probleme, habe diese zu eben jener Internierung in einer psychiatrischen Einrichtung geführt. Erst in der ‚Heilanstalt‘ sei die Künstlerin wiederum in der Lage gewesen, ihre Kräfte zu bündeln und schöpferische Genialität hervorzubringen, die letztlich einen Durchbruch ermöglicht hat.

Eine weitere, anlässlich der vom *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* organisierten Ausstellung *Neue Arbeiten* im August 1929 erschienene Rezension bringt genau diesen Aspekt auf den Punkt. So schreibt die oder der sich hinter dem Kürzel A. B. verbergende Verfasser_in⁷⁹³: „Die Blätter entstammen einer Zeit des eigenen seelischen Zusammenbruchs, und man konnte begierig sein, zu erfahren, ob sie nur einmalige Befreiung künstlerischen Ingeniums sein würden oder ein erstes, erlöstes Forte, das zum kommenden Schaffen nicht beziehungslos steht.“ Tatsächlich konnte der bzw. die Autor_in angesichts der Präsentation neuer Werke konstatieren: „Man spürt, wie die Malerin gepackt ist von einer mehr als malerischen Aufgabe, man spürt, wie Malen das Offenbarmachen eines geistigen Inhaltes ist. Daß diese gewaltige innere Spannung sichtbar wurde im optischen Eindruck, in der Formung und Färbung, das macht diese Bilder zu Kunstwerken von Rang und läßt von der jungen Künstlerin vieles hoffen.“⁷⁹⁴ Wieder wird das verhältnismäßig junge Alter von Elfriede Lohse-Wächtler hervorgehoben, erneut ist von der „inneren Spannung“ die Rede, die ihre Werke auszeichnet.

Weitere, kürzere Erwähnungen zu Ausstellungsbeteiligungen in den folgenden Jahren seien außer Acht gelassen. Abschließend sollen stattdessen zwei für die sich bis heute tradierenden, bereits herausgestellten Erzählstränge interessante Rezensionen näher erwähnt werden. So berichtete Robert Wernecke anlässlich einer letzten Werkschau zu Lebzeiten von Lohse-Wächtler bei Maria Kunde im Oktober und November 1932 von „[...] Zeichnungen, Aquarelle[n] und Pastelle[n], [die] allen wahren Kunstfreunden ein einzigartiges, schon nicht mehr weiblich anmutendes Talent in Erinnerung“⁷⁹⁵ bringen. Dieses Zitat avanciert in der späteren Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler insbesondere im Rahmen von Publikationen zu Künstlerinnen⁷⁹⁶ zu einem der meist herangezogenen Aussprüche.

Wernecke bezieht sich weiter auf die einige Jahre zuvor in der ‚Heilanstalt‘ Friedrichsberg entstandenen Arbeiten und konstatiert ein seitdem stetiges Wachsen ihres Könnens „zwischen schweren Nervenkrisen“. Auch er bescheinigt „Lohse“ trotz der Nähe „zur kal-

793 Ob sich hinter dem Kürzel A. B. ebenfalls Anna Banaschewski verbirgt, war nicht zweifelsfrei zu ermitteln. Dafür spricht die Verwendung der Formulierung „innere Spannungen“ für die Beschreibung eines der spezifischen Merkmale der Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler.

794 Hamburgischer Correspondent 1929, S. 28. Die Ausstellung zeigte zudem Werke des Künstlers Ralf Boltmer und fand im Oktober und November 1932 im Kunstsalon Maria Kunde in Hamburg statt.

795 Wernecke 1932, S. 34.

796 Siehe dazu u. a. Quermann 2006, siehe hier Titel sowie S. 70 f. und Scheffer 2006, S. 44.

ten Gesellschaftskritik eines Otto Dix“ und zu Ernst Barlachs „ernst hinbrütende[n] Proletariergestalten“ künstlerische Eigenständigkeit.⁷⁹⁷

Harry Reuss-Löwenstein stellt in seiner Rezension zu derselben Ausstellung die Besprechung von Elfriede Lohse-Wächtlers Werken ebenfalls voran. Anders als bei Robert Wernecke ist sein Artikel erneut gespickt mit überschwänglichen Begrifflichkeiten. Diese charakterisieren die Kunst von Elfriede Lohse-Wächtler als „[...] ungeschminkte Bekenntnisse, Entladungen eines Temperaments, das mit einem beinahe unheimlichen Spürsinn begabt ist“.⁷⁹⁸ „Dirnen von Dixschem Kaliber“ male sie in rücksichtsloser Wahrheitsliebe, „[...] mit ungestüme Eile auf das Papier geworfen“. Wie Robert Wernecke konstatiert Reuss-Löwenstein eine künstlerische Weiterentwicklung und hebt die Komposition des Werkes *Hippodrom* als „seltene Leistung“ hervor.⁷⁹⁹

5.2.2 Umstände der ‚Wiederentdeckung‘ von 1959 bis 1996

Wer entdeckt wann wen wieder? Einleitende Anmerkungen

Nach bisherigen Informationen fanden in dem Zeitraum von 1932 bis 1959 keine öffentlich zugänglichen Präsentationen von Werken aus der Hand von Elfriede Lohse-Wächtler statt. Auch Publikationen erschienen nach derzeitigem Kenntnisstand nicht.

Von einer öffentlichkeitswirksamen ‚Wiederentdeckung‘⁸⁰⁰ von Lohse-Wächtler lässt sich aus heutiger Sicht erst mit dem Erscheinen der Monografie im Jahr 1996 sprechen. Gleichwohl gab es bereits vor diesem Zeitpunkt Bemühungen, die Aufmerksamkeit der Kunstwelt nach 1932 erneut auf die Künstlerin zu lenken. Angestrebt wurde dies durch Ausstellungsbeiträge, Erwähnungen in Publikationen und durch Werkverkäufe an private Sammler_innen und öffentliche Institutionen. Initiator dieser frühen Bestrebungen war Hubert Wächtler, der den Nachlass seiner Schwester von Dresden nach Hamburg verbrachte und seit den 1950er Jahren bis zu seinem Tod im Jahr 1988 verwaltete. Neben einigen Einzelpräsentationen und Ausstellungsbeiträgen gelang es ihm, Werke vor allem an private Sammler_innen zu veräußern. Dabei zeigen die Provenienzen einiger Arbeiten, dass insbesondere die Galerie Michael Hasenclever in München und die Hamburger Galerie Krokodil als wichtige Vermittler fungierten.

797 Wernecke 1932, S. 34.

798 Reuss-Löwenstein 1932, ohne Seite.

799 Reuss-Löwenstein 1932, ohne Seite. Ob es sich bei dem hier erwähnten Blatt um eines der folgenden, heute überlieferten Arbeiten handelt, ist nicht nachzuvollziehen: Elfriede Lohse-Wächtler, *Im Hippodrom (I)* (ELW 82), 1930, Feder in schwarzer Tusche, 33,1 x 23,1 cm, monogr. und dat. unten links; ELW/30, Fischer Kunsthandel & Edition sowie *Im Hippodrom (II)* (ELW 83), 1930, Feder und Pinsel in schwarzer Tusche, laviert, 38,8 x 36 cm, monogr. und dat. oben rechts; ELW/30, Altonaer Museum in Hamburg, Norddeutsches Landesmuseum.

800 Der Begriff ‚Wiederentdeckung‘ wird hier im Sinne von einem neuerlichen Erwecken des Interesses einer breiteren Öffentlichkeit verstanden.

Die ersten öffentlichen Präsentationen nach 1932 – Rudolf Adrian Dietrich erzählt

Eine erste Präsentation einer Auswahl an Werken von Elfriede Lohse-Wächtler nach 1932 fand 1959 in der Hamburger Galerie Contour statt. Zu deren Eröffnung sprach ihr ehemaliger Bekannter Rudolf Adrian Dietrich. Zwar erreichte dessen Rede erst durch die schriftliche Veröffentlichung im Rahmen der Monografie im Jahr 1996 ein größeres Publikum, doch wurde sie 1959 erstmalig gehalten. Dietrichs Ansprache war somit zu jenem Zeitpunkt einer erneuten Ausstellungsaktivität einem ausgewählten Kreis bekannt. Zudem bildet sie hinsichtlich einiger Informationen und Formulierungen den Grundstein für spätere Erzählungen um Leben und Persönlichkeit von Elfriede Lohse-Wächtler, so dass sie bereits an dieser Stelle ausführlicher Erwähnung findet.

Rudolf Adrian Dietrich selbst ging es in seiner Eröffnungsrede vornehmlich darum, „[...] zu sagen, wer diese Elfriede Lohse-Wächtler eigentlich war, deren Name zweifellos den meisten von Ihnen bisher ein unbekannter ist“.⁸⁰¹ Als ein Grund für ihre von ihm als solche bezeichnete „äußerliche Erfolglosigkeit im Leben“ führt Dietrich „eine gewisse Anonymität“ an, die Lohse-Wächtler „[...] wie einen Schutzmantel ihres Schaffensdranges liebte“. Diesem Schaffensdrang habe sie ihr Leben gewidmet, dem sie „[...] zudem einen Sinn nach eigenem Gusto [...]“ zu geben suchte. Dietrich betont an dieser Stelle die Individualität der Künstlerin, auf die er während seiner Rede wiederholt zu sprechen kommt. So fährt er fort: „[...] da sie sich nicht viel um Äußeres kümmerte“.⁸⁰² Etwas später führt er diese Andeutung näher aus: „Bei Naturen wie Elfriede Wächtler, die sich am wenigsten um Äußeres, um äußere Erfolge kümmerten, zerbrach dieser Glaube [an das Menschliche] nie. Sie selbst mußte erst zerbrechen oder beseitigt werden.“⁸⁰³ Die Individualität, der eigene „Gusto“, mit dem die Künstlerin ihr Leben gestaltete, wird hier im Sinne einer unkonventionellen, sich wenig von gesellschaftlichen Werten, von der Meinung anderer oder vom Kunstmarkt abhängig machender Lebensweise verstanden.

Kontrastiert wird diese Unkonventionalität durch die Schilderung von Elfriede Lohse-Wächtlers Herkunft, die Dietrich als „gutbürgerlich“ bezeichnet. Diese Formulierung findet sich in zahlreichen nachfolgenden Publikationen.⁸⁰⁴ Sie dient überwiegend als Synonym für ein wohlbehütetes, konservatives Erziehungsmilieu. Dabei wird betont, dass die Künstlerin diesem bereits als Jugendliche durch einen Auszug aus dem Elternhaus zu entfliehen suchte. Zudem steht die Bezeichnung ihrer Herkunft als ‚bürgerlich‘ in deutlichem Kontrast zu ihrer späteren, nicht sesshaften, als unabhängig und zugleich als ‚unstet‘ oder ‚rastlos‘ interpretierten Lebensweise. Durch die Verbindung beider Erzählstränge werden der Aspekt der Unabhängigkeit und ihre diesbezügliche Willensstärke gleichermaßen betont.

Von Bedeutung ist zudem die wiederholte Erwähnung der von Elfriede Lohse-Wächtler angeblich bevorzugten Anonymität, ihres Einzelgängertums und ihrer selbstgewählten Isolierung.⁸⁰⁵ Zwar werden auch das offene Atelier von Lohse-Wächtler, die dortigen Zusam-

801 Dietrich 1959, S. 295.

802 Dietrich 1959, S. 295.

803 Dietrich 1959, S. 296.

804 Siehe u. a. Reichert 1994; Täuber 1994, S. 11; Duda 1999, S. 142; Böhm 2003, S. 9; Böhm 2009, S. 12; Borgmann 2015, S. 97.

805 Vgl. Dietrich 1959, S. 295 f.

menkünfte und der Austausch der Dresdner Kulturszene erwähnt, an dem sie sich beteiligte. Doch betont Dietrich, dass Lohse-Wächtler dabei teilweise für sich blieb und ihre Eigenständigkeit bewahrte.

Durch diese und ähnliche Äußerungen wird erneut die Vorstellung einer individuellen, unabhängigen und wenig greifbaren Persönlichkeit genährt. Es entsteht eine Art Aura der Unnahbarkeit und des Undurchdringlichen. Diese umgibt die Künstlerin in der Vorstellung der Rezipient_innen ähnlich wie der von Dietrich beschriebene „Schutzmantel“. Auf diese Weise wird der Wunsch generiert, hinter das Geheimnis dieser Persönlichkeit zu gelangen. Es besteht ein Anreiz, sich ihr und den Beweggründen ihres Verhaltens möglicherweise durch biografische Daten oder ihre Werken zu nähern und sie zu verstehen. Die Neugier des bzw. der Rezipierenden als ein Faktor, der den Erfolg eines bzw. einer Künstler_in und seines bzw. ihres Werkes bedingt, wird folglich durch solche und ähnliche auratische Erzählungen geweckt.

Wie die zeitgenössischen Journalisten in den 1920er und 1930er Jahren in ihren Ausstellungsrezensionen stellt auch Dietrich in seiner Rede von 1959 die Verbindung zu dem Dresdner Kreis um Otto Dix und Conrad Felixmüller her: „[...] aber obgleich Elfriede Wächtler mit ihm [Conrad Felixmüller], wie Griebel sagt, ‚in engeren freundschaftlichen Beziehungen‘ stand, empfinde ich keinerlei wesentlichen Einfluß Felixmüllers auf ihre Zeichen- und Malweise. Viel eher von Otto Dix. Technisch hinsichtlich des Holz- und Lino-leumschnittes mag sie von Felixmüller gelernt haben.“⁸⁰⁶ Als besonders fasziniert zeigte sich Dietrich jedoch zum einen „[...] von den sogenannten somnambulen Anwandlungen innerhalb ihres Kunstschaffens [...]“. Zum anderen beeindruckte ihn „[...]“, wie sie oft versunken war, wenn ich ihrem unermüdlichen Zeichnen und Malen und (soweit es äußerste Existenzsorgen zuließen) Überhaupt-nicht-nach-Erfolg-Fragen, ihrem ‚Sorget euch nicht um den nächsten Tag‘-Leben zusah.“⁸⁰⁷ So hebt der Redner an dieser Stelle nicht nur erneut die vermeintliche Unabhängigkeit der Künstlerin von äußeren Gegebenheiten hervor. Er betont zudem ihre Besonderheit im Sinne eines exzentrischen Verhaltens. So zeichnet Dietrich hier das Bild einer in sich selbst versunkenen Schaffenden. Dabei verweist er wie auch die Berichterstatte_innen Ende der 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre auf ihre Unermüdlichkeit. Ebendiese Formulierung der „somnambulen Anwandlungen“ wird in den Publikationen nach der Veröffentlichung der Eröffnungsrede im Rahmen der Monografie von 1996 wiederholt zur Veranschaulichung der Besonderheit und Exzentrizität von Elfriede Lohse-Wächtler herangezogen.⁸⁰⁸

Im weiteren Verlauf seiner Ansprache bezeichnet Rudolf Adrian Dietrich seine frühere Bekannte als ‚Sinnsuchende‘. Vergeblich habe sie im Leben auf den Sinn gewartet, „[...] mit dem sie als Künstlerin auch ihr Leben füllen wollte“. Dieser habe jedoch „[...] nur in ihrem Schaffen selbst Erfüllung und Bestätigung [...]“ gefunden.⁸⁰⁹ Hier deutet sich mit dem Streben nach einem Lebenssinn mit und durch ihr künstlerisches Schaffen ein weiteres, essenzielles Mythologem um Elfriede Lohse-Wächtler an.

806 Dietrich 1959, S. 296 f.

807 Dietrich 1959, S. 297.

808 Siehe u. a. Reinhardt, H. 1996a, S. 51; Böhm 2003, S. 16; Blübaum 2008, S. 7.

809 Dietrich 1959, S. 297.

Zudem nutzte der Publizist in seiner Rede einen weiteren sprachlichen ‚Kunstgriff‘. Diesen verwandten auch spätere Publikationen, um eine Art Spannungsbogen in Anbetracht der Erzählungen um das Leben und Werk der Künstlerin aufzubauen. So werden nicht selten teilweise als ‚kryptisch‘ zu bezeichnende Andeutungen in Bezug auf die Biografie von Elfriede Lohse-Wächtler bemüht. Häufig am Anfang eines Beitrags stehend, verweisen sie wie eine Art werbewirksamer Aufmerksamkeitserreger (Teaser) auf das ‚tragische‘ Ende ihres Lebens.⁸¹⁰ Teilweise werden der Künstlerin selbst angesichts ihrer Werke oder ihres Verhaltens seherische Fähigkeiten hinsichtlich ihrer Lebensumstände oder ihres gewaltsamen Todes zugesprochen. Rudolf Adrian Dietrich bediente sich dieses Mittels, indem er gleich zu Beginn seiner Rede einstreut: „Auch, soweit derartiges [ein Leben nach eigenem Gusto] überhaupt noch möglich, noch bis zuletzt, also bis zu jener Zeit, in der man leichter als an den Sinn an den Wahnsinn des Lebens glauben möchte.“⁸¹¹ Die Äußerung verbleibt hier biografisch nicht näher erläutert. Noch erfährt die bzw. der Zuhörende nichts von Elfriede Lohse-Wächters psychischer Disposition, der Internierung oder über die Umstände ihres Todes. Einige Absätze später folgt der oben bereits zitierte Satz mit den Worten „beseitigt werden“. Durch diese Ausdrucksweise verweist der Redner erneut ‚kryptisch‘ auf den Umstand, dass der Tod der Künstlerin möglicherweise gewaltsam erfolgte. Doch auch an dieser Stelle der Ausführungen fehlt jede weitere Erklärung. Der Spannungsbogen und die Neugier der Zuhörenden werden auf diese Weise aufrechterhalten.

Im Rahmen der Schilderung des Wiedersehens von Dietrich und Lohse-Wächtler in Hamburg formuliert der Redner Spekulationen über Vorahnungen seitens der Künstlerin: „Ich hatte das Gefühl, daß sie sich gegen etwas wehrte, den Druck von etwas Kommendem, das sie wohl ahnte wie eine Bedrohung ihrer Schaffensmöglichkeiten. [...], aber es war nicht nur das Äußere, es war ein innerer Druck auf ihrem Gemüt, als ob sie spürte, wie die Entwicklung, die dann zum Schreckensregime des Nazismus führte, ein Streben wie das ihre erdrücken mußte.“⁸¹²

Dass die Bedrohung ihrer Schaffensmöglichkeiten gleichzusetzen ist mit der Bedrohung ihrer Existenz oder zumindest mit ihrer psychischen Gesundheit, war dem aufmerksamen Zuhörer an dieser Stelle der Rede bereits bewusst. Deutlich wurde dieser Umstand durch das obige Zitat bezüglich der Sinnsuche und der Notwendigkeit ihrer künstlerischen Tätigkeit. Dennoch hebt Dietrich an dieser Stelle erneut hervor: „Daß sie trotz allem und in oft äußerster Not und Sorge um das primitivste Vegetieren unter dem Druck der Ausweglosigkeit der Zeitentwicklung, die schließlich für sie auch innerlich zur Katastrophe führen mußte, unentwegt wie damals in Dresden malte und zeichnete – wenn sie nur Farben und Papier hatte, dieses Arbeiten war ja ihre rettende Zuflucht! –, erstaunt mich immer wieder.“⁸¹³

Zu diesem Aspekt der Vorahnung und der Andeutung eines ‚tragischen Endes‘ tritt hier die Betonung der Unbeugsamkeit des Schaffensdranges von Elfriede Lohse-Wächtler. Diese und ähnliche Aussagen heben wiederholt die essenzielle Bedeutung des künstlerischen

810 Siehe u. a. Reinhardt, G. 1996, S. 11; Reinhardt, H. und G. 1996, S. 15; Duda 1999a, S. 180; Haase, N. 2000, S. 6 f.; Böhm 2009, S. 27 und S. 34.

811 Dietrich 1959, S. 295.

812 Dietrich 1959, S. 297.

813 Dietrich 1959, S. 297.

Schaffens für sie hervor. Zudem betonen sie die Tatsache, dass kaum etwas oder jemand Lohse-Wächtler von ihrer Arbeit abhalten konnte.⁸¹⁴ Zugleich nähren derartige Aussagen die in dem Artikel von Anna Banaschewski bereits formulierte These, dass Elfriede Lohse-Wächtler für ihr Künstlerinnendasein lebte, sich diesem mit Leib und Seele widmete. Eine kompromisslose Hingabe verbindet sich folglich mit der Andeutung einer inneren Notwendigkeit. Dass derartige Erzählungen für die Mythologisierung eines Künstler_innenlebens sowie für den Erfolg des Œuvres am Kunstmarkt zuträglich sind, wurde hinreichend deutlich.

Im letzten Drittel seiner Ansprache löst Rudolf Adrian Dietrich die Umstände um Elfriede Lohse-Wächtlers Tod auf – wenn auch faktisch nicht korrekt.⁸¹⁵ Interessant ist hier erneut die auffallende Kontextualisierung der Künstlerin mit Begrifflichkeiten wie Genialität in Kombination mit künstlerischem Erfolg. Dietrich führt an dieser Stelle psychiatrische Fachliteratur an, die sich mit „[...] ‚Genie und Irrsinn‘, ‚Genie und Entartung‘, ‚Genie, Irrsinn und Ruhm‘ [...]“⁸¹⁶ auseinandersetzt.

Ein Jahr später zeigte die Oldenburger Galerie Ursula Wendtorf Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler gemeinsam mit Werken des Künstlers Alfred Bruns. Den Text für die Vorankündigung verfasste wiederum Rudolf Adrian Dietrich. Er hielt zudem die Rede zur Eröffnung der Präsentation am 4. September 1960.

Da diese – sich ebenfalls als Skript im Archiv der Nachlassverwaltung befindliche – Ansprache in weiten Teilen eine Wiederholung darstellt⁸¹⁷, soll im Folgenden lediglich auf das Begleitblatt zur Ausstellung eingegangen werden. Zu Beginn dieser Vorankündigung verweist Rudolf Adrian Dietrich erneut auf die Lebens- und Todesumstände von Elfriede Lohse-Wächtler. Dabei wird er aufgrund der Kürze des Textes sogleich konkreter: „Eine Ausstellung von Aquarellen und Pastellen aus dem Nachlass der in Dresden aufgewachsenen, [...], schließlich am Wahnsinn des Lebens der Epoche zerbrochenen und in einem KZ verstorbenen Künstlerin Elfriede Lohse-Wächtler erinnert wieder daran, wie sehr Kunst ein Prozeß visueller Konzentration ist.“⁸¹⁸

Es folgen allgemeine Hinweise zur Betrachtung von Kunstwerken, bevor Dietrich in einem eingeschobenen Nebensatz auf die Verbindung von Elfriede Lohse-Wächtler mit dem „[...] ganzen damaligen Dresdner Expressionistenkreis [...]“ um Otto Dix und Conrad Felixmüller verweist. Neben weiteren Eigenschaften, mit denen Dietrich die Kunst von Lohse-Wächtler beschreibt, ist insbesondere jene, ebenfalls in den zeitgenössischen Texten vorkommende Charakterisierung interessant: „Mit einem fast männlichen Zug – den sie übrigens zeitweilig auch in ihrem persönlichen Leben, ihrer Kleidung betonte – gewann sie allem Motivlichen gegenüber sehr früh ihre Unmittelbarkeit, Unabhängigkeit und Unsentimentalität, so daß die konzentrierte Beobachtung des jeweils erregenden Spannungs-

814 Siehe u. a. Bruhns 1996, S. 78; Böhm 2003, S. 21, 32, 42; Täuber 2004, S. 71; FemBio 2007.

815 Statt von einer Tötung auf dem Sonnenstein in Pirna spricht Dietrich von der Ermordung in den Gaskammern in Brandenburg: „Und so wurde diese schon im Leben an die Grenzen aller Faßbarkeit getriebene Elfriede Lohse-Wächtler zur Liquidierung nach den Gaskammern in Brandenburg gebracht“, Dietrich 1959, S. 298.

816 Dietrich 1959, S. 298. Detaillierte Quellenangaben zu der von ihm benannten „psychiatrischen Fachliteratur“ führt Dietrich nicht an.

817 Vgl. Reinhardt 1996, S. 301.

818 Dietrich 1960.

moments zwischen den aus dem künstlerischen Bewußtsein aufsteigenden Wunschträumen (harmonischer Farbklänge) und der oft brutalen Realität des motivlichen zum eigentlichen Bildinhalt wurde [...].⁸¹⁹ Noch im Jahr 1960 hebt Rudolf Adrian Dietrich daher die Fähigkeit zu einer konzentrierten, unsentimentalen Beobachtung als männliche Eigenschaft und deren Aneignung durch Elfriede Lohse-Wächtler als für ihre Kunst zuträglich hervor. Zudem verweist er wiederholt auf ihren öffentlich zur Schau getragenen männlichen Habitus. Dieser spielt auch in nahezu allen nachfolgenden Publikationen eine entscheidende Rolle.

Realistische Tendenzen und feministische Kunstgeschichtsforschung auf dem Vormarsch – Ausstellungsbeteiligungen in den 1970er und 1980er Jahren

Die folgenden, exemplarisch ausgewählten Ausstellungsbeteiligungen fanden im Kontext der ‚Wiederentdeckung‘ realistischer Strömungen in der deutschen Kunst der Moderne in den 1970er Jahren statt. So werden Werke von Elfriede Lohse-Wächtler von Juni bis Juli 1976 im Rahmen der GEDOK-Ausstellung zum Thema *Realismus der 20er und 70er Jahre* gezeigt. Im Herbst desselben Jahres organisierte die BAT-Cigaretten-Fabriken GmbH in Hamburg eine Ausstellung mit dem Titel *Großstadt und Großstadtleben um 1926*. Hier wurden zwei Arbeiten von Lohse-Wächtler aus dem Hamburger Rotlichtmilieu präsentiert. In dem dazugehörigen Katalog wird sie in einem Halbsatz erwähnt. Zudem findet sich eine farbige Abbildung des Aquarells *Herbertstraße/St. Pauli* (oder: *Dirnenviertel St. Pauli*)⁸²⁰ von 1929/1930. Hinsichtlich der Biografie gibt es lediglich einen kurzen Verweis auf die Lebensdaten sowie auf Geburts- und Sterbeort, wobei letztere Information ähnlich fehlerhaft ausfällt wie jene in der Rede von Rudolf Adrian Dietrich aus dem Jahr 1959.⁸²¹

Im Jahr 1977 fanden Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler erstmalig Eingang in eine Ausstellung, die im Kontext der zu jener Zeit auch in Deutschland populärer werdenden feministischen Kunstgeschichtsforschung steht. Die *Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin* und der Kunstverein Frankfurt am Main widmeten dem Schaffen von Künstlerinnen aus einem Zeitraum von 100 Jahren die Ausstellung *Künstlerinnen International 1877–1977*, zu der ein umfassender Katalog erschien. Lohse-Wächtler ist mit einer einseitigen, tabellarischen Biografie und mit einer schwarz-weißen Abbildung des *Selbstporträt im*

819 Dietrich 1960.

820 Elfriede Lohse-Wächtler, *Herbertstraße/St. Pauli* (oder: *Dirnenviertel St. Pauli*) (ELW 73), 1929/1930, Aquarell, 57,5 x 50,9 cm, unbez., Altonaer Museum in Hamburg, Norddeutsches Landesmuseum. Zudem wurde ihre Arbeit *Im Hippodrom (St. Pauli)*, Feder und Pinsel mit Tusche, 38,5 x 36 cm, Altonaer Museum in Hamburg, Norddeutsches Landesmuseum, gezeigt, jedoch nicht abgebildet, siehe BAT-Cigaretten-Fabriken GmbH 1975, ohne Seite.

821 Über den Angaben zu den beiden ausgestellten Werken steht: Geboren 1899 in Dresden, 1942 in einer Heilanstalt in Brandenburg an der Havel getötet, vgl. BAT-Cigaretten-Fabriken GmbH 1975, ohne Seite.

*blauen Kittel*⁸²² vertreten.⁸²³ Hier spiegeln sich in den wenigen, den Verfasserinnen erwähnenswert erscheinenden Lebensdaten ebenfalls die bekannten Erzählstränge wider.

So beginnt die Biografie mit dem Geburtsjahr der Künstlerin und dem Hinweis, dass sie „in gutbürgerlicher Dresdner Familie geboren“ sei. Als nächste Lebensstation werden das Verlassen ihres Elternhauses und der Beginn ihres „Kunststudiums“ im Jahr 1916 angeführt. Es wird berichtet, dass Elfriede Lohse-Wächtler ihren Lebensunterhalt und ihr Studium mit „[...] Gebrauchsgrafik, Batik, Lithografien, Holz- und Linoleumschnitten [...]“ finanziert hat. Wichtig erschien den Verfasserinnen an dieser Stelle auch die Erwähnung der „[...] Bekanntschaft mit Künstlern der ‚Dresdner Sezession‘ (Dix, Felixmüller, Kokoschka, Otto Griebel)“. Neben der Heirat mit Kurt Lohse im Jahr 1921 erfährt man als Nächstes von der Übersiedlung nach Hamburg, die auf das Jahr 1927 datiert wird. Es folgt ein Eintrag von 1929, der die Leser_innen über den ‚Zusammenbruch‘ der Künstlerin und den mehrwöchigen „[...] Aufenthalt in der Nervenanstalt Friedrichsberg“ informiert. Zudem wird die nachfolgend stattfindende Ausstellung der *Friedrichsberger Köpfe* in der Galerie bei Maria Kunde benannt. Weiter finden die Scheidung von Kurt Lohse Erwähnung und dass Elfriede Lohse-Wächtler „[...] danach einige Zeit unter Zigeunern gelebt“ habe. Die Biografie schließt mit der Schilderung der Internierungs- und Todesumstände durch die Nationalsozialisten. Diese haben die Künstlerin laut den Verfasserinnen „[...] in die ‚Heilanstalt‘ Arnsdorf bei Dresden gebracht [...]“ und „[...] im Konzentrationslager Brandenburg an der Havel ermordet“. Es folgen Hinweise zu den bereits benannten Ausstellungen von Werken Lohse-Wächtlers in den Jahren 1959 und 1976.⁸²⁴

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass zwar zu den jeweiligen Lebensstationen auch die jeweiligen Schwerpunkte des künstlerischen Schaffens benannt werden. Zudem gilt zu bedenken, dass das Wissen um Elfriede Lohse-Wächtlers Biografie zu diesem relativ frühen Stadium der Revision weniger umfangreich war. Da ihr Schaffen jedoch in seinem Spektrum benannt wird, kann es bereits zu jener Zeit zumindest partiell als bekannt vorausgesetzt werden. Dennoch werden auch in diesem Katalogbeitrag wiederkehrend ähnliche Jahreszahlen und Ereignisse in den Fokus gerückt, statt beispielsweise näher auf einige ihrer Arbeiten einzugehen. So zeichnet sich zunehmend ein gewisses Muster ab, das sich im Rahmen der Rezeption fortführt.

Im Jahr 1983 wird Lohse-Wächtler in eine Übersichtspublikation zu deutschen Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts aufgenommen. Ulrika Evers widmete ihr eine einseitige Biografie inklusive einer zusammenfassenden Beschreibung des Œuvres, zu der die Pastellzeichnung *Paar (Eine Blume)* (Abb. 15) abgebildet ist.⁸²⁵ Der biografische Einstieg liest sich nahezu identisch zu dem oben erwähnten tabellarischen Lebenslauf in dem Katalog zu der Ausstellung *Frauen international 1877–1977*. Die Auflistung der Literatur weist diese Quelle als bekannt aus. Sie gibt jedoch zugleich an, dass die Autorin Hubert Wächtler die Informationen verdanke. Wie in dem zuvor genannten Beitrag erfolgt die Kontextualisierung mit dem Dresdner Künstlerkreis um Dix, Felixmüller, Kokoschka und Griebel. Hin-

822 Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstportrait im blauen Kittel* (auch: *Im blauen Kittel, Selbstporträt IV*), 1929, Aquarell über Bleistift auf chamoisfarbenem Velin, 58 x 46 cm, monogr. und dat. unten rechts, verso: farbige Kreideskizze, sig. und bez., Privatbesitz.

823 Siehe AG Frauen in der Kunst 1977, S. 180.

824 Zu diesem Absatz: AG Frauen in der Kunst 1977, S. 180.

825 Siehe Evers 1983, S. 209 f.

zugefügt wird die Erzählung über den männlichen Habitus, den Elfriede Lohse-Wächtler an den Tag legte, sowie der Hinweis auf die Verwendung eines Pseudonyms. Zudem wird von ihrer Teilnahme an Versammlungen des Spartakusbundes und von dem Eigenheim im Wehlener Steinbruch und dessen Pfändung durch den Gerichtsvollzieher berichtet. Die Schuld an diesem Umstand wird implizit Kurt Lohse zugewiesen. Dieser habe die Künstlerin „[...] durch seine Leichtlebigkeit finanziell ruiniert“. Es folgt eine Schilderung über das Scheitern der Ehe, den ‚Nervenzusammenbruch‘ von Elfriede Lohse-Wächtler und ihre Einweisung in die psychiatrische Einrichtung in Friedrichsberg. An dieser Stelle wird mit dem Zusatz, dass die Künstlerin dort „[...] ununterbrochen und heftig malt, von stärkster innerer Erregung getrieben [...]“, eine seit den zeitgenössischen Berichten kursierende Formulierung verwandt.

Es folgt eine Einschätzung zu der Persönlichkeit und dem Werk von Elfriede Lohse-Wächtler. Evers spricht ihr – wie bereits 1929 der bzw. die sich hinter dem Kürzel A. B. verborgende Journalist_in – eine „gesteigerte, nervöse Genialität“ zu. An dieser Stelle wiederholt sich die bereits im Katalog zu *Künstlerinnen international 1877–1977* formulierte Information des heute zumindest in Teilen widerlegten Verlustes von dem Großteil ihres Werkes. Ulrika Evers gibt an, dass nicht nur Elfriede Lohse-Wächtler getötet, sondern auch „fast alle ihre Arbeiten vernichtet“ wurden. Es habe lediglich „[...] ein kleiner Teil ihrer Aquarelle und grafischen Blätter [...] gerettet werden“ können, die sich im Besitz von Hubert Wächtler befänden. „Die 60 bis 80 Ölbilder, Porträts von mehr oder weniger bekannten Leuten aus den 20er Jahren, [seien] alle verloren.“⁸²⁶ Durch derartige Aussagen, die zu diesem Zeitpunkt aufgrund eines Mangels an alternativen Informationen getroffen wurden, entsteht der Eindruck einer Verknappung der erhaltenen Zeugnisse der Künstlerin. Dies führt bei dem bzw. der Rezipient_in zu der Annahme, er bzw. sie würde angesichts originaler Werke mit etwas Seltenem, folglich Besonderem konfrontiert werden. In beiden Beiträgen, den Ausführungen von Evers und dem Beitrag in dem Katalog zu der Ausstellung *Künstlerinnen international 1877–1977*, wird der Verlust der Blätter sprachlich und chronologisch mit dem Umstand der zwanghaften Internierung in Arnsdorf durch die Nationalsozialisten verknüpft. Für den bzw. die Rezipient_in verbindet sich so der Verlust zumindest eines Teils ihrer Werke mit dem Umstand ihrer Verfolgung. Es entsteht der Eindruck, dass die sich bis dato erhaltenen, wenigen Werke vor der Vernichtung durch die Nationalsozialisten bewahrt wurden. Dies verleiht ihnen zusätzlich die Aura von etwas Schützenswertem.

Zudem wird vor allem in dem Beitrag von Evers die Wahrnehmung von Lohse-Wächtler als Opfer forciert. Dies geschieht durch unterschiedliche Erzählungen. Zunächst ist sie ‚Opfer‘ der „Leichtlebigkeit“ ihres Ehemannes, der beide in den finanziellen Ruin treibt. Auf das Scheitern der Ehe folgt der psychische Zusammenbruch, der zu der Kategorisierung der Künstlerin als „geistesgestört“⁸²⁷ führt und letztlich in ihrer Ermordung mündet. Diese hier anklingende, mehrfache Opferrolle wird in der folgenden Rezeption weiter ausgeschmückt. Sie durchzieht in verschiedenen Formen und Ausprägungen bis heute die vornehmliche Wahrnehmung von Elfriede Lohse-Wächtlers Leben und ihrem Werk. Abschließend benennt Evers als bis dato einzige Autorin die „sozialkritisch-anklagende Kompo-

826 Evers 1983, S. 209.

827 Evers 1983, S. 209.

nente“ als wesentlich für die künstlerischen Arbeiten von Lohse-Wächtler aus dem Arbeiter- und Prostituiertenmilieu.⁸²⁸

Eine weitere Ausstellungsbeteiligung nach 1979 erfolgte sechs Jahre später in der Hamburger Galerie Krokodil. Ab dem 7. März 1985 wurden hier Arbeiten von Lohse-Wächtler in der Gemeinschaftsausstellung *Marie und die Wahrheiten – Das Bild der Frau im Realismus der 20er und 30er Jahre* präsentiert. Ein Jahr darauf zeigte die Galerie Michael Hasenclever im Rahmen der Ausstellung *Überblick 1986* das *Selbstporträt (in phantastischer Gesellschaft)*. In dem zugehörigen Katalog wird der Name der Künstlerin fälschlicherweise mit „Wächter“ angegeben. Zudem fehlt das Geburtsjahr, was auf ihre relative Unbekanntheit zum Zeitpunkt der Verkaufspräsentation schließen lässt. Gleichwohl wird das Aquarell laut beigefügter Verkaufsliste für 12 000 DM angeboten.⁸²⁹

Im selben Jahr gibt Matthias Griebel zusammen mit Hans-Peter Lühr die Autobiografie von seinem Vater Otto Griebel heraus. Sie enthält auch einzelne Passagen zu dem Leben und Werk von Lohse-Wächtler. Wie im Verlauf der vorliegenden Untersuchung bereits deutlich wurde, gelten Griebels Aussagen als ein Zeitgenosse und Freund der Künstlerin bis heute als eine der wichtigsten Quellen.⁸³⁰ Zitate seiner Schilderungen ihrer Persönlichkeit, des Ateliers, der gemeinsamen Zeit nahe Stadt Wehlen oder dem desolaten Zustand von Lohse-Wächtler nach ihrer Rückkehr nach Dresden finden sich – insbesondere nach der Veröffentlichung des Manuskriptes im Rahmen der Monografie im Jahr 1996 – in nahezu jeder ausführlicheren Publikation zu der Künstlerin. Eine erste Erwähnung erfolgt in den 1986 veröffentlichten Lebenserinnerungen von Otto Griebel auf Seite 87. Griebel berichtet, wie er sie kennenlernte, dass sie in dem ehemaligen Atelier von Conrad Felixmüller wohnte und sich Nikolaus Wächtler nannte. Seine Schilderung ihres Aussehens und Habitus um 1919 wurde in zahlreiche nachfolgende Publikationen aufgenommen: „[...] trug kurzgeschnittes Haar, dazu eine Russenbluse mit Gürtel, auf dem Kopfe einen Männerhut und rauchte Pfeife. Unter uns hieß man die merkwürdige Kollegin, die sehr begabt war, nur ‚Laus‘.“⁸³¹ Es folgt eine kurze Beschreibung ihrer damaligen künstlerischen und kunstgewerblichen Arbeit.

Ein weiteres Mal wird Elfriede Lohse-Wächtler in Zusammenhang mit der dadaistischen Soiree erwähnt, bei der sie anwesend war und gemeinsam mit Kurt Lohse „die Dada-Leute“ in dessen Atelier unterbrachte.⁸³² Die nachfolgend häufig zitierte Teilhabe an der Veranstaltung und die daraus resultierende Freundschaft zu Johannes Baader entstammen dieser Quelle. Auch Griebels Bericht von den aus Materialmangel gemeinsam mit ‚Laus‘ und Otto Dix begangenen Leinwand-Diebstählen gehört zu den Erzählungen über Elfriede Lohse-Wächtlers Dresdner Zeit, die im Rahmen ihrer Rezeption mehrfach angeführt

828 Zu diesem Absatz: Evers 1983, S. 209.

829 Elfriede Lohse-Wächtler ist mit *Selbstporträt (in phantastischer Gesellschaft)* in der Ausstellung vertreten, Schwarz-Weiß-Abbildung, ohne Seite. Der Katalog enthält weder Textbeiträge noch weiterführende Angaben zu den vertretenen Künstler_innen. Lediglich die Lebensdaten sind unterhalb des Namens vermerkt, wobei im Fall von Lohse-Wächtler lediglich das Sterbejahr angegeben ist, siehe Hasenclever 1986, ohne Seite. Auch Grethe Jürgens ist als eine der wenigen weiteren weiblichen Kunschtchaffenden mit einem Aquarell vertreten, siehe S. 336 der vorliegenden Arbeit.

830 Siehe Griebel und Lühr 1986.

831 Griebel und Lühr 1986, S. 87 und 89.

832 Griebel und Lühr 1986, S. 93.

werden. Der Grund für die Wiederholung ist nicht nur deren anekdotischer Charakter, der biografische Erzählungen für die bzw. den Lesende_n interessanter erscheinen lassen. Beide Berichte, auch jener über die Anwesenheit von Otto Dix bei der dadaistischen Soiree, gelten zudem als Belege für die Bekanntschaft der beiden Kunstschaffenden. Diese wird bis heute für Marketingzwecke nutzbar gemacht.

Neben der Information, dass Elfriede Lohse-Wächtler ihrem Freund Otto Griebel nach ihrem Umzug zu Kurt Lohse ihr Atelier überließ⁸³³, erfreut sich auch die oben erwähnte Geschichte einer Silvesterfeier zum Jahreswechsel 1923/24 in der nachfolgenden Rezeption besonderer Beliebtheit.⁸³⁴ Diese Gegebenheit schmückte Griebel in dem 1996 veröffentlichten Manuskript weiter aus.⁸³⁵ Wie sich zeigen wird, wird diese Erzählung in Publikationen und Vorträgen vor allem dazu verwandt, die ‚Besonderheit‘ von Elfriede Lohse-Wächtler durch die Schilderung eines vielgestaltigen exzentrischen Verhaltens herauszustellen. Besonders meint in diesem Kontext das Abheben von der bürgerlich-gesellschaftlichen Norm und sogar von den übrigen anwesenden Gästen der Silvesterfeier. Durch diese Erzählung wird folglich zudem der oben erwähnte Eindruck gestärkt, dass sich die Künstlerin – zumindest nach außen hin – als von Meinungen anderer unabhängig und frei von gesellschaftlichen Konventionen gab.

Eine neue Nachlassverwaltung und die Gründung des Förderkreises

Hubert Wächtler verstarb 1988 in Hamburg und setzte Marianne Rosowski als Erbin des Nachlasses seiner Schwester ein. In persönlichen und teilweise veröffentlichten Gesprächen⁸³⁶ berichtet das Ehepaar Rosowski über eine Reise nach Dresden und Pirna nach der Öffnung der innerdeutschen Grenze als Initialzündung ihres bis heute tatkräftigen Engagements für den Nachlass von Elfriede Lohse-Wächtler.

Im Jahr 1994 gründeten Hamburger Kaufleute, Architekten und Juristen den Förderkreis Elfriede Lohse-Wächtler e. V. Hamburg. Dessen erklärtes Ziel ist „die Förderung von Kunst und Kultur, wobei insbesondere das Leben und Werk der Malerin Elfriede Lohse-Wächtler bekannt gemacht werden soll“. Verwirklicht wurde und wird dieses Ziel durch die „Erfassung und Katalogisierung ihres Gesamtwerkes, der Durchführung von Ausstellungen sowie mit der Förderung von Publikationen“.⁸³⁷

833 Vgl. Griebel und Lühr 1986, S. 103.

834 Griebel und Lühr 1986, S. 189. Siehe Anm. 515 der vorliegenden Arbeit.

835 „Und ich sehe es noch heute, plötzlich zog Laus alle Sachen herunter und tanzte splitternackt mit der Tabakspfeife zwischen den Zähnen vor uns. Laus konnte sich so etwas leisten; sie war exzentrisch, ihr gefiel alles Außergewöhnliche, aber nie das Gemeine, und dieser Nackttanz war großartig und gar nicht ordinär“, Griebel 1958, S. 293.

836 Siehe Mieder und Schwarz 2011.

837 Förderkreis ELW ohne Jahr sowie derselbe Wortlaut in: Förderkreis ELW 2014.

Die 1990er Jahre – Die Ausstellungstätigkeiten nehmen zu

Unter anderem aufgrund der Initiative der Nachlassverwaltung, ab 1994 in Zusammenarbeit mit dem Förderkreis Elfriede Lohse-Wächtler e. V. Hamburg, nahmen die Ausstellungenbeteiligungen und auch die Anzahl der Einzelausstellungen mit Werken der Künstlerin zu. Im Dezember 1990 wurde im Art Museum Milwaukee die Ausstellung *Vom Expressionismus zum Widerstand – Kunst in Deutschland 1909–1936. Die Sammlung Marvin und Janet Fishman* eröffnet. Von Juni bis August 1991 war sie in der Frankfurter Kunsthalle und von August bis Oktober desselben Jahres in der Kunsthalle Emden zu sehen. Zu der Ausstellung erschien ein umfassender Katalog, in dem die Arbeiten *Ausblick im Nachtlokal*⁸³⁸ aus dem Jahr 1930 sowie *Lissy* von 1931 abgebildet und besprochen werden.

Reinhold Heller beginnt seine Ausführungen mit der Feststellung, dass die Ehe wie für andere Künstlerinnen der 1920er Jahre auch „für Elfriede Wächtler eine problematische Erfahrung“ war.⁸³⁹ Wie bei den zuvor benannten Beiträgen folgt die Erwähnung des Scheiterns ihrer Ehe, des darauffolgenden „Nervenzusammenbruch[s]“ und der Behandlung in einer psychiatrischen Klinik. Ähnlich der frühen Rezensionen von Harry Reuss-Löwenstein oder Anna Banaschewski ist Heller der Ansicht, dass die Künstlerin ihre künstlerische Kraft aus der Erfahrung der Krankheit und des Klinikaufenthaltes schöpfen konnte. Er schreibt: „Aus der Erfahrung ihres eigenen geistigen und physischen Leidens sowie dem der anderen Frauen im Sanatorium konnte sie eine reife künstlerische Sprache entwickeln.“ Tatsächlich zitiert Heller im folgenden Absatz wörtlich den Artikel aus *Der Kreis* von Banaschewski. So stimmt er nach einer ausführlicheren Beschreibung des Blattes *Ausblick aus dem Nachtlokal* mit der Autorin hinsichtlich der unterschwelligen Zerbrechlichkeit der Künstlerin überein, die sie „rastlos zu neuem Schaffen“⁸⁴⁰ getrieben habe.

1991 fanden mit einer Präsentation von Elfriede Lohse-Wächtlers Werken auf Schloss Reinbek bei Hamburg und im hessischen Bruchköbel gleich zwei Einzelausstellungen statt. 1992 erschienen eine Kurzbiografie zu ihr in dem Katalog zur Ausstellung *Neue Sachlichkeit – Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919–1933* sowie eine ganzseitige Farbbildung des in der Ausstellung zu sehenden Aquarells *Lissy*.⁸⁴¹ Im Frühjahr 1993 wurden Arbeiten der Künstlerin gemeinsam mit Werken unter anderem von Käthe Kollwitz, Else Lasker-Schüler, Gabriele Münter, Jeanne Mammen und Paula Modersohn-Becker erneut im Kontext einer Ausstellung mit feministischem Schwerpunkt gezeigt. In dem dazugehörigen Katalog erschienen eine einseitige Biografie, die die gängigen, bereits benannten Erzählungen aufweist, und großformatige Farbbildungen einiger ihrer Werke.⁸⁴² Einer Rezension zu der Ausstellung in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 1. April 1993 ist zu entnehmen, dass die Künstlerin zu diesem Zeitpunkt noch wenig bekannt ist.⁸⁴³

838 Elfriede Lohse-Wächtler, *Ausblick im Nachtlokal* (ELW 78), 1930, Pastellkreiden auf Papier, 72,5 x 55 cm, monogr. und dat. unten rechts: ELW/30, ehem. Sammlung Marvin und Janet Fishman, Privatbesitz.

839 Heller 1991, S. 183.

840 Banaschewski 1929, S. 277.

841 Siehe Michalski 1992, Farbbildung S. 21, Biografie S. 213.

842 Siehe Galerie der Stadt Aschaffenburg 1993, vor allem S. 54.

843 „Wenig bekannt ist Elfriede Lohse-Wächtler, deren Thema die Schwierigkeiten einer Künstlerin in einer intoleranten und spießigen Umwelt sind“, Steinhauser 1993, S. 36.

Vermutlich aufgrund ihrer damaligen relativen Unbekanntheit bleibt es bei diesem einen Satz, während den bekannteren Positionen von Paula Modersohn-Becker, Jeanne Mammen und Hanna Nagel jeweils ein ganzer Absatz gewidmet ist.

Von April bis Juni 1993 wurden Werke von Lohse-Wächtler im Rahmen der Ausstellung *Die Sammlung Frank Brabant – Deutsche Malerei und Grafik des 20. Jahrhunderts. Expressionismus, Neue Sachlichkeit, Moderne* im Staatlichen Museum Schwerin gezeigt. Intention der Sammlungspräsentation war laut Vorwort nicht nur die Ausstellung bekannter, durch die Nationalsozialisten verfemter Künstler_innen, sondern es sollte jenen besondere Aufmerksamkeit zukommen, die – bisher vergessen – zu wenig Beachtung erfahren haben.⁸⁴⁴ In dem Katalog finden sich zwei ganzseitige Farabbildungen und eine Kurzbiografie mit den üblichen Angaben.⁸⁴⁵

Auf eine eintägige Präsentation einer größeren Auswahl von Werken von Lohse-Wächtler am 30. Dezember 1993 in der Hamburger Galerie *ad hoc* folgte 1994 die Herausgabe der Publikation *Wider die Erwartung* durch Winfried Reichert und Rita E. Täuber. Erstmals erfuhren ausgewählte Arbeiten bzw. Werkgruppen eine ausführlichere Interpretation.

In dem Vorwort schildert Reichert seine persönliche Annäherung an die „Geschichte von Elfriede Lohse-Wächtler“, die er „Mosaikstein für Mosaikstein“ zusammengesetzt und von der Verschüttung sowie von Legenden befreit habe. Als eine Hauptlegende bezeichnet er die in vorangegangenen Publikationen kolportierte Erzählung, dass Lohse-Wächtler von den Nationalsozialisten in die ‚Heilanstalt‘ Arnsdorf gebracht worden sei.⁸⁴⁶ Eine Richtigstellung dieser biografischen Gegebenheit erfolgt im weiteren Verlauf im Rahmen des Beitrags von Rita E. Täuber, wobei als Ort der Tötung dennoch weiterhin Brandenburg an der Havel angegeben wird.⁸⁴⁷ Täuber beginnt ihren Beitrag ebenfalls mit der Proklamation eines ‚mehrfachen Todes‘, den Elfriede Lohse-Wächtler durch die „Ermordung durch die Nationalsozialisten“ und die Vergessenheit ihres Werkes gestorben sei.⁸⁴⁸ Illustriert werden die darauffolgenden biografischen Schilderungen durch einige sich im Nachlass der Künstlerin befindende Fotografien sowie durch zwei Schriftstücke aus ihrer Feder. Auch die im Nachlass erhaltenen und bis dato unveröffentlichten Manuskripte der Erinnerungen von Hubert Wächtler und Otto Griebel und das Manuskript der Eröffnungsrede von Rudolf Adrian Dietrich aus dem Jahr 1960 werden zur Veranschaulichung der Vita herangezogen. Neben den bereits benannten Erzählungen enthält die dargestellte Biografie daher neue, detailliertere Informationen. Hervorzuheben sind zudem die von Rita E. Täuber vorgenommenen, kurzen Werkinterpretationen sowie die ausführlichere kunstwissenschaftliche Verortung der Selbstbildnisse und -akte und der Milieustudien unter Einbindung feministischer Forschungsergebnisse. Erstmals ist eine größere Anzahl von Arbeiten farbig und teilweise ganzseitig abgebildet.

844 Vgl. Jürß 1993, S. 8.

845 Brabant 1993, S. 111. Abbildungen der Werke *Liebesakt* und *Nachdenkender Mann* (ELW 132), 1931, Pastellkreiden, 64,2 x 48 cm, monogr. und dat. unten links: ELW/31, Sammlung Frank Brabant, finden sich auf Seite 74 bzw. 75.

846 Reichert 1994, S. 4.

847 Vgl. Täuber 1994, S. 49 bzw. S. 11.

848 Täuber 1994, S. 11.

Von Mai bis Juli 1994 erfolgte eine Beteiligung an der Ausstellung *Fritz Schumacher und seine Zeit* in den Hamburger Deichtorhallen.⁸⁴⁹ Von Oktober 1994 bis Januar 1995 wurden die zwei Werke *Nachdenkender Mann*⁸⁵⁰ und *Das blonde Wesen*⁸⁵¹ – hier unter dem Titel *Mann im Nachtrock* – im Rahmen der umfassenden Ausstellung *Neue Sachlichkeit – Bilder auf der Suche nach Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre* in der Kunsthalle Mannheim gezeigt. Die kurze Biografie in dem Katalog enthält die wichtigsten Lebensdaten und die nach wie vor falsche Information zum Ort der Tötung.⁸⁵²

Diese wurde erst im Rahmen eines von dem heutigen Leiter der Gedenkstätte Pirna-Sonnenstein verfassten Artikels für die Tageszeitung *Dresdner Neueste Nachrichten* korrigiert. Bei dem Beitrag, der im Dezember 1994 erschien, handelt es sich um eine der ersten ausführlicheren Darstellungen zu Elfriede Lohse-Wächtler im Zuge ihrer Wiederentdeckung in den 1990er Jahren. In dem Artikel mit dem Titel *Ein Werk wird wiederentdeckt. Erinnerungen an die Dresdner Malerin Elfriede Lohse-Wächtler* schildert Boris Böhm ausführlich den Lebensweg der Künstlerin, beginnend mit ihrer Herkunft aus einem „gutbürgerlichen Milieu“ und ihrem Auszug aus diesem „konservative[n] Elternhaus“ mit „bereits 17 Jahren“.⁸⁵³ Es folgt die Erzählung über ihre Zeit an der Dresdner Kunstgewerbeschule, ihre Kontakte zu den Künstlern der *Dresdner Sezession, Gruppe 1919* und ihre Bekanntschaft mit Kurt Lohse.⁸⁵⁴ Im weiteren Verlauf wird deutlich, dass der Autor unter anderem Kenntnisse der ausführlichen, sich im Nachlass der Künstlerin befindlichen Erinnerungen von Otto Griebel hatte. So bezeichnet er das Leben im Wehlener Steinbruch mit dessen Worten als „Idylle“.⁸⁵⁵ Auch diese Formulierung wird in der nachfolgenden Rezeption vielfach übernommen. Sie charakterisiert jenen Lebensabschnitt mit Eigenheim samt Atelier in der Natur als sesshaft und für die Künstlerin und ihre Freunde als glücklich empfundene Zeit. Sie steht damit in direktem Kontrast zu den unsteten, leidvolleren Zeiten der Obdachlosigkeit in Hamburg und den späteren Jahren in der Dresdner ‚Heilanstalt‘. Dabei markiert die Pfändung, die Versiegelung des Eigenheims nahe Stadt Wehlen, in einigen Texten in Anlehnung an die Ausführungen von Otto Griebel rhetorisch das Ende dieser von ihm als solche bezeichneten ‚Idylle‘.⁸⁵⁶

Wie hinsichtlich der frühen Jahre in Dresden wird auch angesichts ihrer Zeit in Hamburg und des Aufenthaltes in den psychiatrischen Einrichtungen kurz auf die jeweils entstandenen Werkgruppen eingegangen. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten

849 In dem zugehörigen Katalog wird Elfriede Lohse-Wächtler nicht erwähnt, die Werke sind nicht abgebildet, siehe Frank 1994.

850 In dem Katalog zur Ausstellung findet sich eine kleinformatige schwarz-weiß Abbildung, siehe Buderer 1994, S. 162. Elfriede Lohse-Wächtler, *Nachdenkender Mann*, 1931, Pastellkreiden, 64,2 x 48 cm, Sammlung Frank Brabant, Wiesbaden, Abb. in: Reinhardt 1996, S. 203.

851 Elfriede Lohse-Wächtler, *Das blonde Wesen* (ELW 144), 1931, Pastellkreiden, 53 x 62 cm, unbez., Sammlung Frank Brabant. In dem Katalog zur Ausstellung findet sich eine kleinformatige schwarz-weiße Abbildung, siehe Buderer 1994, S. 293. Farbabb. siehe Blübaum, Stamm und Zeller 2008, S. 139.

852 Siehe Buderer 1995, S. 226 f.

853 Böhm 1994a.

854 Böhm 1994a

855 Böhm 1994a. Otto Griebel schrieb in seinen *Erinnerungen an Laus*: „[...] und so nahm das Idyll im Steinbruch ein jähes, unerfreuliches Ende“, Griebel 1958, S. 293.

856 Vgl. Griebel 1958, S. 293, und Griebel und Lühr 1986, S. 125.

brach laut Boris Böhm für Elfriede Lohse-Wächtler „eine Zeit der Demütigung und Erniedrigung an“. Sie wurde zwangssterilisiert und zahlreiche in Arnsdorf entstandene Werke fielen als „geistig entartet“ der Zerstörung anheim. Die Künstlerin selbst sei letztlich „[...] erst vierzigjährig[e] [...] in der ‚Euthanasie‘-Anstalt Pirna-Sonnenstein vergast“ worden.⁸⁵⁷ Illustriert ist der Beitrag mit einem Selbstporträt und mit einer Abbildung des Blattes *Um die Verrufene* von 1931.⁸⁵⁸ Im Jahr 1995 führte Böhm seine Forschungsergebnisse zu Lohse-Wächtler in einem Beitrag für die *Sächsischen Heimatblätter* noch einmal näher aus. So schildert er zunächst, wie er durch einen Archivfund im Jahr 1993 auf die Künstlerin und ihre Geschichte aufmerksam wurde. Die folgende, ausführliche Biografie fasst weiterführende, sich aus der Sichtung des Nachlasses, aus Informationen von Matthias Griebel, der Kontaktierung von Museen und Archiven und weiteren Quellen speisende Informationen zusammen. Die gutbürgerliche Herkunft von Elfriede Lohse-Wächtler wird hier durch den Hinweis auf das noch heute existierende, „repräsentative Wohnhaus in der Voglerstraße 15“⁸⁵⁹ ergänzt. Auch Böhm schreibt, dass sich das künstlerische Talent früh zeigte. Neben Informationen zu ihrem kunsthandwerklichen Schaffen und den Auseinandersetzungen mit ihrem Vater zitiert er Otto Griebel hinsichtlich des männlichen Habitus⁸⁶⁰ und verweist auf Elfriede Lohse-Wächtlers Kontakt zu den Künstlern der *Dresdner Sezession, Gruppe 1919*.

Des Weiteren hebt Boris Böhm die bereits erwähnten Erzählungen über die offenbar komplizierte Beziehung zu Kurt Lohse hervor, die ebenfalls den Erinnerungen von Otto Griebel zu entnehmen sind. Zudem schildert der Autor in seinem Beitrag für die *Sächsischen Heimatblätter* die ‚Dramatik‘ ihrer Hamburger Lebensjahre und insbesondere die finanziellen Schwierigkeiten der Künstlerin. Diese belegt er mit einem Zitat aus dem bereits benannten Brief an Hubert Wächtler.⁸⁶¹

Lohse-Wächtlers materielle Not, ihre Beziehung zu Kurt Lohse, ihre „[...] Verbindung mit einem Zigeuner sowie ihr zeitweiliges Leben im Dirnenmilieu von St. Pauli [...]“ führt Böhm als Gründe für ihren zunehmenden gesellschaftlichen Ausschluss, ihre Isolation und Vereinsamung an. Diese hätten zu einer Rückkehr ins Dresdner Elternhaus geführt.⁸⁶² Auch jene als ‚schicksalhaft‘ vermittelte Verkettung von widrigen Umständen, die demnach unweigerlich in einen erneuten Krankheitsschub münden mussten, finden sich in zahlreichen biografischen Schilderungen zu Elfriede Lohse-Wächtler. Häufig erfolgten diese ebenfalls in einer direkten chronologischen Abfolge, was in den nachfolgenden Unterkapiteln deutlich werden wird.

Erstmalig führt Boris Böhm zudem das Leben und Schaffen der Künstlerin während ihrer Internierung in der Arnsdorfer Klinik und die Umstände ihres Todes detailliert aus. Auch die zeitlich vorangegangenen Ereignisse um die Entmündigung, den Einsatz eines

857 Böhm 1994a.

858 Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstbildnis mit in die Hand gestütztem Kopf* (B 1) sowie *Um die Verrufene* (ELW 128), 1931, Aquarell, 46,5 x 34 cm, monogr. und dat. unten links: ELW/31, Verbleib unbekannt, Abb. siehe Reinhardt 1996, S. 201.

859 Böhm 1995, S. 113.

860 Siehe S. 139 und Anm. 466.

861 Vgl. Böhm 1995, S. 116. Zu dem Brief von Elfriede Lohse-Wächtler an ihren Bruder siehe u. a. Anm. 565.

862 Böhm 1993, S. 118.

juristischen Vormundes und die Zwangssterilisation von Elfriede Lohse-Wächtler finden Erwähnung. Illustriert wird der Artikel mit Abbildungen ausgewählter Werke, Fotografien und Dokumenten.

Ebenfalls im Jahr 1995 fanden Arbeiten von Lohse-Wächtler Eingang in eine Ausstellung im Palazzo della Permanente in Mailand zum Thema Neue Sachlichkeit in Deutschland und Italien von 1920 bis 1939.⁸⁶³ Im Oktober 1995 wurde die Wanderausstellung *Malerinnen des XX. Jahrhunderts* eröffnet. Die Ausstellung widmete sich dem Werk der Künstlerinnen Dora Bromberger, Maria von Heidner-Schweinitz, Erna Schmidt-Caroll, Ursula Schuh, Rose Sommer-Leybold und Elfriede Lohse-Wächtler mit der Intention, deren individuelle Geschichte und Leistungen zu würdigen.⁸⁶⁴ Den Beitrag zu Lohse-Wächtler verfasste Hildegard Reinhardt, die maßgeblich an der Entstehung der im selben Jahr erschienenen Monografie *Im Malstrom des Lebens versunken... Elfriede Lohse-Wächtler 1899–1940* beteiligt war. In dem Ausstellungskatalog gibt sie einen mehrseitigen Überblick über das Leben, die bisherigen Veröffentlichungen und das Schaffen von Lohse-Wächtler. Dabei erfahren die Informationen, die sich aus den im Nachlass befindlichen Dokumenten und Zeitzeugenaussagen rekrutieren, weiterführende Ergänzungen.⁸⁶⁵

Neben einer kleinen Präsentation im Rahmen einer Ausstellung in der Dresdner Galerie Döbele, waren Werke von Elfriede Lohse-Wächtler mit der Sammlungspräsentation von Marvin und Janet Fishman im Winter in der Stockholmer Kunsthalle und im Frühjahr 1996 in Helsinki zu sehen.

Im Jahr 1996 erschien zudem die von der Nachlassverwaltung initiierte umfassende Monografie zum Leben und Werk von Elfriede Lohse-Wächtler. Mit dieser Publikation, die im Rahmen einer Einzelausstellung in der Produzentengalerie Hamburg am 9. Oktober 1996 vorgestellt wurde, wurden sämtliche bis dato vorliegende Informationen aus dem Nachlass und anderen Quellen in unterschiedlichen Beiträgen gebündelt. Neben Hildegard und Georg Reinhardt verfasste Maike Bruhns Ausführungen über das Schaffen von Elfriede Lohse-Wächtler in den Hamburger Jahren. Boris Böhm, der seit 1994 bereits mehrfach Beiträge zu der Künstlerin veröffentlicht hatte⁸⁶⁶, berichtet über die letzten Lebensjahre in Arnsdorf und ihre Tötung im Rahmen der ‚Euthanasie‘-Aktion T4 in Pirna. Des Weiteren enthält die Monografie zahlreiche Farabbildungen, Abschriften von Originaltexten und Briefen aus der Hand der Künstlerin selbst sowie die oben benannten Erinnerungen ihres Bruders, von Otto Griebel und Rudolf Adrian Dietrich. Wie die Monografie zur Grundlage für die nachfolgende Rezeption, für die immer wiederkehrenden Erzählstränge und sich verfestigenden Mythologeme um die Künstlerin wurde, soll in den beiden folgenden Unterkapiteln herausgestellt werden.

863 Es erschien der oben erwähnte, zu Ehren von Emilio Bertonati herausgegebene Katalog, Palazzo della Permanente 1995 (siehe Anm. 319), in dem sich zwei kleinformatige Schwarz-Weiß-Abbildungen zweier Arbeiten aus der Sammlung Frank Brabant sowie die zugehörigen Werkangaben finden (*Nachdenkender Mann* (ELW 132) und *Das blonde Wesen* (ELW 144)). Innerhalb der Textbeiträge findet Elfriede Lohse-Wächtler keine ausführlichere Erwähnung, siehe Palazzo della Permanente 1995.

864 Siehe Küster 1995, S. 9.

865 Siehe Reinhardt, H. 1995.

866 Siehe Böhm 1994, S. 74 f.; Böhm 1994a; Böhm 1995.

5.2.3 Die Rezeption vom Ende der 1990er Jahre bis 2015

Einleitende Anmerkungen

Aufgrund der hohen Anzahl können im Folgenden nicht alle bis heute erschienenen Publikationen, Katalogbeiträge, Essays, Zeitungsartikel, Begleitmaterialien zu Ausstellungen oder Internetbeiträge zu Elfriede Lohse-Wächtler Erwähnung finden. Die Ergebnisse der durchgeführten, ausführlichen Analyse finden jedoch Eingang in die auf dieses Unterkapitel folgende Zusammenfassung der Haupterzählstränge um das Leben und Werk der Künstlerin. Das Unterkapitel 5.2.3 soll einen Überblick über die Rezeption und die Art der Ausstellungsbeteiligungen nach der Gründung des Förderkreises und dem Erscheinen der Monografie bis 2015 geben. Auch Aktionen, die das Gedenken an Lohse-Wächtler fördern und aufrechterhalten sollen, finden Eingang. Um thematische Zusammenhänge fassen zu können, ergeben sich dabei teilweise Abweichungen von der Chronologie.

Romanartige Erzählungen – Biografische Porträts zum Ende der 1990er Jahre

Noch im November 1996 wurde zunächst in der Städtischen Galerie Albstadt eine Ausstellung über die drei Dresdner Künstlerinnen Paula Lauenstein, Elfriede Lohse-Wächtler und Alice Sommer eröffnet. Von März bis Mai 1997 war diese in der Städtischen Galerie Moers zu sehen. Es erschien ein Katalog, der für die Gegenüberstellung von Leben und Werk der drei Frauen die ähnlichen Voraussetzungen des Beginns ihrer künstlerischen Entwicklung in der sächsischen Hauptstadt als Ausgangspunkt nimmt. Den Beitrag zu Elfriede Lohse-Wächtler verfasste erneut Hildegard Reinhardt. Zu bemerken ist zunächst die Beschreibung des Äußeren der Künstlerin. Diese ist der bereits mehrfach zitierten Schilderung von Otto Griebel entnommen, wobei die Autorin die Bezeichnung „veritabler Bürgerschreck“ hinzufügt.⁸⁶⁷ Interessant ist diese Bezeichnung im Kontext der vorliegenden Untersuchung insofern, als dass sich Otto Dix aufgrund seiner teils drastischen Interpretationen von Sujets, seines unkonventionellen Verhaltens und Aussehens selbst zu einem solchen stilisierte.⁸⁶⁸ Tatsächlich wird der Begriff ‚Bürger- oder Spießerschreck‘ in Zusammenhang mit Otto Dix bis heute in diversen Publikationen verwandt.⁸⁶⁹ Auch Kurt Schwitters wird als ‚Bürgerschreck‘ betitelt.⁸⁷⁰ In beiden Fällen handelt es sich um eine Umschreibung für ein nicht der gesellschaftlichen Norm entsprechendes Verhalten. Dieses schreibt Reinhardt auch Elfriede Lohse-Wächtler zu. Sie kreierte „[...] für sich ein aufsehenerregendes ‚Outfit‘ [...]“: „In Garçonne-Frisur, Russenbluse und auf der Straße pfeiferauchend, trat sie als

867 Reinhardt, H. 1996c, S. 28.

868 Vgl. Peters 2013, S. 80. Die Selbsteinschätzung geht zurück auf zeitgenössische Briefe von Otto Dix. So schrieb er unter anderem um 1919 an Kurt Günther: „Ich bin auch nicht mehr allzu scharf drauf, als Dresdner Spießerschreck aufzutreten“, abgedruckt in: Schmidt 1981, S. 201.

869 Siehe u. a. Müller 1991, S. 2; Täuber 1997, S. 140; von Sternburg 2013; Kußmann 2013; Flyer zur Ausstellung *Das Auge der Welt. Otto Dix und die Neue Sachlichkeit*, Kunstmuseum Stuttgart, 10.11.2012–07.04.2013, eigenes Archiv.

870 Moortgat 2005, S. 6; Lange 1985, S. 9.

veritabler Bürgerschreck auf und erregte bei den Mitstudenten bewunderndes Aufsehen.⁸⁷¹ Suggestiert wird hier, dass die Künstlerin selbst unter ihren Mitstudierenden durch ihr Verhalten und Äußeres als ‚etwas Besonderes‘ auffiel.

Bemerkenswert an diesen biografischen Schilderungen ist zudem der teilweise romanartige Erzählstil. So wird beispielsweise durch Formulierungen wie die folgende ein Gefühl der Intimität und Nähe sowohl zwischen der Verfasserin und der Künstlerin als auch im Verhältnis beider zum bzw. zur Lesenden erzeugt: „[...] und zum Staunen aller verliebten sich Elfriede und Lohse ineinander.“ Wiederholt wird die Künstlerin bei ihrem Vornamen genannt, was in direktem Kontrast zu den ausschließlich beim Nachnamen oder bei Vor- und Zuname genannten Kurt Lohse oder Otto Griebel steht.

Eine Potenzierung erfährt der romanartige Erzählstil in der Publikation von Sybille Duda und Luise Pusch aus dem Jahr 1999⁸⁷² sowie insbesondere angesichts der offensichtlich als romanartige Nacherzählung intendierten Biografie *Kunst ohne Kompromiss* von Regine Sondermann.⁸⁷³ Sämtliche biografische Fakten erfahren in dem 2006 erstmalig erschienenen Buch umfassende, atmosphärische Ausschmückungen, beispielsweise durch Adjektive und hinzugedichtete Begebenheiten, was bereits die ersten Sätze verdeutlichen. So beginnt die Erzählung über das Leben von Elfriede Lohse-Wächtler mit dem Tag der Verlobung ihrer Eltern. Es werden die meteorologischen Gegebenheiten und die Schwangerschaft der an dieser Stelle ebenfalls nur beim Vornamen benannten Mutter Sidonie Wächtler ausführlich geschildert:

„Es ist ein schöner Tag, denn im Mai sind alle Tage schön, selbst wenn es kalt ist. Überall blüht und duftet es, und wenn der Regen die Blüten schwerer macht, riechen sie um so stärker. Die Hochzeit ist am 18. Juli 1899, da hat Sidonie schon ein Bäuchlein, in dem das Kind wie ein kleiner Walfisch auf seine Geburt wartet, und die liebe Mama darf nicht zu oft weinen, sonst zieht sich ihr Bauch zusammen, und das Menschenjunge muss fürchten, hinausgedrängt zu werden.“⁸⁷⁴

Im Ansatz wird hier bereits der Hang zur Dramatisierung der Ereignisse und ebenfalls eine Form der ‚Effekthascherei‘ deutlich.

Dies spiegelt sich auch anhand der Wahl der einzelnen Überschriften wider. So steht ein gesamtes Kapitel unter dem Motto „Nackttanz“. Die zwei folgenden Kapitel über die Hamburger Lebensjahre der Künstlerin sind mit den Formulierungen „Frieda in Hamburg. Die ungeborenen Kinder der Elfriede Lohse-Wächtler“ und „Die geborenen Kinder der Elsa Haun“, der zweiten Ehefrau Kurt Lohses, überschrieben. Wie die Titel bereits andeuten, werden zwei Kapitel auch inhaltlich der Kinderlosigkeit der Künstlerin bzw. dem Scheitern ihrer Beziehung zu Kurt Lohse und dessen Ehebruch gewidmet. Elfriede Lohse-Wächtler wird hier in mehrfacher Hinsicht zu einem Opfer stilisiert.

871 Reinhardt 1995a, S. 28.

872 Siehe Duda 1999, u. a. S. 144 f.

873 Siehe Sondermann 2008. Weitere Biografien weisen einen romanartigen oder populistischen Erzählstil auf, so u. a. Hädecke 2006, S. 249–254 sowie Kollmann 2014, S. 122–129.

874 Sondermann 2008, S. 7.

Im Jahr 1997 erschien ein Film über die Künstlerin mit verteilten Sprecher_innenrollen. Dieser erzählt ihre Lebensgeschichte unter Einblendung ausgewählter Werkbeispiele der jeweiligen Schaffensphasen. Zudem finden lyrische Fragmente und andere Schriftstücke sowie Interviews mit Wissenschaftler_innen unterschiedlicher Fachrichtungen Eingang.⁸⁷⁵ Teilweise spielt die Darstellung – hier nicht nur verbal, sondern auch musikalisch und medial verstärkt – mit der Dramatik der verschiedenen Schicksalsschläge der Künstlerin. So begegnen dem Rezipienten zunächst Schuldzuweisungen an „die falschen Freunde, für die sie nach Wahnsinn schmeckte“.⁸⁷⁶ Es folgt der Verweis auf den zweifachen Tod durch die Vergessenheit ihres Werkes und ihr persönliches Schicksal⁸⁷⁷, das der Sprecher als „eines der grausamsten unseres Jahrhunderts“ bezeichnet.⁸⁷⁸ Der Name von Elfriede Lohse-Wächtler wird erst nach etwa 1,5 Minuten genannt. Im Anschluss beginnt der Hauptfilm mit einem Zitat aus einem ihrer Gedichte, zu dem Landschaftseindrücke und Kinderaugen einblendet werden. Des Weiteren finden sich die bereits mehrfach erwähnten Erzählungen. Dazu gehören erneut die ‚gutbürgerliche Herkunft‘, die frühe Entdeckung ihrer Begabung, ihr männliches Äußeres, die Bekanntschaft mit Conrad Felixmüller, Otto Griebel und Otto Dix und die Heirat mit Kurt Lohse trotz charakterlicher Gegensätze. Hinzugefügt werden Spekulationen, beispielsweise über den Charakter des Vaters Adolf Wächtler, über die Bedürfnisse von Kurt Lohse sowie über den Kinderwunsch von Elfriede Lohse-Wächtler. Die Darstellung des Lebensweges der Künstlerin reicht bis zu ihrer Deportation. Der „Gang in den Gastod“⁸⁷⁹ wird mit der Kamera in den historischen Räumlichkeiten des Gebäudes auf dem Sonnenstein nachempfunden, untermalt mit dramatischen choralartigen Gesängen und unter Einblendung des Blattes *Aufschreiende Gruppe*.⁸⁸⁰ Das Porträt endet mit der Rückkehr zu der eingangs gezeigten Ausstellung in der Hamburger Produzentengalerie im Jahr 1996. Kurz werden bisherige Wiederentdeckungsbestrebungen zusammengefasst, bevor abschließend das Selbstbildnis *Die Zigarettenpause* (Abb. 12) unter der Rezitation eines weiteren Gedichtes von Elfriede Lohse-Wächtler einblendet wird.⁸⁸¹

Im Jahr 1999 erschien das Hörspiel *Die Würde des Scheiterns. Das Schicksal der Elfriede Lohse-Wächtler* von Rita E. Täuber, das seit 2005 auch als CD erhältlich ist.⁸⁸² Gesendet wurde der Beitrag zunächst am 9. Dezember 1999 im Deutschlandradio Kultur und erneut am 12. August 2003 im Südwestdeutschen Rundfunk. Die vornehmlich biografische Darstellung ist wie in dem Film von Heide Blum mit verteilten Rollen gesprochen. Den Ausgangspunkt bildet die Internierung von Elfriede Lohse-Wächtler in der psychiatrischen ‚Heil- und Pflegeanstalt‘ Arnsdorf. Es folgen eine Schilderung ihrer Herkunft, ein Verweis auf die frühe Manifestation ihres künstlerischen Talentes, Erinnerungen an die Diskussi-

875 Siehe Blum, H. 2005. Der Film erschien 1997 zunächst auf VHS-Kassette, 2005 dann auf DVD.

876 Blum, H. 2005, ab Minute 0:31.

877 Vgl. Blum, H. 2005, ab Minute 0:55.

878 Blum, H. 2005, ab Minute 1:07.

879 Blum, H. 2005, Minute 45:12.

880 Siehe Blum, H. 2005, ab Minute 45:26. Elfriede Lohse-Wächtler, *Aufschreiende Gruppe* (ELW 177), 1931, Pastellkreiden über Aquarell, 69,4 x 53,4 cm, bez. unten links: Ideenentw./f. eine/plastische/Gruppe, Privatbesitz, Abb. in: Reinhardt 1996, S. 225.

881 Siehe Blum, H. 2005, ab Minute 45:37.

882 Siehe Täuber 2003.

onen um die Ausbildung von Hubert Wächtler und ihren frühen Auszug aus dem Elternhaus „mit gerade 17 Jahren“.⁸⁸³

Erwähnt werden auch die Veränderung ihres Äußeren, die Verwendung eines Pseudonyms und der Kontakt zu der Dresdner Avantgarde um Otto Dix, Otto Griebel und Oskar Kokoschka. Des Weiteren hebt der Beitrag die Sensibilität der Künstlerin hervor, ihre Leidenschaft für den Ausdruckstanz und die selbstgeschneiderten Kostüme. Dies betont gleichermaßen ihre Exzentrik wie ihre Individualität. Auch die Anekdote um den Leinwanddiebstahl gemeinsam mit Dix und Griebel fehlt nicht. Die Zeit im Eigenheim im Wehler Steinbruch wird als „freies und ungebundenes Leben“, als „Idylle“ geschildert, „der der Gerichtsvollzieher jedoch bald ein Ende setzt“.⁸⁸⁴ Zudem erfolgt ein Hinweis auf den Kontakt zum Hamburger Rotlichtmilieu und zu „Zigeunern“, was zu einer weiteren, sozialen Isolation geführt habe. Das Hörspiel endet ähnlich wie der Film von Heide Blum mit der Beschreibung des Ganges in die Gaskammer der Pirnaer Tötungsanstalt und mit einem Zitat der Künstlerin aus einem ihrer Briefe an Hubert Wächtler.⁸⁸⁵

Die Fokussierung auf bestimmte Werkgruppen und weitere Biografien am Ende der 1990er Jahre

Im Jahr 1999 erschien die Publikation *Der häßliche Eros. Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855–1930* von Rita E. Täuber. Die 1994 eingereichte Dissertation integriert Elfriede Lohse-Wächtler aufgrund ihrer künstlerischen Arbeiten aus dem Hamburger Rotlichtmilieu. Neben der Darstellung der wichtigsten biografischen Eckpunkte finden sich kurze Beschreibungen einiger Beispiele aus der Werkgruppe. Besondere Aufmerksamkeit widmet Täuber wie 1994 in dem Ausstellungskatalog *Wider die Erwartung* den Selbstakten im Beisein eines männlichen Partners. Sie artikulieren ihrer Ansicht nach Formen emotionaler Differenz und sexueller Entfremdung zwischen Mann und Frau aus einer betont weiblichen Sicht. Diese seien in der Kunstgeschichte gänzlich neu.⁸⁸⁶ Zudem formuliert Täuber die These, dass Elfriede Lohse-Wächtler selbst Erfahrungen als Prostituierte gesammelt hat. Dies sucht sie durch Werkbeispiele zu belegen. Am Ende des Themenabschnittes konstatiert sie, dass die Arbeiten von Lohse-Wächtler die Erfahrungswelt des Mannes am Beispiel der Prostitution durch die weibliche ergänzt und erweitert. Unter anderem darin liege die neue Qualität der Arbeiten dieser Künstlerin begründet.⁸⁸⁷ So werden die bereits im Rahmen der Publikation *Wider die Erwartung* formulierten Überlegungen an dieser Stelle erweitert und die Werkgruppe der Milieudarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler mit Arbeiten anderer Künstler_innen kontextualisiert.

Von Oktober bis Dezember 1997 zeigte die Galerie Finckenstein in Dresden eine Einzelausstellung mit Werken von Lohse-Wächtler. Eine weitere Einzelausstellung folgte im Jahr darauf in der Galerie Nikolaus Fischer in Frankfurt am Main, eine gemeinsame mit Werken von George Grosz in der New Yorker Galerie St. Etienne. Im Kontext feministischer

883 Täuber 2003, Minute 3:21.

884 Täuber 2003, ab Minute 8:35.

885 Siehe Täuber 2003, ab Minute 22:44.

886 Vgl. Täuber 1997, S. 199.

887 Vgl. Täuber 1997, S. 201.

Forschungsbewegungen erschienen Beiträge zu der Künstlerin in Publikationen, die Biografien von Frauen in Sammelbänden vereinen. In dem Buch *Von Maria bis Mary. Frauengeschichten aus der Dresdner Neustadt* von Una Giesecke und Jayne-Ann Igel verbleibt die Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler im Dresdner Kontext.⁸⁸⁸ Hingegen wird sie 1999 und 2000 in einen größeren, auch internationalen Kontext mit anderen, mehr oder weniger bekannten Frauen und Künstlerinnen gestellt.⁸⁸⁹ Allein die Titel bzw. Untertitel der Publikationen, *WahnsinnsFrauen* bzw. *Bildkunst einer verschollenen Generation* und *We weren't modern enough*, suggerieren eine bestimmte Kategorisierung oder Verortung von Lohse-Wächtler, die mit ‚Verkanntheit‘ überschrieben werden kann. Dabei wird sie mit Frauen, denen zu Lebzeiten ebenfalls die Anerkennung verwehrt blieb, die teilweise ähnliche Schicksalsschläge hinnehmen mussten oder auch gänzlich verschiedene Lebensläufe aufweisen, in Zusammenhang gebracht. Vor allem die beiden erstgenannten Publikationen verfolgen das Ziel, durch die Veröffentlichung der Biografie das Schicksal der Künstlerin und das nachfolgende ‚Vergessen‘ ihrer Person und ihres Werkes in das Bewusstsein der Öffentlichkeit zu rücken.

Oben wurde bereits erwähnt, dass in dem Beitrag von Sybille Duda in der Publikation *WahnsinnsFrauen* teilweise ein eher erzählerischer Impetus vorherrscht. Zunächst sachlich mit Zeitzeugenberichten aus nationalsozialistischen Tötungseinrichtungen beginnend, ahnt der bzw. die Leser_in bereits, wie das Leben von Elfriede Lohse-Wächtler endete. Es folgt eine ausführliche Erzählung des Lebens der Künstlerin. Die Informationen sind vornehmlich der Monografie und den darin abgedruckten Schriftstücken entnommen und weisen daher weitestgehend ähnliche Formulierungen auf. Hinsichtlich des Werkes findet sich ein Überblick über dessen Umfang, die Art der Arbeiten und über die von Lohse-Wächtler bevorzugten Motive. Eine besondere Erwähnung finden erneut die Milieustudien, ihre Selbstbildnisse sowie die in den psychiatrischen Einrichtungen entstandenen Porträts und Studien von Mitpatientinnen.⁸⁹⁰

Marsha Meskimmon widmet ihre Publikation *We weren't modern enough* bisher wenig beachteten Künstlerinnen der Weimarer Republik. Deren Arbeiten stellt sie in thematischen Kapiteln ausschnittshaft vor. Elfriede Lohse-Wächters Werk wird in dem Abschnitt über Prostitution erwähnt. Dabei erfährt vor allem das Aquarell *Lissy* eine ausführlichere Betrachtung, das Meskimmon mit Prostituiertendarstellungen von Otto Dix und Rudolf Schlichter kontextualisiert. Angesichts von Lohse-Wächters im Milieu entstandenen Werken bescheinigt sie der Künstlerin die Herausstellung der Individualität ihrer weiblichen Modelle. Dabei verlor Lohse-Wächtler auch bei Darstellungen der ‚Schattenseiten‘ des Gewerbes nach Meskimmons Ansicht nicht den Blick auf deren Subjektivität.⁸⁹¹

888 Siehe Giesecke und Igel 1998. Der Titel des Beitrages zu Elfriede Lohse-Wächtler lautet: *Als „entartet“ und „lebensunwert“ umgebracht – Elfriede Lohse-Wächtler*, ebd. S. 142–146. Es finden sich Schwarz-Weiß-Abbildungen der Werke *Selbstporträt mit blauem Kragen*, *Paar (Eine Blume)* sowie eine Fotografie der Künstlerin beim Tanz. Auf das künstlerische Werk wird nicht ausführlicher eingegangen.

