



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Therese Cornelius-Schneegans
1878-1971“

Verfasserin

Margit Anna Fladenhofer

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (mag.phil.)

Wien, im Juli 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A315

Matrikelnummer:

a8406094

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Ao. Univ. Prof. Dr. Martina Pippal

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	5
1 EINLEITUNG	7
1.1 Umfang der Arbeit und Eingrenzung des Themas	7
1.2 Forschungslage.....	7
1.3 Die Rolle der Frau als Künstlerin Anfang des 20. Jahrhunderts	9
2 KURZBIOGRAPHIE	10
3 KÜNSTLERISCHES UMFELD	16
4 AUSBILDUNGSPHASE UND FRÜHWERK – 1896 BIS 1905	18
4.1 Ausbildung	18
4.2 Ausgesuchte Werke der Frühphase	22
5 PORTRAITS	27
5.1 Fotografien als Vorlagen.....	27
5.2 Portraits	30
5.3 Selbstportraits.....	33
6 DER ERFOLG 1906 BIS 1919	38
6.1 Künstlervereinigungen und Ausstellungserfolge.....	38
6.2 Ausgewählte Werke dieser Schaffensperiode	42
6.2.1 Genrebilder.....	42
6.2.2 Kinderbildnisse.....	44
7 DIE 1920ER JAHRE	50
7.1 Malerische Werke	53
7.2 Annäherung an das Wiener Kunstgewerbe	56
7.3 Reise nach Paris	59
8 DRUCKGRAPHIK	60
9 MÜNCHEN AB DEN 1930ER JAHREN.....	61
9.1 Angewandte Kunst der Münchner Jahre.....	66
9.2 Wandteppiche.....	69
10 RÜCKKEHR NACH WIEN – SPÄTE ARBEITEN	77
11 CONCLUSIO	78
12 ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	79
13 LITERATURVERZEICHNIS	80
14 ABBILDUNGSVERZEICHNIS	84
15 ABBILDUNGSNACHWEIS	92
ANHANG.....	95
ZUSAMMENFASSUNG.....	97
LEBENS LAUF.....	99
ABBILDUNGEN.....	101

VORWORT

Eine scheinbar unspektakuläre Wohnungsauflösung nach der Verlassenschaft der Schauspielerin Gertrude Weigel-Ramlo förderte 1999 in Wien den unbekannten künstlerischen Nachlass der Malerin Therese Cornelius-Schneegans zu Tage. Bei einer ersten Prüfung hat sich das vorhandene Material als ausgesprochen umfangreich erwiesen. Es war ein beträchtlicher Teil der Korrespondenz, Fotografien und weitere Gegenstände aus dem persönlichen Besitz der heute völlig in Vergessenheit geratenen Künstlerin erhalten geblieben. Zusätzlich beinhaltete der Nachlass auch einige Ölgemälde wie auch eine große Anzahl von Skizzen und Entwürfen. Die Dichte und Qualität des vorhandenen Materials und die biographischen Fakten der Künstlerin weckten das Interesse für eine Untersuchung des Gesamtwerks im Rahmen einer Diplomarbeit. Auch wurde von Seiten der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs Interesse an der Bearbeitung ihres Werks bekundet, da Therese Cornelius-Schneegans zu den Gründungsmitgliedern dieser Vereinigung zählte.

Danken möchte ich allen voran Frau Ao. Univ. Prof. Dr. Martina Pippal für die Betreuung während der Arbeit. Unterstützung und regelmäßige Aufmunterung verdanke ich Frau Rudolfine Lackner, Präsidentin der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (vbkoe). Mein Dank gebührt auch Herrn Florian Beierl vom Archiv des Obersalzberg Instituts e.V., der stellvertretend für die Bemühungen aller Auskunft gebenden Vereinigungen und Archive erwähnt werden soll. Bedanken möchte ich mich auch bei allen meinen Freundinnen, besonders bei Sonja Laffer und Uta Maria Wiegele, ohne die ein Zustandekommen dieser Arbeit entscheidende Verzögerung erfahren hätte. Mein ganz besonderer Dank gilt meinem Mann, meinen Kindern und meinen Eltern, die alle auf ihre Weise Anteil am Gelingen dieser Arbeit hatten.

1 EINLEITUNG

1.1 Umfang der Arbeit und Eingrenzung des Themas

Die Beschäftigung mit dem, in diesem Fall unberührten und sehr umfangreichen Nachlass der Künstlerin Therese Cornelius-Schneegans (1878-1971) ermöglichte nicht nur einen interessanten Blick auf das Werk und die Lebensumstände, sondern illustrierte darüber hinaus ein Stück Alltagsgeschichte des bearbeiteten Zeitraums. In der Familie Schneegans war offenbar ein bewahrender Gedanke über mehrere Generationen hinweg bestimmend, wodurch eine Fülle von Originaldokumenten erhalten geblieben ist, wozu Arbeitsbücher, Haushaltsbücher, Zeitschriften, Briefe und persönliche Fotografien zählen. So spannt sich ein kontinuierlicher Faden zwischen Straßburg, München und Wien von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis ungefähr in die 1970er Jahre. Dieser Zeitraum war in Mitteleuropa eine durchaus bewegte Epoche und es ergab sich die Gelegenheit, diese anhand von privaten Dokumenten in Hinblick auf eine Künstlerinnenvita zu beleuchten.

Ziel der Arbeit ist es, einerseits die biographischen Daten von Therese Cornelius-Schneegans in eine Beziehung zur allgemeinen Situation von Künstlerinnen des 20. Jahrhundert zu setzen, andererseits ihr erhaltenes Werk – soweit möglich – zu erfassen und in einen kunsthistorischen Kontext einzubinden. Eine Einschränkung auf ausgewählte Werke wurde notwendig, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen. Die Werke wurden in Hinblick auf die Bedeutung im Œuvre und ihren Erhaltungszustand ausgewählt. Die Künstlerin, die in verschiedenen Techniken arbeitete, wechselte ihren stilistischen Ausdruck in hohem Maß mit der jeweils gewählten Technik. Daher wurde versucht, ein Hauptaugenmerk auf ihre charakteristischen Eigenheiten zu legen, welche sich in den verschiedenen Gattungen nachweisen lassen.

1.2 Forschungslage

In der Literatur wurde das künstlerische Werk von Therese Cornelius-Schneegans bislang nicht behandelt. Zu den seltenen Erwähnungen ihrer Person gehört jene im Katalog der ersten Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen

Österreichs (vbkoe) aus dem Jahre 1910, in dem sie als ordentliches Mitglied aufscheint.¹ Der Malerin ist weiters eine Eintragung in Kaindl's Künstlerlexikon aus dem Jahre 1920 gewidmet, welches vor allem Künstler aus dem Bereich der angewandten Künste auflistete.² Auch in Heinrich Fuchs Verzeichnis der Österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts wird sie angeführt, wobei nicht alle Daten des Eintrags korrekt sind. Ihr Weggang aus Wien wird hier fälschlich mit 1939 statt 1929 angegeben.³ Ferner wird Therese Schneegans noch in einem Artikel von Werner J. Schweiger aus dem Jahre 2003 über die Vereinigung Österreichischer Bildender Künstler und Künstlerinnen als deren Mitglied genannt.⁴

Eine allgemeine Übersicht über die österreichischen Künstlerinnen in den Jahren 1897-1938 bietet die grundlegende Untersuchung von Sabine Plakolm-Forsthuber aus dem Jahre 1994, allerdings findet Therese Cornelius-Schneegans hierin keine Erwähnung.

Durch kriegsbedingte Zerstörung sind auch in den Archiven der Münchner Künstlervereinigungen keine Unterlagen zur Künstlerin erhalten.

Konkrete Informationen über Ausstellungsbeteiligungen in den Jahren 1907 bis 1918 fanden sich im Wiener Künstlerhausarchiv. Im Jahre 1999 wurde der Künstlerin in Aflenz Kurort in der Steiermark die bisher einzige Präsentation ihres erhaltenen Gesamtwerks gewidmet. Zu dieser Ausstellung wurde jedoch kein Katalog veröffentlicht.

Die biographischen Daten von Therese Cornelius-Schneegans konnten zum überwiegenden Teil der Korrespondenz der Künstlerin entnommen werden. Überhaupt stellte der gesamte, in Privatbesitz befindliche Nachlass die Grundlage zur Erschließung ihres Œuvres dar.

In den Fußnoten sind Namen nur in Kurzform angegeben, siehe dazu Abkürzungsverzeichnis (Kapitel 12).

¹ Kat. Ausst., Wien 1910.

² Künstlerlexikon 1920.

³ Fuchs 1979, S. K102.

⁴ Schweiger 2003, S. 2.

1.3 Die Rolle der Frau als Künstlerin Anfang des 20. Jahrhunderts

Ludwig Schneegans schrieb 1901 in einem Brief an den Kunsthistoriker und späteren Gatten seiner Tochter, Carl Cornelius: „Meine ältere Tochter, die vom besten Willen beseelt ist, Deinen künftigen Nachfolgern Material zu liefern, befindet sich [...] im tiefsten Ungarn [...]“.⁵ Bedenkt man, dass Frauen als Künstlerinnen innerhalb der Kunstgeschichte in der Regel nicht wahrgenommen wurden, erscheint diese Aussage von Ludwig Schneegans, dem Vater von Therese, beachtenswert.⁶ Einerseits bekannte sich der Vater zum ernsthaften Wunsch seiner Tochter, Malerin zu werden. Davon zeugt auch, dass er es ihr zusätzlich zu ihrer Wiener Ausbildung ermöglichte, an den Sommerkursen von Simon Hollósy in Nagybánya teilzunehmen. Andererseits ging er davon aus, dass sie ein künstlerisches Niveau erreichen würde, mit dem sich zukünftige Kunsthistoriker zu beschäftigen hätten.

Ludwig Schneegans Worte verklangen ungehört. In der Kunstproduktion wurde der Frau am Anfang des 20. Jahrhunderts vorrangig die Rolle der Muse oder des Modells zugebilligt. In diesen Funktionen wurden die Frauen geradezu überhöht und mystifiziert und somit einer ernsthaften Auseinandersetzung mit einer Frau als Kollegin beziehungsweise Kunstschaffenden entzogen. Unbeirrt davon drängten Künstlerinnen verstärkt an die Öffentlichkeit, was sich durch eine rege Ausstellungstätigkeit ebenso manifestierte wie in Zusammenschlüssen zu Vereinigungen.⁷

In ihrem Beitrag „Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz“ stellten Sigrid Schade und Silke Wenz fest, dass nicht nur „die Frau als solche“, sondern auch die von ihr ausgeführten Gattungen geschlechtsspezifisch bewertet wurden.⁸ So bestand eine Unterscheidung zwischen „hoher“ Kunst, welche männlich besetzt war und zu der unter anderem die Architektur, die Bildhauerei und die Historienmalerei gerechnet wurden, und „niederer“

⁵ Brief vom 19.8.1901 von LS an CC: „Meine ältere Tochter, die vom besten Willen beseelt ist, Deinen zukünftigen Nachfolgern Material zu liefern, befindet sich gegenwärtig mit einigen ebenso strebsamen Colleginnen im tiefsten Ungarn und malt dort unter der Leitung des Prof. Hollósy mit Todesverachtung drauf los, [...]“

⁶ Carl Cornelius war der Sohn von Peter Cornelius, Komponist und Dichter, mit dem Ludwig Schneegans eng befreundet war.

⁷ Kat. Ausst., Wien 1989/ 1990, S. 90 – 101.

⁸ Schade/ Wenz 1995, S. 357.

Kunst, welche weiblich besetzt war. Überdies wurde „schöpferisch“ mit männlich und „reproduktiv“ mit weiblich gleichgesetzt. Diese Unterstellung des Uninspirierten diene ebenfalls der Herabwürdigung der hauptsächlich von Frauen ausgeführten Kunstgattungen. Zu dieser „weiblichen“ Kunst rechnete man das Kunstgewerbe, die Stillebenmalerei, die Genremalerei und zunehmend auch die Portraitmalerei, die im 19. Jahrhundert von Künstlerinnen am häufigsten gepflegte Disziplin.⁹ Für die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hochgeschätzte Historienmalerei war das Aktstudium, von dem Frauen noch bis ins 20. Jahrhundert hinein ausgeschlossen blieben, eine Voraussetzung. Auch deshalb wandten sich Künstlerinnen besonders dem Stilleben, der Genremalerei und dem Portrait zu.

Besonders deutlich wird die geschlechtsspezifische Kritik beim Kunstgewerbe, welches in den 1920er Jahren sogar als „Wiener Weiberkunstgewerbe“ abqualifiziert wurde.¹⁰ Unabhängig von der inhaltlichen Berechtigung einzelner Kritikpunkte, wurden die Arbeiten als spezifisch „verweiblicht“ bezeichnet und somit eine sachliche Diskussion umgangen. Wie Plakolm-Forsthuber analysiert, wurde aus Stilkritik Geschlechtskritik.¹¹ Bemerkenswert ist hierbei, dass männliche Protagonisten der angewandten Künste vom Vorwurf der Verweiblichung ausgenommen waren. Während die Kritik an den Arbeiten der Kunsthandwerkerinnen geschlechtsspezifisch ausfiel und mit Begriffen wie „gespragelt“ und „affektiert“ belegt wurden, blieben Künstler wie Dagobert Peche von solchen Attributen unbehelligt.¹²

2 KURZBIOGRAPHIE

Therese Louise Schneegans wurde am 16. März 1878 als erstes Kind von Ludwig Schneegans (Abb. 1) und Marie Ramlo (Abb. 2) in der Münchner Blumengasse 33 geboren. Thereses Schwester Eva kam ein Jahr später zur Welt.

Der Vater, ein Dichter, 1842 in Straßburg geboren, entstammte einer künstlerisch orientierten angesehenen Patrizierfamilie. Der Großvater, Ludwig

⁹ Kat. Ausst., Wien 1999, S. 22.

¹⁰ Kat. Ausst., Wien 1998, S. 69.

¹¹ Plakolm-Forsthuber 1994, S. 95.

¹² Kat. Ausst., Wien 1998, S. 72-73.

Schneegans senior, ein Freund Ludwig Uhlands, war Anwalt, Publizist und Historiker, die Großmutter Louise, geb. Batholmé, Sängerin und Liederkomponistin.¹³ Ludwig Schneegans war Mitglied der Dichtervereinigung „Bund der Krokodile“ rund um Paul Heyse und nahm in München eine bevorzugte Stellung als Hofdichter für die Separatvorstellungen bei König Ludwig II. von Bayern ein.¹⁴ Dies verhinderte allerdings einen breiten Publikumserfolg, da seine Stücke nur als Manuskripte für die Münchner Hofbühne gedruckt wurden und alle Rechte auf den König übergingen.¹⁵

Die Mutter, Marie Ramlo, geboren am 8. September 1850, war Schauspielerin am Münchner Hoftheater und eine umjubelte Darstellerin von Ibsens „Nora“.¹⁶ Die scheinbar ungetrübte Kindheit fand ein jähes Ende, als eine Affäre der Mutter mit dem damaligen Schauspieldirektor des Münchner Hoftheaters Ernst von Possart sich zu einem regelrechten Skandal auswuchs. Die Angelegenheit endete 1883 mit der Scheidung der Eltern von Therese Schneegans, beide Mädchen wurden dem Vater zugesprochen.¹⁷ Ludwig Schneegans übersiedelte mit den Kindern (Abb. 3) 1884 zunächst nach Rorschach in der Schweiz, ließ sich aber bereits 1888 mit ihnen in Wien nieder, wo er bis zu seinem Tod 1922 lebte.¹⁸

Zwischen den Töchtern und der Mutter, die 1887 den Schriftsteller Michael Georg Conrad heiratete, gab es lange Jahre keinen Kontakt. Ein 1911 verfasster Brief zeugt vom Bemühen der Mutter um eine Kontaktaufnahme mit ihren Kindern.¹⁹ Interessanterweise ist dieser nicht an Therese Schneegans gerichtet, was als Hinweis für deren unversöhnliche Haltung gedeutet werden kann. Noch im Sommer 1913 fand Therese Schneegans während eines Münchenaufenthalts in einem Brief an ihre Schwester nur grobe Worte.²⁰ Erst im Juli 1921 wird die

¹³ Csendes 1994, S. 364-365.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Niebler 1956, S. 15.

¹⁶ Außer bei Niebler, der Ramlos Geburtsdatum mit 1848 angibt, geht man allgemein von 1850 als Geburtsjahr aus. Vgl. (28. 06. 2008)

http://cgi-host.uni-marburg.de/~omanz/forschung/modul_main.php?f_mod=Ah03&Seite=5 .

¹⁷ Niebler 1956, S. 16.

¹⁸ Csendes 1994, S. 364-365.

¹⁹ Brief vom 12.12.1911 von Maria Ramlo an RK (bzw. Eva): „Liebes gutes Everl ich schicke Dir nur einen recht herzlichen Gruß und Kuß und wiederhole Dir was Du ja weißt daß ich immer an Euch denke und Euch recht lieb habe und daß ich Dir dankbar bin für Deine Güte. Deine treue Mutter.“

²⁰ Brief vom 24.8.1913 an Eva: „Die fremde Frau [!] spielte auch an diesem Abend, aber nur eine kleine Rolle in dem gräßlichen Stück von Thoma „Magdalena“. Das ist viel zu erschütternd, als daß ich es hätte ansehen können.“

Mutter in einem Brief an Eva in beinahe vertrauter Weise erwähnt und sogar ein gemeinsamer Besuch in Betracht gezogen.²¹ Es ist allerdings zu bezweifeln, dass es dazu noch kam, denn Maria Conrad Ramlo starb im Herbst desselben Jahres in München. Nichtsdestotrotz wurde die Familie Conrad, das heißt ihr Stiefvater und ihr um zehn Jahre jüngerer Halbbruder Erwin, in der Folge eine gern genutzte Anlaufstelle in München und Tutzing am Starnberger See.

Wo Therese ihre Schulzeit verbrachte, konnte nicht eruiert werden. Die schriftlichen Quellen im Nachlass und einige Fotografien stellen die spärlichen Hinweise auf ihre Ausbildung zur Malerin dar, die ab circa 1898 nachweisbar ist. Aus dem Sommer 1901 existieren Briefe von Therese an ihren Vater, worin sie über ihre Fortschritte während der Sommerkurse bei Simon Hollósy in Nagybánya in Ungarn berichtete und die Qualität der Ausbildung jener der Malschule Strehblow gegenüberstellte, die sie in Wien besuchte. Aus den spärlichen Berichten lassen sich dennoch gewisse Informationen ableiten: Erstens, dass bei Therese Schneegans ein ernsthaftes Bestreben vorlag, Künstlerin zu werden, und sie an einer fundierten und umfassenden Ausbildung interessiert war. Zweitens ist zu erkennen, dass bei ihr dieselben gesellschaftlichen Einschränkungen zum Tragen kamen, wie bei ihren Geschlechts- und Altersgenossinnen, nämlich die Nichtzulassung zur akademischen Ausbildung für Frauen. Diese Möglichkeit bestand in Wien erst ab den 1920er Jahren. Daraus erklären sich die Notwendigkeit der Wahl von privaten Malschulen um 1900 und die stetige Suche nach qualitativ hochwertigen Fortbildungsmöglichkeiten. In Folge dessen lassen sich weiters Rückschlüsse auf die finanzielle Situation der Familie ziehen, denn die privaten Malschulen, an denen Frauen und Mädchen zugelassen wurden, waren üblicherweise im Gegensatz zur Akademie kostenpflichtig. Aus der Korrespondenz ergibt sich ein Bild des geistigen Klimas, in dem Therese Schneegans aufgewachsen sein muss. Der Vater, zu dessen Freundeskreis in Wien unter anderem die Schriftsteller Marie von Ebner-Eschenbach und Ferdinand von Saar gehörten, war ein beständiger Förderer seiner beiden Töchter. Die Anleitung zu selbständigem und kritischem Denken schienen zu seiner Erziehung zu gehören. Zahlreiche seiner Anschauungen und Ratschläge sind in schriftlicher Form erhalten: „[...]

²¹ Brief vom 15.08.1921 von TS an Eva: „[...] kannst eventuell manchmal nach München fahren, machst der Mutter die größte Freude, und auch für mich hätte es viel Reiz [...].“

Beleg dafür, wie geistig gesund ein normaler Mensch geboren wird und wie schwer und andauernd sich die Träger des Glaubens d.h. des Aberglaubens an ihm versündigen müssen, um ihn auf den Holzweg zu zwingen. Streubt euch auch ihr, meine Kinder, bis zum letzten Athemzug gegen Altar und Thron! Dann werdet ihr meine Enkel dereinst zu Männern erziehen können.“²² In seinen Briefen bestärkte und ermahnte er seine Tochter in rührender Weise, ihren Weg fortzusetzen. Auch scheinen die Mädchen vom Umfeld des Vaters direkt profitiert zu haben. Ferdinand von Saar erkundigte sich brieflich nach den Fortschritten von Therese Schneegans in Nagybánya und war auch beim Verkauf von Arbeiten behilflich.²³

Weitere Briefe von und an Therese Schneegans vom Anfang des Jahrhunderts berichten über ihre rege Reisetätigkeit. Dabei lassen sich zweierlei Arten von Reisezielen unterscheiden: Einerseits regelmäßige Reisen zu den Verwandten nach Straßburg, Montbéliard, Colmar und Konstanz. Diese Besuche dienten wohl nicht nur der Auffrischung der Familienbande, sondern waren sowohl zur Perfektionierung der Französischkenntnisse gedacht, als auch zur motivischen Anregung der jungen Künstlerin, wovon noch zahlreiche Studien und Fotografien im Nachlass zeugen. Andererseits jene Sommerfrischeaufenthalte, die in ländliche Gebiete Österreichs führten: Jauring bei Aflenz-Kurort in der Steiermark, das Salzkammergut, Werfen, Grödig bei Salzburg und Maurach oder Schwaz in Tirol seien hier nur als Beispiele genannt. Für gewöhnlich von ihrer Schwester Eva begleitet, waren auch diese mehrwöchigen Sommerurlaube von großer Wichtigkeit für die künstlerische Tätigkeit von Therese Schneegans. Malmotive, das Aussehen der lokalen Bevölkerung und ihre Bereitschaft, Modell zu stehen, waren häufig Inhalt des regen Briefwechsels mit dem Vater, in dem sie ihm auch vom Fortschritt an ihren jeweiligen Arbeiten berichtete.

Schon in jungen Jahren war Therese Schneegans bemüht, am künstlerischen Leben in Wien teilzuhaben. Bereits für das Jahr 1907 lässt sich eine Beteiligung an der Herbstausstellung des Wiener Künstlerhauses nachweisen.²⁴ Gezeigt

²² Ludwig Schneegans handschriftliche Notiz auf dem Umschlag einer Textsammlung, ca. um 1900. Ob er damit auf ein konkretes Ereignis Bezug nahm, konnte nicht festgestellt werden.

²³ Briefe von Ferdinand von Saar an TS vom 25.5.1901 und 22.9.1901.

²⁴ Persönliche Auskunft Dr. Wladimir Aichelburg, Künstlerhausarchiv Wien; E-Mail vom 01.02.2008: „Das [...] Bild hatte die Einlaufnummer 2632 [...], Titel „Der Brief“, Verkaufspreis 400 K, ausgestellt in der

wurde das Bild „*Der Brief*“ (Abb. 4), welches in der „Kunst Revue“, einer Beilage von Österreichs Illustrierter Zeitung, im Jänner 1908 abgebildet wurde. Ihre Teilnahme wurde anerkennend erwähnt, ebenso wie generell die verstärkte Teilnahme von Frauen.²⁵ Für 1908 ist ihre Teilnahme an der XXIII. Ausstellung des Aquarellistenclubs im Wiener Künstlerhaus nachweisbar.²⁶ Sie war Mitglied der 1899 gegründeten Vereinigung österreichischer bildender Künstler und Künstlerinnen und beteiligte sich auch an deren Ausstellungen.²⁷ 1910 gehörte Therese Schneegans zu den Gründungsmitgliedern der Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs (vbko), einer fortschrittlichen, bürgerlichen Vereinigung, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, Ausstellungsmöglichkeiten für Künstlerinnen zu schaffen und ihre finanzielle Situation abzusichern.²⁸

Relativ früh verfügte sie über eine eigene Arbeitsstätte, die sich 1905 in der Ungargasse 12 befand, genauere Angaben fehlen allerdings.²⁹ Für das Jahr 1908 belegt ein Schreiben ihres zukünftigen Schwagers Richard Kugel an Eva das Vorhandensein eines Ateliers von Therese Schneegans (Abb. 5).³⁰

Nach einer künstlerisch offensichtlich sehr fruchtbaren Phase musste sie jedoch im Juli 1917 ihr Atelier kündigen. Es ist davon auszugehen, dass die allgemein schwierigen Verhältnisse gegen Ende des Ersten Weltkrieges dafür mitverantwortlich waren, aber eine konkrete Ursache für die Auflösung des Ateliers war auch die finanzielle Unzuverlässigkeit ihrer Ateliergenossin Maria Augustin.³¹ Dies bedeutete für die Künstlerin den Verlust der eigenen Arbeitsstätte, was direkte Auswirkungen auf ihr Schaffen nach sich zog. Trotz dieses Rückschlages konnte sie 1918 bei der XXXII. Ausstellung des Aquarellistenclubs erneut eine Arbeit präsentieren.³²

Herbstausstellung unter der Katalognr. 183, abgeholt von J. Laufer am 4.1.1908.“

²⁵ Kunstrevue 1908, S. 376.