889 Duda 1999 sowie von der Dollen 2000, S. 62, 137–140, 142, 187, 190, 197, 332, 387, 390; Meskimmon 1999, S. 43–46, 136, 243.

890 Vgl. zu diesem Absatz Duda 1999.

891 Vgl. Meskimmon 1999, S. 43 ff.

Ebenfalls im Jahr 1999 wurde auf die Initiative von Hubert Heilemann, dem Ärztlichen Direktor des Sächsischen Krankenhauses Arnsdorf, das Stationsgebäude, in dem Elfriede Lohse-Wächtler von 1932–1940 untergebracht war, in Elfriede Lohse-Wächtler-Haus umbenannt. Vor diesem Haus errichtete man eine Stele, die an sie und sämtliche im Arnsdorfer Krankenhaus untergebrachten und getöteten Patient_innen erinnern soll.

In der bereits in der Einleitung erwähnten Publikation von Ingrid von der Dollen *Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der ‚verschollenen Generation‘* aus dem Jahr 2000 werden sowohl Elfriede Lohse-Wächtler als auch Grethe Jürgens wiederholt erwähnt. Eine erste Nennung von Lohse-Wächtler erfolgt innerhalb des Kapitels, das sich dem künstlerischen Schaffen unter den Sonderbedingungen von Diktatur und Krieg widmet. Gemeinsam mit weiteren Künstlerinnen wird sie als Opfer der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschinerie gelistet.⁸⁹² Ihr Werk wird dem ‚Expressiven Realismus‘ nach Rainer Zimmermann zugeordnet, in dessen thematischem Mittelpunkt der Mensch stehe. Dies belegt Ingrid von der Dollen mit jeweils einer kurzen Betrachtung aus den Werkgruppen der in den psychiatrischen Einrichtungen entstandenen Arbeiten sowie mit jenen aus dem Hamburger Rotlichtmilieu. Dabei ging es Elfriede Lohse-Wächtler laut von der Dollen „[...] trotz der häufig gnadenlosen Demaskierung nie [darum,] das Zynische [zu] streifen, wenn darunter die gehässige Lust an der Bloßstellung eines Menschen verstanden wird – wie es Grosz und Dix liebten.“⁸⁹³ Im Folgenden wird Lohse-Wächtler in Zusammenhang mit der Verwendung eines männlichen Pseudonyms als eine der wenigen Künstlerinnen genannt, die „Liebesdarstellungen zwischen Mann und Frau“ als Sujet aufgegriffen hätten. Im Anhang findet sich eine über die zentralen Lebensstationen hinausreichende Biografie, die sämtliche ‚Schicksalsschläge‘ aufführt.⁸⁹⁴

Ebenfalls im Jahr 2000 gab die Stiftung Sächsische Gedenkstätten zur Erinnerung an die Opfer politischer Gewaltherrschaft das von Hildegard Reinhardt verfasste Buch „...das oft aufsteigende Gefühl des Verlassenseins“. *Arbeiten der Malerin Elfriede Lohse-Wächtler in den Psychiatrien von Hamburg-Friedrichsberg 1929 und Arnsdorf 1932–1940* heraus. Im Rahmen dieser Publikation wird die Werkgruppe der in den psychiatrischen Einrichtungen entstandenen Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler erstmals ausführlicher in den Blick genommen. Bisher unveröffentlichte Skizzen werden abgebildet. Aufbauend auf ihrem Beitrag in der Monografie⁸⁹⁵ hebt Reinhardt die Bedeutung der Werke hinsichtlich ihrer Einzigartigkeit in der Kunstgeschichte hervor. Ihrer Ansicht nach sei „kein anderer Fall bekannt, in dem eine Malerin während der eigenen Hospitalisierung die Verbildlichung psychisch Kranker zu ihrem Thema erhob“⁸⁹⁶. Es folgt eine kurze Zusammenfassung der Biografie bis zu den „krisenhaften“⁸⁹⁷ Umständen, die zu einem ersten Klinikaufenthalt führten.

892 Vgl. von der Dollen 2000, S. 62.

893 Von der Dollen 2000, S. 138.

894 Vgl. von der Dollen 2000, S. 332.

895 Siehe Reinhardt, H. 1996b.

896 Reinhardt, H. 2000, S. 9. Zu der Darstellung von psychisch Kranken durch bildende Künstler seit Théodore Géricault siehe u. a. Augat 2003.

897 Reinhardt, H. 2000, S. 10.

Ein Anstieg der Ausstellungsbeteiligungen und Veröffentlichungen zu Beginn des neuen Jahrtausends

Im Jahr 2001 erschienen mehrere Beiträge zu Elfriede Lohse-Wächtler in unterschiedlichen Publikationen. Zum einen werden sie und ihr Werk wiederholt in einer von Maike Bruhns verfassten, zweibändigen Übersichtsdarstellung über die Kunst in Hamburg während des Nationalsozialismus benannt.⁸⁹⁸ Zum anderen finden sich vornehmlich biografische Informationen und kurze Werkbeschreibungen in Sammlungspräsentationen der Sammlung Deutsche Bank AG und der Sammlung Gerhard Schneider.⁸⁹⁹ In Hamburg wurde der *Garten der Frauen* eröffnet. Als „Ort der Erinnerung“ und „letzte Ruhestätte“ ist er Frauen mit politischem, sozialem und frauenhistorischem Engagement gewidmet. Auch Elfriede Lohse-Wächtlers Lebensgeschichte ist auf buchförmigen Aluminiumtafeln nachzulesen.⁹⁰⁰

Im selben und im darauffolgenden Jahr 2002 fand ihre Biografie Eingang in zwei Sammelbände zu Biografien von Frauen.⁹⁰¹ Insbesondere der Text von Hedwig Kaster-Bieker lässt bereits anhand der Überschrift erkennen, dass der Schwerpunkt der Darstellung erneut auf der Schicksalhaftigkeit von Elfriede Lohse-Wächtlers Biografie liegt. Wie in dem Hörspiel von Rita E. Täuber beginnt der Beitrag von Kaster-Bieker mit dem Brief von Elfriede Lohse-Wächtler aus der Arnsdorfer Anstalt, in dem sie um Nahrungsmittel, Malmaterialien und Wolle sowie um Entlassung bittet. Auch hier folgt eine Schilderung der Situation in der Klinik, ehe die Biografie mit dem Geburtsjahr beginnend chronologisch fortgeführt wird. Sie enthält die üblichen Erzählstränge von der frühen Entdeckung des Talentes, dem Auszug im jugendlichen Alter über die Differenzen mit dem Vater bis hin zu der Bekanntschaft mit Otto Dix. Es folgen Schilderungen ihrer komplizierten Beziehung zu Kurt Lohse, ihrer Abtreibungen und Fehlgeburt. Der bzw. die Lesende erfährt zudem von der Scheidung ihrer Ehe aufgrund der Diagnose ‚Schizophrenie‘, von der Entmündigung und Zwangssterilisierung sowie von dem gewaltsamen Tod der Künstlerin. Der Text endet mit einer ausführlicheren Darstellung der Umstände der Ermordung von psychisch kranken und körperlich beeinträchtigten Menschen durch die Nationalsozialisten sowie mit deren Gedenken. Folglich steht das ‚Schicksal‘ von Elfriede Lohse-Wächtler in Zusammenhang mit dem Massenmord durch die Nationalsozialisten im Fokus. Der Beitrag stellt sie dem bzw. der Rezipierenden als eines der zahlreichen Opfer vor. Die legitime Intention ist dabei nicht nur, die Erinnerung an die Person der Künstlerin zu bewahren, sondern es soll der hohen Anzahl der Opfer durch die Individualisierung zugleich ‚ein Gesicht verliehen‘ werden. Auf diese Weise werden Betroffenheit und Nähe in Form von Anteilnahme generiert. Das künstlerische Werk rückt in dieser Publikation erneut in den Hintergrund.

Im Jahr 2003 stieg die Anzahl der Publikationen und Ausstellungen bzw. Ausstellungsbeteiligungen deutlich an. Im Januar eröffnete das Stadtmuseum Pirna die Ausstellung *Elfriede Lohse-Wächtler*, zu der der von Boris Böhm verfasste Katalog *„Ich allein weiß, wer*

898 Siehe Bruhns 2001.

899 Siehe Grigoteit 2001, S. 68; Jessewitsch, Schneider und Wendelberger 2001, S. 567.

900 Siehe dazu den Internetauftritt des Vereins Garten der Frauen e. V.: Verein Garten der Frauen ohne Jahr sowie den von dem Verein herausgegebenen Flyer, eigenes Archiv, S. 1. Gegründet wurde der Verein u. a. von Rita Bake.

901 Kaster-Bieker 2001.

ich bin.“ *Elfriede Lohse-Wächtler 1899–1940* erschien.⁹⁰² Erstmals wird im Vorwort auf die „Besonderheit“ hinsichtlich der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler verwiesen. So macht der damalige Leiter des Stadtmuseums Manfred Hickmann darauf aufmerksam, dass die Titel vieler bis dato erschienenen Publikationen häufig Zitate entnommen seien, die „[...] einen Lebensweg voller Beschwerden [...]“ erahnen lassen.⁹⁰³ Es bleibt jedoch unkritisch bei dieser Feststellung, was bereits der ebenfalls aus einem Zitat bestehende Ausstellungstitel vermuten lässt. Hickmann betont im weiteren Verlauf des Vorwortes die hohe Qualität des Werkes, häufig in Verbindung mit einem Verweis auf die widrigen Umstände und einem „trotz dessen“.⁹⁰⁴ Auch er bringt gleich zu Beginn der Publikation die vermeintlich glückliche Zeit nahe der Stadt Wehlen mit dem Ort der Tötung in eine kontrastreiche Verbindung. Hickmann schreibt: „Eine der wenigen, weitgehend sorgenfreien Zeiten ist für Elfriede Lohse-Wächtler vielleicht das Jahr im Steinbruch hoch über dem Elbtal bei Stadt Wehlen gewesen. Welche Ironie des Schicksals steht dem gegenüber, dass die spätere Tötungsstätte auf dem Pirnaer Sonnenstein beinahe in Sichtweite lag!“ Er fährt fort: „Am Ende ihres dritten Lebensjahrzehnts, inmitten einer schweren psychischen und physischen Krise, war die Künstlerin in der Lage, ihre Kräfte derart auf das Schaffen zu konzentrieren, dass gerade in einer solchen Situation bemerkenswerte Zeichnungen und Pastelle entstanden.“⁹⁰⁵ So verweist Manfred Hickmann nicht nur bereits zu Beginn der Publikation auf die Umstände des Todes der Künstlerin. Er hebt – wie vor allem die zeitgenössischen Berichterstatter_innen – zudem die positive Umwandlung ihrer psychischen Krise und den Umstand ihrer Internierung in künstlerische Produktivität hervor.

Es folgt eine ausführliche, fundiert recherchierte und reich bebilderte Biografie von Boris Böhm. Deren Einteilung und Untertitel der einzelnen Kapitel folgen jenen Haupterzählungen um das Leben von Elfriede Lohse-Wächtler, die im Unterkapitel 5.2.4 dieser Arbeit zusammenfassend herausgestellt werden sollen. Überschriften sind die Unterkapitel der Biografie von Boris Böhm jeweils mit einem Zitat von der Künstlerin selbst oder von Otto Griebel. Den Titel bildet jener Ausspruch von Griebel über ihre künstlerischen Anfänge in Dresden, der Lohse-Wächtler als „ungewöhnlichen Menschen und echte Künstlerin“ bezeichnet.⁹⁰⁶ Deutlich wird auf diese Weise nicht nur, dass sie von der Norm abweicht, somit anders ist als andere Menschen. Sie wird als „echte Künstlerin“ ausgezeichnet, als eine Frau, die Kunst nicht ‚dilettantisch‘ als Hobby, sondern als ihre Profession betreibt. Die Zeit im Eigenheim nahe der Stadt Wehlen wird auch hier mit dem Zitat des „ungebundenen und freien Lebens“ betitelt.

Es folgt ein Kapitel zu den Hamburger Jahren. Das darin verwandte Zitat impliziert den Schaffensdruck, der während dieser Jahre auf Elfriede Lohse-Wächtler lastete: „Das Wichtigste ist, daß nun mit diesem Material auch einige wirklich unvergleichliche Werke entstehen.“ Die letzten beiden Abschnitte der Biografie sind dem Aufenthalt in Arnsdorf, überschrieben mit dem Zitat „... ich bin so traurig ... und einsam und allein“, und ihrer „Ermordung auf dem Pirnaer Sonnenstein“ gewidmet. Hier wird erneut Otto Griebels Aus-

902 Siehe Böhm 2003.

903 Hickmann 2003, S. 6.

904 Hickmann 2003, S. 6 f.

905 Hickmann 2003, S. 6 f.

906 Vgl. Griebel 1958, S. 294, siehe auch Anm. 774 der vorliegenden Arbeit.

spruch „in Jammer und Schmerz ist sie verloschen“ bemüht. Dem bzw. der Leser_in wird folglich bereits anhand des Inhaltsverzeichnisses deutlich, dass das hoffnungsvoll beginnende Leben – „Die Akademie ist meine Hoffnung“ – vor allem in der zweiten Lebenshälfte einen ‚tragischen‘ Verlauf nehmen wird.⁹⁰⁷ Anlässlich der Pirnaer Ausstellung erschien ein weiterer Film auf DVD mit demselben Titel *Ich allein weiß, wer ich bin* von Gabi Kontor.

Vom Mai bis September 2003 waren Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler im Rahmen einer Einzelausstellung der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg zu sehen. Von September bis Dezember präsentierte das Schleswig-Holsteinische Landesmuseum im Schloss Gottorf neben Werken unter anderem von Elsa Blankenhorn, Conrad Felixmüller, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde und Christian Schad auch Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler. Die in dem Katalogbeitrag von Susanne Augat zum Teil in kurzen Analysen vorgestellten Arbeiten der Künstlerin werden in Zusammenhang mit Darstellungen psychisch Kranker von einigen männlichen Vertretern des Expressionismus kunsthistorisch verortet. Ihrer Rezeption werden durch die Fokussierung und Kontextualisierung weiterführende Aspekte hinzugefügt. Auf diese Weise steht die dargestellte Werkgruppe trotz der Erwähnung der von Lohse-Wächtler erlittenen ‚Schicksalsschläge‘ im Mittelpunkt der Betrachtung.⁹⁰⁸

In Zusammenhang mit Otto Dix, dessen Darstellungen von psychisch Kranken und Kriegsversehrten ebenfalls Eingang in die Gottorfer Ausstellung und den Katalog fanden, war eine Zeichnung der Künstlerin von Juli bis August 2003 in der Geraer Ausstellung *Sehen, was da ist: Menschenbilder von Dix und anderen* zu sehen, die 2006 in der Städtischen Galerie Dresden gezeigt wurde.⁹⁰⁹

Die Einschätzung der Kenner – Generierung von Bedeutung und Betroffenheit

Bereits 2003 hatte die Sammlung Deutsche Bank in ihrem Internetauftritt ein Porträt von Elfriede Lohse-Wächtler veröffentlicht. Dieses ist mit einem der vielfach herangezogenen Zitate aus der Ausstellungsrezension von Robert Wernecke, „... ein einzigartiges, schon fast nicht mehr weiblich anmutendes Talent“⁹¹⁰ – Die Dresdner Malerin Elfriede Lohse-Wächtler (1899–1940)“ überschrieben.⁹¹¹ Im Verlauf des Textes wird postuliert, dass der Name Elfriede Lohse-Wächtler von ‚der Fachwelt‘, hier namentlich den „Kuratoren und

907 Zu dem vorangegangenen Absatz: Böhm 2003, Inhaltsverzeichnis, S. 5.

908 Siehe Augat 2003, insbesondere S. 29 ff. Zahlreiche Farabbildungen finden sich ab S. 60 ff.

909 Von Elfriede Lohse-Wächtler wurde die folgende Zeichnung gezeigt: *Fräulein H. A.*, 1928, Graphit, Bleistift, 32 x 26 cm, monogr. und dat. unten rechts: ELW/28. Während im Abbildungsverzeichnis bei den anderen in der Ausstellung vertretenen Künstler_innen jeweils lediglich das Geburts- und Todesjahr sowie der jeweilige Ort stehen, werden bei Lohse-Wächtler und einer weiteren Künstlerin, Hildegard Seemann-Welcher, mit dem Zusatz „ermordet in“ die gewaltvollen Todesumstände hervorgehoben, ebd., S. 33 f. Erwähnt wird Lohse-Wächtler in der Einleitung mit einem Satz, der ihren Arbeiten gemeinsam mit jenen von Alice Sommer und Paula Lauenstein eine besondere soziale Aufmerksamkeit bescheinigt, vgl. Lehmann und Saupe 2003, S. 6. Eine Abbildung der Zeichnung findet sich nicht.

910 Wernecke 1932, siehe S. 268 sowie Anm. 795 der vorliegenden Untersuchung.

911 Morais und Koerner von Gustorf 2003.

Galeristen“, „in einem Atemzug mit Kokoschka, Dix oder Schiele genannt“ werde.⁹¹² Beispielsweise steht dieses erneut vornehmlich biografische Porträt daher an dieser Stelle für die Generierung von kunsthistorischer Bedeutung durch den Einbezug einer teils näher spezifizierten, teils vage benannten ‚Kennerschaft‘ von Kunst und Kunstmarkt. Einher geht deren Einschätzung überwiegend mit der Verortung von Lohse-Wächtler im Kontext von bereits im Kunstgeschichtskanon etablierten, weithin bekannten Künstler_innen. Derartige Formulierungen erscheinen vor allem in Zusammenhang mit Begleitmaterialien zu Ausstellungen, die durch entsprechend verfasste Pressemitteilungen in unterschiedlichen Medien und Kontexten verbreitet werden. So findet sich unter anderem in den Vorankündigungen und Rezensionen der Einzelausstellungen in Friedrichshafen und Bremen 2008/2009 wiederholt ein nahezu identischer Verweis auf die Nähe zu Otto Dix, Oskar Kokoschka und Egon Schiele.⁹¹³

Anhand dieser Quellen fällt zudem die Wahl der Überschriften auf. Diese sind geprägt von Verweisen auf die Gefühlslage von Elfriede Lohse-Wächtler, ihr ‚Vergessen‘ oder ihren gewaltsamen Tod. Das legitime Ziel ist das Erwecken einer Form von Neugier bei potenziellen Rezipient_innen. Diese sollen nicht lediglich den Artikel lesen. Im besten Fall wird eine emotionale Rührung evoziert, die zu einem Ausstellungsbesuch anregt. Der bzw. die Lesende soll das Bedürfnis entwickeln, die Werke dieser ‚vergessenen‘, von zahlreichen ‚tragischen Schicksalsschlägen‘ betroffenen Künstlerin zu sehen, um sich selbst ein Bild dieser offenbar in ‚Kennerkreisen‘ angesehenen Persönlichkeit zu machen.

Die Else Lasker-Schüler-Stiftung führt gleich zum Auftakt der Biografie jene „Kenner“ an, die Lohse-Wächtler „in einem Atemzug mit Malern wie Otto Dix oder Conrad Felixmüller“ nennen. Offenbar war die Quelle für diesen Ausspruch eine Ankündigung anlässlich der Ausstellung 2003 in Heidelberg. Der folgende Satz lautet: „Ihr Name steht heute – nach langen Jahren des Vergessens – für ein herausragendes künstlerisches Werk – aber nicht zuletzt auch für 120 Tausend psychiatrisch kranke und behinderte Menschen, die von den Nationalsozialisten ermordet worden sind.“⁹¹⁴ Der bzw. die Rezipient_in erfährt auf diese Weise noch vor dem Lesen der Biografie der Künstlerin vor allem zwei Dinge. Zum einen kann auch der bzw. die nicht kundige Leser_in, dem die Namen Dix und Felixmüller nicht geläufig sind, aufgrund des Verweises auf die Einschätzung der „Kenner“ und die Bezeichnung des Werkes als „herausragend“ von einer gewissen kunsthistorisch-künstlerischen Relevanz des Schaffens von Elfriede Lohse-Wächtler ausgehen. Zum anderen wird sie ihm bzw. ihr gleich zum Auftakt als Opfer der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschinerie ‚vorgestellt‘. Dies weckt nicht nur die Neugier auf ihr Schicksal und regt damit zum Weiterlesen des Beitrags an. Implizit steigert ein derartiger Verweis, kontextualisiert mit der Feststellung von Qualität und Bedeutung ihres künstlerischen Werkes, von vornherein dessen Wertschätzung. Er deutet auf eine Verfolgung und einen zu frühen, ge-

912 Morais und Koerner von Gustorf 2003, Ausdruck S. 1.

913 Siehe u. a. folgende Ausstellungankündigung anlässlich der Einzelausstellung im Zeppelin Museum Friedrichshafen: „Die Kunstkritik nennt sie in einem Atemzug mit Dix, Kokoschka, Schiele und Jeanne Mammen“, Südkurier Online 2008; Ankündigung in dem Portal Kunst und Kultur Online 2008 sowie anlässlich der Ausstellung in Bremen im Jahr 2009: „[...] ist die Kunst Elfriede Lohse-Wächtlers (1899–1940) heute weitgehend vergessen, doch wurde sie zu Lebzeiten in einem Atemzug mit Otto Dix, Oskar Kokoschka und Egon Schiele genannt“, Stöckmann 2009.

914 Else Lasker-Schüler-Stiftung ohne Jahr, zit. n. Schwarz, M. 2003.

waltvollen Tod hin. Wie bereits dargestellt, wird diese biografische Gegebenheit häufig schon am Anfang zahlreicher Beiträge vorweggenommen. Zugleich wird mit dem Verweis auf eine verkürzte Lebenszeit eine potenzielle Verknappung der überlieferten Quellen suggeriert. Auch kann eine derartige Kombination, zudem mit dem Hinweis auf das „jahrelange Vergessen“, bei dem bzw. der Rezipierenden ein Gefühl von Betroffenheit oder sogar Schuld hervorrufen. Es entsteht möglicherweise das personalisierte Bedürfnis, der Künstlerin zumindest posthum zu der Anerkennung und Wertschätzung zu verhelfen, die ihr zu Lebzeiten verwehrt blieb.

Dass die benannten ‚Kunstgriffe‘ von Kennerschaft und Betroffenheit wiederkehrend verwandt werden, zeigen aktuellere Berichterstattungen. So bescheinigt Ralf Stiftel in einer Ankündigung der von Oktober 2015 bis Februar 2016 in Bielefeld stattfindenden Ausstellung *Einfühlung und Abstraktion. Die Moderne der Frauen in Deutschland* den Aquarellen von Elfriede Lohse-Wächtler die „Radikalität und Wucht eines Grosz und Dix“. Die schonungslosen Selbstporträts ließen laut Stiftel zudem erahnen, „[...] welche Nöte die Künstlerin umtrieben, die zeitweise im Rotlicht-Milieu von St. Pauli lebte, wegen Schizophrenie in eine Heilanstalt kam und von den Nazis 1940 ermordet wurde.“⁹¹⁵

Anlässlich des 75. Jahrestages der Ermordung von Elfriede Lohse-Wächtler erschienen zudem Berichte über die Übergabe von Literatur an mehrere sächsische Kreisarchive durch Boris Böhm.⁹¹⁶ Der Schwerpunkt bzw. die Intention der Berichterstattung unterscheidet sich zwar von den Ausstellungsankündigungen und -rezensionen. Dennoch wird deutlich, dass die durch nicht näher benannte „Kenner“ vorgenommene positive Einschätzung auch innerhalb der Rezeption im Rahmen des Gedenkens der Opfer nationalsozialistischer Verfolgung wiederholt für eine Verortung und Bedeutungsgenerierung des Werkes von Lohse-Wächtler verwandt wird.⁹¹⁷

Zunehmende Bekanntheit in den Jahren 2004 bis 2015

Im Jahr 2004 wurden eine Gedenktafel zur Erinnerung an die Künstlerin am Wanderweg des Schreckenbachschen Steinbruches bei Stadt Wehlen in der Sächsischen Schweiz aufgestellt. Im selben Jahr benannte man die neugestaltete Gartenanlage der Schön Klinik Hamburg Eilbek (ehemals Staatskrankenanstalt Friedrichsberg) als „Elfriede Lohse-Wächtler Rosengarten“ und errichtete eine Gedenktafel. Zu diesem Anlass fand in den dortigen Räumlichkeiten eine Tagesausstellung mit einer Auswahl an Werken statt.

Von Mitte November 2004 an fanden Arbeiten Eingang in eine weitere Ausstellung der Sammlung der Deutschen Bank im Staatlichen Puschkin-Museum für bildende Künste

915 Stiftel 2015.

916 Siehe Möckel 2015. Auch dieser Artikel beginnt mit dem Ende ihres Lebensweges: „Der Tod kam früh: Im Alter von erst 40 Jahren musste Elfriede Lohse-Wächtler sterben, weil sie den Nationalsozialisten nach sechs Jahren Aufenthalt im psychiatrischen Krankenhaus als „unnütze Esserin“ galt. [...] Die Bücher beinhalten biografische Angaben und künstlerische Werke der Malerin, die von Kennern heute oft in einem Atemzug mit Malern wie Otto Dix und Conrad Felixmüller genannt wird“, ebd., sowie Landkreis Sächsische Schweiz-Osterzgebirge 2015.

917 Auf die spezifische Form der Rezeption wird in Unterkapitel 5.2.4 zusammenfassend eingegangen.

Moskau.⁹¹⁸ Es erschien ein Ausstellungskatalog, in dem Elfriede Lohse-Wächtler innerhalb einer Aufzählung einiger weiterer Künstler_innen erwähnt wird, „[...] derer sich Deutschland ‚entledigen musste‘ [...]“. Der Autor präzisiert: „[...] die 1940 im Zuge des nationalsozialistischen Euthanasieprogramms ‚T4‘ im ‚Duschraum‘ der Anstalt Pirna-Sonnenstein vergaste Dix-Freundin Elfriede Lohse-Wächtler [...]“.⁹¹⁹ In einem Halbsatz wird die Künstlerin hier sowohl als Opfer des nationalsozialistischen Regimes gekennzeichnet als auch in direkten Zusammenhang mit Otto Dix gebracht. Nähere Informationen zu ihrer künstlerischen Arbeit oder dem einige Seiten später ganzseitig abgebildeten Werk *Selbstporträt (in phantastischer Gesellschaft)* von 1931 (Abb. 26) fehlen.

Im Jahr 2004 waren Werke von Elfriede Lohse-Wächtler zudem im Rahmen der Ausstellung *Femme Flaneur. Erkundungen zwischen Boulevard und Sperrbezirk* gemeinsam mit Arbeiten von Ida Gerhardi, Käthe Kollwitz, Sella Hasse, Marianne Werefkin, Charlotte Berend-Corinth, Lou Albert-Lasard, Gerta Overbeck, Jeanne Mammen, Elsa Haensgen-Dingkuhn und Grethe Jürgens zunächst im August Macke Haus in Bonn und Mitte Januar 2005 im Paula Modersohn-Becker Museum in Bremen zu sehen. Der vom Verein August Macke Haus e. V. herausgegebene Katalog nennt als Intention für die von Rita E. Täuber kuratierte Ausstellung, „[...] einen weiteren Beitrag zur kunsthistorischen Reintegration von Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts leisten [...]“ zu wollen.⁹²⁰ Elfriede Lohse-Wächtler wird an dieser Stelle neben Marianne Werefkin und Jeanne Mammen zu den „renommierten Künstlerinnen“ gezählt.⁹²¹

Von Mai bis Juni 2005 fand eine Einzelausstellung mit Werken von Elfriede Lohse-Wächtler in der Vertretung des Landes Sachsen in Berlin statt. Erneut zeigte die Galerie Fischer Kunsthandel & Edition eine Präsentation in ihren Berliner Räumlichkeiten.⁹²² Zudem werden Beiträge zu ihr und ihrem Œuvre in weiteren Publikationen veröffentlicht und in Pirna-Sonnenstein eine Straße in Elfriede-Lohse-Wächtler-Straße umbenannt.⁹²³

Im Jahr darauf war eine Werkauswahl in der Hamburger Kunsthalle im Rahmen des zweiten Teils der Ausstellung *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933* zu sehen. Während die übrigen Künstlerinnen im Vorwort des Kataloges mit einem Hinweis zur künstlerischen Einordnung ihrer Arbeiten bedacht sind, erhält Lohse-Wächtler eine Bemerkung zum Umstand ihres Todes: „Im zweiten Teil stehen nun fünf Künstlerinnen im Zentrum: die vom Expressionismus beeinflusste Malerin Dorothea Maetzel-Jo-

918 Die Ausstellung zeigte rund 140 Werke von rund 50 deutschsprachigen Künstler_innen aus der Sammlung der Deutschen Bank in sieben Ausstellungsräumen.

919 Koerner von Gustorf 2004, S. 92. Abb. des *Selbstporträt (in phantastischer Gesellschaft)* siehe ebd., S. 98. Eine mit einem Zitat von Elfriede Lohse-Wächtler überschriebene, tabellarische Kurzbiografie findet sich auf S. 175.

920 Drenker-Nagels 2004, S. 7.

921 Drenker-Nagels 2004, S. 6.

922 Das zur Ausstellung erschienene Heft enthält Farabbildungen der ausgestellten Werke sowie eine tabellarische Biografie.

923 Siehe u. a. folgende Publikationen: Bruhns 2005, S. 267 f.; Kirsten und Lühr 2005, S. 59–62 [darin: Otto Griebel, *Erinnerungen an Laus. Über Elfriede Lohse-Wächtler*; Abb. zu *Paar (Eine Blume)*] und Kurzbiografie auf S. 300]; Schreiber 2005, S. 72–78, schwarz-weiße Abb. der Zeichnung *In der Krankenstube* (ELW 204), um 1933, Farbstifte, 43 x 50,5 cm, unbez., Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin, S. 74; Porstmann 2005, S. 152 (wenige, stichwortartige biografische Angaben); Landsberg 2005, S. 344–348.

hannsen, die von der Neuen Sachlichkeit ausgehenden Malerinnen Elsa Haensgen-Dingkuhn und Hella Jacobs, die Zeichnerin Elfriede Lohse-Wächtler, die 1940 im Zuge der Euthanasie ermordet wurde, sowie die Photographin Ursula Wolff Schneider, die einen eigenständigen Bildjournalismus in Hamburg etablierte.⁹²⁴ Lohse-Wächtlers Aquarell *Lissy* ist großformatig auf dem Buchumschlag abgebildet.

Den erneut mit dem Zitat „ein einzigartiges, schon fast nicht mehr weiblich anmutendes Talent“⁹²⁵ überschriebenen Beitrag zu Lohse-Wächtler im Katalog verfasste Carolin Quermann. Auch sie verweist gleich im ersten Absatz auf das Schicksal der Ermordung im Zuge des Euthanasieprogramms, auf den Umstand ihres ‚Vergessens‘ sowie kurz auf die Bekanntwerdung im Rahmen der Wiederentdeckung der ‚verschollenen Generation‘. Es folgt eine ausführlichere Betrachtung der Werkgruppe der sog. *Friedrichsberger Köpfe*. Den Arbeiten *Die Blumenalte*⁹²⁶, *Lissy* und den Milieustudien wird ebenfalls eine genauere Betrachtung gewidmet. Rita E. Täuber folgend verweist Quermann dabei auf die von Elfriede Lohse-Wächtler vorgenommene Überschreitung von Geschlechtergrenzen. Die zwischen den Werkbetrachtungen eingefügten biografischen Informationen ähneln den bisher benannten. Zudem wird über ein Leben unter ‚Zigeunern‘ und eine Tätigkeit als Prostituierte spekuliert. Daneben finden Erzählungen um den männlichen Habitus von Lohse-Wächtler sowie um die Herleitung der Diagnose ‚Schizophrenie‘ Eingang in den Katalogbeitrag. Auch die ‚einschlägigen‘, vielfach verwendeten Zitate aus ihren Briefen und Auszüge aus zeitgenössischen Berichterstattungen über Lohse-Wächtlers „nicht mehr weiblich anmutendes Talent“ fehlen nicht. Dazu gehören unter anderem das Bittgesuch um Entlassung aus der Arnsdorfer ‚Anstalt‘ oder die Schilderung von Rudolf Adrian Dietrich hinsichtlich ihres unermüdlichen Schaffensdranges trotz widriger Umstände.⁹²⁷

Im Schloss Cappenberg fand von September 2006 bis Februar 2007 die Ausstellung *Mensch und Menschenwerk im Blick der verschollenen Generation* statt, in der erneut Werke von Elfriede Lohse-Wächtler aus der Privatsammlung Brabant gezeigt wurden.⁹²⁸ Das Hygiene-Museum Dresden übernahm die Ausstellung *Tödliche Medizin: Rassenwahn im Nationalsozialismus* aus dem United States Holocaust Memorial Museum in Washington, die bis Ende Juni 2007 zu sehen war. Ab diesem Jahr fanden auch zwei von Lohse-Wächtlers Selbstbildnissen als Leihgaben aus Privatbesitz Eingang in die ständige Sammlungspräsentation der Hamburger Kunsthalle.⁹²⁹

Im darauffolgenden Jahr wurde die oben erwähnte Einzelpresentation *Elfriede Lohse-Wächtler 1899–1940* zunächst im Zeppelin Museum Friedrichshafen, im Frühjahr 2009

924 Luckhardt 2006, S. 7.

925 Im Original aus: Wernecke 1932, siehe S. 268 sowie Anm. 795 der vorliegenden Arbeit.

926 Elfriede Lohse-Wächtler, *Die Blumenalte* (ELW 95), 1930, Aquarell über Bleistift, 57,7 x 46 cm, unbez., Privatbesitz, Abb. u. a. in: Blübaum, Stamm und Zeller 2008, S. 125.

927 Quermann 2006.

928 Dazu erschienen: Hengstenberg 2006. Von Lohse-Wächtler werden die drei sich in der Sammlung befindlichen Werke *Mann im Nachrock* (entspricht *Das blonde Wesen* (ELW 144), 1931, Pastellkreiden, 53 x 62 cm), *Liebesakt* (ELW 143), 1931, Pastellkreiden, 50,3 x 65 cm, monogr. und dat. unten links: ELW/31, und *Nachdenkender Mann* (ELW 132), 1931, Pastellkreiden, 64,2 x 48 cm, monogr. und dat. unten links: ELW/31, sämtlich: Sammlung Frank Brabant, Wiesbaden, abgebildet, ebd., S. 147 f., Kurzbiografie S. 174.

929 Es handelt sich dabei um die beiden Gemälde mit den Werkverzeichnisnummern ELW E 295 und ELW E 296.

dann im Paula Modersohn-Becker Museum in Bremen gezeigt. Zu sehen waren zahlreiche Arbeiten, Fotografien und Originaldokumente aus dem Nachlass der Künstlerin. Der dazugehörige Katalog enthält ausführliche biografische Informationen, die sich vornehmlich aus der Monografie speisen. Zudem finden sich darin weiterführende Werkbetrachtungen und zahlreiche Farbabbildungen. Mit Beiträgen von Autoren aus unterschiedlichen Fachgebieten ist diese Publikation der bis dato einzige, umfassende Katalog zu einer Einzelausstellung von Elfriede Lohse-Wächtler.

Ebenfalls im Jahr 2008 erschien die einleitend erwähnte Gegenüberstellung von Lohse-Wächtler mit Erna Schmidt-Caroll von Sandra Scheffer. Unter dem Blickwinkel der Bekanntmachung zweier Künstlerinnen der ‚verschollenen Generation‘ liegt der Fokus der Betrachtung auf den in den 1920er und 1930er Jahren entstandenen Arbeiten. In der Einleitung finden sich die eingängigsten Erzählungen zu Lohse-Wächtlers Lebensende in einem Satz zusammengefasst: „Als Psychatriepatientin wird sie von den Nationalsozialisten als ‚unwertes Leben‘ verstanden, d.h. sie wird entmündigt, zwangssterilisiert und letztendlich im Rahmen des Euthanasieprogramms ‚T4‘ 1940 vergast.“⁹³⁰ Den beiden Werkgruppen der Friedrichsberger Köpfe und den Milieudarstellungen sind eigene Kapitel gewidmet.

2008 wurden weitere Straßen in Arnsdorf und Hamburg und ein Haus der Organisation *Burg – Wohnen und Arbeiten für behinderte Menschen* in Nienburg/Weser nach Elfriede Lohse-Wächtler benannt. Zu einer erneuten Präsentation der Sammlung Gerhard Schneider in Salzburg und Lindau erschien ein Katalog.⁹³¹

Anlässlich ihres 110. Geburtstages erschien 2009 die umfassend bebilderte Biografie von Boris Böhm. Der Autor hatte zu diesem Anlass eine erneute Sichtung und Datierung der sich im Nachlass befindlichen Fotografien vorgenommen. Neben den bereits erwähnten Erzählsträngen ist anhand dieser Publikation eine Häufung von Formulierungen bemerkenswert, die auf Elfriede Lohse-Wächtlers Nonkonformismus und äußerliche wie charakterliche Besonderheiten verweisen. So schreibt Böhm von ihrem „[...] Drang nach Unabhängigkeit und radikaler Veränderung ihrer Lebenssituation“⁹³², betont ihr maskulines Aussehen und einen dementsprechenden Habitus. Des Weiteren hebt der Autor mit einem Zitat von Rudolf Adrian Dietrich ihr vermeintliches Desinteresse an Erfolg sowie ihre ‚Carpe-Diem-Mentalität‘, ihre Unabhängigkeit und Sensibilität hervor.⁹³³

930 Scheffer 2008, S. 3.

931 Siehe Jessewitsch und Schneider 2008. Eine ganzseitige Farbabbildung der Pastellzeichnung *Zur Rechtfertigung* (ELW 90), 1930, Pastellkreiden, 53,8 x 47,2 cm, unbez., findet sich auf Seite 228, eine stichwortartige Biografie auf S. 501.

932 Böhm 2009, S. 34.

933 Vgl. Böhm 2009, S. 39 ff.

2010 präsentierte die Städtische Galerie Kubus in Hannover Werke von Elfriede Lohse-Wächtler in der Ausstellung *Elementarkräfte*.⁹³⁴ Zudem zeigte das Käthe-Kollwitz-Haus in Moritzburg eine umfassende Einzelpresentation, zu der ein Katalogheft erschien.⁹³⁵

Im Februar 2011 und im Oktober 2012 sendete Deutschlandradio Kultur ein weiteres Porträt zu Lohse-Wächtler, erstellt von Rosemarie Mieder und Gislinde Schwarz. Gestaltung und Aufbau ähneln dem 1999 und 2003 ebenfalls von Deutschlandradio Kultur gesendeten Hörbeitrag von Rita E. Täuber. Neben nachgesprochenen Stimmen, unter anderem von Hubert Wächtler und Otto Griebel, berichten auch in dem Beitrag von 2011 mit dem Titel *Selbstbildnis mit leerem Blatt. Leben und Tod der Elfriede Lohse-Wächtler* originale Stimmen. Dazu gehören jene der Nachlassverwalter, von Hildegard Reinhardt und Milo Lohse, dem Sohn von Kurt Lohse. Den Auftakt bildet erneut eine Situation kurz vor dem Lebensende der Künstlerin. In der Szene weist ein nachgesprochener Anstaltsmitarbeiter die Eltern ab, die nach ihrer zu diesem Zeitpunkt bereits deportierten Tochter suchen. Mit einem Zeitsprung zu der frühen Manifestation des Talentes beginnt die Schilderung der Biografie, die zahlreiche bereits bekannte Fakten und Zitate aufgreift.

Im Jahr 2011 wurden zudem Werke von Elfriede Lohse-Wächtler im Rahmen einer Gemeinschaftsausstellung *Vom Vergnügungsviertel zum Kiez – Hamburger Künstler auf St. Pauli* in der Hamburger Sparkasse präsentiert, darunter Arbeiten aus dem Rotlichtmilieu, die Blätter *Der Vollzieher*⁹³⁶ und *Die Blumenalte*. Den Text, in dem zusammenfassend auch über Lohse-Wächtlers Zeit in Hamburg berichtet wird, schrieb erneut Maike Bruhns. Anhand kürzerer Betrachtungen der ausgestellten Arbeiten stellt die Autorin ihr in der Hansestadt entstandenes Werk exemplarisch vor.

Im Oktober 2011 wurden gleich drei Themenausstellungen eröffnet, in denen Werke der Künstlerin zu sehen waren. So präsentierte die Galerie Neue Meister in Dresden die Ausstellung *Neue Sachlichkeit in Dresden. Malerei der Zwanziger Jahre von Dix bis Querner*. Ab 7. Oktober waren Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler in der Ausstellung *Zwischen Madonna und Mutter Courage – Darstellung der Mutter in der Kunst von 1905 bis 1935* zu sehen. Von Ende Oktober 2011 bis März 2012 zeigte eine Ausstellung im psychiatrischen Kontext im Krankenhaus-Museum des Klinikums Bremen-Ost ausgewählte Werke. Zudem wurde vor dem ehemaligen Wohnhaus der Familie Wächtler in der Voglerstraße in Dresden ein sogenannter ‚Stolperstein‘ zur Erinnerung an die Künstlerin verlegt. Etwa zwei Jahre später waren auf Initiative von Maike Bruhns Arbeiten von Lohse-Wächtler in der Sammlungspräsentation *Nachtmahre und Ruinenengel – Hamburger Kunst 1920 bis 1950* im Kunsthaus Hamburg zu sehen. Auch hier erschien ein Katalog.⁹³⁷

934 Es handelte sich um ein langfristiges Projekt mit eigenem Internetauftritt zu Werken psychiatrieechter Künstler_innen, um die öffentliche Wahrnehmung ihrer Kunst zu fördern, vgl. Spengler 2010. Enthalten sind eine Biografie sowie Abbildungen einiger Werke von Elfriede Lohse-Wächtler, siehe Spengler 2010a.

935 Der Katalog enthält neben zahlreichen Farabbildungen ein einseitiges Vorwort zur Intention der Ausstellung sowie eine tabellarische Biografie der Künstlerin, siehe Käthe-Kollwitz-Haus 2010.

936 Elfriede Lohse-Wächtler, *Der Vollzieher* (ELW 99), 1930, Pastellkreiden, 71,5 x 49 cm, unbez., Privatbesitz, Abb. u. a. in: Reinhardt 1996, S. 85.

937 Siehe Bruhns und Mewes 2013.

In einem angesichts ihrer bisherigen Rezeption thematisch eher ungewöhnlichen Kontext wurde Elfriede Lohse-Wächtlers Pastellzeichnung *Arbeiter* von 1931⁹³⁸ im Rahmen der Ausstellung *Streitobjekt Arbeit* präsentiert. Die Darstellung von arbeitenden Menschen stand im Vordergrund der Präsentation. Weder das Schicksal der Künstlerin, ihr ‚Vergessen‘ oder ihre ‚Wiederentdeckung‘ noch ihre Werke aus dem Prostituiertenmilieu, aus den ‚Anstalten‘ oder ihre Selbstbildnisse waren daher innerhalb der Ausstellung oder Berichtserstattungen von vorrangiger Relevanz.

Von Anfang September 2013 bis Mitte Januar 2014 zeigte das Edwin Scharff Museum in Neu-Ulm eine weitere, größere Einzelausstellung zu Elfriede Lohse-Wächtler. In dieser wurden etwa 70 Werke präsentiert. Zu dieser Ausstellung erschien kein Katalog. Dafür fand die Künstlerin 2014 Eingang in eine Publikation mit Biografien von Dresdner Persönlichkeiten⁹³⁹ und in zwei Veröffentlichungen, die sich mit der Zeit des Nationalsozialismus auseinandersetzen.⁹⁴⁰ Im selben Jahr wurde zudem eine Tafel in der Dauerausstellung des Schön Klinikums Hamburg Eilbek anlässlich des 150. Jahrestages der Gründung des Krankenhauses errichtet, die das Schicksal von Elfriede Lohse-Wächtler darstellt.

Im Frühjahr 2015 präsentierte die Galerie Fischer Kunsthandel & Edition erneut Werke der Künstlerin. Eine Übersicht der gezeigten Arbeiten findet sich in einem Begleitheft.⁹⁴¹ Des Weiteren waren Werke von Elfriede Lohse-Wächtler in den vergangenen Jahren im Rahmen größerer Gemeinschaftsausstellungen wie in 1938. *Kunst – Künstler – Politik* im Jüdischen Museum in Frankfurt am Main⁹⁴², in einer weiteren Präsentation der Sammlung Brabant in der Städtischen Galerie der Stadt Aschaffenburg⁹⁴³, im Rahmen der Ausstellung *Die Neue Frau – Malerinnen und Grafikerinnen der Neuen Sachlichkeit*⁹⁴⁴ sowie in einer Ausstellung zu Kunst von Frauen von Ende des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart in der Kunsthalle Bielefeld⁹⁴⁵ zu sehen.

Weitere Berichterstattung in Print- und Onlinemedien von 1996 bis 2015 – Eine Auswahl

Im Rahmen eines Artikel in der Sächsischen Zeitung vom 27./28. Januar 1996, der über die Einrichtung einer Gedenkstätte auf dem Pirnaer Sonnenstein berichtet, bildet Elfriede Lohse-Wächtlers Schicksal den Einstieg in die Berichterstattung. Der Beitrag von Thomas Scha-

938 Elfriede Lohse-Wächtler, *Arbeiter* (ELW 155), 1931, Pastellkreiden, 50,8 x 39 cm, monogr. und dat. unten links: ELW/31, Sammlung im Willy-Brandt-Haus, Abb. in: Reinhardt 1996, S. 90.

939 Siehe Kollmann 2014.

940 Siehe Degen 2014, hier erwähnt S. 20, Abbildungen einer Auswahl von Werken von Elfriede Lohse-Wächtler u. a.: S. 117, 120, 129, 140, 177, 248, 269, 283, 347; siehe zudem Schneider und Lutz 2015, S. 15. Es findet sich ein fotografisches Porträt in einer fotografischen Galerie von ‚Euthanasie‘-Opfern.

941 Dazu erschienen: Fischer Kunsthandel & Edition 2005. Der Katalog enthält einen kurzen Text von Michaela Angis sowie einen tabellarischen Lebenslauf der Künstlerin.

942 Es erschien folgender Beitrag im zugehörigen Ausstellungskatalog: Schweitzer 2013.

943 Es wurden zwei Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler gezeigt. Ein Katalog erschien nicht.

944 In dem zugehörigen Katalog erschien folgender Beitrag: Borgmann 2015.

945 Der Beitrag zu Elfriede Lohse-Wächtler wurde von Maike Bruhns verfasst und ist vornehmlich biografisch geprägt. Eine Ergänzung zu bestehenden Katalogtexten bildet lediglich der kurze Verweis auf einige Ehrungen der Künstlerin jüngerer Datums, siehe Bruhns 2015, S. 148 f.

de beginnt mit einer Erzählung um einen letzten Glücksmoment, in dem die Künstlerin bei einem gemeinsamen Spaziergang mit ihrer Mutter im Jahr 1940 ein vierblättriges Kleeblatt fand. Dieses habe der „leidgeplagten Dresdnerin“ jedoch kein Glück gebracht, ihr Schicksal nicht abwenden können. Im Folgenden wird behauptet, dass „[...] namhafte Dresdner Künstler wie Konrad [sic!] Felixmüller und Otto Dix sie für hoch talentiert [...]“ hielten.⁹⁴⁶ Entsprechende Belege, beispielsweise in Form von schriftlich überlieferten Aussagen dieser beiden Künstler sind im Gegensatz zu einer überlieferten, anerkennenden Äußerung von Otto Griebel bis dato nicht bekannt. Dies lässt auf eine interpretatorische Steigerung des dem Autor vermutlich bekannten Kontaktes von Lohse-Wächtler, Felixmüller und Dix schließen. Die Intention hinter dieser Art der subjektiven Interpretation ist erneut die Aufwertung des künstlerischen Werkes von Elfriede Lohse-Wächtler. In diesem Beispiel erfolgt die Einschätzung gar durch die „namhaften Künstler“ selbst anstatt von Kennern und Kritikern.

Subjektiv geschildert wird zudem die Beziehung von Lohse-Wächtler zu Kurt Lohse, die „[...] dunkle Schatten auf die Seele von Friede Wächtler geworfen“ habe. Gleiches gilt laut Thomas Schade für den Charakter von Lohse, den er als „Hallodri“ bezeichnet. Als „letzter Gang in Freiheit“ wird der eingangs erwähnte Spaziergang mit Sidonie Wächtler bezeichnet. Diesem folgt eine ausführliche Schilderung des Tötungsvorgangs von der Deportation bis hin zu Spekulationen über die „Todesangst“ von Elfriede Lohse-Wächtler, „die nach ihr noch Tausende ergriff“.⁹⁴⁷ So werden teilweise spekulative Äußerungen in emotionale Formulierungen und einen dramaturgischen Aufbau des Artikels ‚verpackt‘. Sie beziehen sich ausschließlich auf die letzten Lebensjahre der Künstlerin und deren gewaltsamen Tod. Verweise auf ihre künstlerische Tätigkeit fehlen auch in dieser Rezeption im Kontext ihrer Ermordung durch die Nationalsozialisten nahezu vollständig. Erneut wird mit dieser Art der Berichterstattung ein „Einzelschicksal“⁹⁴⁸ der auf dem Sonnenstein unter den Nationalsozialisten ermordeten Menschen personalisiert. Es wird dem bzw. der Lesenden nahe gebracht und zugleich hervorgehoben, dass dieses Schicksal exemplarisch für viele weitere Tausend steht. Dies erhöht die zuvor mittels der rhetorischen Mittel generierte, in diesem thematischen Zusammenhang legitime und nachvollziehbare Betroffenheit.

Objektiver gestaltet sich die Berichterstattung im zweiten Teil des Artikels. Dieser stellt zum einen die Forschungsergebnisse von Boris Böhm vor. Zum anderen werden historische Fakten zu der ‚Euthanasie‘-Aktion der Nationalsozialisten und den Tötungsvorgängen auf dem Pirnaer Sonnenstein angeführt. Zudem wird die Entwicklung des Ortes bis hin zu dem Vorhaben der Errichtung einer Gedenkstätte dargestellt. Wiederholt wird dabei Bezug auf Elfriede Lohse-Wächtlers Biografie und ‚Vorgang‘ genommen. Erneut erfolgt hier eine Personalisierung der Ereignisse, um sie dem bzw. der Lesenden emotional näherzubringen. So schließt der Beitrag mit dem Wunsch nach Aufnahme der eingangs erwähnten, erhalten gebliebenen Kleeblätter in die Gedenkstätte.⁹⁴⁹

946 Schade, T. 1996.

947 Zu dem vorangegangenen Absatz: Schade, T. 1996.

948 Schade, T. 1996.

949 Schade, T. 1996.

Auch in den nachfolgenden ausführlicheren Beiträgen in den Printmedien verbleibt die ‚Wiederentdeckung‘ der Künstlerin in den Überschriften und häufig auch inhaltlich im Kontext ihres ‚schicksalhaften‘ Lebens und ihres ‚Vergessens‘. So titelt das Feuilleton des Hamburger Abendblattes vom 10. Oktober 1996 *Heimatlos und voller Schmerz. Zwischen Dresden und Hamburg: Elfriede Lohse-Wächtler – ein Künstlerinnenschicksal*. Ihr Selbstbildnis *Die Zigarettenpause* (Abb. 12) wird unter anderem mit seiner „bittere[n], leidvolle[n] Linie“, die sich „von der Nase zum Mundwinkel“ zieht, als Beleg für die „Geschichte der Elfriede Lohse-Wächtler“ angeführt. Die sich anschließende Schilderung bezieht sich zunächst auf die Zeit ab der Einlieferung der Künstlerin in Arnsdorf. Diese wird auch hier als „Zeit der Demütigungen und Erniedrigungen“ bezeichnet.⁹⁵⁰ Anlass des Artikels ist das Erscheinen der Monografie, die – wie die restliche Biografie – eine kurze inhaltliche Zusammenfassung erfährt.

Drei Tage später berichtete zudem die *WELT AM SONNTAG* über die Buchveröffentlichung und die damit einhergehende Wiederentdeckung von Elfriede Lohse-Wächtler.⁹⁵¹ Der Artikel ist kürzer gefasst, jedoch bis auf den Bezug zu dem Selbstbildnis ähnlich strukturiert. Er endet mit dem Zitat von Elfriede Lohse-Wächtler von einer Postkarte aus dem Jahr 1940 an ihre Mutter.⁹⁵²

DER SPIEGEL titelte am 21. Oktober 1996 „Mächtiges Spektakel. Elfriede Lohse-Wächtler wurde als Malerin gefeiert und von den Nazis ermordet. Nun wird die Expressionistin wiederentdeckt“. Der längere Artikel erschien ebenfalls anlässlich der Veröffentlichung der Monografie. Den Auftakt bildet die Betonung der Exzentrik von Lohse-Wächtler. Nicht nur ihr Äußeres, auch ihr männlicher Habitus und ihr ‚Nackttanz‘ zu Silvester 1923/24 finden in den ersten beiden Sätzen Erwähnung. Sprachlich wird im Folgenden mit der Verkürzung ihres Pseudonyms zu dem Spitznamen ‚Laus‘ in Zusammenhang mit ihrer Tötung gespielt. „Wie Ungeziefer“ sei sie durch Giftgas „von den Nazis“ getötet worden. „Beinahe ausgelöscht“ sei auf diese Weise auch „die Erinnerung an eine starke, eigenwillige Künstlerin“.⁹⁵³

In dem weiteren Verlauf der biografischen Schilderungen fallen populär-wirksame Äußerungen wie die folgende auf: „Ein Jahr nach dem Ersten Weltkrieg begegnete Elfriede Wächtler, die damals schon wildromantisch als Boheme-Weib lebte und Meetings des kommunistischen Spartakusbundes besuchte, dem Kunststudenten Kurt Lohse, und sie verliebte sich in ihn. Es muß eine rechte Künstler- und Katastrophenbeziehung gewesen sein; immer wieder kam es zu Prügeleien.“ Neben der Verwendung ‚reißerischer‘ Formulierungen, die erneut Lohse-Wächters Exzentrik, Unangepasstheit und Nonkonformismus hervorheben, äußert sich der bzw. die Autor_in über die Art der Beziehung des Ehepaars Lohse. Er bzw. sie sucht seine Vermutung mit der Monografie entnommenen Äußerungen von Hubert Wächtler zu untermauern. Auch dieser Beitrag erzählt von der „Idylle“ im Wehler Steinbruch, der nur ein Jahr anhaltend durch den Gerichtsvollzieher ein Ende gesetzt wurde.⁹⁵⁴

950 Zu diesem Absatz: Hamburger Abendblatt 1996, S. 7.

951 Siehe Dogramaci 1996.

952 „Ängstige Dich nur nicht immer so sehr, es wird schon alles wieder gut werden“, Lohse-Wächtler 1940.

953 *DER SPIEGEL* 1996, S. 262.

954 *DER SPIEGEL* 1996, S. 262.

Im Folgenden werden in einem Absatz die Geburten von Elsa Haun der Fehlgeburt und den Abtreibungen von Elfriede Lohse-Wächtler gegenübergestellt. Daraufhin wird die Frage formuliert, ob diese „schwere Kränkung“ in die Krankheit geführt habe.⁹⁵⁵ Der bzw. die Lesende ist angehalten, sich diese Frage selbst zu beantworten. Kurt Lohse würde demzufolge für nachfolgende Ereignisse im Leben der Künstlerin implizit verantwortlich gemacht. Auf die Schilderung ihres anfänglichen Erfolges im Anschluss an die Entlassung aus der Anstalt Hamburg-Friedrichsberg folgt eine Aufzählung der drei großen Schicksalsschläge im Jahr 1935. Erneut wird Kurt Lohse als Verantwortlicher hervorgehoben, der mit der Scheidung von seiner Frau aufgrund von unheilbarer Krankheit diese den Nationalsozialisten ausgeliefert habe.⁹⁵⁶ Ganz direkt wird diese Schuldzuweisung in der fett hervorgehobenen Zwischenüberschrift vorgenommen: „Durch die Scheidung vom Ehemann den Nazi-Ärzten ausgeliefert“.⁹⁵⁷ Nach der Schilderung ihrer Internierung in Arnsdorf findet auch in diesem Artikel das Zitat von der Postkarte an die Mutter Erwähnung. Im Anschluss wird mit folgendem Satz inhaltlich an die zu Beginn des Artikels geschilderte Exzentrik und Lebensfreude angeknüpft: „Nackt, wie sie 16 Jahre zuvor Vitalität und Bohème-Übermut demonstriert hatte, mußte die Künstlerin in den Gastod gehen.“ Durch das Bild des Verlustes und der mutwilligen ‚Zerstörung‘ der Lebenslust dieses besonderen Menschen wird erneut eine Betroffenheit generiert. Es wird dazu angeregt, sich des Schicksals von Elfriede Lohse-Wächtler durch die Rezeption ihrer Biografie anzunehmen.⁹⁵⁸

Auf ihre künstlerische Arbeit verweist auch dieser Beitrag lediglich in Kürze. Die drei Werke *Die Zigarettenpause*, *Um die Verrufene* und *Lissy* sowie ein fotografisches Porträt der Künstlerin, das sie mit Hubert Wächtler zeigt, dienen vornehmlich der Veranschaulichung der Hauptaspekte der biografischen Erzählungen. Dies verdeutlichen die Bildunterschriften, die nicht etwa die Werkangaben enthalten, sondern unter anderem wie folgt lauten: „Lohse-Wächtler-Werke: Durch Kränkung in die Krankheit?“ oder „Lohse-Wächtler-Selbstporträt: „Exzentrisch, nie gemein“.“⁹⁵⁹

Die aus dem gleichen Anlass erschienenen Artikel in der Dezemberausgabe der *art* sowie in der *Kunstzeitung* vom Februar 1997 sind kürzer gefasst und in ihren Formulierungen weniger plakativ, jedoch ähnlichen Inhaltes.⁹⁶⁰

Erst zwei Jahre später, anlässlich des 100. Geburtstages der Malerin und der Einzelausstellungen im Stadtmuseum Dresden, im Altonaer Museum und in der Galerie der Stadt Aschaffenburg häuften sich erneut die Berichterstattungen in Zeitungen und Magazinen. Bis auf einen Artikel in der Sächsischen Zeitung, der mit „Man nannte sie Laus“ überschrieben ist⁹⁶¹, sind die Überschriften zahlreicher weiterer Beiträge mehr oder weniger negativ konnotiert.⁹⁶² So betitelten die *Dresdner Neueste Nachrichten* und eine Sonderaus-

955 DER SPIEGEL 1996, S. 263.

956 Vgl. DER SPIEGEL 1996, S. 263.

957 DER SPIEGEL 1996, S. 263.

958 DER SPIEGEL 1996, S. 263.

959 DER SPIEGEL 1996, S. 262. Die Titel der abgebildeten Werke finden sich kleingedruckt unterhalb des Textes auf Seite 262, wobei Angaben zu Technik, Größe oder Standort fehlen.

960 Siehe Bosetti 1996 sowie: Kunstzeitung 1997.

961 Theilmann 1999.

962 Siehe u. a. Brennecke 1999; Brennecke 1999a; Blum 1999; Hofmann, I. 1999; Großkopf 1999, S. 33; Thormüller 1999; Cold 1999; Hofmann, I. 1999a; Hamburger Abendblatt, cg, 1999, S. 16; Bals 1999.

gabe der *Sächsischen Zeitung*, *Sächsische Zeitung – Dresden Plus*, die in der Dresdner Ausstellung gezeigten Werke von Elfriede Lohse-Wächtler mit „Abgründe der Endzwanziger“⁹⁶³ und „Dunkles Rätsel Mensch“⁹⁶⁴. Die Überschriften von einigen überregionalen und Hamburger Zeitungen beziehen sich in Anbetracht der Ausstellung in Altona vor allem auf das ‚Vergessen‘ der Künstlerin, ihre Wiederentdeckung und ihr „schweres Künstlerleben“⁹⁶⁵. Die Titel der aufgefundenen Beiträge in den Printmedien zu der Ausstellung in Aschaffenburg implizieren zwar Begriffe wie „Abgründe“ oder „Dunkle Schatten“. Sie verweisen aber nicht direkt auf das ‚leidvolle Leben‘ der Künstlerin oder das ‚Vergessen‘ ihres Werkes.⁹⁶⁶

Inhaltlich variieren die benannten Artikel hinsichtlich des Verhältnisses von biographischen Angaben, werkbezogenen Äußerungen und Einblicken in die jeweilig besprochene Ausstellung. In keinem der Beiträge fehlt jedoch der Verweis auf die Todesumstände von Elfriede Lohse-Wächtler. Diese werden häufig in Verbindung mit den Aufenthalten in psychiatrischen Einrichtungen bereits in den ersten Absätzen geschildert. Das bisherige ‚Vergessen‘ ihres Werkes und ihrer Person finden ebenso häufig Erwähnung, wenn auch vereinzelt lediglich durch einen Verweis auf ihre ‚Wiederentdeckung‘ im Rahmen von Monografie und Retrospektive. Auf die Bekanntschaft zu dem Dresdner Künstlerkreis um Otto Dix und Conrad Felixmüller wird in jedem der analysierten Artikel ebenfalls hingewiesen. Dabei sind die beiden Namen in allen Beispielen konkret benannt und partiell durch die Nennung von Otto Griebel oder Oskar Kokoschka ergänzt. Erwähnung findet zudem in nahezu jedem Beitrag Kurt Lohse. Ihm werden nicht selten negative Charaktereigenschaften oder die Schuld an der psychischen Erkrankung und den Todesumständen von Elfriede Lohse-Wächtler zugewiesen. So schreibt beispielsweise Bernhard Theilmann in seinem Artikel für die *Sächsische Zeitung*: „Den [Kurt Lohse] wird sie lieben und heiraten, der Windhundige wird sie ausbeuten, mit einer Freundin drei Kinder haben und sich scheiden lassen, als sie ganz unten ist.“⁹⁶⁷

Bezüglich des Werkes wird überwiegend auf die Selbstdarstellungen der Künstlerin sowie ihre Milieustudien eingegangen, die ‚Menschen am Rande der Gesellschaft‘⁹⁶⁸ zeigen. Der Begriff „Menschenbilder“ taucht im Kontext ihrer Porträt Darstellungen wiederholt auf.⁹⁶⁹ Häufig wird die materielle Not von Elfriede Lohse-Wächtler thematisiert, wiederkehrend auch ihre Besonderheit im Sinne von Exzentrik hervorgehoben. Diese wird mit den gängigen Erzählungen und häufig herangezogenen Zitaten von Otto Griebel über ihr Äußeres, ihren Habitus und Spitznamen sowie über den von ihr praktizierten Ausdruckstanz veranschaulicht.⁹⁷⁰ Hubert Wächtler wird wiederholt als ihr einziger ‚Verbündeter‘ benannt⁹⁷¹, was implizit die gleichsam vorkommenden Hinweise auf ihre soziale Vereinsamung stützt⁹⁷².

963 Werner 1999.

964 *Sächsische Zeitung* 1999.

965 *Hamburger Abendblatt* 1999.

966 Siehe Held 1999; Schellen 1999, S. 7; Deschka 1999.

967 Theilmann 1999.

968 Vgl. Held 1999 sowie Hofmann, I. 1999.

969 Siehe u. a. Blum 1999 sowie Großkopf 1999, S. 33.

970 Siehe u. a. *Hamburger Abendblatt* 1999; Thormüller 1999; Cold 1999; Hofmann, I. 1999a.

971 Siehe u. a. Theilmann 1999 sowie Großkopf 1999, S. 33.

972 Vgl. Deschka 1999.

Anlässlich der oben erwähnten Benennung des Stationsgebäudes im Sächsischen Krankenhaus Arnsdorf und der Errichtung einer Stele erschien eine Sonderausgabe zu Elfriede Lohse-Wächtler im Rahmen des hauseigenen Magazins *Der Hausbote*. Sie dient nicht nur ihrem, sondern dem Gedenken aller während des nationalsozialistischen Regimes verstorbener Patienten.⁹⁷³

Zum 60. Todestages der Künstlerin wurde die oben erwähnte Publikation *Elfriede Lohse-Wächtler*. „... das oft aufsteigende Gefühl des Verlassenseins“ über die in den psychiatrischen Einrichtungen entstandenen Arbeiten veröffentlicht. Dies gab im Sommer 2000 in Dresdner Printmedien, aber auch für die Frankfurter Allgemeine Zeitung Anlass zu erneuter Berichterstattung.⁹⁷⁴ Schicksalshaftigkeit, „Wahnsinn“ und Tod finden Eingang in die Überschriften der Beiträge. Deren Fokus liegt in Anbetracht der Buchveröffentlichung auf den Aufhalten von Elfriede Lohse-Wächtler in den ‚Anstalten‘ und ihrer Ermordung durch die Nationalsozialisten und auf den dort entstandenen Werken.

Zu Beginn des Jahres 2003 erschienen weitere, regionale Berichterstattungen zu der erwähnten Einzelausstellung im Stadtmuseum Pirna. Die gewählten Titel der Beiträge lassen in diesem Fall kein Muster erkennen. Während beispielsweise die Sächsische Zeitung den Ausstellungstitel in Form des beliebten Zitates von Elfriede Lohse-Wächtler „Ich allein weiß, wer ich bin“ als Hauptüberschrift wählt⁹⁷⁵, titelt der Pirnaer Wochenkurier „Arbeit war ihre rettende Zuflucht“⁹⁷⁶. Inhaltlich wird zunächst in Form von Untertiteln und einleitenden Sätzen der Bezug von Lohse-Wächtler zu Pirna als dem Ort ihrer Ermordung hergestellt. Die Autoren stellen in beiden Artikeln in Kürze die Ausstellung vor. Es werden biografische Fakten und der bisherige Verlauf der ‚Wiederentdeckung‘ ihres Werkes geschildert und zusammenfassend dessen Hauptthemen beschrieben. Die gängigen Erzählungen um die Bekanntschaft mit dem Dresdner Künstlerkreis um Otto Dix, die wechselvolle Beziehung zu Kurt Lohse sowie die materiellen und psychischen Schwierigkeiten von Lohse-Wächtler finden auch in diese Beiträge Eingang.

Das Pirnaer Kulturblatt veröffentlichte im März 2003 anlässlich der Ausstellung im Stadtmuseum einen Beitrag, der sich vornehmlich auf die Zeit des Ehepaars Lohse in dem Haus im Wehlener Steinbruch bezieht. Der Autor ist erneut Boris Böhm.⁹⁷⁷ Im selben Kontext verbleibt ein Artikel der Sächsischen Zeitung vom 6. Oktober 2004, der über die Positionierung einer Gedenktafel zur Erinnerung an Elfriede Lohse-Wächtler am Wanderweg des Schreckenbachschen Steinbruchs bei Stadt Wehlen in der Sächsischen Schweiz berichtet.⁹⁷⁸ Die Otto Griebels Erinnerungen entnommene Schilderung eines „freien, ungebundenen Lebens“ und von dem Gerichtsvollzieher, der „[...] das idyllisch gelegene[] Häuschen am Steinbruch“ pfändete, wird hier erneut erzählt. Die bereits in Anbetracht des Vorwortes des damaligen Leiters des Stadtmuseums Pirna, Manfred Hickmann, benannte geografische Verbindung der Orte wird in diesem Artikel ebenfalls herangezogen: nur weni-

973 Heilemann 1999.

974 Siehe Grimm 2000; Scholz, A. 2000; Reinhardt, H. 2000a, S. 11; Stadler 2000; Neuro-Psychiatrische Nachrichten 2000.

975 Sturm, G. 2003.

976 Wolodtschenko 2003.

977 Siehe Böhm 2003a.

978 Möckel 2004.

ge Kilometer lägen „zwischen der glücklichsten Zeit und dem Tod der Künstlerin“.⁹⁷⁹ Illustriert wird der Beitrag mit dem *Selbstporträt (mit aufgelöstem Haar)* (Abb. 24).

Auch anlässlich der weiteren, im Jahr 2004 stattgefundenen, verdienstvollen Aktivitäten zum Gedenken an Elfriede Lohse-Wächtler wurde in den Printmedien berichtet. So titelt die WELT in ihrer Ausgabe vom 30. Oktober 2010: „Rosengarten nach verfolgter Künstlerin benannt – LBK ehrt Lohse-Wächtler“.⁹⁸⁰ Die Fachzeitung *Eppendorfer. Zeitung für Psychiatrie & Soziales* berichtete ebenfalls ausführlich über die Benennung des Gartens und die Errichtung einer Gedenktafel. Dabei sind sowohl die Überschrift „Das Grauen einer begabten Frau“ als auch der Inhalt des Artikels populärwirksamer formuliert. Vorbehaltlos wird ein bisher nicht belegter Missbrauch von Drogen als Tatsache angeführt.⁹⁸¹

Anlässlich der Präsentation von Werken Lohse-Wächtlers in der Vertretung des Freistaates Sachsen in Berlin im Jahr 2005 berichtet die Online-Ausgabe des Sterns. Auch dieser Beitrag verwendet das aus einem lyrischen Fragment der Künstlerin stammende Zitat „Ich allein weiß, wer ich bin“.⁹⁸² Vermittelt über die in Arnsdorf entstandene Zeichnung *In der Krankenstube* werden zunächst die Zwangssterilisation und der Tod durch Gas dargestellt. Das Zitat von nicht näher benannten „Experten“ schreibt die kunsthistorische Bedeutung von Elfriede Lohse-Wächtler fest. Es folgt die Schilderung des Lebensweges. Dabei finden insbesondere die letzten Jahre in Arnsdorf und der Tag ihrer Deportation ausführlicher Erwähnung.⁹⁸³

Im Sommer 2006 berichtete die Sammlung Prinzhorn in Zusammenhang mit dem Erhalt einer Dauerleihgabe dreier Blätter von Lohse-Wächtler erneut über Leben und Werk der Künstlerin. Neben einigen biografischen Informationen wird vor allem die Bedeutung ihrer Urheberin innerhalb der Kunstgeschichte hervorgehoben. Dies geschieht unter anderem durch die Erwähnung ihrer Bekanntschaft mit den Dresdner Sezessionisten um Otto Dix.⁹⁸⁴

Zu den Einzelausstellungen im Zeppelin Museum Friedrichshafen 2008 und im Paula Modersohn-Becker Museum in Bremen erschien ebenfalls eine Vielzahl von Beiträgen in regionalen und überregionalen Print- und Onlinemedien. Die Berichterstattungen unterscheiden sich abgesehen von den direkten Bezügen zu den jeweiligen Ausstellungsgelegenheiten hinsichtlich ihrer Hauptthemen, Stilmittel und (Nach-)Erzählungen nicht wesentlich von den bisherigen, benannten Beiträgen.⁹⁸⁵ Ähnlich verhält es sich mit der Berichterstattung zu der Einzelausstellung im Käthe-Kollwitz-Haus in Moritzburg im Sommer 2010.⁹⁸⁶

Für die Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler im Rahmen der Ausstellung 1938. *Kunst – Künstler – Politik* im Jüdischen Museum in Frankfurt steht exemplarisch ein im SPIEGEL

979 Möckel 2004.

980 Schütte 2004.

981 Freitag 2004.

982 Schneider, K. 2005.

983 Vgl. Schneider, K. 2005.

984 Vgl. zu diesem Absatz Universität Heidelberg 2006.

985 Siehe u. a. Ruppert 2008; Appenzeller Zeitung 2008; Schossig 2009; Augsburgs Allgemeine 2009; Zentara 2009.

986 Siehe u. a. Morgenroth 2010; Sächsische Zeitung 2010; Zimmermann, W. 2010, ohne Seite; Stolzenau 2010; Werner-Art 2010; Henning 2010.

erschienener Artikel in der Dezember-Ausgabe 2013.⁹⁸⁷ Wie der Ausstellungstitel bereits vermuten lässt, geht es auch im Rahmen dieser Präsentation und der zugehörigen Berichterstattung vornehmlich um die Folgen des nationalsozialistischen Regimes für die Künstlerin. Sie steht hier beispielhaft für nicht-jüdische und dennoch verfemte und verfolgte Künstler_innen. Die ausgestellten Werke gaben einen repräsentativen Überblick über das Schaffen von Lohse-Wächtler. Hingegen bezog sich die in der Ausstellung zu lesende Biografie vornehmlich auf ihre Internierung in Arnsdorf, auf die ‚Entartung‘ einiger ihrer Arbeiten durch die Nationalsozialisten sowie auf ihren Tod im Rahmen der ‚Euthanasie‘-Aktion T4. Ähnlich gestaltet sich der Abschnitt zu der Künstlerin in der Ausstellungsrezension im SPIEGEL. Unter Einbindung ihrer Selbstporträts, in denen sie „diese wechselnden Gemütszustände“ festhielt, wird über ihre „Zusammenbrüche“ berichtet. Zudem erfährt der bzw. die Rezipierende von der Einstufung ihrer Werke als ‚entartet‘ und deren Entfernung aus Museen. Erwähnung finden auch die Postkarten-Korrespondenz mit ihren Eltern, ihre Zwangssterilisation und die Umstände ihres Todes „in der Gaskammer der Heilanstalt Pirna-Sonnenstein“.⁹⁸⁸

Die im Kontext der ebenfalls 2013 eröffneten Einzelausstellung im Edwin Scharff Museum in Neu-Ulm erfolgte Rezeption pointiert die Internetausgabe des Schwäbischen Tagblattes wie folgt: „Man weiß nicht, was einen mehr beeindruckt, das Schicksal oder das Werk der Künstlerin“.⁹⁸⁹ So ähnelt die Berichterstattung jener sich in den zuvor ausführlich betrachteten Print- und Onlinemedien erschienenen Beiträge. Erneut wird unter anderem betont, dass Lohse-Wächtler trotz „vieler leidvoller Erfahrungen“ ein beeindruckendes künstlerisches Werk schuf.⁹⁹⁰ Ein Katalog, der potenzielle neue Blickwinkel auf das Werk der Künstlerin hätte eröffnen können, erschien nicht. Bemerkenswert ist angesichts der in den Onlinemedien publizierten Beiträge, dass die Präsentation der Werke von Elfriede Lohse-Wächtler in Neu-Ulm teilweise als „Entdeckung“ titulierte wird.⁹⁹¹ Dadurch wird deutlich, dass die Künstlerin und ihr Werk zu diesem Zeitpunkt zumindest partiell bei einer breiteren, kunstinteressierten Öffentlichkeit noch immer nicht als bekannt vorausgesetzt werden konnte. Dies mag angesichts der sich in diesem Unterkapitel spiegeln den Vielzahl an Ausstellungsbeteiligungen, Aktivitäten des Gedenkens und zahlreicher unterschiedlicher Publikationen erstaunen.

Dass der Name und das Werk von Elfriede Lohse-Wächtler in Fachkreisen mittlerweile als bekannt und etabliert gelten, zeigte hingegen die 2015 in Bietigheim-Bissingen stattfindende Ausstellung *Die Neue Frau? Malerinnen und Grafikerinnen der Neuen Sachlichkeit*. Angesichts der Auswahl der in der Ausstellung vertretenen Kolleginnen wird sie in einigen Beiträgen als eine mittlerweile bekannte Künstlerin anderen, weniger bekannten Akteurinnen gegenübergestellt.⁹⁹² Erwähnung findet Lohse-Wächtler im Kontext der Berichterstattung zu dieser Ausstellung vornehmlich im Rahmen von Aufzählungen der vertre-

987 Siehe Gross 2013.

988 Zu dem vorangegangenen Absatz: Gross 2013, S. 150.

989 Pusch 2013.

990 Siehe u. a. Kunstportal Baden-Württemberg 2013.

991 „Es gibt sie noch, die großen Entdeckungen. Eine zeigt jetzt das Neu-Ulmer Edwin Scharff Museum: Bilder und Grafiken von Elfriede Lohse-Wächtler. [...] Elfriede Lohse-Wächtler ist eine unbekannte Malerin, deren Entdeckung sich wirklich lohnt“, Pusch 2013.

992 Siehe u. a. Stadtanzeiger Bietigheim-Bissingen 2015 sowie Ludwigsburger Wochenblatt 2015.

tenen Künstlerinnen. Ein Artikel hebt in Anbetracht ihrer Selbstbildnisse ihren „Mut zur grotesken Überzeichnung“ hervor.⁹⁹³ An anderer Stelle wird berichtet, dass sie sich mit Zigarette in der Hand porträtierte.⁹⁹⁴

Zusammenfassend betrachtet wird Elfriede Lohse-Wächtler im Gegensatz zu den vorherigen Berichterstattungen und Werkpräsentationen nicht im Kontext einer ‚Wiederentdeckung‘ und weiteren Bekanntmachung⁹⁹⁵ oder der Aufarbeitung nationalsozialistischer Verbrechen und dem Gedenken an ihre Opfer rezipiert. Stattdessen wird ihr Werk in Auszügen nach vielen Jahren erstmals wieder in Zusammenhang mit weiblicher Emanzipation und der Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit präsentiert. Dies lässt zumindest hinsichtlich der Berichterstattung in Zeitungen, Magazinen und im Internet ihre schicksalhafte Biografie in den Hintergrund treten.

5.2.4 Die vielgestaltigen Opfer der Elfriede Lohse-Wächtler – Zusammenfassung der Erzählstränge

Im Hinblick auf die Rezeption von Leben und Werk Elfriede Lohse-Wächtlers wurden bereits angesichts der verhältnismäßig geringen Anzahl an zeitgenössischen Berichterstattungen sich wiederholende und über den betrachteten Zeitraum festigende Erzählungen deutlich. Diese, Ende der 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre generierte Basis birgt bis heute erhaltene Versatzstücke. Dazu zählt zunächst die Betonung ihrer sich bereits in jungen Jahren manifestierenden Begabung.

Konstitutiv für die sich tradierenden Narrative ist zudem die Hervorhebung der künstlerischen Entwicklung von Lohse-Wächtler in der Mehrzahl der Beiträge. Sie wurden als Folge eines psychischen ‚Zusammenbruchs‘ und dem daraus resultierenden Aufenthalt in einer psychiatrischen Einrichtung gewertet. Zeitgenössische Autoren interpretierten diesen Umstand als eine Art ‚Katalysator‘. Reinigend habe er zu einer ‚Freisetzung‘ ihrer künstlerisch-geistigen Schaffenskraft geführt. In diesem Kontext wurden unter anderem Begrifflichkeiten wie ‚Offenbarung‘ und ‚geistiger Inhalt‘ versus ‚handwerkliche Technik‘ verwandt. Diese verweisen auf die christlich-religiöse Konnotation des Dualismus von ‚Leib‘ und ‚Seele‘. Wie in Unterkapitel 5.1 dargestellt, wird das Materielle und Körperliche mit ‚Weiblichkeit‘ assoziiert. Der Überwindung des Körperlichen kommt hinsichtlich der Konstitution kunsthistorischer Opfer-Modelle eine besondere Bedeutung zu.⁹⁹⁶ Dieser Aspekt ist den zeitgenössischen Rezeptionen inhärent und wird mehrheitlich als Erfolg in der künstlerischen Entwicklung von Elfriede Lohse-Wächtler gewertet. Die Offenlegung und Betonung der psychischen Erkrankung und die temporäre Internierung veranschaulichen die Bedeutung des Opfers für diesen Akt der ‚Reinigung‘. Erst durch die ‚Überwindung des Weiblichen‘ in Form des Körperlichen konnte die Künstlerin ein „fast nicht mehr weiblich anmutendes Talent“ zutage fördern und ihr „künstlerisches Ingenium“ befreien. Immer

993 Leisten 2015.

994 Vgl. Hompes 2015 sowie art-scene 2015.

995 In diesem Zusammenhang 2015 u. a. erschienen: Landkreis Sächsische Schweiz-Osterzgebirge 2015 sowie Möckel 2015.

996 Siehe dazu Unterkapitel 5.1.

wieder werden die gewaltigen Spannungen, die innere Erregung sowie ein unermüdlicher Schaffensdrang betont.

Mit zunehmendem Wissen um die Biografie von Lohse-Wächtler und deren Verbreitung kamen vor allem im Zuge ihrer ‚Wiederentdeckung‘ in den 1960er Jahren und ihrer neuerlichen Bekanntwerdung Mitte der 1990er Jahre neue Erzählungen hinzu. Je nach Medium und Umfang der Publikation erfahren sie sprachlich und inhaltlich bis heute unterschiedliche Arten der Ausformungen. Wie sich zeigte, spielten die bis heute vielfach zitierten Aussagen von Rudolf Adrian Dietrich und Otto Griebel dabei eine besondere Rolle. Im Rahmen einer umfassenden Analyse zahlreicher unterschiedlichen Quellen traten einige Erzählstränge hervor, die in kaum einer Berichterstattung oder Publikation zu der Künstlerin fehlen. Dazu gehört zunächst die Bezeichnung ihrer Herkunft als ‚gutbürgerlich‘ oder ‚bürgerlich‘.⁹⁹⁷ Dadurch wird zum einen vermittelt, dass Elfriede Lohse-Wächtler in Bezug auf ihre Erziehung und Bildung sowie aller Voraussicht nach auch hinsichtlich finanzieller Mittel mit soliden Grundlagen ausgestattet war. Sie konnte zumindest in dieser Hinsicht eine sorglose Kindheit erleben. Zum anderen kann eine derartige Verortung mit dem Wissen um den historischen Kontext der wilhelminischen Ära Assoziationen zu patriarchalen Strukturen und Konservatismus evozieren. Tatsächlich werden solche Verbindungen in zahlreichen biografischen Schilderungen zu Elfriede Lohse-Wächtler durch die Erwähnung ihrer Differenzen mit dem Vater hergestellt.⁹⁹⁸ Die Tatsache, dass sie ihren Wunsch nach einer künstlerischen Ausbildung gegen seinen Willen durchsetzte und in jungen Jahren das Elternhaus verließ, dient in den meisten Publikationen als erste Manifestation des Nonkonfirmismus und des Strebens nach Unabhängigkeit der Künstlerin.⁹⁹⁹

Diese – für ihre Mythisierung als individuelle, exzentrische und in vielerlei Hinsicht außergewöhnliche Person bedeutenden – Eigenschaften sind in nahezu jeder biografischen Ausführung durch verschiedene Erzählungen ergänzt. Wie anhand zahlreicher Beispiele deutlich wurde, werden neben der allgemein verbleibenden Bezeichnung als Bohemienne¹⁰⁰⁰ selbst in weniger ausführlichen Publikationen Anekdoten aus den Erinnerungen von Otto Griebel oder Hubert Wächtler angeführt, die dies veranschaulichen sollen. So fehlen in den seltensten Fällen Schilderungen ihres als ‚anormal‘ geltenden Äußeren und ihres Habitus¹⁰⁰¹ sowie ihrer Vorliebe für Ausdruckstanz¹⁰⁰². Auch die Nähe zu gesellschaft-

997 Siehe u. a. Dietrich 1959, S. 295; Reichert 1994, S. 6; Reinhardt, H. 1996a, S. 43; Reinhardt, H. 1996c, S. 27; Duda 1999, S. 142; Böhm 2003, S. 9; Scheffer 2008, S. 18; Kollmann 2014, S. 122; Borgmann 2015, S. 97.

998 Siehe u. a. Täuber 1994, S. 11; Reinhardt, G. und H. 1996, S. 17, 18, 19; Duda 1999, S. 143; Kaster-Bieker 2001, S. 114; Böhm 2003, S. 9, 12; Scheffer 2008, S. 18; Schweitzer 2013, S. 43.

999 Siehe u. a. Täuber 1994, S. 11; Reinhardt, H. 1996c, S. 27; Kaster-Bieker 2001, S. 114; Böhm 2003, S. 12; Quermann 2006, S. 70; Böhm 2009, S. 29, 34 f., 40; Borgmann 2015, S. 97.

1000 Siehe u. a. Täuber 1994, S. 12; Reinhardt 1995, S. 45; Reinhardt, G. und H. 1996, S. 19; Quermann 2006, S. 67; Scheffer 2008, S. 18; Böhm 2009, S. 46.

1001 Siehe u. a. Täuber 1994, S. 12; Reinhardt 1995, S. 46; Reinhardt, G. und H. 1996, S. 19; Täuber 1997, S. 194; Peters, A. 1996, S. 13; Duda 1999, S. 145; Böhm 2003, S. 15 f.; Blübaum, Do. 2008, S. 27; Schweitzer 2013, S. 43 f.; Borgmann 2015, S. 97.

1002 Siehe u. a. Täuber 1994, S. 13; Reinhardt, H. 1996c, S. 29; Kaster-Bieker 2001, S. 114; Böhm 2003, S. 25; Weinstock 2008, S. 11; Borgmann 2015, S. 97.

lichen Randgruppen und entsprechenden Orten¹⁰⁰³ wird häufig betont, worauf zu einem späteren Zeitpunkt eingegangen werden soll.

Bemerkenswert ist in diesem Kontext auch die wiederholte Erwähnung der Verwendung eines männlichen Pseudonyms.¹⁰⁰⁴ Dieses wird nicht nur für die Veranschaulichung der Besonderheit und Exzentriz von Elfriede Lohse-Wächtler eingesetzt. Er steht zudem für den Wunsch nach künstlerischer und persönlicher Anerkennung unter einem männlichen ‚Deckmantel‘ in einem männlich dominierten Kompetenzgefüge. Die Annahme des selbstgewählten Namens und die Erfindung des (femininen) Spitznamens ‚Laus‘ durch die Dresdner Freunde impliziert zugleich die Anerkennung von Lohse-Wächtler als Person und ihrer Bestrebungen, als Künstlerin zu reüssieren. Deutlich wird dies unter anderem an der Aussage Otto Griebels, der die „Laus“ als „ungewöhnliche[n] Mensch[en] und echte Künstlerin“ und „eine ganz und gar zu uns gehörende gute Kameradin“ beschreibt.¹⁰⁰⁵ Die meisten Publikationen bedienen sich des Pseudonyms vornehmlich im Rahmen der Aufzählung ihres männlichen Aussehens und Habitus. Es wird jedoch nicht näher hinsichtlich einer möglichen Funktion oder Wirkung befragt. Die Verwendung des Spitznamens ist zuweilen ein Mittel, um die Künstlerin dem Rezipienten bzw. der Rezipientin emotional näherzubringen. Im Gegensatz zu der Nennung des Vor- und Zunamens wirkt die Ansprache persönlicher, daher weniger wissenschaftlich. Sie macht neugierig auf die Genese und bietet, wie sich zeigte, Anlass zu effekthascherischen Wortspielen.¹⁰⁰⁶ Sinnbildlich steht dieser Name im Verlauf der Biografie zudem für eine glückliche, von Freunden umgebene Zeit während ihrer Ausbildung in Dresden.

Doch nicht nur äußerliche Faktoren erfreuen sich in Bezug auf die Stilisierung von Elfriede Lohse-Wächtler als außergewöhnlich und exzentrisch großer Beliebtheit. Häufig werden auch charakterliche Eigenschaften beschrieben, die von ihr ein Bild als sensible, innerlich getriebene und suchende, teilweise temperamentvolle, strebsame und selbstkritische Persönlichkeit zeichnen.¹⁰⁰⁷ Nicht selten findet in diesem Kontext ein Rückbezug auf die Werke von Lohse-Wächtler statt. Vor allem ihre Selbstdarstellungen werden als Manifestationen dieser Eigenschaften deklariert.

Eben diese Strebsamkeit, die vielfach zitierte ‚innere Spannung und Erregung‘ und ihr unermüdliches Schaffen sind in den meisten Publikationen angeführt. Dabei wird stellenweise betont, dass dieses Schaffen für Elfriede Lohse-Wächtler existenziell war. Ungeachtet zahlreicher, widriger Umstände und Schicksalsschläge sei sie künstlerisch tätig gewesen und habe trotz allem – oder gerade deswegen – ein künstlerisch qualitätsvolles Werk

1003 Siehe u. a. Kaster-Bieker 2001, S. 116; Hickmann 2003, S. 7; Böhm 2009, S. 81; Hänisch 2010.

1004 Siehe u. a. Täuber 1994, S. 13; Reinhardt, H. 1996c, S. 28; Böhm 2003, S. 15; Quermann 2006, S. 70; Scheffer 2008, S. 18; Borgmann 2015, S. 97.

1005 Griebel 1958, S. 294 und 291.

1006 Siehe u. a.: „Sie legte sich dort den männlichen Vornamen ‚Nikolaus‘ bei; wohl nicht sie selbst, aber die Freunde verkürzten ihn zu ‚Laus‘ und nannten sie so, und keiner, auch sie selber nicht, schien den abgründigen Hintersinn des Beinamens zu spüren; sicher konnte keiner wissen, daß sie zu Mutschmanns Macht-Zeit wirklich wie eine Laus, wie ein unwertes Ungeziefer zertreten würde; makaber genug bleibt diese Ahnungslosigkeit allemal“, Hädecke 2006, S. 250.

1007 Siehe u. a. Dietrich 1959, S. 300; Täuber 1994, S. 12; Täuber 1997, S. 194; Blübaum, Do. 2008, S. 27, 39.

geschaffen.¹⁰⁰⁸ Erst als die äußeren Umstände und Entwürdigungen in den letzten Lebensjahren in Arnsdorf überwogen hätten, sei auch ihre Kreativität erloschen.¹⁰⁰⁹ Dabei wird die Schuld auf Seiten der nationalsozialistischen Täter verortet. Die hier angesprochene Täter-Opfer-Dichotomie kristallisiert sich angesichts der späteren Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtlers Leben und Werk als ein weiterer bedeutender Faktor heraus. Zunächst soll jedoch auf die mythenkonstituierende, vielgestaltige Stilisierung der Künstlerin als Opfer eingegangen werden.

Durch die Schilderung der Differenzen zwischen Elfriede Lohse-Wächtler und ihrem Vater wird sie zunächst implizit als ‚Opfer‘ von dessen patriarchalen, autoritären Erziehungsmethoden dargestellt. Adolf Wächtler wird dabei zwar häufig als Entdecker ihres Talentes in jungen Jahren benannt. Jedoch wird in jeder dieser Schilderungen deutlich, dass das familiäre Milieu für Individualität und die Ausbildung eines künstlerischen Talentes nicht geeignet war. Auf diese Weise wird suggeriert, dass das Verlassen des Elternhauses für Lohse-Wächtler alternativlos war, wollte sie ihre für die damaligen Verhältnisse unkonventionellen Vorstellungen eines Künstlerinnendaseins verwirklichen.

Ihren Lebensunterhalt musste sie selbst verdienen¹⁰¹⁰, worunter teilweise ihre bildkünstlerische Arbeit litt. Leiden musste Elfriede Lohse-Wächtler laut zahlreicher biografischer Darstellungen in der Folge vor allem unter dem Verschwendertum, den vermeintlichen charakterlichen Differenzen und der Untreue ihres Ehemannes Kurt Lohse.¹⁰¹¹ Teilweise höchst spekulative Aussagen zu der Art der Beziehung oder über Gefühle suggerieren das Bild von einer Frau, die sich trotz der psychischen und physischen Gewalt nicht aus ihrer Opferrolle zu lösen vermochte. Kurt Lohse wird dabei als Täter stilisiert, dem in einigen Publikationen die Schuld an dem psychischen Zusammenbruch, der Einweisung in die Anstalten und letztlich an ihrem Tod zugewiesen wird. Diese Schuldzuweisungen finden ihren ersten Höhepunkt in der Kontrastierung der Kinderlosigkeit von Elfriede Lohse-Wächtler und der in relativ kurzen Abständen erfolgten Geburten von Kindern im Rahmen einer außerehelichen Beziehung. Dabei wird häufig betont, dass die Künstlerin aus wirtschaftlicher Not – in die sie laut einigen Publikationen unter anderem Kurt Lohses verschwenderische Lebensweise gebracht hatte – Abtreibungen hat vornehmen lassen und zudem eine Fehlgeburt erlitt.¹⁰¹²

Aufgrund großer materieller Schwierigkeiten, die einen weiteren, selten fehlenden Erzählstrang bilden, war Elfriede Lohse-Wächtler vermutlich gezwungen, temporär ohne

1008 Siehe u. a. Rohe 1929, ohne Seite bzw. in Reinhardt 1996, S. 27; Dietrich 1959, S. 295, 297 f.; Bruhns 1996, S. 78; Duda 1999a, S. 180; Böhm 2003, S. 21, 32, 35, 42; Täuber 2004, S. 71; Blübaum, Do. 2008, S. 26, 39; Sondermann 2008, S. 7; Böhm 2009, S. 39, 79.

1009 Siehe u. a. Bruhns 1996, S. 87; Reinhardt, H. 1996b, S. 128; Duda 1999a, S. 180; Kaster-Bieker 2001, S. 118; Böhm 2003, S. 51; Quermann 2006, S. 71; Scheffer 2008, S. 48; Weinstock 2008, S. 19; Kollmann 2014, S. 128.

1010 Siehe u. a. Griebel 1958, S. 296; Reinhardt, H. 1996a, S. 45; Täuber 1997, S. 195; Böhm 2003, S. 12, 19 f., 36.

1011 Siehe u. a. Täuber 1994, S. 14; Reinhardt, G. und H. 1996, S. 15, 22 ff.; Reinhardt, H. 1996a, S. 57, 59, 60 f., 64 f.; Bruhns 1996, S. 73 f., 79, 86; Reinhardt, H. 1996c, S. 28, 30; Kaster-Bieker 2001, S. 115; Böhm 2003, S. 21 f., 29, 32, 36; Quermann 2006, S. 67; Sondermann 2008, S. 37 ff., 55 ff., 59, 63.

1012 Siehe u. a. Giesecke und Igel 1998, S. 144; Böhm 2003, S. 29; Kaster-Bieker 2001, S. 115 f.; Blübaum, Do. 2008, S. 31; Sondermann 2008, S. 71 ff.; Scheffer 2008, S. 20; Quermann 2006, S. 67 f.; Kollmann 2014, S. 126.

festen Wohnsitz zu leben. Das Ausmaß ihrer Not wird wiederum durch verschiedenartige, dieser Erzählung untergeordnete Schilderungen in unterschiedlicher Ausführlichkeit veranschaulicht. Benannt werden neben ihrer Obdachlosigkeit ihre Bittgesuche an den Senat oder die Familie, das fehlende Porto für entsprechende Briefe oder der kommunizierte Mangel an Arbeitsmaterialien. Letzterer machte ihr wiederum einen Verdienst unmöglich.¹⁰¹³

Als Folge dieses Notstandes wird häufig die Hinwendung zu gesellschaftlichen Randgruppen benannt. Teilweise wird über eine mögliche Tätigkeit als Prostituierte¹⁰¹⁴ oder Drogenmissbrauch¹⁰¹⁵ spekuliert, fast immer jedoch ihr Kontakt mit ‚Zigeunern‘ angeführt¹⁰¹⁶. Die meisten Publikationen schildern an dieser Stelle die soziale Vereinsamung und die Verzweiflung der Künstlerin darüber.¹⁰¹⁷ Die Summe der genannten Faktoren führte laut der in der Rezeption zu Elfriede Lohse-Wächtler vorherrschenden Meinung zu einem Ausbruch von psychischen Krisen. Dies wird zum Teil an ihre oben geschilderte sensible Persönlichkeit rückgebunden.¹⁰¹⁸

Die letztliche Schuld an diesem Zustand weisen einige biografische Schilderungen Kurt Lohse direkt zu.¹⁰¹⁹ Zudem habe er in der Folge durch seine Abwesenheit die Vereinsamung und dauerhafte Internierung seiner Frau in Arnsdorf verschuldet. Durch die Scheidung habe er – so die teils implizite, teils offene Anklage – die unaufhaltsame und zweifellos tragische Verkettung der Entmündigung, Zwangssterilisation und Ermordung eingeleitet.¹⁰²⁰ Anhand der oben benannten Beispiele wurde deutlich, dass diese Verkettung auch sprachlich als solche in einer direkt aufeinanderfolgenden Aufzählung als unausweichlich, dem einen Ziel dienend, dargestellt wurde: dem Auslöschen eines ehemals lebensfrohen, außergewöhnlichen Menschen als ‚unwertes Leben‘ durch die Nationalsozialisten. Kurt Lohse wird in diesen Darstellungen als Mittäter, Elfriede Lohse-Wächtler als Opfer in mehrfacher Hinsicht stilisiert.

Die sowohl inhaltliche als auch sprachliche Kontrastierung von glücklichen und tragi-schen, ungebundenen und als einengend empfundenen Lebensabschnitten stellte sich angesichts der analysierten Publikationen als beliebtes Mittel heraus. Sorglos und glücklich war die frühe Kindheit, von künstlerischer Inspiration und freundschaftlichen Kontakten

1013 Siehe u. a. Dietrich 1959, S. 197; Reichert 1994, S. 8; Reinhardt, G. und H. 1996, S. 15; Bruhns 1996, S. 76, 83 f.; Täuber 1997, S. 195; Peters, A. 1996, S. 7; Reinhardt 2000, S. 10, 17; Kaster-Bieker 2001, S. 116; Böhm 2003, S. 29 f., 36; Täuber 2004, S. 71, 73; Scheffer 2008, S. 21, 28, 30; Böhm 2009, S. 29, 37, 39 f., 75, 81, 90, 97; Borgmann 2015, S. 99.

1014 Siehe u. a. Täuber 1997, S. 199, 200; Quermann 2006, S. 69.

1015 Siehe u. a. Böhm 2003, S. 36; Böhm 2009, S. 81; Brand-Claussen und Röske 2008, S. 67; Sondermann 2008, S. 107; Mieder und Schwarz 2011, Skript S. 9.

1016 Siehe u. a. Täuber 1994, S. 32; Reinhardt, G. und H. 1996, S. 31 (Zitat Rudolf Adrian Dietrich); Täuber 1997, S. 197; Böhm 2003, S. 33 f. Der Begriff ‚Zigeuner‘ wird dabei teilweise ohne Anführungszeichen verwendet.

1017 Siehe u. a. Reinhardt, G. und H. 1996, S. 31; Kaster-Bieker 2001, S. 116; Böhm 2003, S. 34, 43, 46; Weinstock 2008, S. 16; Blübaum, Do. 2008, S. 39; Reinhardt 2000, S. 17; Scheffer 2008, S. 27, 29 f.; Borgmann 2015, S. 99.

1018 Siehe u. a. Reinhardt 1995, S. 47; Reinhardt, H. 1996b, S. 114, 121; Täuber 1997, S. 195; Quermann 2006, S. 67, 69, 71; Scheffer 2008, S. 21; Kaster-Bieker 2001, S. 115; Schweitzer 2013, S. 44.

1019 Siehe u. a. Giesecke und Igel 1998, S. 146; Quermann 2006, S. 71;

1020 Siehe u. a. Böhm 2003, S. 46; Reinhardt 2000, S. 30; Kollmann 2014, S. 128.

geprägt die Zeit der Ausbildung in Dresden. Die aus diesem Zeitraum stammenden Kontakte zu Otto Dix, Conrad Felixmüller und Otto Griebel zählen ebenso zu jenen Narrativen, die sich in nahezu jeder medialen Äußerung zu Elfriede Lohse-Wächtler finden.¹⁰²¹ Wie in den vorangegangenen Ausführungen anschaulich wurde, dienen sie vornehmlich zur kunsthistorischen Verortung, als Referenzen für etwaige künstlerische Einflüsse sowie der Generierung von Bedeutung. Vor allem in Ausstellungsankündigungen und -rezensionen werden dabei nicht näher spezifizierte ‚Kenner‘ oder ‚Experten‘ zitiert¹⁰²², was unter anderem auf marketingstrategische Ambitionen zurückzuführen ist.

Kontrastiert wird diese von Freunden umgebene Zeit in Dresden mit den Jahren zunehmender Vereinsamung in Hamburg. Es wird geschildert, dass Elfriede Lohse-Wächtler keinen vergleichbaren Anschluss an Kolleg_innen finden konnte.¹⁰²³ Die wenigen freundschaftlichen Kontakte wandten sich, so die gängige Formulierung, aufgrund ihres Umgangs mit ‚gesellschaftlichen Randgruppen‘ von ihr ab.¹⁰²⁴

Eine weitere, mehrfach zu findende Gegenüberstellung beinhaltet die Schilderung des Lebens im Wehlener Steinbruch. Verwendet werden häufig die Worte aus den Erinnerungen von Otto Griebel. Dabei wird in einigen Äußerungen die dortige ‚Idylle‘ mit dem nur wenige Kilometer weit entfernten Ort ihrer Ermordung auf dem Pirnaer Sonnenstein kontrastiert. Von Bedeutung ist die Erwähnung des Zeitraumes und der Art des Lebens nahe Stadt Wehlen zudem als Markierung von einer Art Wendepunkt. Es wird suggeriert, dass das junge, zu diesem Zeitpunkt noch glückliche Ehepaar ein Eigenheim als Basis für ein gemeinsames Leben und Arbeiten für sich erschloss. Diese Suggestion eines positiv erlebten Raumes steht dem unsteten Dasein der Künstlerin nach dem Verlust des Hauses gegenüber.¹⁰²⁵ Dieses war geprägt von häufigen Orts- und Wohnungswechseln und von dem Fehlen eines eigenen Ateliers.

Ein weiterer, sich im Verlauf der Rezeption manifestierender Opfermythos betrifft das ‚Vergessen‘ der Künstlerin und ihres Werkes. Eingeleitet werden diesbezügliche Erzählungen häufig mit der Erwähnung, dass zu Lebzeiten und darüber hinaus Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler als ‚entartet‘ deklariert wurden. Sie seien aus Ausstellungsinstitutionen entfernt und Teile ihrer in Arnsdorf entstandenen Werke vernichtet worden. Teaserartige Vorankündigungen verweisen auf ein kurzes Leben, die in relativ jungen Jahren erfolgte Internierung sowie auf ihren frühen Tod¹⁰²⁶. Auf diese Weise wird implizit vermittelt, dass die Künstlerin aufgrund der verknappten Zeit kaum Möglichkeiten hatte, zu Lebzeiten weiterführende Bekanntheit zu erlangen. Zudem war es ihr verwehrt, nach Ende der nationalsozialistischen Herrschaft an frühere Erfolge anzuknüpfen. In Kombination mit ihrer

1021 Siehe u. a. Täuber 1994, S. 13; Reinhardt, H. 1996, S. 47; Täuber 1997, S. 194; Peters, A. 1996, S. 13; Reinhardt, H. 1997, S. 27; Böhm 2003, S. 15; Quermann 2006, S. 67; Scheffer 2008, S. 18.

1022 Siehe u. a. Duda 1999a, S. 180.

1023 Siehe u. a. Bruhns 1996, S. 75.

1024 Vgl. u. a. Reinhardt, G. und H. 1996, S. 31; Kaster-Bieker 2001, S. 116; Böhm 2003, S. 34, 43, 46; Quermann 2006, S. 69; Weinstock 2008, S. 16; Blübaum, Do. 2008, S. 39; Scheffer 2008, S. 27, 29 f.; Mieder und Schwarz 2011, Skript S. 11, 15 f.

1025 Zu der Bedeutung eines ‚Raumes für sich selbst‘ für Elfriede Lohse-Wächtler siehe Unterkapitel 1.3, 3.3.2 sowie 3.5 der vorliegenden Arbeit.

1026 Siehe zu Verweisen auf Schicksalsschläge von Elfriede Lohse-Wächtler vor den eigentlichen biografischen Ausführungen u. a. Haase, N. 2000, S. 6; Landeshauptstadt Dresden 2008, S. 38.

gewaltsamen Tötung kann auf diese Weise ein Gefühl von Betroffenheit oder Schuld bei dem bzw. der Rezipierenden evoziert werden. Derartige Empfindungen könnten verständlicherweise wiederum den Wunsch nach angemessener, posthumer Würdigung und Wiedergutmachung zur Folge haben. Eine Potenzierung kann in Zusammenhang mit Beiträgen erfolgen, die die Aufarbeitung der Geschichte nationalsozialistischer Gewaltherrschaft zum Inhalt haben. Einer solchen Rezeption sind Fragen nach Schuld, Opfer-, Täter- und Mittäterschaft von vornherein inhärent.¹⁰²⁷

So hat die Analyse der bisherigen Rezeption gezeigt, dass Elfriede Lohse-Wächtler parallel in mehreren, zum Teil miteinander korrelierenden Themenbereichen wahrgenommen wurde und wird. Dazu zählt neben der Rezeption im Kontext des Gedenkens an die Opfer des nationalsozialistischen Regimes ihre Wahrnehmung in Zusammenhang mit psychiatrischen Einrichtungen. Bestandteil dessen ist das Interesse im Rahmen von Ausstellungen, die künstlerischen Zeugnisse von psychisch Kranken zum Gegenstand zu erheben.

Zudem wurde das Leben und Werk von Lohse-Wächtler im Rahmen feministischer Forschungsbestrebungen bearbeitet. Daraus resultierte zunächst die ‚Wiederentdeckung‘ eines bis dato kaum beachteten weiblichen Kunstschaffens. Es erfolgte eine kunsthistorische Verortung innerhalb der Avantgarde der deutschen Kunst der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Weiter erschienen zahlreiche Biografien, die Elfriede Lohse-Wächtlers Leben mit weiteren, bedeutenden weiblichen Persönlichkeiten und den Städten Dresden und Hamburg in Beziehung setzen. Dazu gehört auch ihre Rezeption als fortschrittliche, emanzipierte Vertreterin ihrer Generation. Ihr Bekanntheitsgrad, das Maß ihrer ‚Wiederentdeckung‘ wird dabei bis heute unterschiedlich eingeschätzt. Zählt sie im Kontext der im Frühjahr 2015 stattgefundenen Ausstellung in der Städtischen Galerie Bietigheim-Bissingen zu den bekannteren und etablierten Künstlerinnen, erfährt sie im Rahmen der Präsentation weiblichen Kunstschaffens der Moderne in der Kunsthalle Bielefeld 2015/2016 als weniger bekannte Position und als „frappierende Entdeckung“¹⁰²⁸ Beachtung.

Auch wurde und wird ihr Werk wiederholt im Kontext der Neubewertung von realistischen und expressionistischen künstlerischen Tendenzen wahrgenommen. Abhängig von dem jeweiligen Themenbereich oder der gezeigten Ausstellung werden unterschiedliche Werke zur Illustration des Geschriebenen oder Gesagten eingesetzt. Betrachtet man die Rezeption der vergangenen Jahre, sind vor allem das Selbstbildnis *Die Zigarettenpause* (Abb. 12), *Selbstbildnis* von 1931, die Pastellzeichnungen *Lissy*, *Das Vergnügen von St. Pauli* (Abb. 49) oder das Blatt *Um die Verrufene* abgebildet. Die benannten Arbeiten repräsentieren in etwa auch die am häufigsten benannten und wissenschaftlich betrachteten Werkgruppen. Neben den Selbstbildnissen sind vor allem die in den psychiatrischen Einrichtungen entstandenen Blätter und die Darstellungen aus dem Hamburger Rotlichtmilieu zu nennen. Immer kehren zudem Zitate aus Briefen oder lyrischen Fragmenten wieder. Sie entstammen vornehmlich dem Nachlass der Künstlerin, den Erinnerungen von Otto Griebel und Hubert Wächtler.

Unabhängig jedoch, in welchem dieser Kontexte die Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler bisher erfolgte, spielen die hier resümierten Erzählstränge eine entscheidende Rolle. In ihrer beständigen Wiederholung leisten sie einen bedeutenden Beitrag zu einer Form der

1027 Siehe dazu weiterführend u. a. Schwan 1997.

1028 Stiffler 2015, ohne Seite.

Mythisierung im oben definierten Sinne. Sie sind somit entscheidender Bestandteil des heutigen Erfolgs der Künstlerin. Wie sich zeigte, gehen männlich konnotierte Künstlermythen dabei mit Erzählungen über spezifisch weibliche Opfer, wie dem unerfüllten Kinderwunsch, einher. Dies wird in Unterkapitel 5.4 in Gegenüberstellung mit der Rezeption von Grethe Jürgens' Leben und Werk und bezugnehmend auf das Unterkapitel 5.1 noch einmal abschließend herausgestellt.

5.3 „Wir waren Außenseiter“ oder etwa nicht? – Die Rezeption von Grethe Jürgens zwischen Zugehörigkeiten, ‚Unkrautmalerei‘ und eigenen Erzählungen¹⁰²⁹

5.3.1 Rezeption zu Lebzeiten – Ausgewählte Publikationen aus den Jahren 1928 bis 1981

Einleitende Anmerkungen

Wie in Unterkapitel 3.2 bereits deutlich wurde und im Einzelnen noch zu zeigen bleibt, erfolgte die Rezeption von Grethe Jürgens bisher mehrheitlich im Kontext ihrer Zugehörigkeit zu einem Kreis von temporär im neusachlichen Stil arbeitenden Künstler_innen im Raum Hannover. Sie ist daher kaum losgelöst von den um diese vermeintliche ‚Gruppierung‘ kreisenden Mythen zu betrachten. Diese erfuhren in Unterkapitel 3.2.2 eine kritische Betrachtung. Es zeigte sich bereits an dieser Stelle, dass Grethe Jürgens teilweise bewusst zu ihrer Entstehung und Tradierung beigetragen hat. Dies geschah vornehmlich durch eigene, in Interviews publizierte Aussagen.

Die so kolportierten Erzählstränge betreffen zum einen die gemeinsame Ausbildung durch die zentrale Lehrerfigur Fritz Burger-Mühlfeld. Zum anderen formieren sie sich um ein vermeintliches Außenseitertum der hannoverschen Künstler_innen in den 1920er und 1930er Jahren und deren Nähe zu sozialen Randgruppen. Unweigerlich nimmt die derartige Wahrnehmung wiederum Einfluss auf die Rezeption von Grethe Jürgens und ihr Werk. Dies betrifft unter anderem den Mythos um eine selbstreferenzielle künstlerische Tätigkeit und ein vermeintliches Desinteresse an einer Partizipation am Kunstmarkt. In Unterkapitel 3.2 konnte diese Form des ‚Außenseitertums‘ im Fall von Grethe Jürgens ansatzweise widerlegt werden.

Vor dem Hintergrund des Wissens um die Projektion und Übereinstimmung einiger, den Kreis der Hannoveraner ‚Neusachlichen‘ umgebenden Narrative sei im Folgenden der Versuch unternommen, den spezifischen Verlauf der Rezeption von Grethe Jürgens noch einmal gesondert herauszustellen. Die in Unterkapitel 3.2.2 zusammenfassend dargestellte Ausstellungstätigkeit soll dabei differenziert und durch eine Analyse der zugehörigen Publikationen und Berichterstattungen ergänzt werden. Ziel dessen ist – wie angesichts der obigen zu Elfriede Lohse-Wächters Rezeption erfolgten Untersuchung –, wiederkehrende Erzählungen und bestimmte Muster herauszustellen.

¹⁰²⁹ Detaillierte Informationen der in den folgenden Abschnitten benannten Ausstellungen sind dem Ausstellungsverzeichnis im Anhang zu entnehmen.

Frühe Ausstellungsrezensionen in Zeitungen bis 1940

Wie im Fall von Elfriede Lohse-Wächtler stammt nach bisherigem Kenntnisstand die erste Berichterstattung zu Grethe Jürgens aus dem Jahr 1928. Die Nordhäuser Zeitung berichtete anlässlich ihrer Beteiligung an der Ausstellung *Die Neue Sachlichkeit in Hannover* im Kunstverein Nordhausen. Die bzw. der sich hinter dem Kürzel E. T. verbergende Verfasser_in erklärt zunächst den offensichtlich noch nicht geläufigen Stilbegriff der Neuen Sachlichkeit. Grethe Jürgens wird angesichts der gezeigten Arbeiten als „ein sehr begabter Porträtmaler“ bezeichnet. Bemerkenswert erscheint die hier verwandte männliche Form vornehmlich aufgrund einer Erwähnung der Künstlerin Ilse Ploetz im selben Artikel. Ihr wird in Bezug auf eine Windmühlendarstellung „[...] die Wärme und das Intime der Malerei [eines] tiefen fraulichen Talent[...]" bescheinigt.¹⁰³⁰ Das Geschlecht von Jürgens ist in Anbetracht ihrer Arbeiten hingegen nicht differenzierter thematisiert. Es bleibt daher offen, ob der bzw. die Verfasser_in des Artikels mit der Bezeichnung „Porträtmaler“ der Künstlerin implizit ein ‚männliches Talent‘ bescheinigt. Wahrscheinlicher ist, dass die männliche Endung von der damals gängigen Praxis der undifferenzierten Verwendung von Weiblich- bzw. Männlichkeitsformen herrührt. Vergleichsmöglichkeiten bietet der Artikel in dieser Hinsicht nicht.

Auch in den folgenden Jahren wird die Künstlerin vornehmlich in Zusammenhang mit Ausstellungen zur Neuen Sachlichkeit und Präsentationen im Kunstverein Hannover rezipiert. Nach bisherigem Kenntnisstand fand sie im Gegensatz zu Elfriede Lohse-Wächtler jedoch keine ausführlichere Erwähnung. Anlässlich der Herbstausstellung im Jahr 1931 erschien ein Bericht in der Zeitung *Volkswille*. In diesem werden die Werke von Jürgens gemeinsam mit jenen von Hans Mertens und Erich Wegner als „[...] harte, herbe Bilder, die den Plan einer neuen Anschauung zeigen“, bezeichnet.¹⁰³¹

In der Rezension zu der Braunschweiger Ausstellung zur Neuen Sachlichkeit im Herzog Anton Ulrich-Museum im Jahr 1932 wird den beteiligten Künstler_innen aus Hannover jeweils ein Absatz gewidmet. Die Bewertung der Mehrzahl der genannten Exponate von Grethe Jürgens durch den Autor Kurt Fischer fällt dabei kritisch aus. So bezeichnet er das „nicht motivierte Grün“ im ansonsten positiv besprochenen Gemälde *Stoffhändler* als „störend“. Bei dem Werk *Blumenmädchen*, das „einige prächtige Einzelheiten“ habe, bliebe „[...] die Einheit zwischen Person und Landschaft [...] äußerlich, [...]“. Den Fischereidarstellungen mangelt es laut Fischer an kompositioneller Geschlossenheit. „Ein vollkommenes ‚Bild‘“ sei hingegen das *Bildnis Gustav Schenk*, das „[...] Geschlossenheit in Linie und Form, Ausdruck und Farbe“ aufweise.¹⁰³² Erneut bezieht sich der Autor in seiner Rezension ausschließlich auf das künstlerische Schaffen von Grethe Jürgens. Verweise auf ihre Biografie enthält auch dieser Beitrag nicht.

Im Oktober 1932 berichtete der *Volkswille* erneut über eine Herbstausstellung im Kunstverein Hannover. Die von Jürgens eingereichten Arbeiten werden in Kürze bedacht: die „[...] Starrheit der Komposition, wie wir sie noch bei Trümper und stellenweise auch bei

1030 Nordhäuser Zeitung 1928.

1031 *Volkswille* 1931.

1032 Fischer 1932, ohne Seite.

manchen anderen finden [...]“, sei „abgestreift“.¹⁰³³ Anlässlich der GEDOK-Ausstellung im selben Jahr erwähnte der Hannoversche Anzeiger Grethe Jürgens gleich im zweiten Absatz. Es wird kritisiert, dass das große Gemälde *Blumenmädchen* nicht in die von der Architektin gestalteten Räumlichkeiten passe und Werke der Künstlerin andernorts bereits überzeugender gewirkt hätten.¹⁰³⁴

Anlässlich der Ausstellung in der Kölner Galerie Abels 1933, in der parallel Werke der Künstlerin Lilly Steiner gezeigt wurden, erfolgte eine ausführlichere Erwähnung von Grethe Jürgens. Sie wird zunächst hinsichtlich der Intention ihrer künstlerischen Arbeit zitiert: „Meine Bilder entstehen nicht aus einem momentanen Farbenrausch, sondern mehr aus dem Drange, eine neue und einfache Lösung für die einfachen Dinge, Acker, Bäume und arbeitenden Menschen zu finden.“ Diesen „Willen zur Vereinfachung“ sieht der bzw. die Verfasser_in in den in der Ausstellung zu sehenden Werken der Künstlerin bestätigt. Es folgt eine nähere Betrachtung exemplarischer Exponate, wobei das „Zeichnerische in der Bildkomposition“ als Gemeinsamkeit der Arbeiten hervorgehoben wird. Ähnlich wie Anna Banaschewski in der Berichterstattung zu Elfriede Lohse-Wächtler schließt der bzw. die Verfasser_in seinen bzw. ihren Bericht zu Grethe Jürgens mit der Bekundung eines Interesses an der weiteren Entwicklung „der verantwortungsbewusst strebenden Künstlerin“.¹⁰³⁵

Interessant ist ein weiterer Bericht zu der Kölner Ausstellung. Er beschreibt die Werke von Grethe Jürgens wie folgt: „Ein nüchtern flaches Auge und eine feste Hand bestimmen ihr herbes Schaffen [...] sachliche Besessenheit, die nun zwangsläufig sich mit dem Spröden verbindet [...], waltet das Überbetonen vor. Ob die Begabungssubstanz bald verwirtschaftet sein wird oder durch strenge Zucht ein organisches Wachsen erreicht werden kann, vermag ein erster Einblick nicht zu entscheiden.“ Ähnlich wie in der oben benannten Berichterstattung im Volkswille von 1931 wird die Herbheit und Sachlichkeit ihrer Arbeiten betont. Den Einstieg bildet eine kurze Information zu dem beruflichen Werdegang der Künstlerin. Sie sei „[...] vom Architekturstudium über die Kunstgewerbeschule zur Malerei [...]“ gekommen.¹⁰³⁶ Erstmals fließt hier nach bisherigem Kenntnisstand eine biografische Information in die Berichterstattung zu Grethe Jürgens ein.

Eine ausführliche Einzelbetrachtung erfuhr Grethe Jürgens 1934 in einer Beilage des Hannoverschen Tageblattes zum Thema „Junge Kunst in Niedersachsen“. Werner Miro hebt die „notwendige Beruhigung“ hervor, die das Kunstschaffen jener Tage erfahre, das in „einem neuen Heimat- und Naturgefühl begründet“ sei. In den Werken von Grethe Jürgens würde man dem „[...] modernen Kunstempfinden bereits in klarer, charakterlicher Gestaltung [...]“ begegnen, „[...] wenn sich auch natürlich die Künstlerin erst auf dem Weg zu einem Höhepunkt [...]“ befände. Im Folgenden hebt Miro den Naturalismus als kennzeichnend für ihre Arbeiten hervor. Auch er betont den zeichnerisch-technischen Einfluss. Diesen bezieht er auf ihre Fähigkeit zur Erstellung von „[...] äußerst geschmackvolle[n] und wirksame[n] Reklamezeichnungen und ähnliche[n] kunstgewerbliche[n] Arbeiten [...]“. Ein biografischer Hinweis, beispielsweise auf ihre Ausbildung oder ihre berufliche

1033 Volkswille 1932.

1034 Mergler 1932, S. 15.

1035 Zu dem vorangegangenen Absatz: Kölner Lokal-Anzeiger 1933, S. 7. Parallel zu den Werken von Grethe Jürgens präsentierte die Galerie Abels kunsthandwerkliche Arbeiten von Lilly Steiner.

1036 Kölner Stadtanzeiger 1933.

Tätigkeit, erfolgt jedoch nicht. Angesichts der neueren Werke von Grethe Jürgens betont Werner Miro „[...] einen romantisch-magischen Einfluß, der das Naturalistische der bloßen naturwahren Wiedergabe des Themas dämpft [...]“.¹⁰³⁷

Anlässlich ihrer Einzelausstellung *Landschaften und Porträts* in den Räumlichkeiten der hannoverschen GEDOK im Jahr 1935 erschienen mehrere Artikel in unterschiedlichen regionalen Zeitungen. Am 17. Januar riet der Hannoversche Anzeiger zu einem Besuch der Präsentation. Der Beitrag lobt den „urpersönlichen Charakter“ und die „innere Wahrheit“ der Werke von Grethe Jürgens, die „[...] sich über ihr Thema mit dem Betrachter auseinander[setzen], [...]“. Neben den Stärken werden die von der Autorin wahrgenommenen Schwächen der künstlerischen Arbeit von Jürgens benannt. Abschließend resümiert die Verfasserin: „Der ernst strebenden Künstlerin, deren auch rein technisches Können sich heute schon auf einer beträchtlichen Höhe bewegt, steht zweifellos eine weitere sichere Entwicklung und damit, wie wir hoffen, auch eine entschiedene künstlerische Zukunft bevor.“¹⁰³⁸ Äußerte sich dieselbe Verfasserin drei Jahre zuvor deutlich kritischer, hebt sie im Rahmen dieser Ausstellungsrezension die Eigenständigkeit und die handwerklichen Fertigkeiten von Jürgens hervor. Interessant ist zudem die Betonung der Ernsthaftigkeit ihres Strebens. Dieses war bereits in der Berichterstattung zu der Kölner Galeriepräsentation im Kontext einer positiv zu vermutenden künstlerischen Entwicklung angeführt worden. Eine derartige Hervorhebung von Strebsamkeit spielt, wie sich zeigte, auch bei der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler eine bedeutende Rolle.

Die Rezension der GEDOK-Ausstellung im Hannoverschen Kurier vom 18. Januar 1935 liest sich überwiegend positiv. Die gezeigten Arbeiten legten „[...] Zeugnis von jahrelangem, hartem und ehrlichem Ringen der Künstlerin um einen vollkommenen künstlerischen Ausdruck ab“. Der bzw. die Verfasser_in wünscht Grethe Jürgens auf der einen Seite „[...] ein Beharren in der Tiefe und Herbheit einiger Bilder [...]“ und sieht auf der anderen Seite „[...] wiederum, daß dieser reichen Begabung ein ewig fruchtbarer Kampf beschieden sein wird“. Es folgen eine kurze Beschreibung einzelner Beispiele aus den beiden präsentierten Werkgruppen Landschaft und Porträt.¹⁰³⁹

Im Jahr 1938 präsentierte die GEDOK Pflanzenaquarelle von Grethe Jürgens, über die wieder Georgine Mergler berichtete. Sie bewertet die ausgestellten Arbeiten ausschließlich positiv und bezeichnet Jürgens als „Meisterin des Pflanzenaquarells“.¹⁰⁴⁰ Bis auf die Erwähnung, dass die Künstlerin das Buch über einen Aronstab von Gustav Schenk¹⁰⁴¹ „meisterlich illustrierte“, bezieht sich der Beitrag erneut ausschließlich auf die Eigenschaften und Qualität der ausgestellten Werke.

Eine weitere Rezension der Ausstellung in der GEDOK verfasste Georg Paasch. Er schildert zunächst die Genese der Aquarelle, wobei er Grethe Jürgens eine wissenschaftliche statt eine rein ästhetische Herangehensweise bescheinigt. Auch Paasch legt der Rezipientin bzw. dem Rezipienten vor allem die Darstellungen des Aronstabs nahe: „Wie hier dem Spiel der Natur in ihrer Ordnung und ihrer Schönheit nachgegangen ist, dazu bedarf es

1037 Miro 1934.

1038 Mergler 1935.

1039 Zu dem vorangegangenen Absatz: Hannoverscher Kurier 1935.

1040 Mergler 1938.

1041 Schenk 1937.

nicht nur des scharfen Auges, des genauen Wissens und eines reifen künstlerischen Könnens, sondern auch der ungeteilten Liebe an allem natürlichen Geschehen. Und die ist Grethe Jürgens ohne Einschränkung zu bescheinigen.¹⁰⁴²

Auch Werner Schumann hebt in seinem Artikel für den Hannoverschen Kurier hervor, dass es Jürgens „[...] auf das Wesentliche, nicht auf irgendetwas Dekoratives [...]“ ankäme. Zudem betonen beide von Schumann verfassten Ausstellungsrezensionen die seit einigen Jahren bestehende, oben erwähnte Bekanntheit der Künstlerin als „[...] sorgfältige Gestalterin der pflanzlichen Schönheit und Eigenart“ im Raum Hannover.¹⁰⁴³

Im Jahr 1939 wurde Grethe Jürgens erneut im Rahmen einer Berichterstattung von Georgine Mergler anlässlich einer Gemeinschaftsausstellung von Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen im *Deutschen Frauenwerk* erwähnt. Aus der Aufzählung geht jedoch lediglich hervor, dass Jürgens offenbar mit Pflanzenzeichnungen und Porträts vertreten war.¹⁰⁴⁴ Im Jahr darauf fanden ihre Pflanzendarstellungen ebenfalls nur eine kurze, wenn auch positive Erwähnung.¹⁰⁴⁵

Zusammenfassend lässt sich aufgrund der benannten Beiträge konstatieren, dass die Rezeption von Grethe Jürgens in den 1930er Jahren nahezu ausschließlich entlang ihrer Werke verläuft. Bis auf eine kurze Anmerkung, die sich auf ihre bisherige Ausbildung bezieht, liegt der Fokus der Berichterstattung auf den jeweilig gezeigten Arbeiten und der künstlerischen Entwicklung von Jürgens. Eine Parallele zu der frühen Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler ist lediglich in Bezug auf die wiederholte Erwähnung eines stetigen Strebens und Beharrens seitens der Künstlerin auszumachen.

Zudem wird die Zunahme der Präsentation von Pflanzendarstellungen und Porträts ersichtlich. Der Detailreichtum der Beschreibungen im Rahmen der Rezensionen lässt vermuten, dass diese Sujets auch für die Berichtersteller_innen in Anbetracht der nationalsozialistischen Kulturpolitik ein relativ ‚ungefährliches‘ Thema boten.

„Man muß einmal damit fertig werden“¹⁰⁴⁶ – Wiederaufnahme der Berichterstattung in der Nachkriegszeit von 1946 bis 1955

In den Jahren direkt nach dem Zweiten Weltkrieg waren die Pflanzendarstellungen von Grethe Jürgens weiterhin Gegenstand der Berichterstattungen. Im Mai 1946 erschien im Rahmen der Reihe „Hannoversche Künstlerinnen“ im Neuen Hannoverschen Kurier ein längerer Artikel über den Besuch in Jürgens’ Atelier. Nach einer einführenden Schilderung der Umgebung ihres Ateliers wird die Künstlerin in Bezug auf ihre Pflanzendarstellungen wie folgt zitiert: „Ich wollte keine schönen Bilder malen.“ Daraufhin wird, wie anlässlich der im November 1938 erschienenen Rezension zu den in der GEDOK ausgestellten Pflanz-

1042 Zu dem vorangegangenen Absatz: Paasch 1938.

1043 Schumann 1938.

1044 Siehe Mergler 1939.

1045 Siehe Rasche 1940. Die Rezension erschien vermutlich anlässlich der 27. Herbstausstellung im Kunstverein Hannover.

1046 Grethe Jürgens, in: Neuer Hannoverscher Kurier 1946. Der Rezeptionszeitraum von 1939 bis 1945 entfällt, da die Berichterstattungen zu Ausstellungstätigkeiten aufgrund des Kriegszustandes allgemein gering und in Bezug auf Grethe Jürgens kaum relevant ausfielen.

zenmotiven, hervorgehoben, dass es bei diesen Arbeiten nicht um eine für Blumenstücke „im landläufigen Sinne“ übliche malerische, pittoreske Ästhetik gehe. Sie sind laut Verfasser_in schön, „[...] weil das Verlangen nach Wahrhaftigkeit vor dem Leben sie gemalt hat“. Der zweite Teil des Artikels ist den neuen, nach dem Krieg entstandenen Darstellungen von zerstörten Straßenzügen und Häuserruinen gewidmet. Diese bezeichne Grethe Jürgens selbst „unfeierlich“ als „Trümmerbilder“. Die zwei kurzen Zitate der Künstlerin verweisen auf einen Neuanfang in ihrem Werk, der laut Autor_in für sie zugleich „[...] die künstlerische Bewältigung des Erlebnisses jener Zeit, [...]“ bedeutet.¹⁰⁴⁷

Im Oktober 1949 widmete die Hannoversche Presse beiden Themen nahezu eine ganze Seite. Mit dem ironischen Titel *Endsieger: Der Huflattich* philosophiert der bzw. die Verfasser_in zunächst über den wilden Bewuchs der hannoverschen Ruinenlandschaft. Im Anschluss kommt er bzw. sie auf Grethe Jürgens als die Person zu sprechen, die sich genau für diese Themen interessiere. Dieses Interesse habe ihr den Beinamen „Unkrautgrethe“ eingebracht. Dies verweist erneut auf einen gewissen, bis dato bereits erlangten Grad an Bekanntheit der Künstlerin in Bezug auf diese Werkgruppe vor allem im regionalen Kontext. Zudem fungiert es als ein Alleinstellungs- und Wiedererkennungsmerkmal.

Unter bzw. rechtsseitig von dem Beitrag sind Zeichnungen der sechs häufigsten im hannoverschen Stadtbild zu findenden Unkrautarten inklusive Erläuterungen sowie eine weitere Darstellung aus der Hand von Grethe Jürgens abgebildet. Diese zeigt im Hintergrund die Ruine der Kreuzkirche inmitten von Sträuchern. Im Mittelgrund sind Passanten, vorne detaillierte Pflanzenzeichnungen zu sehen. Eine ausführlichere Besprechung der künstlerischen Arbeit von Jürgens seitens des Autors bzw. der Autorin fehlt an dieser Stelle.¹⁰⁴⁸ Abgedruckt ist stattdessen ein Text der Künstlerin selbst, in dem sie ihre Wahrnehmung und Art der Verarbeitung des zerstörten Stadtbildes schildert. Dem letzten Satz ist ihre Intention zu entnehmen, die sie mit dem Wunsch umschreibt, „[...] die Spuren der zerfallenen und in Pflanzen wieder auferstehenden Welt in unverwischbaren Zeichen vor dem großen Vergessen zu bewahren“.¹⁰⁴⁹

Anlässlich der 1951 im Wilhelm-Busch-Museum gezeigten Einzelausstellung erschien eine Broschüre. Sie enthält eine Liste der gezeigten Werke, einige biografische Angaben und eine Auflistung von Ausstellungsorten. Des Weiteren sind Institutionen aufgelistet, in deren Sammlungen sich Werke von Grethe Jürgens befinden. Der Exponatübersicht ist zu entnehmen, dass die Ausstellung einen Einblick über das gesamte bisherige Schaffen der Künstlerin bot. Auch eine Auswahl der ‚Trümmerbilder‘ und formvereinfachte Arbeiten aus den späten 1940er Jahren wurden gezeigt. In einer zur Ausstellung erscheinenden Rezension in *Die Norddeutsche* finden diese zu Beginn des Artikels lediglich indirekt Erwähnung. So philosophiert der bzw. die Autor_in ausgehend von einem Eintrag im Gästebuch der Ausstellung über die Korrelation von Kindlichem und Kunst. Der restliche Artikel gibt einen Überblick über das bisherige künstlerische Schaffensspektrum von Grethe Jürgens. Dieser reicht von den Arbeiten im neusachlichen Stil über die Pflanzenzeichnungen bis hin zu den Ruinendarstellungen. Ihren Werken wird dabei „Zeiterlebnis“ im Sinne einer engen Verbindung mit der Zeit ihrer Entstehung sowie „künstlerische Ehrlichkeit“ zuge-

1047 Zu dem vorangegangenen Absatz: Neuer Hannoverscher Kurier 1946.

1048 Hannoversche Presse 1949.

1049 Jürgens 1949.

sprochen. Jürgens selbst wird „unerschöpfliche Fabulierlust und naive[r] Freude“ sowie ein „zarte[s] Empfinden“ gegenüber dem Lebendigen bescheinigt.¹⁰⁵⁰ Biografische Informationen bietet auch diese Ausstellungsrezension nicht.

Kritik erntete die Künstlerin für das in der *Dritten Deutschen Kunstausstellung* 1953 in Dresden gezeigte Gemälde *Ruhende Erntearbeiter*.¹⁰⁵¹ Der Autor des Artikels in der *National-Zeitung* kritisiert, dass das Werk ein romantisches Idyll darstellt, statt sozialkritisch die „gewissenlose Ausbeutung der Landarbeiter“ zu schildern und die „aufgezwungene Eintönigkeit ihres grauen Alltags“ aufzuzeigen.¹⁰⁵²

Im Jahr 1955 fand Grethe Jürgens mit einem Eintrag Eingang in das Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. Neben einer kurzen Überblicksdarstellung über ihr Schaffen findet sich eine Auflistung der bisherigen Literatur. Sie bezieht sich vornehmlich auf die von Jürgens mitgestalteten Hefte der Zeitschrift *Niedersachsen*.¹⁰⁵³

So wird anhand dieser exemplarisch betrachteten Publikationen deutlich, dass die Rezeption zu Jürgens weiterhin vornehmlich werkbezogen verläuft. Lediglich das Beiheft zur Ausstellung im Wilhelm-Busch-Museum, das vor allem den Besucher_innen vor Ort zugänglich war, enthält einige biografische und bibliografische Informationen. Neu hinzu kommen aufgrund des mittlerweile drei Jahrzehnte währenden künstlerischen Schaffens zusammenfassende Darstellungen, die einen Überblick über die bis dato entstandenen Werkgruppen geben. Vor allem in Berichterstattungen aus dem hannoverschen und nordwestdeutschen Raum stehen Pflanzenzeichnungen und Ruinendarstellungen im Fokus. Dies liegt vermutlich in der regionalen Bekanntheit und in den noch präsenten Eindrücken der kulturpolitischen Repressionen und des Krieges begründet.

Zudem fanden vermehrt wörtliche Zitate von Grethe Jürgens Eingang in die Berichterstattungen der Zeitungen. Diese dienen in den oben benannten Beiträgen vornehmlich dazu, dem bzw. der Rezipierenden die (vermeintlichen) Intentionen der Künstlerin näherzubringen. Auch der Bericht über einen Besuch in ihrem Atelier, der von einem Interesse an ihrer Person und ihren Lebensumständen zeugt, spricht für eine zunehmende, vornehmlich regionale Bekanntheit und Bedeutsamkeit Mitte der 1940er Jahre.

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges ist für Grethe Jürgens nach den beiden erwähnten Ausstellungen des BBK in Hannover 1946 und der 3. Deutschen Kunstausstellung in Dresden im Jahr 1953 erst ab 1954 wieder eine regelmäßige Ausstellungstätigkeit zu verzeichnen. Von Ende Mai bis Mitte Juni 1954 ist sie mit zwei aktuelleren Arbeiten an der Ausstellung der *Niedersächsischen Sezession* und der *Freien Gruppe* im Städtischen Museum Braunschweig beteiligt. In den beiden darauffolgenden Jahren wurde jeweils ein Werk der Künstlerin im Rahmen von drei Ausstellungen des BBK Hannover bzw. unter dessen Mitwirkung in Hannover präsentiert. 1957 waren zwei aktuelle Arbeiten von Grethe Jürgens in einer Ausstellung der *Freien Gruppe Hannover* erstmalig wieder außerhalb Deutschlands in Wien

1050 Schlüter 1951.

1051 Zu der Ausstellung erschien ein Katalog: Publikationsausschuß der Dritten Deutschen Kunstausstellung 1953. Eine Abbildung des Gemäldes *Ruhende Erntearbeiter* (siehe Anm. 380 der vorliegenden Arbeit) von Jürgens findet sich nicht. Es wird jedoch im Ausstellungsverzeichnis aufgeführt, ebd., S. 13.

1052 Jähner 1953, unbekannte Seite, zit. n.: Kunstverein Hannover 1974, S. 67.

1053 Siehe Vollmer 1955, S. 577. Zu der Zeitschrift *Niedersachsen* siehe S. 72, Anm. 234 der vorliegenden Arbeit.

zu sehen.¹⁰⁵⁴ Im Herbst nahm sie erneut an einer Präsentation des Kunstvereins Hannover teil. Dort wurden die Gemälde *Buchholzer FastnachtKinder*¹⁰⁵⁵ von 1954 sowie *Arbeitsamt* von 1929 (Abb. 5) ausgestellt. Wie bereits in Unterkapitel 3.2.2 erwähnt, berichtete sie in einem Brief an Käthe Schenk von dem Verkauf des letztgenannten Gemäldes im Anschluss an die Ausstellung und drückt ihre Hoffnung auf einen dadurch bedingten Anstieg ihrer künstlerischen Anerkennung aus.¹⁰⁵⁶ Bis 1961 bleibt eine Integration von frühen Werken realistischer Darstellungsweise die Ausnahme. In den Jahren von 1957 bis 1961 wurden vornehmlich aktuellere Arbeiten in Ausstellungen des BBK, des Kunstvereins Hannover und der GEDOK gezeigt. Diese fanden nicht nur in Hannover, sondern auch im niedersächsischen Umkreis und darüber hinaus¹⁰⁵⁷ statt. Präsentationen und Ankäufe von öffentlich zugänglichen Institutionen und die Beteiligung an größeren, überregionalen Ausstellungen blieben die Ausnahme.

5.3.2 Umstände der ‚Wiederentdeckung‘ von 1961 bis 1981 – Grethe Jürgens erzählt mit

Ausstellungsbeteiligungen und Publikationen in einem Zeitraum von 1961 bis 1981

Ausschlaggebend für die ‚Wiederentdeckung‘ von Grethe Jürgens und ihren Arbeiten im oben definierten Sinne war die internationale Neubewertung gegenständlicher Tendenzen in der bildenden Kunst. Die Wahrnehmung, Darstellung sowie die wissenschaftliche Bearbeitung und Verortung der Werke dieser Stilrichtungen verlief dabei keineswegs einheitlich. Von den 1970er Jahren bis heute ist sie wiederholt Transformationen unterworfen.¹⁰⁵⁸ Dies lässt auch die Rezeption der Arbeiten von Jürgens anschaulich werden.

Den Wendepunkt markierte, wie auch Hildegard Reinhardt und Heike Scholz konstatieren¹⁰⁵⁹, ihre Ausstellungsbeteiligung an einer Präsentation von Werken der Neuen Sachlichkeit 1961 im Haus am Waldsee in Berlin. In einer zugehörigen Rezension werden die Hannoveraner Künstler_innen als „Entdeckung“ der Ausstellung positiv hervorgehoben. Eine geschlossene Vorstellung ihrer Werke wird als lohnenswertes Projekt für die Zukunft angeregt. Grethe Jürgens ist namentlich, im Gegensatz zu Ernst Thoms jedoch nicht ausführlicher erwähnt.¹⁰⁶⁰

1054 Grethe Jürgens ist auf der Einladungskarte vermerkt.

1055 Grethe Jürgens, *Buchholzer FastnachtKinder*, Kreide und Tempera auf Holzpappe, 67,6 x 47,6 cm, Sprengel Museum Hannover.

1056 Siehe Jürgens 1957b. Jürgens schreibt, dass sie das Werk an das „Landesmuseum“ verkauft habe. Aus den Unterlagen der Stadt Hannover geht hervor, dass diese das heute im Sprengel Museum befindliche Gemälde im Anschluss an die Ausstellung für 650,- DM erwarb. Eigentümer ist nach wie vor die Stadt Hannover, Stadt Hannover Inventarlisten ohne Jahr.

1057 Die Teilnahme an der GEDOK-Ausstellung 1959 im Württembergischen Kunstverein wird belegt durch einen Brief von Grethe Jürgens an Gustav Schenk, in dem sie berichtet, dass sie drei Zeichnungen nach Stuttgart gesandt hat. Zu diesem Zeitpunkt ist sie sich jedoch nicht sicher, ob die Zeichnungen auch angenommen werden würden, Jürgens 1959.

1058 Siehe dazu weiterführend Peters 2000 sowie Peters 2001, S. 85 ff.

1059 Vgl. Reinhardt, H. 1982, S. 7 und Scholz 2001, S. 9.

1060 Buesche 1961.

Bereits im Jahr darauf erfolgte mit der Ausstellung *Die zwanziger Jahre in Hannover* tatsächlich eine gemeinsame Präsentation von unterschiedlichen kulturellen Strömungen im Raum Hannover zur Zeit der Weimarer Republik. Grethe Jürgens war mit sechs Arbeiten vertreten, darunter *Arbeitsamt* (Abb. 5), *Selbstbildnis* (Abb. 4) und *Zuschauer im Vorstadt-zirkus* (1931).¹⁰⁶¹ In dem Katalog wird sie in Zusammenhang mit dem Magazin *Wachsbogen* erwähnt. Ein von ihr verfasster Beitrag daraus findet sich im Anschluss an den Textbeitrag zur hannoverschen Neusachlichkeit.¹⁰⁶² Weiterführende biografische Informationen oder Werkanalysen enthält der Katalog nicht.

Im Mai 1966 zeigte die Kölner Galerie Zwirner Arbeiten im neusachlichen Stil. Bereits im März war Grethe Jürgens dort in einer Ausstellung mit ihrem *Selbstbildnis* von 1928 vertreten gewesen. Im Jahr darauf ist das Gemälde in zwei weiteren Ausstellungen zu sehen. Dabei handelt es sich bei der einen um eine vom Kunst- und Museumsverein Wuppertal initiierte Präsentation von Werken realistischer Tendenzen in Wuppertal. Zu der Ausstellung erschien ein Katalog, in dem sich eine Schwarz-Weiß-Abbildung ihres *Selbstbildnis* von 1928 und einige wenige biografische Angaben finden. Neben dem Selbstbildnis wurde das Gemälde *Alte Frau strickend* aus demselben Jahr gezeigt.¹⁰⁶³

1968 waren Arbeiten von Grethe Jürgens neben einer Ausstellung des BBK und des Kunstvereins in Hannover erneut in zwei weiteren Präsentationen zu gegenständlicher Kunst zu sehen. Mindestens 12 ihrer Werke aus den 1920er und 1930er Jahren wurden dabei parallel in zwei der drei damaligen Niederlassungen der Galleria del Levante in München und Rom gezeigt. In dem dazugehörigen Katalog wird Jürgens lediglich kurz im Rahmen einer Aufzählung der in den Ausstellungen vertretenen hannoverschen Künstler_innen erwähnt.¹⁰⁶⁴

Ende des Jahres 1969 fand zunächst im Kunstverein in Hamburg, dann im Kunstverein Frankfurt am Main die umfassende Ausstellung *Realismus in der Malerei der 20er Jahre* statt, zu der eine Begleitpublikation erschien.¹⁰⁶⁵ Des Weiteren wurde Grethe Jürgens im Kontext ihrer Hannoveraner Kolleg_innen in der umfassenden Publikation zur Neuen Sachlichkeit und zum Magischen Realismus von Wieland Schmied erwähnt. Dieser gibt an, dass die gegenständlich arbeitenden Künstler_innen um Grethe Jürgens ein „Außen-seiterdasein“ führten. Um aus ihrem „Getto“ auszubrechen und auf sich aufmerksam zu machen, hätten sie laut Schmied die Zeitschrift *Wachsbogen* initiiert, die in dem Atelier von Grethe Jürgens produziert und von ihr und Gerta Overbeck per Fahrrad ausgeliefert wurde.¹⁰⁶⁶ Neben diesen Nennungen fand erneut der Beitrag zum Besuch einer Kunstauss-

1061 Es erschien ein Katalog, siehe Kunstverein Hannover 1962, S. 9; Grethe Jürgens, *Zuschauer im Vorstadt-zirkus*, 1931, Aquarell, 68 x 48,5 cm, bez. und dat. unten links: JÜRGENS 1931, ehem. Sammlung Fishman, Milwaukee, USA, derzeitiger Standort nicht bekannt, Abb. in: Heller 1991, S. 78.

1062 Siehe Kunstverein Hannover 1962, S. 222 ff.

1063 Siehe Kunst- und Museumsverein Wuppertal 1967, ohne Seite; Grethe Jürgens, *Strickende Frau (Alte Frau strickend)*, 1928, Öl auf Pappe, 45 x 56,2 cm, bez. unten rechts: Jürgens, Sprengel Museum Hannover, Abb. in: Scholz 2001, Abb. 47, ohne Seite.

1064 Siehe Galleria del Levante 1968.

1065 Von Grethe Jürgens wurden das *Selbstbildnis* von 1928 sowie das Aquarell *Im Café* von 1931 gezeigt. Im dazugehörigen Katalog sind beide Arbeiten sowie deren bisherige Ausstellungsbibliografie gelistet, jedoch nicht abgebildet. Des Weiteren werden neben Geburtsjahr und -ort lediglich die wichtigsten Daten zu der Ausbildung von Jürgens angeführt, vgl. Kunstverein in Hamburg 1968, ohne Seite, Verzeichnis der ausgestellten Werke, Eintrag Grethe Jürgens.

1066 Schmied 1969, S. 67.

stellung aus dem Heft 5/6 des *Wachsbogen* sowie eine Kurzbiografie zu Jürgens Eingang in die Publikation.

Anlässlich ihres 70. Geburtstages in jenem Jahr erschienen in den hannoverschen Zeitungen zudem Beiträge, die einen Überblick über das bisherige Schaffen von Grethe Jürgens sowie Einblicke in ihr Leben geben. Die Hannoversche Presse hebt dabei erneut den Ruf der Künstlerin hervor, den sie sich durch „[...] Illustrationen zu Pflanzenbüchern und durch ihre Mitarbeit am ‚Wachsbogen‘, [...]“ erworben habe. Mit diesen Pflanzenzeichnungen habe sie „[...] ihr künstlerisches Gesicht auch während der Nazizeit“ gewahrt.¹⁰⁶⁷ Weiterführende biografische Informationen fließen in diesen kurzen Beitrag nicht ein. Abgedruckt ist er unterhalb eines 1961 entstandenen abstrakten Blattes.

Ausführlicher gestaltet sich der im Februar 1969 ebenfalls anlässlich ihres Geburtstages erschienene Bericht über einen Atelierbesuch bei Grethe Jürgens. Der bzw. die Rezipient_in erhält Informationen über ihre Tätigkeit als Grafikerin bei dem Unternehmen Hackethal und über ihre Ausbildung an der Kunstgewerbeschule. Auch wird ihre Teilnahme an der Ausstellung zur hannoverschen Neuen Sachlichkeit in Braunschweig im Jahr 1932 erwähnt. Der Autor berichtet des Weiteren über die Herausgabe des *Wachsbogen* sowie über dessen schnelles Ende. Zudem erfährt der bzw. die Lesende von der Rückgabe des Aquarells „Bettler“¹⁰⁶⁸, das vom Niedersächsischen Landesmuseum zum Schutz vor dessen Entfernung im Zuge der Aktion ‚Entartete Kunst‘ 1937 an die Künstlerin zurückgegeben werden musste. Es folgen eine kurze Gegenüberstellung des Selbstbildnisses von 1928 (Abb. 4) mit dem *Selbstporträt vor Ruinen* (Abb. 8) und Erläuterungen zu den Pflanzendarstellungen. Diese enden mit einem Zitat von Grethe Jürgens. Abschließend verweist der Verfasser auf das Spätwerk, das er als Weiterentwicklung des zuvor Entstandenen deklariert. Ein „Bruch“ seien die abstrakten Arbeiten der Malerin nicht.¹⁰⁶⁹

Im September 1969 widmete die Zeitschrift der Volksbühne Hannover Grethe Jürgens einen ganzseitigen Beitrag mit einer Abbildung ihres *Selbstporträt vor Ruinen*. Der Untertitel lautet bezeichnenderweise „Kleinmeisterin – nicht provinziell“. So wird gleich zu Beginn darauf verwiesen, dass die Künstlerin „kein Kurt Schwitters, kein Goya, kein unentdecktes Genie“ sei. Statt eines „Bahnbrechers“ sei sie eine „Kleinmeisterin“, male nur, was sie könne, und habe ihre „Eigenart“. Von dieser erfährt der bzw. die Rezipient_in im weiteren Verlauf, der einen Überblick über die verschiedenen Schaffensphasen von Grethe Jürgens gibt. Auch ihre Tätigkeit als Herausgeberin und Illustratorin von Büchern findet Erwähnung. Hervorgehoben wird zudem die Tatsache, dass zwei ihrer Selbstbildnisse 1968 Eingang in die Publikation von Diether Schmidt¹⁰⁷⁰ gefunden haben. Sie stünden daher in direktem Kontext zu „[...] Klee, Kokoschka, Feininger, Grosz, Käthe Kollwitz, Adler, Meidner, Nolde und anderen“. Die Bedeutung einer derartigen Kontextualisierung mit bekannten Namen benennt der Autor im Absatz zuvor selbst ironisch. So verweist er auf die

1067 Hannoversche Presse 1969.

1068 Das mit „Bettler“ titulierte Gemälde stimmt vermutlich mit dem Werk *Arbeitsloser* überein, siehe S. 86, Anm. 308 der vorliegenden Arbeit.

1069 Fischer 1969.

1070 Eine Schwarz-Weiß-Abbildung zu Grethe Jürgens' *Selbstporträt vor Ruine*, 1944, in: Schmidt 1968, S. 90, Nr. 117; *Selbstbildnis*, 1928, Tafel 48. Den beiden Werken ist ein kurzer, beschreibender Absatz gewidmet, ebd., S. 90.

„[...] merkwürdige Eigenart der Deutschen, [...], von den Lebenden nur sehr ‚bekannte‘ Namen zu kaufen, [...]“¹⁰⁷¹

Im Jahr 1970 ist bisher nur die oben erwähnte Ausstellungsbeteiligung im Kontext des BBK nachzuweisen, in der aktuelle Werke von Grethe Jürgens Arbeiten der Künstlerin Paula Brandt gegenübergestellt wurden. Es erschien ein Artikel in der Hannoverschen Presse, der jedoch im Gegensatz zu den zuletzt angeführten Publikationen wieder ausschließlich Bezug zu der ausgestellten Werkgruppe der abstrakten Arbeiten nimmt. Illustriert wurde der Beitrag mit einer Abbildung des Blattes *Melancholische Melancholie* von Jürgens.¹⁰⁷²

1971 werden mindestens fünf Werke der Künstlerin aus den 1920er und 1930er Jahren in der Ausstellung *Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung 1919–1933* im Württembergischen Kunstverein gezeigt. Zu der Ausstellung erschien ein Katalog, der neben inhaltlich einführenden Texten jeweils einen zweiseitigen Eintrag zu den ausstellenden Künstler_innen enthält. Der Beitrag nennt die wichtigsten Eckdaten zu der künstlerischen Ausbildung und Entwicklung von Grethe Jürgens sowie ihre Mitherausgeberschaft der Zeitschrift *Wachsbogen*.¹⁰⁷³ Zudem sind mit den Gemälden *Krankes Mädchen*, *Selbstbildnis* von 1928 (Abb. 4), *Arbeitsamt* (Abb. 5), *Liebespaar* (Abb. 54) und *Stoffhändler* (Abb. 52) die gezeigten Exponate gelistet. Die zweite Seite des Eintrags zu Jürgens nimmt eine großformatige Abbildung des letztgenannten Werkes ein.

In den folgenden Jahren war Grethe Jürgens jährlich mit Werken an zumindest einer regionalen, überregionalen oder internationalen Präsentation zur Kunst der 1920er und 1930er Jahre¹⁰⁷⁴ und in dazugehörigen Publikationen vertreten. Zumeist wird sie lediglich kurz und vor allem im Kontext der hannoverschen Kolleg_innen erwähnt. Ausführliche Informationen über Leben, Werk und Ansichten der Künstlerin erhielt der bzw. die Rezipient_in zu Beginn der 1970er Jahre vornehmlich durch ausführliche Berichterstattung in den regionalen Zeitungen. Diese sind, wie in Unterkapitel 3.2.2 anhand des Beitrags von Ursula Bode bereits exemplarisch deutlich wurde, Grundlage einiger sich ab diesem Zeitpunkt verfestigender Erzählstränge um Grethe Jürgens. Sie sollen im folgenden Abschnitt daher eine gesonderte Betrachtung erfahren.

Die Herausbildung spezifischer Erzählstränge in den 1970er Jahren

Im Mai 1972 erschien im Rahmen einer Beitragsreihe mit dem Titel „Künstler der zwanziger Jahre aus Niedersachsen“ der ganzseitige Artikel über Grethe Jürgens von Christa Sobe, die die Künstlerin in ihrem Atelier besuchte. Im Folgenden seien jene Aspekte herausgestellt, die in späteren Publikationen wiederholt angeführt wurden. Sie trugen auf

1071 Lüddeckens 1969.

1072 Siehe Flohr 1970; nähere Werkangaben nicht bekannt.

1073 Siehe Schneede-Sczesny 1971, S. 90.

1074 Eine detaillierte Übersicht dieser Ausstellungen findet sich im Anhang. Im Jahr 1972 wird Grethe Jürgens im Rahmen eines Beitrags von José Pierre zur Neuen Sachlichkeit in ‚Weimar-Deutschland‘ im Kontext der hannoverschen Färbung der Stilrichtung erwähnt. Sie und Gerta Overbeck werden als weibliche Mitglieder des Kreises als jene Künstlerinnen hervorgehoben, die eine besondere Vorliebe für die „Menschen des Volkes und das Leben der Arbeiter“ haben, Pierre 1972, ohne Seite.

diese Weise zu einer Formierung spezifischer, sich in die nachfolgende Rezeption tradierender Erzählstränge bei.

Verortet wird Grethe Jürgens – statt wie noch in den Berichterstattungen von 1969 – hier eindeutig im Kontext der Malerei der Neuen Sachlichkeit. Es folgt, beginnend mit dem abgebrochenen Architekturstudium, die Schilderung ihres Ausbildungsweges. Von Interesse ist insbesondere ein Zitat von Grethe Jürgens, das die Sorge ihrer Eltern hinsichtlich ihres Studiums an der Kunstgewerbeschule in Hannover wiedergibt. Als Ausbruch aus „Sicherheit und Gleichmaß“ bezeichnet die Autorin den Entschluss der Künstlerin, ihre Anstellung als Werbegrafikerin aufzugeben, um freiberuflich tätig zu sein. Jürgens wird hier als risikobereit, unkonventionell und „kühn“ dargestellt. Dabei wird auch der Einzug in ein eigenes Atelier als Beleg für ihren Mut zum ‚Ausbruch‘ aus gesicherten Erwerbsverhältnissen angeführt.¹⁰⁷⁵

Es folgt die Nennung einiger Ende der 1920er und zu Beginn der 1930er entstandener Werke. In Bezug auf das Gemälde *Arbeitsamt* wird Grethe Jürgens zitiert. Ihre daraus zu entnehmende Identifikation mit der sich entfernenden Frauenfigur als Selbstporträt wurde in der nachfolgenden Rezeption wiederholt aufgegriffen. Dabei dient sie neben der anekdotischen Eigenschaft vornehmlich zur Herstellung eines autobiografischen Bezuges. Auch in der vorliegenden Untersuchung wurde diese Aussage zur Legitimierung der Darstellung als ‚verstecktes‘ Selbstbildnis herangezogen.

Hinsichtlich des Berichtes über die Herausgabe des *Wachsbogen* enthält der Artikel von Christa Sobe sowohl die Erzählung der Auslieferung per Fahrrad durch Jürgens und Overbeck als auch jene des schnellen Endes der Zeitschrift. Zwei Auszüge aus den Beiträgen von Grethe Jürgens werden abgedruckt. Der folgende, bereits zitierte Ausspruch gehört dabei zu den bis heute am häufigsten herangezogenen Äußerungen der Künstlerin: „Es werden Arbeitslose, Landstreicher oder Bettler gemalt, aber nicht, weil es ‚interessante Typen‘ sind, und auch nicht, weil man, wie Käthe Kollwitz zum Beispiel, an das soziale Gewissen der Gesellschaft appellieren will, sondern weil man plötzlich sieht, daß in diesen Gestalten der stärkste Ausdruck unserer Tage liegt.“¹⁰⁷⁶ Angewandt wird er, wie sich zeigen wird, vornehmlich zur Verdeutlichung von Intentionen in Bezug auf die von den ‚hannoverschen Neusachlichen‘ im Allgemeinen und von Grethe Jürgens im Besonderen in den 1920er und frühen 1930er dargestellten Sujets. Zudem dient der Ausspruch der Manifestation ihrer sozialen Nähe zu gesellschaftlichen Randgruppen.

Des Weiteren ist dem Beitrag eine Aussage von Jürgens hinsichtlich ihrer ‚Wiederentdeckung‘ zu entnehmen: „Es ist zu spät, sich jetzt noch daran zu gewöhnen, in meinem Alter. Mir liegt der Rummel nicht. Ich möchte in Ruhe arbeiten.“ Sobe fügt hinzu, dass die Künstlerin „[...] mit etwas spöttischem Erstaunen [...] die wiederaufgelebte Aktualität ihrer alten Bilder aus den zwanziger und frühen dreißiger Jahren, die im Augenblick ständig als Leihgaben auf Reisen sind“, beobachtet.¹⁰⁷⁷ Abgebildet sind neben den Gemälden *Arbeitsloser* und *Arbeitsamt* ein Porträt der Künstlerin in ihrem Atelier sowie eine im Jahr 1972 entstandene Wachsfarbenzeichnung.

1075 Zu dem vorangegangenen Absatz: Sobe 1972.

1076 Jürgens 1932, S. 9, siehe auch S. 81, Anm. 289 der vorliegenden Arbeit.

1077 Sobe 1972.

Für die Hannoversche Presse interviewte Claude Flohr im Jahr darauf Grethe Jürgens ebenfalls im Rahmen eines Atelierbesuches. Erneut wird ihre Etabliertheit direkt in der Einleitung deutlich gemacht, wobei die Bekanntheit hier auf „Hannovers Künstlerkreise“ und hannoversche Sammlungen begrenzt bleibt. Durch die folgenden Fragen der Autorin erfährt der bzw. die Leser_in zunächst Näheres über die Ausbildung der Künstlerin. Als Grund für den Abbruch ihres Architekturstudiums gibt diese damals mangelnde Kompetenz im Zeichnen an. Ihre Anstellung bei dem Unternehmen Hackethal habe sie 1927 gekündigt. Laut eigener Aussage hatte Jürgens das Gefühl, zu diesem Zeitpunkt gehen zu müssen oder bis zu ihrer Pensionierung zu bleiben. Im weiteren Verlauf betont Grethe Jürgens wiederholt die wirtschaftlichen Schwierigkeiten in den 1920er Jahren. Gelegentlich habe sie stempeln gehen müssen, es seien „ärmliche Jahre“ gewesen. Des Weiteren berichtet die Künstlerin, dass sie „zwischen den ‚Entarteten‘“ gegangen habe. Aufgrund von Vorwürfen, sie würde „Juden“ malen, habe sie ihre Sujets ändern müssen. So habe sie ihren Lebensunterhalt mit „[...] harmlosen Pflanzenbildern und Buchillustrationen“ verdient. Im Folgenden schildert Jürgens, wie sie sich „[...] von der realistischen Welt abgewandt“ hat, um nun „Bildentdeckungen“ zu machen, hinter denen sie sich versteckte.¹⁰⁷⁸

Von Bedeutung für die nachfolgende Rezeption der Künstlerin war auch die Ausstellung *Neue Sachlichkeit in Hannover*, die 1974 im Kunstverein Hannover gezeigt wurde. Der zugehörige Katalog enthält zunächst eine tabellarische Biografie sowie eine Auflistung der ausgestellten Werke. Zudem findet sich eine Übersicht über vorherige thematisch ähnliche Ausstellungsbeteiligungen und einige fotografische Porträts. Auch ein Auszug aus ihrem bereits mehrfach abgedruckten Beitrag *Rezepte zum ersprießlichen Besuch einer Kunstausstellung* aus dem *Wachsbogen* und eine von Jürgens verfasste Abhandlung zu dessen Entwicklung fanden Eingang in die Publikation. Sie enthält weiterhin die Kritik an ihrem Gemälde *Ruhende Erntearbeiter* von 1953 sowie mehrere großformatige Abbildungen ihrer Werke. So bietet der Katalog in verschiedener Hinsicht ergänzende Informationen zu der Künstlerin.¹⁰⁷⁹

Unter anderem in der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung erschien im Mai 1974 eine ausführliche Rezension der Präsentation im Kunstverein. Zur Verdeutlichung der Intentionen in Bezug auf die Sujets wird erneut das Zitat von Grethe Jürgens aus dem *Wachsbogen* herangezogen.¹⁰⁸⁰ Der Verfasser des Berichtes, Rudolf Lange, interpretiert diesen Anspruch als eine „[...] Bemerkung, die davor warnen sollte, in diese Bilder von Arbeitslosen, Holzsammlern, Matrosen, abgearbeiteten Frauen, Bettlern, Invaliden und anderen am Rande der Gesellschaft lebenden Menschen etwas hineinzunutzen. Anders als etwa George Grosz begnügten sich die hannoverschen Maler der Neuen Sachlichkeit damit, ihre Umwelt darzustellen, ohne anzuklagen.“

Erneut wird hier folglich zum einen die Nähe der hannoverschen Künstler_innen um Grethe Jürgens zu den sozial schwächeren Bevölkerungsschichten hervorgehoben. Zum anderen verweist der Autor auf das ‚Gemäßigte‘ in deren Kunst im Sinne einer fehlenden Sozialkritik, Anklage oder politischen Botschaft. Diese Wahrnehmung bezieht sich zunächst auf die Gesamtheit der ausstellenden hannoverschen Kolleg_innen. Durch die di-

1078 Zu dem vorangegangenen Absatz: Grethe Jürgens, in: Flohr 1973.

1079 Siehe Kunstverein Hannover 1974.

1080 Siehe Anm. 289 und 1076 der vorliegenden Arbeit.

rekte sprachliche Konnotation mit dem Zitat von Grethe Jürgens überträgt sich die von Lange formulierte Wahrnehmung jedoch automatisch vornehmlich auf die Arbeiten der Künstlerin. In der Folge sind ähnliche Konnotationen wiederholt zu finden.¹⁰⁸¹

Der im selben Jahr erschienene Artikel von Ursula Bode wurde hinsichtlich der enthaltenen Narrative in Unterkapitel 3.2.2 ausführlich analysiert. Entscheidend für die nachfolgende Rezeption von Grethe Jürgens sind zum einen die unter anderem von ihr formulierten Äußerungen, die die Wahrnehmung des Kolleg_innenkreises als ‚Gruppe‘ betreffen. Zum anderen sind vor allem jene Aussagen der Künstlerin relevant, die sich auf deren spezifische, oben benannte Kategorisierungen beziehen. So kategorisiert Jürgens sich und ihre Kolleg_innen als Außenseiter. Sie hätten ohne Unterstützung von Mäzenen gearbeitet, um die sie sich auch nicht bemüht hätten. Mit ihrer Aussage, dass sie Bilder oft verschenkt habe, unterstreicht sie die mangelnden Absatzmöglichkeiten und somit das besagte ‚Außenseitertum‘. Dieses bezeichnet Jürgens am Ende des Absatzes als „selbst ausgesucht“.

Zudem hebt sie die regionale Verbundenheit und die fehlende Absicht einer Identifikation mit einer Avantgarde hervor. Weniger aggressiv „als viele Maler heute“ wollten sie lediglich ihre Umwelt zeigen. Grethe Jürgens bestätigt folglich an dieser Stelle implizit die ihren Werken unter anderem von Rudolf Lange zugesprochene Gemäßigkeit sowie die proklamierte Einfachheit ihres künstlerischen Wirkens. Wiederholt kommt sie in dem Beitrag auf die wirtschaftlich schwierigen Verhältnisse in den 1920er Jahren zu sprechen. Sie betont ihre Armut und die dadurch begrenzten Möglichkeiten. Auch in diesen Artikel fließen die zuvor angeführten Anekdoten über die Auslieferung des *Wachsbogen* per Fahrrad gemeinsam mit Gerta Overbeck ein. Erneut findet sich zudem das aus eben jener Zeitschrift stammende Zitat über die Gestalten, in denen „der stärkste Ausdruck jener Tage“ läge.¹⁰⁸²

Des Weiteren erfährt der bzw. die Rezipient_in, dass Grethe Jürgens als Tochter eines Volksschullehrers „aus einem bürgerlichen Elternhaus“ stammt.¹⁰⁸³ Diese Herkunftsbeschreibung wird in nachfolgenden Publikationen wiederholt aufgegriffen. Im Gegensatz zu der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler werden die Begriffe ‚bürgerlich‘ oder ‚Bürgertum‘ jedoch selten eingesetzt.¹⁰⁸⁴ Vielmehr wird die Tatsache, dass der Vater von Grethe Jürgens als Lehrer tätig war, als Synonym für die Herkunft aus einer entsprechenden Bevölkerungsschicht verwandt. Insbesondere Heike Scholz interpretiert das erzieherische Milieu als liberal und progressiv. Dies leitet sie vor allem aus der Tatsache her, dass Grethe Jürgens der Besuch einer höheren Schule sowie ein Studium ermöglicht wurden.¹⁰⁸⁵ Von Konservatismus oder einer autoritären Erziehung ist in der Rezeption von Grethe Jürgens im Gegensatz zu jener von Elfriede Lohse-Wächtler keine Rede.

1975 wurden mindestens acht Werke von Jürgens in der Galerie von Abercron in Köln präsentiert. Der Text auf dem dazugehörigen Handzettel benennt die Intentionen der Künstlerin für ihr Schaffen in den 1920er und 1930er Jahren. Wieder sind sie ihren Beiträgen im *Wachsbogen* entnommen, weshalb der Text in dieser Hinsicht den zuvor erwähn-

1081 Zu dem vorangegangenen Absatz: Lange 1974. Neben jeweils einem Werk von Erich Wegner und August Heitmüller illustriert eine Abbildung des Gemäldes *Stoffhändler* von Jürgens den Artikel.

1082 Zu dem vorangegangenen Absatz: Grethe Jürgens, in: Bode 1974, S. 18.

1083 Grethe Jürgens, in: Bode 1974, S. 18.

1084 Siehe u. a. Reinhardt, H. 1982, S. 29 oder Ziegen 2010, S. 166.

1085 Vgl. Scholz 1999, S. 4 und 6 sowie Scholz 2001, S. 17 und 23.

ten Zeitungsartikeln entspricht. Abschließend wird erneut das mehrfach benannte Zitat zu den ‚interessanten Typen‘ angeführt.¹⁰⁸⁶

Im selben Jahr erschien ein Beitrag von Ursula Horn in der DDR-Kunstzeitschrift *Bildende Kunst* zu dem Kolleg_innenkreis um Grethe Jürgens. Bereits 1972 hatte die Autorin einen Artikel zur Neuen Sachlichkeit verfasst, in dem sie Jürgens als „bedeutendste Künstlerpersönlichkeit dieser Gruppe“¹⁰⁸⁷ hervorhob. Das Gemälde *Liebespaar* von 1930 (Abb. 54) hatte Horn in diesem Rahmen als Darstellung eines positiven, zukunftsweisenden Menschenideals im proletarisch-revolutionären Sinne bezeichnet. In ihrem Beitrag von 1975 rezipiert sie die Kunst der Hannoveraner_innen erneut in einem sozialistischen Kontext. Ihre Existenzbedingungen seien denen des Proletariats ähnlich, da sie ärmlich leben und tagsüber im Allgemeinen unter anderem als Reklamezeichner arbeiten würden. Auch Ursula Horn geht daher davon aus, dass diese „[...] enge Verbindung zur Lebensweise der Arbeiterklasse sicher eine Ursache dafür [ist], daß diese Gruppe das sozial bestimmbare realistische Menschenbild in den Mittelpunkt ihrer Kunst stellte“. Die Motive hätten sie in der sie umgebenden Wirklichkeit gefunden.¹⁰⁸⁸

Vermutlich aufgrund ihres eigenen politischen Hintergrundes geht Ursula Horn noch einen Schritt weiter als die Autor_innen der zuvor angeführten Beiträge. Ihrer Ansicht nach unterscheidet die Haltung zur Wirklichkeit die hannoversche Gruppe deutlich von der arrivierten neusachlichen Kunst und bestimmt ihren hohen Realismusgehalt. Welche arrivierten Vertreter_innen Horn an dieser Stelle meint, bleibt offen. Ausführlich schildert sie im Folgenden die Motive und entsprechende Orte, die Eingang in die Werke der sog. ‚hannoverschen Neusachlichen‘ fanden.¹⁰⁸⁹ Sujets wie die Darstellung von Arbeitslosen, dem Arbeitsamt oder Streikposten sieht Ursula Horn als Beweis für „den proletarischen Charakter“. Sie deuteten „revolutionäre Akzente“ an.¹⁰⁹⁰ Für Grethe Jürgens, die die Verfasserin erneut als „bedeutendste Künstlerpersönlichkeit der Gruppe“ bezeichnet, sei der Auslöser für eine derartige Kunst die Niederschlagung der Novemberrevolution in Deutschland durch die Reaktion gewesen.¹⁰⁹¹ Es folgen interpretatorische Bemerkungen zu einigen, in den 1920er und zu Beginn der 1930er entstandenen Gemälden von Jürgens. Dabei erweckt es den Anschein, als seien diese von Horn jeweils auf ihren ‚proletarischen Gehalt‘ hin untersucht worden.¹⁰⁹²

Im August 1976 erschien in *Westermanns Monatshefte* erneut ein Artikel von Ursula Bode zu den Werken der hannoverschen Künstler_innen um Grethe Jürgens, in dem sie über deren Präsentation im Sprengel Museum Hannover berichtet. Diese würde ihrer Bedeutung in dieser Zeit nicht gerecht werden und auf den Neubau des Museums warten. Ziel der Arbeiten der ‚hannoverschen Neusachlichen‘ wäre „[...] die sachliche Mitteilung des

1086 Neben dem Text finden sich in der Broschüre ein Lebenslauf sowie die Abbildungen zu dem Selbstbildnis von 1927 und dem Selbstbildnis vor einer Landschaft von 1938, Abercron 1975. Zu dem Zitat in Gänze siehe Anm. 289 der vorliegenden Arbeit.