²⁶ Persönliche Auskunft Dr. Wladimir Aichelburg, Künstlerhausarchiv Wien; E-Mail vom 14.11.2007: „[...] zur XXIII. Ausstellung des Aquarellistenclubs der Genossenschaft vom 10.12.1908; Therese Schneegans meldete zwei Pastelle an: Einlaufnummer 120, „Porzellan“, Preis 150 Kronen, dieses Werk wurde unter der Kat. Nr. 236 ausgestellt.“

²⁷ Schweiger 2003, S. 2.

²⁸ Kat. Ausst., Wien 1989/ 1990, S. 96.

²⁹ Fragment einer Karte adressiert an TS, Ungargasse 12, Atelier rechts.

³⁰ Brief von 1908 von RK an Eva: „[...] treffen uns im Atelier von Resl [...]“.

³¹ Briefe von TS vom Juli 1917.

³² Kat. Nr. 97 „Motiv aus Konstanz“, farbige Zeichnung, (120,- Kronen) Vgl. Ausstellungskatalog der XXXII. Ausstellung des Aquarellistenclubs der Genossenschaft der bildenden Künstler.

Noch während des Ersten Weltkrieges zog sie mit ihrer seit Juni 1915 verwitweten Schwester und ihrer Nichte (Abb. 6) in eine gemeinsame Wohnung, um bei der Erziehung von Udi, das war der Spitzname des Mädchens, behilflich zu sein. Bald nach Kriegsende nahm sie ihre rege Reisetätigkeit – auch ins nun französische Straßburg – wieder auf. Ein Grund dafür war die schlechte Versorgungslage in Wien und finanzielle Unsicherheiten. Aus der erlebten Not resultierte eine Haltung, die sie ihr Leben lang behielt.

1921 verschlechterte sich der Gesundheitszustand ihres Vaters dermaßen, dass die Schwestern nur mehr abwechselnd auf Sommerfrische fuhren, um ihn nicht allein zu lassen. Therese Schneeigans berichtete ihrer Schwester, dass „dieses zu Hause angebunden sein“ auch Auswirkungen auf ihr künstlerisches Schaffen und im Besonderen auf die Wahl der Motive nach sich ziehe.³³ Nach dem Tod des Vaters 1922 strebte sie einen Umzug nach München, ihrem langjährigen Wunschziel, an. Die allgemein schwierige wirtschaftliche Situation verhinderte diesen Schritt. Dennoch begann sie in dieser Zeit eine Beziehung zu dem langjährigen Münchner Freund ihrer Familie, dem Kunsthistoriker Carl Cornelius, den sie ab den frühen 1920er Jahren regelmäßig auf dessen Sommersitz, dem Sonnenköpfl am Obersalzberg bei Berchtesgaden, besuchte. Am 14. Jänner 1929 heiratete sie Carl Cornelius und zog zu ihm nach München (Abb. 7). Die Hochzeitsreise führte die beiden im Frühjahr 1929 nach Norddeutschland. Am Programm standen zahlreiche Besuche von Museen und Ausstellungen, aber auch Aufenthalte bei befreundeten Künstlern und Kunstsammlern. Das Sonnenköpfl, das während der Sommermonate einen alljährlichen Treffpunkt für den großen Freundeskreis der Familie Cornelius bildete, stellte jedoch eine enorme finanzielle Belastung dar. Ab 1930 wurde daher ein Verkauf des Landhauses in Erwägung gezogen, 1935 wurde das Anwesen am Obersalzberg verkauft, wodurch sich das gesellschaftliche und gesellige Leben der Familie Cornelius wesentlich veränderte und in der Folge auf München beschränkte.³⁴

³³ Briefe von TS vom Sommer 1921.

³⁴ Persönliche Auskunft von Herrn Florian M. Beierl, Archiv Obersalzberg; E-Mail vom 15.02.2008: „Am 10. September veräußerte Frau C. das Haus an die Verwaltung Obersalzberg, die dem Reichsleiter Martin Bormann unterstand. Bormann beschäftigte damals einen höchst unangenehmen Immobilienagenten – Gotthard Färber – der in der Regel mit den über 50 Grundbesitzern am Obersalzberg verhandelte [...] Im Falle Cornelius wurden 79.000 Reichsmark für 5.150 ha bezahlt.“

Während der Jahre in Deutschland war in ihrer Arbeit eine Hinwendung zum Kunsthandwerk festzustellen. In der 2. Hälfte der 1930er Jahre bestand eine Verbindung zur Münchner Blocherer Schule, einer Schule für angewandte Kunst, in der unter anderem der Fachbereich Textilentwurf angeboten wurde.³⁵ Die Blocherer Schule war für ihre Entwicklung als Kunsthandwerkerin von maßgeblicher Bedeutung, da sie an dieser Ausbildungsstätte die technischen Grundlagen für ihre folgende künstlerische Arbeit erwarb. Obwohl bei Therese Cornelius keine Nähe zum NS-Regime zu bemerken war, nahm sie künstlerisch keine explizite Gegenposition ein. Offensichtlich profitierte sie von der im „Dritten Reich“ propagierten gestiegenen Wertschätzung gegenüber dem Kunsthandwerk, was sich bei ihr in einer regen Kunstproduktion während dieser Zeit erkennen lässt.³⁶

Ihr Gatte Carl Cornelius starb am 16. Jänner 1945. Zehn Jahre danach, 1955, übersiedelte sie wieder nach Wien, in den 8. Bezirk in die Buchfeldgasse 17 zu ihrer Schwester und Nichte. Gemeinsam mit der Schwester unternahm sie noch gelegentliche Reisen, von denen einige Aquarelle in kleinen Skizzenbüchern zeugen. Größere Arbeiten sind aber in Wien, wohl ob des fortgeschrittenen Alters der Künstlerin (Abb. 8), nicht mehr entstanden. Therese Cornelius starb 93-jährig am 7. Mai 1971 in Wien.

3 KÜNSTLERISCHES UMFELD

Die Verhältnisse, in denen Therese Schneegans ihre Jugend verlebte, können als durchaus gutbürgerlich angesehen werden. Sie wuchs in einem, von ihrem Vater geprägten liberalen und antiklerikalen Milieu auf. Durch den Freundeskreis des Vaters ergaben sich Naheverhältnisse zu einigen renommierten Künstlern. Die Vermutung, dass über Marie von Ebner-Eschenbach eine Verbindung zu der mit ihr befreundeten Tina Blau hergestellt wurde, ließ sich durch keine Quelle belegen.³⁷ Generell konnte kein unmittelbares künstlerisches Vorbild für die Künstlerin

³⁵ Kriegsbedingt kam es zur Vernichtung des Archivs vor 1945. Die Geschichte der Schule wurde bis dato noch nicht aufgearbeitet. Momentan liefern nur die offizielle Homepage der Schule und Privatpersonen Informationen. Vgl. Blocherer Schule URL: <http://www.blochererschule.de/info/?con=geschichte> .

³⁶ Prölß-Kammerer 2000, S. 14 – 21.

³⁷ Natter 1996, S. 168.

festgestellt werden, das den Ausschlag für ihren Berufswunsch gab. Zweifel an dem eingeschlagenen Weg kamen bei Therese Schneegans nicht auf.

Das erste selbstgewählte Umfeld entstand durch den Besuch der Malschule Strehblow in der Wiener Annagasse, wo sie Freundschaften mit einigen Kolleginnen schloss. Zu diesen gehörte die Malerin und Radiererin Maria Augustin, die im Jahre 1900 mit ihr gemeinsam die Malschule Strehblow besuchte (Abb. 9).³⁸ Mit ihr ging Therese Schneegans eine nicht immer unproblematische Ateliergemeinschaft ein. Die Freundschaft endete offenbar 1917 mit der erwähnten Auflösung des Ateliers. Es scheint, wie gesagt, dass es auch deshalb aufgegeben werden musste, weil Maria Augustin ihren Mietanteil schuldig blieb.³⁹ Die künstlerische Obdachlosigkeit sollte, wie noch gezeigt werden wird, für Therese Schneegans einschneidende Konsequenzen haben.

Zur Zeit der Atelierauflösung war sie schon mit der deutlich älteren Malerin Marie Magyar befreundet.⁴⁰ Diese übernahm einige Utensilien aus dem Atelier und war wohl auch jene „ungarische Freundin“, welche ihr Atelier zwar „wenig geheizt“ hatte, Schneegans aber dort in der Folge arbeiten ließ.⁴¹ Ob in ihr eine mütterliche Freundin gesehen werden muss, die auch künstlerisch auf Therese Schneegans Einfluss ausübte, konnte aufgrund der fehlenden Aufarbeitung des Werks von Marie Magyar nicht bestätigt werden. Bei einem 1911 ausgestellten Männerbildnis (Abb. 10) von Marie Magyar ist die Verwendung desselben Modells von beiden Künstlerinnen augenscheinlich. Auf diesen Umstand wird im Abschnitt 5.2 noch eingegangen. Ebenso ist noch ein schmales Ölbild, eine dunkelhaarige Frau darstellend, von der Hand Marie Magyars (Abb. 11) zu erwähnen, das sich im Besitz von Therese Cornelius-Schneegans befand und als eines von wenigen an einer Wand ihrer Wohnung aufgehängt war, was als Zeichen ihrer Wertschätzung gedeutet werden kann. Zieht man zusätzlich die Häufigkeit, mit der Therese Schneegans in ihren Briefen von Marie Magyar berichtete, in Betracht,

³⁸ Maria Augustin (1880 Wien - 1949 Venedig); Fuchs 1978, S. K26.

³⁹ Brief vom 16.08.1917 von TS an LS: „Daß Mariska [Maria Augustin] noch nichts [Geld] geschickt hat, wundert mich wahrhaft nicht.“

⁴⁰ Marie Magyar (1854 Wien - 1942 Wien); Fuchs 1979, S. K26.

⁴¹ Brief vom Dez. 1925 von TS an CC: „Auch bei uns ist es ungemütlich, aber wir fallen wenigstens bis jetzt nicht unter 6 Grad unter Null. Ich fühle mich dabei schon recht unbehaglich. Meine ungarische Freundin heizt wenig, was mich zu einer gewissen Abhärtung zwingt.“ Und Briefe vom 02. u. 04.07.1913 von TS an Eva: „Ich male noch geschwind bei der Mizzi ein Kinderportrait.“ und „Bei der Mizzi male ich das Kinderportrait mit Feuereifer, und ich hoffe, daß es eine gute Arbeit wird.“

muss sie als die für Schneegans wichtigste Künstlerfreundschaft angesehen werden.

Zu den weiteren Freunden, welche vor allem bei ihrem Aufenthalt in Nagybánya Erwähnung fanden, zählten Ludwig Wieden und dessen spätere Gattin Gretl Veit, die ebenfalls Mitglied in der „Vereinigung Österreichischer bildender Künstler und Künstlerinnen“ und der vbkoe war. Deren Vermählung 1910 kommentierte Schneegans mit dem Wort „endlich“.⁴² Sie und ihr Mann zählten zu den wenigen, die auf der Wiener Reise von 1929 nach der Vermählung mit Carl Cornelius mit einem Besuch bedacht wurden.

Mit einem Herrn Lanov, auch er ein Hollósy-Schüler, der sie auf der für sie offensichtlich abenteuerlichen Reise nach Nagybánya begleitete, blieb sie noch längere Zeit in losem Kontakt.

Die Schwestern Frieda und Ernstine Lohwag zählten ebenfalls zum Freundeskreis von Therese Schneegans. Nachdem in ihren Briefen aus Nagybánya nur die Rede von „der Lohwag“ ist, kann nicht beurteilt werden, welche der beiden Schwestern mit ihr den Sommer 1901 in Ungarn verbrachte.⁴³ In den darauf folgenden Jahren aber war zweifelsfrei Frieda Lohwag ihre Ateliergenossin, die Dauer dieser Ateliergemeinschaft konnte allerdings nicht festgestellt werden.

Der Maler Erwin Pendl, der mit der Familie Schneegans befreundet war, schenkte Eva 1912 anlässlich ihrer Hochzeit mit Richard Kugel eine Statuette, die er eigens für sie modelliert hatte.⁴⁴ Die Beziehung zu Therese Schneegans war aber mehr freundschaftlicher als künstlerischer Natur.

4 AUSBILDUNGSPHASE UND FRÜHWERK – 1896 BIS 1905

4.1 Ausbildung

Obwohl davon ausgegangen werden kann, dass Therese Schneegans schon ab Mitte der 1890er Jahre erste Anstrengungen unternommen hat, zu einer fundier-

⁴² Brief vom 18.08.1910 von TS an LS: „Gestern bekam ich die Vermählungsanzeige von Wieden und Gretl Veit. Endlich!“

⁴³ Brief vom 21.07.1901 von TS an LS: „Lohwag nimmt sich meiner freundlich an, und macht mich auf manches aufmerksam. Sie ist hier die beste Schülerin, nach ihr kommt Veit.“

⁴⁴ Brief vom 06.03.1912 von TS an Eva: „[...] an Geschenken für dich gekommen. Eine Statuette, von Pendl eigens für Dich modelliert, Wert sicher Kr. 100.“ Erwin Pendl (1875-1945).

ten Ausbildung zu kommen, sind darüber keine schriftlichen Quellen erhalten geblieben. Lediglich eine kleine Bleistiftzeichnung erweckt den Eindruck einer Schülerzeichnung und zeugt von den ersten Versuchen der Künstlerin. Es handelt sich hierbei um ein „Stilleben mit Weinglas und Rose auf einem Tuch“ von 1896, es ist somit das früheste erhaltene Werk der Künstlerin (Abb. 12). Bei dieser sehr streng komponierten Bleistiftzeichnung wurde das Hauptaugenmerk auf die getreue Naturwiedergabe gelegt. Auch eine Portraitstudie, „L'Alsace en pleurs“, ist aus diesen frühen Jahren bekannt (Abb. 13). Einen weiteren Hinweis auf ihre Ausbildung geben Fotografien. Auf einer davon ist Therese Schneegans in der Mitte einer Schülergruppe sitzend abgebildet (Abb. 14). Die Identifizierung der übrigen abgebildeten Frauen und Männer ist nicht gelungen. Eines der Fotos trägt auf der Rückseite den Vermerk „Ausstellung 1898“. Die Räumlichkeiten lassen erkennen, dass diese nicht prinzipiell für Ausstellungszwecke konzipiert waren. Ob es sich um die private Malschule Strehblow handelt, konnte nicht mit Sicherheit geklärt werden. In der Literatur scheinen für diese Schule zwei unterschiedliche Gründungsdaten auf, was die Zuordnung zusätzlich erschwert.⁴⁵ Es kann vermutet werden, dass diese Fotografien die Präsentation von „Schülerwerken“ festhalten. Diese Annahme beruht darauf, dass Therese Schneegans zu diesem Zeitpunkt gerade zwanzig Jahre alt war. Trotz des umfangreichen Schriftverkehrs von Therese Schneegans gibt es keine Hinweise auf ihre Lehrer beziehungsweise in der Schule vertretene stilistische Richtungen. Dass sie Kurse in Malerei belegt hat, kann als sicher angenommen werden, jedoch ist unbekannt, ob und wenn ja welche weiteren Ausbildungsfächer sie besuchte. Die Frage, ob sie die Kenntnis der verschiedenen Techniken schon in ihrer Zeit bei Strehblow erwarb oder ob sie sich diese im Laufe der Jahre selbst aneignete, bleibt somit offen. Aus der Zeit vor 1910 haben sich im Nachlass unter anderem eigenhändige Aufzeichnungen der Künstlerin über „Ätzen auf hartem Grund“ und „Ätzen mit weichem Grund“ erhalten. Aber auch aus späterer Zeit existieren eigenhändige Notizen, welche die verschiedenen Druckverfahren zum Inhalt haben. Allerdings fehlen die Erwähnung sowohl eines Lehrers als auch in der Folge einer Druckerei, wo sie ihre Arbeiten drucken ließ. Ein Anhaltspunkt ist ein sich im Nachlass befindliches

⁴⁵ Schweiger gibt in „Malschulen von und für Frauen“ (2004) auf S. 2 als Gründungsdatum 1889 an, Plakolm-Forsthuber setzt das Gründungsdatum erst mit 1899 an; Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 47.

Foto (Abb. 15) des Graphikers und Malers Ludwig Hessheimer anlässlich seines 60. Geburtstages am 10. März 1932. Ob und welche Verbindung zu Hessheimer, von dem sich einige Radierungen im Besitz der Künstlerin befanden, bestand, war nicht zu klären.

Auf das Verhältnis zu Ferdinand Schmutzer, dem sie 1902 in Millstatt begegnete und der um diese Zeit schon zu den berühmtesten Radierern Wiens zählte, wird im Kapitel 8 noch genauer eingegangen. Erstaunlich bleibt, dass bei der doch beachtlichen Anzahl von Druckgraphiken, die Therese Schneegans über viele Jahre hindurch angefertigt hat, sie diese Arbeiten kaum jemals erwähnte. In einem Brief an die Schwester vom 23. August 1926 schrieb sie aus Straßburg: „[...] ich war im maison d’Art und sie nahmen meine Radierungen in Commission, nur die farbige, sagen sie, wird hier nicht geschätzt. Ich bin froh, daß ich die anderen untergebracht habe.“

Wenn auch nicht die Bandbreite des gebotenen Unterrichts bekannt ist, so steht doch außer Zweifel, dass sie die Malschule Strehblow seit 1899 besuchte (Abb. 16).⁴⁶ Viel ist von dieser Malschule nicht bekannt, außer dass sie von Heinrich Strehblow gegründet, bis zu seinem Weggang 1907 geleitet⁴⁷ und dass auch „Damen“ unterrichtet wurden.⁴⁸ Allerdings war Therese Schneegans mit der dort gebotenen Qualität der Ausbildung nicht zufrieden, sie schien ihr zu unprofessionell und sie bemühte sich daher um weitere Anregungen.

Möglicherweise über Empfehlung ihrer Kollegin Lohwag kam Schneegans im Sommer 1901 nach Nagybánya, das damals zu Ungarn gehörte.⁴⁹ Hier am Fuße der Karpaten gründete Simon Hollósy 1896 eine Sommerschule, die als Gegenpol zum Münchner Akademismus gesehen werden kann und die schon bald zahlreiche ausländische Schüler anzog.⁵⁰ Klaus A. Schröder hat aufgezeigt, dass um

⁴⁶ 12 Stück selbstverfertigte Postkarten aus Paris des unbekannten Monogrammist K.H., datiert zwischen November 1899 und Jänner 1900 „An die Damen des Atelier Streblov, Wien I, Annagasse 3“ aus dem Nachlass Therese Cornelius-Schneegans.

⁴⁷ Danach war er Direktor der kunstgewerblichen Fachschule für Glasindustrie in Haida und 1914 wurde er als Gründungsmitglied des Österr. Werkbunds genannt, vgl. Gmeiner/ Pirhofer 1985, S. 243.

⁴⁸ Schweiger 2004, S. 2.

⁴⁹ Es konnte nicht eindeutig geklärt werden, welche der Schwestern Lohwag, die beide Malerinnen waren, sich im Sommer 1901 mit TS in Nagybánya (heute: Baia Mare, Rumänien) aufgehalten hat. Es wird zwar Frieda (1884-1918) am 10.08.1917 konkret als Ateliergenossin von TS erwähnt, in einem Artikel von Alexa Tiberiu über Richard Gerstl in Baia Mare wird aber Ernestin Lohwag als Schülerin genannt. Vgl. Tiberiu 2007.

⁵⁰ Simon Hollósy (1857-1918)

1900 Nagybánya als ein Umschlagplatz moderner künstlerischer Tendenzen galt und dass Simon Hollósy, der das restliche Jahr über in München tätig war, impressionistische und postimpressionistische Ideen sowie die Freilichtmalerei ebenso nach Nagybánya brachte wie fortschrittliche Lehrmethoden, welche eine große Anziehung auf junge Künstler ausübten.⁵¹ In Nagybánya war auch István Réti tätig, der als Vertreter des „typischen“ Stils dieser Schule bezeichnet werden kann (Abb. 17). Therese Schneegans war nicht die einzige Wienerin im Sommer 1901: Oben erwähnte Frau Lohwag, ein Herr Fink, Grete Veit und deren späterer Gatte Ludwig Wieden verbrachten die Sommermonate ebenfalls in Nagybánya. Ein weiterer, in späteren Jahren prominenter Schüler war 1901 Richard Gerstl. Allerdings scheint sie zu ihm keinen Kontakt gehabt zu haben. Auch wenn man davon ausgeht, dass die Zahl der deutschsprachigen Schüler nicht allzu groß gewesen sein wird – Therese Schneegans sprach in ihrem Kurs von ca. 25 Personen, wobei deren Herkunft unerwähnt blieb – und obwohl der Ort als solcher recht klein war, muss nicht zwingend davon ausgegangen werden, dass ein Kontakt stattgefunden haben muss, noch dazu, da Richard Gerstl fünf Jahre jünger als Therese Schneegans war und sie ihre Freunde aber auch ihre Bekanntschaften für gewöhnlich in ihren Briefen mit Namen nannte.⁵²

In den Berichten an ihren Vater vom Juli 1901 stellte sie den gebotenen Unterricht in Nagybánya dem der Malschule Strehblow gegenüber.⁵³ Obwohl sie mit Hollósy nicht in allem übereinstimmte, war sie mit der gebotenen Ausbildung hoch zufrieden. Therese Schneegans erwartete sich dadurch nicht nur technische Vervollkommenung zu erlangen, sondern erzielte auch große Fortschritte in der Naturwiedergabe durch eine geänderte Sichtweise.⁵⁴ Sie kam durch Simon

⁵¹ Kat. Ausst., Wien 1993, S. 175.

⁵² Brief vom 09.07.1901 von TS an LS: „Heute kann ich Dir schon über die Schule etwas mehr berichten wie vor einigen Tagen. Ich finde sie ausgezeichnet, mit Strehblow überhaupt gar kein Vergleich. Es wird alles sehr ernst genommen, vor allem muß man gut zeichnen, was mir doch ganz besonders notwendig war. [...] Daß ich Farbensinn habe, hat Hollósy gleich gesagt. Der dilettantenhafte Zug, der meistens in den Malschulen herrscht, fehlt hier. In den Stunden hört man kein Wort, und es sind doch Viele beisammen, vielleicht 25. Hollósy korrigiert 3 mal in der Woche, bei einer Correctur von ihm habe ich schon sehr viel gelernt. Die Modelle sind auch interessanter als in Wien, Zigeunerinnen, Rumänen und dergleichen. Ich bin so froh, daß ich in diese Schule gekommen bin, denn ich werde etwas fürs Leben davon haben. Jetzt habe ich auch eine große Landschaft angefangen, aber eine Pusztas gibt es hier nicht.“

⁵³ Vgl. Anm. 52.

⁵⁴ Brief vom 15.07.1901 von TS an LS: „Alles was Hollósy sagt, muß mir ja nicht als unbedingt richtig erscheinen, daß er mir aber sehr viel Gutes beigebracht, wird sich wohl später als richtig herausstellen. Deine Beobachtung von den Unterlagen bei meinem Stilleben ist sehr gut, ich sehe es vollkommen ein,

Hollósy mit der Freilichtmalerei in Berührung, der einen analytisch, strukturellen Zugang in der Naturwahrnehmung forderte.

In der Malschule Strehblow erwarb sie sich ihre Grundkenntnisse und erhielt erste stilistische Anregungen. Wie es zu einer traditionellen Ausbildung für „Damen“, welche ja bei Strehblow angeboten wurde, gehörte, hatte das Kopieren von Alten Meistern einen hohen Stellenwert. Therese Schneegans blieb dies zeitlebens eine willkommene Inspirationsquelle, als passionierte Ausstellungsbesucherin beschäftigte sie sich aber ebenso mit den zeitgenössischen Kunstströmungen und begeisterte sich darüber hinaus für die Schöpfungen der Volkskunst. Ihr hauptsächliches Interesse lag im Studium kompositioneller Lösungen. Es scheint, dass sie für sich im Bildaufbau und bei der Zeichnung noch deutlich Verbesserungsbedarf sah, denn Farbensinn hatte ihr, nach eigenen Worten, Simon Hollósy attestiert.⁵⁵ Bei den Übungskopien handelte es sich zumeist um Kohleskizzen, in denen der formale Aufbau der Vorbilder wiedergegeben wurde, wobei weder den Farben noch Details Beachtung geschenkt wurde.

4.2 Ausgesuchte Werke der Frühphase

Bei der jungen Künstlerin ist kein dominantes Lehrer-Schüler-Verhältnis feststellbar. Den Anregungen, denen sie nachging, folgte sie, wie es den Anschein hat, dadurch auch ein wenig willkürlich. Sie hatte einen sehr offenen Zugang zu Inspirationsquellen. Sie malte vor der Natur, sie übte sich im Zeichnen, sie besuchte Ausstellungen, um sich mit den großen Vorbildern genauso wie mit jungen Zeitgenossen auseinanderzusetzen. Sie fertigte unzählige Skizzen an, teils rein zur Übung, teils auch um sie später als konkrete Vorlage zu verwenden. Mannigfaltige Fundstücke wurden gesammelt, um in ihrem Fundus bis zu einer eventuellen Verwendung aufgehoben zu werden. Sie versuchte sich in verschiedenen

ich weiß jetzt auch, warum diese Fehler so oft vorgekommen sind. Das ist es eben, was Hollósy einen lehren kann, das mehr mit Bewußtsein malen, so daß man nicht ganz dem Zufall preisgegeben ist. Er verlangt, daß man beim malen auch logisch denken soll, und sich fragen, warum dies oder das so ist, und nicht anders. Bei dieser Methode lernt man bis zu einem gewissen Grad auswendig zu arbeiten, man macht sich mit einem Wort, von der Natur nicht mehr so abhängig, etwas, was ich früher nie begriffen habe.“

⁵⁵ Brief vom 09.07.1901 von TS an LS: „Es wird alles sehr ernst genommen, vor allem muß man gut zeichnen, was mir doch ganz besonders nothwendig war. [...] Daß ich Farbensinn habe, hat Hollósy gleich gesagt.“

Techniken und experimentierte in der jeweiligen stilistischen Abstimmung zu diesen. Sie beschritt traditionelle Wege, so suchte sie durch Kopieren Alter Meister technische Perfektion zu erlangen, sie wagte aber auch Neues, für Frauen Ungewöhnliches, wie Akt- und Anatomiestudien in geradezu medizinischer Genauigkeit.

Will man ein abgegrenztes Frühwerk festmachen, so bieten sich hierfür jene Arbeiten an, die noch während der Ausbildung entstanden sind oder in die Zeit fallen, in der Schneegans noch über kein eigenes Atelier verfügte. Die Anzahl dieser erhaltenen frühen Arbeiten ist begrenzt, was eine umfassende Analyse erschwert. Diese Gruppe stellt sich weder thematisch noch stilistisch besonders homogen dar. Vielmehr ist sie durch die Suche nach der richtigen Ausdrucksweise gekennzeichnet. Andererseits lassen sich aber einige für Schneegans typische Stil- und Arbeitsmerkmale schon in dieser frühen Zeit erkennen.

Aus den Jahren 1903 und 1904 (Abb. 18; Abb. 19) sind zwei Landschaftspastelle, „*Motiv aus Straßburg*“ und „*Barr/ Elsaß*“, erhalten. Die beiden Arbeiten sind durch ein hohes Maß an Naturalismus und harmonische Farbigkeit gekennzeichnet. Das Bild „*Motiv aus Straßburg*“ ist auf der Rückseite mit dem Namen der Künstlerin und dem Titel bezeichnet und mit einem Klebeetikett versehen. Auf diesem befinden sich die Jahreszahl 1907 und die Nummer 206. Somit kann davon ausgegangen werden, dass dieses Blatt bei einer Ausstellung präsentiert oder zumindest eingereicht wurde. Bemerkenswert ist außerdem, dass das signierte Blatt nachträglich eigenhändig von 1903 auf 1904 umdatiert wurde. Es ist anzunehmen, dass dies in Zusammenhang mit der Ausstellung stand.

Therese Schneegans verwendete für ihre Pastelle bevorzugt eigenfarbiges Papier. In ihrer Frühphase bevorzugte sie die Varianten Grau-Grün, Grau-Blau und Grau-Braun bei ihren Skizzenblöcken. Die gedämpfte Eigenfarbigkeit des Papiers unterstrich zusätzlich ihre Tonmalerei und wurde gezielt in die Komposition miteinbezogen. Vor allem aber kam ihre Vorliebe für Akzente in Weiß und Schwarz besser zur Geltung als auf hellem Zeichenpapier. Ein solches Pastell auf grau-blauem Papier zeigt ein „Gehöft an einem Bach“ (Abb. 20), auch „Baumgruppe im Gebirge“ (Abb. 21) ist eines dieser frühen Landschaftspastelle.

Ein Landschaftsaquarell ist vom Anfang des Jahrhunderts bekannt. Die „Landschaft an einem See bei Mondschein“ (Abb. 22) von 1905 wurde überwiegend in Blautönen gehalten und ist für die Arbeiten aus der Frühzeit von Therese Schneegans bemerkenswert frei ausgeführt, auf eine Unterzeichnung wurde weitgehend verzichtet. Bemerkenswert erscheint ebenso die Tatsache, dass die Künstlerin hier, was für sie sehr selten ist, Nass in Nass gearbeitet hat. Durch die von ihr freihandgezogene Rahmenlinie unterscheidet sich dieses Blatt von ihren Skizzen oder flüchtigen Entwürfen, die ohne jegliche äußere Begrenzung auskommen.

Ein Genre, das Therese Schneegans bevorzugt in Pastell ausgeführt hat, war das bäuerliche Leben. Die Arbeiten dieses Themenkreises weisen zumeist eine gedämpfte, dunkle Farbigkeit auf, mit überwiegender Verwendung von Braun- und Grautönen. Die Auseinandersetzung mit Jean-François Millet ist deutlich zu erkennen. Ähnlich wie Max Liebermann dürften Schneegans auch die „groß und würdig aufgefassten Bauern Millets“ beeindruckt haben.⁵⁶ Wie Liebermann verzichtete auch sie auf biblisches Pathos und umging das Sentiment. In Hinblick auf die farbige Behandlung der Natur kam sie zwar Liebermanns Auffassung sehr nahe (Abb. 23), dennoch spricht die Blockhaftigkeit der Figuren eher dafür, dass sie von Millets Arbeiten (Abb. 24) direkt und nicht über den Umweg von Liebermann beeinflusst wurde. Im Gegensatz zu diesen beiden Künstlern verzichtete Therese Schneegans bei der Darstellung der bäuerlichen Bevölkerung zumeist auf das Narrative, die Figuren wurden bevorzugt einzeln und statisch dargestellt.

Die „Alte Frau im Vorraum“ (Abb. 25) vermittelt zwar den Eindruck der Einsamkeit, mitfühlende Empfindungen scheinen durch diese Art der Wiedergabe dennoch nicht beabsichtigt. Die Szene bietet einen Einblick in den Vorraum eines Bauernhauses, in dem eine Frau in schon leicht vom Alter gebeugter Haltung mit dem Rücken zum Betrachter steht. Scheinbar im Begriff den Raum zu verlassen, verharrt die Frau dennoch statisch vor der Tür. Die Farben sind dem braun-grauen Grundton untergeordnet. Dieses Blatt ist ein Beispiel dafür, dass die Künstlerin dasselbe Thema mehrmals in verschiedenen Techniken bearbeitet hat.

⁵⁶ Kat. Ausst., Berlin 1979, S. 392.

Das vorliegende Blatt wurde in Pastell ausgeführt, von der gleichen Szene gibt es auch eine Version als Radierung.

Ebenfalls zu den Darstellungen einfacher Menschen bei ihrer Arbeit gehört die Buntstiftstudie, die das Dienstmädchen der Familie Schneegans, Fanny (Abb. 26), zeigt. Jene Fanny dürfte schon gemeinsam mit der Familie Schneegans nach Wien gekommen sein. Ihre Rolle war eher die eines Familienmitgliedes als die einer Bediensteten. Dennoch war ihr Aufgabenbereich klar definiert und bei diesen Hausarbeiten hat Therese Schneegans sie festgehalten. Es existiert auch eine Fotografie, die Fanny in der Küche zeigt, wenn auch nicht gerade beschäftigt, so doch vor dem Herd und inmitten „ihres Reichs“ (Abb. 27). Die Verwendung von Fotografien als Vorlagen war, wie in Abschnitt 5.1 erläutert wird, eine für die Künstlerin übliche Herangehensweise. Therese Schneegans ging es in dieser Kreidezeichnung vor allem um Bewegungsstudien, da sie ihr Modell aus verschiedenen Blickwinkeln wiedergab. Das Interesse an Millets arbeitenden Menschen (Abb. 28) ist bei der Darstellung der „Fanny“ klar herauszulesen, allerdings ohne das Ansinnen einer Erhöhung der dargestellten Figur. Therese Schneegans Figuren geben generell nicht vor, mehr zu sein, als sie sind. Es wird kein zusätzlicher Inhalt transportiert. In den wiedergegebenen Szenen ist nur höchst selten ein zusätzlicher, dramatischer Sinn verborgen. Alles ist so, wie es erscheint, meist von einer großen Klarheit und Einfachheit, ohne erzählerisches Moment. Für die Darstellungen der bäuerlichen Lebensumstände und Arbeitswelt setzte sie bevorzugt die Pastellkreide ein, das Herangehen an das Thema war von großem Ernst geprägt.

Die nun folgenden Werke gehören zu einer Gruppe von Aquarellen, die ab Dezember 1903 entstanden sind und die das gesellschaftliche städtische Leben zum Inhalt haben. Sie vermitteln eine weit größere Leichtigkeit in der Auffassung als die Szenen aus dem bäuerlichen Umfeld. Die Figuren erscheinen deutlich weniger blockhaft, in der Farbpalette ist hingegen keine entscheidende Abkehr von der Therese Schneegans vertrauten Tonmalerei festzustellen. „Das Streichkonzert“ (Abb. 29) von 1903 ist ein Werk dieser Gruppe, das thematisch aber auch stilistisch auf die Theaterdarstellungen Josef Engelharts Bezug nimmt. Die Zuschauer im Vordergrund erinnern sehr an jene Figuren, die bei Josef

Engelharts Bild „Im Theater“ (Abb. 30) ihren Blick auf die Darbietung gerichtet haben. Ein für Therese Schneegans neuer Aspekt kann mit diesem Bild Engelharts in Zusammenhang gebracht werden. Er gestaltete die Grundzüge der Darstellung farblich und präzierte über der Farbe liegend mit dem Bleistift die wesentlichen Konturen und Details. Diese Auffassung lässt sich erstmals bei den „städtischen“ Aquarellen von Therese Schneegans finden, womit eine Dynamisierung des Geschehens einhergeht. Die Kombination von Bleistiftzeichnung und Aquarellmalerei konnte schon bisher als ein für die Künstlerin typisches Prinzip angesehen werden. Detaillierte Unterzeichnungen lassen sich häufig in ihren Aquarellen finden, sie bilden das kompositorische Gerüst, an dem sich der Farbauftrag orientierte. Von diesem Herangehen wich sie erst im Alterswerk ab.

Zum selben Themenbereich gehört auch „In der Loge“ (Abb. 31) von 1905, hier wurde ein Zuschauerraum eines Theaters ausschnitthaft wiedergegeben. Die darin befindlichen Personen wurden nur angedeutet, detailreicher erscheint die Bauplastik in Form von Atlanten und Putti. In für sie äußerst freier Manier wurden die leuchtenden Rot- und Gelbtöne über die Unterzeichnung gelegt. Bei diesem Blatt versuchte die Künstlerin, das Problem der Innenraumbeleuchtung zu erfassen. Möglicherweise orientierte sie sich an Carl Molls „Festliche Tafel“ (Abb. 32) und wurde dadurch zur Auseinandersetzung mit der Farbe Rot bei Kunstlicht angeregt. Thematisch aber dürfte sie die Theater- und Balldarstellungen von Josef Engelhart vor Augen gehabt haben. Das Phänomen der Behandlung von Kunstlicht ist auch in seinem Bild „Loge im Sophiensaal“ von 1903 ein wesentlicher Punkt (Abb. 33).

Im gleichen Jahr entstand das Blatt der „Besuch“ (Abb. 34) von Therese Schneegans, in dem ebenfalls eine Szene des gesellschaftlichen Lebens aufgegriffen wurde. Als unterschiedlich zu ihren bisherigen städtischen Aquarellen erweist sich dieses Blatt aber durch das humoristisch aufgefasste und reichlich karierend dargestellte Begrüßungsritual. Man vermeint geradezu das „Gnädige Frau“ und „Mein lieber Freund“ zu hören, welche durch die ausladenden Gesten dargestellt wurden. Die humorvolle Schilderung stellt einen Sonderfall im Œuvre von Therese Schneegans dar. Der „Besuch“ weist aber dennoch die für die Frühzeit schon bekannten Merkmale auf: Der um die Szene freihandgezogene

Rahmen und das Kolorit, das sich dem gewohnten Braun- und Graugrundton unterordnet. Sogar das lange Kleid der Dame wurde in gebrochenem Weiß wiedergegeben. Ein weiterer Unterschied zu den vorangegangenen Blättern von Therese Schneegans lässt sich in der Wiedergabe der Figuren feststellen. Die gelängten Körper mit spinnenartigen Gliedmaßen kommen in die Nähe von Karikaturendarstellungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Von Gustave Doré existieren Karikaturen (Abb. 35) mit vergleichbarem Inhalt und ähnlicher Figurenbehandlung, gesammelt herausgegeben in dem Buch „Two hundred sketches“ (Abb. 36).⁵⁷ Sie könnten durchaus eine Anregung für Therese Schneegans dargestellt haben.

Zusammenfassend lassen sich für das Frühwerk von Therese Schneegans einige Stilmerkmale herausstreichen: eine dominante graphische Komponente, die sich einerseits in einer meist vorhandenen Unterzeichnung manifestiert, andererseits setzte sie auch das Mittel der „Überzeichnung“ ein, darüberhinaus erweist sich auch die freihandgezeichnete Rahmung als ein von ihr angewandtes spezifisches Gestaltungselement. Die Farbpalette dieser frühen Jahre zeigt zweierlei: Erstens ist eine tonige Farbgebung zu bemerken, zweitens wurden durch einzelne klare Farben Akzente gesetzt. Sie verwendete häufig ein warmes Gelb, oftmals ein intensives Blau und gelegentlich tiefe Grüntöne, selten ein dunkles Rot. Schwarz und Weiß sind ebenfalls ungemischt von der Künstlerin eingesetzt worden.

5 Portraits

5.1 Fotografien als Vorlagen

Die Fotografie wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts, obwohl noch ein recht junges Medium, bekanntlich auch von den bildenden Künstlern als Hilfsmittel für die Malerei eingesetzt. Es ersparte lange Sitzungen des Modells, darüber hinaus dienten die Fotografien zur Motivsammlung oder gar als direkte Vorlagen. Im Nachlass von Therese Schneegans haben sich eine Reihe von Fotografien er-

⁵⁷ Gustave Doré, Two hundred sketches. Humorous und grotesque, London, siehe Abbildungsnachweis.

halten, die nicht nur von ihr aufgenommen, sondern auch von ihr selbst entwickelt wurden und als Vorlagen für ihre Malerei dienten.⁵⁸

Ob im Zusammentreffen von Therese Schneegans mit Ferdinand Schmutzer 1902 in Millstatt, welches in Kapitel 8 noch einmal Erwähnung finden wird, ein ursächlicher Zusammenhang mit der Verwendung von Fotos als Vorlagen gesehen werden kann, konnte nicht bewiesen werden. Für die Annahme spricht, dass die frühesten erhaltenen Fotos von Therese Schneegans erst aus der Zeit nach 1902 nachweisbar sind und Schmutzer um diese Zeit bereits Fotografien als Vorlagen für seine Portraits berühmter Persönlichkeiten einsetzte. Weiters beschäftigen sich diese frühen Fotografien von Therese Schneegans ebenfalls mit der Personendarstellung. Die Fotos weisen arrangierte Posen und Kompositionen auf und lassen auf die beabsichtigte Verwendung als Vorlage schließen. Als Modelle dienten zumeist ihre Schwester, bisweilen auch ihr Schwager und verschiedene Freunde; Abbildungen von professionellen Modellen sind keine erhalten. Ebenso entstanden eine ganze Reihe von Selbstportraits (Abb. 37), einige von ihnen zeigen die Künstlerin in ihrem Atelier und haben den Charakter von Erinnerungsfotos, andere lassen aber ganz klare Kompositionen erkennen, in deren Folge auch malerische Umsetzungen erhalten sind (Abb. 38). Von der beschränkten Zahl der erhaltenen Gemälde ausgehend, darf die Vermutung angestellt werden, dass einige Fotografien ebenso als Vorlagen ausgeführter und heute verschollener Werke gedient haben. Ein Beispiel sei hierfür hervorgehoben: Der Verbleib des 1907 bei der Herbstausstellung des Wiener Künstlerhauses gezeigten Bildes „*Der Brief*“ (Abb. 4) ist heute unbekannt. Nur durch die Rezension dieser Ausstellung in der Kunst Revue von 1908 existiert eine Abbildung des Gemäldes von Therese Schneegans.⁵⁹ Das Foto (Abb. 38), welches als Vorlage gedient hat, ist zwar erhalten, wäre aber als alleiniger Beweis für eine Ausführung als Gemälde als zu gewagt erschienen. Das legt die Vermutung nahe, dass sorgfältig komponierte Fotografien aus dem Nachlass ebenfalls malerisch umgesetzt wurden (Abb. 39).

⁵⁸ Brief vom 12.08.1919 von TS an Eva: „So habe ich denn heute Vormittag eine Menge Bilder getont und gewässert, auch ältere Aufnahmen von Udi und vieles andere, und dann alle meine Photographien geordnet.“

⁵⁹ Kunstrevue 1908, S. 376.

Fotografische Vorlagen haben den deutlichen Vorzug des Arbeitens ohne Modell. Dies gilt besonders bei Selbstportraits, bei denen der Verzicht auf den Spiegel zu einer eminenten Vereinfachung des Arbeitsprozesses führt (Abb. 37). Bei Therese Schneegans, in deren Gemälden sich keine vielfigurigen und räumlich komplizierten Kompositionen finden, kommt der Aspekt, die Fotografie zur Kontrolle der Größenverhältnisse der Figuren in ihrem räumlichen Kontext zu verwenden, wie etwa von Wilhelm Leibl eingesetzt, nicht zum Tragen⁶⁰. In ihrem Œuvre dominiert die Darstellung der Einzelperson, was nicht nur bei den Portraits zu Tage tritt, sondern sich bei allen bisher bekannten Arbeiten in Öl feststellen lässt. Lediglich in kleinen Formaten und hier vor allem bei den Kreidezeichnungen und Aquarellen werden mehrfigurige Szenen behandelt. Darüberhinaus wird die räumliche Situation der fotografischen Vorlagen nur gelegentlich direkt im Bild übernommen. Auch von Franz Lenbach und Franz von Stuck ist bekannt, dass sie Fotografien als Vorlagen für Gemälde verwendeten. Wilhelm List nützte ebenso die Vorzüge dieses relativ jungen Mediums. Er überzog seine Fotografien mit einem Raster, um sie danach maßstabsgerecht auf die Leinwand zu übertragen. „Dank dieser vereinfachenden Arbeitsmethode konnte er sich völlig auf Ausschnitt, Konturierung und Linienführung konzentrieren.“⁶¹ Abgesehen von einer Postkarte von Moritz von Schwind's „Des Knaben Wunderhorn“ (Abb. 40) aus der Münchner Schackgalerie, ist eine Rasterung auf den Fotografien von Therese Schneegans nicht gefunden worden. Die Postkarte stammt aus den späten 1920er Jahren und es ist anzunehmen, dass sich Schneegans für eine, wie sie es nannte „Kopier-Arbeit“, der Methode der Vorlagen-Rasterung bediente.⁶² Trotz eines wohlüberlegten Konzepts für die Fotografien gab es bei Therese Schneegans keine reinen Übertragungen, sie hielt sich immer die Option der Veränderung offen. Nur in wenigen Fällen stimmen die Anordnung des Modells sowie die räumliche Situation in der Fotografie mit dem ausgeführten Bild gänzlich überein (Abb. 4; Abb. 38).

⁶⁰ Petzt 1974, S. 55.

⁶¹ Kat. Ausst., Frankfurt 1995, S. 92.

⁶² Brief vom 31.03.1932 von TC an Eva: „Ich bin sehr fleißig, arbeite in der Schackgalerie an dem Schwind.“

Erstaunlicherweise sind keine Fotos aus jener Zeit erhalten, in der das Fotografieren durch leichte und moderne Apparate weniger umständlich war. Es ist daher anzunehmen, dass das Interesse der Künstlerin an der Fotografie gänzlich auf der Herstellung von „Motiven“ lag und mit dem Ende ihrer figürlichen Arbeiten in Öl gegen Ende der 1920er Jahre auch die Notwendigkeit dieser Vorlagen erlosch. Es konnten keine Hinweise dafür gefunden werden, dass sie mit der Fotografie selbst als künstlerischem Medium arbeitete. Das bedeutet nicht, dass Therese Schneegans nicht weiterhin fremdes Bildmaterial als Inspiration nutzte. Abbildungen von Architekturdetails, auch Tierdarstellungen und Ornamente, die aus Büchern und Zeitschriften stammen, welche sich im Besitz der Künstlerin befanden, lassen sich öfters in umgesetzter Form in ihren Arbeiten wiederfinden (Abb. 41; Abb. 42; Abb. 43). Ein Beispiel hierfür stellen die Tapisserien und im Speziellen der „Straßburgteppich“ (Abb. 44) dar.

5.2 Portraits

Das Portrait war zum Ende des 19. Jahrhunderts ebenso wie Stillleben und Landschaft eine von Künstlerinnen besonders dankbar aufgegriffene Gattung. Erstens waren hierfür die ihnen verwehrteten Aktstudien keine Voraussetzung und weiters waren dies Genres, die man allgemein für Frauen als passend empfand.⁶³ Therese Schneegans unterschied sich in der Wahl ihrer Sujets anfänglich nicht von dieser Tradition. In ihrem malerischen Gesamtwerk dominieren diese Gattungen, wobei sie sich hauptsächlich mit der Darstellung der menschlichen Figur auseinandersetzte und im Besonderen mit der Bildnismalerei. Die unmittelbar nach der Jahrhundertwende entstandenen Portraits verkörpern noch die traditionelle Darstellungsweise in tonigem Kolorit. Dazu ist eine Gruppe Portraits zu zählen, die durch Übereinstimmungen in der Auffassung gekennzeichnet sind: Es handelt sich zumeist um Halbportraits, bei denen die Dargestellten vor neutralen Hintergrund gesetzt wurden und die von toniger Farbigkeit bestimmt sind. Ein Kompositionsschema, das für Therese Schneegans als typisch angesehen werden kann.

⁶³ Kat. Ausst., Wien 1999, S. 32.

Die Identität der im „Bildnis einer jungen Frau“ (Abb. 45) dargestellten Person konnte nicht geklärt werden. Das Bild gehört zu der Gruppe von Portraits, die bald nach der Jahrhundertwende entstanden sind. Sowohl die Körperhaltung des Modells, als auch der gewählte Bildausschnitt wie auch die Tonmalerei machen ein frühes Entstehungsdatum höchst wahrscheinlich. Es dominiert ein Violett-Grau-Braun-Akkord, außerdem ist das Bild in ein starkes Dunkel getaucht und dadurch zusätzlich vereinheitlicht.

Denselben Prinzipien folgt auch die Darstellung der Schwester der Künstlerin, „Eva“ (Abb. 46). Hier wurde ebenso eine harmonisch abgestimmte Farbigkeit angewandt, weiters fehlen wiederum die räumlichen Anhaltspunkte und das Modell wurde mit einem ernsten Gesichtsausdruck wiedergegeben. Die Portraitierte hält keinen Blickkontakt mit dem Betrachter, sondern fixiert ein Geschehen außerhalb des Bildes. Therese Schneegans unternahm den Versuch, die Vereinheitlichung von Figur und Hintergrund von einer helleren, cremefarbenen Farbpalette ausgehen zu lassen. Nur die dunklen Haare in einer helmartigen Aufsteckfrisur treten hervor. Die deutlich unterschiedliche Wirkung zum „Bildnis einer jungen Frau“ (Abb. 45) wurde durch die Platzierung der in heller Farbigkeit wiedergegebenen Figur vor einem hellen Hintergrund erreicht. Dies bewirkte zusätzlich eine inhaltliche Änderung, die Portraitierte erscheint als zartes Wesen, durch den gesenkten Blick sogar ein wenig melancholisch. Wenn auch die Wiedergabe einer Gefühlsregung bei den beiden eben genannten Portraitierten sehr minimal erscheinen mag, so ist doch noch ein Anflug davon zu erkennen. In der überwiegenden Zahl ihrer folgenden Portraits wurden die Dargestellten geradezu emotionslos wiedergegeben, was nicht nur durch den Gesichtsausdruck, sondern auch durch die statische Körperhaltung unterstrichen wurde.