1087 Horn 1972, S. 433.

1088 Horn 1975, S. 172.

1089 Vgl. Horn 1975, S. 173.

1090 Horn 1975, S. 173 f.

1091 Vgl. Horn 1975, S. 174.

1092 Vgl. Horn 1975, S. 174 f.

Alltäglichen [...]“ gewesen.¹⁰⁹³ Die Künstler_innen haben sich laut Bode „[...] damals im städtischen Kulturleben als Außenseiter [...]“ gefühlt, nicht jedoch als „Revolutionäre“ oder „Ankläger“. Ihnen ging es um den ruhigen „[...] Blick auf die Dinge, eine uneitle, unpräntiöse Schilderung unübersehbarer Tatsachen, die Hinwendung von Künstlern, die sich als kleine Leute fühlten und zwischen anderen kleinen Leuten lebten, auf deren kleine Welt“.¹⁰⁹⁴ Auch Bode beschreibt die bereits vielfach benannten Sujets der Werke von Grethe Jürgens und ihren Kolleg_innen, die der Krieg „verstummen“ ließ und die im Abschluss in Vergessenheit gerieten.¹⁰⁹⁵

Aufgeführt sind zudem Zitate von Jürgens und ihren Kolleg_innen, darunter in Auszügen auch jenes der Künstlerin aus dem ausführlich betrachteten Artikel von Ursula Bode aus dem Jahr 1974. In diesem bezeichnet sie sich und ihre Kolleg_innen unter anderem als vulgäre, in ärmlichen Verhältnissen lebende Maler, die sich nicht als ‚Neuerer‘ fühlten und Hannover kaum verließen.¹⁰⁹⁶ Daneben finden sich Farabbildungen mehrerer Werke von Grethe Jürgens, darunter von den Gemälden *Stoffhändler*, *Bildnis Erich Wegner* und ihrem *Selbstbildnis* von 1928.

Ebenfalls 1976 erschien die erste Monografie zu Grethe Jürgens, die nicht nur bisherige Kenntnisse zu ihrer Biografie bündelt und ergänzt, sondern auch einen Überblick über das künstlerische Schaffen bietet. Hinsichtlich ihrer Herkunft berichtet der Verfasser Harald Seiler zunächst, dass Jürgens sich als Tochter eines Lehrers in Wilhelmshaven lebend „[...] der Anregungen [erfreute], die von Theateraufführungen im Seemannshaus ausgingen und auch von der Kunsthalle, in der zumeist Arbeiten ortsansässiger Künstler gezeigt wurden“.¹⁰⁹⁷ Als Gründe für den Abbruch des Architekturstudiums in Berlin gibt Seiler zum einen die Schließung der Hochschule aufgrund der Revolution an. Er nennt somit ein anderes als das 1973 von der Künstlerin geäußerte Motiv. In dem oben angeführten Interview mit Claude Flohr hatte Grethe Jürgens eine zu diesem Zeitpunkt nicht ausreichende Zeichenkompetenz als Grund für den Abbruch ihres Architekturstudiums angegeben. Zum anderen gibt Harald Seiler ein mangelndes Interesse an einem Innenarchitekturstudium an. Immerhin habe Jürgens in Berlin vielfältige kulturelle Eindrücke erhalten, so unter anderem durch Gemälde Arnold Böcklins.

Es folgen Ausführungen über die Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Hannover, die Fritz Burger-Mühlfeld als zentrale Figur für die künstlerische Entwicklung von Grethe Jürgens herausstellen. Dieser Eindruck basiert wiederum auf Äußerungen der Künstlerin. Auch in Anbetracht des Zusammengehörigkeitsgefühls mit einigen Mitstudierenden der Klasse entspricht das von Harald Seiler Geschilderte dem von Jürgens im Rahmen des 1974 erschienenen Artikel von Ursula Bode Erzählten. So seien sie beispielsweise zu Fuß oder mit dem Rad und Skizzenblock in die Umgebung ausgezogen. Neu hinzu kommt eine Erzählung über das problematische Ansehen der Grafikklassse in der Öffentlichkeit aufgrund potenzieller sozialkritischer Bestrebungen. Diese wird in der folgenden Rezeption zumindest noch zwei weitere Male wiedergegeben.¹⁰⁹⁸

1093 Bode 1976, S. 43.

1094 Bode 1976, S. 43.

1095 Bode 1976, S. 43.

1096 Vgl. Grethe Jürgens, in: Bode 1976, S. 36. Zitat ursprünglich in: Bode 1974, S. 18.

1097 Seiler 1976, S. 5.

1098 Siehe Zerull 1991, S. 7 und Scholz 2001, S. 34.

Angesichts ihres Entschlusses, ihre Anstellung bei der Firma Hackethal aufzugeben, hebt Harald Seiler ähnlich wie Christa Sobe in ihrem Artikel von 1972 die Unabhängigkeit hervor, die Grethe Jürgens durch diesen Schritt erlangt habe. Des Weiteren zitiert er sinngemäß die von der Künstlerin in dem Interview mit Claude Flohr getätigte Aussage: Wenn sie jetzt nicht den Schritt in die Freiberuflichkeit unternehmen würde, sehe sie keine Zukunft für ihre künstlerische Tätigkeit.¹⁰⁹⁹

Im Zuge der Schilderung über die Herausgabe und Produktion des *Wachsbogen* nennt Seiler die Künstlerin bei ihrem Vornamen. Dies geschieht interessanterweise zudem in Zusammenhang mit der Anekdote über die Verteilung der Zeitschrift per Fahrrad.¹¹⁰⁰ Da der Autor in der gesamten restlichen Publikation jeweils den Vor- und Nachnamen verwendet, verleiht diese Intimität der Anekdote einen noch jovialeren Charakter als bei deren Wiedergabe in vorangegangenen Beiträgen.

Auf einen Ausblick über die illustratorische Tätigkeit von Grethe Jürgens folgen Beschreibungen einiger ausgewählter Werke aus den 1920er und beginnenden 1930er Jahren. Während der Zeit des Nationalsozialismus hat Jürgens laut Harald Seiler nicht ausgestellt. Mit Verkäufen sei ohnehin nicht zu rechnen gewesen.¹¹⁰¹ Nach einer ausführlicheren Beschreibung ihres nach 1945 entstandenen Œuvres greift der Autor in einer Zusammenfassung erneut einige, bereits in den vorherigen Berichterstattungen zu findende Erzählstränge auf. Diese basieren vornehmlich auf Aussagen von Grethe Jürgens selbst. So erwähnt Seiler den Fleiß der Künstlerin und die Tatsache, dass sie Hannover selten verlassen habe. Wenn doch, habe sie statt des außereuropäischen Auslandes viel eher ihr Heimatland zu Fuß oder mit dem Fahrrad erkundet. Intellektuelle Spekulationen seien ihr fremd. Statt zu diskutieren hätten sie und ihre Freunde gemalt.

Interessant ist auch die folgende, abschließende Darstellung der charakterlichen und künstlerischen Entwicklung von Grethe Jürgens aus Seilers Sicht: „Es zeigte sich aber, daß hier die menschlichen und künstlerischen Probleme das meiste von ihr abverlangten, so daß Grethe Jürgens zu der Persönlichkeit ausreife, als welche sie heute längst allgemeine Hochschätzung genießt.“¹¹⁰² Ähnlich wie angesichts der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler wird hier auf eine Art kathartischen Vorgang verwiesen, den die Künstlerin in Form von unterschiedlich gearteten Schwierigkeiten durchleben musste. Letztlich konnte sie jedoch nur dadurch zu dem Charakter werden und zu jenem Erfolg gelangen, der heute zu konstatieren ist. So musste auch Grethe Jürgens laut dieser Aussage einige Opfer bringen, um zu reüssieren. Dies ist ihr laut Harald Seilers abschließendem Satz gelungen: „Nicht nur die Bildnismalerei der zwanziger Jahre, vielmehr ihr Gesamtwerk, wie es sich zur Zeit vor uns ausbreitet, bedeutet einen höchst persönlichen Beitrag zur deutschen Malerei dieses wechselvollen Jahrhunderts, einen Beitrag, der keinen modischen Schwankungen unterworfen war und ist.“¹¹⁰³

Seit dem Ende der 1970er Jahre war Grethe Jürgens zusätzlich zu diversen Präsentationen von gegenständlichen künstlerischen Tendenzen der 1920er und 1930er Jahre an Aus-

1099 Vgl. Seiler 1976, S. 6.

1100 Vgl. Seiler 1976, S. 7.

1101 Vgl. Seiler 1976, S. 16.

1102 Seiler 1976, S. 25.

1103 Seiler 1976, S. 25.

stellungen im Kontext feministischer Kunstgeschichtsforschung beteiligt. So wurden 1977 ausgewählte Werke im Rahmen der Ausstellung *Künstlerinnen international 1877–1977* in Berlin gezeigt, zu der ein Katalog erschien. Jürgens ist ein zweiseitiger Beitrag gewidmet. Dieser enthält neben den wichtigsten Lebensdaten in Form einer tabellarischen Biografie einen Textbeitrag sowie zwei Abbildungen. Einführend wird die Zugehörigkeit der Künstlerin zu „[...] der Gruppe der Neuen Sachlichkeit in Hannover [...]“ konstatiert. Es folgt eine Darstellung der Intentionen ihres Kunstschaffens, die inhaltlich dem von Grethe Jürgens im *Wachsbogen* Deklarierten entspricht. Als Belege dienen vornehmlich Zitate aus dem Heft 5/6 von 1932. Abschließend werden die Beweggründe für die Herausgabe der Zeitschrift zitiert und deren schnelles Ende bedauert. Abgebildet ist das Werk *Straßenarbeiter*¹¹⁰⁴ von 1929 sowie eine nicht datierte Fotografie von Grethe Jürgens vor ihrem Gemälde *Liebespaar* von 1930.¹¹⁰⁵

Erwähnung findet Grethe Jürgens 1977 zudem in der Beitragsreihe *Malerinnen* der Frauenzeitschrift *Brigitte*. Nach einer kurzen Einführung zum Stil der Neuen Sachlichkeit folgt mit der Erwähnung von Otto Dix, George Grosz und Christian Schad die Nennung der bekanntesten Vertreter. Auf diese Weise wird Grethe Jürgens ähnlich wie Elfriede Lohse-Wächtler in deren Kontext verortet. Doch darf daraus laut dem Autor Gottfried Sello nicht geschlossen werden, dass diese Kunstrichtung „[...] ausschließlich von Männern bestritten werde, [...]“. Vielmehr sei heute unbestritten, dass eine „[...] Malerin wie Grethe Jürgens, [...] zu den besten Vertretern der Neuen Sachlichkeit in Deutschland“ gehöre. Vollkommen vergessen, sei sie in den letzten Jahren wiederentdeckt worden.

Im Folgenden verweist Sello auf die bescheidenen wirtschaftlichen Verhältnisse, in denen die Künstlerin trotz zunehmender Bekanntheit auch zu jener Zeit noch lebte. Zeitweise habe sie Arbeitslosenunterstützung empfangen und soziale Randgruppen zu ihrem Sujet erhoben. Als Grund führt der Autor an: „Grethe Jürgens hat sich das Kleine-Leute-Milieu nicht aus mitleidigem Herzen oder sozialem Engagement ausgesucht, es war ihre eigene Welt, ihr eigenes Leben.“¹¹⁰⁶ Dass dieses „armselige Milieu“ in den neusachlichen Arbeiten von Grethe Jürgens nicht ohne Hoffnung verbleibt, zeigt laut Sello das großformatig abgebildete Gemälde *Liebespaar* von 1930, auf das er abschließend näher eingeht.¹¹⁰⁷

Die Gestaltung der Seite lässt den bzw. die Lesende_n rechtsseitig und direkt oberhalb der ersten Textspalte zunächst die Abbildungen mit ihren fettgedruckten Bildunterschriften wahrnehmen. Unterhalb einer vermutlich für den Artikel aufgenommenen Porträtfotografie befindet sich ein Hinweis auf den Lebensraum der Künstlerin. Demzufolge hat sich das Atelier von Grethe Jürgens in einem Stadtviertel befunden, „[...] in dem sie seinerzeit als Kunststudentin unter Arbeitslosen [...]“ gelebt hat.¹¹⁰⁸ Erneut wird auf diese Weise ihre räumliche und soziale Nähe zu Menschen suggeriert, die wie Erwerbslose und Studenten in bescheidenen wirtschaftlichen Verhältnissen leben. Die Bildunterschrift unter einer kleinformatigen Abbildung ihres Selbstbildnisses von 1928 verweist mit dem Zu-

1104 Grethe Jürgens, *Straßenarbeiter* (auch: *Straßenszene*), 1929, Aquarell, 48,5 x 38,5 cm, sig. und dat. unten rechts: JÜRGENS 1929, im Jahr 1974 befand sich das Gemälde noch im Besitz der Künstlerin, Sammlung Rathenow, Hannover, Abb. in: Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen 2015, S. 91.

1105 Siehe AG Frauen in der Kunst 1977, S. 166 f.

1106 Sello 1977, S. 104.

1107 Sello 1977, S. 104.

1108 Zu dem vorangegangenen Absatz: Sello 1977, S. 104.

satz, dass die Anerkennung dieser Art der Malerei lange ausblieb, implizit auf die Verkanntheit der neusachlichen Arbeiten von Grethe Jürgens. Im Text wird dies näher ausgeführt. Auf den ersten Blick werden folglich die bescheidenen Lebensverhältnisse der Künstlerin sowie ihre zunächst ausbleibende Anerkennung in den Fokus gerückt. Die Rezeption wird somit von vornherein in eine bestimmte Richtung gelenkt. Zudem sollen die verwandten Stilmittel die Neugier wecken und zum Lesen des Artikels anregen.

Im Jahr 1979 erschien ein Lexikon zu Künstlerinnen von der Antike bis zur Gegenwart, in das Grethe Jürgens mit einem Beitrag aufgenommen wurde. Hier wird sie als „[...] eine wichtige Vertreterin der ‚Neuen Sachlichkeit‘ [...]“ verortet, die während des nationalsozialistischen Regimes nicht ausgestellt habe.¹¹⁰⁹ Zwar werden auch andere Schaffensbereiche der Künstlerin benannt, jedoch schließt der Beitrag mit den Worten, dass es „[...] die Bilder aus den 20er und frühen 30er Jahren bleiben, die ihre Bedeutung ausmachen.“¹¹¹⁰

Im selben Jahr fand Jürgens Eingang in eine Publikation über die Kunst der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland. Erwähnt wird sie – wie so häufig – im Kontext ihrer neusachlich arbeitenden Hannoveraner Kolleg_innen. Hinsichtlich einer Verortung ihres Schaffens ähnelt die Einschätzung der Verfasserin Brigitte Lohkamp der Formulierung von Grethe Jürgens aus dem zwei Jahre zuvor erschienenen Beitrag von Ursula Bode: „Am Kunstleben der Avantgarde nahmen die Neusachlichen nicht teil; zur Avantgarde wollte man nicht gehören. Was außerhalb Hannovers vorging, fand keine Beachtung.“¹¹¹¹ Ob der Artikel tatsächlich als eine Informationsquelle diene, wird nicht angegeben. Lohkamps Ansicht nach suche diese Malerei hannoverscher Prägung den Ausgleich. Sie strebe zur poetischen Stimmung und zur Idylle. So zeigten selbst „[...] Bilder mit sozial brisantem Thema, wie Grete [sic!] Jürgens’ ‚Vor dem Arbeitsamt‘ [...]“ viel eher „[...] das Eindruckshafte als die persönliche und soziale Dimension dieses Problems“. Ihrer Ansicht nach „[...] haben wir mit den neusachlichen Hannoveranern eine Gruppe von Sonntagsmalern vor uns“. Als Grund gibt Lohkamp die parallele Berufstätigkeit der Künstler_innen an, die die Malerei nur als „Neben- und Freizeitbeschäftigung“ zuließ.¹¹¹²

Im Widerspruch zu dieser Einschätzung steht die Auszeichnung mit dem Verdienstkreuz 1. Klasse, das Grethe Jürgens im selben Jahr erhielt. Ihr und Erich Wegner wurde zudem anlässlich ihres 80. Geburtstages eine Retrospektive im Kubus in Hannover gewidmet. Zahlreiche Werke wurden ausgestellt, es erschien ein Begleitheft.¹¹¹³ Der einleitende Text verortet Jürgens’ und Wegners künstlerische Arbeit zunächst vornehmlich gemeinsam mit dem Schaffen ihrer befreundeten Kolleg_innen. Mit unbestechlichem, kritischem Blick hätten sie ihre Umwelt beobachtet und dabei ihre besondere Aufmerksamkeit „[...] den hart um ihr tägliches Brot Ringenden, den Arbeitslosen, den Einsamen und denen, die in Kneipen oder bei lauten Vergnügungen ihre Not vergessen wollten“, gewidmet.¹¹¹⁴ Da es den Künstler_innen nicht viel besser gegangen sei, hätten sie sich diesen Menschen verbunden gefühlt. Der Autor Rudolf Lange verweist auch auf die Tatsache, dass sie von ihrer Malerei nicht leben konnten und daher nebenbei anderen Berufen nachgingen. Als In-

1109 Krichbaum und Zondergeld 1979, S. 218.

1110 Krichbaum und Zondergeld 1979, S. 219.

1111 Zu dem vorangegangenen Absatz: Lohkamp 1979, S. 207.

1112 Lohkamp 1979, S. 207.

1113 Organisiert wurde die Ausstellung vom *Bund Bildender Künstler für Niedersachsen*.

1114 Lange 1979, ohne Seite.

tention für die spezifische Themenwahl nennt Lange, ähnlich wie Sello 1977, menschliches Mitempfinden aus der wirtschaftlichen und politischen Situation in den 1920er und 1930er Jahren und den eigenen Lebensumständen heraus. Wie bereits mehrere Autor_innen zuvor beschreibt er die entsprechenden Werke von Grethe Jürgens und Erich Wegner als zurückhaltend, bescheiden und emotional beherrscht statt als sozialkritisch oder wehklagend. Beide hätten sich als Maler der Neuen Sachlichkeit einen Namen gemacht, obgleich dieser Begriff nur einen Teil ihres Werkes erfasse. Dabei habe vor dem Einzug abstrakter Sujets in den Arbeiten von Grethe Jürgens der Mensch im Mittelpunkt gestanden.¹¹¹⁵ Der ihr gewidmete Textbeitrag beschränkt sich auf eine stichwortartige Biografie. Zudem finden sich eine Ausstellungsbibliografie und eine Auflistung von Werken in öffentlichen und privaten Sammlungen. Des Weiteren beinhaltet die Publikation einige Schwarz-Weiß-Abbildungen von ausgestellten Arbeiten sowie Hinweise auf eine Auswahl an Schriften von Jürgens.

Eine der Rezensionen zu der Ausstellung im Kubus unter Erwähnung der Verleihung des Verdienstordens an die beiden Kunschtchaffenden verfasste erneut Ursula Bode für das Feuilleton der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung. Gleich im ersten Absatz weist sie darauf hin, dass das Leben von Grethe Jürgens und Erich Wegner nicht von Orden, sondern „[...] von bescheidenen Verhältnissen, von Broterwerb neben der Malerei [...], vom Reklamezeichnen und Musterentwerfen“ geprägt gewesen sei. Im Folgenden berichtet sie über den späten, über Hannover hinausreichenden Ruhm im Kontext der Neubewertung realistischer Tendenzen. Die Künstler_innen um Grethe Jürgens hätten in den 1920er und frühen 1930er Jahren sehr wohl zur Avantgarde gehört. Laut Ursula Bode taten sie dies aus einer „[...] mehr oder minder ausgeprägte[n] politische[n] Haltung“ heraus. Erneut werden an dieser Stelle Auszüge aus Textbeiträgen aus dem *Wachsbogen* von Grethe Jürgens zitierend als Belege angeführt. Ihre Motive hätten sowohl Wegner als auch Jürgens „[...] quasi vor der Tür – auf den Straßen, in den Kneipen ihrer Stadt, [...] oder im Gegenüber der Freunde (Jürgens)“ gefunden.¹¹¹⁶ So verortet auch Bode in sozialer Hinsicht beide erneut in der Nähe von Menschen aus prekären wirtschaftlichen Verhältnissen und gesellschaftlich weniger angesehenen Bevölkerungsschichten.

Die Bedeutung von Grethe Jürgens und Erich Wegner im Kontext der deutschen ‚neusachlich‘ arbeitenden Künstler_innen hebt auch Gisela Burkamp in ihrer Rezension hervor. Sie zitiert ebenfalls Aussagen von Jürgens aus dem *Wachsbogen*, verzichtet jedoch auf eine Kontextualisierung der Künstlerin mit ‚sozialen Randgruppen‘.¹¹¹⁷

In einem im Februar 1981 anlässlich ihres 82. Geburtstages in der Zeitschrift *artis* veröffentlichten und im Rahmen dieser Ausführungen bereits mehrfach zitierten Interviews verfestigen sich einige der bisher benannten Erzählungen durch die – teils widersprüchlichen – Aussagen der Künstlerin. Einige weitere kommen hinzu. Gleich in der Überschrift wird Grethe Jürgens als „Künstlerin der Neuen Sachlichkeit“ verortet und als „[...] einzige[n] überlebende[n] Künstlerin einer Kunstströmung der 20er Jahre“ vorgestellt.¹¹¹⁸ Jürgens selbst versucht zu Beginn des Interviews deutlich zu machen, dass ihre „wirklich intensi-

1115 Vgl. Lange 1979, ohne Seite.

1116 Zu dem vorangegangenen Absatz: Bode 1979.

1117 Vgl. Burkamp 1979.

1118 Reinhardt, H. und G. 1981, S. 12.

ve Arbeit“ später liege. Dabei nimmt sie an, dass die Werke aus den 1920er Jahren ihre besten seien. Sie habe aufgrund ihres jüngeren Alters intensiver gearbeitet.¹¹¹⁹

Hinsichtlich ihrer Sujets befragt, verweist Grethe Jürgens darauf, dass sie Themen des Frühwerkes zwar aus ihrer Umwelt entnommen habe, nicht jedoch „im sozialkritischen Sinne“. Als Grund nennt die Künstlerin ihr persönliches Interesse an diesen Personen. Auftragsarbeiten habe sie später nicht mehr gefertigt. Stattdessen habe sie nur Menschen gemalt, die sie interessiert hätten, und dies ausschließlich für sich selbst. Im weiteren Verlauf des Interviews fügt Jürgens hinzu: „Wenn die Bilder für jemand bestimmt sein sollten, dann für ihn [den einfachen Menschen] – nicht für die Arrivierten.“ Die Frage nach dem Erfolg des Früh- und Spätwerkes beim Publikum beantwortet Grethe Jürgens negativ. Weder die frühen noch die nach dem Krieg entstandenen Arbeiten seien „angekommen“.¹¹²⁰ So werden hier durch die Künstlerin selbst zum einen jene Erzählungen um die Intention der Wahl ihrer Sujets genährt, die sich auf eine bestimmte, sozial schwache Bevölkerungsschicht beziehen. Zum anderen betont sie ihre vermeintliche Unabhängigkeit vom Marktgeschehen bzw. von wirtschaftlichen Faktoren.

Im Folgenden beschreibt Jürgens ihre künstlerische Entwicklung, wobei sie selbst jene Erzählung über im Kindesalter beginnende kreative Tätigkeiten anstößt. Sie „[...] habe schon als Kind immer gern gezeichnet, habe kleine Geschichten gemacht und illustriert.“ Auch habe sie in der Schulzeit „[...] gern und auch ganz gut gearbeitet“. Für den Abbruch ihres Architekturstudiums nennt die Künstlerin an dieser Stelle im Gegensatz zu ihrer Aussage im Interview mit Claude Flohr 1973¹¹²¹ „äußere Gründe“, nämlich die Schließung der Hochschule. Des Weiteren habe das Studium nicht ihren Vorstellungen entsprochen.¹¹²² Beides entspricht den in der Monografie von Harald Seiler angegebenen Gründen.

Auf ihre Studienzeit in Hannover angesprochen, berichtet Grethe Jürgens von den schwierigen finanziellen Verhältnissen, in denen sie und ihre Kommilitonen lebten. Sprachlich werden diese jedoch sogleich positiv umgewandelt. Sie seien sehr interessiert gewesen und hätten für sich gemalt. Diesen Aspekt des Kunstvollens trotz der ärmlichen Verhältnisse sowie ihre angebliche Unabhängigkeit bzw. ihr Desinteresse am Erfolg auf dem Kunstmarkt hebt die Künstlerin im weiteren Verlauf erneut hervor. Sie seien alle so an Kunst interessiert gewesen, dass sie sich nicht vorstellen konnten, „[...] etwas anderes zu machen“.¹¹²³ Zudem erfährt der bzw. die Rezipient_in etwas über die Einflüsse, die Grethe Jürgens nach eigenen Aussagen unter anderem von Werken aus der Berliner Nationalgalerie, der Galerie von Garvens oder aus Büchern und Katalogen für ihre Arbeit empfang.

Die letzte Ausstellung zu Lebzeiten der Künstlerin fand in Stockholm statt. Erneut wurden von ihr Werke aus den 1920er und 1930er Jahren gezeigt.

1119 Grethe Jürgens, in: Reinhardt, H. und G. 1981, S. 12.

1120 Zu dem vorangegangenen Absatz: Grethe Jürgens, in: Reinhardt, H. und G. 1981, S. 12.

1121 Siehe Claude Flohr 1973, siehe auch Anm. 140 der vorliegenden Arbeit.

1122 Zu dem vorangegangenen Absatz: Grethe Jürgens, in: Reinhardt, G. und H. 1981, S. 13.

1123 Zu dem vorangegangenen Absatz: Grethe Jürgens, in: Reinhardt, G. und H. 1981, S. 13.

Nachrufe auf Grethe Jürgens zu Beginn der 1980er Jahre

Drei Tage nach dem Tod von Grethe Jürgens am 8. Mai 1981 erschien in der hannoverschen Allgemeinen Zeitung ein Nachruf auf die Künstlerin. Bezeichnenderweise beginnt der von Rudolf Lange verfasste Artikel mit der Feststellung, dass in Hannover wieder ein Atelier leer steht. Die Bedeutung dieses Raumes für Jürgens wurde im Rahmen der vorliegenden Untersuchung hinreichend deutlich. Er war in vielerlei Hinsicht Mittelpunkt ihres Lebens und Schaffens. Wiederholt hat die Künstlerin ihn in Werken unterschiedlicher Gestalt zum Gegenstand erhoben. Dieses Wissen vorausgesetzt, erhält der rhetorische Einstieg des Beitrags von Rudolf Lange eine symbolträchtig-emotionale Komponente. Zudem verweist er auf das ‚Dahinscheiden‘ einer Generation von Vertreter_innen einer sich nach dem Ersten Weltkrieg formierenden künstlerischen Stilrichtung, die in gewisser Weise eine Leerstelle hinterlässt. So hebt Lange die untrennbare Verbindung des Namens Grethe Jürgens mit der Neuen Sachlichkeit hervor. Er berichtet von dem Ende des Jahres 1980 eingetretenen Tod von Erich Wegner und dem hohen Alter des verbliebenen Kollegen Ernst Thoms.¹¹²⁴

Es folgt die Schilderung der Biografie von Grethe Jürgens, wobei vor allem die üblichen Fakten von ihrer Herkunft und Tätigkeit benannt werden. Wie in den zuvor analysierten Publikationen berichtet auch Rudolf Lange von den bescheidenen Verhältnissen, in denen Grethe Jürgens gelebt habe. Zudem benennt er die von ihr gewählten Sujets, die sie vor allem während der 1920er und beginnenden 1930er Jahre in ihrer sozialen Umwelt gesucht habe. Auch nach dem Krieg habe sie, „[...] ihrer Grundeinstellung gegenüber dem Leben getreu, das Elend der Menschen [...]“ dargestellt. Diese häufig vorherrschende Kategorisierung, die Jürgens zugleich als Teilnehmerin und Sympathisantin des Lebens von Angehörigen sozial schwächerer oder in wirtschaftliche Schwierigkeiten geratener Bevölkerungsgruppen verortet, wird bereits durch die Überschrift des Artikels „Sie malte die Menschen in den Hinterhöfen“ deutlich.¹¹²⁵

Ein weiterer Nachruf, der einen Tag darauf in der Neuen Presse erschien, verweist hingegen mit dem Titelbeginn „Generationen voraus“ auf die Fortschrittlichkeit von Grethe Jürgens. Diese wird auf ihre in den 1920er Jahren und im Kontext des hannoverschen Kolleg_innenkreises entstandenen gegenständlichen Werke bezogen. Davon ausgehend bezeichnet der bzw. die Verfasser_in die Künstlerin als „Vorläuferin der kritischen Realismen von heute“: „Als anteilnehmende Schilderung sozialer Misere – aber kühl, analysierend, ohne Wehleidigkeit – [...]“. Für Jürgens sei das Zeigen der Arbeitswelt „erlebte Selbstverständlichkeit“ gewesen.¹¹²⁶ Das Spätwerk der Künstlerin, weiterführende biografische Angaben oder eine Darstellung ihrer künstlerischen Entwicklung finden in diesem Nachruf keinerlei Erwähnung. Der Schwerpunkt liegt erneut auf ihrer eigenen sozialen Stellung und den damit verbundenen Sujets ihrer künstlerischen Arbeiten aus den 1920er Jahren.

Die Unterschiede in der Berichterstattung der beiden großen hannoverschen Tageszeitungen zeigen sich zudem bezüglich der Todesursache. Beide Autor_innen wählen sie als Einstieg für ihren Nachruf. So berichtet Rudolf Lange für die Hannoversche Allgemeine

1124 Vgl. Lange 1981.

1125 Zu dem vorangegangenen Absatz: Lange 1981.

1126 Neue Presse 1981.

Zeitung von einer „mehrere Wochen dauernde[n] Krankheit“, während der bzw. die Verfasser_in des Nachrufs in der Neuen Presse der Krankheit das Attribut „schwer“ hinzufügt. Abgebildet ist hier ein fotografisches Porträt von Grethe Jürgens vor ihrem Gemälde *Liebespaar* von 1930, während der Artikel von Rudolf Lange mit dem *Selbstbildnis mit Hut* von 1932 illustriert ist.

5.3.3 Rezeption von den 1980er Jahren bis 2015

Einleitende Anmerkungen

Zahlenmäßig lassen sich in dem Zeitraum von 1982 bis 2015 weniger Erwähnungen von Grethe Jürgens in Print- und Onlinemedien konstatieren als im Fall von Elfriede Lohse-Wächtler. Gleichwohl soll auch im Folgenden lediglich eine Auswahl an Ausstellungen und Publikationen ausführlicher benannt werden. Die Themenbereiche der Rezeption von Grethe Jürgens nach ihrem Tod lassen sich in drei, sich zum Teil bereits zuvor abzeichnende Kategorien fassen. Teilweise überschneiden diese sich inhaltlich. Zum einen wird Jürgens weiterhin im Kontext von gegenständlichen Tendenzen in der Malerei sowie der Kunst während der Zeit der Weimarer Republik rezipiert. Zum anderen findet sie seit Beginn der 1990er Jahre vermehrt Eingang in Publikationen im Rahmen feministischer Forschungsbestrebungen. Beide Themenbereiche enthalten in zahlreichen Fällen bis heute den Aspekt des Erinnerns an Leben und Werk ‚vergessener‘ Künstler_innen und folglich den Anspruch von deren ‚Wiederentdeckung‘. Anlässlich ihres 100. Geburtstages wurde sie durch eine Ausstellung in ihrer Geburtsregion Osnabrück gewürdigt. Zudem wird Grethe Jürgens sporadisch im Kontext der Stadt Hannover rezipiert. Nachfolgend sollen Ausstellungsbeteiligungen und Publikationen weitestgehend nach Themenbereichen unterteilt dargestellt werden.

Immer mal wieder von Interesse: Ausstellungen und Publikationen zu gegenständlichen Tendenzen in der Malerei von 1982 bis 2015

In dem Jahr nach ihrem Tod war Grethe Jürgens zunächst in einer Osnabrücker Ausstellung zum Thema ‚Zirkus‘ mit zwei Werken aus den 1930er Jahren vertreten. Im Jahr 1985 zeigte die Hamburger Galerie Krokodil in der Präsentation *Mensch & Technik im Bild der 20er Jahre* neben Positionen von Gerd Arntz, Walter Dreesen, Hans Mertens, Gerta Overbeck, Erich Wegner und Gustav Wunderwald sowohl Arbeiten von Jürgens als auch von Elfriede Lohse-Wächtler. Es folgten weitere, kleinere Galerieausstellungen, in denen Grethe Jürgens jeweils mit ausgewählten Werken aus den 1920er und beginnenden 1930er Jahren vertreten war. In dem Katalog zu der im Kontext der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler bereits erwähnten Ausstellung *Überblick 1986* in der Münchener Galerie Hasenclever¹¹²⁷ findet sich eine Schwarz-Weiß-Abbildung des Aquarells *Zigeunerin mit Kind* so-

1127 Siehe S. 277, Anm. 829.

wie die Angabe des Geburts- und Sterbejahres, wobei letzteres fälschlicherweise mit 1983 angegeben ist.

Neben einer Verkaufsausstellung zur Neuen Sachlichkeit und Magischem Realismus in Bremen 1990¹¹²⁸ zeigte die Kunsthalle Bielefeld von Anfang Dezember bis Mitte Februar 1991 eine umfassendere Ausstellung zu ebendiesem Thema. In dem zugehörigen Katalog wird Grethe Jürgens jeweils kurz, so unter anderem bezüglich ihres Gemäldes *Arbeitsamt* benannt. Zudem finden sich einige Abbildungen und eine stichwortartige Kurzbiografie am Ende des Kataloges.¹¹²⁹

Wie Elfriede Lohse-Wächtler war auch Grethe Jürgens 1990/1991 in der Ausstellung der Sammlung Fishman *Vom Expressionismus zum Widerstand* vertreten.¹¹³⁰ In dem zugehörigen Katalog werden die drei gezeigten Arbeiten *Fabrikeingang*, *Apfelsinenkarren* und *Zuschauer im Vorstadtzirkus*¹¹³¹ im Anhang unter Einbindung einiger weniger biografischer Informationen beschrieben und innerhalb ihres Schaffens sowie innerhalb der Kunstgeschichte verortet. Erneut werden sowohl das Zitat von Grethe Jürgens hinsichtlich der Wahl der Sujets und der Art der gewählten Darstellungsweise als auch ihre Hinweise zu der Wahrnehmung von Kunst aus der Zeitschrift *Wachsbogen* herangezogen.¹¹³²

1992 erschien die benannte Abhandlung zur Neuen Sachlichkeit von Sergiusz Michalski, in der Grethe Jürgens in dem Abschnitt zu den Hannoveraner Vertreter_innen der Stilrichtung erwähnt wird. Der Autor bezeichnet die Künstlerin als die „neben Thoms vielleicht bekannteste Malerin in der Gruppe“.¹¹³³ Im Folgenden werden ihre Arbeiten *Arbeitsamt* und *Gartenbild*¹¹³⁴ von 1928 sowie das Selbstbildnis aus demselben Jahr in wenigen Sätzen beschrieben und potenzielle künstlerische Einflüsse benannt. Zudem werden ihre Herausgabe des *Wachsbogen* gemeinsam mit ihrem damaligen Lebensgefährten Gustav Schenk, die Verteilung mit dem Rad und das schnelle Ende der Zeitschrift aus finanziellen Gründen geschildert. Ihre Zeichnung *Bahnvorsteher*¹¹³⁵ sowie die Gemälde *Blumenmädchen* und

1128 Das Begleitheft zur Ausstellung enthält keinen längeren Textbeitrag. Zu Grethe Jürgens finden sich eine ganzseitige Farbabbildung ihres *Selbstbildnis* von 1928 sowie die Werkangaben und einige wenige biografische Informationen im Anhang. Lediglich ihre Lebensdaten sowie die Studien in Berlin und Hannover werden benannt. Zudem erfolgt eine mittels eines Halbsatzes formulierte Verortung im „Kreis der neusachlichen Künstler in Hannover“. Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner 1990, ohne Seite.

1129 Vgl. Kunsthalle Bielefeld 1990, S. 34 f., 66, 73 (Abb. *Frisierpuppen*), 138, 139, 233.

1130 Siehe S. 279 der vorliegenden Arbeit.

1131 Grethe Jürgens, *Fabrikeingang*, 1923, Aquarell, Gouache, Buntstift auf Papier, 20,6 x 17,5–17,9 cm, sig. und dat. unten rechts: Jürgens '23; *Apfelsinenkarren*, 1923, Aquarell und Bleistift auf Papier, 26,8 x 23,9 cm, sig. und dat. unten rechts: G. Jürgens 23; auf dem abgenommenen Zierrahmen sig. und bez. „Grethe Jürgens/apfelsinenkarren“; *Zuschauer im Vorstadtzirkus*, 1931, Aquarell, 68 x 48,5 cm, bez. und dat. unten links: JÜRGENS 1931, sämtlich ehem. Sammlung Marvin und Janet Fishman, Verbleib nach Auflösung der Sammlung unbekannt.

1132 Vgl. Granof 1991, S. 180. Zu den Zitaten aus dem *Wachsbogen*: siehe S. 81 und Anm. 289.

1133 Michalski 1992, S. 141.

1134 Grethe Jürgens, *Grüner Garten (Gartenbild)*, 1928, Öl auf Pappe, 60,5 x 50 cm, bez. unten links: Jürgens, Sparkasse Hannover.

1135 Grethe Jürgens, *Ohne Titel (Bahnvorsteher)*, 1927, Federzeichnung, 28 x 22 cm (Blatt), bez. und dat. unten rechts: JÜRGENS 27/3.27., Sprengel Museum Hannover.

Stoffhändler sind im Rahmen des Abschnittes zu den Vertreter_innen der hannoverschen Prägung abgebildet.¹¹³⁶

1994 fand in der Kunsthalle Mannheim eine große Ausstellung zu figurativer Malerei der Neuen Sachlichkeit statt. Von Grethe Jürgens wurde ihr *Selbstbildnis* von 1928 gezeigt, das in dem Katalog im Rahmen des Themenbereiches künstlerischer Selbstporträts erwähnt wird. Laut Hans-Jürgen Buderer geht die Künstlerin „[...] durch die Schilderung des Umfeldes auf ein spezifisches Künstlerselbstverständnis ein“. Dabei ginge es ihr nicht nur darum, auf die existenziellen Probleme des Künstlers aufmerksam zu machen. Es soll zudem der gesellschaftliche Standort bestimmt werden, von dem aus der Künstler in sozialer Verantwortung reagiert. Als Beleg führt auch Hans-Jürgen Buderer einen Auszug aus dem *Wachsbogen*-Text von Grethe Jürgens von 1932 an.¹¹³⁷ Die Kurzbiografie im Anhang enthält die wichtigsten Lebens- sowie einige Ausstellungsdaten. Des Weiteren finden sich Verweise auf die Publikation von Harald Seiler und den Katalog des Bonner Kunstvereins.¹¹³⁸

In einer Ausstellung zum Thema *Nachtstücke der Weimarer Republik* in der Hamburger Galerie Krokodil waren wiederum sowohl Grethe Jürgens als auch Elfriede Lohse-Wächtler vertreten. 1995 wurden die Werke *Porträt* und *Bei Heinrich II* von Grethe Jürgens ebenfalls in der Mailänder Ausstellung *Nuova Oggettività. Germania e Italia 1920–1939* gezeigt.¹¹³⁹ In dem zugehörigen Katalog finden sich Abbildungen zu beiden Werken. Im Text wird die Künstlerin lediglich in einer Aufzählung der ‚hannoverschen Neusachlichen‘ genannt.

Im selben Jahr erschien die Dissertation von Manja Seelen zum Bild der Frau in Werken deutscher Künstler_innen der Neuen Sachlichkeit. Grethe Jürgens fand mit ihrem Gemälde *Liebespaar* von 1930 innerhalb des Themenbereiches zu den von Seelen als gesellschaftlich akzeptiert bezeichneten Liebespaaren Eingang. In einem Absatz analysiert sie die dargestellte Beziehung der beiden Figuren.¹¹⁴⁰ Zudem wird das *Selbstbildnis* von 1928 als Beispiel für ein ausführliches Künstlerinnenselbstbildnis angeführt und in einem längeren Absatz das Dargestellte in Verbindung mit der Malweise interpretiert. Das zu sehende Interieur wird von Manja Seelen der Erzählung von Jürgens und bereits benannten Publikationen folgend als „Hundestall“ titulierte. Dessen Darstellung wirkt laut der Autorin ärmlich. Dies suggeriere, dass Grethe Jürgens’ „[...] Hinwendung zur Welt der Arbeiter auch damit zu tun [habe], daß sie in vergleichbar schlechten Verhältnissen leben mußte“. Laut Manja Seelen spricht das gesamte Bild „[...] von der Selbstbehauptung einer Künstlerin, die trotz schwieriger vor allem finanzieller Umstände, nur eins will, arbeiten“.¹¹⁴¹ Betont wird in dieser Publikation folglich erneut vor allem die vermeintliche Nähe von Grethe Jürgens zu ärmeren Bevölkerungsschichten. Zudem wird die Bedeutung ihrer künstlerischen Tätigkeit hervorgehoben, die sie trotz dieser widrigen Umstände weiter verfolgt.

1136 Zu diesem Absatz: Michalski 1992, S. 135 ff.

1137 Zu dem vorangegangenen Absatz: Buderer 1994, S. 186. Zu dem von Buderer zitierten Auszug aus dem *Wachsbogen*: „Es scheint mir eine barbarische Auffassung von Kultur zu sein, in ihr keine Verpflichtung, sondern nur ein Mittel zu größerer Bequemlichkeit und größerem Genuß zu sehen“, Jürgens 1932, S. 8.

1138 Siehe Buderer 1994, S. 226.

1139 Siehe Anm. 319 der vorliegenden Arbeit.

1140 Vgl. Seelen 1995, S. 91 f.

1141 Seelen 1992, S. 156.

Die wichtigsten biografischen Informationen erhält der bzw. die Rezipient_in durch eine Kurzbiografie im Anhang des Buches.

1998 und 1999 wurde das *Selbstbildnis* von 1928 im Rahmen der Ausstellung *Zeitnah Weltfern. Bilder der Neuen Sachlichkeit* in der Städtischen Galerie der Stadt Würzburg gezeigt. In dem Katalog finden sich eine Abbildung und eine kurze Beschreibung des Selbstbildnisses. Ein Zitat aus dem *Wachsbogen* wird herangezogen, das die Intention der gewählten Sujets aus bestimmten Bevölkerungsschichten veranschaulichen soll.¹¹⁴²

Wie Elfriede Lohse-Wächtler wird auch Grethe Jürgens in dem 2000 erschienenen Übersichtswerk zu ‚verschollenen‘ Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts von Ingrid von der Dollen mehrfach erwähnt. Zunächst wird sie als Studentin der hannoverschen Kunstgewerbeschule benannt. Im Zuge der Entdeckung des „Eigencharakters der Hannoverschen neusachlichen Malrichtung“ sei sie in den 1960er Jahren erstmalig in die Betrachtung miteinbezogen worden.¹¹⁴³ Im Folgenden wird Grethe Jürgens unter jenen Künstlerinnen gelistet, die von ihren Eltern in ihrem Vorhaben unterstützt wurden.¹¹⁴⁴ Erwähnung findet auch ihr Gemälde *Arbeitsamt* als neusachliches Werk mit sozialkritischem Anteil. Kombiniert wird es erneut mit dem Zitat über die Wahl ihrer Sujets aus ihrem Beitrag für den *Wachsbogen*. Eine Abweichung von den zumeist verwandten Bildbeispielen bildet die darauf folgende Erwähnung des Porträts *Kinderbildnis H.J.* von 1928. Es wird mit dem Bildnis *Krankes Mädchen* in einer kurzgefassten Darstellung zusammengebracht.¹¹⁴⁵ Ebenfalls selten im Rahmen der Rezeption von Grethe Jürgens vorkommend, beschreibt Ingrid von der Dollen als Beispiel für den Stilwandel von Künstlerinnen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Arbeit aus der Serie ihrer *Trümmerbilder*.¹¹⁴⁶ Neben weiteren, kurzen Erwähnungen findet sich im Anhang eine zusammenfassende Biografie

Im Jahr 2001 war Grethe Jürgens in der umfassenden Ausstellung zu realistischen Tendenzen in den 1920er Jahren in München vertreten. In der von Wieland Schmied herausgegebenen Publikation wird sie im Rahmen eines einseitigen Beitrages erwähnt. Zudem werden die drei Gemälde *Krankes Mädchen*, *Frisierpuppen* sowie *Stoffhändler* großformatig abgebildet. In dem von Christiane Lange verfassten Text schildert die Autorin zunächst die wichtigsten biografischen Fakten. Als Grund für die Kündigung der Anstellung bei der Firma Hackethal gibt Lange an, dass Grethe Jürgens diese 1928 aufgegeben habe, „[...] um nicht als ‚Sonntagsmalerin‘ zu enden“. Es folgt zunächst eine ausführliche Beschreibung des Werkes *Frisierpuppen*, ehe sich weitere biografische Informationen anschließen. Wie unter anderem Sergiusz Michalski bezeichnet auch Christiane Lange Grethe Jürgens neben Ernst Thoms als stärkste Künstlerpersönlichkeit der ‚Gruppe‘. Eine fast symbiotische Freundschaft habe Jürgens bis zum Krieg mit Gerta Overbeck verbunden. Beide hätten „weit links“ gestanden. Im Folgenden schildert die Autorin die Themen der Arbeiten von Grethe Jürgens. Das bekannte Zitat über die Menschen, in denen „der stärkste Ausdruck unserer Tage“¹¹⁴⁷ liege, wird erneut zur Veranschaulichung bemüht. „Genau so arm wie das

1142 Vgl. Städtische Galerie Würzburg und Reese 1999, S. 9 f., 14, 57 (Farbabbildung und Werkangaben). Zudem fungiert das *Selbstbildnis* von 1928 als Umschlagbild des Kataloges.

1143 Vgl. von der Dollen 2000, S. 34.

1144 Vgl. von der Dollen 2000, S. 77.

1145 Siehe von der Dollen 2000, S. 117 f.

1146 Siehe von der Dollen 2000, S. 154.

1147 Jürgens 1932, S. 9.

arbeitslose Proletariat [...]“ habe Jürgens während der Inflationsjahre sogar zeitweilig in einem Hundezwinger gelebt.¹¹⁴⁸

Ausführliche Bildbetrachtungen finden sich in dem Katalog zur Ausstellung *Das wahre Gesicht unserer Zeit. Bilder vom Menschen in der Zeichnung der Neuen Sachlichkeit*, die 2004 in der Kunsthalle Kiel stattfand. Henrike Schulte beginnt ihre Analyse des Selbstbildnisses von 1922 von Grethe Jürgens mit Schilderungen ihrer Herkunft bis zu dem Beginn des Studiums. Dieses habe die Künstlerin „allen Ängsten der Eltern zum Trotz“ aufgenommen.¹¹⁴⁹ Im Folgenden benennt Schulte die Unterschiede der gegenständlichen Arbeiten der Veristen wie George Grosz oder Otto Dix zu den Werken der hannoverschen Kolleginnen. Gleichwohl habe auch ihnen daran gelegen, die soziale Wirklichkeit ihrer Zeit zu spiegeln. Diese Aussage belegt die Autorin mit einem Zitat aus dem Aufsatz von Grethe Jürgens *Zum ersprießlichen Besuch einer Kunstausstellung*.¹¹⁵⁰

Auf eine beschreibende Analyse des Selbstbildnisses folgt dessen zeitliche Einordnung in eine ‚finanziell angespannte‘ Zeit. Das Wissen um eine unsichere Zukunft und eine sich im Umbruch befindliche Zeit sieht Henrike Schulte in der Mimik der Selbstdarstellung von 1922 verbildlicht. Doch statt Unsicherheit vermittele die Darstellung Selbstbewusstsein, das laut Schulte in dem Selbstporträt von 1928 eine Steigerung erfahre. Der Beitrag schließt mit einem weiteren Zitat von Grethe Jürgens aus dem *Wachsbogen*.¹¹⁵¹

Es folgen zwei ausführliche Werkbetrachtungen von Christina Kastern, wobei nur jene zu dem *Porträt eines Mannes (vermutlich Karl Eggert)*¹¹⁵² biografische Informationen enthält. So verweist die Autorin auf das sich bereits im Frühwerk ausbildende Interesse am Menschen, das sich verstärkt in den Bildern der Neuen Sachlichkeit fortsetzte. „Engagiert und leidenschaftlich“ habe Grethe Jürgens „[...] ihre professionellen Ziele [verfolgt], obwohl das Dasein als Künstlerin ein wirtschaftlich unsicheres Leben prognostizierte.“¹¹⁵³ Während der Zeit der Inflation habe sie einen Brotberuf ausüben müssen und lediglich nach Feierabend und am Wochenende malen können. Daher hätten die Hannoveraner Jürgens anfangs als ‚Sonntagsmalerin‘ bezeichnet. Geschult habe sie sich an den Werken von George Grosz oder Otto Dix und sich nach einer Ausstellungsbeteiligung im Jahr 1928 mit ihrem Selbstbildnis zu einem Leben als freischaffende Künstlerin entschlossen. Der Beitrag endet mit einem kurzen Ausblick auf die spätere Schaffenszeit von Grethe Jürgens.¹¹⁵⁴

Mehrfach wurde das Blatt *Die Gefangenen*¹¹⁵⁵ in den 2000er Jahren im Rahmen von Präsentationen der Sammlung Brabant ausgestellt, in denen auch Elfriede Lohse-Wächtler vertreten war. So wurde zunächst die Ausstellung *Meister der Moderne – Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts* in einem Zeitraum von November 2002 bis August 2003 in Ah-

1148 Zu diesem Absatz: Lange, C. 2001, S. 204. Der Text erschien zudem im Internet: Lange, C. ohne Jahr.

1149 Schulte 2004, S. 114.

1150 Siehe dazu im Original: Jürgens 1932, S. 8.

1151 Vgl. zu diesem Absatz: Schulte 2004, S. 116.

1152 Grethe Jürgens, *Porträt eines Mannes (vermutlich Karl Eggert)*, auch: *Ohne Titel (Porträt eines Mannes, vermutlich Karl Eggert)*, um 1930–35, Aquarell, 72,2 x 49,4 cm, Sprengel Museum Hannover, Abb. in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 215.

1153 Kastern 2004, S. 121.

1154 Zu diesem Absatz: Kastern 2004, S. 121.

1155 Grethe Jürgens, *Die Gefangenen*, 1923, Aquarell, Kreide, Bleistift auf Papier, 22,5 x 27 cm. Abb. in: Kunst-Museum Ahlen 2002, S. 112.

len, Koblenz und Ratingen gezeigt. In dem Katalog wird das Blatt großformatig abgebildet, Grethe Jürgens jedoch nicht näher erwähnt. In dem Katalog zu der Ausstellung *Mensch und Menschenwerk im Blick der Verschollenen Generation*, die 2006 in Schloss Cappenberg zu sehen war, findet sich zusätzlich eine stichwortartige Kurzbiografie mit den wichtigsten Lebensdaten im Anhang.¹¹⁵⁶

Ende des Jahres zeigte die New Yorker Galerie St. Etienne eine Ausstellung zur Kaffee- kultur in Wien und Deutschland in den 1920er und beginnenden 1930er Jahren. In dem von der Galerie im Internet veröffentlichten Informationen wird Grethe Jürgens zusammen mit Jeanne Mammen als eine der jüngeren Künstlerinnen vorgestellt, die sich mit dem Thema der ‚Neuen Frau‘ auseinandersetzten.¹¹⁵⁷ Auf der Internetseite der Galerie findet sich eine Biografie von Jürgens. Der gängigen Auswahl an Lebensstationen folgend, werden die Herkunft von Jürgens und die Bedeutung ihres Studiums in Hannover bei Fritz Burger- Mühlfeld angeführt. Zudem gibt der Beitrag Auskunft über die Sujets ihrer Werke in den 1920ern und beginnenden 1930ern unter Einbezug ihrer Texte aus dem *Wachsbogen*.¹¹⁵⁸

Die Rezeption im Kontext feministischer Forschungsbestrebungen von 1982 bis 2015

Im Jahr 1982 fand im Bonner Kunstverein eine umfassende Präsentation zu Grethe Jürgens gemeinsam mit Arbeiten von Gerta Overbeck statt. Die den Rahmen gebende Ausstellungsreihe war laut zugehörigem Katalog „[...] solchen Künstlerinnen gewidmet [...], die in der Kunst ihrer Zeit ein beachtliches Wort mitzureden hatten, heute aber so gut wie vergessen sind, [...]“.¹¹⁵⁹ Gleich zu Beginn dieses Vorwortes fasst die Autorin Margarethe Jochimsen sämtliche, bis dato stetig wiederkehrende und markante Erzählungen über die Gruppe von befreundeten hannoverschen Künstler_innen um Jürgens und Overbeck zusammen. Sie hätten „[...] mit den Menschen im Schatten der ‚bürgerlichen‘ Gesellschaft [...]“ gefühlt und die „[...] grenzenlosen sozialen Ungerechtigkeiten der ‚goldenen zwanziger Jahre,‘ [...]“ empfunden. Zudem hätten die Künstler_innen in wirtschaftlicher Not gelebt und „[...] hellwach die politischen Machenschaften [...]“ verfolgt. Gleichwohl wollten sie sich laut Jochimsen „[...] nicht als Kritiker der Gesellschaft verstanden wissen“. Daher entbehren ihre Arbeiten „[...] jeder beißenden Kritik, jeder Aggression“. Stattdessen hätten sie „[...] mit Wohlwollen, Sympathie und Verständnis für die kleinen Leute, [...]“ „[...] die Zeit, in der sie lebten, über das Bild ins Bewußtsein [...]“ bringen wollen.¹¹⁶⁰

Im Folgenden erfährt der bzw. die Rezipient_in von einer mehrwöchigen Reise nach Positano mit Gustav Schenk im Auftrag der Kölnischen Zeitung zu Beginn der 1930er Jahre. Auch die wichtigsten Ausstellungsbeteiligungen bis 1980 werden benannt. Erstmals im Rahmen einer umfassenderen Publikation wird im Folgenden auf das Scheitern der Freundschaft von Grethe Jürgens und Gerta Overbeck verwiesen. Als Grund gibt Jochimsen die Liebe beider Frauen zu Gustav Schenk an. Er habe Jürgens verlassen, um Overbeck zu hei-

1156 Hengstenberg 2006, S. 171.

1157 Siehe Galerie St. Etienne 2006.

1158 Siehe Galerie St. Etienne 2006a.

1159 Jochimsen 1982, S. 5.

1160 Jochimsen 1982, S. 5.

raten. Diese Information findet Eingang in einige der nachfolgenden Publikationen. Wie sich zeigt, wird sie jedoch im Gegensatz zu dem Scheitern der Beziehung von Elfriede Lohse-Wächtler zu Kurt Lohse weit weniger dramatisiert oder als entscheidend für den weiteren Verlauf des Lebens von Grethe Jürgens verwandt und kolportiert. Zumeist bleibt es bei der Information, dass die Liebesbeziehung zu Gustav Schenk sowie die Freundschaft zwischen Jürgens und Overbeck aus diesem Grund endeten. Spekulationen über Gefühle aller drei Beteiligten oder über deren Eingang in ihre künstlerische Arbeit bleiben weitestgehend aus. Auch Vermutungen über potenzielle anderweitige Auswirkungen auf das weitere Leben oder/und Schaffen von Grethe Jürgens werden nach bisherigen Kenntnissen in der Rezeption nicht angestrebt.

In dem auf das Vorwort folgenden Beitrag von Hildegard Reinhardt verortet diese Grethe Jürgens und Gerta Overbeck als „[...] bedeutende Repräsentantinnen der Neuen Sachlichkeit und somit der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts“. Wie Jeanne Mammen, Lea Grundig, Alice Lex-Nerlinger, Hannah Höch, Käthe Hoch und Hanna Nagel hätten sie „[...] in den Jahren der Weimarer Republik ihre gültigsten, originärsten Bildformulierungen“ geschaffen.¹¹⁶¹ Es folgen einige biografische Informationen zu Jürgens. So wird unter anderem erwähnt, dass sie als Lehrerstochter ihre Kindheit im Kreise von zwei Brüdern verbracht habe. Aufgrund von politischen Wirren sei sie nach einem Semester Architekturstudium in Berlin nach Wilhelmshaven zurückgekehrt und habe „[...] sich dann angesichts ihrer offenkundigen Begabung fürs Zeichnen und Illustrieren zum Studium bei Burger-Mühlfeld in Hannover [...]“ entschlossen.¹¹⁶² Erneut variiert an dieser Stelle die Angabe von Beweggründen für die Beendigung ihres Studiums in Berlin und für die Wahl einer Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Hannover. Ausführlich schildert Hildegard Reinhardt daraufhin die Wahrnehmung des Studiums durch die beiden Künstlerinnen und die Formierung des vielbeschriebenen Bekanntenkreises. Wiederholt verweist sie dabei auf die finanziell beengten Verhältnisse. Diese hätten auch Grethe Jürgens und Gerta Overbeck letztlich zur Aufgabe des Studiums an der Kunstgewerbeschule gezwungen.¹¹⁶³

Die Inflationszeit habe „[...] den Hintergrund und Motivfundus des Frühwerkes von Grethe Jürgens und Gerta Overbeck [...]“ abgegeben. Es folgen Ausführungen über das Schaffen der beiden Künstlerinnen in einem Zeitraum von 1920 bis 1925, die laut Reinhardt ausgefüllt „mit intensiver künstlerischer Arbeit“ waren. Sie hätten Wanderungen und Fahrradtouren unternommen, „[...] Cafés und Spelunken, Kabarettaufführungen, Schützen- und Volksfeste[], Damenringkämpfe[], Zirkusvorstellungen und ähnliche[] Schauattraktionen“ besucht.¹¹⁶⁴ Zur Verdeutlichung der Intentionen für die Sujets aus ‚sozialen Randgebieten‘ zieht Reinhardt zu einem Aussagen aus dem bereits mehrfach erwähnten Beitrag von Ursula Horn aus dem Jahr 1975 heran.¹¹⁶⁵ Zum anderen verwendet sie das oben angeführte, erstmals im Rahmen des Artikels von Ursula Bode von 1974 erschienene Zitat von Grethe Jürgens.¹¹⁶⁶ Die Künstlerinnen waren laut Hildegard Reinhardt politisch äußerst

1161 Reinhardt, H.1982, S. 7.

1162 Reinhardt, H.1982, S. 7.

1163 Vgl. Reinhardt, H.1982, S. 8.

1164 Reinhardt, H.1982, S. 10.

1165 Siehe Horn 1975.

1166 Siehe Anm. 275 der vorliegenden Untersuchung. Reinhardt gibt als Quelle den zwei Jahre später erschienenen Beitrag von Ursula Bode an, in den das Zitat von Grethe Jürgens verkürzt Eingang ge-

links zu verorten. Ihre Weigerung, „gefällige künstlerische Produkte zu liefern“, bezeichnet die Autorin als „radikal“.¹¹⁶⁷

Als weiteren Beleg für das Ausmaß an Armut und für die ‚proletarische‘ Lebensweise der Künstlerinnen führt Reinhardt die unter anderem im Kontext des Selbstbildes in der Kammer von Grethe Jürgens aus dem Jahr 1928 bereits erwähnte Erzählung über ihre temporäre Unterkunft in einem „Hundestall“ an. Im Folgenden werden exemplarisch frühe Werke von Jürgens und Overbeck beschrieben, die der Autorin wiederum als ein Beleg „[...] für die wache Anteilnahme der beiden jungen Künstlerinnen an der sozialen und politischen Realität der frühen Weimarer Republik“¹¹⁶⁸ dienen.

Das folgende Kapitel ist der Herausgabe des *Wachsbogen* zu Beginn der 1930er Jahren gewidmet. Es enthält die mehrfach erwähnten Erzählungen über die Herstellung in dem Atelier von Grethe Jürgens, die Verteilung mit dem Fahrrad und die kurze Erscheinungszeit der Zeitschrift. Zudem finden sich einige seltener herangezogene Zitate aus den in diesem Kontext veröffentlichten Essays von Jürgens. Nach einem Exkurs über das kulturelle Umfeld in Hannover in den 1920er Jahren werden einige gegenständliche Arbeiten von Grethe Jürgens aus jenen Jahren exemplarisch vorgestellt. Laut Hildegard Reinhardt stünde der Mensch zweifellos im Mittelpunkt. Dabei handelt es sich um eine Formulierung, die – wie sich zeigte – häufig im Kontext der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler verwendet wird. Da Reinhardt sich mit beiden Künstlerinnen intensiv beschäftigte, darf diese Parallelität kaum verwundern. Sinngemäß findet diese Kategorisierung von Jürgens’ Arbeiten der 1920er und 1930er Jahre ähnlich wie bei der Rezeption von Lohse-Wächtler zuvor und auch im Folgenden häufiger Erwähnung.

Im Rahmen ihrer Schlussbetrachtungen benennt Hildegard Reinhardt die Herkunft von Grethe Jürgens aus dem „Bildungsbürgertum“¹¹⁶⁹. Sie sei seitens ihres Elternhauses hinsichtlich ihrer künstlerischen Neigungen unterstützt und gefördert worden. Im Gegensatz zu vorangegangenen Generationen habe sie ein Studium an der Kunstgewerbeschule aufnehmen können. Erneut werden Jürgens’ begrenzte materielle Verhältnisse erwähnt, die weder weitere Reisen noch „[...] ein elegantes Leben voller Amusement und Muße à la Tamara Lempicki [...]“¹¹⁷⁰ erlaubten. Laut Reinhardt belastete „die Schwere der Lebensverhältnisse, die Sorge um den Lebensunterhalt und die aufopferungsvolle Pflege von Familienmitgliedern [...] die künstlerische Entfaltung und Betätigung [...]“ von Grethe Jürgens und Gerta Overbeck stark.¹¹⁷¹

Abschließend geht die Autorin auf die weitere künstlerische Entwicklung der beiden ein. Grethe Jürgens sei in der Fachwelt und kunstinteressierten Öffentlichkeit immer die bekanntere gewesen. Dies belegt Hildegard Reinhardt anhand von exemplarischen Ausstel-

funden hat, siehe Bode 1976, S. 36.

1167 Reinhardt, H. 1982, S. 11.

1168 Reinhardt, H. 1982, S. 14.

1169 Reinhardt, H. 1982, S. 29.

1170 Reinhardt, H. 1982, S. 29.

1171 Reinhardt, H. 1982, S. 29. Reinhardt erwähnt in diesem Zusammenhang ebenfalls das von Virginia Woolf postulierte ‚Zimmer für sich allein‘. Sie versteht es als „[...] Chiffre für die Forderung nach unbehinderter künstlerischer Arbeit von Frauen“. Für Grethe Jürgens und Gerta Overbeck blieb dies laut Reinhardt „zeitlebens“ ein Wunsch. Aufgrund der benannten Belastungen sei ihnen eine künstlerische Entfaltung und Betätigung nicht möglich gewesen, ebd., S. 29.

lungsbeteiligungen.¹¹⁷² Zudem enthält der Katalog Ausführungen „zur Geschichte und Malerei der Neuen Sachlichkeit in Hannover“ sowie einen umfangreichen Anhang. Dieser umfasst neben Auszügen aus dem *Wachsbogen* Zeitungsartikel zu beiden Künstlerinnen, zahlreiche Abbildungen, Kurzbiografien und eine Ausstellungsbibliografie.

Ein Jahr darauf erschien ein Beitrag zu Grethe Jürgens in dem Sammelband *Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts* von Ulrika Evers, in dem auch Elfriede Lohse-Wächtler erwähnt wird. Neben einer Abbildung des Gemäldes *Krankes Mädchen* von 1926 findet sich zunächst eine stichwortartige Biografie. In einer Lehrerfamilie aufgewachsen habe Jürgens nach der Schließung der Technischen Hochschule Berlin ihr Innenarchitekturstudium aufgegeben und an der Kunstgewerbeschule Hannover Grafik bei Fritz Burger-Mühlfeld studiert. Mit Gerta Overbeck verbinde sie eine lebenslange Freundschaft. Offenbar fehlte Ulrika Evers an dieser Stelle die im Bonner Katalog von 1982 erwähnte Information um deren Ende oder Unterbrechung in den 1930er Jahren. Weiterhin gibt Evers fälschlicherweise an, dass Grethe Jürgens während des „3. Reiches“ mit Ausstellungsverbot belegt worden und dadurch in Vergessenheit geraten sei.¹¹⁷³

Im Folgenden wird Jürgens als eine der „[...] besten Vertreter[n] der Neuen Sachlichkeit in Deutschland [...]“ und als „[...] eine der wenigen Frauen, die in der Kunstgeschichtsschreibung der 20er Jahre überhaupt vorkommen [...]“ hervorgehoben. Wie Gottfried Sello in seinem Artikel verzichtet Evers bei dem Begriff „Vertreter“ auf die weibliche Endung. Statt sie folglich als beste weibliche Vertreterin zu kennzeichnen, verortet Evers die Künstlerin durch diese – bewusst oder unbewusst ausgelassene geschlechtliche Differenzierung – als eine der besten unter sämtlichen Kunstschaaffenden dieser Stilrichtung. Wie Harald Seiler bezeichnet auch Ulrika Evers die Illustrationen, Bildergeschichten und -bücher und Prosatexte als bedeutendes, bis dato nahezu unbeachtet gebliebenes Arbeitsgebiet der Künstlerin. Es folgt ein Überblick über das Spätwerk sowie eine Auswahl der bisherigen Ausstellungsbeteiligungen und Publikationen bis 1979.

Eine der fünf nach dem Tod von Grethe Jürgens stattgefundenen Einzelausstellungen wurde 1987 von der GEDOK anlässlich des 60. Jubiläums der Ortsgruppe in den Räumlichkeiten des Historischen Museums in Hannover gezeigt. Die sich dadurch manifestierende Bedeutung der Künstlerin für die Organisation als langjähriges Mitglied und Juroren ist auch dem zugehörigen Informationsblatt zu entnehmen.¹¹⁷⁴ Dieses enthält neben einer Abbildung des *Selbstporträt vor Ruinen* (Abb. 8) einen Abdruck des oben bereits ausführlich erwähnten Nachrufes von Rudolf Lange mit dem Titel „Sie malte die Menschen in den Hinterhöfen“.¹¹⁷⁵

„Grethe Jürgens' Werk spiegelt die Kunst von Jahrzehnten“, titelte eine in der Neuen Presse vom 17./18. Oktober 1987 erschienene Rezension zu der Ausstellung in der GEDOK. Maßgeblich habe Jürgens mit ihren Hannoveraner Kollegen die Neue Sachlichkeit beeinflusst und sich mit ihren „[...] scharf beobachteten, kühl realistisch gemalten Porträts von Arbeitslosen [...]“ früh einen Namen gemacht. Da diese Werke von den Nationalsozialisten als entartet angesehen wurden, habe die Künstlerin „zarte Blumenbilder“ gemalt und

1172 Reinhardt, H. 1982, S. 30.

1173 Zu dem vorangegangenen Absatz: Evers 1983, S. 159.

1174 Siehe GEDOK 1987.

1175 Siehe S. 335 der vorliegenden Arbeit.

sich verstärkt der Buchillustration zugewandt. Es folgt ein kurzer Überblick über das nach 1945 entstandene Spätwerk. Abgesehen von dem Verweis auf ihre Herkunft aus Osnabrück und dem Studium an der Kunstgewerbeschule enthält der Artikel keine weiteren biografischen Informationen. Abgebildet ist das bereits bekannte fotografische Porträt von Grethe Jürgens vor ihrem *Selbstbildnis mit Hut*.¹¹⁷⁶

Ein Jahr später findet ein Beitrag zu Grethe Jürgens Eingang in den von Gottfried Sello verfassten Überblicksband zu Künstlerinnen aus fünf Jahrhunderten. Dieser entspricht größtenteils dem 1977 von Sello verfassten Artikel in der Frauenzeitschrift *Brigitte*. Wie auch dort verweist der Autor zu Beginn des einseitigen Textes auf die herkömmliche Vorstellung, dass Sachlichkeit „[...] eine typisch männliche Eigenschaft“ sei. „Die Frau sei von Natur aus gefühlsbetont, zu einer sachlichen Betrachtung unfähig und ungeeignet.“ Daraus ließe sich schließen, dass „[...] die Kunst der Neuen Sachlichkeit ausschließlich von Männern bestritten werde, [...]“. Die kunsthistorischen Tatsachen sprechen laut Sello jedoch gegen diese Einschätzung. Vielmehr gehöre eine Malerin wie Grethe Jürgens aus heutiger Sicht unbestritten „[...] zu den besten Vertretern der Neuen Sachlichkeit in Deutschland“.¹¹⁷⁷

Erneut verweist Sello im weiteren Verlauf seiner Ausführungen darauf, dass ihre eigenen Lebensumstände Auslöser für die Motivwahl ihrer in den 1920er und 1930er Jahren entstandenen Werke gewesen seien: „Grethe Jürgens hat sich das Kleine-Leute-Milieu nicht aus mitleidigem Herzen oder sozialem Engagement ausgesucht, es war ihre eigene Welt, ihr eigenes Leben.“ Mit der angesichts des Gemäldes *Liebespaar* von 1930 postulierten These, dass dieses „armselige Milieu“ nicht ohne Hoffnung sei, greift Gottfried Sello eine weitere Formulierung seines 1977 für die Zeitschrift *Brigitte* verfassten Artikels auf.¹¹⁷⁸

1991 erschien der im Kontext der Pflanzendarstellungen bereits erwähnte Beitrag von Renate Müller-Pieper im Rahmen einer Publikation zu bedeutenden Frauen in Hannover.¹¹⁷⁹ Der Text informiert den bzw. die Rezipierende_n ausführlich über die Biografie und das künstlerische Schaffen von Grethe Jürgens. Gänzlich neue Informationen enthält der Beitrag jedoch nicht. Gesondert weist Müller-Pieper lediglich auf die Intention der Künstlerin hin, sich „[...] durch die Qualifikation eines Studiums die Eigenständigkeit zu bewahren. Eine Flucht in die ‚finanzielle Geborgenheit‘ einer Ehe [...]“ habe Grethe Jürgens laut Müller-Pieper „[...] offenbar überhaupt nicht erwogen“.¹¹⁸⁰

Im Folgenden hebt Renate Müller-Pieper die wirtschaftlichen Schwierigkeiten von Jürgens und ihren Kommilitonen hervor. Sie hätten sich jedoch „[...] nicht ‚unterkriegen‘ lassen, sondern vielmehr „[...] mit großem Einsatz, über das verlangte Soll hinaus“ gearbeitet. Zudem betont Müller-Pieper den Mut, den man für den Entschluss einer künstlerischen Freiberuflichkeit, insbesondere zu Beginn der 1920er Jahre, aufbringen musste.¹¹⁸¹

1176 Zu dem vorangegangenen Absatz: Neue Presse 1987.

1177 Zu dem vorangegangenen Absatz: Sello 1988, S. 156.

1178 Zu dem vorangegangenen Absatz: Sello 1988, S. 156.

1179 Folglich ließe sich diese Veröffentlichung sowohl dem Themenbereich der feministischen Kunstgeschichtsforschung als auch den Erwähnungen von Grethe Jürgens im hannoverschen regionalen Kontext zuordnen. Da der feministische Beitrag seitens der Herausgeberinnen von vorrangigem Interesse gewesen zu sein scheint, wird die Veröffentlichung bereits an dieser Stelle benannt.

1180 Müller-Pieper 1991, S. 188 f.

1181 Müller-Pieper 1991, S. 189.

Bezüglich der Motivwahl stimmt die Autorin mit der Einschätzung von einem Großteil der bisher benannten Quellen überein. Aus Mitgefühl und als beispielhafte Vertreter_innen jener Zeit hätten die hannoverschen Künstler_innen um Grethe Jürgens benachteiligte Menschen zum Sujet erhoben.¹¹⁸² Der Mensch habe in jenen Jahren im Mittelpunkt ihres Schaffens gestanden. Es folgt die Beschreibung einiger Arbeiten. Unter anderem geht Müller-Pieper auf die Werkgruppe der Selbstbildnisse ein. In diesem Kontext erwähnt sie das *Selbstbildnis* von 1928. Wie auch Gottfried Sello und weitere Autor_innen bindet sie das Werk an die Erzählung um die Unterkunft in einem Hundezwinger, um die bescheidenen finanziellen Verhältnisse von Grethe Jürgens in jenen Jahren anschaulich werden zu lassen.¹¹⁸³

Erstmals findet die Publikation *Das Atelier* von Jürgens nähere Erwähnung.¹¹⁸⁴ Zwar werden einige zentrale literarische Aussagen zitiert, jedoch wird das Buch nicht weiterführend auf potenzielle Bedeutungen für die Künstlerin oder ihr Werk hin untersucht. Am Ende des Abschnittes wird ohne direkt erkennbaren Zusammenhang zu der Publikation *Das Atelier* erneut das dem Beitrag von Ursula Bode von 1976 entnommene Zitat von Grethe Jürgens über sich und ihre Kolleg_innen als „vulgäre Maler“ angeführt.¹¹⁸⁵

Es folgen Ausführungen zum *Wachsbogen*, eine kurze Darstellung des kulturellen Umfeldes in Hannover sowie ein Überblick über das ab 1945 entstandene Werk.¹¹⁸⁶ Abschließend gibt Renate Müller-Pieper ihre Einschätzung der persönlichen Eigenschaften von Jürgens wieder, die die Künstlerin als Bewahrerin von Freundschaften, „[...] gepaart mit Fleiß, Selbstdisziplin, Hilfsbereitschaft, Heiterkeit und Einsatzfreude [...]“¹¹⁸⁷ charakterisiert. Dabei habe Grethe Jürgens Autobiografisches in Form von persönlich-privaten Informationen unter Verschluss gehalten. Diesen Umstand sucht Müller-Pieper mittels unbeantwortet gebliebener Fragen unter anderem bezüglich des Verhältnisses der Künstlerin zu ihrer Mutter oder dem eigenen Kinderwunsch zu belegen.¹¹⁸⁸

Im Jahr 1992 waren drei Werke von Grethe Jürgens in der Ausstellung *Domesticity and Dissent. The Role of Women Artists in Germany 1918 to 1938* in Leicester, Großbritannien zu sehen. In dem zugehörigen Katalog wird die Künstlerin im Rahmen eines Beitrages von Marsha Meskimmon kurz bezüglich ihres Selbstporträts von 1928 und ihrer dortigen Darstellung und Lebensweise als ‚Neue Frau‘ erwähnt.¹¹⁸⁹ Zudem finden sich in dem Katalog eine großformatige Abbildung des Selbstbildnisses und eine Biografie.

Auch in den folgenden Jahren war es vornehmlich Marsha Meskimmon, die Grethe Jürgens wiederholt in Publikationen zur feministischen Kunstgeschichtsforschung integrierte oder separate Essays verfasste. So erschien 1995 eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen der ‚Neuen Frau‘, innerhalb derer die neusachlichen Werke sowie das Handeln von Grethe Jürgens und Gerta Overbeck hinsichtlich ihres politischen Potenzials befragt wer-

1182 Vgl. Müller-Pieper 1991, S. 190.

1183 Vgl. Müller-Pieper 1991, S. 191.

1184 Vgl. Müller-Pieper 1991, S. 192 f.

1185 Vgl. Müller-Pieper 1991, S. 193. Zu dem Zitat siehe Anm. 291 der vorliegenden Arbeit.

1186 Vgl. Müller-Pieper 1991, S. 193 ff.

1187 Müller-Pieper 1991, S. 198.

1188 Vgl. Müller-Pieper 1991, S. 198.

1189 Meskimmon 1992, S. 38.

den.¹¹⁹⁰ Die Rezeption von Jürgens wurde auf diese Weise durch neue Aspekte in Bezug auf die Einschätzung möglicher politischer Intentionen erweitert. Durch eine Betrachtung des Werkes *Arbeitsamt* von 1929 eröffnete Meskimmon neue Blickwinkel.

1996 erschien ihre Abhandlung zu Selbstporträts von Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. In deren Rahmen werden weitere Selbstbildnisse von Jürgens zusammenfassend betrachtet. Die wenigen biografischen Angaben treten hinter diesen, das künstlerische Schaffen im Kreise ihrer hannoverschen Kolleg_innen betreffenden Informationen zurück.¹¹⁹¹

Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Grethe Jürgens fand im Rahmen der 1999 erschienenen, bereits mehrfach erwähnten Publikation *We weren't modern enough* von Marsha Meskimmon, statt. Das Buch sollte laut der Autorin einen Beitrag zur Entdeckung „verlorener“ Frauen-Geschichten leisten und Strukturen aufzeigen, die zu einer Marginalisierung dieser Frauen geführt haben. Mehrere Hauptwerke von Jürgens, so unter anderem erneut das Gemälde *Arbeitsamt*, das *Selbstporträt vor Ruinen*, *Frau und Mann* und *Liebespaar* werden hinsichtlich möglicher Deutungen in unterschiedlichen Kontexten befragt. Diese betreffen das Phänomen der arbeitenden Mutter, die Selbstdarstellung als Künstlerin und die Darstellung von unterschiedlichen Beziehungsmodellen. Nach wie vor geht Marsha Meskimmon jedoch davon aus, dass Grethe Jürgens in der Zeit des Nationalsozialismus mit einem Ausstellungsverbot belegt worden ist.

Im darauf folgenden Jahr erschien ihr Essay zu der Publikation *Das Atelier* von Grethe Jürgens, das deren Rezeption im Bereich der feministischen Kunstgeschichtsforschung um wichtige Aspekte ergänzt. Erstmals werden von Jürgens verfasste Texte und Illustrationen einer ausführlichen Interpretation unterzogen.

Als weiterer Beitrag zu der Rezeption im Kontext feministischer Forschungsbestrebungen wäre die Beteiligung an der Ausstellung *Bubikopf und Gretchenzopf. Die Frau der 20er Jahre* im Museum für Kunst und Gewerbe 1995 in Hamburg zu nennen. In deren Rahmen wurde das Selbstbildnis von 1928 gezeigt. 2001 publizierte wiederum Marsha Meskimmon den bereits erwähnten Text zur Frauenkultur in der Weimarer Republik in dem Katalog, der anlässlich der im Sprengel Museum präsentierten Ausstellung zur Neuen Sachlichkeit in Hannover erschien.¹¹⁹² Meskimmon spricht in ihrem Text den Künstlerinnen Grethe Jürgens und Gerta Overbeck eine zentrale Rolle im „[...] hannoverschen Zweig der Neuen Sachlichkeit in den 1920er und 1930er Jahren“ zu.¹¹⁹³ Das *Selbstbildnis* in der Kammer von 1928 von Jürgens bezeichnet die Autorin als „[...] visuelle Lösung für das Bild einer Frau, die sich als Künstlerin versteht, indem sie sich als grundsätzlich modern präsentierte“.¹¹⁹⁴ Im weiteren Verlauf wird das *Selbstporträt vor Ruinen*, das laut Meskimmon „[...] eine Überschneidung zwischen den persönlichen Erlebnissen im Leben einer Frau und dem dramatischen Geschehen der Weltgeschichte“ benennt¹¹⁹⁵, kurz erwähnt. Biografische Informationen oder neue, weiterführende Erkenntnisse zu Arbeiten von Grethe Jürgens enthält dieser Katalogbeitrag nicht.

1190 Siehe Meskimmon 1995, hier vor allem S. 24 ff.

1191 Meskimmon 1996, S. 84 ff.

1192 Siehe Meskimmon 2001.

1193 Meskimmon 2001, S. 53.

1194 Meskimmon 2001, S. 55.

1195 Meskimmon 2001, S. 55 f.

Im Jahr 2004 werden Werke in der Ausstellung *Femme Flaneur* sowohl im August Macke Haus als auch im Jahr darauf im Paula Modersohn-Becker Museum gezeigt. Im Katalog wird Jürgens gemeinsam mit Gerta Overbeck als eine Vertreterin der hannoverschen Neuen Sachlichkeit vorgestellt und im weiteren Kontext erneut mit George Grosz, Otto Dix, Rudolf Schlichter und Otto Griebel in Verbindung gebracht. In einem von der Kuratorin der Ausstellung, Rita E. Täuber, verfassten Textbeitrag finden ihre Arbeiten *Hafencafé* und *An der Roßmühle* in dem Abschnitt zu Sujets aus dem Rotlichtmilieu Erwähnung. Dabei wird lediglich kurz auf das Dargestellte und die thematische Verortung in diesem Themenbereich verwiesen.¹¹⁹⁶

Der Leiter des Kunstmuseum Celle Robert Simon initiierte 2004 die letzte, umfassendere Einzelausstellung von Werken der Künstlerin, die im Jahr darauf auch im Verborgenen Museum in Berlin gezeigt wurde. Da sich dieses ausschließlich mit Kunst von Frauen beschäftigt, werden die Präsentation und der zugehörige Katalog an dieser Stelle angeführt. Die Ausstellung widmete sich ausschließlich den frühen, in einem Zeitraum von 1919 bis 1921 entstandenen Skizzen von Grethe Jürgens. Eingeleitet wird der zu beiden Ausstellungen gemeinsam erschienene Katalog von Elisabeth Moortgat. In Kürze stellt sie zunächst das Umfeld von Jürgens in Hannover vor. Den Fundus für die Erlebnis- und Bildwelten habe der gewöhnliche Straßenalltag gebildet. Dabei gehöre Jürgens mit ihren Skizzenblättern zu jenen frühesten Künstler_innen, „[...]“, die das Gesicht der Weimarer Republik in derart schonungsloser Häßlichkeit, zudem von Angst und Unsicherheit, Einsamkeit und Armut gezeichnet, festgehalten [...]“ habe.¹¹⁹⁷ Otto Dix, George Grosz und Rudolf Schlichter nennt die Autorin als Vertreter der Veristen. Sie konstatiert jedoch im Folgenden, dass Ähnlichkeiten mit der Bildsprache von Grethe Jürgens am ehesten in den später entstandenen Zeichnungen von Jeanne Mammen zu erkennen wären. Mit der Wiederentdeckung der Skizzenbücher von Jürgens wolle man die Erinnerung an eine Avantgardistin wieder aufleben lassen.¹¹⁹⁸

Auch Robert Simon, aus dessen Sammlung die Zeichnungen stammen, verortet die Künstlerin in dem folgenden Vorwort als Vorreiterin: „Es ist schon bemerkenswert, wie Grethe Jürgens auf dem Weg zur Neuen Sachlichkeit vieles vorformulierte, was später in ganz anderem Kontext wieder entdeckt wurde: Man denke nur an die Berliner Großstadtmaler aus dem Kreis der ‚Jungen Wilden‘ oder an Tendenzen der DDR-Malerei vor der Wende.“¹¹⁹⁹

Es folgt ein Textbeitrag von Daphne Mattner, in dem die frühen Zeichnungen und Skizzen von Grethe Jürgens eine ausführlichere Betrachtung erfahren. Integriert finden sich biografische Informationen und einige bereits erwähnte, gängige Erzählungen. So verweist Mattner auf die Begeisterung der Künstlerin für die Malerei, die sie getrieben habe. Als freischaffende Künstlerin habe sie dafür ein Leben am Existenzminimum in Kauf genommen.¹²⁰⁰ Mutig sei der Entschluss gewesen, „[...] alle Sinne und Energie auf ein Leben als Künstlerin zu richten [...]“¹²⁰¹.