Zum persönlichen Umfeld von Therese Schneegans zählte Fritz Bauerreiß. Er dürfte durch ihren Schwager Richard Kugel zum Kreis der Familie gestoßen sein und wurde 1913 der Taufpate ihrer Nichte Gertrude. Darüber hinaus hat Therese Schneegans eine enge Freundschaft mit ihm verbunden. Auch an den Beginn des Jahrhunderts ist das Portrait von „Fritz Bauerreiß“ (Abb. 47) zu stellen. Schneegans beschränkte dabei die Farbpalette beinahe auf Schwarzweißabstufungen. Nur die Wiedergabe des Inkarnats weicht durch die Verwendung

natürlicher Hauttöne davon ab. Die dadurch erzielte Betonung des Gesichtes bildete den wesentlichen Bildinhalt der frühen Portraits und war für Therese Schneegans von vorrangigem Interesse. Der Verzicht auf Details lässt auch die Jacke als schwarze Farbfläche erscheinen und fokussiert den Blick zusätzlich auf das Gesicht mit dem dominanten Schnurrbart.

Schneegans erweiterte bei dem „Bildnis einer Frau mit weißem Halstuch“ (Abb. 48) zwar die Farbpalette um Violetttöne, blieb aber wieder relativ dunkel in der Gesamterscheinung. Um Akzente zu setzen, nützte sie das Weiß der Augen, auch sind Stirn und Wangen durch das Licht betont. Die breiten Farbstreifen der Bluse erzeugen keine Plastizität. Die Wiedergabe der Stofflichkeit ist nicht das vordringlichste Ziel der Darstellung. Durch den dynamischen Pinselstrich erreicht Therese Schneegans Bewegung, die durch die Körperhaltung des Modells nicht gegeben ist.

Die Freundschaft, wenn nicht sogar Ateliergemeinschaft mit der um 24 Jahre älteren Malerkollegin Marie Magyar fand im Kapitel 3 bereits Erwähnung. Die Intensität der Zusammenarbeit dieser beiden Künstlerinnen muss Spekulation bleiben, da genaue Fakten fehlen. Belegt ist nur, dass Marie Magyar ihrer Freundin die Mitbenutzung ihres Ateliers sowohl 1913 als auch 1925 ermöglichte.⁶⁴ Wahrscheinlich ist, dass vor oder um 1911 ein gemeinsames Arbeiten nach demselben männlichen Modell stattgefunden hat. Bei der zweiten Ausstellung der vbkoe, die 1911 im Ausstellungshaus des Hagenbundes, der Zedlitzhalle, veranstaltet wurde, zeigte Marie Magyar unter anderem ein Männerbildnis (Abb. 10).⁶⁵ Das dargestellte Modell weist eine große Ähnlichkeit zum „Mann im Profil“ (Abb. 49) von Therese Schneegans auf, die sich nicht nur in der Physiognomie, sondern auch in seinem Mantel manifestiert, dass sich die Vermutung der Gleichzeitigkeit geradezu aufdrängt. Der Duktus des Bildes „Mann im Profil“ hat im Vergleich zu ihren vorangegangenen Portraits unverkennbar an Expressivität gewonnen, ohne aber den Bezug zum Gegenständlichen aufzugeben. Im Mantel und beim Hintergrund ist durch den bewegten Pinselstrich eine Dynamisierung der Darstellung erzielt. Das Gesicht, auch in diesem Bildnis farblich herausgestrichen, bleibt das zentrale Motiv von Therese Schneegans, das Kolorit ist noch deutlich der Ton-

⁶⁴ Siehe Anm. 41.

⁶⁵ Plakolm-Forsthuber 1994, S. 66.

malerei verhaftet. Über die Farbigkeit von Marie Magyars Männerbildnis lässt sich aufgrund der Schwarzweißabbildung im Ausstellungskatalog als einziger Quelle keine Aussage treffen, wodurch ein Vergleich in dieser Hinsicht nicht möglich ist.

5.3 Selbstportraits

Die Auseinandersetzung mit der eigenen Person des Künstlers in einem Selbstportrait kann am Beginn des 20. Jahrhunderts als fortschrittlich angesehen werden. Zuvor war der gängige Typus des Künstlerselbstportraits der des Berufsbildes, worin der Künstler anhand seiner Malutensilien erkennbar wurde. Selbstportraits von Künstlerinnen sind um die Jahrhundertwende generell eher selten. Die wenigen Beispiele sind zumeist traditionell in der Ikonographie, das heißt, dass sie an den Typus des Berufsbildes anschließen, wodurch das Hauptgewicht auf der Assoziation mit ihrer Tätigkeit liegt. Die Thematisierung des eigenen „Ich“ weist jedoch eindeutig ins neue Jahrhundert.⁶⁶ In fünf Ölbildern und einer kleinen Aquarellstudie ist diese Auseinandersetzung bei Therese Schneegans bildhaft geworden. Obwohl die frühesten Selbstbildnisse schon an den Beginn des 20. Jahrhunderts gestellt werden müssen, weisen sie bereits ein progressives Konzept auf. Schneegans verfolgte nämlich nicht den Weg der typologischen Einordnung in die bürgerliche Welt, aus der sie stammte, sie konzentrierte sich auf die Wiedergabe der eigenen Person als zentrales Thema.

Die Künstlerin zeigte sich im „Kleinen Selbstportrait“ (Abb. 50) en face in einer weißen Bluse mit Stehkragen vor dunklem Hintergrund. Die Vorlage für dieses Brustbild kann in jener Fotografie gesehen werden, die wahrscheinlich die Schüler der Malschule Strehblow zeigt (Abb. 14). Schneegans sitzt in der Mitte der vordersten Reihe. Eindeutig wiederzuerkennen sind die helle Bluse mit dem gerafften Stehkragen und die für die junge Therese Schneegans typische Frisur mit Mittelscheitel und den aufgesteckten Zöpfen. Zur Entstehungszeit der Fotografie war sie noch sehr jung, ungefähr zwanzig Jahre, und es würde nichts gegen ein ebenso frühes Entstehungsdatum des Selbstportraits sprechen, denn auch die Stilmerkmale ihrer frühen Portraits lassen sich im „Kleinen Selbstportrait“ wieder-

⁶⁶ Schröder 1995, S. 235.

erkennen. So finden sich ihr bekannt toniges Kolorit und der als dunkle Farbfläche aufgefasste Hintergrund. Die helle, weiße Bluse ist das auffälligste Element in dieser Darstellung, denn das Gesicht, obwohl zentral im Bildfeld positioniert, taucht durch die abgetönten Farben förmlich in den Hintergrund ein. Zarte Glanzlichter auf Nase und Mund bilden nur schwache Akzente.

Die Haltung der Dargestellten im „Selbstportrait mit Brille“ (Abb. 51) weist Übereinstimmungen mit dem vorhergehenden Selbstbildnis auf, nur kleine Abweichungen sind erkennbar, wie der größer gewählte Bildausschnitt und die Wiedergabe mit Brille. Offensichtlich war Therese Schneegans mit der erzielten Wirkung im „Kleinen Selbstportrait“ nicht gänzlich zufrieden und versuchte nun durch Steigerung des Graugehalts die Bluse mehr in den noch stärker abgedunkelten Hintergrund einzubinden. Das Inkarnat erscheint in wärmerer Farbigkeit und wurde nicht so stark beschattet wie im vorangegangenen Selbstportrait. Dadurch gelang, was Schneegans bei den meisten ihrer Portraits bevorzugte, das deutliche Hervortreten des Gesichtes vom abgedunkelten, nicht näher definierten Hintergrund. Ebenso findet sich hier wieder der emotionslose Blick auf den Betrachter, der geradezu als ein Kennzeichen ihrer Portraitauffassung zu bezeichnen ist.

Im „Selbstportrait mit Hut“ (Abb. 52) von 1910 lässt sich im Vergleich zu den beiden frühen Selbstbildnissen eine geänderte Inszenierung der Künstlerin erkennen, sie stellte sich, obwohl erst 32 Jahre alt, als reife Frau dar. Die eingenommene selbstbewusste Pose beabsichtigt den Eindruck des „Erfolgreich-Seins“. Das Bildnis weist den von ihr bevorzugten Portrattypus auf, der durch die Positionierung der Figur ohne Beschäftigung und ohne Beigabe von Requisiten vor einem möglichst neutralen Hintergrund gekennzeichnet ist. Sie blickt den Betrachter direkt und unumwunden an, dennoch wird kein tiefer Einblick in ihr Inneres gewährt.

Die Präsentation war für damalige Verhältnisse gewagt selbstbewusst, kein schmuckes Interieur zeigt die familiären Vermögensverhältnisse, noch andere Merkmale, die irgendwelche Zuordnungen ermöglichen würden. Im Gegensatz dazu stand der allgemein gängige Portrattypus, der für die bürgerliche Frau zur Anwendung kam. Er war versehen mit Attributen ihres gesellschaftlichen Kontexts

und ordnete sie somit ihrer gesellschaftlichen Stellung unter, das Herausstreichen der Persönlichkeit wurde dadurch sekundär (Abb. 53).

Die Darstellung der eigenen Person, die für sich selbst steht und somit auch sich selbst genügt, ist um 1910 noch ein mutiger, neuer Schritt. Sie schwächte diesen auch nicht durch Zeigen von Berufsutensilien ab, wobei ihr Beruf als Malerin in jener Zeit schon für sich ungewöhnlich genug gewesen wäre. Der scheibenförmig dem Kopf hinterlegte Hut fungiert nicht als Standessymbol, sondern dient der Akzentuierung des Gesichts, was durch die einheitlich dunkle Farbgestaltung der Kleidung noch zusätzlich unterstrichen wurde. Im Gesichtsausdruck liegt die ganze Aussage – „das bin ich“. Kein vermittelnd, freundliches Lächeln, kein tragischer Anflug im Ausdruck mindert die Einfachheit und Direktheit der Aussage.

Übereinstimmungen mit dem Selbstbildnis von Therese Schneegans lassen sich mit dem 1902, also einige Jahre früher entstandenen „Selbstportrait“ (Abb. 54) der Bildhauerin Teresa Feodorowna Ries feststellen. Im Wien der damaligen Zeit kann die Bildhauerin als bekannt vorausgesetzt werden.⁶⁷ Sie war eine von den „Acht Künstlerinnen“, die im Salon Pisko (Wien I, Parkring 2) ausstellten. Der Hauptzweck dieser 1901 gegründeten Gemeinschaft lag in der Organisation von Ausstellungen, durch welche eine für Künstlerinnen beachtliche Resonanz erzielt werden konnte.⁶⁸ Ihr Selbstportrait, das den traditionellen Typus bereits verlassen hat, verkörpert dieselbe bei Schneegans aufgezeigte selbstbewusste neue Sichtweise der eigenen Person. Die Darstellung im Malkittel, aber ohne weitere Künstlerutensilien hat etwas betont Uneitles. Sie zeigte sich stehend, die Hand an der Hüfte. Der leicht von oben herabgeführte Blick hat dennoch nichts Arrogantes oder Kokettes, allerdings vermittelt die aufrechte Haltung in großer Deutlichkeit Selbstbewusstsein und mehr noch Selbstverständnis. Hier zeigte sich eine Künstlerin, die sich ihres Selbst bewusst war und in dieser Radikalität dem „Selbstportrait mit Hut“ vorausging.

⁶⁷ Kat. Ausst., Wien 1999, S. 22.

⁶⁸ Zu den „Acht Künstlerinnen“ gehörten Marie Egner, Susanne Renate Granitsch, Eugenie Munk-Breithut, Marianne Eschenburg, Olga Wiesinger-Florian, Teresa Feodorowna Ries, Marie Müller und Bertha Tarnoczy. Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 64.

Im Selbstbildnis von Therese Schneegans war nicht die Behandlung des „Ich“ radikal, sondern dieses „Ich“ so unumwunden aufzuzeigen. Diese Auffassung stellt die Verbindung zu zeitgleichen progressiven Schöpfungen her. Den nächsten Schritt zur Entblößung, auch des inneren Seelenzustands, ging sie mit dem „Selbstportrait mit Hut“ von 1910 noch nicht. Erst später, wie noch gezeigt wird, näherte sie sich dieser Problemstellung an. Dennoch kann angemerkt werden, dass die Auseinandersetzung mit der eigenen Persönlichkeit zu Lösungen in ihren Selbstbildnissen führte, die deutlich auf die Selbstdarstellungen der heute als Protagonisten der österreichischen Moderne angesehenen männlichen Kollegen verweisen und sich in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu diesen befinden.

Für ein Selbstbildnis der Künstlerin, bei dem diese zeitliche Nähe augenscheinlich ist, kann auch das Heranziehen einer fotografischen Vorlage (Abb. 55), worauf in Abschnitt 5.1 genauer eingegangen wurde, nachgewiesen werden. Das „Selbstportrait mit gelbem Kleid“ (Abb. 56) ist nur drei Jahre nach dem „Selbstportrait mit Hut“ (Abb. 52) entstanden, dennoch wird eine geänderte Selbstdarstellung als Veränderung in der Selbstwahrnehmung vor Augen geführt. Die Parameter sind nach wie vor die gleichen: Die dargestellte Person erscheint vor neutralem Hintergrund, ohne Tätigkeit und ohne definierten räumlichen Kontext. Jedoch spiegelt der Gesichtsausdruck eine Melancholie wider, die gepaart mit der sich aufstützenden Körperhaltung geradezu einen Gegensatz zu der selbstsicheren Erscheinung im „Selbstportrait mit Hut“ manifestiert. Dem Aufzeigen eines Gemütszustands war bislang in keinem anderen Selbstbildnis von Therese Schneegans zu begegnen, zusätzlich trat noch ein neues Element hinzu, welches Schröder als eine nimbenförmige Aufhellung um den Kopf bezeichnet.⁶⁹ Er sieht diesen Nimbus bei Richard Gerstls 1905 entstandenem „Selbstbildnis vor blauem Hintergrund“ (Abb. 57). Obwohl sein Werk erst in den 1930er Jahren bekannt wurde und daher als Vorbild für die Künstlerin auszuschließen ist, mag Therese Schneegans durchaus von ähnlichen Anregungen wie Gerstl ausgegangen sein, die Schröder in Edvard Munch erkennt. Bei Munchs „Frau bei der Toilette“ (Abb. 58) von 1892 ist dieses „Umfließen“ des Körpers mit kurzen farbigen Pinselstrichen deutlich feststellbar. Die Arbeiten des norwegischen Künstlers aus den

⁶⁹ Schröder 1995, S. 239.

1890er Jahren waren nach 1901 in den Ausstellungen der Wiener Secession zu sehen.⁷⁰ Es kann als wahrscheinlich angesehen werden, dass Therese Schneegans dort Munchs Werke kennengelernt hat. Darüber hinaus findet sich Verwandtes auch bei Kolo Moser, der ebenfalls das Motiv des Nimbus aufgriff.⁷¹ Mosers „Selbstbildnis“ (Abb. 59) wird erst 1916 datiert und wäre damit drei Jahre nach Schneegans Selbstportrait entstanden. Die Auseinandersetzung mit dem Künstler-Ich war am Beginn des 20. Jahrhunderts für zahlreiche Künstler ein zentrales Thema und hat so sicherlich auch zu parallelen Lösungen geführt. Ablehnung, Überhöhung aber auch der Leidensdruck als solcher in der und durch die Gesellschaft kamen in den Selbstbildnissen zum Ausdruck.

Am Beginn der 1920er Jahre schuf Therese Schneegans noch eine Reihe von äußerst ambitionierten Werken, die von einer intensiven Auseinandersetzung sowohl mit sich selbst, als auch mit den aktuellen künstlerischen Strömungen zeugen. Aus dieser Zeit stammt das Bild „Weiblicher Halbakt“ (Abb. 60), welches als ihr spätestes Selbstbildnis anzusehen ist. Bei der zugehörigen kleinen „Aquarellskizze, weiblicher Halbakt“ (Abb. 61) von 1919 bestätigt die augenscheinliche Ähnlichkeit mit der Künstlerin selbst die Deutung als Selbstportrait. Durch die Vierpaßform des Bildausschnittes präsentiert sich die kleine Aquarellstudie außerdem als Spiegelbild in einem Psychenspiegel, was die Annahme zusätzlich untermauert. Davon ausgehend, dass es sich hier um das fünfte erhaltene Selbstportrait handelt, kann der Schritt zur Selbstentblößung als konsequentes Weiterverfolgen einer analytischen Auseinandersetzung mit der eigenen Person gedeutet werden.

Sie verwendete wohl hier als Vorlage das Bild von Anders Zorn „Wikströms Atelier“ (Abb. 62) von 1889, aber in dem für sie typischen, selektiven Umgang mit Anregungen nur jene Motive, die ihren Ambitionen dienlich waren. So fällt der Atelierhintergrund im Gegensatz zu Zorn weg. Auf der Aquarellskizze von Therese Schneegans vermeint man noch Spuren von Interieur zu erkennen. In ihrem Gemälde fehlt weiters auch das erzählerische Moment des sich Entkleidens des Modells, das bei Zorn zu finden ist. Das führt sogar dazu, dass die Handhaltung bei Schneegans ein wenig sinnentleert erscheint. Durch das Positionieren

⁷⁰ Müller-Westermann 1995, S. 228.

⁷¹ Schröder 1995, S.239.

der Figur vor neutralem Hintergrund gewinnt die Darstellung dieser an Monumentalität. Die Konturen wurden dunkel, beinahe schwarz betont, der malerische Ausdruck noch expressiver gestaltet als in ihren Arbeiten zuvor. Durch die dynamischen farbigen Pinselstriche wurde im Körper eine Bewegtheit erzielt, welche sich in der Körperhaltung nicht widerspiegelt. Die Steigerung des expressiven Ausdrucks würde auch mit der Radikalität des gewählten Themas übereinstimmen. In der Wiedergabe des Gesichts lässt sich keine Weiterführung desselben Duktus, der beim Körper zur Anwendung kommt, feststellen: Die Pinselstriche verkürzen und verdichten sich. Das Inkarnat weicht im Vergleich zur Aquarellskizze von jeglichem Naturalismus ab, offensichtlich sollte die Identifizierung der Dargestellten vermieden werden. Der Schritt zur Selbstentblößung darf nicht als zu gering geschätzt werden. Die Selbstdarstellung einer Künstlerin um 1919 mit entblößtem Oberkörper muss als deutlich gewagter angesehen werden als dieselbe Darstellung eines Mannes.

6 DER ERFOLG 1906 BIS 1919

In Hinblick auf ihr künstlerisches Schaffen wurden die ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts von Therese Cornelius-Schneegans selbst, sicherlich am positivsten empfundenen. In ihren Briefen spürt man deutlich die unbekümmerte Sichtweise und ihre optimistische Einstellung. Finanziell wahrscheinlich noch von ihrem Vater unterstützt, erzielte sie mit jenen Arbeiten, die der Wiener Stilkunst folgten, beachtenswerte Ausstellungs- und Verkaufserfolge. Im Folgenden werden die Ausstellungsbeteiligungen der Künstlerin und die wirtschaftlichen Erfolge, die sie mit ihrer künstlerischen Arbeit erzielte, aufgezeigt.

6.1 Künstlervereinigungen und Ausstellungserfolge

Noch während ihrer Ausbildung war Therese Schneegans bemüht, ihre Werke bei Ausstellungen einem fachkundigen Publikum präsentieren zu können. Ludwig Schneegans ließ im Oktober 1900 seine Tochter wissen, dass „die projectirte Ausstellung eurer Genossenschaftsmeisterwerke im Lauf der nächsten Woche in

Piskos Kunsttempel eröffnet werden soll“.⁷² Da Therese Schneegans um diese Zeit Mitglied der 1899 gegründeten Vereinigung Österreichischer Bildender Künstler und Künstlerinnen war, ist anzunehmen, dass diese Mitteilung des Vaters den Hinweis für eine Ausstellung der „Vereinigung“ liefert, welche in der Literatur bis dato noch keine Erwähnung fand. Über die ausgestellten Arbeiten gibt der Brief von Ludwig Schneegans keinen Aufschluss. Die früheste in der Literatur erwähnte Ausstellung der „Vereinigung“ im Salon Pisko wird in der Literatur erst für das Jahr 1904 angesetzt.⁷³ Die von Gustav Pisko 1895 gegründete Galerie war abseits von Künstlerhaus und Secession um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert gemeinsam mit der Galerie Miethke (Wien I, Dorotheergasse 11) eine der bedeutendsten Ausstellungsmöglichkeiten Wiens.⁷⁴ Pisko, der sein Lokal häufig Künstlerinnen zur Verfügung stellte, bedachte unter anderem Künstlerinnen wie Tina Blau mit Einzelpräsentationen, ermöglichte aber auch Aufsehen erregende Debüts, wie jenes der „Neukunstgruppe“ 1909.⁷⁵

Von wesentlicher Bedeutung für eine Künstlerin war die Möglichkeit der Präsentation ihrer Werke in der Öffentlichkeit, um auch von potentiellen Käufern wahrgenommen zu werden. Das Fehlen einer weiblichen Stimme in der Jury, war für die Frauen eine große Hürde, um bei den männerdominierten Ausstellungen angenommen zu werden. Eine Verbesserung der Situation wurde 1910 durch die Gründung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (vbkoe) unter dem Vorsitz der Baronin Olga Brand-Krieghammer erwartet. Durch den Ausschluss der Frauen von der Mitgliedschaft bei Künstlerhaus (Genossenschaft bildender Künstler Wiens – Künstlerhaus) und Secession (Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Secession) noch am Anfang des 20. Jahrhunderts war die Gründung einer Vereinigung, welche speziell die Interessen von Frauen vertreten wollte, besonders wichtig. Zusätzliche Ausstellungsmöglichkeiten für Künstlerinnen sollten geschaffen werden, die bis dahin nur beschränkt gegeben waren, wie etwa im Rahmen des Aquarellistenclubs der Genossenschaft der bildenden

⁷² Brief vom 16.10.1900 von LS an TS nach Rohatetz (Mähren): „Grüßen läßt Dich [...] Frau von Bruck, welche gesagt hat, daß die projectirte Ausstellung eurer Genossenschaftsmeisterwerke im Lauf der nächsten Woche in Piskos Kunsttempel eröffnet werden soll.“

⁷³ Schweiger 2003, S. 2.

⁷⁴ Kat. Ausst., Wien 1998a, S.129.

⁷⁵ Kat. Ausst., Wien 2006, S. 98-99.

Künstler Wiens.⁷⁶ Dieser quasi als Verein im Verein agierende Aquarellistenclub, dessen Ausstellungen auch bei der „secessions-freundlichen“ Kritik zuweilen Anklang fanden, bot für Frauen die hauptsächliche Gelegenheit ihre Werke im Künstlerhaus präsentieren zu können.⁷⁷ Dies war auch ein von Therese Schneegans genutzter Rahmen. So konnte sie unter anderem im Dezember 1908, wie bereits in Kapitel 2 erwähnt, ein heute verschollenes Pastell „Porzellan“ bei der XXIII. Ausstellung des Aquarellistenclubs präsentieren.

Die vbkoe sollte aber nicht nur Ausstellungsmöglichkeiten schaffen, sondern für ihre Mitglieder auch materielle Hilfestellungen bieten.⁷⁸ Die Bedingungen für eine Aufnahme waren sehr streng, um dem gesellschaftlichen und künstlerischen Vergleich Stand zu halten, der sich aus der zu jener Zeit üblichen abwertenden Einstellung gegenüber professioneller weiblicher Kunstproduktion ergab.⁷⁹ Therese Schneegans schloss sich der vbkoe 1910 als Gründungsmitglied an, wer ihre Fürsprecherin war oder welche konkrete künstlerische Leistung den Hintergrund ihres Beitritts bildete, konnte nicht geklärt werden. Dass Schneegans aber bei keiner einzigen Ausstellung, also nicht einmal bei der allerersten, auch nur ein einziges Werk präsentieren konnte, mag entweder der Grund für die Los-sagung vom vbkoe gewesen sein oder die Auswirkung einer Ursache, die nicht zu eruieren war. In ihrer Korrespondenz findet sich keinerlei Erwähnung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs. Auf jeden Fall gibt es nach deren vielbeachteten ersten Ausstellung in der Secession „Die Kunst der Frau“ von 1910 keinen weiteren offiziellen Kontakt zur vbkoe, in deren Ausstellungskatalog sie als ordentliches Mitglied geführt wurde. Im Nachhinein betrachtet war natürlich das Fehlen von Ausstellungsmöglichkeiten, auch wenn noch 1918 eine Beteiligung bei einer Ausstellung im Aquarellistenclub nachweisbar ist, für Therese Schneegans fatal. Bei dieser Ausstellung in Wien war eine heute verschollene farbige Zeichnung „Motiv aus Konstanz“ zu sehen.⁸⁰

⁷⁶ Kat. Ausst., Wien 1989/ 1990, S. 96.

⁷⁷ Kat. Ausst., Halbturm 1987, S. 3.

⁷⁸ Kat. Ausst., Wien 1989/ 1990, S. 96.

⁷⁹ Vgl. Abschnitt 1.3.

⁸⁰ Kat. Nr. 97, Therese Schneegans Wien, „Motiv aus Konstanz“, Farbige Zeichnung; Preis 120,- Kronen, Kat. Ausst., Wien 1918, S. 8.

Denn während andere Kolleginnen, wie zum Beispiel ihre Freundin Ernestine Lohwag, beim Hagenbund Aufnahme fanden, Marie Magyar und Maria Augustin zumindest über die vbkoe ausstellen konnten, wurde Schneegans ab den 1920er Jahren schlicht nicht mehr wahrgenommen. Zweifelsfrei war es für Therese Schneegans von großer Wichtigkeit, mit ihrer Arbeit sowohl künstlerisch als auch finanziell erfolgreich zu sein, denn dies ermöglichte ein hohes Maß an Unabhängigkeit. Parallel zur erzielten Aufmerksamkeit entwickelte sich die künstlerische Laufbahn von Therese Schneegans in finanzieller Hinsicht vorerst vielversprechend.⁸¹ Bei einem Ölbild „*Porzellan*“ (Abb. 63) von 1906 kann etwa von einem Verkauf ausgegangen werden.⁸² Sie lukrierte ihr Einkommen aber nicht nur aus dem Verkauf von Bildern, sondern erteilte zusätzlich private „Malstunden“ und berichtete 1915 ihrem Schwager, dass es ihr „pekuniär ganz gut gehe“.⁸³

Das schöne Bild der „erfolgreichen Künstlerin“ geriet durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges und den bald darauf folgenden Tod ihres Schwagers erheblich ins Wanken. Durch die besonders enge Bindung zu ihrer Schwester Eva und ihrer Nichte Gertrude betraf sie der plötzliche Tod von Richard Kugel in unmittelbarer Weise und hatte massive Auswirkungen auf ihren ganz persönlichen Lebensplan. Die nun schwierige finanzielle Situation ihrer Schwester machte eine zeitweise Erwerbstätigkeit dieser als Englischlehrerin notwendig. Therese Schneegans unterstützte sie nicht vordringlich mit Geld, half aber bei der Kinderbetreuung und bei der Hausarbeit. Sie zogen sogar, wie erwähnt, in eine gemeinsame Wohnung, die zwar großzügig angelegt war, ein Arbeiten der Künstlerin aber nur in eingeschränktem Maß erlaubte. Das stellte solange kein Problem dar, wie sie über ein eigenes Atelier verfügte, was allerdings nur bis 1917 der Fall war.

⁸¹ Persönliche Auskunft Dr. Wladimir Aichelburg, Künstlerhausarchiv Wien; E-Mail vom 22.07.2008: „205 Pastell, Junges Mädchen, 100 K, 7.1.1907 an Fritz Bauerreiss um 100 K verkauft.“ Und Brief vom 23.01.1915 von TS an RK: „Dann hat mir Frau Kantor an Weihnachten zwei Bilder abgekauft, den Blumengarten aus Mötz und ein Stilleben, und zwar für einen Oberlehrer aus Kärnten.“

⁸² Auf der im Nachlass erhaltenen Fotografie des Ölbildes findet sich der eigenhändige Vermerk „verkauft“.

⁸³ Briefe vom 12.01.1915 und 23.01.1915 von TS an Richard Kugel. Es besteht allerdings die Möglichkeit, dass sie ihren Schwager, der eingerückt war, auch nicht beunruhigen wollte.

6.2 Ausgewählte Werke dieser Schaffensperiode

6.2.1 Genrebilder

Neben der Vorliebe der Künstlerin für gedämpftes Kolorit und Szenen aus dem bäuerlichen Alltag entstand eine Reihe von Genrebildnissen aus dem städtischen Umfeld, welche in Format und Stil eine große Nähe zur Wiener Secession aufweisen. Der heimischen Malerei des 19. Jahrhunderts und hier besonders dem Kreis um Emil Jakob Schindler mit seinem Augenmerk auf der Wiedergabe des Lichts sind bei Schneegans nur einige Arbeiten verhaftet. In die Mitte des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts ist eines der raren erhaltenen Stillleben, ein kleines „Früchtestilleben mit Kupferkanne“ (Abb. 64), zu datieren. Dieses in sehr warmen Violett- und Rottönen gehaltene Bild steht ganz im Zeichen der Behandlung des Lichts und seiner Reflexe auf den jeweiligen Oberflächen.

Auch in ihrem Bild „*Der Brief*“ (Abb. 4) galt der Wiedergabe der Lichtreflexe hohe Aufmerksamkeit. Mit diesem Gemälde gelang ihr ein früher und nachweisbar großer Erfolg durch die Beteiligung an der Herbstausstellung 1907 im Wiener Künstlerhaus.⁸⁴ In „Österreichs Illustrierter Zeitung“, in der Beilage „Kunst Revue“ im Jänner 1908, wurde Schneegans gemeinsam mit Tina Blau ob der präsentierten Werke hervorgehoben.⁸⁵ Eine nicht näher belegte Rezension war der Künstlerin offenbar wert, aufgehoben zu werden. Hierin wird der „weiche, dunkle, tiefe Farbenglanz“ betont, der von diesem Bild ausgehe, und auch der zarte Stimmungsgehalt, von welchem dieses Bild erfüllt sei. Weiter heißt es noch, es sei „ein in Abenddunkel versunkenes Atelierinterieur von diskreten Lichtern belebt.“⁸⁶ In der „Illustrierten Zeitung“ vom 9. Jänner 1908 war zu lesen: „*Der Brief* von Therese Schneegans ist ein duftig-dämmeriges Genrestück, und zu dem Guten daran gehört der Reflex, den der Glassturz auf dem Schubladenkasten auffängt.“⁸⁷ Über den Verbleib des Werks ist leider nichts bekannt. Dokumentiert ist, dass es von J. Laufer am 4. Jänner 1908 abgeholt wurde.

⁸⁴ Herbstausstellung im Wiener Künstlerhaus 1907, „*Der Brief*“, Einlaufnummer 2632, Verkaufspreis 400,- Kronen, Kat. Nr. 183. Persönliche Auskunft Dr. Wladimir Aichelburg, Künstlerhausarchiv, Wien.

⁸⁵ Kunstrevue 1908, S. 376: „Reicher als sonst haben diesmal die Damen eingesendet [...] Unter den übrigen Damen beanspruchen noch Tina Blau, Therese Schneegans, Marie Spitz, Helene Cornaro volle Anerkennung.“

⁸⁶ Im Nachlass befindliche handschriftliche Notiz der Künstlerin.

⁸⁷ Illustrierte Zeitung, Aus dem Wiener Künstlerhaus, Nr.3367, 9. Januar 1908, S. 66.

Das Gemälde zeigt eine junge Frau, die an eine Kommode gelehnt, einen Brief schreibt. Die in Dreiviertel-Rückenansicht wiedergegebene Person wird bei einer harmlosen, intimen Beschäftigung gezeigt, zusätzlich soll – ob der Jugendlichkeit der Dargestellten – unterschwellig auf einen amourösen Inhalt geschlossen werden. Als Vorlage zu diesem Gemälde, welches einem traditionellen Themenkreis angehört, hat sich, wie schon in Abschnitt 5.1. erwähnt, eine Fotografie erhalten, auf der als Modell Eva Schneegans in identer Haltung und Umgebung zu sehen ist (Abb. 38). In einem minimalen Detail weicht die Ausführung von der fotografischen Vorlage ab, da die junge Frau den Brief schreibt, während Eva als Modell ihn zu lesen vorgibt. In den wesentlichen Zügen hat Therese Schneegans das Arrangement aber bereits für die Fotografie festgelegt. In Bezug auf die Farbigkeit muss man sich auf die zeitgenössischen Rezensionen verlassen.

Zeitlich und thematisch bildet „*Der Brief*“ eine Gruppe mit zwei weiteren Gemälden, die auch stilistisch eine deutliche Nähe zueinander aufweisen. Dazu gehört das Bild „*Frau mit Gitarre mit blauem Kleid*“ (Abb. 65), ein seit einer Ausstellung 1999 leider ebenfalls unauffindbares Werk. Wie auch in ihrem vorangegangenen Genrebild arbeitete Therese Schneegans mit warmen Kolorit und der Auseinandersetzung mit Lichtreflexen. Aus dem Jahre 1910 stammt das dritte und einzig erhaltene Bild dieser Gruppe, „*Frau bei der Toilette*“ (Abb. 66). Die ausgewogene Komposition und die gedämpfte Farbigkeit unterstreichen die Ruhe und das kontemplative Moment in privater Situation. Es lässt sich nicht mehr der Hang zu den warmen Farben der zwei vorangegangenen Bilder bemerken, vielmehr dominiert eine kühle Tonmalerei mit einem Violettakzent. Die gesetzten Lichtreflexe erzeugen Spannung und Lebendigkeit. Narrative Inhalte verfolgte Therese Schneegans in ihren späteren Ölgemälden nicht weiter. Das Vorhandensein einer Serie von Fotografien verwandter Szenen, für die Eva Schneegans Modell stand, unterstreicht die Verwendung dieser Vorlagen für die Gruppe der Genrebilder (Abb. 67).

Obwohl undatiert, muss das Bildnis „*Eva Schneegans*“ (Abb. 68) ebenfalls in der Zeit um 1910 entstanden sein. Es wurden die Lichtreflexe in diesem Gemälde beim dargestellten Bilderrahmen, dem Blumentopf und den kleinen Messingdosen

noch mit derselben Aufmerksamkeit behandelt wie bei den drei zuvor genannten Werken. Auch in der Wahl der Bildkomposition ging Schneegans keine neuen Wege, sie positionierte ihre Schwester im gängigen Typus der bürgerlichen Damenportraits. Die Nähe zur secessionistischen Stilkunst, erkennbar sowohl im Format als auch in der Komposition, verrät der Vergleich mit Otto Friedrichs Portrait von Elsa Galafrés (Abb. 69) von 1908. In der verspielten Handhaltung lässt sich überdies eine Übereinstimmung der beiden Werke finden. Ein Motiv, das die Malerin auch für das „Selbstportrait mit gelbem Kleid“ (Abb. 56), hier allerdings in geradezu expressiv übersteigter Form, anwandte. Bei der Darstellung von Eva Schneegans blieb für die Künstlerin die Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit von bestimmendem Interesse. Unterschiedlich erweist sich die räumliche Auffassung, während Therese Schneegans den Innenraum naturalistisch wiedergab, löste ihn Otto Friedrich dekorativ flächig auf. Hervorzuheben ist, dass sich in diesem Fall die fotografische Vorlage (Abb. 70) vom Bildnis der Eva Schneegans nicht nur in Hinblick auf die räumliche Situation erheblich unterscheidet, sondern auch durch die Änderung der emotionalen Regung. Das Vorbild der lächelnden Schwester findet keine Umsetzung, da die Künstlerin in ihrer Portraitauffassung keine Rückschlüsse auf einen inneren Seelenzustand zuließ.

Nach 1913 kann eine Abkehr von diesen gefälligen Themen und von der stilistischen Nähe zur Secession bei den Gemälden festgestellt werden. Eine kontinuierliche stilistische Homogenität entwickelte Therese Schneegans trotzdem auch weiterhin nicht, sie hält sich jeden künstlerischen Zugang offen. Allem Neuen gegenüber erwies sie sich als aufgeschlossen, nichts war zu gewöhnlich, um nicht ihr Interesse zu erwecken. Sie schuf sich ihren persönlichen „Vorlagenfundus“ von Kopien Alter Meister bis hin zum Orangen-Einwickelpapier (Abb. 71). Ebenso fand eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen künstlerischen Strömungen statt, auch diese wurden nicht einfach als modische Manier übernommen, sondern bearbeitet, umgeformt, auch verworfen und schlussendlich immer auf ihre ganz eigene Art als Anregung angenommen.

6.2.2 *Kinderbildnisse*

Sobald die beiden Töchter ein entsprechendes Alter erreicht hatten, ließ Ludwig

Schneegans sie lieber allein auf Sommerfrische fahren, da ihm der Erholungswert, den ein Aufenthalt auf dem Lande bewirken könnte, zeitlebens schleierhaft blieb.⁸⁸ Die Schwestern behielten diese Gewohnheit auch unter widrigen äußeren Umständen über lange Jahre bei. Für Therese Schneegans waren die alljährlichen Wochen auf dem Land eine gute Gelegenheit, Motive zu finden und ausgiebigst zu zeichnen. Wie bereits erwähnt, war das Arbeiten nach Fotografien bei Therese Schneegans ein unverzichtbares Arbeitsmittel für ihre Portraits geworden, ebenso ergriff sie die Gelegenheit nach dem Modell zu arbeiten, was scheinbar am Land leichter zu bewerkstelligen war als in Wien. Es entstanden bis ins zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zahlreiche Skizzen und Entwürfe, welche die bäuerliche Bevölkerung darstellten, aber auch Gehöfte und Tiere zum Inhalt hatten. Ein besonderer Stellenwert wurde der Darstellung der Bauernkinder beigemessen.

Während eines Tiroler Sommeraufenthaltes in Maurach entstand das kleinformatige Ölbild „Mädchen mit Korb“ (Abb. 72). Über die Arbeit daran berichtete Therese Schneegans 1911 in einem Brief an ihren Vater, „Ich male jetzt ein kleines Mädchel im Freien, auf dem Boden sitzend [...]. Du wirst die Idee nicht originell finden“.⁸⁹ Es ist dies ein von der Künstlerin häufig gewähltes Sujet: Die vereinzelte Darstellung einer Person aus dem bäuerlichen Umfeld. Das Mädchen sitzt mit ausgestreckten Beinen in der abgemähten Wiese, zu ihren Füßen ein geflochtener Korb. Durch die Körperhaltung mit den übergeschlagenen Beinen wird zwar der Eindruck der gestellten Pose erweckt, dennoch wird das Kindliche treffend und natürlich wiedergegeben. Die Farbigkeit entspricht ihrer gewohnten gedämpften Farbpalette mit den für die Künstlerin typischen buntfarbigen Akzenten, hier im Rot des unter der Schürze hervorblitzenden Kleides, aber auch im Weiß der Bluse zu sehen.

Was nun Therese Schneegans mit der Bemerkung „die Idee nicht originell“ an ihren Vater gemeint haben könnte, wird auch klar, wenn man sich das Bild „Strickendes Mädchen“ von 1888 von Giovanni Segantini (Abb. 73) vor Augen

⁸⁸ Vergleiche Briefe von LS vom 22.08.1896, Sommer 1906 und 1907.

⁸⁹ Brief vom 07.08.1911 von TS an LS: „Ich male jetzt ein kleines Mädchel im Freien, auf dem Boden sitzend mit einem alten Korb daneben. Du wirst die Idee nicht originell finden, aber ich bin glücklich, so willige Modelle zu finden.“

führt.⁹⁰ Dieses Gemälde wurde 1901 unter anderem bei der Segantini Retrospektive im Rahmen der neunten Ausstellung der Wiener Secession präsentiert und es kann davon ausgegangen werden, dass Schneegans es gesehen hat.⁹¹ Mit Sicherheit lässt sich sagen, dass Segantini mit seiner Art der Naturwiedergabe großen Eindruck bei Therese Schneegans hinterlassen hat. Sie hat ihn sehr verehrt, noch im fortgeschrittenem Alter besuchte sie während einer Schweizreise Segantinis letzte Wohnstätte in Savognin.⁹² Die Auseinandersetzung mit seinem Werk hat deutliche Spuren im Œuvre der Künstlerin hinterlassen. Unterschiede zu Segantini liegen in der Wiedergabe des Gesehenen, der Maltechnik des Divisionismus sowie im symbolistischen Unterton seiner Werke. Auch hat die Behandlung des Lichts bei Schneegans nicht dieselbe Bedeutung wie in den Werken Giovanni Segantinis. Aber sie empfand wie er eine große Liebe zur Natur und sah geradezu eine Notwendigkeit darin, sich dort aufzuhalten, machte ausgedehnte Wanderungen während ihrer regelmäßigen Aufenthalte auf dem Land und konnte über die Schönheit eines „Ausblicks“ ins Schwärmen geraten. Das Naturempfinden war bei beiden Künstlern ähnlich tief, Schneegans vermied es aber, eine tragische Note damit zu verbinden. Wo Schneegans Segantini folgte, zeigt sich am deutlichsten in der Wahl der Motive Mensch und Tier und in der Bedeutung, die ihnen im Bild zugewiesen wurde. Wie schon Ludwig Hevesi befand, ging Segantini wie eine Sonne am Wiener Himmel auf. Er bemerkte an ihm eine neue Art, die Natur zu sehen, und es wird wohl diese neue Art gewesen sein, die Schneegans so beeindruckte.⁹³ Therese Schneegans hat für ihr Bild „Mädchen mit Korb“ nur das Motiv des mit ausgestreckten Beinen sitzenden Mädchens von Segantini übernommen, in dieser Hinsicht sind die Übereinstimmungen mit seinem „Strickendem Mädchen“ (Abb. 73) offensichtlich, die Unterschiede in der Gesamtauffassung sind jedoch ebenso klar erkennbar. Segantinis Mädchen wurde bei der Tätigkeit des Strickens dargestellt, somit existiert ein erzählerisches Moment, welches durch das Hüten der Schafe und das im Hintergrund dargestellte Dorf abgerundet wird. Die ganze Szene beschreibt das bäuerliche Leben.

⁹⁰ Siehe Anm. 89.

⁹¹ Kat. Ausst., Zürich 1990/ 1991, S. 241.

⁹² Postkarte vom 14.04.1952 von TC an Udi aus Savognin in Graubünden/ Schweiz.

⁹³ Hevesi 1906, S. 184.

Das „Mädchen mit Korb“ ruht in sich, ohne Beschäftigung, ihm allein galt die ganze Aufmerksamkeit der Malerin. Die Personen, die Therese Schneegans darstellte, erzählen gewöhnlich keine Geschichten, sie wirken isoliert, ganz für sich stehend, so auch hier das kleine Mädchen. Vergleicht man die „Bleistiftstudie Pferde“ (Abb. 74) mit den drei Vorlagen von Segantini (Abb. 75; Abb. 76; Abb. 77) wird deutlich, wie rigoros Schneegans in ihrer Rezeption narrative oder tragische Bildinhalte herausnahm. Ausschließlich das Pferd war für sie in diesem Fall von Interesse, der Tote und die Trauernde, sogar der das Pferd führende Vater wurden einfach ausgeblendet. Währenddessen man Segantini durch die traumatischen Erlebnisse seiner frühen Kindheit attestierte, dass „das Motiv der Mutter [...] wie ein roter Faden durch das Labyrinth seiner Bildwelt“ führt, vermied Therese Schneegans, obwohl selbst mit fünf Jahren von der Mutter getrennt, jegliches Sentiment in diese Richtung.⁹⁴ Darstellungen von Mutter und Kind existieren nur als Skizze von ihrer Schwester mit dem Neugeborenen. Sobald aber Udi auf eigenen Beinen stand, wurde sie immer allein dargestellt (Abb. 78), in der gleichen Weise isoliert, wie sich das bei der überwiegenden Zahl der Kinderdarstellungen von Therese Schneegans bemerken lässt. Mutter-mit-Kind-Darstellungen oder eine Madonna mit Kind sucht man bei Schneegans lange Jahre vergeblich, erst in ihrer Münchner Zeit und da nur im Bereich der angewandten Kunst wurde dieser Themenbereich von ihr gestreift.

Eine weitere Studie „Ziegen“ (Abb. 79) illustriert ebenfalls genaue motivische Übernahmen von Werken Segantinis. Bei der oben dargestellten Ziege mit Kitz erkennt man die Vorlage in „Maientag im Gebirge“ von 1890 (Abb. 80). Bei Segantinis Arbeit wurde eine „unübliche Kompositionsweise“ gesehen, „welche die beiden Tiere auf einem Bodenstück isoliert“ und „den symbolhaften Charakter des Bildes als eine Hymne an die Mutterliebe“ erhöht.⁹⁵ Aber für Therese Schneegans war auch hier das „Mutter-Thema“ nicht von vordringlichem Interesse, vielmehr hat sie die „unübliche Kompositionsweise“, welche die Ziegen „auf einem Bodenstück isoliert“, in ihr Gemälde „Mädchen mit Korb“ transferiert.

Weitere Anregungen entnahm sie den Arbeiten von Wilhelm Leibl. Die realistische Wiedergabe von Mensch und Natur war eines der Hauptanliegen des

⁹⁴ Kat. Ausst., Zürich 1990/ 1991, S. 58.

⁹⁵ Kat. Ausst., Zürich 1990/ 1991, S. 157.

Münchener Künstlers und nahm auch bei Therese Schneegans einen hohen Stellenwert ein. Die von der „Münchner Schule“ propagierte Tonmalerei wurde ebenso von Schneegans umgesetzt. Wenn sie deren Prinzipien auch nicht durchgehend folgte, so bediente sie sich ihrer im Zusammenhang mit jenen Themen, die ihr dafür richtig schienen. Beim „Strickenden Mädchen vor dem Fenster“ (Abb. 81) ist die Auseinandersetzung mit den späten Arbeiten Leibls offenkundig. Das Mädchen, welches vor dem geöffneten Fenster sitzend strickt, erinnert stark an die junge Frau im Hintergrund, die in Leibls „Spinnerin“ (Abb. 82) von 1892 derselben Tätigkeit nachgeht. Die frontale Ansicht und die durch das Stricken leicht gebeugte Haltung stimmen überein, der seitliche Lichteinfall wurde ebenfalls übernommen. Während der Kopf von Leibls Figur durch das Weiß der Mauer hervorgehoben wurde, setzte Schneegans ihr Mädchen direkt vor das offene Fenster, der Hell/Dunkel-Kontrast kommt jedoch durch den Ausblick auf die Landschaft und die allgemein hellere Beleuchtung des Raumes nicht zum Tragen. Wie so oft hat Schneegans auch hier ihre motivische Anregung entkontextualisiert und diese, auch das entspricht ihrer künstlerischen Intention, vereinzelt. Die weitere Person, wie in Leibls Bild vorhanden, fehlt, aber auch der Innenraum ist nur rudimentär rezipiert, wodurch die Darstellung auf das strickende Mädchen konzentriert wurde.

Eine weitere Kreidezeichnung zeigt ein „Bauernmädchen im Profil mit Zöpfen“ (Abb. 83). Auch diese gehört in die Kategorie von Darstellungen der Landbevölkerung. Das Vermeiden der Darstellung von kindlicher Fröhlichkeit, findet sich auch im Bildnis „Kleines Mädchen mit kurzen Haaren mit rotem Kleid“ (Abb. 84) von 1913. Auffallend verloren schaut das kleine Kind mit den blauen Augen in die Welt. Die Farbe wurde mit kurzen breiten Pinselstrichen gesetzt. Der Hintergrund ist nicht als helle Farbfläche wiedergegeben, sondern durch die Dynamisierung des Pinselstriches strukturiert, ein Vorgehen, welches sich auch bei „Mann im Profil“ (Abb. 49) und „Selbstportrait im gelben Kleid“ (Abb. 56) erkennen lässt und somit in die Zeit nach 1911 verweist. Von der Bekleidung ausgehend, dürfte es sich um dasselbe Mädchen wie im folgenden Bildnis handeln, womit auch für dieses die gleiche Entstehungszeit angenommen werden kann. Das kleinformatige Ölbild „Kleines Mädchen mit Blumen in der Hand“ (Abb. 85) evoziert beim

Betrachter ein Gefühl der Rührung. Das dargestellte Kind steht auf einer Wiese, in jeder Hand Blumen, nur mit jeweils einem gelben Farbtupfer angedeutet. Die statische Haltung des Kindes und die zentrale Anordnung auf dem Bildfeld erwecken einen geradezu verlassenen Eindruck.