1196 Siehe Täuber 2004, S. 67 ff.

1197 Moortgat 2005, S. 7.

1198 Vgl. Moortgat 2005, S. 8.

1199 Simon 2005, S. 10.

1200 Mattner 2005, S. 17.

1201 Mattner 2005, S. 14.

An der Wahl ihrer Motive, „[...] die sie überwiegend unter den gesellschaftlichen Außenseitern“ gesucht habe, zeige sich ein „[...] tiefes Interesse an ihrer Umwelt, das an Mitgefühl grenzt [...]“.¹²⁰² Sie selbst habe sich ihnen offenbar zugehörig gefühlt. Auch Mattner belegt diese Annahme mit einem Auszug aus dem Artikel von Ursula Bode von 1976, der das Zitat von Grethe Jürgens über die ‚vulgären Maler‘ enthält.¹²⁰³

Diese Erzählstränge finden sich ebenfalls in einem von Daphne Mattner für die Zeitschrift *Museumspädagogischer Dienst* verfassten Beitrag zu der Ausstellung, der 2005 erschien.¹²⁰⁴ Mehrfach wurde zudem in Tageszeitungen über die Präsentation berichtet. Hier wird Grethe Jürgens zumeist als Vertreterin der Neuen Sachlichkeit verortet, die nun unter einem neuen Aspekt wiederentdeckt würde.¹²⁰⁵ Auch der Motivkreis wird in vielfach erwähnter Weise geschildert.¹²⁰⁶ Hinzu kommen Berichte über die Provenienz der Blätter.¹²⁰⁷

Im Jahr 2015 waren erneut mehrere Werke von Grethe Jürgens im Rahmen einer Ausstellung im feministischen Kontext in der Städtischen Galerie Bietigheim-Bissingen zu sehen. In der bereits hinsichtlich der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler erwähnten Präsentation und dem Katalog *Die Neue Frau? Malerinnen und Grafikerinnen der Neuen Sachlichkeit* ging es den Kuratorinnen vornehmlich um eine weitergehende Bekanntmachung des weiblichen Kunstschaffens im Rahmen der Neuen Sachlichkeit. Wie Elfriede Lohse-Wächtler wird auch Grethe Jürgens in diesem Kontext zu den bekannteren Künstlerinnen gezählt. Ihnen sind jeweils ein eigenes Kabinett sowie ein separater Katalogbeitrag gewidmet.

Der Fokus des von mir verfassten Katalogtextes zu Jürgens liegt auf dem vermittelten ‚Bild der Frau‘ in den während der 1920er und frühen 1930er Jahre entstandenen Arbeiten. Auch dieser Beitrag enthält einige mehrfach benannte Erzählungen und Zitate, so zum Beispiel jene über die Genese der Motive aus dem eigenen Umfeld sowie Aussagen aus dem *Wachsbogen* hinsichtlich des Kunstwollens von Jürgens. Insbesondere die Werke *Frisierpuppen*, *An der Roßmühle* und einige ausgewählte Selbstdarstellungen finden Erwähnung.¹²⁰⁸

In den zahlreichen Presseveröffentlichungen in Print- und Onlinemedien wird Jürgens ähnlich wie Elfriede Lohse-Wächtler vor allem im Rahmen von Aufzählungen der ausstellenden Künstlerinnen genannt. Da ihr Gemälde *Frisierpuppen* das Motiv des Kataloges und der Pressematerialien ist, wird es häufiger abgebildet, jedoch kaum näher beschrieben.

1202 Mattner 2005, S. 16.

1203 Vgl. Mattner 2005, S. 16 f. Zu dem Zitat von Grethe Jürgens siehe Anm. 291 der vorliegenden Arbeit, erstmals erschienen in: Bode 1974, S. 18.

1204 Mattner 2005a.

1205 Vgl. u. a. Neue Presse 2004; Ausstellungsinformation Celle 2004; Weißer 2004.

1206 Siehe u. a. Barth 2004.

1207 Siehe Barth 2004, S. 27.

1208 Siehe Waike 2015.

Die Rezeption von Grethe Jürgens im hannoverschen Kontext unter Berücksichtigung von Ehrungen durch ihre Geburtsregion Osnabrück von 1982 bis 2015

Von Ende März bis Anfang Juni 1985 zeigte das Historische Museum Hannover eine Ausstellung mit Darstellungen der Stadt und ihrer Bewohner_innen, erstellt von Künstler_innen des 20. Jahrhunderts. Grethe Jürgens war mit den Werken *Arbeitsamt*, *An der Roßmühle*, dem *Bildnis des Malers Erich Wegner* und dem Gemälde *Stoffhändler* vertreten.¹²⁰⁹

Im Frühjahr 1991 begann die von der Niedersächsischen Sparkassenstiftung initiierte und von der Sparkasse Hannover und dem Sprengel Museum mit Exponaten unterstützte Wanderausstellung *Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit*. Diese war zunächst in der Universität Leipzig zu sehen und wurde im Anschluss in Hannover, Oldenburg, Göttingen, Osnabrück und Lüneburg gezeigt. Es erschien ein Katalog, der sieben hannoversche Künstler_innen der Neuen Sachlichkeit und ihre Werke vorstellt. In dem Text von Ludwig Zerull benennt dieser eingangs das Studium und die Herkunft aus einem kleinbürgerlichen Elternhaus als eine Gemeinsamkeit der Protagonist_innen. Als Kunstschüler hätten sie in der Masch außerhalb der Stadt Bäume gezeichnet und „politische Schandpläne“ ausgeheckt. Zerull greift hier das von Seiler angeführte Gerücht um das vermeintlich revolutionäre Gedankengut der Studierenden der Grafikklasse von Fritz Burger-Mühlfeld als ebensolches auf. Nach Ende ihres Studiums hätten die Künstler_innen tagsüber in verschiedenen Tätigkeitsbereichen gearbeitet oder wären, wie Grethe Jürgens, arbeitslos gewesen und hätten Arbeitslose gemalt. Ihre Anstellung als Reklamezeichnerin habe die Künstlerin 1927 „nicht aus freien Stücken“ aufgegeben, „[...] sondern weil sie wußte, daß es mit ihrer künstlerischen Zukunft vorbei sein würde, wenn sie weiter nur nach Feierabend malen könnte“.¹²¹⁰

Wie für alle „[...] Gegenständlichen der 20er Jahre [...]“ hätte die Zeit des Nationalsozialismus für Jürgens und ihre Kolleg_innen in „[...] die totale künstlerische Vereinsamung, wenn nicht Unterdrückung [...]“ geführt, was „[...] nicht spurlos an ihnen vorübergegangen“ sei. Dieses Schicksal würden sie „[...] im Aufbruch, im Vergessen sein und im späten Interessantwerden mit so unterschiedlichen Künstlern wie Gottfried Brockmann, Heinrich Maria Davringhausen, Conrad Felixmüller, Erich Heckel, Ludwig Meidner oder Christian Schad“ teilen.¹²¹¹ Erneut werden die hannoverschen Künstler_innen hier mit bekannteren Künstlerpersönlichkeiten in Verbindung gebracht.

Nach Erläuterungen zu den Intentionen der Ausstellung, zu der Gestalt Hannovers in den 1920er Jahren und der Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit werden die Protagonist_innen in einzelnen, kürzeren Abschnitten vorgestellt. Im Fall von Grethe Jürgens verweist Ludwig Zerull zunächst auf ihre Vielseitigkeit und Sprachgewandtheit, die sich nicht nur in ihren Texten für den *Wachsbogen* manifestiere. Nach einem Architekturstudium in Berlin sei sie nach Hannover gewechselt. Erneut erwähnt Zerull an dieser Stelle, dass sie ihre Stelle bei dem Unternehmen Hackethal aus der Erkenntnis heraus gekündigt habe „[...] daß sie als Feierabend-Malerin ihre künstlerischen Absichten nicht würde verwirklichen können“. Ihr Versuch, nach 1945 die Gegenständlichkeit neuer Sachlichkeit hinter sich zu las-

1209 Siehe Hannoverscher Künstlerverein 1985, S. 30.

1210 Zu diesem Absatz: Zerull 1991, S. 7.

1211 Zu dem vorangegangenen Absatz: Zerull 1991, S. 8.

sen, mutet laut Zerull wiederum zu bewusst an. Entschieden kritisch bezeichnet der Autor ihr Spätwerk als „[...] unprofessioneller Irrtum, Formalkram, Mißverständnis der Nachkriegsentwicklung der Kunst zum Nicht-Gegenständlichen“. Die Kraft ihrer Werke aus den 1920er Jahren spiegele im Gegensatz dazu ihr Text aus dem *Wachsbogen* von 1932. Der daraus im Folgenden zitierte Auszug endet mit der vielfach erwähnten Benennung der Intention für die Wahl ihrer Sujets, mit denen man nicht an das soziale Gewissen und an das Mitleid der Gesellschaft hatte appellieren wollen. Auch Ludwig Zerull verweist auf den Ausspruch von Grethe Jürgens, demzufolge in den dargestellten Arbeitslosen, Landstreichern und Bettlern der stärkste Ausdruck jener Tage gelegen habe.¹²¹²

Als Beispiel führt der Autor im Anschluss das Werk *Arbeitsamt* von 1929 an, das er als „[...] eines der eindringlichsten jener hannoverschen Maler der neuen Sachlichkeit“ bezeichnet. Zur Erklärung zitiert er die von Grethe Jürgens 1972 im Gespräch mit Christa Sobe getätigte Äußerung hinsichtlich der Identifikation der Frauenfigur im Hintergrund des Gemäldes. Es folgt eine Beschreibung des bereits in dem Katalog der Ausstellung im Kunstverein Hannover von 1976 abgebildeten Porträts, das die Künstlerin in ihrem Atelier im Malkittel zeigt. Auf einer Staffelei ist das *Arbeitsamt* zu erkennen. Anhand der auf der Schwarz-Weiß-Fotografie auszumachenden Kleidung charakterisiert Ludwig Zerull die Künstlerin als selbstbewusste, „[...] modische junge Frau im Charleston-Zeitalter“. Der Beitrag schließt mit der Information, dass Grethe Jürgens gemeinsam mit Gerta Overbeck und Käthe Steinitz als eine von drei hannoverschen Künstlerinnen in der großen Mailänder Ausstellung zum Kunstschaffen der weiblichen Avantgarde beteiligt war.¹²¹³

Im Jahr 1998 erschien die bereits mehrfach erwähnte Publikation zur Kunst und Politik in Hannover in den 1920er Jahren von Ines Katenhusen.¹²¹⁴ Diese beinhaltet neben umfassenden Informationen zu dem politischen und kulturellen Umfeld von Grethe Jürgens bedeutende Hinweise zu deren wirtschaftlichen Verhältnissen, ihren Absatzmöglichkeiten und zu der Rolle der unterschiedlichen Organisationen, in denen die Künstlerin Mitglied war. Die Erläuterungen zu der Motivwahl der neusachlichen Werke und zu der Intention des Kunstschaffens der hannoverschen Künstler_innen unterscheiden sich die Schilderungen von Katenhusen nicht wesentlich von den bisher analysierten. Vielmehr zitiert sie benannte Publikationen hinsichtlich der Aussagen von Jürgens zu dem Kunstwillen des Hannoveraner Kolleg_innenkreises, wie insbesondere den Bonner Ausstellungskatalog von 1982. Diesem entnimmt die Autorin auch die Information, dass Gerta Overbeck und Grethe Jürgens „[...] Töchter aus gutbürgerlichem Hause“ gewesen seien.¹²¹⁵ Ein längerer Abschnitt ist der Entstehung des *Wachsbogen* gewidmet, in dem Jürgens mehrfach gesondert erwähnt wird. Die Ausführungen enthalten zudem weiterführende Informationen zu der Rolle von Gustav Schenk, auch in Bezug auf seine Beziehung zu Grethe Jürgens.¹²¹⁶

1999 ehrte zunächst die Stadt Hannover die Künstlerin gemeinsam mit ihrem Kollegen Erich Wegner anlässlich ihres 100. Geburtstages mit einer Ausstellung im Rathaus. Es erschien ein Katalogheft, in dem beide Kunstschaffenden zunächst im Kontext der Neuen

1212 Zu dem vorangegangenen Absatz: Zerull 1991, S. 14 f.

1213 Zu dem vorangegangenen Absatz: Zerull 1991, S. 15.

1214 Siehe Katenhusen 1998.

1215 Katenhusen 1998, S. 263.

1216 Vgl. Katenhusen 1998, S. 282 ff.

Sachlichkeit und als Mitglieder einer Gemeinschaft von hannoverschen Vertreter_innen dieser Stilrichtung verortet werden. Es folgt ein Textbeitrag zu Grethe Jürgens, der einen Überblick über ihre Biografie gibt und einige der in der Ausstellung gezeigten Arbeiten näher vorstellt. Im Anhang befinden sich eine kurze, tabellarische Biografie, wenige bibliografische Verweise sowie ein Verzeichnis der zehn von ihr präsentierten Werke. Des Weiteren erschienen vor allem in regionalen Printmedien Artikel und Ausstellungsrezensionen, die vornehmlich auf die Bedeutung der beiden Künstler für die Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit und auf den späten Erfolg hinweisen.¹²¹⁷

Bereits im Februar war ein kleiner Artikel in der Neuen Presse zur Kranzlegung durch den hannoverschen Oberbürgermeister Herbert Schmalstieg anlässlich des 100. Geburtstages von Grethe Jürgens erschienen. Sie wird hier als „[...] eine der bedeutendsten Frauengestalten der hannoverschen ‚Neuen Sachlichkeit‘“ bezeichnet, die sich im Rahmen ihrer Porträts intensiv mit den dargestellten Personen auseinandergesetzt habe.¹²¹⁸

Das Kulturgeschichtliche Museum Osnabrück zeigte anlässlich des 100. Geburtstages von Grethe Jürgens eine Retrospektive. Diese umfasste das gesamte Schaffen der Künstlerin von den frühen Zeichnungen bis zum Spätwerk. Der Schwerpunkt lag erneut auf den Arbeiten der 1920er und 1930er Jahre. Bereits im Vorwort verweist die Verfasserin des Katalogheftes Heike Scholz auf den Mut, den Durchsetzungswillen und das Selbstvertrauen, das Jürgens mit dem Entschluss für ein Leben als freischaffende Künstlerin in einer „männlichen Domäne“ bewies. „Intensives Arbeiten und der Kampf um Anerkennung [...]“ dominierten laut Scholz ihr Schaffen in den 1920er Jahren. Bis in die 1960er Jahre habe sie jedoch auf ihren Durchbruch warten müssen. Heute gelte sie als eine der „[...] führenden Vertreterinnen der Neuen Sachlichkeit“. Gleichwohl sei kaum bekannt, dass sie neben der Malerei vielseitig talentiert gewesen sei.¹²¹⁹

Es folgt eine ausführliche Biografie zu Grethe Jürgens, die mit Abbildungen ausgewählter Arbeiten illustriert ist. In gekürzter Form finden sich hier die in der Dissertation von Heike Scholz von 2001 ausführlich dargelegten Fakten. Ihre zeittypischen, für die Malerei der Neuen Sachlichkeit signifikanten Motive hätten Grethe Jürgens und ihre Kommilitonen in einem Milieu gefunden, das aus Menschen bestanden habe, die vom Leben vernachlässigt wurden. Am aktuellen hannoverschen Kunstleben hätten Jürgens und ihre Kolleg_innen nicht partizipiert.¹²²⁰

Im Folgenden wird das in einem Zeitraum von 1919 bis 1925 entstandene Werk von Jürgens dargestellt, wobei exemplarische Arbeiten genauere Betrachtung erfahren. Dabei erscheint es laut Heike Scholz angesichts der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Situation der 1920er Jahre und „[...] der Lebensumstände der Malerin [...]“ verständlich, daß der soziale Aspekt in ihrem künstlerischen Schaffen intensiv in den Vordergrund tritt. Ihre eigene Armut, ihr Leben am Rande des Existenzminimums [habe] Jürgens die Augen für das Elend und die bedrückende Not der kleinen Leute“ geöffnet. Diese Positionen wären jedoch „[...] weniger angriffslustig und aggressiv formuliert als es beispielsweise bei George Grosz oder Otto Dix und Rudolf Schlichter der Fall [...]“ sei. Der „sozialkritische Kom-

1217 Siehe u. a. Hannoversche Allgemeine Zeitung 1999.

1218 Neue Presse 1999.

1219 Zu dem vorangegangenen Absatz: Scholz 1999, S. 3.

1220 Vgl. Scholz 1999, S. 6 f.

mentar“ von Grethe Jürgens ließe sich „[...] erst auf den zweiten Blick ausmachen.“¹²²¹ Wie Otto Dix habe sich die Künstlerin hauptsächlich für den Menschen interessiert. Ihm habe sie den größten Raum in ihrem Schaffen gewidmet.¹²²²

In einer in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung publizierten Ausstellungsrezension wird zunächst das eigenständige Profil von Jürgens „[...] innerhalb der Maler der Neuen Sachlichkeit hannoverscher Prägung [...]“ hervorgehoben. Nüchternheit habe die Parole geheißen, wobei ihre Arbeiten „[...] nicht nur die Fähigkeit zur individuellen Modellierung der Protagonisten, sondern auch das Gespür für soziale Tonlagen“ aufweisen würden. Biografische Informationen enthält der Artikel abgesehen von der Nennung ihrer „Weggefährten“ nicht.¹²²³ Abgebildet ist ihr *Selbstbildnis* von 1928.

Noch vor der Veröffentlichung der Dissertation von Heike Scholz fand 2001 die bedeutende Präsentation von Werken der hannoverschen Vertreter_innen der Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit im Sprengel Museum Hannover statt. Die wissenschaftlich fundierten Katalogbeiträge wurden im Rahmen dieser Ausführungen bereits mehrfach benannt, weshalb an dieser Stelle lediglich noch einmal die konkrete Rezeption von Grethe Jürgens in diesem Rahmen herausgestellt werden soll.

Gleich im Vorwort werden mehrere Zitate aus ihrem 1932 erschienenen Essay *Rezepte zum ersprießlichen Besuch einer Kunstausstellung* erneut dazu verwandt, die Beweggründe von Jürgens und ihren Kolleg_innen für ihr künstlerisches Schaffen sowie die Wahl ihrer Motive darzulegen.¹²²⁴

In den folgenden Katalogbeiträgen wird Grethe Jürgens zunächst vor allem im Kontext ihrer befreundeten Künstler_innen und deren Wahrnehmung von außen als Gruppierung erwähnt. Ines Katenhusen lässt in ihren Text über deren Leben im Hannover der 1920er und 1930er Jahre ihre Erkenntnisse aus der Publikation von 1998 einfließen. Dabei berichtet sie in Bezug auf Jürgens unter anderem von deren als „Hundestall“ bezeichneter Unterkunft, von der Bedeutung des RWVBK hinsichtlich von Verkaufsverhandlungen und der Bereitstellung einer Atelierwohnung und von ihrer Rolle bei der Produktion des *Wachsbogen*. Zu Katenhusens Text erscheint zudem eine Übersicht über die Werkverkäufe von Grethe Jürgens und ihren Kolleg_innen in einem Zeitraum von 1927 bis 1936.

Ausführlichere Erwähnung findet die Künstlerin auch in dem bereits erwähnten Katalogtext von Marsha Meskimmon, in dem diese ihr Schaffen und das von Gerta Overbeck im Rahmen feministischer Forschungsansätze betrachtet. In dem Beitrag von Kristina Heide zu den Stillleben der Neuen Sachlichkeit bezeichnet diese das Gemälde *Frisierpuppen* von Grethe Jürgens als „[...] innovative Leistung neusachlicher Stilllebenikonographie [...]“¹²²⁵ Die Autorin erwähnt das Werk in Zusammenhang mit der Fotografie der Künstlerin, die sie vor dem Gemälde in ihrem Atelier zeigt. Kurz benennt Heide die Parallelität zwischen den *Frisierpuppen* und dem Selbstbildnis *An die Schönheit* von Otto Dix bezüglich der optischen Täuschung des Betrachters bzw. der Betrachterin.¹²²⁶ Neue Sichtweisen und Gedanken zum *Wachsbogen*, dessen Intentionen und Aussagen verfasste James van

1221 Zu dem vorangegangenen Absatz: Scholz 1999, S. 9.

1222 Vgl. Scholz 1999, S. 10.

1223 Frankfurter Allgemeine Zeitung 1999.

1224 Siehe Fuhrmeister und Krempel 2001, S. 7.

1225 Heide 2001, S. 64.

1226 Siehe Heide 2001, S. 65.

Dyke. In seinen Ausführungen findet Jürgens in ihrer Funktion als Herausgeberin und Publizistin bedeutender Beiträge wiederholt Erwähnung.¹²²⁷ Ergänzende Informationen zu den grafischen und illustratorischen Arbeiten von Grethe Jürgens beinhaltet der Aufsatz von Werner Heine. Ausführlich schildert der Autor ihre Tätigkeit als Werbegrafikerin für die Städtischen Betriebswerke.¹²²⁸ Der Anhang des Kataloges enthält zahlreiche Farabbildungen zu ausgestellten Werken der Künstlerin, eine Übersicht über die Ausstellungsbeiträge in den 1930er und 1940er Jahren sowie eine von Heike Scholz verfasste Biografie.

In den in Print- und Onlinemedien erschienenen Berichten zu der Präsentation im Sprengel Museum wird Jürgens zumeist im Rahmen von Aufzählungen der beteiligten Künstler_innen, zum Teil in kurzen Verweisen auch gesondert erwähnt. Diese beziehen sich unter anderem auf ihre persönliche Bekanntschaft mit dem Oberbürgermeister Herbert Schmalstieg¹²²⁹ oder auf den ihrem Zitat entnommenen Ausstellungstitel¹²³⁰. Angesichts weiterer Zitate aus ihren *Wachsbogen*-Texten¹²³¹ findet die Künstlerin ebenfalls Erwähnung. Als Werkbeispiele werden in den Berichterstattungen vor allem die Gemälde *Arbeitsamt*, *Blumenmädchen*¹²³² und das *Selbstbildnis* von 1928¹²³³ benannt bzw. abgebildet.

2001 erschien auch die digital publizierte Dissertation von Heike Scholz, die in einer umfassenden monografischen Forschungsarbeit zu Grethe Jürgens sämtliche bis dato zur Verfügung stehende Kenntnisse zusammenfasst. Ergänzt werden sie durch neue Informationen hinsichtlich der Biografie sowie durch ausführliche Werkanalysen und -interpretationen, wobei der Schwerpunkt auf dem Œuvre der 1920er und 1930er Jahre liegt. Erstmals wurde das grafische Frühwerk publiziert und ansatzweise auch das literarische Schaffen der Künstlerin in den Blick genommen. Zudem veröffentlichte Scholz erstmalig ein umfassenderes Werkverzeichnis und eine Übersicht der bisherigen Ausstellungsbeiträge von Grethe Jürgens.¹²³⁴

Im Jahr 2003 wurde ein großformatiges Plakat mit einer Abbildung des Gemäldes *Blumenmädchen* zu Werbezwecken für ein Immobilienprojekt auf einem ehemaligen Gelände des Unternehmens Bahlsen eingesetzt. Eine PR-Agentur nutzte es im Rahmen eines Projekt- und Standortmarketings. Als Beweggrund für die Verwendung gab die Agentur auf ihrer Internetseite an, dass das Gemälde den Blick aus dem Atelier in der Podbielskistraße auf das entsprechende, von der Immobiliengesellschaft NILEG als Baugrund genutzte Gelände zeige.¹²³⁵ Es erschienen, vermutlich auf Initiative der PR-Agentur und beteiligter Institutionen, mehrere Zeitungsartikel, die Monteure bei der Anbringung am Sparkassengebäude an der Podbielskistraße im hannoverschen Stadtteil Bothfeld zeigen. In ei-

1227 Siehe van Dyke 2001.

1228 Siehe Heine 2001.

1229 Siehe u. a. Hannoversches Wochenblatt 2001 und eine kurze Notiz zu einer Abbildung, die Herbert Schmalstieg vor dem Gemälde *Blumenmädchen* von Grethe Jürgens zeigt: Unbekannte Zeitung 2001/2002.

1230 Siehe u. a. Barth 2001.

1231 Siehe u. a. Bode 2002, S. 2 f.

1232 Siehe u. a. Worat 2001, S. 27.

1233 Siehe u. a. Glanz 2001.

1234 Siehe Scholz 2001.

1235 Vgl. urbanPR 2003.

nem der Beiträge wird das Gemälde als bekannt vorausgesetzt. Es wird als „Hauptwerk der hannoverschen Sachlichkeit“ und als „hannoversche Mona Lisa“¹²³⁶ bezeichnet. Die Arbeit von Grethe Jürgens erzähle laut dem Sparkassensprecher „[...] die Geschichte des Lister Blicks, Hannovers neuem Wohnquartier am Wasser“.¹²³⁷

Für Marketingzwecke im regionalen Kontext wurde ein Gemälde der Künstlerin folglich mit einer der Ikonen westlich-europäischer Malerei, der *Mona Lisa* von Leonardo da Vinci, in Beziehung, wenn auch nicht gleichgesetzt. Dies verhindert die Bezeichnung „hannoversche Mona Lisa“. Der geografische Zusatz beschränkt die Bedeutung der Arbeit auf den hannoverschen Raum. Für den Marketingzweck ist diese Begrenzung jedoch keineswegs negativ zu werten. Vielmehr wird suggeriert, dass auch die Stadt Hannover über eine Mona Lisa, eine Ikone der Kunstgeschichte verfügt. Die Dienstbarmachung bekannterer Künstlernamen, die bereits bezüglich der Rezeption von Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler in Zusammenhang mit Otto Dix und George Grosz zur Aufwertung und Einordnung der unbekannten Künstlerinnen mehrfach angeführt wurde, erfährt hier eine neue Dimension. Zwar dienen beide Vorgehensweisen der Werbung. Im Fall des Plakates soll jedoch nicht Grethe Jürgens oder ihre künstlerische Arbeit beworben werden, sondern ein von ihr dargestelltes Gelände durch die Mona-Lisa-Assoziation populär gemacht und aufgewertet werden. Die Botschaft wird durch die Nennung eines der bekanntesten Gemälde der Kunstgeschichte und das überdimensionale Plakat auch kunstwissenschaftsfremden Rezipient_innen nahegebracht. Käuflich zu erwerben sind demnach Anteile an einer ‚malerischen‘ Gegend, die laut der PR-Agentur in zahlreichen Werken und nicht zuletzt im Rahmen eben jener hannoverschen ‚Ikone‘ dargestellt wurde. Neben einem Grundstück verspricht dieses Marketing somit die Partizipation an kultureller Bedeutung.

Die Positionierung des Ateliers von Grethe Jürgens im Stadtraum von Hannover spielt auch bei ihrer Rezeption im Rahmen von historischen Stadtrundgängen durch den Stadtteil Hannover-List eine Rolle. 2008 bot die Stadt eine Führung entlang der Podbielskistraße auf den Spuren einiger dort ehemals ansässiger Frauen an. Beworben wurde Jürgens in diesem Rahmen als eine der Maler_innen der Neuen Sachlichkeit, die sich dort in ihrem eigenen Atelier „entfaltet“ hätten. Auf dem Flyer abgebildet ist das *Selbstbildnis mit Hut*, das die Künstlerin, wie oben ausführlich dargestellt, vor einer der Podbielskistraße ähnelnden Stadtkulisse zeigt.¹²³⁸

Im selben Jahr informierte das Sprengel Museum über eine fünfmonatige Neupräsentation der sich in der Sammlung befindlichen, im hannoverschen Kontext entstandenen Werke aus den 1920er Jahren. Eine Auswahl der Gemälde wurde in einem Zwischengeschoss präsentiert. Gouachen, Aquarelle und Zeichnungen wurden gemeinsam mit zeitgenössischen Fotografien im Untergeschoss gezeigt. Nach Ende der Ausstellung verblieb eine Auswahl der Gemälde der sogenannten ‚hannoverschen Neusachlichen‘ separiert auf der Galerie im Untergeschoss. Im Zuge der umfassenden Neugestaltung des Museums im Jahr 2016 wurden die Arbeiten in die ständige Ausstellung der Kunst der Moderne integriert.

1236 UrbanPR 2003.

1237 Hannoversche Allgemeine Zeitung 2003.

1238 Stadt Hannover 2008. Der Stadtrundgang mit dem Titel *Auf der Podbi unterwegs* fand am Donnerstag, den 5. Juni 2008 um 17:30 Uhr statt, ebd.

2009 veröffentlichte Annette Volland den bereits zitierten Beitrag für den Norddeutschen Rundfunk über Grethe Jürgens als hannoversche Künstlerin. Volland bezeichnet sie darin als „[...] eine der bedeutendsten Vertreterinnen der Neuen Sachlichkeit“ und stellt zunächst Jürgens’ Beziehung und Bedeutung für die Stadt Hannover heraus. Dabei konstatiert die Autorin, dass die Künstlerin trotz der Präsenz ihrer Werke in hannoverschen Sammlungen und Institutionen und der Tatsache, dass sie 62 Jahre in der Stadt gelebt habe, nur wenigen Menschen dort bekannt sei.¹²³⁹

Eine weitere, aktuellere Rezeption im hannoverschen Kontext erfolgte im Rahmen einer Ausstellung im Historischen Museum Hannover im Jahr 2010. Diese gab einen Überblick über die geistigen, wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen im hannoverschen Friedhofswesen vom 15. bis zum 21. Jahrhundert. Auch in Hannover beerdigte Persönlichkeiten und ihre Grabmäler wurden vorgestellt. Als heute anerkannte Künstlerin wird Grethe Jürgens in dem Katalogbeitrag als „[...] auch nach ihrem Tod ‚lebendig‘ [...]“ rezipiert. Dies beruht laut der Autorin Ute Ziegan auf der Tatsache, dass „[...] ihre Bilder als visuelle Zeugnisse von ihr erzählen“. Dabei seien es ihre Werke aus den 1920er Jahren, die ihr „viel Anerkennung gebracht haben“. Als bemerkenswert hebt Ziegan zudem ihren Lebensweg hervor, „[...] den sie mit Konsequenz und Zielstrebigkeit unter wirtschaftlich schwierigen Bedingungen verfolgt [...]“ habe.¹²⁴⁰ Die Autorin geht ebenfalls fälschlicherweise davon aus, dass Grethe Jürgens ab 1933 Ausstellungsverbot erhielt.¹²⁴¹ Hinsichtlich ihrer künstlerischen Arbeit findet nur das Gemälde *Arbeitsamt* mit Hinweis auf die autobiografische Komponente ausführlichere Erwähnung.

Neue Informationen erhält der bzw. die Rezipient_in zur Ruhestätte der Künstlerin und ihres Bruders Johannes Jürgens auf dem Stadtfriedhof in Hannover-Lahe.¹²⁴² Diese war bereits drei Jahre zuvor Gegenstand eines städtischen Antrages für die Übernahme der Kosten für die Ehrenpflege des Grabes gewesen. Als Begründung wird der wichtige Beitrag genannt, den Grethe Jürgens zur Kunst ihres Jahrhunderts geleistet habe. Zudem wird auf die Bedeutung und die Persönlichkeit „dieser großen Künstlerin“ verwiesen.¹²⁴³

5.3.4 Gesellschaftliche Randgruppen und Gruppenzugehörigkeit – Zusammenfassung der Erzählstränge

Die Analyse des umfassenden, heterogenen Materials zu Grethe Jürgens über einen Zeitraum von 1928 bis 2015 veranschaulicht vor allem die enge Verbundenheit ihrer Rezeption mit jener der temporär im neusachlichen Stil arbeitenden, befreundeten hannoverschen Künstler_innen. Die Nennung ihrer Kolleg_innen und der gemeinsamen Arbeit in den 1920er und 1930er Jahren im Raum Hannover wird in einem Großteil der analysierten Publikationen themenübergreifend für eine Verortung der künstlerischen Arbeit von Jürgens genutzt. Häufig wird auch ihr Privatleben in diesen Kontext eingebunden. Die Erzählun-

1239 Zu dem vorangegangenen Absatz: Volland 2009, ohne Seite.

1240 Zu dem vorangegangenen Absatz: Ziegan 2010, S. 166.

1241 Vgl. Ziegan 2010, S. 167.

1242 Vgl. Ziegan 2010, S. 168.

1243 Antrag Kulturausschuss 2007, S. 3.

gen über die Zugehörigkeit zu dieser ‚Gruppierung‘ und ihre Verklärung als ‚Außenseiter‘ des Kunstmarktes und der Gesellschaft erwiesen sich als für die Rezeption von Jürgens maßgeblich prägend. Einige wenige wiederkehrende Erzählstränge, die eine bestimmte, speziell Grethe Jürgens und ihr Werk betreffende Wahrnehmung bestimmen, ließen sich dennoch extrahieren.

Hinsichtlich der frühen Rezeption von Ende der 1920er Jahre bis 1940 war zunächst eine Fokussierung auf ihre künstlerische Arbeit zu konstatieren. Biografische Informationen erhält der bzw. die Rezipient_in in dieser Zeit kaum. Lediglich kurze Hinweise auf ihren beruflichen Werdegang und auf ihren grafisch-technischen Hintergrund fanden Eingang in einige wenige Beiträge. Anlässlich der Einzelausstellung ihrer Arbeiten 1933 in Köln floss erstmals ein aussagekräftiges Zitat von Jürgens in die Berichterstattung ein. Äußerungen von Seiten der Künstlerin blieben jedoch vorerst die Ausnahme.

Ebenso selten wurde charakterisierend auf ihre Arbeitsweise verwiesen. Lediglich in zwei der bearbeiteten Quellen wird die Ernsthaftigkeit ihres Strebens in Zusammenhang mit einer potenziell positiven Entwicklung erwähnt. Einmal ist auch von einem harten und ehrlichen Ringen um künstlerischen Ausdruck die Rede. „Hart“ und „herb“ sind im Kontext der Beschreibung ihrer Arbeiten wiederholt auftauchende Adjektive. Dabei wird bei der Beurteilung ihrer Werke und jener ihrer männlichen Kollegen nicht differenziert.

Eine gesonderte Rezeption erfuhr Grethe Jürgens in den 1930er und 1940er Jahren hinsichtlich ihrer Pflanzendarstellungen. Diese führten sowohl zu separaten Präsentationen als auch zu differenzierteren Erwähnungen und eigenen Beiträgen in den Printmedien. Sie bescheinigten ihr teilweise eine Meisterschaft in diesem als künstlerisch-wissenschaftlich wahrgenommenen Bereich.

Ausführlichere biografische oder bibliografische Informationen zu Jürgens fanden erst ab 1951 Eingang in die Berichterstattung. Da ihre Werke in diesen Jahren vornehmlich in Ausstellungen des Kunstvereins und des BBK zu sehen waren, erschienen zunächst lediglich kurze Beiträge. Dies änderte sich mit der beginnenden Wiederentdeckung ihres in den 1920er und 1930er Jahren entstandenen Werkes zu Beginn der 1960er Jahre, vor allem aber in den 1970er Jahren. Zuvor wurde Grethe Jürgens zumindest sporadisch noch in ihrer Bedeutung als ‚Pflanzenmalerin‘ oder im Kontext ihrer aktuelleren Arbeiten hervorgehoben. Spätestens seit Beginn der 1970er Jahre wurde sie vornehmlich als Vertreterin der hannoverschen Prägung des neusachlichen Stils und als Künstlerin der 1920er und 1930er Jahre rezipiert. Ein deutlicher Anstieg des Interesses an ihrem in dieser Zeit entstandenen Œuvre – und in Folge dessen auch an ihrer Person – ist zu verzeichnen. Wie bei der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler ist das Interesse an der Aufarbeitung der Biografie und des Schaffens der Künstlerin durch feministische Forschungsbestrebungen bis heute aktuell. Dabei zeigt sich, dass sich auch dieses Interesse vornehmlich auf die während der 1920er und 1930er Jahre entstandenen Werke bezog und nach wie vor bezieht.

Seit den 1960er Jahren lässt sich zudem ein Anstieg an Interviews und Zitaten von Äußerungen der Künstlerin selbst konstatieren. Insbesondere im Rahmen von Berichterstattungen in Zeitungen und Magazinen, die zu Beginn der 1970er Jahre aufgrund ihrer wachsenden Bekanntheit erschienen, gelang es Grethe Jürgens, ihr eigenes Schaffen als kongruent und folgerichtig zu skizzieren. Sie suchte auf diese Weise auch ihren aktuellen, abstrak-

ten Arbeiten eine Berechtigung zu verleihen.¹²⁴⁴ Eine Analyse zahlreicher, im Zuge dieser ‚Wiederentdeckung‘ erschienener Quellen machte deutlich, dass sie selbst entscheidend zu der Entstehung und Tradierung der wesentlichen, sich ab den 1970er Jahren kolportierenden Narrative um sie und ihre hannoverschen Kolleg_innen beigetragen hat. Ihre Äußerungen sind dabei zum Teil inhaltlich widersprüchlich oder nicht eindeutig. Weiter zeigt die Analyse, dass die eklatantesten Erzählungen ähnlich wie bei der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler themenübergreifend in Publikationen unterschiedlicher Kontexte Erwähnung finden. Im Folgenden seien diese noch einmal zusammengefasst.

Wie bei Elfriede Lohse-Wächtler wird auch bei Grethe Jürgens häufig auf ihre Herkunft aus einem bürgerlichen Milieu verwiesen. Nicht immer werden dabei die Begriffe ‚bürgerlich‘ oder ‚Bürgertum‘ verwandt.¹²⁴⁵ Stattdessen wird berichtet, dass die Künstlerin als Tochter eines Lehrers in einer Kleinstadt aufwuchs, was eine Herkunft aus wirtschaftlich und sozial soliden Verhältnissen suggeriert.¹²⁴⁶ Partiiell wird über eine liberale Einstellung der Eltern spekuliert.¹²⁴⁷

Äußerungen hinsichtlich eines sich früh abzeichnenden Talentes oder der Besorgnis der Eltern über die Wahl eines kunstgewerblichen Studiums und letztlich der Ausübung einer Tätigkeit als freischaffende Künstlerin wurden von Grethe Jürgens 1981 bzw. 1972 selbst initiiert¹²⁴⁸, in der folgenden Rezeption jedoch kaum aufgegriffen.¹²⁴⁹ Häufiger wird in diesem Kontext der Mut der Künstlerin betont, einen solchen Ausbildungsweg gewählt und in dessen Folge konsequent den Beruf der Künstlerin ausgeübt zu haben.¹²⁵⁰ Damit einhergehend wird häufig hervorgehoben, dass sie zeitweilig hauptberuflich als Werbegrafikerin tätig war. Daran schließt sich die Erzählung an, dass sie aus Sorge, als ‚Sonntagsmalerin‘ ‚zu enden‘ und ihre eigentlichen, künstlerischen Ziele nicht verwirklichen zu können, ihre sichere Anstellung zugunsten eines finanziell ungesicherten Lebens aufgab.¹²⁵¹ Ähnlich wie im Fall der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler, jedoch weit weniger häufig werden ihr Durchhaltevermögen und ihr Schaffenswille trotz widriger Umstände erwähnt.¹²⁵²

Die widrigen Umstände in Form von andauernden, wirtschaftlich schwierigen Verhältnissen gehören hingegen zu den zentralen Narrativen um Grethe Jürgens. Insbesondere die von der Künstlerin selbst angestoßenen Erzählungen um ihre temporäre Unterkunft

1244 Siehe dazu insbesondere Grethe Jürgens im Interview mit Claude Flohr: Flohr 1973, S. 18.

1245 Siehe u. a. Reinhardt, H. 1982, S. 29.

1246 Siehe u. a. Müller-Pieper 1991, S. 188; Rochner und Pusch 2008, ohne Seite; Volland 2009, ohne Seite.

1247 Siehe u. a. Scholz 1999, S. 4; Scholz 2001, S. 17, S. 23.

1248 „Ich habe schon als Kind immer gern gezeichnet, habe kleine Geschichten gemacht und illustriert. Auch in der Schulzeit habe ich gern und auch ganz gut gearbeitet“, Grethe Jürgens, in: Reinhardt, H. und G. 1981, S. 12; „Was sagten die Eltern zu dem Berufswechsel? ‚Sie waren sehr beunruhigt, natürlich‘, sagte Grethe Jürgens“, in: Sobe 1972, ohne Seite.

1249 Siehe u. a. Mattner 2005, S. 13; Scholz 1999, S. 6; Schulte 2004, S. 114.

1250 Siehe u. a. Scholz 1999, S. 3; Scholz 2001, S. 5, 190; Mattner 2005, S. 14; Volland 2009, ohne Seite; Ziegan 2010, S. 167.

1251 Vgl. u. a. Sobe 1972, ohne Seite; Seiler 1976, S. 6; Evers 1985, S. 159; Zerull 1991, S. 7, S. 14; Schmied 2001, S. 204; Mattner 2005, S. 17.

1252 Siehe u. a. Seiler 1976, S. 25; Müller-Pieper 1991, S. 189; Scholz 1999, S. 6; Mattner 2005, S. 17.

in einem Hundezwinger¹²⁵³ oder die Ausflüge mit dem Rad in die Umgebung statt ausgiebiger Reisen¹²⁵⁴ zählen in diesem Kontext zu beliebten Anekdoten. So fehlen die Erwähnungen der Armut von Grethe Jürgens¹²⁵⁵, der zeitweilige Empfang von Arbeitslosenunterstützung¹²⁵⁶ und ihrer Nähe zu sowohl sozial als auch finanziell benachteiligten Bevölkerungsschichten in den Publikationen nach 1970 selten¹²⁵⁷. Wiederholt wird dabei Bedeutung aus einer Kombination von Äußerungen der Künstlerin und den Sujets ihrer Arbeiten aus den 1920er und 1930er Jahren konstruiert. Wie sich zeigte, spielen die für den *Wachsbogen* von Grethe Jürgens verfassten Texte bei dieser Erzählung eine besondere Rolle. Immer wieder werden dieselben Zitate bezüglich potenzieller Intentionen der Wahl ihrer Themen und ihres künstlerischen Schaffens der 1920er und 1930er insgesamt herangezogen. Nahezu ebenso häufig werden ihre Tätigkeit als Autorin und Mitherausgeberin der Zeitschrift, ihr Atelier als Produktionsort benannt¹²⁵⁸ sowie die Anekdote über die Verteilung des *Wachsbogen* mit dem Fahrrad erzählt¹²⁵⁹.

In Kombination mit den Sujets ihrer während der Weimarer Republik entstandenen Arbeiten ließ die zentrale Rolle von Jürgens bei der Herausgabe einer kulturkritischen Zeitschrift einige Autor_innen über ihre politische Gesinnung nachdenken. Diese Gedanken wurden teilweise auf Interpretationen ihrer gegenständlichen Werke übertragen. Auch in diesem Fall waren teils widersprüchliche Aussagen der Künstlerin selbst, wie die Negation eines sozialkritischen Strebens nach gesellschaftlicher Veränderung¹²⁶⁰ auf der einen und ihrer im *Wachsbogen* veröffentlichten Textbeiträge auf der anderen Seite, Teil ihrer diesbezüglichen Rezeption. So wird direkt oder implizit ihrer Aussage von 1974 folgend vielfach betont, dass Grethe Jürgens nicht etwa aus einem sozialkritischen oder nach Veränderungen strebenden Sendungsbewusstsein Sujets wie Angehörige des Arbeiter- oder Kneipenmilieus dargestellt habe. Statt zu kritisieren sei dies vielmehr aus einem aus der eigenen Situation heraus entstehenden Mitgefühl geschehen.¹²⁶¹

- 1253 Siehe u. a. Bode 1974, S. 18; Reinhardt, H. 1982, S. 11; Seelen 1995, S. 156; Scholz 2001, S. 139; Katenhusen 2001, S. 38; Schmied 2001, S. 204.
- 1254 Siehe u. a. Bode 1974, S. 18; Seiler 1976, S. 6; Bode 1976, S. 11; Reinhardt, H. 1982, S. 10; Scholz 1999, S. 7; Scholz 2001, S. 47; Schulte 2004, S. 114; Waike 2015, S. 79.
- 1255 Siehe u. a. Flohr 1973; Bode 1974, S. 18; Horn 1975, S. 172; Reinhardt, H. und G. 1981, S. 13; Jochimsen 1982, S. 5; Evers 1985, S. 159; Müller-Pieper 1991, S. 189, 194, 197; Scholz 1999, S. 9, 21; Scholz 2001, S. 35, 57, 59, 107, 201; Schulte 2004, S. 114, 116; Mattner 2005, S. 17; Mattner 2005a, S. 49; Ziegand 2010, S. 167.
- 1256 Siehe u. a. Flohr 1973; Bode 1974, S. 18; Seiler 1976, S. 6; Sello 1977, S. 104; Evers 1985, S. 159; Müller-Pieper 1991, S. 190; Meskimmon 1995, S. 25; Scholz 1999, S. 17; Scholz 2001, S. 145.
- 1257 Siehe u. a. Horn 1975, S. 173; Jochimsen 1982, S. 5; Reinhardt, H. 1982, S. 10, 11; Müller-Pieper 1991, S. 190; Scholz 1999, S. 6, 8; Scholz 2001, S. 34, 47, 78; Mattner 2005, S. 16; Mattner 2005a, S. 49; Volland 2009, ohne Seite.
- 1258 Siehe u. a. Kunstverein Hannover 1962, S. 223; Schmied 1969, S. 67; Seiler 1976, S. 7; Müller-Pieper 1991, S. 194.
- 1259 Siehe u. a. Kunstverein Hannover 1962, S. 224; Schmied 1969, S. 67; Seiler 1976, S. 7; Reinhardt, H. 1982, S. 15; Müller-Pieper 1991, S. 194; Michalski 1992, S. 143; Scholz 2001, S. 176.
- 1260 Grethe Jürgens, in: Bode 1974, S. 18.
- 1261 Vgl. u. a. Horn 1975, S. 104; Lange 1979, ohne Seite; Jochimsen 1982, S. 5; Sello 1988, S. 156; Müller-Pieper 1991, S. 190; Katenhusen 2001, S. 47; Scholz 2001, S. 59, 78; Mattner 2005, S. 16, 17; Scholz 2001.

Teilweise werden ihre Werke der 1920er und 1930er Jahre in diesem Kontext mit bekannten männlichen Vertretern der veristischen Prägung gegenständlicher Tendenzen wie Otto Dix, Rudolf Schlichter oder George Grosz als Beispiele für künstlerische Sozialkritik kontrastiert.¹²⁶² An anderer Stelle geschieht eine solche Kontextualisierung mit diesen und ähnlich bekannten Namen vornehmlich, um Grethe Jürgens künstlerisch in der Kunst des 20. Jahrhunderts zu verorten.¹²⁶³

Unterschiedliche Informationen erhält der Rezipient über eine potenzielle ‚Entartung‘¹²⁶⁴ und ein vermeintliches Ausstellungsverbot¹²⁶⁵ durch die Auflagen der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Erneut war Jürgens an der Genese derartiger Narrative beteiligt. So berichtete sie unter anderem in dem Gespräch mit Claude Flohr im Jahr 1973, dass sie „plötzlich zwischen den Entarteten“ gegangen und man ihr vorgehalten habe, ‚Juden‘ zu malen. Daraufhin sei ihr nicht mehr erlaubt gewesen, auf diese Weise zu malen.¹²⁶⁶ Teilweise basiert auf diesen Informationen die Annahme, dass Grethe Jürgens sich während der Zeit des Nationalsozialismus in die ‚innere Emigration‘ zurückgezogen habe.¹²⁶⁷ Zudem sind derartige Narrative vor allem in Bezug auf die Nennung von potenziellen Gründen für die langjährige Verkanntheit und das Vergessen ihres Werkes zu konstatieren. Demzufolge war Jürgens nicht nur ‚Opfer‘ von Armut, sondern auch ‚Opfer‘ fehlender künstlerischer Anerkennung.

Ihre gescheiterte Beziehung zu Gustav Schenk, ihre Ehe- und Kinderlosigkeit wird hingegen kaum thematisiert. Viel eher lässt sich abschließend feststellen, dass der Schwerpunkt der Rezeption von Grethe Jürgens weitestgehend auf ihrem Werk liegt. Im Fokus stehen zweifellos ihre Arbeiten der 1920er und 1930er Jahre und deren Entstehungsbedingungen. Nur wenige biografische Narrative durchziehen wiederkehrend und markant ihre Rezeption.

5.4 Zusammenfassung: Rezeptionsverläufe gegenübergestellt

Die Gegenüberstellung der Rezeptionsverläufe von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens hat einige Gemeinsamkeiten, aber auch eklatante Unterschiede aufgezeigt. Diese resultieren nicht nur aus der Verschiedenheit ihrer künstlerischen Arbeit, sondern vor allem aus den unterschiedlichen Lebensverläufen der beiden Künstlerinnen. Diese bieten bis heute Anlass zu spezifischen Formen von Narrativen.

Bei beiden Künstlerinnen spielt zunächst die Erwähnung ihrer Herkunft aus bürgerlichen, sich finanziell somit relativ stabil gestaltenden Verhältnissen eine Rolle. In der Rezeption von Grethe Jürgens wird lediglich sporadisch ihr Mut hinsichtlich einer Lösung

1262 Siehe u. a. Schulte 2004, S. 114; Mattner 2005a, S. 49.

1263 Siehe u. a. Sello 1988, S. 156; Scholz 1999, S. 65; Elger 1999, S. 5 ff.; SMH 2001; Kastern 2004, S. 121; Moortgat 2005, S. 8.

1264 Siehe u. a. Fischer 1969; Sobe 1972, ohne Seite; Müller-Pieper 1991, S. 196; Scholz 2001, S. 197; Voland 2009, ohne Seite.

1265 Siehe u. a. Meskimmon 1997, S. 756; Meskimmon 1999, S. 243; Ziegler 2010, S. 167.

1266 Grethe Jürgens, in: Flohr 1973.

1267 Vgl. u. a. Müller-Pieper 1991, S. 196 f.; Meskimmon 1999, S. 127; Meskimmon 2001, S. 55; Scholz 2011, S. 204.

von finanziell abgesicherten Verhältnissen hervorgehoben. Diese Annahme basiert auf der Wahl eines künstlerischen Studiums und der Aufgabe ihrer Festanstellung als Grafikerin. Bei der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler fallen die Schilderungen der familiären Verhältnisse ausführlicher aus. In einem Großteil der Publikationen finden die komplizierte Beziehung zu ihrem autoritär-konservativen Vater und das Verlassen dieser beengenden Verhältnisse in jungen Jahren ausführlich Erwähnung. Sie dienen, wie oben näher ausgeführt, der Kontrastierung mit ihrem späteren Leben. Entscheidend angesichts dieser Erzählung ist die Betonung des Strebens nach Unabhängigkeit der Künstlerin. Zudem werden an dieser Stelle bereits ihr Selbstbewusstsein und ihre Unkonventionalität hervorgehoben.

Dem zuträglich sind auch die immer wiederkehrenden Erzählungen über das Äußere, den Habitus und (vermeintliche) charakterliche Eigenschaften von Elfriede Lohse-Wächtler. Sie zeichnen das Bild einer sensiblen Frau, die sich abseits von gesellschaftlichen Normen kleidete und verhielt. Stetig suchend und getrieben stellte ihr Kunstwollen laut diesen Erzählungen eine innere Notwendigkeit dar, der sie trotz widrigster Umstände nachzugehen suchte. Auch die angeblich vornehmlich aus ihrer wirtschaftlichen Notlage und ihrer Nähe zu gesellschaftlichen Randgruppen resultierende Vereinsamung trug laut der gängigen Narrative zu ihrer Marginalisierung bei. Dabei unterscheiden sich deren Formen und Ausprägung. So wird Elfriede Lohse-Wächtler partiell als exzentrische weibliche Kunstschaffende dargestellt, die in gesellschaftlich-konventioneller Hinsicht marginalisiert war. Zugleich vermittelt die Rezeption ihre soziale Integration innerhalb der Subkultur der Dresdner ‚Boheme‘.

Die Schilderungen ihrer Zeit in Hamburg lassen Lohse-Wächtler hingegen als in mehrfacher Hinsicht marginalisiert erscheinen. Zu einer Lebensform abseits der bürgerlichen Norm kam der Verlust von familiären und anderweitigen sozialen Kontakten. Unabhängig von den unterschiedlichen Formen der Marginalisierung verbleibt jedoch die Wirkung dieser Narrative: Sie lassen den bzw. die Rezipierende_n die Künstlerin als Außenseiterin in mehrfacher Hinsicht wahrnehmen.

Eine Hervorhebung unkonventioneller Äußerlichkeiten im Kontext der Rezeption von Grethe Jürgens ist lediglich anhand des Interesses an der Verbildlichung des Phänomens der ‚Neuen Frau‘ zu konstatieren. Dieses geht zumeist mit ihrem *Selbstbildnis* in der Kammer von 1928 einher. Teilweise wird Jürgens in diesem Zusammenhang als modern und selbstbewusst bezeichnet, was mit Fotografien von ihr mit Kurzhaarfrisur illustriert wird. Nur selten ist Strebsamkeit oder Fleiß im Hinblick auf ihr künstlerisches Schaffen angeführt. Von exzentrischem Verhalten, das weiterführende Formen der Marginalisierung hätte bedingen können, ist keine Rede.

Die wiederholte Betonung des sich bereits früh zeigenden künstlerischen Talents von Elfriede Lohse-Wächtler obliegt einer weiteren Kennzeichnung der Künstlerin als ‚außergewöhnlich‘. Ganz im Sinne der in Unterkapitel 5.1 benannten Genealogie wird zudem der Vater als Entdecker dieses Talentes herausgestellt. Im Rahmen der Rezeption von Grethe Jürgens hingegen ist es die Künstlerin selbst, die in einem Interview kurz vor ihrem Tod berichtete, dass sie bereits in jungen Jahren künstlerisch tätig gewesen sei. Lediglich von einer Autorin wird dieser biografische Aspekt im Folgenden aufgegriffen. Die Eltern finden diesbezüglich nur insofern Erwähnung, als dass sie das Studium von Grethe Jürgens finanziell unterstützt haben.

Ein in beiden Rezeptionsverläufen zentraler Erzählstrang betrifft die schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse der beiden Künstlerinnen. In kaum einer der seit der Wiederentdeckung ihrer Werke und Biografien erschienenen Publikation fehlen Verweise auf die Armut und die daraus für Jürgens und Lohse-Wächtler resultierenden Problematiken. Während jedoch im Fall von Grethe Jürgens der Fokus häufig auf der schlichten Erzählung von bescheidenen Verhältnissen liegt, wird die Notlage von Elfriede Lohse-Wächtler zumeist umfangreich ausgestaltet. In der Rezeption zu Jürgens wird zwar mehrfach über den Zwang zur Aufgabe ihres Studiums an der Kunstgewerbeschule berichtet. Auch wird von ihrer temporären Unterkunft in einem ehemaligen Hundezwinger und über den Empfang von Arbeitslosengeld gesprochen. Zudem heißt es wiederholt, dass Jürgens sich zeitlebens nicht viel leisten, kaum Reisen unternehmen konnte und Hannover eng verbunden blieb. Die tatsächliche finanzielle Situation der Künstlerin, vor allem in der Zeit vor dem Wiederaufleben des Interesses an ihren Werken zu Beginn der 1970er Jahre, wird jedoch nicht näher ausgeführt oder bleibt unerwähnt.

Zweifellos war die wirtschaftliche Situation von Elfriede Lohse-Wächtler nach bisherigem Kenntnisstand aus diversen, in zahlreichen Publikationen dargelegten Gründen weit aus angespannter. Bei einer Nennung dieses Sachverhaltes bleibt es jedoch zumeist nicht. Was in der Monografie als Vorleistung und Komplettierung von biografischen Fehlstellen notwendig war, wird in dem Großteil der nachfolgenden Publikationen zu jenen zentralen Erzählungen um die Künstlerin verdichtet, die entscheidenden Anteil an ihrer vielgestaltigen Opfer-Stilisierung haben. Dazu gehört ihre Armut, die nicht nur Hunger, Kleidungsnot und Materialmangel zur Folge hatte. Es ist von unsteten Wohnverhältnissen bis hin zur Obdachlosigkeit die Rede. Wiederholt werden dabei eine Hamburger Bahnhofshalle, in der Lohse-Wächtler sich mitten in der Nacht mangels einer alternativen Bleibe aufhielt, und ein dort entstandener Brief angeführt, der davon berichtet.

Im Rahmen der Rezeption beider Künstlerinnen wird die Erzählung über die schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse in zahlreichen Publikationen mit jener über die Nähe zu gesellschaftlichen Randgruppen verknüpft. In beiden Fällen sind es insbesondere die Sujets ihrer in den 1920er und 1930er Jahren entstandenen Werke, die den Ausgangspunkt bilden und die biografischen Narrative zugleich bildlich stützen. Sie zeigen unter anderem Arbeitslose, Bettler, Prostituierte und Kriminelle, Angehörige jüdischen Glaubens, Sinti und Roma oder Zirkusangestellte. In Kombination mit Brieffragmenten und Berichten von Zeitzeugen entstanden vornehmlich im Fall von Elfriede Lohse-Wächtler zudem Spekulationen hinsichtlich einer Verschmelzung mit dem von ihr dargestellten Milieu. So wird über eine temporäre Tätigkeit als Prostituierte, über Drogenmissbrauch und die romantische Beziehung zu einem Angehörigen der Sinti oder Roma spekuliert. Sind es auch bis dato wissenschaftlich nicht eindeutig zu belegende Informationen, so tragen sie dennoch zu einer Form der Marginalisierung der Künstlerin bei. Sie lassen ihr Leben unstet, gefährlich, unkonventionell und ‚sittenlos‘ erscheinen. Sie sind somit, wie in Unterkapitel 5.1 ausgeführt, geeignete ‚Zutaten‘ für eine mythische Überhöhung.

Das ‚Eintauchen‘ in das Feld der gesellschaftlichen Randgruppen bezieht sich bei Grethe Jürgens zum einen auf die von ihr gewählten Sujets. Sie gelten als ein Beleg für die Nähe zu den von ihr dargestellten Menschen. Zum anderen speist sich dieser Erzählstrang aus ihrem Kontakt zu Arbeitslosen in Zusammenhang mit ihrem Erhalt von Arbeitslosenunterstützung und aus ihren Wohnverhältnissen. Zunächst in einer beengten Unterkunft in

der Calenberger Neustadt wohnhaft, verbrachte die Künstlerin den größten Teil ihres Lebens in einer kleinen Atelierwohnung in der Podbielskistraße. Hier lebten – durch die Nähe zu großen Firmen wie Bahlsen – zahlreiche Arbeiter_innen und ihre Familien in ebenso bescheidenen Verhältnissen. Von einem engeren persönlichen Verhältnis zu Menschen marginalisierter gesellschaftlicher Gruppierungen ist in der Wahrnehmung von Grethe Jürgens im Gegensatz zu den Narrativen um Elfriede Lohse-Wächtler jedoch nicht die Rede. Gleichwohl wurde deutlich, dass dieser Erzählstrang auch im Fall von Jürgens eine Form der gesellschaftlichen Marginalisierung vermittelt. Die Künstlerin selbst trug durch eigene Äußerungen nicht unerheblich zu dieser Wahrnehmung bei.

Eine Gemeinsamkeit von Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens ist ihr Erfolg in kreativen Bereichen abseits der bildenden Kunst. Während die textilen Arbeiten von Lohse-Wächtler vornehmlich als Verdienstmöglichkeit für ihren Lebensunterhalt rezipiert werden, findet das Schaffen von Grethe Jürgens als Grafikerin und Illustratorin zumindest in einigen Publikationen weiterführende Erwähnung. Dies liegt vermutlich unter anderem daran, dass die kunsthandwerklichen Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler weitaus schwieriger zu identifizieren sind. Sie sind bisher nicht aufgefunden und daher noch nicht wissenschaftlich erfasst worden. Die raren, sich im Nachlass befindlichen lyrischen Texte von Lohse-Wächtler wurden bisher kaum interpretatorisch betrachtet. Sie dienen vielmehr als Quelle für Zitate oder Überschriften, die über die Gedanken und Intentionen der Künstlerin eine Nähe zu ihrer Person und ihrem Werk generieren sollen.

Auch wenn eine ausführliche Bearbeitung des Konvoluts der Schriften und Illustrationen von Grethe Jürgens aussteht, wird dieser Bereich ihres Schaffens als ein essenzieller Bestandteil ihres Œuvres angesehen. Die Analyse der Rezeption zeigte, dass sie mit diesen Arbeiten nicht nur ihren Lebensunterhalt sichern konnte. Vor allem ihre im *Wachsbogen* veröffentlichten Textbeiträge waren und sind Anlass für Überlegungen zu den Intentionen der Künstlerin und zu ihrer kulturpolitischen Einstellung. Einen Namen konnte sie sich zumindest im Raum Hannover in den 1930er Jahren jedoch vornehmlich durch ihre Pflanzenzeichnungen machen. Diese Arbeiten bewegen sich in dem Bereich von Kunst und Forschung und sind folglich einer zur damaligen Zeit eher männlich konnotierten Domäne zuzuordnen. Zugleich sind sie dem Weiblichen zugestandene Nachahmungen von etwas Bestehendem, was die Anerkennung von Jürgens in diesem Bereich in den 1930er und 1940er Jahren begünstigt haben könnte. Außerdem bergen diese Sujets kaum kritisches Potenzial, was sowohl für die Künstlerin selbst als auch für die Rezipient_innen einen gewissen Schutz vor nationalsozialistischen Repressalien bot.

Sowohl Grethe Jürgens als auch Elfriede Lohse-Wächtler wurden im Kontext feministischer Forschungsbestrebungen wahrgenommen. Ihren Ausgang nahmen diese in der Wiederentdeckung des bis dato wenig beachteten weiblichen Kunstschaffens des 20. Jahrhunderts. Vertiefend wurden die Künstlerinnen auch im Rahmen von Studien rezipiert, die Fragen nach weiblichen und männlichen Wahrnehmungsperspektiven stellen. Dabei wurden im Fall von Elfriede Lohse-Wächtler besonders ihre Arbeiten aus dem Hamburger Rotlichtmilieu sowie ihre Selbstakte herangezogen. Bei Grethe Jürgens stand die Rezeption ihrer Selbstdarstellung als ‚Neue Frau‘ im Vordergrund, die eine Erweiterung durch die Betrachtung ihrer Milieustudien erfuhr. Mit Ausnahme des Aquarells *An der Roßmühle* als Beispiel für die Darstellung einer Prostituierten beschäftigten sich die Forscher_innen bisher vor allem mit den Werken aus dem Arbeitermilieu.

Diese waren unter Hinzunahme ihrer schriftlichen Äußerungen im *Wachsbogen* zudem Anlass von Gedanken zu der politischen Einstellung von Grethe Jürgens. So wurde ihr Werk in einem sozialistischen Kontext rezipiert, wie Ausstellungsbeteiligungen, Katalognennungen und Zeitschriftenartikel aus der ehemaligen DDR belegen. Eine Diskussion um eine politische Einstellung von Elfriede Lohse-Wächtler ist in diesem Maße nicht erkennbar. In einigen Publikationen wird erwähnt, dass sie politisch interessiert, jedoch kein Mitglied von entsprechenden Vereinigungen gewesen sei. Eine explizite Rezeption in einem linkspolitischen Kontext war nicht nachzuweisen. Daher spielt diese im Fall der Wahrnehmung von Grethe Jürgens bedeutsame Erzählung in der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler lediglich eine untergeordnete Rolle.

Beide Künstlerinnen werden innerhalb ihrer Rezeption mit bekannteren, männlichen Künstlern, vorzugsweise mit Otto Dix, kontextualisiert. Während eine Nennung im Fall von Grethe Jürgens vor allem einer kunstwissenschaftlichen Verortung ihrer neusachlichen Werke dient, greift bei Elfriede Lohse-Wächtler zudem erneut eine biografische Erzählung. Hervorgehoben wird die persönliche Bekanntheit mit Otto Dix. Teilweise mit Anekdoten ausgeschmückt soll deren Erwähnung vor allem im Kontext von Ausstellungsankündigungen die Bedeutung von Lohse-Wächtler erhöhen und das Interesse an ihrem Werk steigern.

Insgesamt zeigt die Analyse der Rezeptionsverläufe, dass Grethe Jürgens vornehmlich als Künstlerin der hannoverschen Neuen Sachlichkeit wahrgenommen wird. In diesem sowie weiterführend im Kontext feministischer Forschungsbestrebungen wird ihr seitens der Rezeption durchaus eine bedeutende Rolle zugestanden. So waren und sind vor allem ihre Arbeiten aus den 1920er und 1930er Jahren von Interesse, die nicht selten in Zusammenhang mit jenen ihrer hannoverschen Kolleg_innen rezipiert werden. Gerade anhand der frühen Rezeption wurde deutlich, dass der Schwerpunkt weniger auf der Biografie denn auf dem künstlerischen Schaffen von Grethe Jürgens liegt. Zwar nahm der biografische Anteil spätestens mit dem wieder aufkommenden Interesse an ihrer Arbeit seit den 1970er Jahren zu. Jedoch gibt es nur wenige eklatante Erzählstränge, die im oben benannten Sinne einer Überhöhung ihrer Künstlerpersönlichkeit und in der Folge einer Mythisierung Vorschub leisten könnten.

Interessant dabei ist der Versuch einer aktiven Mitgestaltung dieser und weiterer Erzählungen durch die Künstlerin selbst. Es konnte gezeigt werden, dass diese zumindest teilweise durch den Vorgang des Erinnerns verklärt wurden. Ungeachtet dessen werden bestimmte, vornehmlich ihre Intentionen betreffende Zitate von Grethe Jürgens wiederholt unreflektiert herangezogen. Die für eine Marginalisierung geeigneten Erzählungen, wie jene über ihre bescheidenen Lebensverhältnisse und ihre Nähe zu gesellschaftlichen Randgruppen, werden häufig kolportiert. Im Fall der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler sind derartige direkte Zitate nicht zu konstatieren. Ihre Stimme wird lediglich posthum, zumeist aus Briefen oder lyrischen Fragmenten wiedergegeben. Dies dient vornehmlich als Beleg oder Hervorhebung bestimmter biografischer Erzählungen.

Eine Analyse der Rezeption von Lohse-Wächtler und ihrem Werk machte deren ‚Biografielastigkeit‘ deutlich. Sich wiederholende Erzählungen kreisen um die oben geschilderten ‚vielgestaltigen Opfer‘. Dazu gehören nicht nur jene um Armut, Obdachlosigkeit und die Nähe zu gesellschaftlichen Randgruppen. Hinzu kommen Narrative um ihre Exzentrik, um Individualismus, Unabhängigkeit, um soziale und emotionale Vereinsamung.

Von Bedeutung für eine mythische Überhöhung sind vor allem jene Erzählungen um ihre psychischen und physischen Leiden. Dazu zählen unter anderem ihre Krankheit, die gescheiterte Ehe und ihr früher, gewaltsamer Tod durch die Nationalsozialisten. Dass diese Ereignisse innerhalb der Rezeption Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Künstlerin und ihres Werkes haben, zeigten bereits zeitgenössische Berichterstattungen. Offen schreiben diese der Krankheit und dem Aufenthalt in der Klinik eine kathartische Wirkung im Sinne einer Überwindung des (Weiblich-)Körperlichen zu, um ihr Ingenium und ein männliches Talent zutage zu fördern.

So kann dieser von Reinhild Feldhaus anhand der Rezeption von Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse herausgestellte Aspekt der Rückbindung auf spezifisch weibliche Leiden in Zusammenhang mit dem Erfolg der drei Künstlerinnen auch bei der Wahrnehmung von Elfriede Lohse-Wächtler und ihrem Werk mitgedacht werden. Ein weiteres Beispiel ist der unerfüllte Kinderwunsch. Als spezifisch weibliches Leiden kommt er zu den Mythen konstituierenden Opfern anerkannter männlicher Vertreter der künstlerischen Avantgarde hinzu. In der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtlers Biografie sind die Narrative um den Kinderwunsch häufig unmittelbar mit den Erzählungen über Abtreibungen, eine Fehlgeburt und die Zwangssterilisation verknüpft. Wie sich zeigte, wird in einigen Publikationen sogar eine direkte Verbindung zwischen der operativen Beendigung der Geburtsfähigkeit und dem endgültigen Erlöschen der Kreativität von Elfriede Lohse-Wächtler hergestellt. In diesem Fall würde ihr einst befreites künstlerisches ‚Ingenium‘ letztlich an ihrer Körperlichkeit, genauer an ihre Weiblichkeit rückgebunden scheitern und das Dominanzgefüge der Geschlechter in letzter Konsequenz nicht infrage gestellt werden.¹²⁶⁸

Einem gemeinsamen ‚Opfer‘, dem sowohl Lohse-Wächtler als auch Jürgens ‚anheimgefallen‘ sind, ist jenes der weitestgehenden Verkantheit zu Lebzeiten. Zudem sind ihre Werke zeitweilig in Vergessenheit geraten und erst spät wieder zum Gegenstand einer kunstinteressierten Öffentlichkeit avanciert. Mögliche Gründe für einen unterschiedlichen Verlauf ihrer Rezeptionen sollen im folgenden Kapitel noch einmal dargestellt werden.

1268 Siehe dazu ausführlich Unterkapitel 5.1.

6 Fazit und Ausblick

Eine grundsätzliche These meiner Arbeit lautete, dass ein interdisziplinärer Ansatz in Form einer Gegenüberstellung neue Blickwinkel auf die Künstlerinnen Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler eröffnen kann. Das Ziel war eine Ergänzung der bisherigen Publikationen um ausführliche Werkbetrachtungen auf der Basis fundierter Bildbeschreibungen und -analysen. Zudem möchte diese Dissertation einen Beitrag zur Künstlerinnenforschung im Allgemeinen leisten, indem sie auf eine Stagnation im Bereich der Rezeption vieler vornehmlich in den 1980er und 1990er Jahren (wieder)entdeckten Künstlerinnen aufmerksam macht. Der hier verwandte Ansatz einer in alle Richtungen offenen Herangehensweise hat meiner Ansicht nach das Potenzial, einseitigen Wahrnehmungsmechanismen entgegenzuwirken und neue diskursive Anknüpfungspunkte zu generieren.

Die Grundlage der vorliegenden Untersuchung bildeten ausführliche Betrachtungen zahlreicher Arbeiten von Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler aus den bedeutenden Werkgruppen der Selbst- und Paardarstellungen. Bildlich gesprochen evozierten die unterschiedlichen künstlerischen Äußerungen bei der gewählten Form der Annäherung den Mittelpunkt einer Kartierung. Von diesem ausgehend ergab sich durch die verschiedenen methodischen und theoretischen Konzepte, aber auch durch neue Funde ein verzweigtes Netz von dynamischen Wegen. Diese führten auch aufgrund ihrer Verknüpfung untereinander zu neuen Sichtweisen, Anschlussmöglichkeiten und letztlich zu neuen Erkenntnissen angesichts einer größeren Anzahl an Werkbeispielen und -gruppen. Für deren Potenzierung sorgte die Gegenüberstellung der beiden Künstlerinnen gerade aufgrund der Unterschiede ihrer Biografien, Werke und Rezeptionsverläufe.

Ergänzend wurden exemplarisch ausgewählte Arbeiten von Otto Dix hinzugenommen, eines männlichen Vertreters der Avantgarde jener Zeit. Diese Gegenüberstellung diente im Wesentlichen zur Überprüfung der folgenden Aspekte:

1. Wie gestalten sich Selbst- und Paardarstellungen eines solchen Vertreters, der sich bereits zu Lebzeiten erfolgreich als Künstler etablieren konnte und heute als einer der bedeutendsten deutschen Künstler des 20. Jahrhunderts gilt?
2. Was lässt sich aus diesen Werkbeispielen im Hinblick auf die Bildwerdung bestimmter ‚Zutaten‘ schließen, die für den Erfolg des Urhebers und für dessen Mythisierung zuträglich sind? Und was zeigt sich bei einer näheren Betrachtung dieser ‚Zutaten‘ hinsichtlich einer seit Jahrhunderten etablierten bildgewordenen Sprache, die mittels spezifischer Symbole, Anleihen und Zitate, Themen und Dichotomien für eine Festigung bestimmter Wahrnehmungsme-

chanismen, bestehender Hierarchien und Rollenverteilungen für die Legitimation des Künstlers und hier insbesondere für die des weißen, heterosexuellen männlichen Künstlers Sorge trägt?

3. Welche von diesen ‚Zutaten‘ machen Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler für sich auf welche Weise nutzbar und wie transformieren sie sie möglicherweise in ihren Arbeiten und ihrem Habitus?

Die unterschiedlich gearteten Selbstdarstellungen von Lohse-Wächtler und Jürgens wurden dabei als Teil ihrer Etablierungsbestrebungen und zugleich als Suchbewegungen nach der eigenen Identität als Frau und Künstlerin verstanden. In ihrer Gegenüberstellung mit ausgewählten Selbstbildnissen von Otto Dix, zeigte sich, dass alle drei Künstler_innen sich traditioneller Darstellungsmodi bedienten. Sowohl Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler als auch Otto Dix versetzten sich in zeitgenössische Umräume. Autobiografische Elemente und Symbole, die der Darstellung der eigenen Marginalisierung Vorschub leisten können und sollten, finden sich in den Werken aller drei Vertreter. Gleiches gilt für mittels der Selbstdarstellungen formulierte Rollenspiele und Kostümierungen, die als Variationen von Identität unter anderem Erwartungen an Rollenverteilungen und Hierarchien sichtbar werden lassen. Der Bildraum fungiert dabei als eine Art Bühne auf der mittels symbolischer Repräsentationen in Form von tradierten Zeichen und Begrifflichkeiten kulturelle, ideologische, soziale und geschlechtsspezifische Diskurse verhandelt werden.

Unterschiede ließen sich in der technisch-stilistischen Umsetzung konstatieren. Elfriede Lohse-Wächtler und Otto Dix stellten sich im Gegensatz zu Grethe Jürgens häufig mittels expressiver Malweise in unterschiedlichen emotionalen Zuständen da. Ihre Werke vermitteln dem bzw. der Betrachtenden das Gefühl von Nähe, Privatheit und auf diese Weise den Eindruck von Authentizität. Durch die überwiegend sachlich gehaltenen Selbstdarstellungen von Grethe Jürgens wirken diese unnahbarer und erschließen sich in ihrer Vielschichtigkeit erst durch zusätzliche Kenntnisse, beispielsweise ihres geografischen oder biografischen Kontextes. Selbstbildnisse als Akt und entblößte Körper wie in den betrachteten Darstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler und Otto Dix sucht man in ihren Selbstdarstellungen vergeblich. Sie bieten auf den ersten Blick wenig Raum für sexuell konnotierte, voyeuristische Blicke, wohingegen nicht wenige Arbeiten ihrer beiden Kollegen eben diese Neugierde und das Bedürfnis der bzw. des Rezipienten nach Intimität und privaten Einblicken in das vermeintliche Seelenleben des bzw. der Dargestellten befriedigen.

Diese Erkenntnisse wurden mittels der ausführlichen Analysen und Interpretationen ausgewählter Paardarstellungen der drei Künstler überprüft und bestätigt, wobei sich sowohl das Konzept der Gegenüberstellung als auch die Anwendung von Blick und Raum als Grundmuster für die Bildbetrachtungen als effiziente Mittel erwiesen. Es zeigten sich einige inhaltliche Parallelen. Sowohl Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens als auch Otto Dix bedienten sich auch im Rahmen dieser Werkgruppe traditioneller Darstellungsmodi und fügten ihren Paardarstellungen autobiografische Elemente hinzu. Neben dem sich erneut manifestierenden Versetzen der Protagonisten in zeitgenössische Umräume nahmen alle drei Künstler_innen Typisierungen und Stilisierungen vor. Wiederholt spiegeln die analysierten künstlerischen Arbeiten ihre gute Beobachtungsgabe, das Interesse und Gespür für die sozialen, politischen und kulturellen Phänomene ihrer Zeit.

In den Paardarstellungen von Elfriede Lohse-Wächtler und Otto Dix gehen die offensichtlichen Entwürfe von antibürgerlichen ‚Typen‘ und Menschenbildern vielfach mit einer erotischen Aura des moralischen Verfalls einher. Durch die Art der Darstellung und deren Inhalt suggerieren sie den Verlust von Kontrolle. Sie fungieren somit als Projektionsfläche für bürgerliche Phantasien und leisten deren Beflügelung Vorschub. Derartige ‚Typen‘ finden sich im Werk von Grethe Jürgens ebenfalls. Entsprechende Andeutungen sind durch Blicke, Körperhaltungen und den Umraum zahlreicher ihrer Paardarstellungen inhärent. Jedoch fehlen ihnen die Nacktheit, das provokative Moment oder auch ein auf den ersten Blick sichtbarer autobiografischer Bezug. Sie sind Zeugnisse von Beobachtungen, die – wie sich zeigte – vielschichtig Eingang in komplexe Bildwerke finden.

Des Weiteren schließt die vorliegende Untersuchung an die Forschung zu Grethe Jürgens insofern an, als dass sie den Versuch einer Entmythisierung bestimmter Wahrnehmungsmuster und Erzählungen im Kontext des Verbundes der Hannoveraner Kolleg_innen unternimmt. Dies geschah durch eine kritische Betrachtung bestehender Narrative. Deren partielle Widerlegung gelang zum einen durch die ausführliche Analyse der Etablierungsbestrebungen von Jürgens. Zum anderen konnte die eigene aktive Rolle der Künstlerin bei der Produktion dieser Erzählungen aufgezeigt werden. In Zusammenhang mit der Darstellung ihrer Etablierungsbestrebungen erfuhr die Werkgruppe der Pflanzenbilder ebenfalls eine weiterführende Betrachtung.

In Unterkapitel 5.1 wurde dargelegt, dass für die Etablierung und Festigung des männlichen Avantgarde-Künstlers in der Kunstgeschichtsschreibung spezifische Mechanismen entworfen und kolportiert wurden. Sie reichen bis hin zu einer mythischen Überhöhung bestimmter Künstlerpersönlichkeiten, die wiederum deren Erfolg bedingen. Die nachfolgende Analyse der Rezeption von Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler fiel gewollt ausführlich aus, um dem bzw. der Lesenden die Redundanz und die zum Teil festgefahrenen Muster der Rezeption der beiden Künstlerinnen aufzuzeigen. Es stellte sich heraus, dass sowohl die Biografie und die Etablierungsbestrebungen als auch das Werk von Elfriede Lohse-Wächtler zahlreiche ‚geeignete Zutaten‘ für eine erfolgreiche Rezeption auf der Basis einer eben solchen mythischen Überhöhung in sich bergen. Wiederholt wurde dies durch die unterschiedlichen Formen der Selbstdarstellungen, Paarbildnisse und anhand des Rezeptionsverlaufs deutlich.

Daran schließt sich eine weitere Hauptthese an, die sich auf die unterschiedliche Wahrnehmung von Grethe Jürgens und Elfriede Lohse-Wächtler bezieht. Ich bin von der Annahme ausgegangen, dass sich im Verhalten und angesichts des Rezeptionsverlaufes von Elfriede Lohse-Wächtlers Biografie und Werk bestimmte Vorgehensweisen und Mechanismen konstatieren lassen, die einer mythischen Überhöhung Vorschub leisten. Dies wirkt sich meiner Ansicht nach – neben weiteren Faktoren – positiv auf ihre stetig steigende Bekanntheit aus.

Jürgens’ Selbst- und Paardarstellungen operieren partiell zwar ebenfalls beispielsweise mit dem Zitat etablierter Künstler oder der Verortung in zeitgenössische künstlerische und gesellschaftliche Diskurse. Zudem forcierte Grethe Jürgens beständig die eigene gesellschaftliche Marginalisierung bzw. viel eher eine entsprechende Wahrnehmung. Dennoch fehlen in der Biografie und in dem Œuvre neben vermeintlich privaten und bestenfalls auf das Leben rekurrierende künstlerische Äußerungen weitere entscheidende Faktoren. Ge-

meint ist hier verkürzt zusammengefasst körperliches und physisches Leid, das wiederum in Bezug zu ihren künstlerischen Äußerungen gesetzt werden könnte.

Hinsichtlich der künstlerischen Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler und ihres Habitus' zeigte sich – wenn auch nicht in der Drastik –, dass diese eher jenen von Dix entsprechen bzw. entsprachen. Die für eine Künstlerwahrnehmung essenziellen bildkünstlerischen Selbstporträts von Grethe Jürgens wirken bereits rein stilistisch betrachtet wenig emotional. Das Gefühl von Intimität und Nähe stellt sich bei dem bzw. der Betrachter_in kaum ein. Diese Zeugnisse und auch ihre Paardarstellungen setzen teilweise ein spezifisches Wissen voraus, das ein tradiertes, allgemein als bekannt vorauszusetzendes Bildgedächtnis übersteigt. Die Werke öffnen sich in ihrer Vielschichtigkeit in diesen Fällen erst in Folge einer ausführlichen Bildanalyse.

Dass diese Mechanismen und Strukturen für eine Anerkennung als Künstlerin nach wie vor wirksam sind, zeigte die Analyse der unterschiedlich erfolgreich verlaufenden Rezeptionen. Bescheidene Lebensverhältnisse und die Nähe zu gesellschaftlichen ‚Randgruppen‘ konnten für beide Künstlerinnen als wiederkehrende, für eine Marginalisierung wirksame Erzählungen herausgestellt werden. Doch auch hier gehen die ‚Entbehrungen‘ und die ‚Leiden‘, die Elfriede Lohse-Wächtler für ihr Dasein als Künstlerin ‚erdulden musste‘, über jene von Grethe Jürgens hinaus. Diese verfügte zeitlebens über einen Raum zum Leben und Arbeiten sowie über ein – wenn auch über lange Zeit geringes – Einkommen. Elfriede Lohse-Wächters biografische Erzählungen hingegen sind geprägt von existenzieller Not, Obdachlosigkeit, Krankheit, einer gescheiterten Ehe, einem frühen, gewaltsamen Tod und von Spekulationen um Drogenmissbrauch und Prostitution. Als besonderer Faktor kommt ihre Wahrnehmung im Rahmen der Aufarbeitung nationalsozialistischer Geschichte hinzu. Auf diese Weise verbindet sich der Umstand ihrer Tötung meiner Ansicht nach mit einem nach wie vor bestehenden kollektiven und persönlichen Schuldempfinden und dem Bedürfnis nach Wiedergutmachung.

An diese zentralen ‚Zutaten‘ eines bewegten Künstler_innendaseins lassen sich Gedanken über das spezifisch weibliche ‚Leiden‘ der Kinderlosigkeit anschließen. Diese ‚betrifft‘ beide Künstlerinnen, sie wird jedoch im Rahmen ihrer Rezeption unterschiedlich verwertet. Hinsichtlich der Intentionen oder den Umständen der Kinderlosigkeit von Grethe Jürgens bestehen nach bisherigem Kenntnisstand keine schriftlich, mündlich oder künstlerisch überlieferten Äußerungen oder Dokumente. Die Kinderlosigkeit ‚eignet‘ sich daher nicht für eine die Rezeption beeinflussende Erzählung.

Wie die vorliegende Untersuchung zeigen konnte, bildet die Kinderlosigkeit von Elfriede Lohse-Wächtler hingegen einen entscheidenden, wiederkehrenden Erzählstrang. Er stilisiert die Künstlerin auf mehrfache Weise zu einem Opfer im oben definierten Sinne. Als ‚Täter‘ werden die wirtschaftlichen Gegebenheiten, ihr Ehemann und aufgrund der Sterilisierung letztlich die Nationalsozialisten verantwortlich gezeichnet. Folgt man der These von Reinhild Feldhaus, wurde anhand dieses Beispiels besonders deutlich, dass im Rahmen ihrer Rezeption auch Elfriede Lohse-Wächters Kreativität wiederholt an ihren Körper rückgebunden wird. Die Künstlerin selbst nutzte diesen in ihren Werken als eine ‚Bühne‘ der Repräsentation. Auf dieser verhandelte sie unterschiedliche Diskurse, so unter anderem Mythen um weibliche Emanzipation und die Entdeckung einer individuellen Körperlichkeit. In einer sehr viel drastischeren Weise als bei Grethe Jürgens ist Lohse-Wächters Körper Schauplatz von Emotionen, Zuschreibungen und immer wieder Ausdruck von

Kreativität, selbst dann, wenn das Blatt vor ihr auf dem Tisch leer verbleibt. Die andauernde Internierung in einer psychiatrischen Einrichtung, die sich verschlechternden Lebensumstände dort und die erfahrene Demütigung durch die Sterilisation betreffen erneut ihren Körper. Sie werden im Rahmen der Rezeption als Ursache für den Verlust dieser Kreativität bis hin zu der gewaltsamen, endgültigen Vernichtung der Körperlichkeit wahrgenommen.

Somit lautet eine weitere Schlussfolgerung, dass für den erfolgreichen Verlauf der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler drei Faktoren maßgeblich mitbestimmend sind.¹²⁶⁹ Diese sind untrennbar miteinander verbunden. Zum einen erweitern ihre Aufenthalte in der Psychiatrie, ihr dortiges künstlerisches Schaffen und ihre Ermordung durch die Nationalsozialisten das Themenspektrum, in denen eine Rezeption ihrer Biografie und ihrer Arbeiten erfolgen kann. Zum anderen begünstigen bestimmte Vorgehensweisen und Mechanismen eine mythische Überhöhung in Anlehnung an jene, die für die Wahrnehmung von herausragenden männlichen Künstlerpersönlichkeiten seit Jahrhunderten verfestigt wurden. Dabei zeigte sich als ein weiterer Faktor, dass für eine erfolgreiche Rezeption im Fall von Lohse-Wächtler die oben näher benannte Rückbindung an ihren weiblichen Körper von nicht unerheblicher Bedeutung ist. Auch wenn frühe Publikationen die ‚Befreiung des Ingeniums‘ der Künstlerin proklamierten, steht ihr eigener Körper in der nachfolgenden Rezeption im Fokus der Wahrnehmung. Es wurde deutlich, dass er – eben auch aufgrund seines vielgestaltigen Einsatzes durch die Künstlerin selbst – den Anlass für vielfältige, spezifisch weibliche Opfer-Erzählungen bildet. Entscheidend ist dabei meiner Ansicht nach zudem, dass der bzw. die Rezipient_in hinsichtlich einer derartigen Wahrnehmung durch bestimmte Formen der Kunstgeschichtsschreibung und (Markt-)Mechanismen geschult wurde. Die entsprechenden Denkmuster und Sprechweisen sind etabliert und geläufig. Dies wurde unter anderem anhand der zahlreich angeführten Veröffentlichungen zu Ausstellungen deutlich. So sollen beispielsweise bestimmte Werke, Zitate und Kontextualisierungen legitimerweise Interesse bei potenziellen Besucher_innen evozieren.