Es erstaunt, wie es Schneegans bei Kinderbildnissen vermied, bei der Wiedergabe des Modells einen heiteren und unbeschwerten Eindruck entstehen zu lassen. Im Gegensatz zu ihrer Portraitauffassung, die keinen Rückschluss auf die emotionale Befindlichkeit der Modelle zulässt, evozieren die Körperhaltung und der Gesichtsausdruck der dargestellten Kinder ein Gefühl der Beklemmung. Sowohl die Vermeidung von Versatzstücken als auch die, für die Künstlerin so typische Anwendung des Motivs der Isolierung widersprechen besonders in der Kinderdarstellung den allgemeinen Sehgewohnheiten. Augenscheinlich wird dieser Umstand im Vergleich zur traditionellen Auffassung von Kinderdarstellungen, wie sie unter anderem von Wilhelm List gezeigt wurde (Abb. 86).

Therese Schneegans, selbst kinderlos, empfand für ihrer Nichte Udi eine tiefe Verbundenheit. Als im April 1913 die Tochter ihrer Schwester zur Welt kam, begann eine innige Beziehung, die erst mit dem Tod der Künstlerin enden sollte, und sich in zahlreichen Portraits widerspiegelt. Schon im Sommer nach ihrer Geburt besuchte Schneegans die junge Familie ihrer Schwester während des Sommerurlaubes im niederösterreichischen Lilienfeld. Zu dieser Zeit dürften die zwei Blätter entstanden sein, die den Kopf eines schlafenden Babys darstellen (Abb. 87; Abb. 88). Das Aquarell „Udi mit Muff“ (Abb. 89) aus dem Jahre 1918 zeigt die Nichte knapp vor ihrem fünften Geburtstag, herausgeputzt mit Muff und besticktem Häubchen. Therese Schneegans' eigene Auffassung von Kinderdarstellungen findet sogar bei den Portraits ihrer Nichte Anwendung, besonders deutlich vor Augen geführt bei „Udi im Schaukelpferd“ (Abb. 78) von 1918. Das Kind sitzt statisch, vollkommen losgelöst von jeglicher Umgebung, ganz in sich zusammengesunken und erweckt dadurch unvermeidlich den Eindruck des Schutzlosen.

7 DIE 1920ER JAHRE

Im Œuvre von Therese Cornelius-Schneegans sind die 1920er Jahre geprägt von der sich abzeichnenden Abkehr von der Ölmalerei. Die Ursachen dafür müssen wohl in einer Verkettung von wirtschaftlichen Widrigkeiten und veränderten künstlerischen Intentionen gesehen werden. Zwar bedingte die Kündigung des Ateliers für Therese Schneegans den Wegfall der eigenen Arbeitsstätte mit allen dazugehörenden Konsequenzen, dennoch kann dieser Verlust nicht als einziger Grund angenommen werden, da die Künstlerin zeitweise, wie gesagt, noch Aufnahme im Atelier einer Kollegin fand.⁹⁶ Doch stellte dieses gelegentliche Arbeiten bei einer Kollegin auf Dauer keine befriedigende Alternative dar und durch ihre Wohnsituation bei Schwester und Nichte war ein Ausweichen auch in diese Richtung nicht möglich.

Es traten Anfang der 1920er Jahre noch zusätzliche Erschwernisse der Arbeitsbedingungen hinzu. Der Gesundheitszustand des Vaters begann sich, wie erwähnt, in einem solchen Maß zu verschlechtern, dass sich Therese Schneegans genötigt sah, seine Pflege – wenn auch nicht zur Gänze – zu übernehmen. In den Briefen an ihre Schwester vom Sommer 1921 beschrieb sie recht anschaulich ihre Situation: „Ich lebe ebenso wie Du in der Zukunft [...] ich male Blumen, lese vor und schwitze“ und „Ich male jetzt gelbe Rosen und flicke eine Unmenge zerrissener Sachen“.⁹⁷ Es schien ihr eine Selbstverständlichkeit zu sein, den Vater, zu dem sie eine sehr enge Beziehung hatte und der sie immer in ihren Bemühungen unterstützt hatte, zu pflegen, bei ihm zu wohnen und in seinem Haushalt zu helfen. Das Forcieren ihres künstlerischen Weiterkommens war während dieser Zeit kein Thema, wobei hier von einem Zeitraum von über einem Jahr die Rede ist, während dem sie seine Wohnung kaum verlassen konnte.⁹⁸ Dadurch ergab sich eine Unterbrechung in ihrem malerischen Schaffen, die dazu führte, dass der Schritt zur Auseinandersetzung mit der gemäßigten Moderne in Österreich nicht konsequent weiterverfolgt wurde.

⁹⁶ Siehe Kapitel 3 und Abschnitt 5.2.

⁹⁷ Briefe von TS an Eva nach Brixlegg vom 12.08.1921 und vom 22.08.1925.

⁹⁸ Brief vom 26.07.1921 von TS an Eva: „[...] ich male jetzt die Vergißmeinnicht in seinem Zimmer, damit er mich immer bei der Hand hat.“

Dies allein ihrer Fürsorge zuzuschreiben wäre dennoch übertrieben. Schneegans litt ganz enorm unter den schlechten wirtschaftlichen Bedingungen nach dem Ersten Weltkrieg, wobei vor allem die miserable Versorgungslage mit Lebensmitteln ihr arg zusetzte. Dieses Gefühl der Not dürfte sie als dermaßen übermächtig und bedrohlich empfunden haben, dass sich die Notwendigkeit der materiellen Absicherung von da an als vordringlichstes Ziel für sie herauskristallisierte.

Denn auch nach dem Tod des Vaters 1922 begann nicht wirklich ein „neues Leben“, in dem sie sich künstlerisch frei entfalten hätte können, sondern sie zog wieder zurück zu Schwester und Nichte.⁹⁹ Die scheinbar unabwendbare Notwendigkeit zur Unterordnung der eigenen Bedürfnisse zum Wohle des Familien ganzen hatte für Frauen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zumeist die Auswirkung, ihre berufliche Entwicklung hintanzustellen. Ähnliches traf auf eine ganze Reihe von Berufskolleginnen zu. So wird auch über die Malerin Elisabeth Laske berichtet, dass sie ebenfalls eine traditionelle Frauenrolle lebte und sich deren Gesetzmäßigkeiten unterwarf.¹⁰⁰ Für Künstlerinnen war es offensichtlich besonders schwierig, sich über die, von der Gesellschaft gegen Künstlerinnen vorgebrachte Ablehnung hinwegzusetzen, wenn noch dazu ein konkreter Anlass ein traditionelles Verhalten einforderte. Bei Therese Schneegans kam durch das Fehlen der männlichen Vertreter dieser Rollenaufteilung, sie war ja zu dieser Zeit noch unverheiratet, der Vater verstorben, ihr Schwager im Krieg gefallen, noch erschwerend hinzu, dass sie sich genötigt sah, auch für die wirtschaftliche Versorgung zu einem Gutteil aufkommen zu müssen. Die Schwestern erhielten eine Dividende aus Straßburger Vermögen, offensichtlich eine ererbte Beteiligung, die fix für ihre Lebenshaltung einkalkuliert war. Das erlaubte eine gewisse Aufbesserung des Einkommens, dennoch blieben existentielle Ängste für Therese Schneegans drückend. Ereignisse wie der Kursverfall des französischen Francs

⁹⁹ Brief vom 18.08.1921 von TS an Eva: „[...] ist es nicht doch wunderschön, daß wir dieses neue Leben noch vor uns haben? Ich freue mich ja so wahnsinnig drauf.“

¹⁰⁰ Bericht von Frau Kleiber, Nachlassverwalterin von Maria Cyrenius in einem Interview mit Frau Rudolfine Lackner, Präsidentin der vbkoe zum Thema „Die Kolleginnen der 1930er, 40er und 50er Jahre“: „[...] Elisabeth Laske, die Schwester von Oskar Laske, die malte. Nur die hatte ein richtiges Frauenschicksal. Die kam zu nichts, weil sie zwei Brüder zu versorgen hatte. Den malenden Oskar und dann einen, der glaub ich im Rollstuhl saß, und dazwischen malte sie.“ Vgl. Lackner 2006, S. 83.

belasteten die Schwestern schwer.¹⁰¹ Therese sprach in einem Brief aus Straßburg an ihre Schwester deutlich von der Absicht, mit „Copien“ Geld verdienen zu wollen, um den durch den Kursverlust erlittenen Schaden auszugleichen. Obwohl keine dieser Kopien im Original nachzuweisen ist, gilt als sicher, dass sie diese Absicht in die Tat umgesetzt hat.¹⁰² Die dezidierten Schilderungen ihrer Kopierarbeit stellen diese Facette ihrer Arbeit außer Zweifel.¹⁰³

Das Pflichtgefühl gegenüber der Familie wurde kaum in Frage gestellt. Nur in einem einzigen Brief an Carl Cornelius aus dem Jahre 1925 ließ sie durchblicken, dass sie diese Situation bedauerte und in welch hohem Maß sie familiär engagiert war. Sie sprach in jenem Brief davon, dass sie beabsichtigte, um dem Familientrübels auszuweichen, im Atelier einer Kollegin zu arbeiten. Es wäre für sie unmöglich, immer zu Hause und nie allein zu sein. Außerdem wäre ihre Nichte schon groß und könne sich manchmal ohne sie behelfen.¹⁰⁴

Die äußeren Widrigkeiten während der 1920er Jahre verursachten keine vollkommene Lähmung in ihrem Schaffen, sondern es muss dies als eine Periode der Veränderung wahrgenommen werden, in der unterschiedliche künstlerische Äußerungen festgestellt werden können. Einerseits entstand eine Reihe von naturalistisch wiedergegebenen Blumenstudien (Abb. 90; Abb. 91), auf der anderen Seite lassen sich deutliche Versuche einer Annäherung an die dekorativen und phantasievollen Arbeiten der Wiener Werkstätte feststellen. Ornamentale Entwürfe von Stoffen und Tapeten (Abb. 92; Abb. 93) in auffallender zeitlicher Nähe zu Arbeiten Dagobert Peches zeugen davon. Nach wie vor beschäftigte sie sich mit der Druckgraphik und versuchte auch hier neue Wege zu beschreiten, indem sie sich neuen Themen in dieser Technik zuwandte (Abb. 94). Darüberhinaus

¹⁰¹ Brief vom 13.03.1924 von TS aus Straßburg an Eva: „Der Sturz des Francs beunruhigt mich auch sehr, und ich werde mir, in Wien angekommen, die größte Mühe geben, um nun endlich auch meinerseits, sei es durch Copieren, oder anderseitig, Geld zu verdienen, um den Verlust doch einigermaßen auszugleichen [...] Hat Imre nichts von einer eventuellen Bestellung gehört? Wenn nicht, fange ich mit einem kleinem Genrebild an, das ich dann verkaufen kann, und das uns keine großen Kosten verursacht.“

¹⁰² Brief vom 20.09.1918 von TS an Eva: „Heute hab ich Museum den Van Dyck angefangen. Ich kann vielleicht meinen alten Van Dyck durch Haslingers Vermittlung verkaufen.“ Und: Brief vom 21.09.1918 von TS an Eva: „Meinen Van Dyck male ich mit Begeisterung, denn er ist viel leichter als der Ribera.“

¹⁰³ Brief vom 15.10.1925 von TS an CC: „Ich bin jetzt im Museum gelandet, und hoffe, daß eine kleine Nymphe gut ausfallen wird.“

¹⁰⁴ Brief vom 15.10.1925 von TS an CC: „Damit ich aber auch außerdem manchmal dem Familientrübels ausweiche, werde ich von nächster Woche an im Atelier einer Collegen arbeiten. Es ist auf die Dauer für mich unmöglich, immer zu Hause und nie allein zu sein. Udi ist jetzt schon so groß, daß sie sich manchmal ohne mich behelfen kann.“

schuf Therese Schneegans bis zur Mitte der 1920er Jahre noch einige Gemälde, die nicht nur an ihre eigenen stilistischen Lösungen der Zeit um 1913 anschließen, sondern auch eine Beschäftigung mit den aktuellen Strömungen in der österreichischen Malerei erkennen lassen. Dennoch müssen diese Bildnisse wohl als Schlusspunkt ihrer schöpferischen Ölmalerei angesehen werden.

7.1 Malerische Werke

Stilleben waren, wie im Abschnitt 6.2 schon aufgezeigt, ein selten behandeltes Thema im Œuvre von Therese Schneegans. Es sind nur wenige Stilleben erhalten, wobei allerdings in Betracht gezogen werden muss, dass nur die Arbeiten aus dem Nachlass bekannt sind. Die geringe Zahl ist insofern bemerkenswert, da gerade Stilleben als ein für Frauen besonders geeignetes Sujet angesehen wurden. Eine Ursache dafür könnte sein, dass Stilleben zumeist auch leicht verkäuflich waren und gerade deshalb ihre Zahl im Nachlass so gering ausfiel.

Eines dieser raren Werke ist das „Stilleben mit Kürbis und Chiantiflasche“ (Abb. 95). Das 1882/ 83 entstandene Stilleben „Chiantiflasche, Fruchtschale und Obstteller“ (Abb. 96) von Carl Schuch weist bemerkenswerte motivische Parallelen auf. Von Schuch scheint sie die konventionellen Gegenstände, aus denen sich die Komposition zusammensetzt, und ihre Anordnung übernommen zu haben, in den malerischen Mitteln war Schneegans aber einen Schritt weiter gegangen: Sie verstärkte den expressiven Duktus deutlich, weniger in der Oberflächenbehandlung des Obstes als in der Wiedergabe des Tisches und am deutlichsten in der Darstellung des hinteren räumlichen Abschlusses. Schneegans steigerte ihre Technik der parallel und kurz gesetzten Farbstriche zu einer geradezu dynamischen Linienführung. Auch übernahm sie von Schuch hier nicht, die ihr sonst so gelegene Tonmalerei, sondern setzte für ihre Verhältnisse auffallend bunte Farben ein, wobei die Violett- und Grüntöne schon in ihren früheren Bildern Verwendung fanden, das Gelb der Zitronen und das Blau der Zwetschken aber in deren Leuchtkraft auffallend neu wirken. Im Vergleich zu Schuchs Stilleben, das eine große Ruhe vermittelt, wirkt Schneegans Stilleben dynamisch. Durch die Wahl der antiquierten Requisiten und den expressiven Duktus entsteht zusätzlich Spannung.

Als das bedeutendste Werk der 1920er Jahre erweist sich der „Große Akt“ (Abb. 97). Das Gemälde zeigt eine weibliche Person unbekleidet auf einem Sofa sitzend. Unter der Frau wurde ein weißer Stoff drapiert, mit ihrer Linken hält sie ein gelbes Tuch, welches vom Kopf abwärts hinter ihrem Körper aufgespannt wurde. Ihr rechter Arm ist auf die Lehne gestützt, die Hand hängt locker herab. Der rechte Fuß wurde unter dem linken Knie eingehakt. Ihr Kopf erscheint im Dreiviertelprofil und der Blick ist auf ein sich außerhalb des Bildfeldes befindliches Ziel gerichtet. Zum Betrachter wird keine Beziehung aufgebaut, obwohl die Figur eindeutig posiert und nicht vorgeblich unbemerkt beobachtet wiedergegeben wurde.

Die Darstellung vermittelt ein Gefühl der Ruhe, erreicht durch eine Ausgewogenheit in der Komposition und Stimmigkeit in den Farben. Zusätzlich unterstreicht das Vermeiden jeglicher Bewegung oder Dramatik die Wirkung des Ruhigen. Auch das Fehlen eines erotischen Untertones trägt zu der kühlen Aussage bei. Obwohl in ganzer Schönheit dargestellt, erscheint das Modell zwar unbekleidet, aber nicht in einem voyeuristischen Sinn entkleidet.

Durch die Unvollständigkeit des Œvres von Therese Schneegans können nur Überlegungen vorhandene Werke betreffend angestellt werden. Dadurch ist es auch schwierig, das Bild „Großer Akt“ in einen gesicherten Zusammenhang zu ihren anderen Gemälden zu stellen. Mehrere Fragen werden aufgeworfen, da das Bild weder datiert noch signiert ist und in Größe und Thema unter den erhaltenen Werken eine Sonderstellung einnimmt. Das Fehlen jeglicher Vorstudien, Skizzen und Entwürfe erstaunt, denn entsprechend der üblichen Arbeitsweise Therese Schneegans', würde man ein Sich-Hin-Entwickeln erwarten, das sich in zahlreichen Vorarbeiten widerspiegeln müsste. Ebenso haben sich keine vorbereitenden Fotografien zu diesem Bild erhalten, wobei auch für andere Arbeiten aus den 1920er Jahren keine fotografischen Vorlagen mehr nachweisbar sind, was für eine generelle Änderung des Herangehens der Künstlerin spricht. Hinzu kommt, dass das Thema des ganzfigurigen weiblichen Aktes in dieser Intensität zuvor als Gemälde noch nicht von Therese Schneegans behandelt wurde.

Die Frage der Eigenhändigkeit kann trotz Fehlen einer Signatur bejaht werden, da mehrere signifikante Indizien dafür sprechen. Einerseits signiert sie ab

ungefähr 1917 ihre malerischen Werke nicht mehr. Gelegentlich findet sich noch eine Datierung, allerdings hauptsächlich auf Skizzenblättern. Das Weglassen der Signatur könnte in Zusammenhang mit dem Ausbleiben von Ausstellungsmöglichkeiten und der damit verbundenen fehlenden Resonanz stehen. Das Werk als ein eigenhändiges zu kennzeichnen, hätte somit an Wichtigkeit verloren.

Wenn auch der ganzfigurige weibliche Akt hier zum ersten Mal in einem Ölgemälde auftritt, so sind andererseits schon in vorangegangenen Arbeiten von Therese Schneegans Darstellungen des nackten weiblichen Körpers festzustellen. Ab 1913 entstanden kleinformatige Federzeichnungen (Abb. 98), die zwar einem ins Süßliche abgewandelten Secessionsstil verhaftet sind, aber zumindest durch die Behandlung nackter weiblicher Figuren in die Zukunft weisen. Entwurfszeichnungen aus dem Bereich der angewandten Kunst zeigen ebenfalls eine Beschäftigung mit dem nackten Frauenkörper, hier jedoch eingebettet in allegorische Themen wie „Nixe“ (Abb. 99). Erst mit der kleinen „Aquarellstudie zum Weiblichen Halbakt“ (Abb. 61) von 1919, näherte sie sich dem Thema „Akt“ in einer direkten Weise an.

In der malerischen Behandlung des Inkarnats beschritt Schneegans ebenfalls einen neuen Weg. Auffallend ist die Buntfarbigkeit, der Körper wird durch die Farben modelliert. Die Schatten arbeitete Schneegans farbig heraus, sie begrenzte die Figur nicht mit einer dunklen Konturierung, sondern durch die Modellierung mit Farbe. Die Farbe wurde durchaus auch zeichnerisch eingesetzt, sie gab sich also nicht gänzlich dem Malerischen, dem allzu freien Duktus hin.

Therese Schneegans bezog mannigfaltige Anregungen vor allem durch den Besuch von Ausstellungen. Deren Auswahl deutet auf die von ihr bevorzugten künstlerischen Strömungen hin. Obwohl der „Große Akt“ eher in die Mitte der 1920er Jahre zu datieren ist, vor allem aber noch in ihre Wiener Zeit, zeigt der Besuch der Anselm Feuerbach-Ausstellung¹⁰⁵, die sie im Oktober 1929 in München besuchte, deutliche Präferenzen. Ob ihr der „Männliche Halbakt“ (Abb. 100) von Anselm Feuerbach tatsächlich als Vorlage für die Position der Figur diente, kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Der Aufenthaltsort dieses Gemäldes zu einem als „Vorlage“ für Schneegans relevanten Zeitpunkt war nicht

¹⁰⁵ Reisetagebuch von TC; Eintrag Oktober 1929: „[...] am 12. in München, wo ich in die Feuerbachausstellung ging, und kam am 13. Oktober in Wien an.“

feststellbar, darüberhinaus wurde es erst in einem Auktionskatalog 2003 publiziert. Die Übereinstimmungen in der Sitzposition, beim Arm, der das Tuch hinter dem Kopf hält, im Motiv des Aufstützens und im auf etwas außerhalb des Bildfeldes gerichteten Blick sind zweifelsohne auffällig. Bei Schneegans kommt nun auch die Auseinandersetzung mit der klassischen Figurenauffassung hinzu, welche sich vor allem im Gesicht der Dargestellten und in deren ruhiger Versunkenheit widerspiegelt. Man ist geneigt, sowohl an Anselm Feuerbach und seine klassischen Frauengestalten (Abb. 101) zu denken, als auch an Lösungen einiger Hagenbundkünstler (Abb. 102), ohne dass Therese Schneegans ihren eigenen Weg allzu weit verlassen musste. Merkels Auseinandersetzung mit der französischen Moderne und Cezanne waren Schneegans sicher gegenwärtig, als sie sich an eine für sie stärkere Buntfarbigkeit heran arbeitete. Obwohl der „große Akt“ ein bedeutendes Werk im Œuvre von Therese Cornelius-Schneegans darstellt, ist dennoch festzustellen, dass vom momentanen Forschungsstand aus gesehen dieses Gemälde als der Abschluss der großen Ölbilder betrachtet werden muss.

7.2 Annäherung an das Wiener Kunstgewerbe

Das Bild der Kunsthandwerkerin dürfte Anfang der 1920er Jahre für Therese Schneegans eine akzeptable Variante für ihre künstlerischen Ambitionen dargestellt haben. Die Aussicht auf bessere Erwerbsmöglichkeiten und das „moderne Image“ machten das Kunstgewerbe für Therese Schneegans interessant, trotz der oft vorgebrachten Punzierung als „Weiberkunstgewerbe“. Auf jeden Fall scheint sie in dem 1920 erschienenen Künstlerlexikon Kaindl's Reklame Bücherei zwar als Malerin auf, an und für sich waren darin aber Künstler verzeichnet, „die auf dem Gebiete der Reklame, der Buchkunst usw. tätig“ waren.¹⁰⁶ Die Eintragung bestätigt in gewisser Weise die vollzogene Erweiterung ihres Arbeitsspektrums.

Die Auseinandersetzung einer Frau mit dem Kunstgewerbe im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts verlangt nach einer kurzen Beleuchtung der allgemeinen

¹⁰⁶ Künstlerlexikon 1920.

Vorurteile gegen Frauen in der angewandten Kunst. Wie im Abschnitt 1.3 bereits erläutert, waren die vorgebrachten Kritikpunkte der Zeit vor allem als Kritik gegen das weibliche Geschlecht formuliert. Es ist eine Tatsache, dass der Broterwerb für „freie“ Künstlerinnen deutlich schwieriger war als für männliche Kollegen. Das Problem der Geringschätzung weiblicher Kunst, der Vorwurf des Epigontums, die Unterstellung des Unispirierten und Reproduktiven, der blanken Ablehnung weiblicher Kunstbetätigung zum Beispiel eines Adolf Loos oder Karl Kraus ist nicht vordringliches Thema dieser Untersuchung und auch bereits in einigen Publikationen behandelt.¹⁰⁷ Der allgemeine Hauptkritikpunkt, das Dilettieren zum Zeitvertreib, führt deutlich an der Arbeit von Therese Schneegans vorbei. Schneegans wandte sich dem Kunstgewerbe wahrscheinlich aus wirtschaftlichen Überlegungen zu, aber nicht aus Langeweile.

Wo lagen nun mögliche Vorbilder und Anregungen für Therese Schneegans? Natürlich war die Wiener Werkstätte nach 1910 schon eine fixe Größe und brachte erlesenes Kunsthandwerk hervor. Die Erzeugnisse waren „anspruchsvoll“ und „modern“, wenn man Schneegans Ausdrücke verwenden möchte. Obwohl sie die Wiener Werkstätte nie direkt erwähnte, ist klar, dass sie deren Arbeiten kannte (Abb. 103; Abb. 104). Schneegans war in gewisser Weise vor dem ersten Weltkrieg eine aufstrebende Künstlerin gewesen, die sich für alles Neue interessiert hatte und der alle Wege offen gestanden waren. Um 1913/ 14 entstanden ihre ersten Entwürfe (Abb. 105), die sich in augenscheinlicher Nähe zu Arbeiten der Wiener Werkstätte und zu Dagobert Peche befanden. Seine phantasievollen Entwürfe, die schon während des Ersten Weltkrieges und kurz danach so herausstachen, müssen Therese Schneegans tief beeindruckt haben. Ungefähr gleichzeitig datieren von ihr Entwürfe für Stoffe, Tapeten (Abb. 106; Abb. 107; Abb. 108; Abb. 109) und kleine Aquarelle, die deutlich auf Peche (Abb. 110; Abb. 111) verweisen.

In ihrer äußerst umfangreichen Bibliothek befand sich unter anderem das Buch „Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst“ von L. W. Rochowansky.

¹⁰⁷ Vgl. Hadumod Bußmann/ Renate Hof (Hg.), *Genus: zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995. Lisa Fischer/ Eimil Brix (Hg.), *Die Frauen der Wiener Moderne*, Wien 1997. Cordula Bischoff (Hg.), *Um-Ordnung: angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, Marburg 1999. Elisabeth J. Michitsch, *Frauen – Kunst – Kunsthandwerk: Künstlerinnen in der Wiener Werkstätte*, phil. Dipl., Wien 1993.

Dieses 1922 erschienene Buch zeigt Arbeiten der Schüler der Wiener Kunstgewerbeschule unter Franz Cizek. Es beinhaltet unter anderem Abbildungen von Arbeiten von Franz Hagenauer, Erika Giovanna Klien und Marianne Ullmann. Eine tiefere Beziehung zur Kunstgewerbeschule ließ sich für Therese Schneegans nicht nachweisen, auch folgte sie diesen jungen, fortschrittlichen Künstlern nicht direkt und wo doch dann in sehr abgemilderter Form. Es liegt jedoch auf der Hand, dass sie sich für die aktuellen Strömungen im Wiener Kunstgewerbe der 1920er Jahre, welches sie sehr hoch einschätzte, lebhaft interessierte.¹⁰⁸

Eine große Anzahl von Entwürfen von Tapeten- und Stoffmuster sind über einen langen Zeitraum hinweg entstanden. Die Blätter sind überwiegend datiert, häufig monogrammiert und gelegentlich auch auf der Rückseite mit Namen und Adresse versehen, dadurch drängt sich die Vermutung der Ausführung auf. Es konnte jedoch in keinem einzigen Fall nachgewiesen werden, dass ihre Entwürfe von einer ausführenden Firma umgesetzt worden wären. Vielleicht fehlten ihr die richtigen Kontakte, entweder weil sie nicht die Wiener Kunstgewerbeschule besuchte oder schon einer älteren Generation angehörte als die damals erfolgreichen Künstlerinnen. Möglicherweise fanden ihre Entwürfe auch bei Unternehmen Verwendung und sie schien nicht als Urheberin auf oder die Unterlagen darüber sind nicht mehr erhalten. Dennoch müssen alle diese Überlegungen Spekulation bleiben.

Aus der Zeit, als Therese Schneegans in München im Bereich der angewandten Kunst tätig war, haben sich im Gegensatz zur Wiener Situation eine Fülle von schriftlichen Quellen erhalten und dennoch konnten auch aus dieser Werkgruppe keine Arbeiten mit Ausnahme jener im Nachlass ausgeforscht werden.¹⁰⁹ Die Ursachen hierfür liegen einerseits in den Erzeugnissen selbst. Textilien sind aufgrund ihrer Materialeigenschaften sehr sensibel, abgesehen von den Wandteppichen nicht so hochpreisig und darüber hinaus noch einem modischen Aspekt unterworfen, was einer langjährigen sorgfältigen Aufbewahrung

¹⁰⁸ Reisetagebuch von TS, Eintrag für 16.05.1928: „[...]gingen wir [in München] in eine Kunstgewerbeausstellung, [...]. Das Kunstgewerbe war nichts Besonderes. In Wien macht man das viel besser.“

¹⁰⁹ Noch vor Kriegsende verkaufte sie „Kacheln“ über die Firmen Böhling in Göttingen und Attenkofer in Straubing. Die namentliche Nennung der Käufer kunstgewerblicher Erzeugnisse befindet sich in den Arbeitsaufzeichnungen von TC.

nicht immer förderlich war. Andererseits sind private Abnehmer, auch wenn sie namentliche Erwähnung fanden, in der Regel schwierig nachzuverfolgen.

Die Entwürfe und Skizzen der 1920er Jahre weisen eine beachtliche stilistische Bandbreite auf. Gelegentlich erstaunen die Ausflüge ins Abstrakte, die auch in der Graphik feststellbar sind. Dann verwundert, ihre ernsthafte Portraitzkunst vor Augen, der verspielte Zugang zu Figurendarstellungen, welche als Vorlagen für Postkarten oder Buchillustrationen vorstellbar wären. Die Darstellung einer „Rokoko-Dame mit Rose“ (Abb. 112) ist von einer großen Lieblichkeit gekennzeichnet und sehr spielerisch aufgefasst. Historische Kostümierung und Ornamente wurden von Therese Schneegans öfter in eine zeitgemäße Formensprache übertragen und in ihren Arbeiten umgesetzt (Abb. 113).

7.3 Reise nach Paris

Am 21. Juni 1925 brach Therese Schneegans in Begleitung einer Straßburger Bekannten nach Paris auf. Diese Reise war für sie von großer Wichtigkeit, die Aufregung darüber ist sowohl in ihrem Reisetagebuch als auch in ihren Briefen zu spüren. Paris war immer noch die Kunstmetropole und die Erwartungen, die Therese Schneegans mit einem Besuch verband, waren groß. Dennoch dürfte der Aufenthalt nicht geplant gewesen sein, um Kontakte mit etwaigen Künstlerkollegen zu knüpfen oder zu vertiefen, sondern entsprach einer gewöhnlichen Bildungsreise mit Schwerpunkt „Internationaler Kunstgewerbeausstellung“ (Abb. 114). Therese Schneegans besuchte diese Präsentation an mehreren Tagen und hielt auch ihre Eindrücke darüber in ihrem Tagebuch fest: „[...] am Nachmittag fuhren wir zum ersten Mal in die Kunstgewerbeausstellung [...]. Die Ausstellung selbst sehr schön. Eine lange Allee, mit Pavillons vieler Nationen. Die Österreicher hübsch, aber den Platz, der ihnen eingeräumt war, nicht voll ausnützend und etwas zu viel humoristische Spielereien.“¹¹⁰ Wo ihre Präferenzen lagen, ließ sie auch deutlich durchblicken: „Sehr gut die Tschechen und die Italiener, ganz modern die Russen mit vielen Theatermodellen, die Franzosen mäßig, ebenso die Holländer und die Dänen, die nichts Neues brachten. Die Kinderzeichnungen der

¹¹⁰ Tagebucheintragung vom 22.06.1925.

Wiener sehr gut.“¹¹¹ Der Besuch der Internationalen Kunstgewerbeschau in Paris 1925 untermauert die These, dass Schneegans in diesen Jahren ein großes und anwachsendes Interesse am Kunstgewerbe hatte.

8 DRUCKGRAPHIK

Die druckgraphischen Arbeiten nehmen zahlenmäßig einen bedeutenden Teil im Werk von Therese Schneegans ein. Dennoch wird diese Facette ihres Schaffens im Folgenden nur angeschnitten werden, um den Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu sprengen.

Im Sommer 1902 ergab sich für Therese Schneegans durch die befreundete Wiener Familie Kantor ein Kontakt zu Ferdinand Schmutzer. Der bereits angesehene Radierer portraitierte die Tochter des Hauses Rosa 1901 stehend mit Pferd (Abb. 115). Für dieses Bildnis von Rosa Kantor wählte er ein für diese Technik ungewöhnlich großes Format. Die Anwendung großer Formate bei der Radierung zählt zu Schmutzers Innovationen. Ferdinand Schmutzer war vor allem für seine beeindruckenden Portraits berühmter Persönlichkeiten bekannt. Das Heranziehen von fotografischen Vorlagen war dabei Teil seiner Arbeitsweise. Es besteht, wie bereits erwähnt, durchaus die Möglichkeit, dass Therese Schneegans durch ihn mit der Fotografie in Berührung gekommen ist. Die frühesten Fotos, die Schneegans in ihren Arbeiten umgesetzt hat, stammen erst aus der Zeit nach 1902. Während der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hat sich die Künstlerin immer wieder der Ausdrucksform der Druckgraphik bedient. Ein direkter Einfluss auf die Radierungen von Therese Schneegans lässt sich nicht festmachen, vor allem da Schmutzers Hauptgewicht auf Portraits lag. Schneegans bevorzugte Stadtansichten und Landschaften (Abb. 116), die menschliche Figur spielte nur eine untergeordnete Rolle im druckgraphischen Werk (Abb. 95; Abb. 117). Das von ihr regelmäßig besuchte Straßburg war das häufigste Thema der Graphiken (Abb. 118). Es war jene Stadt ihrer Vorfahren, die sie als „Motiv“ ganz besonders schätzte: „Das Münster gefällt mir im Winter viel

¹¹¹ Tagebucheintragung vom 24.06.1925.

besser als im Sommer, denn es ist wunderbar in einen feinen, violetten Nebel gehüllt“ (Abb. 119).¹¹²

Es hat sich auch ein „*Motiv aus Alt Wien*“ (Abb. 120) erhalten. Das Blatt zeigt die gefällige Wiedergabe Wiener Vorstadthäuser am Magdalenengrund, welcher nicht umsonst „Ratzenstadl“ (Abb. 121) genannt wurde.

Die Herangehensweise an die Druckgraphik war, soweit nachvollziehbar, ihre übliche Arbeitsmethode mit fotografischen Vorlagen (Abb. 122; Abb. 123). Darüber hinaus fertigte sie zahlreiche Studien und Entwurfsvarianten an. Es fand auch eine Auseinandersetzung mit ein und demselben Thema in verschiedenen Techniken statt (Abb. 124; Abb. 125; Abb. 126), wobei hier bei den verschiedenen Varianten nicht mehr von Entwürfen gesprochen werden kann, da es sich um eigenständige Arbeiten handelte. Besonders deutlich ist dies beim „Chinesischen Turm“ (Abb. 127; Abb. 128) im Englischen Garten in München zu bemerken. Dem Motiv des Turms begegnet man nicht nur in der Radierung, sondern auch bei den Tapisserien, etwa bei einem von der Künstlerin selbst als „*Rassenteppich*“ (Abb. 129) betitelten Wandbehang.¹¹³

9 MÜNCHEN AB DEN 1930ER JAHREN

Schon 1901 hatte sich der Vater von Therese Schneegans veranlasst gesehen den Wunsch der Tochter nach München zu gehen, abzulehnen. In seinen Augen war durch die Scheidung der Eltern in dieser Stadt für die Tochter eine unmögliche Situation entstanden.¹¹⁴ Die Sehnsucht nach München blieb aber bestehen und wurde auch dadurch spürbar, dass Schneegans bei jeder sich bietenden Gelegenheit einen Aufenthalt einplante.¹¹⁵ Das Verhältnis zur in München lebenden Mutter war, wie erwähnt, lange Jahre problematisch. Erst kurz vor dem Tod

¹¹² Brief vom 06.12.1919 von TS an LS.

¹¹³ Der von der Künstlerin selbstgewählte Titel für den 1949 entstandenen Wandteppich mutet für unser heutiges Verständnis befremdlich an, entspricht aber offensichtlich der allgemein unkritischen Einstellung gegenüber der Terminologie des Dritten Reichs während der frühen Nachkriegsjahre.

¹¹⁴ Brief vom 10.07.1901 von LS an TS: „[...] Wenn er [Hollósy] nicht nur ein Künstler ist sondern auch ein guter Mensch, so kannst Du ihm sagen, warum ich Dich nicht zu ihm nach München schicken kann, dann wird er begreifen und für Dich und Deine Ausbildung auch noch ein Übriges thun. Wir brauchen uns ja nicht zu schämen. [...]“

¹¹⁵ Postkarte vom 24.08.1913 von TS aus München an LS: „[...] habe hier unterbrochen, um die Schackgalerie und den Glaspalast anzusehen.“

der Mutter 1921 dürfte es ja zu einer erneuten Annäherung gekommen sein.

Aber noch war sie in Wien gebunden. Erst 1922 – mit dem Tod des Vaters – änderte sich die Situation für Therese Schneegans grundlegend. Endlich völlig unabhängig wollte sie ihren langjährigen Wunsch wahr machen und sich gänzlich von Wien lösen. Über diese Pläne hat sie Carl Cornelius, einen langjährigen Freund der Familie und ihren späteren Ehemann, informiert. Zusätzlich bat sie ihn um seine Meinung, da er und seine Schwester Maria als eine weitere Anlaufstelle in München betrachtet wurden.¹¹⁶ Doch bereits 1923 zerschlugen sich diese Pläne und Therese Schneegans gab als Grund dafür die Entwertung der Deutschen Mark an.¹¹⁷

Die lang ersehnte Übersiedelung nach München ergab sich dann doch durch die Heirat mit Carl Cornelius im Jänner 1929. Diese neue Lebenssituation kam der damals schon 51jährigen durchaus entgegen. Aus ihren Briefen und Tagebucheintragungen geht hervor, dass sie ein inniges Gefühl mit dem um zehn Jahre älteren, schon lange bekannten Cornelius verband. Von einer Versorgungsehe darf also nicht ausgegangen werden. Es bleibt allerdings bemerkenswert, dass sie den Schritt in die Ehe erst im fortgeschrittenen Alter und nach dem Ableben des Vaters gewagt hat. Das Verhältnis von Carl Cornelius zu ihrer Kunst, immerhin war er Kunsthistoriker, ist nicht genau überliefert. Seine guten und weit verzweigten Kontakte wollte er aber gerne seiner „Ente“, so der innerfamiliäre Spitzname der Künstlerin, zu Gute kommen lassen und tat dies auch schon vor der Heirat.¹¹⁸

Noch im Jänner 1929 fuhren die beiden nach Wien, wahrscheinlich um ihre Habe nach München zu übersiedeln, sicher aber auch zu Einstandsbesuchen.¹¹⁹ Im Mai und Juni desselben Jahres unternahmen sie ihre Hochzeitsreise durch

¹¹⁶ Postkarte vom 04.09.1922 von CC an TS: „Es wird schwierig sein in München Fuß zu fassen, aber sie haben Ausdauer und so wird es gelingen.“

¹¹⁷ Reisetagebuch von TS, Eintrag für Ostern 1923: „Ich lebte damals in dem Wahn, nach München respektive Tutzing übersiedeln zu können. (Im Sommer waren wir dann in Tutzing, es kam der Marksturz und Vernichtung unserer Zukunftspläne).“

¹¹⁸ Brief vom 04.04.1927 von TC an Eva: „Cornelius ist sehr nett, und führt mich bei allen möglichen Leuten ein, und ich hoffe, daß uns das später einmal von Nutzen sein wird. Gestern waren wir [...] bei Familie Bruckmann am Karolinenplatz. [...] Heute nachmittag gehen wir zu dem Maler, der Cornelius portraitiert hat [...].“

¹¹⁹ Reisetagebuch von TC. Eintrag vom 15.01.1929: „Wir gingen einige Male mit ihm [Herrn Vischer] zu Preyer, dann besuchten wir Rosl [Kantor], Muxl, die Wiedens, den Maler Delug, der als Einsiedler mit einer alten, unmöglichen Schwester in einem Riesenhaus weit oben in Grinzing haust.“

Norddeutschland, welche ganz dem Besuch von Museen und Galerien gewidmet war. Die Reise führte sie von Bamberg, Weimar, Jena über Berlin nach Potsdam, auf die Insel Sylt, nach Hamburg, Buxtehude, Bremen, Fischerhude und Worpsswede, nach Bremerhaven, Hannover, Marburg und Limburg an der Lahn, Koblenz, Mainz, Wiesbaden, Baden Baden, Frankfurt und Würzburg. Außerdem nützte das Ehepaar Cornelius die Reise, um Bekanntschaften zu vertiefen, wie der Besuch bei Clara Westhoff, der Witwe Rainer Maria Rilkes, in Fischerhude zeigt, sowie um Freundschaften zu pflegen, wie jene zur Kunstsammlerin und Schriftstellerin Hertha Koenig, auf deren Gut Böckel sich regelmäßig zahlreiche Künstler, darunter auch Rainer Maria Rilke, einfanden. Hertha Koenig, zu der Carl Cornelius bereits eine langjährige freundschaftliche Verbindung hatte, wurde im Lauf der Jahre eine regelmäßige Abnehmerin kunsthandwerklicher Arbeiten von Therese Cornelius. In einem Haushaltsbuch von Therese Cornelius wurde von ihr eigenhändig vermerkt, dass Hertha Koenig einige gebatikte Schals und Tücher von ihr erwarb, ebenso einen Wandteppich.

Es ist nicht ganz klar, woran Therese Cornelius in der Zeit nach ihrer Hochzeit arbeitete. In ihren Briefen erwähnte sie oft das Kopieren Alter Meister in der Münchner Pinakothek und der Schackgalerie. Es wird wohl diese Arbeit gewesen sein, wofür sie „ihre Malsachen“ aus Wien geholt hatte. In Nachlass der Künstlerin existieren aus den frühen 1930er Jahren hauptsächlich Landschaftsaquarelle und „decorative Entwürfe“, wie Therese Cornelius sie bezeichnete.¹²⁰ Darunter wird sie wahrscheinlich Arbeiten in Richtung ihrer Däumelinchen-Serie (Abb. 130; Abb. 131) verstanden haben. Wofür diese Entwürfe konkret vorgesehen waren, bleibt ungewiss, als Buchillustrationen wären sie durchaus vorstellbar.

An ihre Nichte Udi schrieb sie, dass sie in München trotz der Haushaltung eher zum Arbeiten käme als auf dem Berg.¹²¹ Dort, in ihrem Sommerhaus Sönnenköpfl (Abb. 132), werden aber dennoch die Aquarelle von der Berchtesgadener Umgebung (Abb. 133) und die Ansichten des Hauses entstanden sein (Abb. 134). Die Farbigkeit jener Blätter ist der Natur entlehnt, viele Grün- und Brauntöne, zarte Blau-, wenig Rot- und Gelbakzente.

¹²⁰ Brief vom 11.11.1930 von TC an Udi: „Ich zeichne und male viel an decorativen Entwürfen, eigentlich in jeder freien Minute. Ich komme hier trotz der Haushaltung eher dazu als auf dem Berg.“

¹²¹ Siehe Anm. 120.

Bereits die Aquarelle der frühen 1930er Jahre weisen keine Berührungspunkte mit der Deutschen Avantgarde auf, sondern zeigen vielmehr eine starke Betonung der exakten Naturwiedergabe, sichtbar in den Landschaftsdarstellungen (Abb. 135; Abb. 136) und Blumenstücken (Abb. 137; Abb. 138). Ob dies im Zusammenhang mit der in Deutschland geänderten Akzeptanz gegenüber modernen Strömungen in der Kunst steht, konnte nicht eindeutig geklärt werden. Betrachtet man den Zeitraum zwischen 1933 und 1945 in Hinblick auf Therese Cornelius genauer, wäre vordergründig und bei bloßer Aneinanderreihung biographischer Fakten eine ablehnende Haltung der Künstlerin gegenüber diesem Regime anzunehmen: Die Familie Schneegans war, obwohl gut bürgerlich, sozialen Ideen sehr zugeneigt. Der Schwager, Richard Kugel, war jüdischer Abstammung, ebenso wie der mit Therese Schneegans' Nichte verheiratete Schriftsteller Hans Weigel. Gertrude Weigel-Ramlo, eine von Max Reinhardt ausgebildete Schauspielerin, verlor aufgrund der „falschen Abstammung“¹²² in Nürnberg ihr Engagement und musste mit ihrem Mann in die Schweiz emigrieren. Jenes Areal des Obersalzbergs, auf dem das Sommerhaus der Familie Cornelius, das „Sonnenköpfl“ lag, „wurde von 1935 bis 1938 systematisch von der NSDAP aufgekauft, um die Umgebung des `Berghofs` Adolf Hitlers abzusichern.“¹²³ Das Sonnenköpfl selbst wurde im September 1935 an den Immobilienagenten Adolf Hitlers verkauft.

Es finden sich dennoch im Nachlass Hinweise, dass Therese Cornelius der nationalsozialistischen Bewegung anfänglich unvoreingenommen gegenüberstand. 1927 im Anschluss an einen „großen Tee“ bei Carl Cornelius besuchte Therese Schneegans mit einigen Gästen einen Vortrag von Adolf Hitler im Zirkus Krone. Wenn sie sich in ihrem Reisetagebuch über diesen Auftritt auch nicht

¹²² Brief vom 26.10.1933 von TC an Eva.

¹²³ Persönliche Auskunft von Florian M. Beierl, Archiv Obersalzberg; E-Mail vom 15.02.2008: „Maria Cornelius [Schwägerin von TC] war Eigentümerin des sogenannten `Sonnenköpfl`, einem Landhaus in bäuerlicher Umgebung des ursprünglichen Obersalzbergs. Dieses Areal wurde von 1935 bis 1928 systematisch von der NSDAP angekauft, um die Umgebung des `Berghofs` Adolf Hitlers abzusichern.“

euphorisch äußerte, so fand sie doch, Hitler sei ein guter Redner, und gab ihm in manchen Punkten Recht.¹²⁴

Weitere zustimmende Äußerungen gab es nicht. Allerdings betreffen die meisten Stellungnahmen alltägliche wirtschaftliche Probleme, die im Zusammenhang mit ihrer durch die Notlage nach dem Ersten Weltkrieg hervorgerufenen Haltung zu sehen sind. Es mutet durchaus erstaunlich an, dass im Laufe eines so langen Lebens zu den großen historischen Ereignissen keine Äußerungen überliefert sind. Es wurde weder zum Tod Kaiser Franz Josefs I., noch zum Ersten Weltkrieg, nicht zum Ende der Monarchie und schon gar nicht zur Machtergreifung Hitlers und der folgenden Umstände in ihrer umfangreichen Korrespondenz direkt Stellung bezogen. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint die Erläuterung ihrer Wahlabsicht am Vortag der Wahl im April, wenn auch für 1932 erstaunlich zurückhaltend, der NSDAP gegenüber deutlich ablehnend.¹²⁵ Im Allgemeinen war es offensichtlich nicht ihre Sache, in Briefen zu politisieren. Als man ihr „liebes Udi“ am städtischen Theater Nürnberg kündigte, schickte sie nur Trost, aber keine deutlichen Worte an ihre Schwester. Mag sein, dass 1933 schon eine gewisse Furcht mitspielte, eher muss man aber ihr Wesen in Betracht ziehen, welches grundsätzlich weder Streit noch eine scharfe Ausdrucksweise schätzte.

In ihren Arbeiten ist eine Annäherung an den Nationalsozialismus nicht zu spüren. Sie vermied zwar sowohl inhaltliches Aufbegehren als auch das Aufgreifen avantgardistischer oder verfemter Stilelemente, dieses spricht aber eher für eine Fortführung eines bisher schon eingeschlagenen Weges als für ein plötzliches Anbieten an neue Machtverhältnisse. Mit der europäischen Avantgarde

¹²⁴ Reisetagebuch von TS, Eintrag für 04.09.1927: „Dann großer Thee bei Cornelius, mit Herrn u. Frau Bruckmann [i.e. die für den Nationalsozialismus begeisterte Verlegersgattin Elsa Bruckmann], Frau Piloty, Herrn u. Frau v. Müller, Herrn Bönninger. Am Abend ging ich dann mit Bruckmanns, Frau Piloty und Herrn Bönninger zu einem Hitlervortrag in den Circus Krone. Es war ganz voll, auch Ernst v. Wolzogen war dort. Hitler spricht glänzend, sieht ganz unbedeutend aus. Er sprach über sein Parteiprogramm, sehr maßvoll. Die Hitlerleute kommen in braunen Hemden, Fahnen mit Hakenkreuzen. Betonung des nationalen Gefühls, Verteidigung des Kampfes, Gegner der Gleichstellung der Menschen, worin ich ihm nur zustimmen kann. Der intellektuelle Mensch ist etwas Anderes, als der manuelle, und eines kann nicht ohne den anderen leben, daher der Klassenkampf der Sozialdemokraten unsinnig sei. Er hatte vielen Beifall.“

¹²⁵ Brief vom 22.04.1932 von TC an Eva: „Morgen ist schon wieder Wahltag. Ich wähle die demokratische, liberale Staatspartei, denn die ist für das fortschrittliche Bürgerthum. Die Sozialdemokraten kann ich nicht wählen, da die nur die Interessen der Arbeiter wahren, und das Bürgerthum nicht anerkennen, und überhaupt zu sehr für die Massen sind, und ganz gegen jeden Individualismus. Das ist für uns nicht das Richtige. Und die meisten anderen Parteien finde ich entweder dumm oder roh und gemein.“

der 1920er und 30er Jahre konnte sich die Künstlerin schon zuvor nicht recht anfreunden.¹²⁶ In ihren Darstellungen bevorzugte sie eindeutig eine naturalistische Wiedergabe des Sichtbaren. Wiewohl sich eine Auseinandersetzung mit der österreichischen Kunst der Zwischenkriegszeit nicht leugnen lässt, schien ihr Kokoschka zum Beispiel eine bei weitem zu radikale Variante zu vertreten, der sie sich nicht annähern wollte. Auch die Fresken von Anton Faistauer im Foyer des Kleinen Festspielhauses in Salzburg, das sie 1929 besuchte, bezeichnete sie als „greuliche Malereien im Eingangsraum“.¹²⁷ Dennoch muss man ihre Stellungnahmen über zeitgleiche künstlerische Strömungen kritisch betrachten. Nicht nur, dass die Äußerungen zumeist mit wenigen Vokabel wie „gut“, „schön“ beziehungsweise „greulich“ und „scheußlich“ recht oberflächlich gehalten waren, findet man in ihrem Œuvre diese Ansichten nicht zwingend bestätigt, wie bereits in Abschnitt 7.1 erläutert wurde.