Geschlechtliche Dominanzgefüge und die mehrfach angeführten, etablierten Dichotomien von weiblich konnotierter Natur und männlicher Kultur, Körper und Geist bleiben durch die bisherige Art der Rezeption bestehen. Eine hier in Ansätzen erfolgte kritische Betrachtung auf der Basis feministischer Forschungsansätze kann und will derartige Strukturen nicht auflösen. Das Ziel der vorliegenden Untersuchung ist vielmehr eine Sensibilisierung anhand konkreter Beispiele und die Öffnung festgefahrener Wahrnehmungen. Diese Öffnung birgt auch für nachfolgende Untersuchungen eine Vielzahl an Anknüpfungsmöglichkeiten, von denen im Folgenden eine Auswahl vorgestellt wird.

Möglich sind in Anbetracht der hier angeführten Bildbetrachtungen die Sichtbarmachung zahlreicher weiterer ‚Verästelungen‘ sowie die Übertragung des verwandten inter-

1269 Mit einem erfolgreichen Verlauf sind eine zum jetzigen Zeitpunkt erkennbare stetige Zunahme der Bekanntheit von Elfriede Lohse-Wächtler und eine Wertsteigerung ihrer Werke am Kunstmarkt gemeint. Erneut sei an dieser Stelle betont, dass der engagierte und verdienstvolle Einsatz der Nachlassverwaltung, deren Vernetzung zu privaten Sammler_innen sowie die Existenz eines Förderkreises die positive Entwicklung der Rezeption von Elfriede Lohse-Wächtler maßgeblich mit beeinflusst haben und weiterhin tragen. Jedoch kann meiner Ansicht nach auch derartiges Engagement nicht den gewünschten Erfolg erzielen, wenn die hier herausgestellten weiteren Faktoren nicht gegeben wären.

disziplinären Ansatzes auf andere Werkgruppen. Beispielsweise könnten die oben benannten, von Olaf Peters für Arbeiten der Neuen Sachlichkeit nutzbar gemachten Begrifflichkeiten „Bruch – Kontinuität – Transformation“¹²⁷⁰ auf die gegenständlichen Landschaftsdarstellungen von Grethe Jürgens angewendet werden. Eine derartige Betrachtung konnte diese Arbeit nicht in allen Einzelheiten leisten. Viel eher erfolgte sie basierend auf den oben dargestellten Verdienstmöglichkeiten, Ausstellungstätigkeiten und zusammenfassend im Hinblick auf die während der 1930er und 1940er Jahre entstandenen Werkgruppen. Anschließend wissenschaftlichen Untersuchungen obliegt zudem die ausführliche Analyse und Betrachtung der Pflanzendarstellungen sowie der von Grethe Jürgens erstellten Illustrationen und werbegrafischen Arbeiten. Deren detaillierte kontextualisierende Betrachtung mit ihren bildkünstlerischen Werken steht zu diesem Zeitpunkt noch aus. In Bezug auf Elfriede Lohse-Wächtler wäre auch im Hinblick auf eine stärkere Fokussierung zugunsten ihres vielfältigen Schaffens eine Aufarbeitung ihrer kunstgewerblichen Arbeiten wünschenswert. Bedauerlicherweise erschwerten die Quellenlage und ein praktischer bzw. vornehmlich privat intendierter Nutzen bisher die weitere Entdeckung textiler, illustratorischer und grafischer Zeugnisse.

Ein weiteres, bedeutendes Anliegen der vorliegenden Studie war und ist es, einen Beitrag zur Künstlerinnenforschung im Allgemeinen zu leisten. Der hier verwandte Ansatz könnte insofern nutzbar gemacht werden, als dass zum einen der Fokus wieder vermehrt auf die künstlerischen Arbeiten denn auf die Biografie verlegt wird. Die Basis sollten ausführliche Werkbetrachtungen bilden, die über eine Grundlagenforschung hinaus unterschiedliche Aspekte im Œuvre einer Künstlerin beleuchten. Zum anderen wäre eine Rezeptionsanalyse weiterer um 1900 geborener und zahlreich im Rahmen der ‚verschollenen Generation‘ rezipierter Künstlerinnen von Interesse. So bliebe in größerem Umfang nachzuvollziehen, wie sich die Wahrnehmung anderer weiblicher Kunstschaffender nach ihrer Wiederentdeckung und dem Erscheinen erster Monografien im Detail gestaltet.

Dies wiederum evoziert die Frage, ob sich die in der vorliegenden Untersuchung konstatierten Muster übertragen und möglicherweise bis zu einem gewissen Maße für die Rezeption und den Erfolg von Künstlerinnen systematisieren ließen. Voraussetzung dafür wäre das Erstellen eines Leitfadens, der aus der vorliegenden, beispielhaften Untersuchung heraus bestimmte Parameter entwickelt, die sich im Anschluss auf weitere Künstlerinnen, ihre Werke und bisherige Rezeption anwenden ließen. Spezifische Fragestellungen könnten auf die Erfassung von Informationen zur absolvierten Ausbildung, zu dem jeweiligen persönlichen, sozialen, politischen und kulturellen Umfeld und den unternommenen Etablierungsbestrebungen hin zielen. Dabei sollten die künstlerischen Arbeiten als bedeutende Zeugnisse der Etablierung und Auseinandersetzung mit den Phänomenen ihrer Zeit und persönlichen Gegebenheiten im Fokus der Betrachtung stehen. Wichtig ist zudem, die jeweiligen äußeren Umstände mitzubedenken, so zum Beispiel, welcher Avantgardebegriff vorherrscht. Eine Eingrenzung auf die Analyse von Angehörigen einer Generation wäre daher zunächst sinnvoll. Für eine Vergleichbarkeit der Ergebnisse wären weitere Parameter notwendig. So müsste man beispielsweise definieren, welche Medien man mit welchem Stellenwert in die Rezeptionsanalyse einbezieht und woran sich die erfolgreiche Etablierung eines Künstlers bzw. einer Künstlerin konkret messen lässt.

1270 Peters 2001, S. 83.

So interessant die Überprüfung einer Übertragbarkeit der Vorgehensweise und Erkenntnisse dieser Studie auf andere Künstlerinnen wäre, so möchte ich abschließend betonen, dass gerade die nach allen Seiten hin offene und von den Werken selbst ausgehende Betrachtungsweise ein zentrales Anliegen der vorliegenden Untersuchung ist. Ein standardisiertes Vorgehen könnte dem entgegenwirken. Denkbar wäre die Erstellung und Anwendung daher meiner Ansicht nach zunächst am ehesten für den Bereich der Rezeptionsanalyse, um beispielsweise vergleichbare Erkenntnisse zu den bisherigen Rezeptionen weiterer um 1900 geborener Künstlerinnen zu generieren. Ob in Anbetracht der Individualität der Frauen, ihrer Lebenswege und -umstände ein derartig standardisiertes Vorgehen überhaupt möglich oder sinnvoll ist, bliebe zu überprüfen.

Anhang

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
Anm.	Anmerkung
ASSO	Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands
Aufl.	Auflage
Ausst.kat.	Ausstellungskatalog
Bd.	Band
bet.	betitelt
bez.	bezeichnet
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
cm	Zentimeter
dat.	datiert
ders.	derselbe
d. h.	das heißt
Diss.	Dissertation
dt.	deutsch, deutsche
ehem.	ehemals
ELW	Elfriede Lohse-Wächtler
e. V.	eingetragener Verein
etc.	et cetera
f.	folgend
ff.	folgende
Förderkreis ELW	Förderkreis Elfriede Lohse-Wächtler e. V. Hamburg
geb.	geboren
GEDOK	Gemeinschaft deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen

Gestapo	Geheime Staatspolizei
Hrsg.	Herausgeber_innen
hrsg.	herausgegeben
insbes.	insbesondere
Inv.nr.	Inventarnummer
ital.	italienisch
Jg.	Jahrgang
KPD	Kommunistische Partei Deutschland
No.	number
Nr.	Nummer
Red.	Redaktion
RWVBK	Reichswirtschaftsverband bildender Künstler
S.	Seite
sig.	signiert
überarb.	überarbeitete
u. v. m.	und viele/s mehr
u. a.	unter anderem/unter anderen
verb.	verbesserte
vgl.	vergleiche
Vol.	volume
zit. n.	zitiert nach
zugl.	zugleich

Quellenverzeichnis

- Abercron 1975:** Galerie von Abercron, *Neue Sachlichkeit. Zwölf Maler zwischen den Kriegen*, 12.03.–03.05.1975, Galerie von Abercron, Köln, Flyer zur Ausstellung, Archiv Historisches Museum Hannover, ohne Signatur
- Adressbuch Dresden 1918:** Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), (digitalisiertes) Adressbuch für Dresden und Vororte, 1918, Teil I, S. 40 und 820, <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/73356/118/cache.off> und <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/73356/898/cache.off>, letzter Aufruf 19.06.2013
- AG Frauen in der Kunst 1977:** Arbeitsgruppe Frauen in der Kunst (Hrsg.), *Künstlerinnen international 1877–1977*, Ausst.kat., Berlin 1977
- Appenzeller Zeitung 2008:** H. V., Lohse-Wächtler, in: Appenzeller Zeitung, Online-Ausgabe, <http://www.appenzeller-zeitung.ch/intern/focus/Lohse-Waechter>; art120371,1220163, 04.12.2008, letzter Aufruf 07.10.2015
- Archiv HfBK Dresden Immatrikulationsliste 1915/16:** Immatrikulationsliste Semester 1915/1916, Archiv der Hochschule für Bildende Künste, Dresden, Bestand Matrikel- und Schülerlisten, Signatur 06/14, Indexnr. 4785
- Archiv HfBK Dresden Immatrikulationsliste 1916–1918:** Immatrikulationsliste Semester 1916/1917 und 1917/1918, Archiv der Hochschule für Bildende Künste, Dresden, Bestand Matrikel- und Schülerlisten, Signatur 06/15, Indexnr. 4786
- artprice 2009:** artprice.de, Grethe Jürgens, *Bedrohtes Mädchen*, in: <http://de.artprice.com/artist/51930/grethe-jurgens/zeichnung%20aquarell/5322030/bedrohtes-madchen?p=1>, 2009, letzter Aufruf: 07.03.2011
- art-scene 2015:** o. V., *Die Neue Frau? Malerinnen und Grafikerinnen der Neuen Sachlichkeit*, in: art-scene, <http://www.art-scene.tv/events/detailansicht/cr/all/c/die-neue-frau.html>, 25.05.2015, letzter Aufruf 07.10.2015
- Artvalue.com ohne Jahr:** Artvalue.com, <http://www.artvalue.com/auctionresult--berger-hans-1882-1977-switzerl-selbstbildnis-vor-der-staffele-3289697.htm>, letzter Aufruf 11.09.2015
- Augat 2003:** Augat, Susanne, *Das Bild des „Irren“ im Expressionismus*, in: Guratzsch, Herwig (Hrsg.), *Expressionismus und Wahnsinn*, Ausst.kat., München, Berlin, London, New York 2003, S. 16–32
- Augsburger Allgemeine 2009:** o. V., Elfriede Lohse-Wächtler: *Dirnen und Freier*, in: Augsburger Allgemeine, <http://www.augsburger-allgemeine.de/kultur/Elfriede-Lohse-Waechter-Dirnen-und-Freier-id5197866.html>, 27.02.2009, letzter Aufruf 07.10.2015
- Ausstellungsinformation Celle 2004:** o. V., Grethe Jürgens – 20er Jahre. Arbeiten auf Papier, 29.03.–22.08.2004, Kunstmuseum Celle mit Sammlung Robert Simon, Celle, Informationen zur Ausstellung, privates Archiv Hannover, ohne Signatur
- Bachmann 1990:** Bachmann, Manfred, *Dresdner Gemäldegalerie. Alte und Neue Meister*, Leipzig 1990

Bals 1999: Bals, Ulrike, Vergiftetes Leben. Das Altonaer Museum gedenkt der Malerin Elfriede Lohse-Wächtler, in: TAZ Hamburg vom 22.09.1999, S. 23

Banaschewski 1929: Banaschewski, Anna, Friedrichsberger Köpfe. Zeichnungen von Elfriede Lohse-Wächtler, Erstveröffentlichung in: *Der Kreis*. Zeitschrift für künstlerische Kultur, 6. Jg., Heft 5, Hamburg (Mai) 1929, S. 307–310; abgedruckt in: Reinhardt 1996, S. 275–277

Barta 1987: Barta, Ilsebill, Vorwort, in: Barta, Ilsebill, Breu, Zita, Hammer-Tugendhat, Daniela, Jenni, Ulrike, Nierhaus, Irene und Schöbel, Judith (Hrsg.), *Frauen, Bilder, Männer, Mythen*, Berlin 1987, S. 7–10

Barth 2001: Barth, Siegfried, Sachlichkeit ohne Seele ist nichts für Hannoveraner. Museum zeigt neue Aspekte einer Epoche, in: *Neue Presse* vom 08.12.2001, S. 32

Barth 2004: Barth, Siegfried, So malte Grethe Jürgens, in: *Neue Presse* vom 02.07.2004, S. 27

Barthes 2010: Barthes, Roland, *Mythen des Alltags*, Berlin 2010 (Titel der Originalausgabe: *Mythologies*, Paris 1957)

BAT-Cigaretten-Fabriken GmbH 1975: BAT-Cigaretten-Fabriken GmbH (Hrsg.), *Großstadt und Großstadtleben um 1926*, Ausst.kat., Hamburg 1975

Baudelaire 1985: Baudelaire, Charles, *Les Foulés*, in: *Le Spleen de Paris*. Gedichte in Prosa, posthum veröffentlicht 1869, in: Kemp, Friedhelm und Pichois, Claude (Hrsg.), *Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 8, München und Wien 1985, S. 148–151 (Originaltext und deutsche Übersetzung)

Bauer 2003: Bauer, Christoph, Das altmeisterliche und spätexpressionistische Werk von Otto Dix, in: Bauer, Christoph (Hrsg.), *Otto Dix. Werke von 1933 bis 1969*, Köln 2003, S. 7–35

BBK 1946: Bund Bildender Künstler für Nordwestdeutschland (Hrsg.), *Kunstaussstellung*. Hannover Herrenhausen Orangerie, Ausst.kat., Hannover 1946

Beck 1991: Beck, Rainer, Zur Stellung der Frau im Dix-Werk, in: Herzogenrath, Wulf und Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.): *Dix. Zum 100. Geburtstag*, Ausst.kat., Galerie der Stadt Stuttgart/Nationalgalerie Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1991, S. 251–260

Berger 2000: Berger, John, *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbek bei Hamburg 2000, erstmals veröffentlicht 1972

Bernays 1917: Bernays, Marie, Zusammenhang von Frauenerwerbsarbeit und Mutterschaft, in: *Frauenberufsfragen und Bevölkerungspolitik*, Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1917, Leipzig 1917, S. 99, zit. n.: Frevert 1988, S. 27

Beyer 2002: Beyer, Andreas, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002

Biedermann 2007: Biedermann, Heike, Die Sammlung Fritz Glaser – „... alles verbotene expressionistische, ‚entartete Kunst!‘“, in: Biedermann, Heike, Bischoff, Ulrich und Wagner, Mathias (Hrsg.), *Von Monet bis Mondrian. Meisterwerke der Moderne aus Dresdner Privatsammlungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Ausst.kat., München und Berlin 2007, S. 113–126

Bischoff 2002: Bischoff, Doerte, Monströse Mütter der Moderne. Schwangere Körper und ihre Grenzen symbolischer Reproduktion, in: Bergermann, Ulrike, Breger, Claudia und Nusser, Tanja (Hrsg.), *Techniken der Reproduktion. Medien – Leben – Diskurse*, Königstein 2002, S. 181–196

von Bismarck 2010: von Bismarck, Beatrice, *Auftritt als Künstler – Funktionen eines Mythos*, Köln 2010

Blübaum 2008: Blübaum, Dirk, Vorwort, in: Blübaum, Stamm und Zeller 2008, S. 6–7

Blübaum, Do. 2008: Blübaum, Doris, Zwischen Madonna und Lissy. Überlegungen zu Arbeiten Elfriede Lohse-Wächtlers, in: Blübaum, Stamm und Zeller 2008, S. 26–41

Blübaum, Stamm und Zeller 2008: Blübaum, Dirk, Stamm, Rainer und Zeller, Ursula (Hrsg.), *Elfriede Lohse-Wächtler 1899–1940, Ausst.kat.*, Tübingen und Berlin 2008

Blum 1999: Blum, Doris, Im Strom des Lebens versunken. Eine bedeutende Malerin wird neu entdeckt: Elfriede Lohse-Wächtler, in: *DIE WELT* Nr. 167 vom 21.07.1999, *Hamburger Feuilleton*, S. 13

Blum, H. 2005: Blum, Heide, „... es wird schon alles wieder gut ...“. Portrait der Malerin Elfriede Lohse-Wächtler (1899–1940), DVD, 48 Minuten, color, PAL 4:3, 2005. Der Film erschien 1997 zunächst auf VHS-Kassette, 2005 auf DVD

Bode 1974: Bode, Ursula, „Wie waren Außenseiter“, in: *theater. Zeitschrift der Volksbühne Hannover*, 25. Jg. 11/12, Hannover 1974, S. 18–19

Bode 1976: Bode, Ursula, Sachlichkeit lag in der Luft. Zwanziger Jahre: Bilder einer Malprovinz, in: *Westermanns Monatshefte. Welt Kunst Kultur*, Heft 8/1976, Braunschweig 1976, S. 34–43

Bode 1979: Bode, Ursula, Auf den Straßen, in den Kneipen ihrer Stadt. Ein Orden für ihr Lebenswerk: Grethe Jürgens und Erich Wegner im Kubus, in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung* vom 30.07.1979, S. 6

Bode 2002: Bode, Ursula, An der Leine. Das Sprengel Museum zeigt Hannovers Beitrag zur Neuen Sachlichkeit, in: *ZEIT Online/Kultur*, 17.01.2002, http://www.zeit.de/2002/04/An_der_Leine, S. 2 f., letzter Aufruf 06.11.2015

Böhm 1994: Böhm, Boris, *Geschichte des Sonnensteins und seiner Festung*, hrsg. vom Kuratorium Gedenkstätte Sonnenstein, Dresden 1994

Böhm 1994a: Böhm, Boris, Ein Werk wird wiederentdeckt. Erinnerung an die Dresdner Malerin Elfriede Lohse-Wächtler, in: *Dresdner Neueste Nachrichten* vom 05.12.1994, S. 9

Böhm 1995: Böhm, Boris, Elfriede Lohse-Wächtler (1899–1940). Zur Erinnerung an eine bedeutende Malerin, in: *Landesverband Sachsen e. V. (Hrsg.), Sächsische Heimatblätter*, Heft 2/1995, Dresden 1995, S. 113–120

Böhm 2003: Böhm, Boris, „Ich allein weiß, wer ich bin“. Elfriede Lohse-Wächtler (1899–1940). Ein biografisches Porträt, *Ausst.kat.*, hrsg. vom Kuratorium Gedenkstätte Sonnenstein e. V., Dresden 2003

Böhm 2003a: Böhm, Boris, Elfriede Lohse-Wächters Aufenthalt in Wehlen 1921 bis 1922. Derzeitige Sonderausstellung des Stadtmuseums Pirna illustriert Schaffen der Dresdner Künstlerin, in: ErlPetra, Kulturblatt für Pirna, Nr. 21, März 2003, S. 1–2

Böhm 2009: Böhm, Boris, Wollen wir leben, Das Leben! Elfriede Lohse-Wächtler, 1899–1940, Eine Biografie in Bildern, hrsg. vom Kuratorium Gedenkstätte Sonnenstein e. V., Dresden 2009

Böhm, G. 1989: Böhm, Gottfried, Was heißt: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems, in: Fachschaft Kunstgeschichte München (Clemens Fruh, Raphael Rosenberg und Hans-Peter Rosinski) (Hrsg.), Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele, Berlin 1989, S. 13–26

Bonner Kunstverein 1982: Bonner Kunstverein (Hrsg.), Grethe Jürgens und Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre, Bonn 1982

Borgmann 2015: Borgmann, Verena, Elfriede Lohse-Wächtler. „ich allein weiß, wer ich bin“, in: Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen 2015, S. 97–100

Bosetti 1996: Bosetti, Petra, Ermordet und vergessen, in: art, Spezial Buch 96, Heft 12/96, S. 13

Bourdieu 1982: Bourdieu, Pierre, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/Main 1982, Titel der Originalausgabe: La distinction. Critique sociale du jugement, Paris 1979

Bovenschen 1997: Bovenschen, Silvia, Kleidung, in: Wulf, Christoph (Hrsg.), Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Weinheim und Basel 1997, S. 231–242

Brabant 1993: Brabant, Frank, Biographien und Ausstellungsverzeichnis, in: Staatliches Museum Schwerin 1993, S. 101–119

Brennecke 1999: Brennecke, Ernst, Das Leid der Welt gemalt. Erste Retrospektive der Malerin Elfriede Lohse-Wächtler im Altonaer Museum. Ein Freundeskreis kümmert sich um die Bilder der früh in Vergessenheit geratenen Künstlerin, in: Bergedorfer Zeitung vom 21.07.1999, S. 11

Brennecke 1999a: Brennecke, Ernst, Eindringliche Bilder über das Leid der Welt. Erste Retrospektive der Malerin Elfriede Lohse-Wächtler im Altonaer Museum, in: Harburger Anzeiger und Nachrichten vom 21.07.1999, S. 16

Bridenthal 1973: Bridenthal, Renate, Beyond *Kinder, Küche, Kirche*: Weimar Women at Work, in: Cambridge University Press (Hrsg.), Central European History, Vol. 6, No. 2, Cambridge 1973, S. 148–166

Brückle 2000: Brückle, Wolfgang, Kein Portrait mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930, in: Schmölders, Claudia und Gilman, Sander L. (Hrsg.), Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte, Köln 2000, S. 131–155

Bruhns 1996: Bruhns, Maike, Die Hamburger Jahre – 1925 bis 1931, in: Reinhardt 1996, S. 73–112

Bruhns 2001: Bruhns, Maike, Kunst in der Krise, 2 Bde., Hamburg 2001, Bd. 1, S. 46, 55, 68, 177, 194, 197, 225, 291, 302, 414, 494, 510, Bd. 2, S. 267–270

Bruhns 2002: Bruhns, Maike, Johannes Wüsten in Hamburg, in: Winzeler, Marius, Ein starkes Talent. Johannes Wüsten als Expressionist und Sezessionist in Hamburg 1918–1922, Ausst.kat., Görlitz 2002, S. 8–24

Bruhns 2005: Bruhns, Maike, Lohse-Wächtler, Elfriede, in: Rump, Kay (Hrsg.), Der Neue Rump. Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altona und der näheren Umgebung, überarbeitet von Maike Bruhns unter Mitarbeit von Carsten Meyer-Tönnemann, überarbeitete Neuauflage des Lexikons von Ernst Rump (1912), Neumünster 2005, S. 267–268

Bruhns 2005a: Bruhns, Maike, Ballmer, Karl, in: Rump, Kay (Hrsg.), Der Neue Rump. Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altona und der näheren Umgebung, überarbeitet von Maike Bruhns unter Mitarbeit von Carsten Meyer-Tönnemann, überarbeitete Neuauflage des Lexikons von Ernst Rump (1912), Neumünster 2005, S. 23 f.

Bruhns 2015: Bruhns, Maike, Berufung Kunst. Drei Malerinnen in Hamburg, in: Hülsewig-Johnen und Mund 2015, S. 145–149

Bruhns und Mewes 2013: Bruhns, Maike und Mewes, Claus, Nachtmahre und Ruinenengel. Hamburger Kunst 1920 bis 1950, Ausst.kat., Hamburg 2013

Buderer 1994: Buderer, Hans-Jürgen, Neue Sachlichkeit: Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre, München 1994

Buesche 1961: Buesche, Albert, Wiedergefundene Vergangenheit. Zur Ausstellung ‚Neue Sachlichkeit‘ im Haus am Waldsee, in: Der Tagesspiegel, Feuilleton, vermutlich Oktober 1961, S. 4, privates Archiv Hannover, ohne Signatur

Büsser 2000: Büsser, Martin, Lustmord – Mordlust. Das Sexualverbrechen als ästhetisches Sujet im zwanzigsten Jahrhundert, Mainz 2000

Bundesarchiv Berlin ohne Jahr: Bundesarchiv Berlin, ehem. BDC, Unterlagen zu der Reichskammer der Bildenden Künste (Nachweis der Mitgliedschaft von Grethe Jürgens), RKK 2101, Box 0579, File 10, zit. n. Fuhrmeister 2001, S. 19

Burkamp 1979: Burkamp, Gisela, Die Kunst und ihre Zeit. Grethe Jürgens und Erich Wegner im Kubus, in: Bonner Generalanzeiger vom 01.08.1979, S. 11

Butler 1990: Butler, Judith, Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity, New York 1990

Butler 1991: Butler, Judith, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt/Main 1991

Chabin ohne Jahr: Chabin, H., Dossier pédagogique Camille Claudel. Niveau collège/lycée, in: Musée Paul Dubois – Alfred Boucher, Service pédagogique (Hrsg.), http://www.cndp.fr/crdp-reims/fileadmin/documents/preac/patrimoine_musee_dubois_boucher/DOSSIER_PEDAGOGIQUE_Camille_Claudel.pdf, ohne Jahr, letzter Aufruf 11.04.2016

Chadwick 1985: Chadwick, Whitney, Women Artists and the Surrealist Movement, London 1985

Christadler 2006: Christadler, Maike, Kreativität und Genie: Legenden der Kunstgeschichte, in: Zimmermann, Anja (Hrsg.), Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 253–272

Cocteau 1950: Cocteau, Jean, Le Rappel à l'ordre (1918–1926), in: ders., Œuvre complète de Jean Cocteau, Bd. IX, Genf 1950, S. 9–254

Cold 1999: Cold, Gyde, „Die Entsetzte“. Das Altonaer Museum würdigt die Expressionistin Elfriede Lohse-Wächtler, in: Hamburger Rundschau vom 08.08.1999, S. 19

Colegrave 1980: Colegrave, Sukie, Yin und Yang. Die Kräfte des Weiblichen und des Männlichen – Spannung und Ausgleich zwischen den beiden Polen des Seins, Bern und München 1980

Dalbajewa 2011: Dalbajewa, Birgit (Hrsg.), Neue Sachlichkeit in Dresden, Ausst.kat., Dresden 2011

Dalbajewa 2011a: Dalbajewa, Birgit, Rückkehr zu Ordnung und Beschaulichkeit. Zur Vielfalt der Positionen um 1928, in: Dalbajewa 2011, S. 104–113

Dalbajewa 2012: Dalbajewa, Birgit, Im Spiegel der Ereignisse. Zur Malerei des Verismus und der Neuen Sachlichkeit in Dresden, in: Dresdner Geschichtsverein e. V. (Hrsg.), Im Zeichen neuer Sachlichkeit. Die Künste in Dresden 1920 bis 1933, Dresdner Hefte, 30. Jg., Heft 109, 1/2012, Dresden 2012, S. 4–19

Dalbajewa und Heftrig 2011: Dalbajewa, Birgit und Heftrig, Ruth, Neue Sachlichkeit nach 1933? Dresdner Künstler im „Dritten Reich“, in: Dalbajewa 2011, S. 136–143

D'Alessandro 2000: D'Alessandro, Stephanie, Der erregte Betrachter. Über Voyeurismus, in: Schmolders, Claudia und Gilman, Sander L. (Hrsg.), Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte, Köln 2000, S. 191–205

De Boer 2015: De Boer, Jacoba Adriana, Gertrud Leistikow en de moderne, „Duitsche“ dans. Een biografie, zugl. Diss. Universität Amsterdam 2015, als PDF-Datei veröffentlicht, Amsterdam 2015, <http://dare.uva.nl/document/2/158102>, letzter Aufruf 19.05.2016

Degen 2014: Degen, Barbara, Bethel in der NS-Zeit. Die verschwiegene Geschichte, Bad Homburg 2014

DER SPIEGEL 1996: o. V., Mächtiges Spektakel. Elfriede Lohse-Wächtler wurde als Malerin gefeiert und von den Nazis ermordet. Nun wird die Expressionistin wiederentdeckt, in: DER SPIEGEL, Kultur, Heft 43/1996 vom 21.10.1996, S. 262 f.

Deschka 1999: Deschka, Katharina, Im Malstrom des Lebens versunken. Elfriede Lohse-Wächters Leben und Werk, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Kultur, Nr. 42 vom 24.10.1999, S. 25

Deutsche Dichter-Gedächtnis-Stiftung 1927: Deutsche Dichter-Gedächtnis-Stiftung Hamburg-Großborstel (Hrsg.), Land- und Luftvolk. Tiergeschichten von Hermann Löns und Alfred Huggenberger u. a., teilweise veränderte Neuauflage, Leipzig 1927, mit Zeichnungen von Elfriede Lohse-Wächtler

Die Aktion 1917: Pfemfert, Franz (Hrsg.), Die Aktion, Heft 26 vom 30.06.1917, Berlin 1917, Spalte 352

Dietrich 1959: Dietrich, Rudolf Adrian, Rede zur Eröffnung der Einzelausstellung von Elfriede Lohse-Wächtler in der Hamburger Galerie Contour am 03.11.1959, maschinenschriftliche, siebenseitige Abschrift des sich im Nachlass der Künstlerin befindenden Originalmanuskriptes, Nachlass ELW, ohne Signatur, abgedruckt in: Reinhardt 1996, S. 295–301

Dietrich 1960: Dietrich, Rudolf Adrian, Elfriede Lohse-Wächtler. Alfred Bruns, 04.09.–25.09.1960, Galerie Ursula Wendtorf, Flyer zur Ausstellung, Archiv Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, ohne Signatur

Dietrich, B. 1993: Dietrich, Birgit, „Und immer ruft eine innere Stimme: Gib nicht auf!“. Artistinnen zwischen Abwasch und Atelier, in: Galerie der Stadt Aschaffenburg (Hrsg.), Der weibliche Blick. Gemälde – Zeichnung – Druckgraphik 1897–1947, Ausst.kat., Aschaffenburg und Marbach 1993, S. 10–13

Dix 1919: Dix, Otto, Brief an Kurt Günther, handschriftlich, undatiert, 1919, Otto Dix Stiftung, Vaduz, und Otto Dix Archiv, Chauvigny (Hrsg.), http://www.otto-dix.de/archiv/korrespondenzen/guenther/undatierter_brief_um_1919, letzter Aufruf 05.11.2012

Dix 1922: Dix, Otto, Brief an Hans Koch vom 17.03.1922, abgedruckt in: Galerie Remmert und Barth (Hrsg.), Von Nolde bis Dix. Der Düsseldorfer Arzt, Sammler und Kunsthändler Dr. Hans Koch und „Das Graphische Kabinett von Bergh & Co“, Ausst.kat., Düsseldorf 1994, S. 34, hier zit. n. Schwarz 2012, S. 26

Dix 1958: Dix, Otto, Gespräch im Wartezimmer. 1958, in: Museum Villa Stuck 1985, S. 277 und 279

Dix 1966: Dix, Otto, Erinnerungen an die Kindheit in Gera, Hemmenhofen, 5. April 1966, in: Museum Villa Stuck 1985, S. 291

Dogramaci 1996: Dogramaci, Burcu, Das vergessene Werk von Elfriede Lohse-Wächtler, in: WELT AM SONNTAG vom 13.10.1996, Seite unbekannt, Nachlass ELW, Hamburg, ohne Signatur

von der Dollen 2000: von der Dollen, Ingrid, Malerinnen des 20. Jahrhunderts. Bildkunst der verschollenen Generation, München 2000

Drenker-Nagels 2004: Klara Drenker-Nagels, Vorwort, in: Verein August Macke Haus 2004, S. 6–7

Duda 1999: Duda, Sybille, Elfriede Lohse-Wächtler (1899–1940). Das seltsame Rätselbild des Menschen zu begreifen, in: Duda, Sybille und Pusch, Luise F. (Hrsg.), Wahnsinns-Frauen, Bd. 3, Frankfurt/Main 1999, S. 139–171

Duda 1999a: Duda, Sybille, Elfriede Lohse-Wächtler, in: Pusch, Luise F. und Gretter, Susanne (Hrsg.), Berühmte Frauen. 300 Porträts, Frankfurt/Main und Leipzig 1999, S. 180

Eiblmayr 1993: Eiblmayr, Silvia, Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993

Eiblmayr, Snauwaert, Wilmes und Winzen 2000: Eiblmayr, Silvia, Snauwaert, Dirk, Wilmes, Ulrich und Winzen, Matthias (Hrsg.), *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 2000

Elger 1999: Elger, Dietmar, Grethe Jürgens und Erich Wegner. *Zwei Maler der Neuen Sachlichkeit in Hannover*, in: *Landeshauptstadt Hannover 1999*, S. 5–11

Else Lasker-Schüler Stiftung ohne Jahr: Ohne Verfasser/in, Lohse-Wächtler, Elfriede, in: Else Lasker-Schüler-Stiftung, *Exil-Archiv*, http://www.exilarchiv.de/DE/index.php?option=com_content&view=article&id=760%3lohse-waechtler-elfriede&catid=24&lang=de, ohne Jahr, letzter Aufruf 01.10.2015, zit. n. Schwarz, M. 2003

Evers 1983: Evers, Ulrika, *Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Malerei – Bildhauerei – Tapiserie*, Hamburg 1983

Ewers-Schultz 2003: Ewers-Schultz, Ina, Friedrich Ahlers-Hestermann. 1883–1973, Maler, Lehrer, Schriftsteller, hrsg. von der Hamburger Sparkasse anlässlich der Ausstellung Friedrich Ahlers-Hestermann 1883–1973. Zum 120. Geburtstag, *Ausst.kat.*, Fischerhude 2003

Feldhaus 2009: Feldhaus, Reinhild, *Der Ort von Künstlerinnen im Diskurs der Avantgarde. Zur Rezeption von Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse*, zugl. Diss. Universität Oldenburg 2002, Berlin 2009

Felixmüller 1988: Felixmüller, Conrad, *Menschen ... erlebt, gezeichnet, gemalt von Conrad Felixmüller. Ein autobiographisches Fragment, mit einem Vorwort von Gunttram Vesper*, in: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 33. Jg., 4. Quartal 1988, S. 116–155

FemBio 2007: FemBio, Institut für Frauen-Biographieforschung, Elfriede Lohse-Wächtler, 2007, <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/elfriede-lohse-waechtler/>, letzter Aufruf 21.09.2015

Fiedeler 2003: Fiedeler, Frank, *Yin und Yang. Das kosmische Grundmuster in der Kultur Chinas*, Kreuzlingen/München 2003

Fischer 1932: Fischer, Kurt, *Neue Sachlichkeit im Herzog-Anton-Ulrich-Museum*, in: *Braunschweigische Staatszeitung/Braunschweigische Anzeigen* Nr. 104 vom 04.05.1932, Stadtarchiv Braunschweig, Sig. H XXV:Z 1, ohne Seite

Fischer 1969: Fischer, Kurt, *Zu Besuch bei Grethe Jürgens. Die Malerin wurde 70 Jahre*, *Hannoversche Allgemeine Zeitung* vom 20.02.1969, S. 9

Fischer Kunsthandel & Edition 2002: Fischer Kunsthandel & Edition (Hrsg.), Elfriede Lohse-Wächtler. *Im Mittelpunkt steht der Mensch. Ölbilder, Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen*, *Ausst.kat.*, Berlin 2002

Fischer Kunsthandel & Edition 2005: Fischer Kunsthandel & Edition (Hrsg.), Elfriede Lohse-Wächtler. *Menschenbilder*, *Ausst.kat.*, Berlin 2005

Fischer Kunsthandel & Edition 2015: Fischer Kunsthandel & Edition (Hrsg.), Elfriede Lohse-Wächtler. *Die Farben ihres Lebens*, *Ausst.kat.*, Berlin 2015

Flohr 1970: cf (vermutlich Flohr, Claude), Oasen des Lebensvollen in der BBK-Galerie, in: Neue Hannoversche Presse Nr. 253 vom 30.10.1970, ohne Seite (Hinweis: Das Kürzel cf steht aller Wahrscheinlichkeit nach für Claude Flohr, die mehrere Beiträge zu Grethe Jürgens verfasst hat)

Flohr 1973: Flohr, Claude „Ich brauche jemanden, der meine Bilder tauft“, in: Neue Hannoversche Presse vom 21./22.04.1973, S. 18

Förderkreis ELW ohne Jahr: Internetauftritt des Förderkreises Elfriede Lohse-Wächtler e. V. Hamburg, <http://www.hplic.net/galerie/Verein.htm>, ohne Jahr, letzter Aufruf 25.09.2015

Förderkreis ELW 2014: Förderkreis Elfriede Lohse-Wächtler e. V. Hamburg, Flyer, Stand: 2014, eigenes Archiv, ohne Signatur

Frank 1994: Frank, Hartmut (Hrsg.), Fritz Schumacher und seine Zeit, Ausst.kat., Stuttgart 1994

Frankfurter Allgemeine Zeitung 1999: P. W., Nüchterner Blick: Grethe Jürgens in Osnabrück, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 226 vom 29.09.1999, S. 53

Frecot 2000: Frecot, Janos, Gestalten im Lebendigen. Pflanzenportraits von Marta Astfalck-Vietz auf der Potsdamer Freundschaftsinsel, in: Domröse, Ulrich und Museumspädagogischer Dienst Berlin (Hrsg.): Von Gärten, Häusern und Bildern. Texte 1968–1996, Berlin 2000, S. 133–135; ursprünglich erschienen in: Potsdamer Neueste Nachrichten vom 04.07.1992

Freie Gruppe 1952: Freie Gruppe (Hrsg.), Kunst Ausstellung Braunschweig, Braunschweig 1952

Freie Presse 2014: Ohne Verfasser/in, Fotogalerie: Berühmte Pfeifenraucher, in: Freie Presse, hrsg. von Medien Union GmbH Ludwigshafen, <http://www.freipresse.de/BILDERGALERIEN/index.php?gal=27092&bild=1>, 2014, letzter Aufruf 08.03.2016

Freitag 2004: Freitag, Michael, Blickpunkt: Elfriede Lohse-Wächtler. Das Grauen einer begnadeten Frau, in: Eppendorfer, 11/2004, S. 3

Frevert 1988: Frevert, Ute, Kunstseidener Glanz. Weibliche Angestellte, in: von Soden und Schmidt 1988, S. 25–31

Fritsch-Rößler 2002: Fritsch-Rößler, Waltraud (Hrsg.), Frauenblicke Männerblicke Frauenzimmer: Studien zu Blick, Geschlecht und Raum, Röhring 2002

Frommhold und Söder 2006: Frommhold, Erhard und Söder, Gerlint, Bildende Kunst in den zwanziger Jahren, in: Starke, Holger (Hrsg.), Geschichte der Stadt Dresden, Bd. 3: Von der Reichsgründung bis zur Gegenwart, Stuttgart 2006, S. 363–370

Fuhrmeister 2001: Fuhrmeister, Christian, Legenden, Spezifika und Definitionsfragen, in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 11–22

Fuhrmeister 2005: Fuhrmeister, Christian, Mimesis, Transformation, Konstruktion und Invention. Spiel, Lust und Obsession, in: Fuhrmeister, Christian, McDowell, Susanne und Simon, Robert (Hrsg.), Erich Wegner. Zeichnungen der 20er Jahre, Celle 2005, S. 41–64

Fuhrmeister und Krempel 2001: Fuhrmeister, Christian, und Krempel, Ulrich, Einleitung, in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 7–9

Galerie der Stadt Aschaffenburg 1993: Galerie der Stadt Aschaffenburg (Hrsg.), Der weibliche Blick – Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik 1897–1947, Ausst.kat., Aschaffenburg 1993

Galerie St. Etienne 2006: Galerie St. Etienne, More than coffee was served. Café Culture in Fin-de-Siècle Vienna and Weimar Germany, <http://www.gseart.com/Artists-Gallery/Jurgens-Grethe/Jurgens-Grethe-Exhibitions.php?expo=0>, letzter Aufruf 06.11.2015

Galerie St. Etienne 2006a: Galerie St. Etienne, Grethe Jürgens, Biography, <http://www.gseart.com/Artists-Gallery/Jurgens-Grethe/Jurgens-Grethe-Biography.php>, letzter Aufruf 06.11.2015

Galleria del Levante 1968: Galleria del Levante (Hrsg.), Aspekte der ‚Neuen Sachlichkeit‘, Ausst.kat., Florenz 1968

Galleria del Levante 1977: Galleria del Levante (Hrsg.), mit Beiträgen von Fritz Löffler und Emilio Bertonati, Dresdner Sezession 1919–1923, Ausst.kat., München 1977, ohne Seite

Gatermann 1988: Gatermann, Birgit, „Malweiber“. Bildende Künstlerinnen in den zwanziger Jahren, in: von Soden und Schmidt 1988, S. 131–137

GEDOK 1987: GEDOK, Ortsgruppe Hannover, *60 Jahre GEDOK Hannover. Gedächtnis-ausstellung Grethe Jürgens – Malerei und Graphik*, 13.10.–22.11.1987, Historisches Museum Hannover, Kopie des Flyers zur Ausstellung, Archiv Historisches Museum Hannover, ohne Signatur

GEDOK 2008: Bundesverband GEDOK e. V., <http://gedok.de/o8/>, 2008, letzter Aufruf 14.08.2013

GEDOK Hamburg 2001: GEDOK Hamburg (Hrsg.), 75 Jahre GEDOK, Ausst.kat., Hamburg 2001

Generaldirektion der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft 1914: Generaldirektion der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft (Hrsg.), Königl. Gemälde-Galerie zu Dresden, Dresden 1914

Gernig 2002: Gernig, Kerstin, Einleitung. Bloß nackt oder nackt und bloß? Zur Inszenierung der Entblößung, in: Gernig, Kerstin (Hrsg.), Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich, Köln, Weimar, Wien 2002, S. 7–29

Geßner 1939: Geßner, Ludwig (Hrsg.), Niedersachsen, 44. Jg., Märzheft, Hannover 1939

Geßner 1939a: Geßner, Ludwig (Hrsg.), Niedersachsen, 44. Jg., Juliheft, Hannover 1939

Geßner 1939b: Geßner, Ludwig (Hrsg.), Niedersachsen, 44. Jg., Novemberheft, Hannover 1939

Giesecke und Igel 1998: Giesecke, Una und Igel, Jayne-Ann, Von Maria bis Mary. Frauengeschichten aus der Dresdner Neustadt, Dresden 1998

Glanz 2001: Glanz, Alexandra, Die alten Wilden. „Der stärkste Ausdruck unserer Tage“: Ein frischer Blick auf die Neue Sachlichkeit im Sprengel Museum Hannover, Hannoversche Allgemeine Zeitung Nr. 287 vom 08.12.2001, S. 6

Görner 2006: Görner, Veit (Hrsg.), kestnerchronik Buch 1, Göttingen 2006

Görner 2009: Görner, Veit (Hrsg.), kestnerchronik Buch 2, Göttingen 2009

Görner 2009a: Görner, Veit, 1946, in: Görner 2009, S. 14–17

Goldberg 1998: Goldberg, Gisela u. a., Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek, München 1998

Granof 1991: Granof, Corinne D., Katalogeinträge zu Grethe Jürgens, in: Heller 1991, S. 180

Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner 1990: Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner KG, Bremen (Hrsg.), Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus 1919–1930. Bilder aus einer Privatsammlung, Ausst.kat., Bremen 1990

Grebe 2012: Grebe, Anja, Der Künstler als Komiker. Albrecht Dürers Selbstbildnisse und die Lachkultur des Humanismus, in: Bießenecker, Stefan und Kuhn, Christian (Hrsg.), Valenzen des Lachens in der Vormoderne (1250–1750), Bamberg 2012, S. 187–210

Greiner 2013: Greiner, Kerstin, Ein Bild von einem Mann, in: Süddeutsche Zeitung, Heft 46/2013, Online-Artikel: [http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/41107/](http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/41107/Ein-Bild-von-einem-Mann) Ein-Bild-von-einem-Mann, letzter Aufruf 14.09.2015

Griebel 1958: Griebel, Otto, Erinnerungen an Laus (Frieda Wächtler), autobiografisches Manuskript, Dresden 1958, Nachlass ELW, ohne Signatur, abgedruckt in: Reinhardt 1996, S. 291–294

Griebel und Lühr 1986: Griebel, Matthias und Lühr, Hans-Peter (Hrsg.), Otto Griebel. Ich war ein Mann der Straße. Lebenserinnerungen eines Dresdner Malers, Halle und Leipzig 1986

Grigoteit 2001: Grigoteit, Ariane, Elfriede Lohse-Wächtler 1899–1940, in: Deutsche Bank AG und Grigoteit, Ariane (Hrsg.), Ein Jahrhundert. One Century, Ausst.kat., Frankfurt/Main 2001, S. 68, Abb. S. 69

Grimm 2000: Grimm, Birgit, Vom Wahnsinn des Lebens. Zum 60. Todestag von Elfriede Lohse-Wächtler erscheint ein Buch mit Zeichnungen, in: Sächsische Zeitung vom 31.07.2000, S. 15

Großkopf 1999: Großkopf, Rudolf, Sie nannte sich gern Nikolaus. Entmündigt, vergast, vergessen – eine Ausstellung erinnert an die deutsche Malerin Elfriede Lohse-Wächtler, in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt Nr. 30 vom 23.07.1999, S. 33

Gross 2013: Gross, Raphael, Der Maßnahmen-Staat, in: DER SPIEGEL, Kunstfreund, Heft 49/2013, S. 148–150

Günther 1931: Günther, Hans F. K., Rassenkunde des jüdischen Volkes, 2. Aufl., München 1931

Haag 2013: Haag, Sabine (Hrsg.), Bessere Hälften. (Kunst)Geschichten um Paare, Ausst. kat., Wien 2013

Haase 2006: Haase, Gisela, Kunsthandel, Kunstgewerbe und Kunstindustrie, in: Starke, Holger (Hrsg.), Geschichte der Stadt Dresden, Bd. 3: Von der Reichsgründung bis zur Gegenwart, Stuttgart 2006, S. 200–209

Haase, N. 2000: Haase, Norbert, Vorwort, in: Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000, S. 6–7

Hädecke 2006: Hädecke, Wolfgang, Dresden. Eine Geschichte von Glanz, Katastrophe und Aufbruch, München und Wien 2006

Hänisch 2010: Hänisch, Sabine, Vorwort, in: Käthe-Kollwitz-Haus 2010, S. 3

Hamburger Abendblatt 1996: frä, Heimatlos und voller Schmerz. Zwischen Dresden und Hamburg: Elfriede Lohse-Wächtler – ein Künstlerinnenschicksal, in: Hamburger Abendblatt vom 10.10.1996, S. 7

Hamburger Abendblatt 1999: frä, Ein schweres Künstlerleben. Elfriede Lohse-Wächtler im Altonaer Museum, in: Hamburger Abendblatt vom 22.07.1999, S. 9

Hamburger Abendblatt 1999: cg, Im Mahlstrom des Lebens versunken. Elfriede Lohse-Wächtler: Werkschau zum 100. Geburtstag, in: Hamburger Abendblatt, Die Hamburger Museen, Ausgabe September bis Dezember 1999, S. 16

Hamburger Kunsthalle und Altonaer Künstlerverein 1929: Hamburger Kunsthalle und Altonaer Künstlerverein (Hrsg.), Kunstausstellung Altona 1929, Ausst.kat., Hamburg 1929

Hamburger Kunsthalle 2006: Hamburger Kunsthalle (Hrsg.), Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933, Bd. 2, Hachmannedition, Bremen 2006

Hamburger Sparkasse 2011: Hamburger Sparkasse (Hrsg.), Vom Vergnügungsviertel zum Kiez – Hamburger Künstler auf St. Pauli, Hamburg 2011

Hamburgischer Correspondent 1928: S. S.-L., Eine Kunstgewerbeschau in der Ausstellung ‚Vom Weltenverkehr und seinen Mitteln‘, in: Hamburgischer Correspondent, undatiert [Mai 1928], ohne Seite; Auszug abgedruckt in: Reinhardt, H. und G. 1996, S. 25

Hamburgischer Correspondent 1929: A. B., Neue Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler, in: Hamburgischer Correspondent, 07.08.1929, Auszug abgedruckt in: Reinhardt, H. und G. 1996, S. 28–29

Hannoversche Allgemeine Zeitung 1999: gum/Koch, Neue Sachlichkeit im Neuen Rathaus, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung vom 12.07.1999, ohne Seite

Hannoversche Allgemeine Zeitung 2003: mbu, Blumenmädchen begrüßt Besucher Bothfelds, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung, Stadt-Anzeiger Ost vom 03.04.2003, S. 1

Hannoverscher Künstlerverein 1985: Hannoverscher Künstlerverein (Hrsg.), Hannover im Bild. Künstler des 20. Jahrhunderts sehen Hannover und Hannoveraner, Ausst.kat., Hannover 1985

- Hannoverscher Kurier 1935:** low, Landschaften und Bildnisse. Ausstellung Grethe Jürgens in der Gedok, in: Hannoverscher Kurier Nr. 30 vom 18.01.1935, ohne Seite
- Hannoversche Presse 1949:** K. M., Endsieger: Der Huflattich, in: Hannoversche Presse Nr. 135 vom 08.10.1949, ohne Seite
- Hannoversche Presse 1969:** o. V., Grethe Jürgens wird 70, in: Hannoversche Presse Nr. 39 vom 15./16.02.1969, ohne Seite
- Hannoversches Tageblatt 1938:** Hannoversches Tageblatt, November 1938, Pressearchiv in der Bibliothek im Sprengel Museum Hannover, ohne Signatur
- Hannoversches Wochenblatt 2001:** nic, Die neue Sachlichkeit. Lang erwartete Ausstellung im Sprengel Museum eröffnet, in: Hannoversches Wochenblatt vom 12.12.2001 (?), unbekannte Seite, privates Archiv Hannover, ohne Signatur
- Hansen ohne Jahr:** Hansen, Peter (Hrsg.), Internetseite zu der Künstlerin Käte Lassen, <http://www.kaete-lassen.org/>, letzter Aufruf 11.09.2015
- Hansmann 2000:** Hansmann, Doris, Akt und nackt. Der ästhetische Aufbruch um 1900 mit Blick auf die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker, zugl. Diss. Universität Köln 1994, Weimar 2000
- Hasenberger 1998:** Hasenberger, Julia, Absenz/Abwesenheit, in: Universität der Künste Berlin, http://www.udk-berlin.de/sites/content/themen/forschung/graduierntenkolleg-br_1998_2005/veroeffentlichungen/poesis/autoren/absenz___abwesenheit_julia_hasenberger/index_ger.html, Berlin 1998, letzter Aufruf 14.08.2014
- Hasenclever 1986:** Hasenclever, Michael (Hrsg.), *Überblick 1986*, Ausst.kat., München 1986
- Heide 2001:** Heide, Kristina, Die Stilleben der Neuen Sachlichkeit in Hannover, in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 63–67
- Heilemann 1999:** Heilemann, Hubert, 100. Geburtstag Elfriede Lohse-Wächtler (1899–1940), in: Der Hausbote, Sächsisches Krankenhaus Arnsdorf, Sonderausgabe zu Nr. 75 vom 16.11.1999, S. 1–5
- Heimerdinger 2005:** Heimerdinger, Timo, Der Seemann. Ein Berufsstand und seine kulturelle Inszenierung 1844–2003, Köln 2005
- Heine 2001:** Heine, Werner, Nur zum Brotverdienst? Die werbegrafischen Arbeiten von Erich Wegner und Grethe Jürgens – Anmerkungen zu Fundstücken, in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 97–103
- Heine 2001a:** Heine, Werner, Hannover. Stadtbild und Leben 1933–1938, Gudensberg-Gleichen 2001
- Heinich 1992:** Heinich, Nathalie, La gloire de Van Gogh: Essai d'anthropologie de l'admiration, Paris 1992
- Held 1999:** Held, Roland, Abgründe der Seele. Elfriede Lohse-Wächtler in Aschaffenburg, in: Darmstädter Echo vom 19.10.1999, Feuilleton, ohne Seite

Heller 1991: Heller, Reinhold (Hrsg.), Vom Expressionismus zum Widerstand: Kunst in Deutschland von 1909–1936. Die Sammlung Marvin und Janet Fishman, Ausst.kat., München 1991

Hellwag 1922: Hellwag, Fritz, Die derzeitige wirtschaftliche Lage der bildenden Künstler. Sonderdruck aus Band 152 des Vereins für Sozialpolitik „Die geistige Arbeiten“, Berlin 1922, S. 156, zit. n.: Gatermann 1988, S. 136

Hempel und Weimar 2010: Hempel, Dirk und Weimar, Friederike, „Himmel auf Zeit“ – Eine Einführung, in: Hempel, Dirk und Weimar, Friederike (Hrsg.), „Himmel auf Zeit“. Die Kultur der 1920er Jahre in Hamburg, Neumünster 2010, S. 11–18

Hengstenberg 2006: Hengstenberg, Thomas (Hrsg.), Mensch und Menschenwerk im Blick der Verschollenen Generation. Ausgewählte Werke der Sammlung Brabant, Bönen/Westfalen 2006

Henning 2010: Henning, Sebastian, Vor allem eine Künstlerin. Werke von Elfriede Lohse-Wächtler im Kollwitz-Haus in Moritzburg, in: neues deutschland, Sozialistische Tageszeitung vom 06.10.2010, S. 14

Hentschel 2002: Hentschel, Linda, Pornotypische Techniken des Betrachtens – Gustave Courbets „L'Origine du monde“ (1866) und der Penetrationskonflikt der Zentralperspektive, in: Schade, Sigrid und Härtel, Insa (Hrsg.), Körper und Repräsentation, Opladen 2002, S. 63–71

Heres 2006: Heres, Harald, Die Dresdner Museen, in: Starke, Holger (Hrsg.), Geschichte der Stadt Dresden, Bd. 3: Von der Reichsgründung bis zur Gegenwart, Stuttgart 2006, S. 153–160

Herzog 2000: Herzog, Todd, „Den Verbrecher erkennen“. Zur Geschichte der Kriminalistik, in: Schmolders, Claudia und Gilman, Sander L. (Hrsg.), Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte, Köln 2000, S. 51–77

Hesse 1990: Hesse, Daniel, Dürers Selbstbildnis von 1500 – „Alter Deus“ oder Neuer Apelles?, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 77, Nürnberg 1990, S. 63–90

Hickmann 2003: Hickmann, Manfred, Vorwort, in: Böhm 2003, S. 6–7

Hildebrandt 1928: Hildebrandt, Hans, Die Frau als Künstlerin, Berlin 1928

Hipfl 2009: Hipfl, Brigitte, Jacques Lacan: Subjekt, Sprache, Bilder, Begehren und Fantasien, in: Hepp, Andreas, Krotz, Friedrich und Thomas, Tanja (Hrsg.), Schlüsselwerke der Cultural Studies. Medien – Kultur – Kommunikation, Wiesbaden 2009, S. 83–93

Hochschule der Bildenden Künste Dresden 1990: Hochschule der bildenden Künste Dresden (Hrsg.), Dresden. Von der königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764–1989), Dresden 1990

Hochschule für Bildende Künste Dresden ohne Jahr: Hochschule für Bildende Künste Dresden, <http://www.hfbk-dresden.de/hochschule/profil/gebaeude/bruehlsche-terrasse/>, ohne Jahr, letzter Aufruf 23.10.2012

Hofmann und Müller-Hauck 1969: Hofmann, Helga und Müller-Hauck, Janni, Katalog der Meister des 20. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1969

Hofmann, I. 1999: Hofmann, Isabelle, Dämonen im Schatten. Eine Wieder-Entdeckung: Große Elfriede-Lohse-Wächtler-Retrospektive im Altonaer Museum, in: Hamburger Morgenpost vom 22.07.1999, Kultur, ohne Seite

Hofmann, I. 1999a: Hofmann, Isabelle, Sie liebte und litt mit ihren Figuren. Ausstellung Elfriede Lohse-Wächtler im Altonaer Museum, in: Gießener Allgemeine vom 20.08.1999, S. 8

Holl 2007: Holl, Wolfgang, Pipe – Das Tabakpfeifen-Kompendium, Kornwestheim 2007, <http://www.tabakpfeifen-kompendium.de/pfeife-rauchen.html>, letzter Aufruf 30.09.2014

Hollburg 1961: Hollburg, Brigitte, Ein Jahrhundert realistisches und berufsbildendes Schulwesen in der Stadt Hannover (1765–1866), in: Hauptstadt Hannover (Hrsg.), Hannoversche Geschichtsblätter, Bd. 15, Hannover 1961, S. 79–142

Hompes 2015: Hompes, Marco, Besprechung im Doppelpack: Die Klasse der Damen – Künstlerinnen erobern sich die Moderne/Die Neue Frau? Malerinnen und Grafikerinnen der Neuen Sachlichkeit, in: Portal Kunstgeschichte, http://www.portalkunstgeschichte.de/meldung/besprechung_im_doppelpack_die_klasse_der_damen_kuenstlerinnen_erobern_sich_die_moderne_die_neue_frau_malerinnern_und_grafikerinnen_der_neuen_sachlichkeit-6868.html?print=yes, 06.06.2015, letzter Aufruf 07.10.2015

Horn 1972: Ursula Horn, „Neue Sachlichkeit“ – Richtung oder Sammelbegriff?, in: Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg.), Bildende Kunst, Heft 9, Berlin 1972, S. 429–433

Horn 1975: Horn, Ursula, Zum Schaffen einer progressiven Künstlergruppe der zwanziger Jahre – in Hannover, in: Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik, Heft 4, Berlin 1975, S. 172–178

Hülsewig-Johnen und Mund 2015: Hülsewig-Johnen, Jutta und Mund, Henrike (Hrsg.), Einführung und Abstraktion. Die Moderne der Frauen in Deutschland, Ausst.kat., Köln 2015

Ingrisch 2012: Ingrisch, Doris, Wissenschaft, Kunst und Gender. Denkräume in Bewegung, Bielefeld 2012

Jaeger und Steckner 1983: Jaeger, Roland und Steckner, Cornelius, Zinnober. Kunstszenen Hamburg 1919–1933, Hamburg 1983

Jähner 1953: Jähner, H. in: National-Zeitung (Ost-Berlin) vom 28.03.1953, zit. n.: Kunstverein Hannover 1974, S. 67

Jessewitsch, Schneider und Wendelberger 2001: Jessewitsch, Rolf, Schneider, Gerhard und Wendelberger, Axel (Hrsg.), Expressive Gegenständlichkeit. Schicksale figurativer Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert: Werke aus der Sammlung Schneider, Ausst.kat., Bönen/Westfalen 2001

Jessewitsch und Schneider 2008: Jessewitsch, Rolf und Schneider, Gerhard (Hrsg.), Entdeckte Moderne – Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider, Ausst.kat., Bönen/Westfalen 2008

Jochem 1929: Jochem, Prof., Schreiben an die Direktion der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Hannover, verfasst am 08.03.1929, abgesandt am 10.03.1929, Stadtarchiv Hannover, Sig. HR 16 Nr. 2788 (Schulamt)

Jochimsen 1982: Jochimsen, Margarethe, Das Verständnis für eine Zeit gewinnt man am besten aus ihrer Kunst, in: Bonner Kunstverein 1982, S. 5–6

Jürgens Haushaltsbuch ohne Jahr: Jürgens, Grethe, Haushaltsbuch, Archiv in der Bibliothek im Sprengel Museum Hannover, ohne Signatur

Jürgens 1918: Jürgens, Grethe, handschriftlicher Lebenslauf, Stadtarchiv Wilhelmshaven, Sig.: StA WHV, Bestand 2000-Schulen, KKS, Karton 3 (Königin-Luise-Schule, Reifeprüfung Ostern 1918)

Jürgens 1931: Jürgens, Grethe, Eine Stimme der Maler, in: Der Wachsbogen, Heft 1, 1931, S. 5

Jürgens 1932: Jürgens, Grethe, Rezepte zum erspriesslichen Besuch einer Kunstaussstellung, in: Der Wachsbogen, Heft 5/6, 1932, S. 8–10

Jürgens 1943: Jürgens, Grethe, Das Atelier, Berlin 1943

Jürgens 1949: Jürgens, Grethe, Der Weg durch die Ruinen, in: Hannoversche Presse Nr. 135 vom 08.10.1949, ohne Seite

Jürgens 1957: Jürgens, Grethe, handschriftlicher Brief an Gustav Schenk, 09.08.1957, Stadtarchiv Hannover, Signatur: NL Schenk, Nr. 6011

Jürgens 1957a: Jürgens, Grethe, handschriftlicher Brief an Gustav Schenk, 24.10.1957, Stadtarchiv Hannover, Signatur: NL Schenk, Nr. 6014

Jürgens 1957b: Jürgens, Grethe, handschriftlicher Brief an Käthe Schenk, 04.11.1957, Stadtarchiv Hannover, Signatur: NL Schenk, Nr. 6016

Jürgens 1958: Jürgens, Grethe, handschriftlicher Brief an Gustav Schenk, 01.03.1958, Stadtarchiv Hannover, Signatur: NL Schenk, Nr. 6024

Jürgens 1958a: Jürgens, Grethe, handschriftlicher Brief an Gustav Schenk, 23.04.1958, Stadtarchiv Hannover, Signatur: NL Schenk, Nr. 6025

Jürgens 1958b: Jürgens, Grethe, handschriftlicher Brief an Gustav Schenk, 24.09.1958, Stadtarchiv Hannover, Signatur: NL Schenk, Nr. 6032

Jürgens 1958c: Jürgens, Grethe, handschriftlicher Brief an Gustav Schenk, 12.10.1958, Stadtarchiv Hannover, Signatur: NL Schenk, Nr. 6034

Jürgens 1959: Jürgens, Grethe, handschriftlicher Brief an Gustav Schenk, 27.05.1959, Stadtarchiv Hannover, Signatur: NL Schenk, Nr. 6040

Jürgens 1959a: Jürgens, Grethe, handschriftlicher Brief an Gustav Schenk, 09.10.1959, Stadtarchiv Hannover, Signatur: NL Schenk, Nr. 6042

Jürgens 1960: Jürgens, Grethe, handschriftlicher Brief an Gustav Schenk, 10.03.1960, Stadtarchiv Hannover, Signatur: NL Schenk, Nr. 6044

Jürgens 1970: Jürgens, Grethe, bei der Eröffnung ihrer Ausstellung in der Sparkasse Achenbachstraße, Hannover, 14.04.1970, Fotografie, verso bez.: Eröffnung meiner Ausstellung in der Sparkasse Achenbachstr. am 14.4.70 (handschriftlich, Bleistift), Pressearchiv in der Bibliothek im Sprengel Museum Hannover, ohne Signatur

Jürgens 1974: Jürgens, Grethe, Geschichte des „Wachsbogen“, erstmals veröffentlicht in: Kunstverein Hannover 1974 Hannover, S. 21–22

Jürß 1993: Jürß, Lisa, Einleitung, in: Staatliches Museum Schwerin 1993, S. 7–17

Jung-Hee 1994: Jung-Hee, Kim, Frauenbilder von Otto Dix: Wirklichkeit und Selbstbekenntnis, zugl. Diss. Universität Hamburg, Münster und Hamburg 1994

Kaaf 2001: Kaaf, Kathy, Die GEDOK: Heute – Gestern – Morgen, in: Toyka-Fuong, Ursula (Hrsg.), Perplex. Positionen und Perspektiven. 75 Jahre GEDOK Künstlerinnenverband, Köln 2001, S. 11–15

Käthe-Kollwitz-Haus 2010: Käthe-Kollwitz-Haus (Hrsg.), Elfriede Lohse-Wächtler. Aquarelle und Zeichnungen, Ausst.kat., Dresden 2010

Kaster-Bieker 2001: Kaster-Bieker, Hedwig, Weggesperrt und von ‚Euthanasie‘-Ärzten ermordet: die Malerin Elfriede Lohse-Wächtler (1899–1940), in: Kaster-Bieker, Hedwig und Mayer, Anneliese, berühmt – beliebt – behindert. Außerordentliche Frauen im Porträt, hrsg. von der Bundesorganisationsstelle behinderte Frauen, Kassel 2001, S. 113–122

Kastern 2004: Kastern, Christina, Porträt eines Mannes (vermutlich Karl Eggert), in: Fleckner, Uwe und Luckow, Dirk (Hrsg.), Das wahre Gesicht unserer Zeit. Bilder vom Menschen in der Zeichnung der Neuen Sachlichkeit, Ausst.kat., Esbjerg 2004, S. 120–121

Katenhusen 1998: Katenhusen, Ines, Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzung mit der Moderne in der Weimarer Republik, Hannover 1998

Katenhusen 2001: Katenhusen, Ines, „In summa so etwas wie das künstlerische Gesicht unserer Stadt“? ..., in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 35–47

Katenhusen 2006: Katenhusen, Ines, Der Galerist Herbert von Garvens. Ein Sammler und Kunstfreund im frühen 20. Jahrhundert, in: Landeshauptstadt Hannover (Hrsg.), Hannoversche Geschichtsblätter, Beiheft zu Heft 60, Hannover 2006, S. 53–73

Katenhusen 2010: Katenhusen, Ines, „... nicht der übliche Typus des Museumsdirektors“. Alexander Dorner und die Gemäldegalerie des Landesmuseums Hannover in der Zwischenkriegszeit, in: Steinkamp, Maike und Haug, Ute (Hrsg.), Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus, Berlin 2010, S. 173–190

Kessemeier 2000: Kessemeier, Gesa, Sportlich, sachlich, männlich: das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren; zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929, zugl. Diss., Dortmund 2000

- Kestner-Gesellschaft 1957:** Kestner-Gesellschaft (Hrsg.), Werner Heldt, Ausst.kat., Hannover 1957
- Kirsten und Lühr 2005:** Kirsten, Wulf und Lühr, Hans-Peter (Hrsg.), Künstler in Dresden im 20. Jahrhundert. Literarische Porträts, Dresden 2005
- Klemm 2004:** Klemm, David, Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bd. 1, Von den Anfängen bis 1945, Hamburg 2004
- Klinkhardt und Biermann 1916:** Klinkhardt, Werner und Biermann, Georg (Hrsg.), Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers, VIII. Jg., Leipzig 1916, S. 289, zit. n.: Rohardt 2006, S. 36 f., Anm. 2
- Klinkhardt und Biermann 1921:** Klinkhardt, Werner und Biermann, Georg (Hrsg.), Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers, Jg. XIII., Leipzig 1921, S. 500 f. zit. n.: Jaeger und Steckner 1983, S. 89
- Knöll 2010:** Knöll, Stefanie (Hrsg.), Frauen – Sünde – Tod, Düsseldorf 2010
- Koch 1988:** Koch, Christiane, Sachlich, sportlich, sinnlich. Frauenkleidung in den zwanziger Jahren, in: von Soden und Schmidt 1988, S. 16–19
- Koch 1988a:** Koch, Christiane, Schreibmaschine, Bügeleisen und Muttertagssträuße. Der bescheidene Frauenalltag in den zwanziger Jahren, in: von Soden und Schmidt 1988, S. 89–101
- Kölner Lokal-Anzeiger 1933:** tm, Kölner Kunstausstellungen. Der Kunstsalon Abels, in: Kölner Lokal-Anzeiger Nr. 88 vom 21.02.1933, S. 7
- Kölner Stadtanzeiger 1933:** g, Malerinnen stellen aus, in: Kölner Stadtanzeiger vom 05.03.1933, ohne Seite
- Königin-Luise-Schule 1918:** Unterlagen der Königin-Luise-Schule, Stadtarchiv Wilhelmshaven, Signatur: STA WHV, Bestand 2000-Schulen, KKS, Karton 3 (Königin-Luise-Schule, Reifeprüfung Ostern 1918)
- Körte und Reulecke 2014:** Körte, Mona und Reulecke, Anne-Kathrin, Einleitung: Intellektuelle Korrespondenzen. Roland Barthes' Mythen des Alltags – Mythologies, in: dies. (Hrsg.), Mythen des Alltags – Mythologies. Roland Barthes' Klassiker der Kulturwissenschaften, Berlin 2014, S. 7–22
- Koerner von Gustorf 2004:** Koerner von Gustorf, Oliver, Großstadtmenschen, in: Deutsche Bank Art (Hrsg.), Aus deutscher Sicht. Meisterwerke aus der Sammlung Deutsche Bank, Ausst.kat., Berlin 2004, S. 86–92
- Kollmann 2014:** Kollmann, Anett, Dresden. Eine Stadt in Biographien, München 2014
- Kollonati 1920:** Kollonati, Alexandra, Die neue Moral und die Arbeiterklasse (1918), Berlin 1920
- Kraft 1996:** Kraft, Hartmut, Dyaden zu dritt: Der (analytisch-)kunstpsychologische Ansatz, in: Belting, Hans, Dilly, Heinrich, Kemp, Wolfgang, Sauerländer, Willibald und Warnke, Martin (Hrsg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, 5., überarb. Aufl., Berlin 1996, S. 281–305

Kreuzer 2000: Kreuzer, Helmut, Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Stuttgart und Weimar 2000

Krichbaum und Zondergeld 1979: Krichbaum, Jörg und Rein A. Zondergeld, Künstlerinnen. Von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 1979

Kühnle 2011: Kühnle, Judith, Die Schüler von Otto Dix 1927 bis 1933, in: Dalbajewa 2011, S. 122–129

Küppers 1919: Küppers, Paul Erich, in: Kestner-Gesellschaft (Hrsg.), Erich Heckel, Ausst. kat. zur XXII. Sonder-Ausstellung 15. Januar bis 25. Februar 1919, Hannover 1919, ohne Seite

Küster 1995: Küster, Bernd, Einleitung, in: Küster, Bernd (Hrsg.), Malerinnen des XX. Jahrhunderts. Dora Bromberger, Maria von Heider-Schweinitz, Elfriede Lohse-Wächtler, Erna Schmidt-Caroll, Ursula Schuh, Rose Sommer-Leybold, Ausst.kat., Bremen 1995, S. 7–9

Kunst und Kultur Online 2008: Kunst und Kultur, <http://www.kunst-und-kultur.de/index.php?Action=showMuseumExhibition&aId=16940&title=ausstellung-elfriede-lohse-wachtler-1899-1940>, 2008, letzter Aufruf 01.10.2015

Kunst- und Museumsverein Wuppertal 1967: Kunst- und Museumsverein Wuppertal (Hrsg.), Magischer Realismus in Deutschland 1920–1933, Ausst.kat., ohne Ort 1967

Kunsthalle Bielefeld 1990: Kunsthalle Bielefeld (Hrsg.), Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus, Ausst.kat., Bielefeld 1990

Kunsthau Lempertz 2005: Kunsthau Lempertz, <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/882-1/627-max-beckmann.html>, 2005, letzter Aufruf 11.04.2016

Kunst-Museum Ahlen 2002: Kunst-Museum Ahlen gGmbH in der Theodor F. Leitfeld-Stiftung, Leismann, Burkhard (Hrsg.), Meister der Moderne. Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts in der Sammlung Brabant, Ausst.kat., Bönen/Westfalen 2002

Kunstportal Baden-Württemberg 2013: kunstportal-bw, „Ich allein weiß, wer ich bin“. Elfriede Lohse-Wächtler, in: http://www.kunstportal-bw.de/esm_elw2013b.html, letzter Aufruf 07.10.2015

Kunstsammlung Gera 2003: Kunstsammlung Gera (Hrsg.), „Sehen, was da ist“. Menschenbilder von Dix und anderen aus der Sammlung Frieder Gerlach sowie ausgewählte Werke der Kunstsammlung Gera, Ausst.kat., Gera 2003

Kunstverein Hamburg ohne Jahr: Der Kunstverein Hamburg, <http://www.kunstverein.de/derkunstverein/geschichte/index.php>, letzter Aufruf 14.08.2013

Kunstverein Hamburg 1929: Kunstverein Hamburg (Hrsg.), 9. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, verbunden mit einer Sonderausstellung Neue europäische Kunst, Ausst.kat., Hamburg 1929

Kunstverein in Hamburg 1968: Kunstverein in Hamburg (Hrsg.), Realismus in der Malerei der 20er Jahre, Ausst.kat., Hamburg 1968

Kunstverein Hannover 1962: Kunstverein Hannover (Hrsg.), Die zwanziger Jahre in Hannover. Bildende Kunst, Literatur, Theater, Tanz, Architektur 1916–1933, Ausst.kat., Hannover 1962

Kunstverein Hannover 1974: Kunstverein Hannover (Hrsg.), Neue Sachlichkeit in Hannover, Ausst.kat., Hannover 1974

Kunstzeitung 1997: msp, Einsam, in: Kunstzeitung Nr. 6, Februar 1997, S. 20

Kurella 1893: Kurella, Hans, Naturgeschichte des Verbrechens, Stuttgart 1893, S. 181–185

Kurt Schwitters Archiv 2007: Kurt Schwitters Archiv im Sprengel Museum Hannover (Hrsg.), Biografie Kurt Schwitters, Hannover 2007, http://www.sprengel-museum.de/bilderarchiv/sprengel_deutsch/downloaddokumente/pdf/kurt_schwitters_biographie-pdf, letzter Aufruf 15.11.2012

Kußmann 2013: Kußmann, Matthias, „Ich stehe vor der Landschaft wie eine Kuh“. Das Museum Haus Dix zeigt das Landleben des Großstadtmalers Otto Dix, in: Deutschland-radio Kultur Online, http://www.deutschlandradiokultur.de/ich-stehe-vor-der-landschaft-wie-eine-kuh.1001.de.html?dram:article_id=266538, 25.10.2013, letzter Aufruf 28.09.2015

Lacan 1973: Lacan, Jacques, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint (Bericht für den 16. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949), in: ders., Schriften I, dt. Ausgabe, ausgewählt und hrsg. von Norbert Haase, Olten 1973, S. 61–70

Landeshauptstadt Dresden 2008: Landeshauptstadt Dresden, Gleichstellungsbeauftragte für Frau und Mann und FrauenBildungsHaus Dresden e. V. (Hrsg.), „Frauen auf die Straßen(-)schilder!“, 1. überarb. Aufl., Dresden 2008

Landeshauptstadt Dresden 2003: Landeshauptstadt Dresden, der Oberbürgermeister, Gleichstellungsbeauftragte für Mann und Frau (Hrsg.), Straßennamen in Dresden – Reine Männersache?, Dresden 2003, http://www.frauenstadttarchiv.de/fsa-dresden_strassennamenbroschuere1.pdf, letzter Aufruf 07.09.2015

Landeshauptstadt Hannover 1999: Landeshauptstadt Hannover (Hrsg.), Grethe Jürgens. Erich Wegner. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag, Ausst.kat., Hannover 1999

Landkreis Sächsische Schweiz-Osterzgebirge 2015: o. V., Archibund Sächsische Schweiz-Osterzgebirge erhält Publikationen über die Künstlerin Elfriede Lohse-Wächtler, in: Landkreis Sächsische Schweiz-Osterzgebirge, <http://www.landratsamt-pirna.de/28783.htm>, 19.08.2015, letzter Aufruf 01.10.2015

Landsberg 2005: Landsberg, Norbert, Künstlertouren durch Striesen und Blasewitz. Dritte Tour: Zwischen Schiller-Galerie, Mendelssohnallee, Heilig-Geist-Kirche und Elbufer, 4. Aufl., Dresden 2005

Lange 1974: Lange, Rudolf, Genau beobachtet und doch nicht abgemalt. Kunstverein zeigt „Neue Sachlichkeit in Hannover“, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung vom 17.05.1974, S. 25

Lange 1979: Lange, Rudolf, Grethe Jürgens – Erich Wegner. Die Wirklichkeit zweier Maler, in: BBK 1979, ohne Seite

Lange 1981: Lange, Rudolf, Sie malte die Menschen in den Hinterhöfen. Zum Tode der hannoverschen Künstlerin Grethe Jürgens, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung Nr. 108 vom 11.05.1981, S. 9

Lange 1985: Lange, Rudolf, Hannover – eine objektive Stadt?, in: Hannoverscher Künstlerverein (Hrsg.), Hannover im Bild. Künstler des 20. Jahrhunderts sehen Hannover und Hannoveraner, Ausst.kat., Hannover 1985, S. 8–13

Lange, C. ohne Jahr: Lange, Christiane, Grethe Jürgens, in: Kunst-Glossar, http://www.g26.ch/art_juergens.html, ohne Jahr, letzter Aufruf 14.05.2010

Lange, C. 2001: Lange, Christiane, Grethe Jürgens, in: Schmied 2001, S. 204–207

Lebendiges Museum Online ohne Jahr: Lebendiges Museum Online, <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/exponat-gemaelde-modersohn-becker-paula-selbstbildnis-nach-halblinks-mit-hand-am-kinn-1906.html>, ohne Jahr, letzter Aufruf 14.09.2015

Lehmann und Saupe 2003: Lehmann, Hans-Ulrich und Saupe, Holger Peter, „Sehen, was da ist“. Menschenbilder von Dix und anderen aus der Sammlung Frieder Gerlach, in: Kunstsammlung Gera 2003, S. 2–6

Leisten 2015: Leisten, Georg, Das Patriarchat hat ausgedient, in: Stuttgarter Zeitung vom 28.04.2015, S. 3

Linck 2006: Linck, Gudula, Yin und Yang. Die Suche nach Ganzheit im chinesischen Denken, 3. Aufl., München 2006

Lindsey und Evans 1928: Lindsey, Ben B. und Evans, Wainwright, Die Kameradschafts-ehe, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1928

Literarische Gesellschaft zu Hamburg 1918: Literarische Gesellschaft zu Hamburg (Hrsg.), Die Literarische Gesellschaft, 1918, H. 6, S. 205, zit. n.: Rohardt 2006, S. 37, Anm. 3

Löffler 1989: Löffler, Fritz, Dresdner Sezession Gruppe 1919, in: Barron, Stephanie (Hrsg.), Expressionismus. Die zweite Generation 1915–1925, München 1989, S. 61–83

Lohkamp 1979: Lohkamp, Brigitte, Malerei, in: Steingräber, Erich (Hrsg.), Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, München 1979, S. 115–235

Lohse-Wächtler 1928: Lohse-Wächtler, Elfriede, Schreiben an die Hamburger Senatskommission für Kunstpflege, Senatsrat Alexander Zinn, undatiert, vermutlich in einem Zeitraum vom 25.08. bis 12.09.1928 verfasst, Nachlass ELW, ohne Signatur, abgedruckt in: Reinhardt 1996, S. 238

Lohse-Wächtler 1930: Lohse-Wächtler, Elfriede, Schreiben an die Hamburger Senatskommission für Kunstpflege, Senatsrat Alexander Zinn, datiert: 5.8.30, Fruchttallee 111 (Tinte), Nachlass ELW, ohne Signatur, abgedruckt in: Reinhardt 1996, S. 245

Lohse-Wächtler April 1931: Lohse-Wächtler, Elfriede, Brief an den Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, Prof. Dr. Max Sauerlandt, datiert [Hamburg] 16.IV.31 (Bleistift), Nachlass ELW, ohne Signatur, abgedruckt in: Reinhardt 1996, S. 245

Lohse-Wächtler April 1931a: Lohse-Wächtler, Elfriede, Brieffragment an Hubert Wächtler, zwei Blatt (Bleistift, zweites Blatt z. T. in Tinte identisch überschrieben), undatiert (Hamburg-Altona, von fremder Hand datiert: 28.4.31), Nachlass ELW, ohne Signatur, abgedruckt in: Reinhardt 1996, S. 246

Lohse-Wächtler Mai 1931: Lohse-Wächtler, Elfriede, Brieffragment an Hubert Wächtler (Bleistift), undatiert, Hamburg-Altona, Mai 1931, Nachlass ELW, ohne Signatur, abgedruckt in: Reinhardt 1996, S. 247 (Nr. 16)

Lohse-Wächtler Mai 1931a: Lohse-Wächtler, Elfriede, Brieffragment an Hubert Wächtler, undatiert, Hamburg-Altona, Mai 1931 (Bleistift), Nachlass ELW, ohne Signatur, abgedruckt in: Reinhardt 1996, S. 247 f. (Nr. 17)

Lohse-Wächtler Mai 1931b: Lohse-Wächtler, Elfriede, Brief an Hubert Wächtler, undatiert, von Hubert Wächtler mit Bleistift datiert: 8.5.31 (Bleistift), Nachlass ELW, ohne Signatur, abgedruckt in: Reinhardt 1996, S. 248 (Nr. 18)

Lohse-Wächtler Mai 1931c: Lohse-Wächtler, Elfriede, Brieffragment an Hubert Wächtler (Feder in schwarzer Tinte), undatiert (Dresden, nach dem 11. Mai 1931), Nachlass ELW, ohne Signatur, abgedruckt in: Reinhardt 1996, S. 250 (Nr. 22)

Lohse-Wächtler um 1932: Lohse-Wächtler, Elfriede, Auszug aus einem lyrischen Fragment, in Bleistift, undatiert [Arnsdorf, September 1932 (?)], Nachlass ELW, ohne Signatur, abgedruckt in: Reinhardt 1996, S. 235

Lohse-Wächtler 1934: Lohse-Wächtler, Elfriede, Auszug aus einem Brief an Hubert Wächtler, in Bleistift, undatiert [Arnsdorf, von Adolf Wächtler in Tinte datiert: 2.5.34], Nachlass ELW, ohne Signatur, abgedruckt in: Reinhardt 1996, S. 262

Lohse-Wächtler 1940: Lohse-Wächtler, Elfriede, Postkarte an Sidonie Wächtler, 05.03.1940 [datiert von Adolf Wächtler], Poststempel: Arnsdorf 9.3.40, Nachlass ELW, ohne Signatur, abgedruckt in: Reinhardt 1996, S. 267

Lorenz 2000: Lorenz, Ulrike, „Dix avant Dix“. Von den Anfängen einer Künstlerbiographie, in: Lorenz, Ulrike, Kunstsammlungen Gera (Hrsg.), Dix avant Dix. Das Jugend- und Frühwerk: 1903–1914, Ausst.kat., Jena 2000, S. 11–14

Lorenz 2000a: Lorenz, Ulrike, Otto Dix an Hans Bretschneider. Unbekannte Dokumente einer Jugendfreundschaft am Scheideweg zwischen Handwerk und Kunst, in: Lorenz, Ulrike, Kunstsammlungen Gera (Hrsg.), Dix avant Dix. Das Jugend- und Frühwerk: 1903–1914, Ausst.kat., Jena 2000, S. 265–279

Lorenz 2000b: Lorenz, Ulrike, Wille zur Kunst. Gedanken zum „Selbstbildnis als Raucher“, in: Lorenz, Ulrike, Kunstsammlungen Gera (Hrsg.), Dix avant Dix. Das Jugend- und Frühwerk: 1903–1914, Ausst.kat., Jena 2000, S. 166

Luckhardt 2006: Luckhardt, Ulrich, Vorwort, in: Hamburger Kunsthalle 2006, S. 7

Ludwigsburger Wochenblatt 2015: o. V., Die Neue Frau präsentiert Neue Sachlichkeit. Schau der Städtischen Galerie zeigt die künstlerische Schaffenskraft der Frauen in der Wendezeit zwischen den beiden Weltkriegen, in: Ludwigsburger Wochenblatt vom 30.04.2015 (?), unbekannte Seite, aus: Pressespiegel Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, ohne Signatur

Lüddeckens 1969: Lüddeckens, Ernst, Die Malerin Grethe Jürgens. Kleinmeisterin – nicht provinziell, in: theater. Zeitschrift der Volksbühne Hannover, Heft 2 September, Hannover 1969, unbekannte Seite, privates Archiv Hannover, ohne Signatur

LUT 1999: Evangelische Kirche in Deutschland und Deutsche Bibelgesellschaft (Hrsg.), Die Bibel, nach der Übersetzung Martin Luthers, Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984, Stuttgart 1999

Matrikelbuch TUB 1914–23: Eintrag zu Margarethe Jürgens im Matrikelbuch der Technischen Universität Berlin, Matrikelbuch Bd. VII (1914–1923), S. 109, 13. Zeile (über eine Doppelseite), Universitätsarchiv der Technischen Universität Berlin

Mattner 2005: Mattner, Daphne, Wiederentdeckte Anfänge. Aus den Skizzenbüchern 1919–1921, in: Verein *Das Verborgene Museum* 2005, S. 11–19

Mattner 2005a, Mattner, Daphne, Grethe Jürgens. Wiederentdeckte Anfänge – Arbeiten auf Papier 1919–1921, in: Museumspädagogischer Dienst Berlin (Hrsg.), *MuseumsJournal*, Nr. I, 19. Jg., Januar 2005, S. 48–49

Matz 2001: Matz, Cornelia, Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1867 bis 1933, zugl. Diss. Universität Tübingen, als PDF-Datei veröffentlicht, Tübingen 2001, <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=963257633>, letzter Aufruf 11.09.2013

Mayer-Meintschel 1984: Mayer-Meintschel, Annaliese, Gemäldegalerie Alte Meister: Katalog der ausgestellten Werke, Dresden 1984

Meldekarte Jürgens ohne Jahr: Meldekarte von Margarethe Jürgens, Stadtarchiv Hannover, Signatur: Einwohnermeldekarte Schicht III

Mergler 1932: Mergler, Georgine, Ausstellung im neuen Heim der Gedok. Gruppe „Bildende Kunst“, in: Hannoverscher Anzeiger Nr. 276 vom 24.11.1932, S. 15

Mergler 1935: Mergler, Georgine, Gemäldeausstellung in der Gedok. Grete [sic!] Jürgens stellt aus, in: Hannoverscher Anzeiger Nr. 14 vom 17.01.1935, S. 13

Mergler 1938: Mergler, Georgine, Grethe Jürgens: Pflanzenaquarelle. Ausstellung in der Gedok, in: Hannoverscher Anzeiger Nr. 267 vom 14.11.1938, S. 12

Mergler 1939: Mergler, Georgine, Kunstaussstellung im Deutschen Frauenwerk. Hannoversche Künstlerinnen stellen aus, in: Hannoverscher Anzeiger vom 05.05.1939, S. 15

Meskimmon 1992: Meskimmon, Marsha, Women artists and the Neue Sachlichkeit: Grethe Jürgens and Gerta Overbeck, zugl. Diss. University of Leicester, Leicester 1992, als PDF-Datei veröffentlicht nach 2015, <http://hdl.handle.net/2381/35698>, letzter Aufruf 22.10.2017

Meskimmon 1992a: Meskimmon, Marsha, Domesticity and Dissent: the Dynamics of Women Realists in the Weimar Republic, in: Meskimmon, Marsha und Davies, Martin, Domesticity and Dissent. The Role of Women Artists in Germany 1918–1938, Ausst.kat., hrsg. vom Leicestershire County Council Museum Arts and Records Service, Leicester 1992, S. 31–43 (deutsche Übersetzung)

Meskimmon 1995: Meskimmon, Marsha, Politics, the Neue Sachlichkeit and women artists, in: Meskimmon, Marsha und West, Shearer (Hrsg.), Visions of the ‚Neue Frau‘: Women and the Visual Arts in Weimar Germany, Aldershot, Hants 1995, S. 9–27

Meskimmon 1996: Meskimmon, Marsha, The art of reflection. Women artists' self-portraiture in the twentieth century, London 1996

Meskimmon 1997: Meskimmon, Marsha, Grethe Jürgens, in: Gaze, Delia (Hrsg.), Women Artists, Bd. 2, London und Chicago 1997, S. 756–758

Meskimmon 1999: Meskimmon, Marsha, We weren't modern enough. Women Artists and the Limits of German Modernism, London und New York 1999

Meskimmon 2000: Meskimmon, Marsha, Das Atelier. Spatiality and Self-Portraiture in the Work of Grethe Jürgens, in: Woman's Art Journal, Vol. 21, No. 1, Spring - Summer, New Brunswick 2000, S. 22–26 und 64

Meskimmon 2001: Meskimmon, Marsha, Grethe Jürgens, Gerta Overbeck und die „Frauenkultur“ in der Weimarer Republik, in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 53–56

Messling 2013: Messling, Guido, Bessere Hälften, in: Haag 2013, S. 11–24

Meyer-Büser 1995: Meyer-Büser, Susanne, Bubikopf und Gretchenzopf. Die Frau der zwanziger Jahre, hrsg. vom Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Ausst.kat., Heidelberg 1995, S. 14–19

Meyrink 1916: Meyrink, Gustav, Das grüne Gesicht, Leipzig 1916

Michalski 1992: Michalski, Sergiusz, Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919–1933, Köln 1992

Mieder und Schwarz 2011: Mieder, Rosemarie und Schwarz, Gislinde, „Selbstbildnis mit leerem Blatt“ – Leben und Tod der Elfriede Lohse-Wächtler, in: Deutschlandradio Kultur, Redaktion: Das Feature, Erstausstrahlung 11.02.2011, eine weitere Ausstrahlung erfolgte am 26.11.2012. Der Text des Beitrags ist einsehbar unter: <http://www.deutschlandfunk.de/leben-und-tod-der-elfriede-lohse-wachtler-pdf-dokument.media.2be592c50eac74d334c050b684b2204.f.pdf>, letzter Aufruf 25.09.2015

Miro 1934: Miro, Werner, Junge niedersächsische Kunst. Grethe Jürgens, eine hannoversche Malerin, in: Hannoversches Tageblatt Nr. 176 vom 28.06.1934, Beilage Nr. 13

Mlynek 1994: Mlynek, Klaus, Hannover in der Weimarer Republik und unter dem Nationalsozialismus 1918–1945, in: Mlynek, Klaus und Röhrbein, Waldemar R. (Hrsg.), Geschichte der Stadt Hannover, Bd. 2, Hannover 1994, S. 405–577

Möbius 1987: Möbius, Helga, Die Moralisierung des Körpers. Frauenbilder und Männerwünsche im frühneuzeitlichen Holland, in: Barta, Ilsebill u. a. (Hrsg.), Frauen, Bilder, Männer, Mythen, Berlin 1987, S. 69–83

Möckel 2004: Möckel, Thomas, „Es war die schönste Zeit meines Lebens“. Gedenktafel für Lohse-Wächtler in Wehlen enthüllt, in: Sächsische Zeitung vom 07.10.2004, S. 14

Möckel 2015: Möckel, Thomas, Das Vermächtnis der ermordeten Malerin. Das Kreisarchiv besitzt jetzt mehrere Bücher über Elfriede Lohse-Wächtler. Sie dienen einem besonderen Zweck, in: Sächsische Zeitung, SZ-Online, <http://www.sz-online.de/nachrichten/das-vermaechtnis-der-ermordeten-malerin-3199066.html>, 15.09.2015, letzter Aufruf 17.09.2015

Mössinger und Bauer-Friedrich 2011: Mössinger, Ingrid und Bauer-Friedrich, Thomas (Hrsg.), ICH DIX BIN DAS A UND DAS O. Selbstporträts von Otto Dix im Museum Gunzenhauser, Ausst.kat., Chemnitz 2011

Mohrland 2013: Mohrland, Juliane, Die Frau zwischen Narr und Tod. Untersuchungen zu einem Motiv der frühneuzeitlichen Bildpublizistik, zugl. Diss. Universität Karlsruhe 2012, Berlin u. a. 2013

Moortgat 2005: Moortgat, Elisabeth, Das Verborgene Museum. Das Leben, das wir führen, läßt uns nicht zur Ruhe kommen, in: Verein „Das Verborgene Museum“ 2005, S. 6–8

Morais und Koerner von Gustorf 2003: Morais, Maria und Koerner von Gustorf, Oliver, „... ein einzigartiges, schon fast nicht mehr weiblich anmutendes Talent.“ – Die Dresdner Malerin Elfriede Lohse-Wächtler (1899–1940), in: Deutsche Bank art-info, Magazin, Archiv, Beitrag zur Ausstellungsreihe „Beruf: Künstlerin“, <http://db-artmag.de/archiv/03/e/magazin-lohsewaechtler.html>, letzter Aufruf 17.09.2014

Morgenroth 2010: Morgenroth, Thomas, „In Jammer und Schmerz ist sie erloschen“, in: Sächsische Zeitung Nr. 170 vom 26.07.2010, Ausgabe Pirna, S. 21

Muchenberger ohne Jahr: Muchenberger, Denise, Ein Hoch aufs Pfeife rauchen: Das sind die bekanntesten Paffer, in: Der Berater.de. Alles, was Männer wissen müssen, hrsg. von Playboy Deutschland, <http://www.derberater.de/genuss-lebensart/rauchen/sonstiges/ein-hoch-aufs-pfeife-rauchen-das-sind-die-bekanntesten-paffer.htm>, ohne Jahr, letzter Aufruf 08.03.2016

Müller 1991: Müller, Hans-Joachim, Der Jasager. Allzeit bereit für Krieg und Frieden, in: ZEIT Online, Kultur, <http://www.zeit.de/1991/38/der-jasager>, 13.09.1991, letzter Aufruf 28.09.2015, S. 2

Müller-Kelwing 2010: Müller-Kelwing, Karin, Die Dresdner Sezession 1932. Eine Künstlergruppe im Spannungsfeld von Kunst und Politik, Hildesheim, Zürich und New York 2010

Müller-Pieper 1991: Müller-Pieper, Renate, Grethe Jürgens (1899–1981). Unbeirrbar Künstlerin und eigenständige Frau, in: Schroeder, Hiltrud (Hrsg.), Sophie & Co.: Bedeutende Frauen Hannovers. Biographische Portraits, Hannover 1991, S. 187–199

Museum Villa Stuck 1985: Museum Villa Stuck (Hrsg.), Otto Dix 1891–1969, Ausst.kat., 2., verb. Aufl., München 1985

Muysers 1999: Muysers, Carola (Hrsg.), Die Bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855–1945, Dresden 1999

Muysers, Raev und Wolff-Thomsen 2002: Muysers, Carola, Raev, Ada und Wolff-Thomsen, Ulrike, Die Biographie ist tot – es lebe die Biographie! Überlegungen zur Biographik in der Künstlerinnenforschung, in: Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, Heft 55 (2002) 4, S. 170–172

Nachlass ELW: Nachlass Elfriede Lohse-Wächtler, Privatbesitz, Hamburg

Nachlass Jürgens SMH: Dokumentarischer Nachlass/Künstlerarchiv Grethe Jürgens, Auszüge, Pressearchiv in der Bibliothek im Sprengel Museum Hannover, ohne Signatur

Nachlass Schenk: Nachlass Gustav Schenk, Stadtarchiv Hannover, hier vor allem: Signatur NL, Nr. 5757 bis Nr. 6049 (Briefwechsel)

Nasjonalmuseet Oslo ohne Jahr: Nasjonalmuseet Oslo, http://www.nasjonalmuseet.no/en/collections_and_research/our_collections/edvard_munch_in_the_national_museum/Self-Portrait+with+Cigarette%2C+1895.b7C_wljWXL.ips, ohne Jahr, letzter Aufruf 14.09.2015

National Gallery of Art, Washington ohne Jahr: National Gallery of Art, Washington (Hrsg.), The Collection, http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.52622.html?category=The%20Collection%2CExhibitions%2CVisit%2CEducation%2CConservation%2CResearch%2CCalendar%2CAudio%2FVideo%2CAbout%2CSupport%20Us%2COpportunities%2CPress%2CNotices%2CContact%20Us%2COnline%20Features&tags=ngaweb%3Aartobjects%2F5%2F2%2F6%2F2%2F2%2FArtObject_52622&pageNumber=1&lastFacet=category, ohne Jahr, letzter Aufruf 15.09.2015

Negendanck 1998: Negendanck, Ruth, Die Galerie Ernst Arnold (1893–1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte, Weimar 1998

Nentwig 2011: Nentwig, Janina, Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit, zugl. Diss. Universität Münster/Westfalen 2009, Frankfurt/Main 2011

Neue Presse 1981: Ohne Verfasser/in, Generationen voraus. Zum Tode von Grethe Jürgens, in: Neue Presse Nr. 109 vom 12.05.1981, S. 9

Neue Presse 1987: ebst, Grethe Jürgens' Werk spiegelt die Kunst von Jahrzehnten, in: Neue Presse Nr. 242 vom 17./18.10.1987, S. 10

Neue Presse 1999: mk, Schmalstieg am Grab von Jürgens, in: Neue Presse Nr. 39 vom 16.02.1999, S. 14

Neue Presse 2004: sb, Das Celler Museumswunder, in: Neue Presse vom 02.07.2004, S. 27

Neuer Hannoverscher Kurier 1946: o. V., Malerin auf dem Wege. Ein interessanter Besuch im Atelier Grethe Jürgens', in: Neuer Hannoverscher Kurier Nr. 39 vom 17.05.1946, S. 5

Neuro-Psychiatrische Nachrichten 2000: bra, Galerie von Todgeweihten. Elfriede Lohse-Wächtlers sensible Porträts psychisch Kranker, in: Neuro-Psychiatrische Nachrichten 09/2000, S. 32–34

Niedersächsische Sparkassenstiftung 1991: Niedersächsische Sparkassenstiftung (Hrsg.), Hannoversche Malerei der Neuen Sachlichkeit, Hannover 1991

Nierhaus 2002: Nierhaus, Irene, Unzugehörigkeit und Stellungnahme. Zum Buch von Irit Rogoff: *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*, in: Schmidt-Linsenhoff (Hrsg.), *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Schwerpunkt: Postkolonialismus*, Bd. 4, Osnabrück 2002, S. 132–136

Nierhaus 2008: Nierhaus, Irene, Grün/Plan. Landschaft und Re-Territorialisierung im Wohnbau des Wiederaufbaus, in: Maechtel, Annette und Peters, Kathrin (Hrsg.), *die stadt von morgen. Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin*, Köln 2008, S. 66–77

Nordhäuser Zeitung 1928: E. T., Dezember-Kunstaussstellung. Neue Sachlichkeit, in: *Nordhäuser Zeitung – General-Anzeiger* Nr. 296 vom 17. 12.1928, 2. Blatt

Oellers 1983: Oellers, Adam C., *Ikongraphische Untersuchungen zur Bildnismalerei der Neuen Sachlichkeit*, Mayen 1983

Opitz 2000: Opitz, Silke, Aus der Botanisiertrommel des jungen Dionysos. Die Werkgruppe der frühen Pflanzengouachen, in: Lorenz 2000, S. 153–162

Osterwold 1974: Osterwold, Tilman (Hrsg.), *Schaufenster. Die Kulturgeschichte eines Massenmediums*, Stuttgart 1974

Paasch 1938: Paasch, Georg, *Pflanzenaquarelle und Schmuck. Zwei Ausstellungen in der Gedok*, in: *Tageblatt*, vermutlich November 1938, unbekannte Seite, Kopie Pressearchiv in der Bibliothek im Sprengel Museum Hannover, ohne Signatur

Palazzo della Permanente 1995: Palazzo della Permanente (Hrsg.), *Nuova Oggettività. Germania e Italia 1920–1939*, Ausst.kat., Mailand 1995

Panofsky 1980: Panofsky, Erwin, Die Perspektive als „symbolische Form“, in: Panofsky, Erwin, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1980, S. 99–166

Pauli 1919: Gustav Pauli, Protokoll der Sitzung der Finanz-Kommission und der Museums-Kommission, 06.09.1919, Stadtarchiv Hannover, StAH, Verschiedene Kommissionen, Bd. 21, zit. n.: Katenhusen 1998, S. 195

Pauli 1927: Pauli, Gustav, Vorwort zum Katalog anlässlich der 7. Ausstellung der *Hamburgischen Sezession*, in: Diehl, Gustav Eugen (Hrsg.), *Veröffentlichungen des Kunstarchivs* Nr. 31: 7.te Ausstellung der Hamburgischen Sezession Januar 1927, Berlin 1927, S. 5–6

Pese 1998: Pese, Claus, Die Künstler der „Verschollenen Generation“ – Ein qualitatives oder ein quantitatives Problem für die Kunstgeschichte?, in: Scheel, Werner und Bering, Kunibert (Hrsg.), *Umbrüche. Maler einer verschollenen Generation*, Berlin 1998, S. 181–196

Peters, A. 1996: Peters, Anne, Drei Dresdner Künstlerinnen in den 20er Jahren. Paula Lauenstein, Elfriede Lohse-Wächtler, Alice Sommer, in: *Städtische Galerie Albstadt* 1996, S. 7–15

Peters 1998: Peters, Olaf, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus: Affirmation und Kritik*, Berlin 1998

Peters 2000: Peters, Olaf, Malerei der Neuen Sachlichkeit. Die Wiedergewinnung und Neubewertung eines Epochenstils, in: Kunstchronik, Heft 8/2000, Nürnberg 2000, S. 379–391

Peters 2001: Peters, Olaf, Die Malerei der Neuen Sachlichkeit und das Dritte Reich. Bruch – Kontinuität – Transformation, in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 83–91

Peters 2010: Peters, Olaf, „Painting, a medium of cool execution“. Otto Dix and Lustmord, in: Peters 2010a, S. 93–107

Peters 2010a: Peters, Olaf (Hrsg.), Otto Dix, Ausst.kat., München, Berlin, London und New York 2010

Peters 2013: Peters, Olaf, Otto Dix. Der unerschrockene Blick. Eine Biographie, Stuttgart 2013

Pfeifen Shop Online ohne Jahr: Ohne Verfasser/in, Bekannte und berühmte Pfeifenraucher, in: Pfeifen Shop Online (Hrsg.), <http://www.pfeifen-shop-online.de/Pfeifen-Wiki/Bekannte-Pfeifenraucher>, ohne Jahr, letzter Aufruf 08.03.2016

Pierre 1972: Pierre, José, Die Neue Sachlichkeit. La nouvelle objectivité. L'Allemagne de Weimar aux prises avec la difficulté d'être, in: L'œil, Heft 206/207, 1972

Presler 1992: Presler, Gerd, Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit, Köln 1992

Pollock 1980: Pollock, Griselda, Artists Mythologies and Media: Genius, Madness and Art History, in: Screen, Vol. 21, No. 3, Oxford University Press, Oxford 1980, S. 57–96

Pollock 1988: Pollock, Griselda, Vision and Difference – Femininity, feminism and histories of art, London 1988

Pollock 1989: Pollock, Griselda, Die Räume der Weiblichkeit in der Moderne, in: Lindner, Ines, Schade, Sigrid, Wenk, Silke und Werner, Gabriele (Hrsg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 313–332

Porstmann 2005: Porstmann, Gisbert (Hrsg.), Städtische Galerie Dresden. Führer durch die Sammlung der Gemälde, München, Berlin, London und New York 2005

Publikationsausschuß der Dritten Deutschen Kunstaussstellung 1953: Publikationsausschuß der Dritten Deutschen Kunstaussstellung Dresden 1953 (Hrsg.), Dritte Deutsche Kunstaussstellung Dresden, Ausst.kat., Dresden 1953

Pusch 2013: Pusch, Helmut, Porträts von zeitloser Größe. Das Neu-Ulmer Edwin-Scharff-Museum zeigt Grafiken und Bilder von Elfriede Lohse-Wächtler, in: Schwäbisches Tagblatt, http://www.tagblatt.de/Home/nachrichten/kultur/ueberregionale-kultur_artikel,-Das-Neu-Ulmer-Edwin-Scharff-Museum-zeigt-Grafiken-und-Bilder-von-Elfriede-Lohse-Waechtler-_arid,229583.html, 20.09.2013, letzter Aufruf 08.10.2015; erschienen auch in: Südwestpresse, Online-Ausgabe, <http://www.swp.de/ulm/nachrichten/kultur/Portraits-von-zeitloser-Groesse;art4308,2212425>, 20.09.2013, letzter Aufruf 08.10.2015

- Quermann 2006:** Quermann, Carolin, Elfriede Lohse-Wächtler – „ein einzigartiges, schon fast nicht mehr weiblich anmutendes Talent“, in: Hamburger Kunsthalle 2006, S. 66–72
- Rajkovič 1989:** Rajkovič, Julia, Zur Konstruktion von Weiblichkeit, Mainz 1989
- Rasche 1940:** Rasche, Friedrich, Kleine Blumenlese, in: Hannoverscher Anzeiger Nr. 276 vom 23./24.11.1940, Wochenbeilage, S. 25
- Rauch 2013:** Rauch, Margot, Lust und Laster, in: Haag 2013, S. 71–75
- Reese 2007:** Reese, Beate, „Es ist doch ein schnurrig Ding...“ Ein Streifzug durch die Bild- und Vorstellungswelt von Paaren im 20. Jahrhundert, in: Reese, Beate (Hrsg.), Liebe. Love. Paare, Ausst.kat., Bielefeld 2007, S. 15–28
- Reichert 1994:** Reichert, Winfried, Für eine fortwirkende Solidarität, in: Reichert, Winfried (Hrsg.), Wider die Erwartung. Elfriede Lohse-Wächtler 1899–1940, Rotenburg bei Aschaffenburg 1994, S. 4–8
- Reinhardt 1996:** Reinhardt, Georg (Hrsg.), Im Malstrom des Lebens versunken ... Elfriede Lohse-Wächtler 1899–1940. Leben und Werk, Köln 1996
- Reinhardt, H. 1982:** Reinhardt, Hildegard, Grethe Jürgens und Gerta Overbeck. Arbeiten der 20er Jahre, in: Bonner Kunstverein 1982, S. 7–33
- Reinhardt, H. 1995:** Reinhardt, Hildegard, „...fort muß ich, nur fort!“ – Elfriede Lohse-Wächtler 1899–1940, in: Küster 1995, S. 45–59
- Reinhardt, H. 1996a:** Reinhardt, Hildegard, Die künstlerischen Anfänge in Dresden – 1916 bis 1925, in: Reinhardt 1996, S. 43–71
- Reinhardt, H. 1996b:** Reinhardt, Hildegard, Die Dresdner und Arnsdorfer Jahre – 1931 bis 1940, in: Reinhardt 1996, S. 113–129
- Reinhardt, H. 1996c:** Reinhardt, Hildegard, Elfriede Lohse-Wächtler (1899–1940), in: Städtische Galerie Albstadt 1996, S. 27–36
- Reinhardt, H. 2000:** Reinhardt, Hildegard, „... das oft aufsteigende Gefühl des Verlassenseins“. Arbeiten Elfriede Lohse-Wächters in den Psychiatrien von Hamburg Friedrichsberg (1929) und Arnsdorf (1932–1940), in: Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000, S. 9–42
- Reinhardt, H. 2000a:** Reinhardt, Hildegard, Todestag. Das Schicksal einer Künstlerin. Stiftung Sächsische Gedenkstätten erinnert an Elfriede Lohse-Wächtler, in: Sächsische Zeitung, Pirna vom 02.08.2000, S. 11
- Reinhardt, H. und G. 1981:** Reinhardt, Hildegard und Georg, Künstler der Neuen Sachlichkeit, artis-Gespräch mit Grethe Jürgens, in: artis, Heft 2/Februar 1981, S. 12–13
- Reinhardt, H. und G. 1996:** Reinhardt, Hildegard und Georg, Biographie, in: Reinhardt 1996, S. 15–41

- Reiter 1991:** Reiter, Michael, Opferphilosophie. Die moderne Verwandlung der Opferfigur am Beispiel von Georg Simmel und Martin Heidegger, in: Kohn-Waechter, Gudrun (Hrsg.), Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert, Berlin 1991, S. 129–147
- Reuss-Löwenstein 1929:** Reuss-Löwenstein, Harry, Zwei Malerinnen bei Maria Kunde, in: Hamburger Anzeiger vom 27.05.1929, Auszug abgedruckt in: Reinhardt 1996, S. 27–28
- Reuss-Löwenstein 1932:** Reuss-Löwenstein, Harry, Zwei Antipoden, in: Hamburger Anzeiger vom 14.10.1932, ohne Seite
- Rochner und Pusch 2008:** Rochner, Renate und Pusch, Luise F., Grethe Jürgens, in: FemBio-Special: Frauen aus Hannover, <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/feature/grethe-juergens/frauen-aus-hannover>, 2008, letzter Aufruf 02.10.2015
- Röhrbein 1994:** Röhrbein, Waldemar R., Hannover nach 1945: Landeshauptstadt und Messestadt, in: Mlynek, Klaus und Röhrbein, Waldemar R. (Hrsg.), Geschichte der Stadt Hannover, Bd. 2, Hannover 1994, S. 579–800
- Rohardt 2006:** Rohardt, Linde, Rosa Schapire. Kunsthistorikerin, in: Hamburger Kunsthalle 2006, S. 36–38
- Rohe 1928:** Rohe, Maximilian, Ostermesse Hamburger Kunstgewerblerinnen, in: Hamburger Fremdenblatt vom 30.03.1928, Auszug abgedruckt in: Reinhardt, H. und G. 1996, S. 25 (sowie Böhm 2009, S. 74)
- Rohe 1929:** Rohe, Maximilian, Aus Hamburgs Kunstsälen, in: Hamburger Fremdenblatt vom 25.05.1929, Auszug abgedruckt in: Reinhardt, H. und G. 1996, S. 27
- Rogoff 1989:** Rogoff, Irit, Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne, in: Lindner, Ines, Schade, Sigrid, Wenk, Silke und Werner, Gabriele (Hrsg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 21–40
- Rudolph 2007:** Rudolph, Sabine, Restitution von Kunstwerken aus jüdischem Besitz. Dingliche Herausgabeansprüche nach deutschem Recht, Berlin 2007
- Ruppert 2008:** Ruppert, Harald, Selbstporträt als Randfigur, in: Südkurier Online, 01.12.2008, <http://www.suedkurier.de/region/bodenseekreis-oberschwaben/friedrichshafen/Selbstportraet-als-Randfigur;art372474,3535450>, letzter Aufruf 07.10.2015
- Sabarsky 1987:** Sabarsky, Serge, Otto Dix, Ausst.kat. Kestnergesellschaft Hannover, Stuttgart 1987
- Sächsische Zeitung 1999:** o. V., Dunkles Rätsel Mensch, in: Sächsische Zeitung, Dresden Plus Nr. 24/99, Dresden 1999, S. 12
- Sächsische Zeitung 2010:** o. V., Käthe-Kollwitz-Haus zeigt Aquarelle und Zeichnungen der Avantgarde, in: Sächsische Zeitung vom 10./11.07.2010, S. 22
- Saur 2002:** K. G. Saur Verlag (Hrsg.), Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 34, München und Leipzig 2002

- Schaaffhausen 1888:** Schaaffhausen, Hermann, Die Physiognomik, in: Archiv für Anthropologie, Zeitschrift für Naturgeschichte und Urgeschichte des Menschen, Bd. 17, Braunschweig 1888, S. 337, zit. n. Günther 1931, S. 218
- Schade 1989:** Schade, Sigrid, Einleitung, in: Lindner, Ines, Schade, Sigrid, Wenk, Silke und Werner, Gabriele (Hrsg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, Berlin 1989, S. 200–202
- Schade, T. 1996:** Schade, Thomas, „Die Sonne“: Tod im Gas für 13720 „nutzlose Esser“. 50 Jahre nach den Euthanasie-Verbrechen wird auf dem Pirnaer Sonnenstein an einer Gedenkstätte gearbeitet, in: Sächsische Zeitung, Prisma vom 27./28.01.1996, S. 3
- Schade und Wenk 1995:** Schade, Sigrid und Wenk, Silke, Inszenierungen des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Bußmann, Hadumod und Hof, Renate (Hrsg.), Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 340–407
- Schade und Wenk 2011:** Schade, Sigrid und Wenk, Silke, Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld 2011
- Scheffer 2008:** Scheffer, Sandra, Die verschollene Generation. Elfriede Lohse-Wächtler und Erna Schmidt-Caroll. Zwei Künstlerinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Saarbrücken 2008
- Schellen 1999:** Schellen, Petra, Dunkle Schatten im Haar. Eine Retrospektive Elfriede Lohse-Wächters in der Aschaffener Jesuitenkirche, in: Main-Echo vom 02.10.1999, S. 7
- Schenk 1937:** Schenk, Gustav, Aron oder das tropische Feuer, Hannover 1937
- Schenk 1942:** Schenk, Gustav, Das wunderbare Leben, mit 30 Textzeichnungen von Grethe Jürgens, Berlin 1942
- Schleich 1906:** Schleich, C. L., Jüdische Rassenköpfe, in: Trietsch, Davis und Winz, Leo (Hrsg.), Ost und West: illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum, Bd. 6, Berlin 1906
- Schlüter 1951:** Schlüter, W., Menschen, Blumen und das Unbarmherzige. Die Malerin Grethe Jürgens, in: Die Norddeutsche vom 26.05.1951 (?), unbekannte Seite, privates Archiv Hannover, ohne Signatur
- Schmidt 1968:** Schmidt, Diether, Ich war, ich bin, ich werde sein! Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts, Berlin 1968
- Schmidt 1981:** Schmidt, Diether, Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin 1981
- Schmied 1969:** Schmied, Wieland, Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933, Hannover 1969
- Schmied 2001:** Schmied, Wieland (Hrsg.), Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre in Europa und Amerika, München, London, New York 2001
- Schmied 2004:** Schmied, Wieland, Leidenschaft und kühler Blick. Vergleichende Betrachtungen über die Moderne in der Kunst, Köln 2004

Schmied 2006: Schmied, Wieland, Die Kestner-Gesellschaft wird geschlossen, in: Görner 2006, S. 116–158

Schneede 1971: Schneede, Uwe M., Anmerkungen zum Thema dieser Ausstellung, in: Württembergischer Kunstverein Stuttgart (Hrsg.), Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung 1919–1933, Ausst.kat., Stuttgart 1971

Schneede 1994: Schneede, Uwe M., Die Stadt und die Kunst, in: Leppien, Helmut R. und Lutz, Dagmar (Red.), Kunsthalle Hamburg, 3. überarb. Aufl., München 1994, S. 5–8

Schneede-Sczesny 1971: Schneede-Sczesny, Maria, Grethe Jürgens, in: Württembergischer Kunstverein Stuttgart (Hrsg.), Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung 1919–1933, Stuttgart 1971, S. 90–91

Schneider, K. 2005: Schneider, Kerstin, Elfriede Lohse-Wächtler. „Ich allein weiß, wer ich bin“, in: stern.de, <http://www.stern.de/fotografie/elfriede-lohse-waechtler--ich-allein-weiss--wer-ich-bin--3294370.html>, 23.05.2005, letzter Aufruf 07.10.2015

Schneider und Lutz 2014: Schneider, Frank und Lutz, Petra, Erfasst, verfolgt, vernichtet. Kranke und behinderte Menschen im Nationalsozialismus, Ausst.kat., Berlin 2014

Scholz, A. 2000: Scholz, Albrecht, Band mit Zeichnungen erinnert an Elfriede Lohse-Wächtler, in: Dresdner Neueste Nachrichten vom 14.09.2000, S. 17

Scholz 1999: Scholz, Heike, Grethe Jürgens zum 100. Geburtstag, Ausst.kat., hrsg. vom Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück, Bramsche 1999

Scholz 2001: Scholz, Heike, Am Rande des Blickfeldes. Grethe Jürgens – eine Künstlerin der zwanziger Jahre in Hannover, zugl. Diss. Universität Marburg 1999, als PDF-Datei veröffentlicht, Marburg 2001, <https://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2001/0394/pdf/z2001-0394.pdf>, letzter Aufruf 16.03.2016

Scholz, S. und Komfort-Hein 2007: Scholz, Susanne und Komfort-Hein, Susanne, Lustmord. Medialisierungen eines kulturellen Phantasmas um 1900, Königstein im Taunus 2007

Schossig 2009: Schossig, Rainer Berthold, Tragik einer Künstlerin. Das Paula Modersohn-Becker Museum in Bremen erinnert an Elfriede Lohse-Wächtler, in: Deutschlandfunk, Kultur heute, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/938363/>, 21.03.2009, letzter Aufruf 03.12.2012

Schreiber 2005: Schreiber, Jürgen, Ein Maler aus Deutschland: Gerhard Richter. Das Drama einer Familie, München und Zürich 2005

Schubert 1977: Schubert, Dietrich, Rezeptions- und Stilpluralismus in den frühen Selbstbildnissen von Otto Dix, in: Hager, Werner und Knopp, Norbert (Hrsg.), Beiträge zum Problem des Stilpluralismus (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 38), München 1977, S. 203–224

Schubert 2005: Schubert, Dietrich, Otto Dix – das Triptychon „Der Krieg“ 1929–1932, in: Pfetsch, Frank R. (Hrsg.) Konflikt, Heidelberger Jahrbücher, Nr. 48, Berlin, Heidelberg u. a. 2005, S. 311–331

- Schütte 2004:** Schütte, Gisela, Rosengarten nach verfolgter Künstlerin benannt – LBK ehrt Elfriede Lohse-Wächtler, in: DIE WELT vom 30.10.2004, S. 37
- Schulte 2004:** Schulte, Henrike, Grethe Jürgens. Selbstbildnis 1922, in: Fleckner, Uwe und Luckow, Dirk (Hrsg.), Das wahre Gesicht unserer Zeit. Bilder vom Menschen in der Zeichnung der Neuen Sachlichkeit, Ausst.kat., Esbjerg 2004, S. 114–116
- Schumann 1938:** Schumann, Werner, Grethe Jürgens – Lilly Freundel. Ausstellungen in der Gedok, in: Hannoverscher Kurier Nr. 320 vom 19.11.1938, Beilage, ohne Seite
- Schumann 1967:** Schumann, Werner, Burger-Mühlfeld, Göttingen, Berlin, Frankfurt/Main und Zürich 1967
- Schwan 1997:** Schwan, Gesine, Politik und Schuld. Die zerstörerische Macht des Schweigens, Frankfurt/Main 1997
- Schwarz 2012:** Schwarz, Birgit, Die Geburt der Neuen Sachlichkeit in Dresden. Dix, Felixmüller und der Dadaismus, in: Dresdner Geschichtsverein e. V. (Hrsg.), Im Zeichen neuer Sachlichkeit. Die Künste in Dresden 1920 bis 1933, Dresdner Hefte, 30. Jg., Heft 109, 1/2012, Dresden 2012, S. 20–28
- Schwarz, M. 2003:** Schwarz, Michael, Elfriede Lohse-Wächtler (1899–1940) Eine Künstlerin in der Psychiatrie/Ausstellung vom 22.5.–28.9.2003, <http://www.uni-heidelberg.de/presse/news/2307lohse.html>, 2003, letzter Aufruf 03.12.2012
- Schweitzer 2013:** Schweitzer, Cara, Elfriede Lohse-Wächtler. Ich allein weiß, wer ich bin, in: Atlan, Eva, Gross, Raphael und Voss, Julia (Hrsg.), 1938. Kunst – Künstler – Politik, Ausst.kat., Göttingen 2013, S. 43–47
- Seelen 1995:** Seelen, Manja, Das Bild der Frau in Werken deutscher Künstlerinnen und Künstler der Neuen Sachlichkeit, zugl. Diss. Köln 1993, Münster 1995
- Seemann Verlag 2004:** Seemann, E. A. (Hrsg.), Lexikon der Kunst, Bd. I–VII, Leipzig 2004
- Seiler 1976:** Seiler, Harald, Grethe Jürgens, Göttingen 1976
- Sello 1977:** Sello, Gottfried, Grethe Jürgens. Malerinnen (2) – Eine Brigitte-Serie, in: G+J Women New Media GmbH (Hrsg.), Brigitte, Hamburg, Ausgabe vom 13.01.1977, S. 104
- Sello 1988:** Sello, Gottfried, Malerinnen aus fünf Jahrhunderten, Hamburg 1988
- Sieker 1928:** Sieker, Hugo, Vossische Zeitung vom 01.01.1928, abgedruckt in: Jaeger und Steckner 1983, S. 113
- Simon 2005:** Simon, Robert, Vorwort des Sammlers, in: Verein „Das Verborgene Museum“ 2005, S. 9–10
- SMH 2001:** o. V., *Der stärkste Ausdruck unserer Tage. Neue Sachlichkeit in Hannover*, 09.12.2001 – 10.03.2002, Sprengel Museum Hannover, Flyer zur Ausstellung, eigenes Archiv, ohne Signatur
- Sobe 1972:** Sobe, Christa, Sicherheit und Gleichmaß nicht gefragt. Besuch bei Grethe Jürgens, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung vom 13./14.05.1972, ohne Seite

Söll 2008: Änne Söll, „An die Schönheit“ – Selbst, Männlichkeit und Moderne in Otto Dix Selbstbildnis von 1922, in: Geiger, Annette (Hrsg.), *Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft*, Köln, Weimar und Wien 2008, S. 149–166

Söll 2012: Söll, Änne, „Neue Männlichkeit“. Die Matrosenbilder von Otto Dix, in: *Kunstmuseum Stuttgart* (Hrsg.), *Das Auge der Welt. Otto Dix und die Neue Sachlichkeit*, Stuttgart 2012, 48–61

Soltau 1993: Soltau, Heide, *Moderne Heldinnen. „Frauenlektüre als Spiegel weiblichen Seins“*, in: Sykora, Katharina, Dorgerloh, Annette, Noell-Rumpeltes, Doris und Raev, Ada (Hrsg.), *Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg 1993, S. 20–24

Sondermann 2008: Sondermann, Regine, *Kunst ohne Kompromiss. Die Malerin Elfriede Lohse-Wächtler 1899–1940*, 2. überarb. Aufl., Berlin 2008

Spengler 2010: Spengler, Andreas (Hrsg.), *Elementarkräfte*, <http://www.elementarkraefte.de/1-o-Startseite.html>, 2010, letzter Aufruf 15.03.2016

Spengler 2010a: Spengler, Andreas (Hrsg.), *Elfriede Lohse-Wächtler*, <http://www.elementarkraefte.de/144-o-Lohse-Wachtler+Elfriede.html?kuenstler=19&name=Lohse-W%C3%A4chtler>, 2010, letzter Aufruf 16.03.2016

SPIEGEL Online 2008: chs, Absinth-Wirkung: Die „Grüne Fee“ wird entzaubert, in: *SPIEGEL Online*, <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/absinth-wirkung-die-gruene-fee-wird-entzaubert-a-550778.html>, 30.04.2008, letzter Aufruf 05.10.2014

Spielmann 1988: Spielmann, Heinz (Hrsg.), *Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum Schloss Gottorf*, Neue Folge, Bd. 1 1986–1987, Neumünster 1988

Spielmann 1996: Spielmann, Heinz (Hrsg.), Conrad Felixmüller. Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde, Köln 1996

Spielmann und Westheider 2004: Spielmann, Heinz und Westheider, Ortrud (Hrsg.), *Die Brücke und die Moderne 1904–1914*, Ausst.kat., Hamburg 2004

Sprengel Museum Hannover 2001: Sprengel Museum Hannover (Hrsg.), „Der stärkste Ausdruck unserer Tage“. Die Neue Sachlichkeit in Hannover, Ausst.kat., Hildesheim 2001

Staatliche Akademie für Kunstgewerbe Dresden 1925: Staatliche Akademie für Kunstgewerbe Dresden (Hrsg.), *Staatliche Akademie für Kunstgewerbe Dresden. Bericht über die Jahre 1914–1925*, Dresden 1925, Druck anlässlich des 50-jährigen Jubiläums im Jahr 1952, Preußischer Kulturbesitz, Signatur: Nr. 1343–1914/25

Staatliche Kunsthalle Berlin 1990: Staatliche Kunsthalle Berlin (Hrsg.), Lasar Segall 1891–1957. Malerei, Zeichnungen, Druckgraphik, Skulptur, Ausst.kat., Berlin 1990

Staatliche Kunstsammlungen Dresden ohne Jahr: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.), *Online Collection*, <http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/showArtist?id=556581>, ohne Jahr, letzter Aufruf 08.03.2016

Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2014: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.), Ankündigung der Ausstellung *Otto Dix. Der Krieg. Das Dresdner Triptychon*, in: http://images.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.skd.museum%2Ftypo3temp%2Fpics%2F880a13b626.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.skd.museum%2Fde%2Fsonderausstellungen%2Farchiv%2Fotto-dix-der-krieg-das-dresdner-triptychon%2F&h=650&w=320&tbnid=weMCZvxowOr-BM%3A&docid=1kK-N2ex3HHStM&ei=3_QQV5K2MIH_swHQQ6SgCA&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=845&page=1&start=0&ndsp=16&ved=oahUKEwjSoe_j55DMAhWB_ywKHdAVCYQQMwgjKAMwAw, 2014, letzter Aufruf 15.04.2015

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dalbajewa, Fleischer und Peters 2014: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dalbajewa, Birgit, Fleischer, Simone und Peters, Olaf (Hrsg.), *Der Krieg – Das Dresdner Triptychon*, Dresden 2014

Staatliches Museum Schwerin 1993: Staatliches Museum Schwerin (Hrsg.), *Die Sammlung Frank Brabant. Deutsche Malerei und Grafik des 20. Jahrhunderts: Expressionismus, Neue Sachlichkeit, Moderne*, Ausst.kat., Berlin 1993

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg 1970: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (Hrsg.), *Ida Dehmel 1870–1942*, Ausst.kat., Hamburg 1970

von Stackelberg 1942: von Stackelberg, Karl Georg, *An mir vorbei. Von dem Mann mit dem spitzen Hut. Von Stunden, Menschen und Straßen*, Berlin 1942

Stadler 2000: Stadler, Siegfried, *Würgende Angst. Krankenmord: Letzte Bilder von Elfriede Lohse-Wächtler*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 209 vom 08.09.2000, S. 51

Stadt Hannover 2008: Stadt Hannover, *Lister Frauen auf der Spur. Historische Stadtspaziergänge*, Flyer, privates Archiv Hannover, ohne Signatur

Stadt Hannover Inventarlisten ohne Jahr: Inventar Kunstsammlung Stadt Hannover, in Auszügen, Pressearchiv in der Bibliothek im Sprengel Museum Hannover, ohne Signatur

Stadtanzeiger Bietigheim-Bissingen 2015: o. V., *Knabenhafte Gestalt, rote Lippen und kesser Bubikopf. Ausstellung „Die Neue Frau? Malerinnen und Grafikerinnen der Neuen Sachlichkeit“ bis zum 12. Juli in der Städtischen Galerie*, in: *Stadtanzeiger Bietigheim-Bissingen* vom 29.04.2015 (?), ohne Seite, aus: *Pressespiegel Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen*, ohne Signatur

Städtische Galerie Albstadt 1996: Städtische Galerie Albstadt (Hrsg.), Paula Lauenstein, Elfriede Lohse-Wächtler. Alice Sommer – *Drei Dresdner Künstlerinnen in den zwanziger Jahren*, Ausst.kat., Albstadt 1996

Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen 2015: Kultur- und Sportamt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), *Die Neue Frau? Malerinnen und Grafikerinnen der Neuen Sachlichkeit*, Ausst.kat., Bönningheim 2015

Städtische Galerie Würzburg und Reese 1999: Städtische Galerie Würzburg und Reese, Beate (Hrsg.), *Zeitnah Weltfern. Bilder der Neuen Sachlichkeit*, Schweinfurt 1999

Städtische Kunsthalle Mannheim 1925: Städtische Kunsthalle Mannheim (Hrsg.), Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus, Ausst.kat., Mannheim 1925

Stamm 2008: Stamm, Rainer, „... diese gewaltige innere Spannung“. Zu den Selbstporträts Elfriede Lohse-Wächtlers, in: Blübaum, Stamm und Zeller 2008, S. 42–53

Steinhauser 1993: Steinhauser, Ansgar, Fragen des anderen Blickes. Die Kunst der Frauen/Ein Versuch in Aschaffenburg, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 77 vom 01.04.1993, S. 36

von Sternburg 2013: von Sternburg, Judith, Otto Dix. Die Lust und das Elend, in: Frankfurter Rundschau Online, <http://www.fr-online.de/kunst/otto-dix-die-lust-und-das-elend,1473354,21479272.html>, 17.01.2013, letzter Aufruf 28.09.2015

Stiftel 2015: Stiftel, Ralf, „Einfühlung und Abstraktion“: Bielefeld zeigt moderne Malerei von Frauen, in: Westfälischer Anzeiger Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Online-Ausgabe, <https://www.wa.de/kultur/einfuehlung-abstraktion-bielefeld-zeigt-moderne-malerei-frauen-5700900.html>, 29.10.2015, letzter Aufruf 30.10.2015

Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000: Stiftung Sächsische Gedenkstätten zur Erinnerung an die Opfer politischer Gewaltherrschaft (Hrsg.), „... das oft aufsteigende Gefühl des Verlassenseins“. Arbeiten der Malerin Elfriede Lohse-Wächtler in den Psychiatrien von Hamburg-Friedrichsberg 1929 und Arnsdorf 1932–1940, Dresden 2000

Stöcker 1906: Stöcker, Helene, Die Männer-Bewegung (1897), in: Stöcker, Helene: Die Liebe und die Frauen, Minden/Westfalen 1906, S. 38–47

Stöckmann 2009: Stöckmann, Jochen, Ermordet und vergessen: Künstlerin am Rande der Gesellschaft. Ausstellung über Elfriede Lohse-Wächtler in Bremen, in: Deutschlandradio Kultur, Fazit/Archiv, Beitrag vom 28.02.2009, http://www.deutschlandradiokultur.de/ermordet-und-vergessen-kuenstlerin-am-rande-der-gesellschaft.1013.de.html?dram:article_id=168862, letzter Aufruf 01.10.2015

Stolzenau 2010: Stolzenau, Martin, Elfriede Wächtler, in: neues deutschland, Sozialistische Tageszeitung vom 31.07.2010, Rubrik: Frauen-Geschichte(n), S. 22

Strobl 1996: Strobl, Andreas, Otto Dix. Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre, Berlin 1996

Sturm 1994: Sturm, Martin, Vor den Anderen Körpern, in: Schade, Sigrid (Hrsg.), Andere Körper. Different Bodies, Ausst.kat., Wien 1994

Sturm, G. 2003: Sturm, Gerburg, „Ich allein weiß, wer ich bin“. Kunstausstellung zu Leben und Werk von Elfriede Lohse-Wächtler (1899–1940) im Stadtmuseum Pirna/ Künstlerin wurde in Pirna-Sonnenstein ermordet, in: Sächsische Zeitung vom 27.01.2003, S. 25

Südkurier Online 2008: Ohne Verfasser/in, Zwischen Kunst und Verzweiflung, in: Südkurier Online, <http://www.suedkurier.de/region/bodenseekreis-oberschwaben/friedrichshafen/Zwischen-Kunst-und-Verzweiflung;art372474,3490846>, 30.10.2008, letzter Aufruf 01.10.2015

Sykora 1993: Sykora, Katharina, Die Neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre, in: Sykora, Katharina, Dorgerloh, Annette, Noell-Rumpeltes, Doris und Raev, Ada (Hrsg.), Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Marburg 1993, S. 9–24

Sykora 1999: Sykora, Katharina, Auf der Schwelle der Moderne. Osmose von Weiblichkeit und Großstadtraum in der Schaufensterfotografie, in: Sykora, Katharina und Warth, Eva (Hrsg. d. Schwerpunktes), Feministische Studien, Weiblichkeit und Metropole, 17. Jg., November 1999, Nr. 2, Weinheim 1999, S. 15–31

Täuber 1994: Täuber, Rita E., Elfriede Lohse-Wächtler – Wider die Erwartung, in: Reichert, Winfried (Hrsg.), Wider die Erwartung. Elfriede Lohse-Wächtler 1899–1940, Rotenburg bei Aschaffenburg 1994, S. 11–50

Täuber 1997: Täuber, Rita E., Der hässliche Eros. Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855–1933, zugl. Diss. Universität Trier 1994, Berlin 1997

Täuber 2003: Täuber, Rita E., Die Würde des Scheiterns. Das Schicksal der Elfriede Lohse-Wächtler, Erstausstrahlung in: Deutschlandradio Kultur, Merkmal, 09.12.1999; zweite Ausstrahlung: Südwestdeutscher Rundfunk, SWR 2, Eckpunkt, 12.08.2003, CD, Originallänge 24:24 Minuten

Täuber 2004: Täuber, Rita E., Malerinnen des modernen Lebens oder Ohne Flanerie keine Kunst, in: Verein August Macke Haus 2004, S. 9–83

Theilmann 1999: Theilmann, Bernhard, Man nannte sie Laus. Stadtmuseum zeigt bewegende Bilder von Elfriede Lohse-Wächtler, in: Sächsische Zeitung vom 28.05.1999, S. 14

Thieme, Becker und Vollmer 1957: Thieme, Ulrich, Becker, Felix und Vollmer, Hans (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 19, Leipzig 1957

Thormüller 1999: Thormüller, Anton, Vergessene Künstlerin: Altona gedenkt des hundertsten Geburtstags von Elfriede Lohse-Wächtler, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 176 vom 02.08.1999, S. 42

Tittel 1992: Tittel, Lutz (Hrsg.), Otto Dix. Die Friedrichshafener Sammlung, Bestandskatalog, Friedrichshafen 1992

TUB Vorlesungsverzeichnis 1916/17: Technische Universität Berlin, Universitätsbibliothek und -archiv, Bestand Vorlesungsverzeichnis 1874 bis 1949/50, Königliche Technische Hochschule zu Berlin – Programm für das Studienjahr 1916–1917, pdf-Version, <http://ubsrvgoobiz.ub.tu-berlin.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:kobv:83-goobi-31580>, letzter Aufruf 02.03.2016

TUB Vorlesungsverzeichnis 1917/18: Technische Universität Berlin, Universitätsbibliothek und -archiv, Bestand Vorlesungsverzeichnis 1874 bis 1949/50, Königliche Technische Hochschule zu Berlin – Ergänzungen zum Programm für das Studienjahr 1917–1918 gültig für das Studienjahr 1918/19, <http://ubsrvgoobiz.ub.tu-berlin.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:kobv:83-goobi-209888>, pdf-Version, letzter Aufruf 02.03.2016

TUB Vorlesungsverzeichnisse 2014: Technische Universität Berlin, Universitätsbibliothek und -archiv, <https://www.ub.tu-berlin.de/sammlungen-und-universitaetsarchiv/universitaetsarchiv/bestaende/sammlung-digitalisierte-vorlesungsverzeichnisse-1874-bis-1950/>, zuletzt aktualisiert 23.10.2014, letzter Aufruf 02.03.2016

Unbekannte Zeitung 2001/2002: Zeitungsausschnitt aus einer hannoverschen Tageszeitung in Form einer kurzen Notiz zu einer Abbildung, die den ehemaligen Oberbürgermeister der Stadt Hannover Herbert Schmalstieg vor dem Gemälde *Blumenmädchen* von Grethe Jürgens zeigt, privates Archiv Hannover, ohne Signatur

Universität Heidelberg 2006: Universität Heidelberg, Sammlung Prinzhorn, Wahnsinn sammeln, <http://www.uni-heidelberg.de/presse/newso6/2607prin.html>, 08.07.2006, letzter Aufruf 30.09.2015

urbanPR 2003: urbanPR, Lister Blick – Hannovers Quartier am Wasser. Standortmarketing mit Blumenmädchen, <http://www.urbanpr.de/index.php?id=85>, 2003, letzter Aufruf 10.11.2015

Valéry 1968: Valéry, Paul, Das weiße Blatt, übertragen aus dem Französischen von Erwin Burckhardt, Originaltitel: La feuille blanche, Frankfurt/Main 1968

Valstar 1987: Valstar, Arta Jacoba Angela Nora, die abstrakten hannover, Bonn 1987

van Dyke 2001: van Dyke, James, „Der Wachsbogen“ und die „Krise der modernen Kunst“ um 1930, in: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 69–75

van de Velde 1967: van de Velde, Theodor Hendrik, Die vollkommene Ehe. Eine Studie über ihre Physiologie und Technik, 77., neu bearb. Aufl., Rüschlikon bei Zürich, Stuttgart und Wien 1967 (mit einem Vorwort von 1926)

Vasari 1550: Vasari, Giorgio, Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate, con i ritratti loro et con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 infino al 1567, Teil 1 und 2, Florenz 1550, Volltext siehe Bibliothèque nationale de France, gallica Bibliothèque numérique, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54558939>, letzter Aufruf 07.04.2015

Verein August Macke Haus 2004: Verein August Macke Haus e. V. (Hrsg.), Femme Flaneur. Erkundungen zwischen Boulevard und Sperrbezirk, Ausst.kat., Bonn 2004

Verein „Das Verborgene Museum“ 2005: Verein „Das Verborgene Museum“ (Hrsg.), Grethe Jürgens. Aus den Skizzenbüchern 1919–1921, Ausst.kat., Bönen/Westfalen 2005

Verein Garten der Frauen ohne Jahr: Verein Garten der Frauen e. V., <http://www.garten-der-frauen.de/>, letzter Aufruf 30.09.2015

Verlustbescheinigung 1943: Bescheinigung über den Verlust zweier Gemälde bei einem durch einen Bombenangriff verursachten Brand, 16.08.1943, ausgestellt vom Oberbürgermeister der Hauptstadt Hannover, Pressearchiv in der Bibliothek im Sprengel Museum Hannover, ohne Signatur

Vögele 1990: Vögele, Christoph, Kastenraum und Flucht, Panorama und Kulisse. Zur Raumpsychologie der Neuen Sachlichkeit, in: Kunsthalle Bielefeld 1990, S. 25–43

- Volkswille 1931:** rm, Eröffnung der Herbstausstellung, in: Volkswille vom 13.10.1931, ohne Seite
- Volkswille 1932:** o. V., Herbstausstellung hannoverscher Künstler, in: Volkswille vom 15.10.1932, Beilage, S. 2
- Volland 2009:** Volland, Annette, Grethe Jürgens: Künstlerin in Hannover, in: NDR.de, Geschichte, Stand 07.07.2009, <http://www.ndr.de/kultur/geschichte/koepfe/Grethe-Juergens-Kuenstlerin-in-Hannover,juergens118.html>, letzter Aufruf 02.10.2015
- Vollmer 1955:** Vollmer, Hans (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Bd. 2, Leipzig 1955
- von Debschitz um 1917:** von Debschitz, Wilhelm, Das Studium der Damen und ihre Berufe. Staatliche und Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Hannover, Hannover um 1917, S. 5, zit. n.: Scholz 2001, S. 29
- von Laban 1935:** Rudolf von Laban, Ein Leben für den Tanz. Faksimiledruck der Ausgabe von 1935, hrsg. und kommentiert von Claude Perrottet, Bern und Stuttgart 1989
- von Soden und Schmidt 1988:** von Soden, Kristine und Schmidt, Maruta (Hrsg.), Neue Frauen. Die zwanziger Jahre, Berlin 1988
- Wächtler, E. um 1914:** Wächtler, Elfriede, handschriftlicher Schulaufsatz, undatiert, um 1914, in: Nachlass ELW, ohne Signatur
- Wächtler, E. 1918:** Wächtler, Elfriede, handschriftliches Gedicht an Adolf Wächtler, Feder in schwarzer Tinte, datiert: Dresden, Ende April 1918, Nachlass ELW, ohne Signatur, abgedruckt in: Reinhardt 1996, S. 234
- Wächtler ohne Jahr:** Wächtler, Hubert, Die Bekanntschaft mit meiner Schwester, der Malerin, handschriftliches Manuskript, Nachlass ELW, ohne Signatur, abgedruckt in: Reinhardt 1996, S. 279–290, Auszüge zudem S. 15 ff.
- Wagner 2011:** Wagner, Matthias (Hrsg.), Kunst als Waffe. Die „ASSO“ in Dresden, 1930 bis 1933, in: Dalbajewa, Birgit (Hrsg.), Neue Sachlichkeit in Dresden, Ausst.kat., Dresden 2011, S. 130–135
- Waïke 2015:** Waïke, Maren, Grethe Jürgens. Im Rhythmus der eigenen Zeit – Divergierende Entwürfe von Weiblichkeit, in: Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen 2015, S. 78–82
- Wegner 2006:** Wegner, Matthias, Ida Dehmel, in: Hamburger Kunsthalle 2006, S. 80–82
- Weimar 2002:** Weimar, Friederike, Die Hamburgische Sezession – Anfänge und Entwicklung, in: Winzeler, Marius, Ein starkes Talent. Johannes Wüsten als Expressionist und Sezessionist in Hamburg 1918–1922, Ausst.kat., Görlitz 2002, S. 25–36
- Weimar 2003:** Weimar, Friederike, Die Hamburgische Sezession 1919–1933. Geschichte und Künstlerlexikon, Fischerhude 2003
- Weimar 2010:** Weimar, Friederike, Die Avantgarde der bildenden Künste, in: Hempel, Dirk und Weimar, Friederike (Hrsg.), „Himmel auf Zeit“. Die Kultur der 1920er Jahre in Hamburg, Neumünster 2010, S. 329–352

- Weimar-Held 2011:** Weimar-Held, Friederike, Alma del Banco. Eine Hamburger Künstlerin. 1862–1943, Neumünster 2011
- Weinstock 2008:** Weinstock, Daniela, Das Leben der Elfriede Lohse-Wächtler, in: Blübaum, Stamm und Zeller 2008, S. 10–23
- Weißer 2004:** Weißer, Silja, Motivwelten der 20er Jahre. Grethe Jürgens neu entdeckt, in: Homepage der Stadt Celle, Ausstellungsankündigung, 28.03.2004, Ausdruck vom 08.04.2004, privates Archiv Hannover, ohne Signatur
- Wenk 1997:** Wenk, Silke, Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit, in: Hoffmann-Curtius, Kathrin und Wenk, Silke (Hrsg.), Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg 1997, S. 12–29
- Werkverzeichnis Jürgens ohne Jahr:** Werkverzeichnis Grethe Jürgens (erstellt von der Künstlerin selbst in Form von Fotografien und Notizen), Privatbesitz
- Wernecke 1932:** Wernecke, Robert, Hamburger Maler, in: Hamburger Echo Nr. 246 vom 13.10.1932, Auszug in: Reinhardt, H. und G. 1996, S. 34
- Werner 1999:** Werner, Lisa, Abgründe der Endzwanziger. Dresden würdigt 100. Geburtstag der Malerin Elfriede Lohse-Wächtler, in: Dresden Neueste Nachrichten vom 01.06.1999, S. 20
- Werner-Art 2010:** Werner-Art, Lisa, Im Nachklang eines Jahrestages. Werke von Lohse-Wächtler in Moritzburg, in: Dresdner Neueste Nachrichten vom 04.10.2010, S. 8
- West 1995:** West, Shearer, Introduction, in: Meskimmon, Marsha und West, Shearer (Hrsg.), Visions of the ‚Neue Frau‘: Women and the Visual Arts in Weimar Germany, Aldershot, Hants 1995, S. 1–8
- Wetzel 2001:** Wetzel, Christoph, Das Reclam Buch der Kunst, 3. Aufl., 2001 Stuttgart
- Willet 1981:** Willet, John, Explosion der Mitte. Kunst + Politik 1917–1933, München 1981 (amerikanische Erstausgabe 1978)
- Winzinger 1954:** Winzinger, Franz, Albrecht Dürers Münchener Selbstbildnis, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 8, 1954, S. 43–64
- Woesthoff 2006:** Woesthoff, Indina, „Eine märchenhaft schöne Zeit“ – Luise Schiefler: Eine Skizze ihres Lebens, in: Hamburger Kunsthalle 2006, S. 130–135
- Wolodtschenko 2003:** Wolodtschenko, Carmen, Die Arbeit war ihre rettende Zuflucht. Das Stadtmuseum Pirna zeigt eine Sonderausstellung zu Elfriede Lohse-Wächtler, in: Wochenkurier, Pirna vom 12.02.2003, S. 3
- Woolf 1954:** Woolf, Virginia, A room of one's own, London 1954 (Erstveröffentlichung 1929)
- Worat 2001:** Worat, Jörg, Neues zur Neuen Sachlichkeit, in: Kunst & Kultur, vor 09.12.2001, S. 26–27, privates Archiv Hannover, ohne Signatur
- Wünsch 2000:** Wünsch, Christel, Ein neu entdecktes Selbstbildnis aus dem Jahr 1912, in: Lorenz 2000, S. 165

Wulffen 1910: Wulffen, Erich, Der Sexualverbrecher. Ein Handbuch für Juristen, Verwaltungsbeamte und Ärzte. Mit zahlreichen kriminalistischen Originalaufnahmen, Enzyklopädie der modernen Kriminalistik Bd. VIII, Berlin 1910

Zentara 2009: Zentara, Cosima, Künstlerischer Erfolg, aber privates Chaos. Werk der expressionistischen Malerin Elfriede Lohse-Wächtler betrachtet/Kunstfrühstück in der Böttcherstraße, in: Weserkurier Nr. 60 vom 12.03.2009, S. 6

Zerull 1991: Zerull, Ludwig, Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit, in: Niedersächsische Sparkassenstiftung (Hrsg.), Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit, Hannover 1991, S. 7–19

Ziegán 2010: Ziegán, Uta, ...über das Grab hinaus lebendig... – die Malerin Grethe Jürgens (1899–1981), in: Fahl, Andreas, Leffers, Jessica, Ziegán, Uta u. a., Über das Leben hinaus: ein Spaziergang über Hannovers Friedhöfe, Ausst.kat., Hannover 2010, S. 166–168

Zimmermann, A. 2013: Zimmermann, Andreas, Bildbetrachtung zu *Alter Mann und das Mädchen* von Lucas Cranach d. Ä., in: Haag 2013, S. 72

Zimmermann 1980: Zimmermann, Rainer, Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925–1975, 1. Aufl., Düsseldorf und Wien 1980

Zimmermann 1998: Zimmermann, Rainer, Umbrüche – Maler einer verschollenen Generation, in: Scheel, Werner und Bering, Kunibert (Hrsg.), Umbrüche. Maler einer verschollenen Generation, Berlin 1998, S. 25–35

Zimmermann, W. 2010: Zimmermann, W., Malen in schweren Zeiten – Ausstellung zur Erinnerung an Elfriede Lohse-Wächtler, in: Kunst und Kultur, 20. Jg., Heft 251, August 2010, ohne Seite

Zitzlsperger 2008: Zitzlsperger, Philipp, Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte, Berlin 2008

Zweig 1990: Zweig, Stefan, Zutrauen zur Zukunft, in: Huebner, Friedrich M. (Hrsg.), Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, Frankfurt/Main 1990, erstmals erschienen 1929, S. 25–37

Abbildungsverzeichnis

Hinweise zur Nutzung

Maßangaben erfolgen jeweils in der Einheit Zentimeter, wobei Höhe vor Breite steht.

Im Fall der Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler ist in Klammern hinter dem Titel die Nummer des Werkverzeichnisses angegeben.

Der Vermerk „Verbleib unbekannt“ kennzeichnet Werke, deren derzeitiger Standort nicht oder nicht eindeutig ermittelt werden konnte.

Da einige Abbildungen aus Ausstellungskatalogen und Literatur reproduziert wurden, ist die Qualität teilweise beeinträchtigt. Gleiches gilt für die Qualität der von mir von den Werken eigens angefertigten Abbildungen.

- Abb. 1: Grethe Jürgens, *Farbiger Frauenkopf (Selbstbildnis)*, 1922, Mischtechnik, 15,4 x 10,4 cm, verso bez.: Selbstbildnis, 1922, Privatbesitz, Abb. aus: Sprengel Museum Hannover 2001, S. 136 94
- Abb. 2: Grethe Jürgens, *Selbstbildnis*, ohne Jahr (um 1924), Öl auf Pappe, 33,5 x 23,5 cm, Privatbesitz, Foto: unbekannte_r Fotograf_in, Courtesy Eigentümer_innen des Werkes 94
- Abb. 3: Grethe Jürgens, *Selbstbildnis*, 1927, Aquarell, 25 x 19,5 cm, verso: sig. und dat., Privatsammlung, Foto: Christian Wirth (+), München 94
- Abb. 4: Grethe Jürgens, *Selbstbildnis*, 1928, Öl auf Holz, 73 x 53 cm, sig. unten rechts: Jürgens, Privatsammlung, Foto: Benjamin Hasenclever, München 94
- Abb. 5: Grethe Jürgens, *Arbeitsamt*, 1929, Öl auf Leinwand, 66 x 50,5 cm, bez. und dat. unten rechts: Jürgens 1929, Sprengel Museum Hannover, Abb.: bpk/Sprengel Museum Hannover/Michael Herling/Aline Gwose 116
- Abb. 6: Grethe Jürgens, *Selbstbildnis mit Hut*, 1932, Öl auf Leinwand, 36,5 x 28,2 cm, sig. unten links: Jürgens, Privatbesitz, Foto: M. Waike-Koormann 116
- Abb. 7: Grethe Jürgens, *Selbstbildnis*, 1938, Öl auf Leinwand, ca. 48 x 40 cm, Privatbesitz, Foto: M. Waike-Koormann 116
- Abb. 8: Grethe Jürgens, *Selbstporträt vor Ruinen*, 1944, Öl auf Leinwand, 43 x 34,5 cm, Historisches Museum Hannover, Foto: Reinhard Gottschalk 116
- Abb. 9: Elfriede Lohse-Wächtler, *Bildniskopf (Bruder ?)*, auch: *Hubert Wächtler* (B 11), 1917, Aquarell über Bleistift, 37,5 x 29,2 cm, sig. und dat. unten rechts: Wächtler 17, Privatbesitz Süddeuschland, Foto: Eigentümer 154
- Abb. 10: Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstbildnis* (ELW E 362), 1921, Aquarell über Bleistift, 50,6 x 41,3 cm, sig. und dat. unten links: NWächtler/21., Privatbesitz, Foto: M. Waike-Koormann 154
- Abb. 11: Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstbildnis*, auch: *Selbstbildnis mit Zigarette* (ELW E 296), 1931, Öl auf Sperrholz, 28,7 x 32,4 cm, monogr. und dat. Mitte unten rechts: D/ELW/31, Privatsammlung in der Hamburger Kunsthalle, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg 154
- Abb. 12: Elfriede Lohse-Wächtler, *Die Zigarettenpause (Selbstporträt)* (ELW 140), 1931, Aquarell über Bleistift, 58 x 44 cm, Privatbesitz, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg 154
- Abb. 13: Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstbildnis mit Pfeife*, auch: *Selbstbildnis Pfeife rauchend* (ELW E 369), um 1930, Pastellkreiden, 28 x 38 cm, bez. unten links (beschnitten), Privatbesitz, Foto: Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin 154

- Abb. 14: Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstporträt im Spiegel* (ELW 86), 1930, Pastellkreiden, 70,4 x 50,1 cm, monogr. und dat. unten links: ELW/30, Privatbesitz, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg 163
- Abb. 15: Elfriede Lohse-Wächtler, *Paar (Eine Blume)* (ELW 89), 1930, Pastellkreiden, 68,5 x 44,9 cm, monogr. und dat. unten Mitte: ELW/30, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf, Schleswig, Foto: Schleswig-Holsteinische Landesmuseen. 163
- Abb. 16: Elfriede Lohse-Wächtler, *Über den Leib* (ELW 88), 1930, Pastellkreiden, 61,5 x 47,5 cm, monogr. und dat. unten links: ELW/30, Privatbesitz, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg 163
- Abb. 17: Elfriede Lohse-Wächtler, *Die Absinth-Trinkerin (Selbstbildnis)* (ELW E 339), um 1931, Pastellkreiden, 36 x 32 cm, Privatbesitz, Courtesy Galerie Michael Haas, Berlin, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg 163
- Abb. 18: Grethe Jürgens, Illustration aus *Das Atelier*, 1943, aus: Jürgens 1943, ohne Seite 167
- Abb. 19: Grethe Jürgens, *Selbstbildnis*, ohne Jahr (Anfang der 1920er Jahre), Radierung, 10,2 x 9,8 cm (Bild), 12 x 13,5 cm (Blatt), von der Künstlerin eigens gedruckt, Auflage 7–8 Exemplare, mit Nachlasssignatur von Johannes Jürgens auf der Rückseite, Privatbesitz, Foto: Eigentümer_innen des Blattes 167
- Abb. 20: Grethe Jürgens, *Selbstbildnis*, ohne Jahr (um 1925, bisher um 1927), 29,7 x 24,9 cm, Privatbesitz, Abb.: Courtesy Nikolaus Fischer, Frankfurt 167
- Abb. 21: Unbekannte_r Fotograf_in, Grethe Jürgens in ihrem Atelier, um 1929, Abb. aus: Kunstverein Hannover 1974, S. 65 . 167
- Abb. 22: Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstporträt mit Zigarette* (ELW 48), 1929, Pastellkreide über Bleistift, 53,9 x 39,9 cm, Privatbesitz, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg 167
- Abb. 23: Elfriede Lohse-Wächtler, *Vor dem Hauptgericht* (ELW 84), um 1930, Feder in schwarzer Tusche über Bleistift, laviert, 31 x 38,1 cm, bez. unten rechts: [beschnitten/unleserlich], Privatbesitz Süddeutschland, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg 167
- Abb. 24: Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstporträt (mit aufgelöstem Haar)* (ELW 122), 1931, Pinsel in schwarzer Tusche und Pastellkreiden, 63 x 47 cm, monogr. und dat. unten rechts: ELW/31, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg. 177
- Abb. 25: Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstbildnis vor leerem Blatt* (ELW 178), 1931, Aquarell, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg 177
- Abb. 26: Elfriede Lohse-Wächtler, *Selbstporträt (in phantastischer Gesellschaft)* (ELW 133), 1931, Aquarell, 90 x 60 cm, sig. im Namensschild auf dem Kleid der Künstlerin unten rechts: ELohsW [spiegelbildlich], Sammlung Deutsche Bank Frankfurt/Main, Foto: Deutsche Bank. 177
- Abb. 27: Otto Dix, *Selbstporträt mit Nelke*, 1912, Öl auf Pappe, montiert auf Pappelholz-Tafel, 73,7 x 49,5 cm, monogr. und dat. oben links: DIX/1912, Detroit Institute of Arts, USA/Schenkung von Robert H. Tannahill/Bridgeman Images 177
- Abb. 28: Unbekannte_r Fotograf_in, Elfriede Wächtler, vermutlich in ihrem Zimmer in der Pillnitzer Straße 28 in Dresden, um 1917, Fotografie, Nachlass ELW, Hamburg, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg 181
- Abb. 29: Unbekannte_r Fotograf_in, Elfriede Wächtler auf der Chaiselongue in ihrem Zimmer in der Rietschelstraße 7 in Dresden, um 1919, Fotografie, Nachlass ELW, Hamburg, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg. 181
- Abb. 30: Otto Dix, *Selbstbildnis mit Zigarette*, aus: *Radierwerk III*, 1. Teil, 1922, Radierung, 50,2 x 43,2 cm (Blatt), monogr. unten links: DIX, Zeppelin Museum Friedrichshafen, Leihgabe der ZF Friedrichshafen AG, Foto: M. Waike-Koormann 181

- Abb. 31: Otto Dix, *Selbstporträt in der Großstadt*, 1921, Bleistift auf Papier, 43,3 x 35 cm, sig. und dat. unten rechts: 11. Mai/ Dix 1921, Serge Sabarsky Collection, New York, Abb. aus: Schmidt 1981, S. 62 181
- Abb. 32: Otto Dix, *Selbstbildnis als Raucher*, vermutlich um 1913/14, (irrtümliche Datierung auf einer beschädigten Ecke), Öl auf Pappe, 70,5 x 56 cm, Kunstsammlung Gera, Leihgabe des Landes Thüringen, Abb. aus: Schmidt 1981, S. 27... 183
- Abb. 33: Otto Dix, *Selbstporträt mit Dirnen*, 1921, Bleistift und Wasserfarbe auf Papier, 43,4 x 35 cm, Privatbesitz, Abb.: Scan Courtesy Neue Galerie, New York 183
- Abb. 34: Otto Dix, *Der Krieg (Triptychon)*, 1929–32, Mischtechnik auf Holz, 204 x 408 cm und 60 x 204 cm (Predella), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, Foto: bpk/Staatliche Kunstsammlungen Dresden/ Elke Estel/Hans-Peter Klut 183
- Abb. 35: Otto Dix, *Selbstbildnis als Mars*, 1915, Öl auf Leinwand, 81 x 66 cm, sig. und dat. unten rechts: DIX 1915, Städtische Sammlungen Freital 201
- Abb. 36: Otto Dix, *Lukas malt die Madonna*, 1943, Mischtechnik auf Holz, 212 x 175 cm, Zeppelin Museum Friedrichshafen, Leihgabe Otto Dix Stiftung Vaduz, Foto: M. Waike-Koormann. 201
- Abb. 37: Otto Dix, *Selbstbildnis mit nacktem Modell*, 1923, Öl auf Leinwand, 105 x 90 cm, Privatbesitz, Abb. aus: Peters 2010a, S. 200. 201
- Abb. 38: Elfriede Lohse-Wächtler, *Potiphar* (ELW 28, weiterer Abzug), um 1922, Federlithografie, aquarelliert, 18,5 x 19 cm, im Stein monogr. unten links: ELW, Nachlass ELW, Hamburg, Foto: M. Waike-Koormann 201
- Abb. 39: Elfriede Lohse-Wächtler, *Tod und Sünderin* (ELW 14), 1918, Federlithographie, aquarelliert, 18,8 x 13,4 cm, in Stein monogr. unten Mitte: NW, Nachlass ELW, Hamburg, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg. 207
- Abb. 40: Elfriede Lohse-Wächtler, *Liebespaar* (ELW 27), 1922/23, Aquarell, 36 x 28,5 cm, Privatsammlung in der Hamburger Kunsthalle, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg 207
- Abb. 41: Elfriede Lohse-Wächtler, *Paar in der Kneipe* (ELW E 340), um 1930, Pastellkreiden, 62,2 x 47,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Abb.: Hamburger Kunsthalle/bpk, Foto: Christoph Irrgang 207
- Abb. 42: Elfriede Lohse-Wächtler, *Gewerbe* (ELW 76), 1930, Pastellkreiden, 64,5 x 49,3 cm, Privatbesitz, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg 207
- Abb. 43: Otto Dix, *Der Lustmörder (Selbstbildnis)*, 1920, Öl auf Leinwand, 170 x 120 cm, Verbleib unbekannt, Abb. aus: Peters 2013, S. 73 219
- Abb. 44: Elfriede Lohse-Wächtler, *Nachtgeschäft* (ELW 77), 1930, Pastellkreiden, 60 x 46 cm, Privatbesitz, Abb. aus: Reinhardt 1996, S. 98. 219
- Abb. 45: Grethe Jürgens, *Ohne Titel*, 1919–21, Mischtechnik auf Papier, ca. 19 x 12 oder 15 x 10 cm, Kunstmuseum Celle mit Sammlung Robert Simon 219
- Abb. 46: Grethe Jürgens, *Ohne Titel*, 1919–21, Kohle auf Papier, ca. 19 x 12 oder 15 x 10 cm, Kunstmuseum Celle mit Sammlung Robert Simon 219
- Abb. 47: Elfriede Lohse-Wächtler, *Gelage* (ELW 139), um 1930, Aquarell über schwarzer Pastellkreide, 64,5 x 59,8 cm, Nachlass ELW, Hamburg, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg. 221
- Abb. 48: Elfriede Lohse-Wächtler, *Budike (Im Wirtshaus)* auch: *Kneipe in St. Pauli* (ELW 79), 1930, Pastellkreiden, 63 x 48 cm, verso: *Fischräucherei*, Privatbesitz, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg 221

- Abb. 49: Elfriede Lohse-Wächtler, *Das Vergnügen von St. Pauli* (ELW 74), 1930, Pastellkreiden, 64,5 x 49,9 cm, Förderkreis Elfriede Lohse-Wächtler e. V. Hamburg, Abb.: Nachlass ELW, Hamburg 221
- Abb. 50: Grethe Jürgens, *An der Roßmühle*, 1929, Aquarell, 49 x 39 cm, bez. unten links: Jürgens, Historisches Museum Hannover, Foto: Jekaterina Kredovica 221
- Abb. 51: Grethe Jürgens, *Frisierpuppen*, 1927, Öl auf Leinwand, 96,5 x 59,5 cm, sig. und dat. unten links: JÜRGENS 1927, Privatsammlung, Foto: Benjamin Hasenclever, München 232
- Abb. 52: Grethe Jürgens, *Stoffhändler*, 1932, Öl auf Leinwand, 52,5 x 40,5 cm, bez. unten rechts: Jürgens, Sprengel Museum Hannover, Abb.: bpk/Sprengel Museum Hannover/Aline Herling/Michael Herling/Benedikt Werner 232
- Abb. 53: Grethe Jürgens, *Frau und Mann*, 1927, Öl auf Leinwand, 40 x 35 cm, sig. und dat. unten rechts: JÜRGENS 27, Privatbesitz, Abb. aus: Kunstverein Hannover 1974, Kat. 3, ohne Seite 232
- Abb. 54: Grethe Jürgens, *Liebespaar*, 1930, Öl auf Leinwand, 65 x 50 cm, sig. unten links: JÜRGENS, Sprengel Museum Hannover, Abb.: bpk/Sprengel Museum Hannover/Michael Herling/Aline Gwose 232
- Abb. 55: Grethe Jürgens, *Paar in der Kneipe (Zwei Paare)*, 1922, Kohlezeichnung, 16 x 10 cm, Privatbesitz, Abb. aus: Scholz 2001, Abb. 24 233
- Abb. 56: Grethe Jürgens, *Hafencafé*, 1931, Aquarell, 69 x 50 cm, sig. und dat. unten rechts: Jürgens 1931, Privatbesitz, Abb. aus: Scholz 2001, Abb. 68 233
- Abb. 57: Grethe Jürgens, *Teediele*, um 1925 (?), Gouache, 40 x 29,8 cm, sig., Privatbesitz, Abb. aus: Scholz 2001, Abb. 67 233
- Abb. 58: Grethe Jürgens, *Im Spiegel*, 1928, Feder, Tusche, 20,5 x 17,9 cm, sig. unten Mitte: Jürgens, verso bez.: Im Spiegel, Privatbesitz, Abb.: Courtesy Eigentümer des Blattes. 233
- Abb. 59: Otto Dix, *Nächtliche Szene*, aus: *Holzschnittwerk II*, 1920, Holzschnitt schwarz auf Kupferdruckpapier, 25 x 15,8 cm (Bild), 42,5 x 35 cm (Blatt), sig. und dat. unten rechts: Dix 20, bez. unten Mitte: Nächtliche Szene, num. unten links: 26/30, in der Platte sig. oben rechts: Dix, Zeppelin Museum Friedrichshafen, Foto: M. Waike-Koormann. 245
- Abb. 60: Otto Dix, *Der Kuss (Liebespaar)*, 1919, Holzschnitt, 24 x 17,8 cm (Bild), 41,5 x 33 cm (Blatt), sig. unten rechts: Dix, bez. unten links: Meiner Freundin Viola, Kunstmuseum Albstadt, Sammlung Walther Groz, Inv. SWG 1980–105, Foto: Kunstmuseum Albstadt. 245
- Abb. 61: Otto Dix, *Soldat und Nonne (Vergewaltigung)*, 1924, Radierung: Ätzung, Aquatinta, Kaltnadel, Kupferdruckpapier, 19,7 x 14,1 cm, sig. unten rechts: Dix, bez. unten links: 26/70, Zeppelin Museum Friedrichshafen, Foto: M. Waike-Koormann 245
- Abb. 62: Otto Dix, *Mädchen und Tod*, 1918, Zeichnung, schwarze Kreide und Tusche auf Papier, 37,5 x 40 cm, sig. und dat. oben links: Dix 18, Privatbesitz München, Abb. aus: Sabarsky 1987, S. 137 245
- Abb. 63: Otto Dix, *Dirne und Kriegsverletzter*, 1923 (auch *Hure und Kriegskrüppel* oder *Opfer des Kapitalismus*), 1923, Tusche, 47 x 37 cm, sig. und dat. unten rechts: Dix 23, LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster, Foto: Sabine Ahlbrand-Dornseif. 245
- Abb. 64: Otto Dix, *Älteres Liebespaar*, 1923, Aquarell, 39 x 33,5 cm, bez. unten rechts: Dix 23/24, Privatbesitz, Abb. aus: Museum Villa Stuck 1985, Abb. Nr. 316, S. 182. 249

- Abb. 65: Otto Dix, *Ungleiches Liebespaar*, 1925, Tempera auf Holz, 180 x 100 cm, monogr. unten rechts, Kunstmuseum Stuttgart, Dauerleihgabe des Ministeriums für Wissenschaft und Forschung und Kunst Baden-Württemberg, Foto: Kunstmuseum Stuttgart 249
- Abb. 66: Otto Dix, *Matrose und Mädchen*, 1922, Tusche und Gouache über Tinte und Bleistift, 57,8 x 48 cm, sig. und dat. unten rechts: Dix 22, Serge Sabarsky Collection, New York, Abb. aus: Peters 2010a, S. 138 249
- Abb. 67: Otto Dix, *Abschied von Hamburg*, 1921, Öl auf Leinwand, 85 x 59 cm, Kunstsammlungen Chemnitz - Museum Gunzenhauser, Inv. Nr. GUN-M-0080, Eigentum der Stiftung Gunzenhauser, Chemnitz, Foto: PUNCTUM/Bertram Kober 249
- Abb. 68: Otto Dix, *Matrose und Mädchen (für Mutz)*, 1925, Aquarell und Tinte, weiß gehöht, 49,9 x 36,9 cm, sig. unten rechts: Dix für Mutz, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Foto: Staatsgalerie Stuttgart 249

Kurzbiografie Grethe Jürgens

- 1899 Margarethe Catharina Jürgens wird am 15. Februar als Tochter des Lehrers Georg Gerhard Jürgens und seiner Frau Ludwina Anna Jürgens, geb. Eckert, in Holzhausen bei Osnabrück geboren.
- 1900 Übersiedlung nach Wilhelmshaven
- 1918 Abitur und Beginn eines Studiums der Architektur an der Technischen Universität Berlin in Berlin-Charlottenburg
- 1919 Beginn eines Studiums der Grafik an der Kunstgewerbeschule in Hannover
- 1922 Tätigkeit als Werbegrafikerin u. a. für das Unternehmen Hackethal-Draht- und Kabel-Werke AG in Hannover
- 1927 Beginn ihrer freiberuflichen Tätigkeit als bildende Künstlerin, Grafikerin und Illustratorin
- 1929 Bezug eines Wohnateliers in der Podbielskistraße
- 1931 Mitbegründerin, Autorin und Herausgeberin der Zeitschrift *Wachsbogen* bis 1932
- 1943 Veröffentlichung ihres Buches *Das Atelier*
- 1979 Erhalt des Verdienstkreuzes 1. Klasse des Niedersächsischen Verdienstordens
- 1981 gestorben am 8. Mai in Hannover

Übersicht der Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen von Grethe Jürgens im Zeitraum 1928–2015¹²⁷¹

Einzelausstellungen

1933

Grethe Jürgens, Laufzeit nicht bekannt, Galerie Abels, Köln

1935

Grethe Jürgens. Landschaften und Porträts, 13.01.–01.02.1935, GEDOK, Hannover

1938

Grethe Jürgens. Pflanzenaquarelle, ?–24.11.1938, GEDOK, Hannover

1951

Freie Gruppe, 6. Ausstellung: Grethe Jürgens, 28.04.–27.05.1951, Wilhelm Busch – Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Hannover

1970

Grethe Jürgens, April 1970, Sparkasse Achenbachstraße, Hannover

1987

60 Jahre GEDOK Hannover. Gedächtnisausstellung Grethe Jürgens – Malerei und Graphik, 13.10.–22.11.1987, Historisches Museum Hannover

1989

Grethe Jürgens, Laufzeit nicht bekannt, Galerie Magdalena Kaiser, Siegen

1994

Grethe Jürgens. Hannoversche Neue Sachlichkeit II, 17.07.–31.08.1994, Kleine Galerie, Langenhagen

1999

Grethe Jürgens – Zum 100. Geburtstag, 12.09.–07.11.1999, Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück/Felix Nussbaum Haus, Osnabrück. Dazu erschienen: Scholz 1999

2004

Grethe Jürgens – 20er Jahre. Arbeiten auf Papier, 29.03.–22.08.2004, Kunstmuseum Celle mit Sammlung Robert Simon, Celle

1271 Die Angaben zu den Ausstellungsbeteiligungen in dem Zeitraum von 1917 bis 1944 sind vor allem der umfassenden Übersicht entnommen, die anlässlich der Ausstellung zur Neuen Sachlichkeit in Hannover im Sprengel Museum 2001/2002 für den dazugehörigen Katalog erstellt wurde. Dieser sind zudem die jeweiligen Exponate zu entnehmen, siehe Sprengel Museum Hannover 2001, S. 273 ff. Spätere Ausstellungsbeteiligungen entstammen vornehmlich der von Heike Scholz im Rahmen ihrer Dissertation erstellten Ausstellungsübersicht, siehe Scholz 2001, S. 211 ff. Von mir ergänzend hinzugefügt wurden insbesondere Ausstellungsbeteiligungen in den 1950er, 1960er und 1970er Jahren sowie ab dem Jahr 2001. Teilweise konnten angesichts von Zeitungsartikeln oder Katalogen Angaben zu Ausstellungsdaten, oder -titeln insgesamt präzisiert werden. Gleichwohl erhebt die vorliegende Aufstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Ein Verweis auf zu den Ausstellungen erschienene Publikationen erfolgt nur dann, wenn sie im Quellenverzeichnis der vorliegenden Arbeit aufgeführt sind.

2005

Grethe Jürgens. Aus den Skizzenbüchern 1919–1921, 20.01.–20.03.2005, Das verborgene Museum, Berlin. Dazu erschienen: Verein „Das Verborgene Museum“ 2005

Ausstellungsbeteiligungen

1928

Die Neue Sachlichkeit in Hannover, Dezember 1928, Kunstverein im Alten Museum, Nordhausen

1929

97. *Große Kunstausstellung*, 24.02.–14.04.1929, Kunstverein Hannover

Neue Sachlichkeit, 11.05.–10.06.1929, Stedelijk Museum, Amsterdam

16. *Herbstausstellung*, 13.10.–24.11.1929, Kunstverein Hannover

1930

Herbstausstellung hannoverscher Künstler, 12.10.–23.11.1930, Kunstverein Hannover

Titel und Laufzeit nicht bekannt, GEDOK, Hannover

1931

99. *Große Kunstausstellung*, 22.02.–12.04.1931, Kunstverein Hannover

Herbstausstellung hannoverscher Künstler, 11.10.–22.11.1931, Kunstverein Hannover

1932

Die Neue Sachlichkeit in Hannover, 01.05.–31.05.1932, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig

Herbstausstellung hannoverscher Künstler, 09.10.–20.11.1932, Kunstverein Hannover

Herbstausstellung westfälischer Künstler, 21.09.–31.10.1932, Dortmund

1933

101. *Große Frühjahrsausstellung*, 26.02.–18.04.1933, Kunstverein Hannover

Herbstausstellung hannoverscher Künstler, 20.10.–03.12.1933, Kunstverein Hannover

1934

102. *Große Frühjahrsausstellung*, 11.03.–29.04.1934, Kunstverein Hannover

Herbstausstellung hannoverscher Künstler, 14.10.–25.11.1934, Kunstverein Hannover

1935

103. *Große Frühjahrsausstellung*, 03.03.–22.04.1935, Kunstverein Hannover

Herbstausstellung 1935 „Niedersächsische Künstler“, 12.10.–24.11.1935, Kunstverein Hannover

1936

104. *Große Frühjahrsausstellung*, 01.03.–14.04.1936, Kunstverein Hannover

Herbstausstellung hannoverscher Künstler, 18.10.–29.11.1936, Kunstverein Hannover

1937

Herbstaussstellung hannoverscher Künstler, 06.11.–19.12.1937, Kunstverein Hannover

1938

25. *Herbstaussstellung*, 16.10.–27.11.1938, Kunstverein Hannover

1939

107. *Große Frühjahrsausstellung*, 06.03.–16.04.1939, Kunstverein Hannover

Ausstellung hannoverscher Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen, April bis Mai 1939, Neues Haus der Frau, Hannover

26. *Herbstaussstellung*, 19.11.–17.12.1939, Kunstverein Hannover

1940

108. *Große Frühjahrsausstellung*, 05.05.–09.06.1940, Kunstverein Hannover

27. *Herbstaussstellung*, 24.11.–22.12.1940, Kunstverein Hannover

1941

Die deutsche Malerin und Bildhauerin, März bis April 1941, veranstaltet von der Gesellschaft zur Förderung der Düsseldorfer Kunst e. V.

109. *Große Frühjahrsausstellung*, 27.04.–02.06.1941, Kunstverein Hannover

28. *Herbstaussstellung*, 16.11.–21.12.1941, Kunstverein Hannover

1943

111. *Große Frühjahrsausstellung*, 28.02.–18.04.1943, Kunstverein Hannover

Esposizione di opere d'arte di artisti Germanici, Uomini e Paesaggi della bassa sassonia, 06.06.–20.06.1943, Ente Autonomo Manifestazioni Artistiche, Cremona, Italien

30. *Herbstaussstellung*, 10.10.–21.12.1943, Kunstverein Hannover

1946

Kunstaussstellung, Bund Bildender Künstler für Nordwestdeutschland, 22.06.–21.07.1946, Orangerie, Hannover-Herrenhausen, Hannover

Dazu erschienen: BBK 1946

1953

Dritte Deutsche Kunstaussstellung, 01.03.–30.04.1953, Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR, Verband Bildender Künstler Deutschlands, Albertinum, Dresden

Dazu erschienen: Publikationsausschuß der Dritten Deutschen Kunstaussstellung 1953

1954

Kunst in Niedersachsen, Ausstellung der Niedersächsischen Sezession und der Freien Gruppe, 23.05.–13.06.1954, Städtisches Museum Braunschweig

Herbstaussstellung Niedersächsischer Künstler, Laufzeit nicht bekannt, Kunstverein Hannover

1955

Malerei der Gegenwart im norddeutschen Raum, 19.06.–28.06.1955, Große Stadthalle, Uetersen, Holstein unter Mitwirkung des BBK Nordwestdeutschland e. V., Hannover

1956

Juryfreie Ausstellung des BBK Hannover, Niedersächsische Künstlergruppen im Bund bildender Künstler, Teil 1, 27.05.–20.06.1956, Künstlerhaus Hannover

Juryfreie Ausstellung des BBK Hannover, Niedersächsische Künstlergruppen im Bund bildender Künstler, Teil 2, 24.06.–19.07.1956, Künstlerhaus Hannover

1957

Niedersächsische Künstler. Freie Gruppe Hannover, 17.05.–16.06.1957, Galerie der Secession, Wien

45. *Herbstausstellung Niedersächsischer Künstler*, 20.10.–24.11.1957, Kunstverein Hannover

1958

Niedersächsische Kunstaussstellung der im BBK zusammengeschlossenen Künstlerverbände, 27.04.–08.06.1958, Städtisches Museum Braunschweig

46. *Herbstausstellung Niedersächsischer Künstler*, 07.09.–12.10.1958, Kunstverein Hannover

1959

Unbekannter Titel, 20.06.–12.07.1959, Ausstellung der GEDOK, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart

47. *Herbstausstellung Niedersächsischer Künstler*, 12.10.–23.11.1959, Kunstverein Hannover

1960

Niedersächsische Kunstaussstellung Oldenburg der im BBK zusammengeschlossenen Künstlergruppen, 02.07.–31.07.1960, Neues Gymnasium, Oldenburg

1961

Neue Sachlichkeit, 26.09.–29.10.1961, Haus am Waldsee, Berlin

49. *Herbstausstellung Niedersächsischer Künstler*, 17.09.–15.10.1961, Kunstverein Hannover

1962

Die zwanziger Jahre in Hannover, 12.08.–30.09.1962, Kunstverein Hannover

Dazu erschienen: Kunstverein Hannover 1962

Niedersächsische Kunstaussstellung der im BBK zusammengeschlossenen Künstlergruppen, 26.08.–16.09.1962, Werkschule Hildesheim

1964

52. *Herbstausstellung Niedersächsischer Künstler*, 23.08.–20.09.1964, Kunstverein Hannover

1966

Unbekannter Titel, 05.03.–31.03.1966 (?), Galerie Zwirner, Köln

Neue Sachlichkeit 1920 – 1930, Mai 1966, Galerie Zwirner, Köln

127. *Große Frühjahrsausstellung*, 13.03.–17.04.1966, Kunstverein Hannover

54. *Herbstausstellung Niedersächsischer Künstler*, 21.08.–18.09.1966, Kunstverein Hannover

1967

Magischer Realismus in Deutschland 1920 – 1933, 10.09.–29.10.1967, Von der Heydt-Museum, Wuppertal

Dazu erschienen: Kunst- und Museumsverein Wuppertal 1967

10 Jahre Brockstedt, Laufzeit nicht bekannt, Galerie Brockstedt, Hamburg

55. *Herbstausstellung Niedersächsischer Künstler*, 27.08.–24.09.1966, Kunstverein Hannover

1968

Realismus in der Malerei der zwanziger Jahre, 19.10.–01.12.1968, Kunstverein Hamburg

Aspekte der Neuen Sachlichkeit, Juni bis 10.09.1968, Galleria del Levante, München und Rom

BBK Bund bildender Künstler für Nordwestdeutschland, 11.08.–08.09.1968, Orangerie Hannover-Herrenhausen, Hannover

56. *Herbstausstellung Niedersächsischer Künstler*, 22.09.–27.10.1968, Kunstverein Hannover

1968/1969

Realismus in der Malerei der 20er Jahre,

19.10.–01.12.1968, Kunstverein in Hamburg

14.12.1968 – 02.02.1969, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main

Dazu erschienen: Kunstverein in Hamburg 1968

1969

Deutscher Künstlerbund, 17. Ausstellung, 07.06.–27.07.1969, Hannover

57. *Herbstausstellung Niedersächsischer Künstler*, 12.10.–09.11.1969, Kunstverein Hannover

1970

Gemeinschaftsausstellung mit Paula Brandt, Laufzeit nicht bekannt, BBK Hannover

1971

Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung 1919 – 1933, 25.09.–28.11.1971, Kunstverein Württemberg, Stuttgart

Dazu erschienen: Schneede-Sczesny 1971

59. *Herbstausstellung Niedersächsischer Künstler*, 25.09.–07.11.1971, Kunstverein Hannover

1971/1972

Il Realismo in Germania, Dezember 1971 bis Februar 1972, Rotonda della Besana, Mailand

1972

Maler der Wirklichkeit. Deutschland 1920 – 1932, 23.01.–23.02.1972, Kunstverein Oldenburg

60. *Herbstausstellung Niedersächsischer Künstler*, 29.10.–03.12.1972, Kunstverein Hannover

1973

Realismus der 20er Jahre, Laufzeit nicht bekannt, Galerie Hasenclever, München

Unbekannter Titel, April 1973, GEDOK, Hannover

61. *Herbstausstellung Niedersächsischer Künstler*, 05.08.–23.09.1973, Kunstverein Hannover

1973/1974

Neue Sachlichkeit in Hannover, 23.11.1973 bis Ende Januar 1974, Galleria del Levante, München

1974

Neue Sachlichkeit in Hannover, 12.05.–30.06.1974, Kunstverein Hannover

Dazu erschienen: Kunstverein 1974

Réalismes en Allemagne 1919 – 1933,

15.02.–28.03.1974, Musées d'Art et Histoire, St. Etienne

04.04.–06.05.1974, Musées d'Art et Histoire, Chambéry

Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919–1933, März bis Juni 1974, Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin

1975

Neue Sachlichkeit. Zwölf Maler zwischen den Kriegen, 12.03.–03.05.1975, Galerie von Abercron, Köln

1975/1976

Vom Art Brut zur Neuen Sachlichkeit, Realisten in Hannover, 18.12.1975 bis Mitte Februar 1976, Galerie Krokodil, Hamburg

1976

Realismus der 20er und 30er Jahre, 11.06.–11.07.1976, GEDOK, Hamburg

Die zwanziger Jahre im Porträt, Porträts in Deutschland 1918 – 1933, 10.9.–24.10.1976, Rheinisches Landesmuseum, Bonn

Die zwanziger Jahre in Hannover, 22.05.–03.07.1976, Stubengalerie, Goslar

Realismus der Zwanziger Jahre, November bis Dezember 1976, Galerie Hasenclever, München

64. *Herbstausstellung Niedersächsischer Künstler*, 17.09.–25.10.1976, Kunstverein Hannover

1977

Neue Sachlichkeit, 21.04.–24.07.1977, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien

Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, 21.08.–23.10.1977, Staatliche Kunsthalle, Berlin

German Realists 1918–1933, 15.03.–16.04.1977, Piccadilly Gallery, London

Künstlerinnen international 1877–1977, 08.03.–10.04.1977, Schloß Charlottenburg, Berlin
Dazu erschienen: AG Frauen in der Kunst 1977

1977/1978

Der Realismus der Zwanziger Jahre, 01.11.1977 – 15.01.1978, Niedersächsische Landesgalerie, Hannover

Realismus, Dezember 1977 bis Januar 1978, Galerie Michael Hasenclever, München

1978

Zwischen Widerstand und Anpassung, 17.09.–29.10.1978, Akademie der Künste, Berlin

66. Herbstausstellung Niedersächsischer Künstler, 01.10.–05.11.1978, Kunstverein Hannover

Die Neue Sachlichkeit, 27.05.–16.07.1978, Stubengalerie, Goslar

1978/1979

Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties, 11.11.1978 – 14.01.1979, Hayward Gallery, London

Revolution und Realismus – Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917–1933, 08.11.1978 – 25.02.1979, Altes Museum, Berlin, DDR

1979

Grethe Jürgens, Erich Wegner. Bilder aus sechs Jahrzehnten, 28.07.–26.08.1979, Kubus an der Aegidienkirche, Hannover

Dazu erschienen: BBK 1979

1980

Realismus der Zwanziger Jahre, 14.10.–15.11.1980, Galerie Michael Hasenclever, München

L'altra metà dell'avanguardia 1910–1940, März bis 13.04.1980, Palazzo Reale, Mailand

Aus Schacht und Hütte, 04.05.–18.06.1980, Ruhrfestspiele, Städtische Kunsthalle, Recklinghausen

Zwischen Krieg und Frieden, 24.10.–07.12.1980, Kunstverein Frankfurt/Main

1981

Andra Hälften av Avantgardet, 14.02.–03.05.1981, Kulturhuset, Stockholm

Fahrendes Volk, 02.05.–05.07.1981, Ruhrfestspiele, Städtische Kunsthalle, Recklinghausen

Zwischen Krieg und Frieden, 13.02.–18.03.1981, Bund Bildender Künstler, Braunschweig

1982

Zirkus, Februar bis März 1982, Kulturgeschichtliches Museum, Osnabrück

Niedersächsische Künstler im Niedersachsen-Pavillon 1982 Grethe Jürgens und Friederike Michelsen, 24.04.–25.04.1982, Hannover-Messe

Grethe Jürgens – Gerta Overbeck. Bilder der zwanziger Jahre, 27.10.–05.12.1982, Bonner Kunstverein

Dazu erschienen: Bonner Kunstverein 1982

1985

Hannover im Bild. Künstler des 20. Jahrhunderts sehen Hannover und Hannoveraner,
21.03.–09.06.1985, Historisches Museum Hannover

Dazu erschienen: Lange 1985

Mensch & Technik 1920–1933. Schornsteine, Schiffe & Maschinen, Eröffnung am 12.12.1985,
Laufzeit nicht bekannt, Galerie Krokodil, Hamburg

1986

Überblick 1986, Laufzeit nicht bekannt, Galerie Michael Hasenclever, München

Dazu erschienen: Hasenclever 1986

1990

Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus 1919–1930. Bilder aus einer Privatsammlung,
21.05. –14.07.1990, Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner KG, Bremen

Dazu erschienen: Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner 1990

1990/1991

Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus, 02.12.1990 – 10.02.1991, Kunsthalle Bielefeld,
Bielefeld

Dazu erschienen: Kunsthalle Bielefeld 1990

*Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909–1936. Die Sammlung
Marvin und Janet Fishman*,

06.12.1990 – 03.02.1991, Art Museum, Milwaukee

22.06.–18.08.1991, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main

25.08.–27.10.1991, Kunsthalle Emden

Dazu erschienen: Heller 1991

1991

*Hannoversche Maler der Neuen Sachlichkeit. Eine Ausstellung der Niedersächsischen
Sparkassenstiftung*,

16.03.–24.04.1991, Universität Leipzig

06.05.–21.06.1991, Stadtparkasse, Hannover

27.06.–28.07.1991, Augusteum, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Olden-
burg

04.08.–08.09.1991, Städtisches Museum, Göttingen

13.09.–18.10.1991, Kulturgeschichtliches Museum, Osnabrück

27.10.–24.11.1991, Museum für das Fürstentum, Lüneburg

Dazu erschienen: Niedersächsische Sparkassenstiftung 1991

1992

Domesticity and Dissent: The Role of Women Artists in Germany 1918 to 1938,

16.05.–05.07.1992, Leicestershire Museum and Art Gallery, New Walk Leicester

Dazu erschienen: Meskimmon und Davies 1992

Hannover zwischen Haarmann & Hitler. Zeugnisse der Kunst 1923–1933, 07.05.–14.06.1992, Galerie Krokodil, Hamburg

1994/1995

Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre, 09.10.1994 – 29.01.1995, Kunsthalle Mannheim

1995

Nachtstücke der Weimarer Republik, Januar 1995, Galerie Krokodil, Hamburg

Nuova oggettività. Germania e Italia 1920 – 1939, 11.02.–12.03.1995, Palazzo della Permanente, Mailand

Dazu erschienen: Palazzo della Permanente 1995

Bubikopf und Gretchenzopf. Die Frau der 20er Jahre, 01.09.–05.11.1995, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

Dazu erschienen: Meyer-Büser 1995

Bilder eines Sammlers. Karl Eggert zu Ehren, 25.11.1995 – 27.01.1996, Galerie Nikolaus Fischer, Frankfurt am Main

1998/1999

Zeitnah Weltfern. Bilder der Neuen Sachlichkeit, 13.12.1998 – 14.02.1999, Städtische Galerie der Stadt Würzburg

Dazu erschienen: Städtische Galerie Würzburg und Reese 1999

1999

Grethe Jürgens und Erich Wegner. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag, 11.07.–25.07.1999, Rathaus der Landeshauptstadt Hannover

Dazu erschienen: Landeshauptstadt Hannover 1999

2000

Burger-Mühlfeld & Co. – Hannoversche Klassik, 17.03.–14.04.2000, Konrad Adenauer Stiftung, Bildungswerk Hannover

2001

Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre, 01.06.–02.09.2001, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München

Dazu erschienen: Schmied 2001

2001/2002

Der stärkste Ausdruck unserer Tage. Neue Sachlichkeit in Hannover, Sprengel Museum Hannover, 09.12.2001 – 10.03.2002

Dazu erschienen: Sprengel Museum Hannover 2001

2002/2003

Meister der Moderne – Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung Brabant, 10.11.2002 – 09.02.2003, Theodor F. Leifeld-Stiftung, Kunst-Museum Ahlen

08.03.–22.06.2003, Mittelrhein-Museum, Koblenz

13.07.–31.08.2003, Museum der Stadt Ratingen

Dazu erschienen: Kunst-Museum Ahlen 2002

2004

Das wahre Gesicht unserer Zeit. Bilder vom Menschen in der Zeichnung der Neuen Sachlichkeit,

02.05.–27.06.2004, Kunsthalle zu Kiel

2004/2005

Femme Flaneur. Erkundungen zwischen Boulevard und Sperrbezirk,

24.09.–12.12.2004, August Macke Haus, Bonn

16.01.–03.04.2005, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen

Dazu erschienen: Verein August Macke Haus 2004

2006

More than coffee was served. Café Culture in Fin-de-Siècle Vienna and Weimar Germany,

19.09.–25.11., Galerie St. Etienne, New York

2006/2007

Mensch und Menschenwerk im Blick der Verschollenen Generation. Ausgewählte Werke der Sammlung Brabant, 10.09.2006 – 04.02.2007, Schloss Cappenberg, Selm-Cappenberg, Landkreis Unna

Dazu erschienen: Hengstenberg 2006

2014

Schlachtfelder, 04.06.–28.09.2014, Sprengel Museum Hannover

2015

Die Neue Frau? Malerinnen und Grafikerinnen der Neuen Sachlichkeit, 25.04.–12.07.2015, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen

Dazu erschienen: Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen 2015

Kurzbiografie Elfriede Lohse-Wächtler

- 1899 Anna Frieda Wächtler wird am 4. Dezember als Tochter des kaufmännischen Angestellten Gustav Adolf Wächtler und seiner Frau Marie Zdenka Sidonie Wächtler, geb. Ostadal, in Dresden-Löbtau geboren.
- 1915 Beginn des Studiums an der Königlichen Kunstgewerbeschule Dresden
- 1916 Bezug eines Zimmers in der Dresdner Innenstadt, Pillnitzer Straße
- 1918 Ende des Studiums und Beginn der hauptberuflichen Tätigkeit als bildende Künstlerin und Kunsthandwerkerin
- Bezug eines Wohnateliers in der Rietschelstraße
- 1921 Heirat mit Kurt Lohse und Bezug eines Hauses nahe Stadt Wehlen in der Sächsischen Schweiz
- 1922 Umzug nach Görlitz
- Tätigkeit als Tänzerin, Kostümbildnerin und Grafikerin
- 1923 Erste Trennung von Kurt Lohse und Rückkehr nach Dresden
- 1925 Umzug nach Hamburg
- 1926 Zweite Trennung des Ehepaares
- 1929 Zweimonatiger Aufenthalt in der psychiatrischen Abteilung der Staatskrankenanstalt Hamburg-Friedrichsberg
- 1931 Rückkehr ins Dresdner Elternhaus
- 1932 Krankenhausaufenthalt mit anschließender dauerhafter Internierung in der Landes-Heil- und Pflegeanstalt Arnsdorf bei Dresden
- 1935 Scheidung, Entmündigung und Zwangssterilisation
- 1940 Deportation nach Pirna-Sonnenstein und Tod durch Vergasung im Rahmen der Tötungsaktion ‚T4‘

Übersicht der Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen von Elfriede Lohse-Wächtler im Zeitraum 1928–2015¹²⁷²

Einzelausstellungen

1929:

Elfriede Lohse-Wächtler (Bleistift- und Pastellzeichnungen, die sog. *Friedrichsberger Köpfe*), 15.05.–15.06.1929, Grafisches Kabinett Maria Kunde, Hamburg

Elfriede Lohse-Wächtler – Neue Arbeiten (Ölbilder und Aquarelle), Stadtbundklub, Hamburger Frauenvereine, Hamburger Hof, August 1929

1930:

Elfriede Lohse-Wächtler, März 1930, GEDOK, Stadtbundklub, Hamburger Hof, Hamburg

1932:

Elfriede Lohse-Wächtler (Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle), Oktober bis November 1932, Grafisches Kabinett Maria Kunde, Hamburg

1959:

Elfriede Lohse-Wächtler, 03.11.–26.11.1959, Galerie Contour, Hamburg

1979:

Aspekte der Zwanziger Jahre, 15.09.–17.10.1979, Galerie Pabst, München

1991:

Elfriede Lohse-Wächtler, 08.01.–17.02.1991, Schloss Reinbek bei Hamburg

Lebenszeichen. Elfriede Lohse-Wächtler, 24.02.–21.04.1991, Haus Heinichenberg, Bruchköbel

1993:

Elfriede Lohse-Wächtler, 30.12.1993, Galerie ad hoc, Hamburg

1996:

Im Malstrom des Lebens versunken. Elfriede Lohse-Wächtler, 09.10.1996, Produzentengalerie Hamburg

1997:

Elfriede Lohse-Wächtler, 18.10.–20.12.1997, Galerie Finckenstein, Dresden

1998:

Elfriede Lohse-Wächtler (1899–1940). Arbeiten auf Papier Dresden – Hamburg, 02.04.–30.05.1998, Galerie Nikolaus Fischer, Frankfurt am Main

¹²⁷² Die Angaben zu dieser Aufstellung sind größtenteils der von der Nachlassverwaltung geführten Liste zur Ausstellungstätigkeit von Elfriede Lohse-Wächtler entnommen. Einige wenige weitere Angaben wurden hinzugefügt. Dennoch erhebt die folgende Aufstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie dient viel eher einer Übersicht über die in der vorliegenden Arbeit benannten Ausstellungstätigkeiten. Ein Verweis auf zu den Ausstellungen erschienene Publikationen erfolgt nur dann, wenn sie im Quellenverzeichnis der vorliegenden Arbeit aufgeführt sind.

1999:

Elfriede Lohse-Wächtler,

01.05.–27.06.1999, Stadtmuseum Dresden

21.07.–26.09.1999, Altonaer Museum, Hamburg

02.10.–14.11.1999, Städtische Galerie Aschaffenburg

2002:

Elfriede Lohse-Wächtler. Im Mittelpunkt steht der Mensch. Ölbilder, Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen, 31.08.–01.10.2002, Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin

Dazu erschienen: Fischer Kunsthandel & Edition 2002

2003:

„*Ich allein weiß, wer ich bin*“. *Elfriede Lohse-Wächtler 1899–1940*, 25.01.–21.04.2003, Stadtmuseum Pirna

Dazu erschienen: Böhm 2003

Elfriede Lohse-Wächtler, 22.05.–28.09.2003, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg

2004:

Tagesausstellung im Rahmen der Einweihung des Elfriede-Lohse-Wächtler-Rosengarten, 28.10.2004, Schön Klinik Hamburg-Eilbek

2005:

Elfriede Lohse-Wächtler, 10.05.–03.06.2005, Vertretung des Freistaates Sachsen in Berlin, Sächsische Staatskanzlei, Berlin

Elfriede Lohse-Wächtler. Menschenbilder, 27.08.–22.10.2005, Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin

Dazu erschienen: Fischer Kunsthandel & Edition 2005

2008/2009:

Elfriede Lohse-Wächtler. 1899 – 1940,

07.11.2008 – 08.02.2009, Zeppelin Museum Friedrichshafen

01.03.–03.05.2009, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen

Dazu erschienen: Blübaum, Stamm und Zeller 2008

2010:

Elfriede Lohse-Wächtler. Aquarelle und Zeichnungen, 11.07.–10.10.2010, Käthe Kollwitz Haus, Moritzburg

Dazu erschienen: Käthe Kollwitz Haus 2010

2013/2014:

Elfriede Lohse-Wächtler (1899–1940), 07.09.2013 – 12.01.2014, Edwin Scharff Museum, Neu-Ulm

2015:

Elfriede Lohse-Wächtler – Die Farben ihres Lebens, 27.03.–30.04.2015, Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin

Dazu erschienen: Fischer Kunsthandel & Edition 2015

Ausstellungsbeteiligungen

1928:

Osterausstellung, März bis April 1928, GEDOK, Hamburger Hof, Hamburg

Vom Weltverkehr und seinen Mitteln, Mai 1928, GEDOK, Hamburger Hof, Hamburg

1929:

Juryfreie Ausstellung Altonaer Künstler, 02.06. – Juli 1929, Ausstellungshalle an der Flottbeker Chaussee, Hamburg

Kunst-Ausstellung Altona 1929, 15.09.–13.10.1929, Ausstellungshalle an der Flottbeker Chaussee, Hamburg

1930:

Hamburger Künstler, 04.05.–15.06.1930, Kunstverein Hamburg

1931:

Frauen, von Frauen gemalt, 08.02.–08.03.1930, Kunstverein Hamburg

Juryfreie Ausstellung der Hamburgischen Künstlerschaft, 20.06.–31.07.1931, Kunstverein Hamburg

Ausstellung Hamburger Künstler, genaue Laufzeit nicht bekannt, GEDOK, Hamburg

1932:

Juryfreie Ausstellung der Hamburgischen Künstlerschaft, genaue Laufzeit nicht bekannt, Kunstverein Hamburg

1960:

Elfriede Lohse-Wächter. Alfred Bruns, 04.09.–25.09.1960, Galerie Ursula Wendtorf, Oldenburg

1976:

Realismus der 20er und 70er Jahre, 11.06.–11.07.1976, GEDOK, Hamburg

Großstadt und Großstadtleben um 1926, 67. Ausstellung der BAT-Cigaretten-Fabriken, 21.10.–30.11.1976, BAT-Haus, Hamburg

Dazu erschienen: BAT-Cigaretten-Fabriken GmbH 1975

1977:

Künstlerinnen international 1877–1977,

08.03.–10.04.1977, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin

29.04.–12.06.1977, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main

Dazu erschienen: AG Frauen in der Kunst 1977

1985:

Marie und die Wahrheiten – Das Bild der Frau im Realismus der 20er und 30er Jahre, 07.03.1985–?, Galerie Krokodil, Hamburg

1986:

Überblick 1986, Laufzeit nicht bekannt, Galerie Michael Hasenclever, München

Dazu erschienen: Hasenclever 1986

1990/1991:

Vom Expressionismus zum Widerstand – Kunst in Deutschland 1909–1936. Sammlung Marvin und Janet Fishman,

06.12.1990 – 03.02.1991, Art Museum Milwaukee

22.06.–18.08.1991, Kunsthalle Frankfurt am Main

25.08.–27.10.1991, Kunsthalle Emden

Dazu erschienen: Heller 1991

1993:

Der weibliche Blick – Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik 1897 bis 1947,

13.03.–18.04.1993, Galerie der Stadt Aschaffenburg, Jesuitenkirche, Aschaffenburg

Dazu erschienen: Galerie der Stadt Aschaffenburg 1993

Die Sammlung Frank Brabant – Deutsche Malerei und Grafik des 20. Jahrhunderts: Expressionismus, Neue Sachlichkeit, Moderne, 16.04.–27.06.1993, Staatliches Museum Schwerin

Dazu erschienen: Staatliches Museum Schwerin 1993

1994:

Fritz Schumacher und seine Zeit, 20.05.–17.07.1994, Hamburger Deichtorhallen, Hamburg

Dazu erschienen: Frank 1994

1995:

Nuova Oggettività. Germina e Italia 1920 – 1939, 11.02.–12.03.1995, Palazzo della Permanente, Mailand

Dazu erschienen: Palazzo della Permanente 1995

1995/1996:

Otto Dix und Künstler seiner Dresdner Zeit, 05.11.1995 – 31.01.1996, Galerie Döbele, Dresden

Kunst Som Notstand – Tysk Konst Fran Mellankrigstiden – Sammlung Marvin und Janet Fishman, Milwaukee,

08.11.1995 – 07.01.1996, Liljevalchs Konsthall, Stockholm

10.02.–14.04.1996, Taidehall Helsinki

Malerinnen des XX. Jahrhunderts. Dora Bromberger, Maria von Heider-Schweinitz, Elfriede Lohse-Wächtler, Erna Schmidt-Caroll, Ursula Schuh, Rose Sommer-Leybold,

20.10.1995 – 14.01.1996, Kallmann-Museum in der Orangerie, Ismaning

23.01.–27.02.1996, Studio Galerie, Hamburg

07.03.–23.04.1996, Kunsthalle Wilhelmshaven

11.05.–23.06.1996, Kunsthalle Worpswede

07.07.–31.08.1996, Universitätsmuseum für Bildende Kunst Marburg

05.10.–17.11.1996, Galerie der Stadt Aschaffenburg, Jesuitenkirche

1996:

Sinn-Bilder – Figurative Malerei. Sammlung Frank Brabant, 10.05.–21.07.1996, Städtische Galerie Überlingen

Dazu erschienen: Mück 1996

1996/1997:

Paula Lauenstein. Elfriede Lohse-Wächtler. Alice Sommer – drei Dresdner Künstlerinnen in den zwanziger Jahren

24.11.1996 – 19.01.1997, Städtische Galerie Albstadt

23.03.–05.05.1997, Städtische Galerie Moers, Peschkehaus

Dazu erschienen: Galerie Albstadt 1996

1998:

George Grosz – Elfriede Lohse-Wächtler. Art & Gender in Weimar Germany, 23.09.–11.11.1998, Galerie St. Etienne, New York

1999:

Recent Acquisitions (and some thoughts on the current art market), 15.06.–09.09.1999, Galerie St. Etienne, New York

2000:

From Facade to Psyche. Turn-of-Century Portraiture in Austria & Germany, 28.03.–10.06.2000, Galerie St. Etienne, New York

Recent Acquisitions (and some thoughts on the current art market), 20.06.–08.09.2000, Galerie St. Etienne, New York

2000/2001:

Der (im)perfekte Mensch, 20.12.2000 – 12.08.2001, Deutsches Hygiene-Museum, Dresden

2001:

Recent Acquisitions (and some thoughts on the current art market), 26.06.–07.09.2001, Galerie St. Etienne, New York

2002/2003:

Meister der Moderne – Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung Brabant, 10.11.2002 – 09.02.2003, Kunst-Museum Ahlen in der Theodor F. Leifeld-Stiftung

08.03.–22.06.2003, Mittelrhein-Museum, Koblenz

13.07.–31.08.2003, Museum der Stadt Ratingen

Dazu erschienen: Kunst-Museum Ahlen 2002

Expressionismus und Wahnsinn, 14.09.–14.12.2003, Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf

Dazu erschienen: Guratzsch 2003

Sehen, was da ist: Menschenbilder von Dix und anderen aus der Sammlung Frieder Gerlach sowie ausgewählte Werke der Kunstsammlung Gera, 27.07.–31.08.2003, Kunstsammlung Gera, Orangerie, Gera

Dazu erschienen: Kunstsammlung Gera 2003

2004/2005:

Aus deutscher Sicht. Meisterwerke aus der Sammlung Deutsche Bank, 17.11.2004 – 16.01.2005, Staatliches Puschkin-Museum für bildende Künste, Moskau

Dazu erschienen: Deutsche Bank Art 2004

Femme Flaneur. Erkundungen zwischen Boulevard und Sperrbezirk,

24.09.–12.12.2004, August Macke Haus, Bonn

16.01.–03.04.2005, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen

Dazu erschienen: Verein August Macke Haus 2004

2006:

Sehen, was da ist: Menschenbilder von Dix und anderen aus der Sammlung Frieder Gerlach sowie ausgewählte Werke der Kunstsammlung Gera,

03.03.–09.04.2006, Städtische Galerie Dresden

2006/2007:

Mensch und Menschenwerk im Blick der Verschollenen Generation. Ausgewählte Werke der Sammlung Brabant, 10.09.2006 – 04.02.2007, Schloss Cappenberg, Selm-Cappenberg, Landkreis Unna

Dazu erschienen: Hengstenberg 2006

Tödliche Medizin: Rassenwahn im Nationalsozialismus, 10.10.2006 – 24.06.2007, Deutsches Hygiene-Museum Dresden

2008/2009:

Entdeckte Moderne 1910 – 1945. Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider,

23.07.–12.10.2008, Museum Salzburg

22.02.–10.05.2009, Lindenau-Museum Altenburg

Dazu erschienen: Jessewitsch und Schneider 2008

2010:

Elementarkräfte, 25.04.–30.05.2010, Städtische Galerie KUBUS, Hannover

2011:

Vom Vergnügungsviertel zum Kiez – Hamburger Künstler auf St. Pauli, 29.09.–09.12.2011, Hamburger Sparkasse, Haspa-Galerie, Großer Burstah, Hamburg

Dazu erschienen: Hamburger Sparkasse 2011

2011/2012:

Neue Sachlichkeit in Dresden. Malerei der Zwanziger Jahre von Dix bis Querner,
01.10.2011 – 08.01.2012, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister,
Dresden

*Zwischen Madonna und Mutter Courage – Darstellung der Mutter in der Kunst von 1905
bis 1935*, 07.10.2011 – 18.03.2012, August Macke Haus, Bonn

2012:

Sanatorium Sehnsucht. Kunst und Krankheit im Zeitalter der Nervosität, 23.10.2011 –
18.03.2012, KulturAmbulanz, Galerie im Park, Bremen

2013:

Nachtmahre und Ruinenengel – Hamburger Kunst 1920 bis 1950. Sammlung Maike Bruhns,
14.01. – 01.04.2013

Dazu erschienen: Bruhns und Mewes 2013

Streitobjekt Arbeit. Kunstwerke aus der Sammlung im Willy-Brandt-Haus, 26.04. –
30.06.2013, Haus am Lützowplatz, Berlin

2013/2014:

Ich allein weiß, wer ich bin. Elfriede Lohse-Wächtler, 07.09.2013 – 12.01.2014, Edwin
Scharff Museum, Neu-Ulm

Eiskalte Emotionen. Werke aus der Sammlung Frank Brabant in der Kunsthalle,
28.09.2013 – 26.01.2014, Städtische Galerie Aschaffenburg, Kunsthalle Jesuitenkirche

1938. Kunst – Künstler – Politik, 28.11.2013 – 23.02.2014, Jüdisches Museum Frankfurt, in
Kooperation mit dem Fritz Bauer Institut, Frankfurt am Main

Dazu erschienen: Schweitzer 2013

2015:

Elfriede Lohse-Wächtler. Die Farben ihres Lebens, 27.03. – 30.04.2015, Fischer Kunsthandel
& Edition, Berlin

Dazu erschienen: Fischer Kunsthandel & Edition 2005

Die Neue Frau? – Malerinnen und Grafikerinnen der Neuen Sachlichkeit, 25.04. – 12.07.2015,
Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen

Dazu erschienen: Borgmann 2015

2015/2016:

Einführung und Abstraktion. Die Moderne der Frauen in Deutschland, 31.10.2015 –
28.02.2016, Kunsthalle Bielefeld

Dazu erschienen: Bruhns 2015

2016:

„Entartete“ Kunst. Verfolgung der Moderne im NS-Staat, 01.05. – 11.09.2016,
Kallmann-Museum, Ismaning

Freiheitsräume, 18.09. – 09.10.2016, Stadtkirche, Wunstorf

Ergänzende Übersicht zum Werkverzeichnis von Elfriede Lohse-Wächtler

Hinweise

Bei dem nachfolgenden Verzeichnis handelt es sich um eine ergänzende Übersicht zu dem 1996 im Rahmen der Monografie veröffentlichten Werkverzeichnis.¹²⁷³ Dieses endet mit der Nummer ELW 213. Im Anschluss an die Publikation aufgefundene Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler wurden – und werden weiterhin – durch die Nachlassverwaltung der Künstlerin vergeben. Ihnen wird der Buchstabe ‚E‘ vorangestellt, der für ‚Ergänzung zum Werkverzeichnis von 1996‘ steht. Begonnen wurde mit der Nummer ELW E 250. Daneben gibt es ein abgeschlossenes Konvolut von 36 Werken, bei dem der jeweiligen Nummer der Buchstabe ‚B‘ vorangestellt ist. Er dient als Hinweis für die Provenienz aus Berliner Privatbesitz.

Beidseitig bearbeitete Bildträger oder Vorstudien zu anderen Arbeiten haben teilweise den Zusatz ‚1‘ oder ‚a‘ erhalten. Anderen Nummern wurde lediglich ein ‚verso‘ hinzugefügt.

Der Großteil der nachfolgend verzeichneten Arbeiten wurde bereits veröffentlicht, eine systematische Erfassung stand bisher jedoch aus. Mit dieser einher gehen eine Datierung der bisher undatierten Werke und einzelne Neudatierungen aufgrund von aktuellen Erkenntnissen. Für Arbeiten, die bisher keine Nummer aufwiesen, wurden in Zusammenarbeit mit der Nachlassverwaltung fortlaufende E-Nummern vergeben. Aus Gründen der Übersichtlichkeit sind die Werke in dieser Übersicht jedoch weitestgehend chronologisch nach ihrem (angenommenen) Entstehungszeitraum, folglich nicht nach der vergebenen Werkverzeichnis-Nummer geordnet.

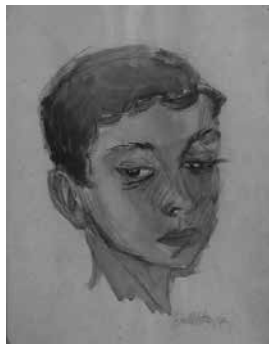
Bei Lithografien mit mehrfacher Auflage vergibt die Nachlassverwaltung lediglich eine Nummer je Motiv. Die bis dato bekannten, unterschiedlich kolorierten weiteren Abzüge finden daher mit der ursprünglichen Werkverzeichnis-Nummer und dem Zusatz ‚weiterer Abzug‘ Eingang in die vorliegende Übersicht. Das Blatt mit der bereits 1996 vergebenen Nummer stellt dabei nicht das Original dar, vielmehr handelt es sich bei der Mehrzahl der aufgeführten Blätter um handkolorierte und teilweise auch signierte Originallithografien.

Der Vermerk „Verbleib unbekannt“ kennzeichnet Werke, deren derzeitiger Standort nicht oder nicht eindeutig ermittelt werden konnte. Bei einigen Einträgen wurde auf Wunsch des derzeitigen Eigentümers auf eine Angabe des Standortes verzichtet, da sich dieser in absehbarer Zeit ändern könnte.

Wichtig: Die nachfolgende Übersicht beinhaltet Werke, die Elfriede Lohse-Wächtler zugeschrieben werden. Diese Zuschreibungen beruhen vornehmlich auf kunstwissenschaftlichen Analysen anhand der Originale oder anhand von Abbildungen. Diese Motiv- und Stilanalysen wurden teilweise nicht von der Autorin selbst, sondern von fachkundigen Dritten lange vor und unabhängig von dem Entstehen dieser Dissertation durchgeführt. Auch eine Überprüfung der Echtheit anhand der Provenienz wurde nur in einigen Fällen eigens unternommen. Obgleich eine Zuschreibung für die Mehrzahl als sicher erachtet wird, gilt die Aufnahme in die nachfolgende Übersicht aus den benannten Gründen nicht als Garantie für die Originalität und Echtheit eines Werkes.

1273 Siehe Reinhardt 1996, S. 302 ff.

1917



ELW B 11

Bildniskopf (Bruder ?), auch: Hubert Wächtler, 1917
 Aquarell über Bleistift
 37,5 x 29,2 cm
 sig. und dat. unten rechts: NWächtler 17
 Privatbesitz Süddeutschland
 Foto: M. Waike-Koormann



ELW E 356 bis E 361

Darstellungen von Tanzfiguren nach Gertrud Leistikow, 1917
 6 handgedruckte und kolorierte Lithografien auf Reispapier
 in einer Mappe mit Deckblatt
 18 x 12 bzw. 14,5 x 10 cm
 monogr.: FW
 Nachlass Gertrud Leistikow
 © Nachlass Gertrud Leistikow
 Foto: Jacoba Adriana de Boer
 Abbildungen zu weiteren Werke der Mappe siehe de Boer 2015, S. 88

1918



ELW B 9

Junge Frau mit Katze vor Haus, um 1918
 Bleistift auf Karton
 46 x 34,5 cm
 sig. unten rechts: N.Wächtler
 verso: Dekorative Entwurfsstudien für einen Wandschirm
 Nachlass ELW, Hamburg
 Abb.: Courtesy Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin
 Foto: Jochen Littkemann



ELW 13 (weiterer Abzug)

Könige, um 1918

Federlithografie, aquarelliert auf Japanpapier

14,8 x 10 cm

im Stein monogr. unten Mitte: NW,
bez. und sig. unten: Orig. Litho. Handkoloriert.
N. Wächter/

– Könige –

Auktionshaus Bassenge, Berlin, Lot-Nr. 8196,
verkauft am 05.06.2010

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: artprice, <http://web.artprice.com/CartItems.aspx?pdftype=PS&idpt=OTk3NTE4MDE5MzEzMDE0ODgt>, letzter Aufruf 19.03.2011



ELW 13 (weiterer Abzug)

Könige, um 1918

Federlithografie, aquarelliert

 $15,1 \times 10 \text{ cm}$

im Stein monogr. unten Mitte: NW

bez. und sig. unterhalb des Druckes:
Orig. Lithogr. Handkol. N.Wächtler/- Könige –
Privatbesitz Süddeutschland

Foto: M. Waike-Koormann



ELW 13 (weiterer Abzug)

Könige, 1918

Federlithografie, aquarelliert

15,1 x 10 cm

im Stein monogr. unten Mitte: NW

bez. und sig. unterhalb des Druckes:

Orig. Lithogr. 18 E. Lohse-Wächter/- Könige – Privatbesitz

Abb: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg

Anm.: Signatur und Datierung wurden offenbar nachträglich hinzugefügt, da die Künstlerin im Gegensatz zu dem Monogramm hier bereits mit Lohse-Wächter unterzeichnete



ELW 10 (weiterer Abzug)

Salome, 1918

Federlithografie, koloriert

15 x 10,3 cm

im Stein monogr. unten Mitte: NW

bez. und sig. unterhalb des Druckes:

Orig. Lithogr. handkol. N. Wächter/- Salome – Auktionshaus Ketterer Kunst, München, Lot-Nr. 1007

verkauft am 26.03.2004

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: artprice, <http://web.artprice.com/CartItems.aspx?pdtype=PS&idpdt=NzIzMzc5Mzc3MDM1MDY4NjYt>, letzter Aufruf 19.03.2011

1920



ELW E 302

Drei Akte, 1920

Tusche und Aquarell

35,5 x 29 cm

sig. und dat.: 3 Akte, F. Wächtler 20

Privatbesitz

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg

1921/1922



ELW E 362

Selbstbildnis, 1921

Aquarell über Bleistift

50,6 x 41,3 cm

sig. und dat. unten links: NWächtler/21.

Privatbesitz

Foto: M. Waike-Koormann



ELW 26 (weiterer Abzug)

Umarmung, um 1921/1922

Federlithografie auf Japanpapier, koloriert

20,4 x 18 cm

Auktionshaus Ketterer Kunst, Hamburg, Lot-Nr. 310

verkauft am 27.10.2006

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: artprice, <http://www.artprice.com/artist/17794/elfriede-lohse-wachter/print-multiple/4092408/umarmung>, letzter Aufruf 19.03.2011



ELW 25 (weiterer Abzug)

Salome, um 1921/22

Lithografie auf Japanpapier, koloriert

ca. 21,7 x 14,7 cm

im Stein monogr. unten links: ELW

Auktionshaus Ketterer Kunst, Hamburg, Lot-Nr. 279

verkauft am 30.03.2007

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Ketterer Kunst, <http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=410607808&anummer=318>, letzter Aufruf 14.11.2013

Im Rahmen dieser Auktion wurden zwei weitere Blätter mit dem gleichen Motiv, unterschiedlich koloriert, angeboten. Der dort vorgeschlagenen Datierung auf 1918 widerspricht das Monogramm mit den Initialen ELW.



ELW 25 (weiterer Abzug)

Salome, um 1921/22

Lithographie auf Japanpapier, koloriert

20,8 x 14,4 cm

im Stein monogr. unten links: ELW

Auktionshaus Ketterer Kunst, Lot-Nr. 307

verkauft am 27./28.10.2006

Verbleib unbekannt

Abb.: Ketterer Kunst, <http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=410602554&anummer=303&detail=1>, letzter Aufruf 14.11.2013



ELW 25 (weiterer Abzug)

Salome, um 1921/22

Lithographie auf Japanpapier, koloriert

21,7 x 14,7 cm

im Stein monogr. unten links: ELW

Nachlass ELW, Hamburg

Foto: M. Waike-Koormann



ELW 25 (weiterer Abzug)

Salome, um 1921/22

Lithografie, koloriert

Maße unbekannt

im Stein monogr. unten links: ELW

Verbleib unbekannt

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW 25 (weiterer Abzug)

Salome, um 1921/22

Lithografie auf Japanpapier, koloriert
20,2 x 14,5 cm

im Stein monogr. unten links: ELW
Auktionshaus Ketterer Kunst, Lot-Nr. 1165
verkauft am 31.03.2006

Verbleib unbekannt

Abb.: Ketterer Kunst, <http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=410600747&anummer=299>,

letzter Aufruf 14.11.2013



ELW 25 (weiterer Abzug)

Salome, um 1921/22

Lithografie, koloriert

Maße unbekannt

Galerie Joseph Fach, Frankfurt/Main

Katalog 102

Verbleib unbekannt

Abb.: Werkverzeichnis Nachlass ELW, Hamburg



ELW 25 (weiterer Abzug)

Salome, um 1921/22

Lithografie in Braun, koloriert

21 x 14,5 cm

im Stein monogr. unten links: ELW
Auktionshaus Ketterer Kunst, Lot-Nr. 49
verkauft am 19.10.2012

Verbleib unbekannt

Abb.: Ketterer Kunst, <http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=112000675&anummer=395>, letzter Aufruf 14.11.2013



ELW 28 (weiterer Abzug)

Potiphar, um 1922

Lithografie, aquarelliert

18,5 x 19 cm (Bildmaß)

im Stein monogr. unten links: ELW

Nachlass ELW, Hamburg

Foto: M. Waike-Koormann



ELW 28 (weiterer Abzug)

Potiphar, um 1922

Federlithografie

Maße unbekannt

monogr. unten links: ELW

Verbleib unbekannt

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW 28 (weiterer Abzug)

Potiphar, um 1922

Lithografie auf Japanpapier, aquarelliert

18,8 x 18,9 cm

im Stein monogr. unten links: ELW

Auktionshaus Ketterer Kunst, Lot-Nr. 1163

verkauft am 31.03.2006

Verbleib unbekannt

Abb.: Ketterer Kunst, <http://www.ketterer-kunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=410600746&anummer=299>, letzter Aufruf 14.11.2013



ELW 28 (weiterer Abzug)

Potiphar, um 1922

Lithografie, aquarelliert

Maße unbekannt

im Stein monogr. unten links: ELW

Privatbesitz

Foto: M. Waike-Koormann

1929



ELW B 2

Selbstbildnis mit Hut, ohne Jahr (um 1929)

Pastellkreiden und Kohlestift

42 x 30,2 cm

Privatbesitz

Abb. aus: Fischer Kunsthandel & Edition 2005, ohne Seite



B 20 (verso)

Selbstbildnis frontal, ohne Jahr (um 1929)

Technik/Material unbekannt

34,5 x 27 cm

Privatbesitz

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 20

Selbstbildnis im Halbprofil, ohne Jahr (um 1929)

Pastellkreiden auf Karton

34,5 x 27 cm

monogr. unten links: ELLW

Privatbesitz

Abb.: Fischer Kunsthandel & Edition, <http://www.fischer-kunsthandel.de/inhalt.htm>, letzter Aufruf 09.06.2016



ELW E 367

Im blauen Kittel, Selbstporträt IV, 1929

verso: farbige Kreideskizze

Aquarell (und Bleistift) auf chamoisfarbenem Velin
58 x 46 cm

monogr. und dat. unten rechts,

verso sig. und bez. (von fremder Hand): „B 15),

Aquarell 44 x 56 cm,

Privatbesitz

Abb.: artprice, <http://www.artprice.com/artist/17794/elfriede-lohse-wachter/drawing-watercolor/2883705/im-blaunen-kittel-selbstportrait-iv>, letzter Aufruf 19.03.2011



ELW B 17

Bildnis eines Arztes, um 1929
Pastellkreiden und Farbkreiden auf Karton
47 x 35 cm
Privatbesitz
Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 21

Weibliches Bildnis (Krankenschwester),
ohne Jahr (um 1929 oder um 1932/1933)
Bleistift auf Karton
30,5 x 23,5 cm
bez. oben rechts (von fremder Hand): 12LW(?)
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 18

Männliches Brustbild (Arzt?),
ohne Jahr (um 1929 oder um 1932/1933)
verso: Autograph und Durchzeichnungsspuren
Bleistift auf Karton
46 x 39 cm
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 22

*Halbfigur einer Krankenschwester mit gefalteten
Händen*, ohne Jahr (um 1929 oder um 1932/1933)
Bleistift auf Karton
30,3 x 23,5 cm
bez. oben rechts (von fremder Hand): 11LW(?) und
unten rechts: D
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 23

Bildniskopf, ohne Jahr (um 1929 oder um 1932/1933)

verso: *Krankenschwester mit aufgestütztem Kopf*
Bleistift auf Karton

30,5 x 23,5 cm

bez. Mitte links: Fr. Dr. Jensen (?)

Verbleib unbekannt

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 24

Bildniskopf, ohne Jahr (um 1929 oder um 1932/1933)

Farbkreiden mit Bleistift auf Karton

30,5 x 23,5 cm

Abb. aus: Käthe-Kollwitz-Haus 2010, S. 11



ELW B 23 (verso)

verso: Skizze einer *Krankenschwester*

mit aufgestütztem Kopf, ohne Jahr (um 1929 oder um 1932/1933)

Bleistift auf Karton

23,5 x 30,5 cm

Verbleib unbekannt

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 25

Bildnis einer jungen Patientin, 1929

Farbkreide über Bleistift

30,5 x 23,5 cm

sig. unten rechts: Lohse-Wächtler,

bez. unten rechts: D

Abb.: Courtesy Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin

Foto: Jochen Littkemann



ELW B 26

Bildniskopf mit Hand (auch: *Bildniskopf*), um 1929
Blei- und Farbstift auf Karton
30,5 x 23,5 cm
sig. unten links: Lohse-Wächtler,
bez. oben rechts (von fremder Hand): 1LW(?)
Abb. aus: Kunsthandel & Edition Fischer 2005, ohne
Seite



ELW B 28

Weiblicher Kopf (Krankenschwester), ohne Jahr (um
1930 oder um 1932/1933)
Farbkreide und Bleistift
30,5 x 23,5 cm
vermutlich nachträglich bez. unten rechts (von frem-
der Hand): D
Abb.: Courtesy Fischer Kunsthandel & Edition, Ber-
lin
Foto: Jochen Littkemann



ELW B 27

Männliches Bildnis, ohne Jahr (um 1929 oder um
1932/1933)
Farbkreiden mit Bleistift auf Karton
30,5 x 23,5 cm
Abb. aus: Fischer Kunsthandel & Edition 2005, ohne
Seite



ELW B 29

Bildnis Erik Johansson im Bett, ohne Jahr (um 1929
oder um 1932/1933)
verso: *Sitzende Patientin*
Farbkreiden auf handgeschöpftem Karton
28,5 x 26 cm
bez. unten rechts: ... [unleserlich] Erik Johansson
... [unleserlich]
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 29 (verso)

Sitzende Patientin, ohne Jahr (um 1929 oder um 1932/1933)
rote Kreide
28,5 x 26 cm
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 30 (verso)

Weiblicher Kopf, ohne Jahr (um 1929 oder um 1932/1933)
Bleistift auf Karton
27 x 21 cm
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 30

Kopf einer Patientin, ohne Jahr (um 1929 oder um 1932/1933)
verso: *Weiblicher Kopf*
Bleistift auf Karton
27 x 21 cm
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 31

Weibliches Bild, ohne Jahr (um 1929 oder um 1932)
verso: Fragment eines weiblichen Bildnisses
Bleistift auf Karton
25,5 x 23 cm
bez. oben rechts (von fremder Hand): 13 LW(?)
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 33

Männliches Bildnis, ohne Jahr (um 1929 oder um 1932/1933)

verso: Fragment eines weiblichen Brustbildes einer ursprünglich größeren Darstellung
Bleistift auf Karton

41 x 32 cm

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 15

Männliches Brustbild, ohne Jahr (um 1929 oder um 1932/1933)

Aquarell über Bleistift auf Karton

36,7 x 34 cm

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 35

Kombinierte Figuren- und Portraitstudien von Patienten (auch: *Studien weiblicher Patienten beim Essen*), um 1929

Bleistift

26 x 34,5 cm

bez. unten links: ELW

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 35 (verso)

Kombinierte Figuren- und Portraitstudien von Patienten, um 1929

Bleistift (?)

26 x 34,5 cm

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 36

Weibliches Bildnis, um 1929

Bleistift auf Karton

34,5 x 26 cm

bez. unten rechts (von fremder Hand): 2 LW(?)

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 36 (verso)

Kombinierte Portraitstudien von Patienten (auch: Vier weibliche Halbporträts und gefaltete Hände), um 1929

Bleistift auf Karton

26 x 34,5 cm

Abb. aus: Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000, S. 50



ELW E 250

Windmühle beim Dorf, 1929

verso: Akt

Aquarell

35 x 52 cm

monogr. und dat. unten links: ELW/29

Privatbesitz

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 250.1

Akt, 1929

Pastellkreiden

52 x 35 cm

monogr. und dat. unten links: ELW/29

Privatbesitz

Abb.: Courtesy Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin

Foto: Jochen Littkemann



ELW E 252

Pappeln am Feld, 1929

Pastellkreiden

38 x 47 cm

monogr. und dat. unten links: ELW/29

Förderkreis Elfriede Lohse-Wächtler e. V. Hamburg

Abb.: Förderkreis ELW ohne Jahr,

<http://www.hpic.net/galerie/Verein.htm>,

letzter Aufruf 25.09.2015



ELW E 253

Park an der Elbe, 1929

Aquarell

43 x 57 cm

monogr. und dat. unten links: ELW/29

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 278

Kopf einer alten Frau, ohne Jahr (um 1929 oder 1932/1933)

Bleistift

29 x 19 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 256

Ein Fall, ohne Jahr (um 1929)

Farbstift

28 x 18,5 cm

sig. unten Mitte rechts: Lohse-Wächtler

Privatbesitz

Abb.: Courtesy Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin

Foto: Jochen Littkemann



ELW E 287

Zweimal ein Kopf (Studie), um 1929

Pastellkreiden

29 x 39 cm

monogr. unten Mitte: ELL/W,

Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 293

Landstadt, ohne Jahr (um 1929)

Aquarell

33 x 41 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 306

Die blaue Stunde, 1929

Aquarell

Maße unbekannt

monogr. und dat. unten links: ELW/29

Verbleib unbekannt

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 313

Eine alte Patientin (auch: *Eine Alte*), 1929

Entwurf für *Eine alte Patientin* (ELW 47), 1929

Maße unbekannt

sig. unten Mitte: Lohse-Wächtler

Verbleib unbekannt

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 363

Liegendes Mädchen, um 1930

Aquarell

27 x 39,5 cm

sig. unten links: E. Lohse-Waechter

Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin

1937 als ‚entartet‘ aus dem Museum Altona entfernt,
in der Folge Privatbesitz

September 2016 Auktionshaus Zengen, Bonn, Lot-
Nr. 1671

Abb.: Aktionshaus Zengen 2016, <https://www.the-saleroom.com/it-it/auction-catalogues/von-zengen/catalogue-id-zengen10007/lot-9cc97808-654c-446b-b8c7-a67200ccfc0f>, letzter Aufruf, 01.07.2018



ELW E 314

Patientin [Selbstbildnis?], 1929

Pastellkreiden

Maße unbekannt

Verbleib unbekannt

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 315

Die Schlafende, 1929

Pastellkreiden

28,8 x 36 cm

bez. unten: E. Lohse-Wächtler
Hamburger Kunsthalle

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 316

Liegender Frauenkopf, 1929

Pastellkreiden

Maße unbekannt

sig., monogr. und dat. unten rechts: Lohse-Wächtler, ELL/W/29

bez. unten: St. K. FRIED[unleserlich] BEP (?)

Verbleib unbekannt

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 317

Im Bett sitzende Kranke und Schwester im Gespräch,
1929

Blei- und Farbstift

29,5 x 20,8 cm

bez. oben rechts (von fremder Hand): 3 LW (?)

bez. unten links (von fremder Hand): Stempel/
o6.0012 B2

Verbleib unbekannt

Abb. Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 320

Neun Skizzen mit Patienten auf der Station, 1929

Bleistift

Maße unbekannt

bez. und dat. Mitte links: ELLW 29 (?)

Verbleib unbekannt

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 324

Frau mit Hand (Studie), um 1929

Bleistift und farbige Kreide

23,8 x 18,3 cm

unbez.

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 344

Zwei sitzende Männer, um 1929

Kreidezeichnung

31,5 x 25 cm

monogr. unten rechts: ELL/W

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 343

Männer in der Kneipe, um 1929

Kreidezeichnung in Schwarz und Braun

25,7 x 30 cm

monogr. unten links: ELL/W(?)

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 353

Drei Männer am Tisch, ohne Jahr (um 1929)

Pastellkreiden

49 x 58 cm

Verbleib unbekannt

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 14

Frau mit Perlenkette, um 1929
Pastellkreiden und Kohlestift
30 x 25,8 cm
Privatbesitz
Abb. aus: Fischer Kunsthandel & Edition 2005, ohne
Seite



ELW E 298

Eifersucht, 1929
Aquarell und Kohle
38,3 x 42,5 cm
monogr. und dat. unten links: ELW/29
Förderkreis Elfriede Lohse-Wächtler e. V. Hamburg
Abb.: Förderkreis ELW Hamburg ohne Jahr, <http://www.hpic.net/galerie/Verein.htm>, letzter Aufruf
25.09.2015



ELW E 368

Patientenkopf, um 1929
Technik/Material unbekannt
Maße unbekannt
Verbleib unbekannt
Abb. aus: Böhm 1995, S. 11
(Ursprünglich stammt die Fotografie des
Werkes aus dem Nachlass von Otto Griebel.)

1930



ELW B 1

Selbstbildnis mit in die Hand gestütztem Kopf, ohne Jahr (um 1930)
Pastellkreiden und Kohlestift auf Karton
34 x 24 cm
Privatbesitz
Abb. aus: Böhm 1994a



ELW B 8

Reinzeichnung für Lebewohl-Werbung, ohne Jahr (um 1930)
Tusche weißgehöht auf Karton
35 x 25 cm
Privatbesitz Süddeutschland
Foto: M. Waike-Koormann



ELW B 7

Entwürfe für Werbung, ohne Jahr (um 1930)
Bleistift, Tusche und Gouache auf braunem Papier
34,5 x 29,5 cm
Privatbesitz Süddeutschland
Foto: M. Waike-Koormann



ELW B 10

Rechende Frauen, ohne Jahr (um 1930), Vorstudie zu *Mägde beim Haken* (ELW 112)
Aquarell über Bleistift auf Büttchen
57,5 x 38,7 cm
Privatbesitz
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 12

Stehender Arbeiter, ohne Jahr (um 1930)
Bleistift auf Karton
38 x 22 cm
Nachlass ELW, Hamburg
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 340

Paar in der Kneipe, um 1930
Pastellkreiden
62,2 x 47,5 cm
Kunsthalle Hamburg, Kupferstichkabinett
Abb.: Hamburger Kunsthalle/bpk, Foto: Christoph Irrgang



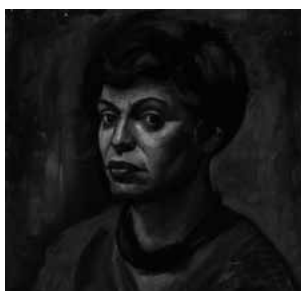
ELW E 251

Beim alten Deichtormarkt, 1930
Pastellkreiden
27 x 34 cm
monogr. und dat. unten links: ELW/30
Verbleib unbekannt
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 25

Ein Gespräch, 1930
Aquarell und Bleistift
sig. und dat. unten rechts: ELW/30
Privatbesitz
Foto: M. Waike-Koormann



ELW E 255

Selbstporträt, um 1930
Öl auf Karton
43 x 45 cm
monogr. und dat. unten links: ELW/30
Privatbesitz
Abb.: Courtesy Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin, Foto: Jochen Littkemann



ELW E 259

Selbstbildnis (mit freundlicher Grimasse), 1930
Pastellkreiden
40 x 31 cm
monogr. und dat. unten rechts: ELW/30
Privatbesitz
Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 260

Der Ewerführer, 1930
Pastellkreiden
44 x 44 cm
monogr. und dat. unten links: ELW/30
Privatbesitz
Abb. aus: Fischer Kunsthandel & Edition 2005,
ohne Seite



ELW E 257

Hyäne, 1930
Kohlezeichnung
31 x 39 cm
monogr. und dat. unten rechts: ELW/30
Nachlass ELW, Hamburg
Abb. aus: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 261

Eine Freundin, 1930
Pastellkreiden
44 x 36 cm
monogr. und dat. unten rechts: ELW/30
Privatbesitz
Abb.: Courtesy Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin
Foto: Jochen Littkemann



ELW E 262
Terrassen, 1930
 Aquarell
 59 x 43 cm
 monogr. und dat. unten Mitte: ELW/30
 Verbleib unbekannt
 Abb. aus: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 264
Vorstadtgärten und Fabrik, 1930
 Aquarell
 43,3 x 39 cm
 Privatbesitz
 Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 263
Gespielt wird, um 1930
 Aquarell über Bleistift
 47,5 x 41,5 cm
 Privatbesitz
 Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 265
Gespann am Abend, 1930
 Pastellkreiden
 53 x 49 cm
 monogr. und dat. unten links: ELW/30
 Nachlass ELW, Hamburg
 Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 267

Gewächs im Korb, um 1930

Öl auf Pappe

76 x 61,5 cm

bez. unten Mitte: Aus Materialgründen unvollendet

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 274

Haus hinter dem Garten, ohne Jahr (um 1930)

Aquarell

54 x 41 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 272

Garten und Gewächshäuser, 1930

Aquarell

37 x 54 cm

monogr. unten rechts: ELW/30

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 275

Fabriklandschaft, ohne Jahr (um 1930)

Aquarell

65 x 51 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 273

Haus und Garten, ohne Jahr (um 1930)

Aquarell

39 x 63 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 279

Das Pferd, ohne Jahr (um 1930)

Pastellkreiden

49 x 36 cm

Privatbesitz

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 280

Rinderkopf, ohne Jahr (um 1930)

Pastellkreiden

49 x 37 cm

Privatbesitz

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 281

Katze, ohne Jahr (um 1930)

Aquarell

28 x 35 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 282

Ruhende Katzen mit Hand, ohne Jahr (um 1930)

Aquarell

33 x 48 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 283

Drei Mann im Boot, ohne Jahr (um 1930)

Pastellkreiden

44 x 62 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 289
Frauenkopf, ohne Jahr (um 1930)
Pastellkreiden
37 x 29 cm
Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 294
Blick auf Hausdächer, ohne Jahr (um 1930)
Aquarell
36,5 x 29 cm
Nachlass ELW, Hamburg
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 292
Vorstadtblick, ohne Jahr (um 1930)
Aquarell
41 x 43 cm
Nachlass ELW, Hamburg
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 295
Selbstbildnis, 1930/31
Öl auf Leinwand
27 x 31,4 cm
Privatsammlung in der Hamburger Kunsthalle
Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 301

Männerkopf, ohne Jahr (um 1930)
 Farbige Kreide auf Papier
 44,2 x 36,8 cm
 Rest einer ehemals größeren Kreidezeichnung
 Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss
 Gottorf, Schleswig (Inv.nr.: 1986/23)
 Abb. aus: Spielmann 1988, S. 167



ELW E 312

Chinesen im Viertel, um 1930
 Pastellkreiden
 Maße unbekannt
 Privatbesitz
 Abb. aus: Böhm 2009, S. 86



ELW E 310

Ein Zigeuner, um 1930
 Pastellkreiden
 Maße unbekannt
 Verbleib unbekannt
 Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 338

Frau mit roter Mütze im Wartesaal, 1930
 Aquarell
 21 x 15 cm
 Privatbesitz
 Abb.: Courtesy Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin
 Foto: Jochen Littkemann



ELW 109 (verso)

Ohne Titel (Studie Mädchen mit Korb), ohne Jahr
(um 1930)
recto: *Feuer im Dorf*, 1930
Pastellkreiden
58,7 x 50,1 cm
bez.: -Feuer im Dorf-/Pastell 48 x 57 cm/E. Lohse-
Wächtler
Privatbesitz
Abb.: Unbekannter Fotograf, Kreischa



ELW E 258

Nach dem Markt, um 1930
Aquarell über Bleistift
47 x 57,5 cm
Privatbesitz
Abb. aus: Fischer Kunsthandel & Edition 2002, ohne
Seite



ELW E 369

Selbstbildnis mit Pfeife (auch: *Selbstbildnis Pfeife rau-
chend*), um 1930
Pastellkreiden
28 x 38 cm
bez. unten links: unleserlich (beschnitten)
Privatbesitz
Foto: Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin



ELW E 299

Der blaue Fuhrmann, 1930
Gouache und Aquarell
56,6 x 39 cm
Förderkreis Elfriede Lohse-Wächtler e. V. Hamburg
Abb.: Förderkreis ELW ohne Jahr, <http://www.hpic.net/galerie/Verein.htm>, ohne Jahr, letzter Aufruf
25.09.2015



ELW E 286

Feldarbeit in Blau, um 1930

Aquarell

41 x 49 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Foto: M. Waike-Koormann



ELW [Nummerierung bis dato unklar]

Ohne Titel (Frauen auf dem Feld), 1930

Pastellkreiden

40 x 65 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Foto: M. Waike-Koormann



ELW E 266

Gewitter über dem Garten, 1930

Aquarell

42 x 60 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb. aus: Fischer Kunsthandel & Edition 2002, ohne Seite



ELW E 297

Interieur mit Frau auf dem Bett, 1930

verso: *Gartenrestaurant am Fluß*

Aquarell auf festen Büttten

54 x 54 cm

monogr. und dat. unten links: ELW/30

Förderkreis Elfriede Lohse-Wächtler e. V. Hamburg

Abb. aus: Käthe Kollwitz Haus 2010, S. 26



ELW E 297 (verso)

Gartenrestaurant am Fluß, ohne Jahr (um 1930)

recto: *Interieur mit Frau auf dem Bett*

Aquarell

54 x 54 cm

Förderkreis Elfriede Lohse-Wächtler e. V. Hamburg

Abb.: Förderkreis ELW ohne Jahr, <http://www.hpictures.net/galerie/Verein.htm>, ohne Jahr, letzter Aufruf 25.09.2015



ELW E 348

Paar im Gespräch, 1930

Aquarell

49 x 49,5 cm

Förderkreis Elfriede Lohse-Wächtler e. V. Hamburg

Abb.: Förderkreis ELW ohne Jahr, <http://www.hpic.net/galerie/Verein.htm>, ohne Jahr, letzter Aufruf 25.09.2015

keine Abb. vorhanden

ELW E 349

Kahnleute, ohne Jahr

Pastellkreiden

49 x 40 cm

Verbleib unbekannt



ELW E 352

Lilly, 1930

Aquarell über Bleistift

69 x 51 cm

monogr. und dat. unten links: ELW/30

Privatbesitz

Abb. aus: Fischer Kunsthandel & Edition 2015, ohne Seite

1931

keine Abb. vorhanden



ELW B 3

Bäckerjunge auf Fahrrad mit Kuchenblech als Linksabbieger vor Straßenszene, ohne Jahr (um 1931)

Bleistiftzeichnung auf Karton

32,5 x 23,5 cm

Privatbesitz

Abb.: Fischer Kunsthandel & Edition, <http://www.fischer-kunsthandel.de/kuenstler/lohwaech/baecker.htm>, letzter Aufruf 14.12.2011



ELW B 4

Mann mit beladenem Eselskarren vor Bäumen, ohne Jahr (um 1931)

verso: Straßenszene mit Prostituierten und Nothilfewagen, daneben kleine Variationen des gleichen Motivs

Aquarell über Bleistift auf Karton

38 x 27 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg

ELW B 4 (verso)

Straßenszene mit Prostituierten und Nothilfewagen, Variationen des gleichen Motivs, ohne Jahr (um 1931)

Bleistift auf Karton

27 x 38 cm

Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 5

Zigeunerin mit Kind, ohne Jahr (um 1931)

Aquarell über Bleistift auf Karton

51 x 36,5 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Foto: M. Waike-Koormann



ELW B 6

Ohne Titel (Stehende Frau von hinten), ohne Jahr (um 1931)

Aquarell und Bleistift auf Papier

33 x 23,6 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW B 19

Selbstbildnis mit Handstudie, ohne Jahr (um 1931)
Bleistift auf Karton
50,1 x 41 cm
Gedenkstiftung Pirna-Sonnenstein/Stiftung Sächsische Gedenkstätten, Pirna
Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 270

Furien, 1931
verso: *Ohne Titel (Frauenporträt)*
Bleistift
42 x 51,5 cm
monogr. und dat. unten rechts: ELW/31
Privatbesitz
Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 269

Tragender, 1931
Pastellkreiden
30,5 x 22,5 cm
Nachlass ELW, Hamburg
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 270a

Ohne Titel (Frauenporträt), ohne Jahr (um 1931)
recto: *Furien* (ELW E 270)
Farbstift
49 x 39 cm
bez. auf Blatt mit Bleistift: 51,5 x 42 cm
Privatbesitz
Abb.: Unbekannter Fotograf, Kreischa



ELW E 271

Leopard, 1931
Pastellkreiden
17 x 39 cm
monogr. und dat. unten links: ELW/31
Nachlass ELW, Hamburg
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 277

Horizont einer Landschaft, ohne Jahr (um 1931)
Pastellkreiden

41 x 60 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 350

Talhügel, ohne Jahr (um 1931 (?))

Pastellkreiden

31 x 49 cm

Verbleib unbekannt

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 284

Terrassenstraße, ohne Jahr (um 1931)

Aquarell

48 x 51 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 285

Der Kriechende, ohne Jahr (um 1931)

Feder in schwarzer Tusche, aquarelliert

32 x 25,5 cm

Privatbesitz

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 288

Vier Frauenfiguren (Studie), ohne Jahr (um 1931)

Aquarell

51 x 38 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 291

Kind und alte Frau, ohne Jahr (um 1930/1931)
Pastellkreiden
64 x 50 cm
Privatbesitz
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 300

Landschaft mit Fabrik, um 1931
Aquarell
97 x 80 cm
Norddeutscher Rundfunk Hamburg (Inv.nr.: 188)
Ein Werk aus der NDR-Kunstsammlung „Weite und Licht“
Abb.: NDR/Reproduktion David Paprocki“ (S2)



ELW E 296

Selbstbildnis, 1931
Öl auf Sperrholz
28,7 x 32,4 cm
monogr. und dat. Mitte unten rechts: D/ELW/31
Privatsammlung in der Hamburger Kunsthalle
Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 307

Ohne Titel (Drei tratschende Weiber), 1931
Pastellkreiden
61 x 49,3 cm
sig. und dat. unten links: D ELW/31
Privatbesitz
Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 309

Ein Hafenarbeiter (Mann mit Hut und Pfeife), ohne Jahr (um 1930/1931 (?))

verso: *Aktstudie* (ELW E 311)

Pastellkreiden

64 x 49 cm

Verbleib unbekannt

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 339

Die Absinth-Trinkerin (Selbstbildnis), um 1931

Pastellkreiden

36 x 32 cm

Privatbesitz, Courtesy Galerie Michael Haas, Berlin

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 311

Aktstudie, ohne Jahr (um 1930/31 (?))

recto: *Ein Hafenarbeiter* (ELW E 309)

Pastellkreiden

64 x 49 cm

Verbleib unbekannt

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 346

Frauenporträt, 1931

Aquarell und Bleistift auf bräunlichem Zeichenpapier

19,6 x 15 cm (blattgroß)

monogr. und dat. unten rechts: ELW 31

Privatbesitz

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 354

Landschaft mit blühender Agave, 1931

Aquarell

63,5 x 49 cm

monogr. und dat. unten links: ELW/31

Privatbesitz

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 351

Hafenarbeiter, ohne Jahr (um 1931)

Pastellkreiden

55 x 53,6 cm

monogr. unten links: ELW

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Leihgabe aus Privatbesitz

Foto: M. Waike-Koormann



ELW 125a

Lissy, 1931

Bleistift, Studie

43 x 41 cm

Privatbesitz

Abb. aus: Fischer Kunsthandel & Edition 2002, ohne Seite



ELW E 345

Schleppdampfer im Hafen Altona, 1931

Pastellkreiden

49,5 x 31 cm

monogr. und dat. unten links: ELW/31

Privatbesitz

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 341

Männerkopf mit Zylinder, um 1931

Pastellkreiden

35 x 32,4 cm

Privatbesitz

Abb. aus: Fischer Kunsthandel & Edition 2002, ohne Seite



ELW B 32

Groteske Porträt- und Pflanzenstudie, ohne Jahr (um 1931)

Bleistiftzeichnung auf Karton

41,3 x 27 cm

Privatbesitz

Abb.: Fischer Edition & Kunsthandel, <http://www.fischer-kunsthandel.de/kuenstler/lohwaech/portpfla.htm>, letzter Aufruf 14.12.2011



ELW E 268

Vereinigung, 1931

Pastellkreiden

37 x 34,5 cm

monogr. und dat. unten rechts: ELW/31

bez. oben links: AUCH ALS PLASTISCHER ENTWURF

Privatbesitz

Abb. aus: Fischer Kunsthandel & Edition 2002, ohne Seite

1932/1933



ELW E 276

Hügellandschaft, ohne Jahr (um 1932(?))

Aquarell

33 x 51 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 290

Sitzende Frau, ohne Jahr (um 1933)

Bleistift

15 x 11 cm

Abb. aus: Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000, S. 68



ELW B 34

Kombinierte Figurenstudien (von Patienten und der Mutter), ohne Jahr (um 1932/33)

farbige Kreide auf Karton

43,2 x 50,1 cm

Abb. aus: Fischer Kunsthandel & Edition 2005, ohne Seite



ELW E 330

Studien einer Frau mit Zopf, ohne Jahr (um 1933)

Bleistift

20,8 x 14,5 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 333

Die vier Fundamente. Durch Arbeit! zum Lohn, ohne Jahr (um 1933)

verso: Körperstudien

Bleistift

15,1 x 11,1 cm

bez. oben rechts: DIE VIER FUNDAMENTE/ DURCH ARBEIT! ZUM LOHN/VERZICHT/AUSBLICKE...[unleserlich].../BRINGET UNSTERBLICHEN RUHM, darunter in einem Bogen: [unleserlich]; in der Mitte links: HELLES KNISTERN/WEINEN FLÜSTERN/IN DEN RÄUMEN

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 335

Betonung des Wesentlichen, ohne Jahr (um 1933)

Bleistift

21,1 x 14,8 cm

bez. oben rechts: BETONUNG DES WESENTLICHEN und oben links: ARBEITEN/OHNE MATERIAL/ILLUSTRE/WARNUNGSMÄSSIGE/PORTRATIVEN/IN VERBINDUNG/MIT/PSYCHOPATISCHEN SCHEINWIRKUNGEN

Nachlass ELW, Hamburg

Abb. aus: Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000, S. 80



ELW E 334

Erinnerungsskizzen, ohne Jahr (um 1933)

verso: Gewandstudie und Köpfe

Bleistift

15,1 x 11,1 cm

bez. oben: SKIZZE ZU VATER GORDO BALSAC? sowie AUS EINER BAUERNSTUBE und Mitte: ERINNERUNGSSKIZZEN

Nachlass ELW, Hamburg

Abb. aus: Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000, S. 79



ELW E 347

Flußlandschaft, 1932

Aquarell

Maße unbekannt

monogr. und dat. unten rechts: ELW/32

Verbleib unbekannt

Abb. aus: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg



ELW 180a

Le fenêtre (Vorzeichnung), 1932

Feder in schwarzer Tusche

10,4 x 14,8 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb. aus: Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000, S. 79



ELW E 364

Porträt einer Krankenschwester, 1932/33 (oder um 1929)

Bleistift

Maße unbekannt

Nachlass ELW, Hamburg

Abb. aus: Böhm 2009, S. 106



ELW E 322

Frau mit Pagenschnitt (auch: *Eine Kranke*), ohne Jahr (um 1929 oder 1932/1933)

verso: Frisurenskizze

Bleistift

15 x 10,9 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb. aus: Böhm 2009, S. 107



ELW E 265

Porträts zweier Patientinnen, ohne Jahr (1932)

Bleistift

Maße unbekannt

Nachlass ELW, Hamburg

Abb. aus: Böhm 2009, S. 105



ELW E 304

Gesenkter Frauenkopf, ohne Jahr (um 1933)

Bleistift

21 x 14,8 cm

Privatbesitz

Abb. aus: Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000, S. 56



ELW E 305

Tagesraum/Maerchentraum, 1933

Bleistift

14,5 x 10,5 cm

monogr. und dat. unten Mitte: ELW/33, bez. oben

Mitte: TAGESRAUM/MAERCHENTRAUM

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 323

Bucklige, ohne Jahr (um 1933)

verso: Sitzende weibliche Halbfigur mit Zopf

Bleistift

14,7 x 10,5

verso bez.: „Also mein Lieber/nun will ich/von mir hören lassen“

Privatbesitz

Abb. aus: Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000, S. 62



ELW E 324

Gesicht mit Hakennase, ohne Jahr (um 1933)

verso: Figureskizze

Bleistift

13,9 x 11 cm

verso bez.: „... Doch endlich etwas ...ssen“

Nachlass ELW, Hamburg

Abb. aus: Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000, S. 63



ELW E 325

Sitzende mit verschränkten Armen, ohne Jahr (um 1933)

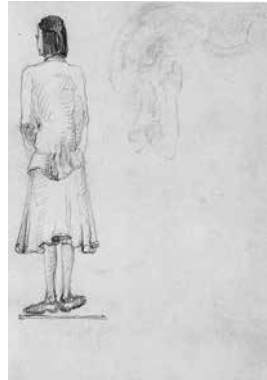
verso: Weiblicher Kopf im Profil

Bleistift

20,9 x 14,5 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb. aus: Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000, S. 64



ELW E 328

Stehende Rückenfigur, ohne Jahr (um 1933)

verso: Skizze einer weiblichen Stirn

Bleistift

20,8 x 14,5 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 327

Kranke mit aufgerissenen Augen, ohne Jahr (um 1933)

verso: Ornament- und Figurenskizzen

Bleistift

20,8 x 14,5 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb. aus: Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000, S. 70



ELW E 329

Frau mit erhobenen Armen, ohne Jahr (um 1933)

verso: Zwei Figurenskizzen und zum Teil durchgestrichene unleserliche, autografische Beschriftungen

Bleistift

20,5 x 14,5 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 331

Verschatteter Kopf mit Figurenskizzen, ohne Jahr (um 1933)

verso: Kopf- und Gewandstudien
Bleistift

15,1 x 11,1 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb. aus: Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000, S. 75



ELW E 336

Interieur (Symbolische Szene), ohne Jahr (um 1933)
Bleistift

14,9 x 10,4 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 332

Die Bärin (Blitz), ohne Jahr (um 1933)

verso: Skizze einer weiblichen Figur
Bleistift

15,1 x 11,1 cm

bez. oben rechts: DIE BÄRIN (BLITZ),

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg



ELW E 188a

Blick in den Garten (Weesenstein), ohne Jahr (1933)

Bleistift

10,5 x 14,7 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb. aus: Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000, S. 22



ELW E 321

Frau mit Dreieckskragen, ohne Jahr (um 1933)

Bleistift

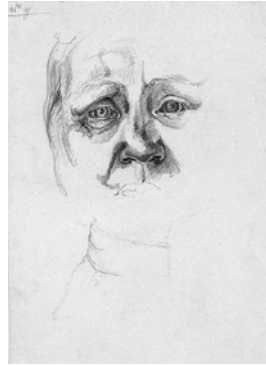
20,7 x 14,6 cm

bez. oben links (von fremder Hand): „Gruß lieber ... [unleserlich]“

verso (von fremder Hand): Stehende Frau mit Weste

Nachlass ELW, Hamburg

Abb. aus: Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000, S. 55



ELW E 326

Verschattetes Gesicht (Gertrud Kirst), ohne Jahr (um 1933)

Bleistift

14,7 x 10,3 cm

bez. oben links (in Kurzschrift von fremder Hand): Gertrud Kirst

Nachlass ELW, Hamburg

Abb. aus: Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000, S. 65



ELW E [Nummerierung bis dato unklar]

Frau mit gesenktem Kopf (auch: *Kopf einer Frau mit buschigen Augenbrauen (frontal)*), ohne Jahr (um 1933)

Bleistift

20,7 x 14,6 cm

Nachlass ELW, Hamburg

Abb. aus: Stiftung Sächsische Gedenkstätten 2000, S. 61



ELW E 366

Porträt einer Krankenschwester (Schwester Gertrude), ohne Jahr (um 1932/33)

Bleistift

Maße unbekannt

Nachlass ELW, Hamburg

Abb. aus: Böhm 2009, S. 105



ELW B 13

Groteske Szene, ohne Jahr (um 1932/1933)

Tuschzeichnung auf Karton

22,3 x 26,5 cm

Privatbesitz

Abb. Quelle: Fischer Kunsthandel & Edition, <http://www.fischer-kunsthandel.de/kuenstler/lohwaech/groteske.htm>, letzter Aufruf 14.12.2011



ELW E 337

Kopfstudien, um 1933

Bleistift

21 x 14,9 cm

bez. oben rechts: WÄHREND IHR ALSO IM KRANKENHAUS WARD/...DIE ANGELEGENHEIT PASSIERT

Verbleib unbekannt

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg

1935



ELW B 16

Männlicher Bildniskopf (Bruder ?), ohne Jahr (um 1935)

Bleistift auf Karton

49 x 38 cm

Fischer Kunsthandel & Edition, Berlin

Abb.: Werkübersicht Nachlass ELW, Hamburg

1936



ELW E 308

Entwurf für ein Exlibris (für Richard Basedow), ohne Jahr (um 1936)

Bleistift

15 x 10,5 cm

bez. über Eck, links beginnend: RICH/ARD BASE/DOW und unten: EXLIBRO

Nachlass ELW, Hamburg

Abb.: Nachlass ELW, Hamburg

Bildnachweis

Für Grethe Jürgens

© Grethe Jürgens bzw. ihre Rechtsnachfolger_innen

Für Elfriede Lohse-Wächtler

sofern nicht anders vermerkt: Nachlassverwaltung Elfriede Lohse-Wächtler, Hamburg

Für Otto Dix

© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Die in der Werkübersicht zu sehenden Abbildungen sind in den originalen Quellen und Fotografien überwiegend farbig.

Sollten fotografische oder bildrechtliche Quellen und Ansprüche trotz intensiver Recherche nicht oder nicht korrekt nachgewiesen sein, wird um Kontaktaufnahme gebeten.