9.1 Angewandte Kunst der Münchner Jahre

In Kapitel 7 wurde schon darauf eingegangen, dass es für Therese Cornelius-Schneegans von großer Wichtigkeit war, mit ihrer Arbeit auch finanziell messbaren Erfolg zu erzielen. Die Beschäftigung mit der angewandten Kunst in ihrer Wiener Zeit muss, natürlich nicht ausschließlich, unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden. Noch deutlicher und vor allem konsequenter tritt dieser Aspekt während ihrer Münchner Jahre und in den in dieser Periode entstandenen textilen Arbeiten zu Tage. Hier beschäftigte sie sich zum ersten Mal mit Handweberei, Batik und Seidenmalerei. Es war nicht möglich, den Beginn der Auseinandersetzung mit diesen Techniken an einem konkreten Zeitpunkt festzumachen. Allerdings kann davon ausgegangen werden, dass sie schon in der ersten Hälfte der 1930er Jahre an Seidentüchern (Abb. 139), Schals (Abb. 140) und Tischdecken

¹²⁶ Reisetagebuch von TC, Eintrag für 02.08.1929: „[...] Ausflug an den Chiemsee. Wir wurden von Hertha König erwartet. [...] Ihr Haus liegt ganz einsam und frei, ein altes Bauernhaus daneben. Innen ist es stylvoll, aber kalt. Alles weiß, das Eßzimmer unendlich groß, ebenso der Salon im untern Stock. Weiße Wände, vergoldete Rococomöbel, sonderbare Bilder von Picasso an den Wänden, ein grüner Absynthtrinker und eine Seiltänzerfamilie.“

¹²⁷ Reisetagebuch von TC, Eintrag für Sommer 1929, Salzburger Festspiele: „Das Festspielhaus gefällt mir auch, bis auf die greulichen Malereien im Eingangsraum. [...] von den Galerien hängen ab und zu Bilderteppiche.“

(Abb. 141; Abb. 142) gearbeitet hat,¹²⁸ „glasierte Kacheln“ (Abb. 143; Abb. 144; Abb. 145; Abb. 146) erwähnte Therese Cornelius erstmals 1938 in ihren Arbeitsaufzeichnungen. Ganz separat stehend haben sich zwei Portraitbüsten aus Ton erwiesen, die Nichte Udi (Abb. 147; Abb. 148; Abb. 149) darstellend. Für diese konnten weder Vorläufer gefunden werden, noch ist eine spätere Auseinandersetzung mit der Plastik überliefert. Stilistisch knüpfen diese Arbeiten der 1930er Jahre nicht an die kaum zehn Jahre älteren kunsthandwerklichen Wiener Entwürfe an. Es fand in München in dieser Hinsicht eine Neuorientierung statt, die wohl durch die veränderte künstlerische wie auch politische Umgebung hervorgerufen wurde.

Ein durchaus bemerkenswerter Kontakt war jener mit der Blocherer Schule in München. Diese Schule für angewandte Kunst war 1915 von Wilhelmine Boßhardt gegründet worden. Nach der Hochzeit 1918 mit Karl Blocherer, einem Schüler von Franz von Stuck, leitete sie diese gemeinsam mit ihrem Mann. Es wurden die Fachbereiche Freie Malerei von Karl Blocherer und Gebrauchsgraphik, sowie Textilentwurf von Minni Blocherer angeboten.¹²⁹ Das Bemerkenswerte an dem Kontakt zur Blocherer Schule stellt der Umstand dar, dass Therese Cornelius, obwohl nun bereits über fünfzigjährig und damit mehr als zehn Jahre älter als die Schulgründer, dennoch eher in einem Verhältnis einer Auszubildenden zu ihnen zu stehen schien, als dass sie die Funktion einer Lehrenden inne gehabt hätte. Laut Bericht eines ehemaligen Schülers hat nämlich ausschließlich das Ehepaar Blocherer die Lehrtätigkeit ausgeführt.¹³⁰ Muss nun die Beziehung zur Blocherer Schule als eine erneute Ausbildungsphase betrachtet werden, so zeigt das, in welcher gewissenhafter Weise Cornelius an künstlerische Aufgaben heranzugehen pflegte. Eine genaue Klärung der Art des Verhältnisses zur Blocherer Schule konnte nicht erreicht werden. Einen der Gründe dafür stellt die totale Zerstörung der Schulräume während des Zweiten Weltkrieges dar. Dieser kriegsbedingte Verlust ist auch die Ursache für das Fehlen eines Archivs, welches Auskunft über Lehrpersonen bzw. Schülerlisten geben hätte können. Alle vorhandenen Unterlagen behandeln erst die Zeit nach 1945, wobei Therese

¹²⁸ Korrespondenz von TC aus der 1. Hälfte der 1930er Jahre.

¹²⁹ <http://www.blochererschule.de> unter: Geschichte; zuletzt besucht 22.04.2008.

¹³⁰ Ernst Rubner, Ehem. Schüler der Blocherer Schule

Cornelius hier ebenfalls nicht aufscheint.¹³¹ Auch in den Münchner Künstlervereinigungen, in denen Therese Cornelius Mitglied war, konnten keine Unterlagen zu ihr aufgespürt werden.¹³² Dieselbe Problematik wie bei der Blocherer Schule, nämlich das Fehlen des Vorkriegsarchivs, ergab sich auch bei der GEDOK¹³³ und beim Bayerischen Kunstgewerbeverein, der noch auf eine Zeitzeugin verweisen konnte.¹³⁴

Die verschiedenen Mitgliedschaften bei Münchner Künstlervereinigungen weisen darauf hin, dass sie Anschluss an die lokale Kunstszene suchte. Dennoch sucht man nicht nur in München, sondern auch in Berchtesgaden vergeblich nach Hinweisen zu ihrer Person und zu ihren Arbeiten.¹³⁵ Es stellt sich so dar, dass Therese Cornelius obwohl sie bei einigen Künstlervereinigungen Mitglied und bei diversen Ausstellungen umtriebig war, wie etwa der Exportschau in München 1946 oder auch bei der Leipziger Messe, doch in der Münchner bzw. Berchtesgadener Kunstszene keine Spuren hinterlassen hat.

Die Entscheidung, ihr Betätigungsfeld mehr in Richtung Kunsthandwerk zu lenken, dürfte wohl auch eine Entscheidung weg von den einträglichen Kopien hin zu eigenständigem, aber trotzdem erfolgreichen Gestalten gewesen sein.¹³⁶ Gerade unter diesem Blickwinkel bekommt der Stellenwert des Handwerks und des Kunsthandwerks im Dritten Reich in Bezug auf Therese Cornelius Relevanz.

¹³¹ Telefonische Auskunft des jetzigen Leiters (Hr. Loeffelholz) der Blocherer Schule vom 04.04.2008.

¹³² In Therese Cornelius Nachlass befinden sich Hinweise auf Mitgliedschaften beim Kunstverein München e.V., dem Bayerischen Kunstgewerbeverein e.V. und der GEDOK (1926 von Ida Dehmel unter dem Namen Gemeinschaft Deutscher und Oesterreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen gegründet).

¹³³ Siehe Anm. 132.

¹³⁴ Telefon-Interview mit Frau Helene Paschke-Schmidt am 27.3.08. Die Dame ist seit 1934 Mitglied des Bayrischen Kunstgewerbevereins e.V. und auch Mitglied der GEDOK. Frage: Können Sie Sich an Frau Therese Cornelius erinnern, sagt Ihnen der Name etwas. Fr. P-Sch: Ja, ja, aber mit Frau Cornelius hatte ich keinen Kontakt. Da kann ich leider nichts sagen. Ich weiß gar nicht, was die gemacht hat. Frage: „In den 30er Jahren dürfte sie gebatikte Seidentücher hergestellt haben und Wandteppiche, z.B. in Applikationstechnik.“ Fr. P-Sch: „Ich war selber Malerin, ich habe bis 1982 gemalt. Aber von Frau Cornelius weiß ich nichts, mit der hatte ich keinen Kontakt.“ Inwieweit sich Frau Paschke-Schmidt wirklich an Therese Cornelius erinnerte, lässt sich nicht genau bestimmen, dass sie nicht genau wüsste, was „die“ eigentlich gemacht hat, deckt sich leider mit den Berichten der übrigen Auskunftspersonen.

¹³⁵ Persönliche Auskunft von Florian Beierl, Archiv Obersalzberg; E-Mail vom 22.03.2008.: „Weiters habe ich unseren Ortsarchivar, Herrn Konrad Knoglinger (Gemeinde Berchtesgaden) nach Werken von Therese Cornelius gefragt. Herr Knoglinger ist ein ausgesprochener Experte was Künstler betrifft, die in dieser Region gewirkt haben. Der Name Therese Cornelius war ihm allerdings unbekannt, er kann daher keine Hinweise auf noch verbliebene Bilder der Künstlerin geben.“

¹³⁶ Brief vom 16.02.1936 von TC an Udi: „So alt ich bin, so habe ich es doch erreicht, noch umzusatteln, und jetzt habe ich doch Aussicht, auch etwas Geld mit meiner Arbeit zu verdienen.“

Von den Vertretern der neuen Machthaber wurde nicht nur die Avantgarde abgelehnt, sondern auch das elegante und verspielte Kunsthandwerk der 1920er Jahre. Hermann Gretsch, der ab 1934 den Deutschen Werkbund leitete, forderte als wichtigste Merkmale des Kunsthandwerks Einfachheit, Ehrlichkeit und Klarheit. Weiters wurde aber verlangt, dass die kunsthandwerklichen Erzeugnisse nicht „kalt“ und „volksfremd“, und durch das „Streben nach dem gesunden und natürlichen Formwillen“ bestimmt sein sollten.¹³⁷ Gerade letztere Forderungen beinhalten schon den geringen Spielraum akzeptierter Themen und Ausdrucksformen und erklären die Abkehr vom Wiener Stil des Kunstgewerbes von Therese Cornelius. Während sie bei Tüchern und Schals zumeist florale oder geometrische Muster bevorzugte, waren figürliche Kompositionen bei den Teppichen vorherrschend. Bei diesen blieb sie zwar thematisch unverfänglich, bezog aber keinesfalls eine Gegenposition zum allgemein anerkannten Themenkanon. Inhalte wie Jagd, Märchen und Bauernstand wurden im Dritten Reich bei den Tapisserien sehr geschätzt und lassen sich auch bei den Wandteppichen von Therese Cornelius finden. Laut ihrem Arbeitsbuch entstand während der folgenden Jahre eine beachtliche Zahl an kunsthandwerklichen Arbeiten. So gesehen, schien sie durchaus von der gestiegenen Bedeutung und Wertschätzung des Kunsthandwerks profitiert zu haben und vermied eine Gefährdung der ersehnten Anerkennung durch riskante Themenwahl. Dies soll aber nicht bedeuten, dass Cornelius bereit war, einem „System-Stil“ nachzufolgen. Stilistisch sind keine bedeutenden Übereinstimmungen mit dem von den Nationalsozialisten bevorzugten „Tapisserie-Stil“ erkennbar. Auch die von Cornelius öfters angewandte Applikations-Technik war keine bevorzugte „NS-Technik“.

9.2 Wandteppiche

Die Auseinandersetzung von Therese Cornelius mit Tapisserien lässt sich erst nach 1930 feststellen, also nach ihrer Übersiedelung nach München. Obwohl es zu dieser Zeit in Deutschland bereits eine seit dem Jugendstil wiederbelebte Tradition der Gobelinerzeugung gab, darf nicht übersehen werden, dass sich auch in

¹³⁷ Himmelheber 2002, S. 204.

Österreich schon ab der Jahrhundertwende wieder verstärkt Künstler den Bildteppichen zuwandten. Dies soll deshalb Erwähnung finden, um nicht den Eindruck entstehen zu lassen, dass die Künstlerin in Wien keine Berührungspunkte hätte finden können. Umfangreiche Tapisserie-Ausstellungen im Wiener Belvedere, die ab 1920 gezeigt wurden, fanden allgemein große Resonanz.¹³⁸ Auch die Gründung der Wiener Gobelinmanufaktur 1921 schuf ein fruchtbares Umfeld, in dem sich Künstler wie etwa Robin Christian Andersen betätigen konnten. Seinen „Bildteppichen“ ist Therese Cornelius im Sommer 1929 im Salzburger Festspielhaus begegnet, ohne sich darüber genauer zu äußern.¹³⁹ Die modernen österreichischen Gobelin-Erzeugnisse jener Tage waren nicht Grundlage ihrer Arbeiten. Es ist daher davon auszugehen, dass das gänzlich veränderte Umfeld und der Kontakt zur Blocherer Schule erst die Bedingungen für die Schaffung von Wandteppichen für Therese Cornelius boten (Abb. 150).

Neun verschiedene Themen bilden die Gruppe der Wandteppiche, die sowohl stilistisch als auch inhaltlich recht homogen erscheinen. Obgleich es sich hierbei um eine beschränkte Anzahl handelt, hat sich Therese Cornelius offenbar seit Mitte der 1930er Jahre bis ungefähr Mitte der 1960er Jahre mit Wandteppichen beschäftigt. Ein ganz wesentlicher Punkt hierbei ist, dass mitunter mehrere Exemplare eines Entwurfs ausgeführt oder zumindest beabsichtigt waren. Alle Bemühungen originale Wandteppiche aufzuspüren, blieben trotz gelegentlicher Nennung der Käufer leider bislang erfolglos. Das einzige erhaltene Werk ist ein kleinformatiger Wandteppich mit Jagdmotiv in Filz- Applikationstechnik (Abb. 151). Zur Aufarbeitung dieser Werkgruppe müssen die im Nachlass befindlichen und von der Künstlerin teilweise kolorierten und beschriebenen Fotografien dienen, ebenso die zahlreichen Studien und Entwürfe.

Aus dem Jahre 1936 stammt der früheste Eintrag eines handgewebten Gobelins im Arbeitsbuch von Therese Cornelius, der den Titel „*Hirtenknabe*“ (Abb. 152) trägt. Er ist von den Ausmaßen, 50cm mal 90cm, relativ klein und quergewebt. Wie zu allen Teppichen existiert auch zu diesem eine Reihe von Skizzen (Abb. 153), die mitunter erheblich voneinander abweichen.

¹³⁸ Gallian 1996, S. 19.

¹³⁹ Siehe Anm. 127.

Ein gebatikter „*Wandbehang mit Schrift und Engeln*“ (Abb. 154), erstmals 1937 erwähnt, ist eine der wenigen bekannten Arbeiten von Therese Cornelius, die einen religiösen Inhalt zum Thema haben. Zentral im Bildfeld angeordnet ist der Text „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre, der Schall pflanzt seinen Namen fort. Ihn rühmt der Erdkreis, ihn preisen die Meere, vernimm, o Mensch, Ihr göttlich Wort.“ Das sind die ersten Zeilen von Johann Christian Fürchtegott Gellerts Lied „Die Ehre Gottes aus der Natur“, welches von Ludwig van Beethoven vertont wurde. Links und rechts vom Textfeld sind flankierend die Engel positioniert. Diese wurden stark vereinfacht und als dekoratives Flächenmuster dargestellt. Die Engel, die wie eine Vervielfältigung desselben Posaune spielenden Vorbildes übereinander angeordnet sind, erscheinen dadurch noch stärker abstrahiert. Pate hat wohl der Engelspfeiler aus dem südlichen Querschiff des Straßburger Münsters gestanden (Abb. 155). Über die Farbigkeit lassen sich bei diesem Teppich leider keine Angaben machen, da nur eine Schwarzweißfotografie erhalten ist.

„*Buntes Gefieder*“ (Abb. 156) ist der Kurztitel, den Therese Cornelius einem weiteren gebatikten Wandbehang, der für eine Ausführung in verschiedenen Techniken vorgesehen war, verlieh. Einmal bezeichnete sie ihn auf der Rückseite einer Fotografie als Wandteppich in Batik auf Rohseide mit einer Größe von 180 cm mal 120 cm, ein anderes Mal, schrieb sie, „könnte auch verkleinert in Application ausgeführt werden. Das Material (echte Rohseide) müsste geliefert werden.“ Durch die Preisangabe in RM [Reichsmark] kann wiederum auf eine Entstehungszeit vor dem Kriegsende geschlossen werden. Am unteren Bildfeldrand erhebt sich ein kleiner Hügel, auf dem ornamental gestaltete Grasbüschel, Blumen und Blätter angeordnet sind. Der auf den Hügel aufgesetzte Strauch bildet den Träger für die in wohlgeordnetem Abstand übereinander positionierten verschiedenen Vogelarten. Die Farbigkeit ist in gedämpften Erdtönen gehalten, der Hintergrund nicht farbig, aber durch das Batiken von feinen Craquelé überzogen. Der Text „Buntes Gefieder rauschet im Hain, himmlische Lieder schallen darein“ befindet sich zweizeilig am oberen Bildrand ohne Einbindung in die Komposition und ist dem Gedicht „Frühzeitiger Frühling“ von Johann Wolfgang von Goethe entnommen. Die ornamentale Bordüre wurde separat angenäht.

1939 entstand der Wandteppich „Bauernstand“ (Abb. 157) in Filz-Applikationstechnik, der das Leben und Arbeiten der Bauern zum Inhalt hat. Auf vier Bändern werden die Szenen unterteilt von den Textstreifen dargestellt, alpenländische Bauern mit bayrischem Hof, die Viehzucht betreiben. Der unterste Streifen zeigt das Idealbild eines bäuerlichen Familienlebens. Der Text „Fürwahr es ist der Bauernstand der höchsten Ehre wert denn sage mir wo ist das Land das nicht der Bauer nährt“ ist selbstredend und deckt sich mit der figürlichen Darstellung in der Aussage. Die Szenen sind betont flächig wiedergegeben und die Figuren auffallend unbewegt. Als formale Anregung für die den Bildstreifen unterlegten Textbänder kann der Tristantteppich II (Abb. 158) aus dem Kloster Wienhausen gesehen werden. Die Elemente des „Bauernstand“-Teppichs sind vor neutralem, dunklem Grund ohne Überschneidungen auf dem fiktiven Bodenstreifen aneinandergereiht. Durch das Fehlen der den Hintergrund ausfüllenden Vegetation treten die einzelnen Bildelemente deutlich hervor, das würde zusätzlich auf den Tristantteppich I (Abb. 159) verweisen, der sich ebenfalls im Kloster Wienhausen befindet. Der einzigen kolorierten Fotografie folgend, war die Farbigkeit wohl bunt, wenn auch gedämpft konzipiert. Eine Vorstudie zum obersten Bildstreifen zeigt die selbe Farbigkeit und trägt die Jahreszahl 1937, allerdings unterscheidet sie sich in kleinen Details vom ausgeführten Teppich (Abb. 160).

Als Gobelin wurde der Straßburgteppich (Abb. 44) gewebt, mit dieser Stadt war die Künstlerin ja lange, auch durch Familienbände, eng verbunden gewesen. Seit 1904 hat sie dort immer wieder einige Zeit verbracht. Die Arbeit zum Wandteppich, der die Stadt Straßburg zum Thema hat, entstand, wenn wir der Datierung auf dem Karton (Abb. 161) folgen, im Jahre 1941. Dargestellt ist die Ansicht der Stadt vom Rhein aus gesehen. Das Bildfeld ist von einem schmalen ornamentalen Rahmen umgeben. Im unteren Bereich, in einem abgetrennten Feld befindet sich der Spruch „O Straßburg O Straßburg du wunderschöne Stadt“. Der räumliche Eindruck entsteht durch Staffelung nach oben. Am unteren Rand des Bildfeldes ist der Fluss, auf dem ein Kahn fährt, dargestellt, wenige blockhafte Figuren bevölkern den Kai. Dahinter, also darüber wurden die Häuser der Stadt angeordnet. Die Gebäude sind ohne Zwischenräume als Flächenmuster wiedergegeben und bilden geradezu eine Mauer, über die das Münster in monumentaler

Weise zentral emporragt. Rechts oben im Bereich des Himmels wurde das Stadtwappen positioniert. In der linken oberen Ecke des Bildfeldes ist die Signatur „Cornelius“ mit eingewebt. Therese Cornelius hat sich bei der Ausführung für eine reduzierte, flächige und klare Variante entschieden, welche der Gattung Gobelin in hohem Maß entsprach. Um bei der großen Fläche des Himmels nicht den Eindruck der Eintönigkeit entstehen zu lassen, gliederte sie ihn mit farbigen länglichen Wolkenbändern. Ebenso hat sie die Wellen des Rheins farbig differenziert, als dünne geschwungene Wellenbänder wiedergegeben, womit auch am unteren Bildfeld keine monotone Fläche entstand. Mit welchen Farben und mit welchen Farbnuancen die großen Flächen gestaltet wurden und inwieweit sie harmonisch aufeinander abgestimmt waren, lässt sich nicht mehr feststellen, denn vom ausgeführten und laut ihren Arbeitsunterlagen auch um 3.000 RM [Reichsmark] an den oder über den Bayerischen Kunstgewerbeverein verkauften Teppich existieren nur Schwarzweißfotografien. Einige der erhaltenen Fotos wurden von der Künstlerin nachträglich koloriert (Abb. 162), wobei sich die Versionen unterscheiden. Gemeinsam ist ihnen eine gedämpfte Buntfarbigkeit. Man kann davon ausgehen, dass Therese Cornelius die allgemeine Ansicht für Tapisserien – Reduktion auf wenige Farben und die Einheitlichkeit der Fläche – teilte, wenn man ihren Zugang zur Farbigkeit bei anderen Techniken in Betracht zieht. Ohne exakte farbige Anhaltspunkte kann auch die Zone der Gebäude nur nach ihrer Wirkung als Flächenmuster beurteilt werden. Auffallend ist hier die geschlossene Wiedergabe der Bebauung. Wiewohl sie hier mit Überschneidungen arbeitete, entstand kein perspektivisch räumlicher Zusammenhang der Architekturelemente. Auch wenn bei einzelnen Häusern Verkürzungen gezeigt wurden, sind die Gebäude jeweils nur ein Teil im Flächenmuster der Stadtzone. Ob „handgewebt“ auch „selbstgewebt“ bedeutet, kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Vorstellbar wäre nämlich auch, dass Cornelius die Ausführung ihrer eigenen Entwürfe aus der Hand gab. Die vielen sorgfältigen Skizzen und gerasterten Kartons sind dafür aber kein zwingender Beweis. Ein Eintrag von 1941 in einem Haushaltsbuch der Künstlerin über den Kauf von Gobelinwolle spricht jedoch eher für die eigenhändige Ausführung ihrer handgewebten Teppiche.

Ebenfalls noch während des Zweiten Weltkrieges entstand ein Wandbehang, der die bekanntesten deutschen Märchen zum Inhalt hat und auf Leinwand mit Applikationen in Filz ausgeführt wurde (Abb. 163). Im Nachlass existieren davon mehrere Fotos, die auch die einzelnen Herstellungsphasen dokumentieren. Auf einer Fotografie des Kartons (Abb. 164) befindet sich neben der Signatur Therese Cornelius eine Datierung von 1942. Weiters war ein Preis von 1500 RM, [Reichsmark] festgesetzt, was die Datierung einer Ausführung vor Kriegsende bestätigt, eine Auspreisung auf einem weiteren Foto in DM [Deutsche Mark] und bereits mit der Wiener Anschrift der Künstlerin versehen untermauert die Angaben in ihrem Arbeitsbuch, die auf mehrere Ausführungen hindeuten. In jedem Fall zeigt es, dass sich Cornelius lange Jahre mit diesen Wandteppichen beschäftigt hat. Originalbeschriftungen wie „ $\frac{3}{4}$ Größe“ legen wieder den Schluss nahe, dass auch gar kein Einzelstück geplant war, sondern auf Bestellung auch die Größe variabel war. In einem Fall wird sie mit 160 cm mal 106 cm angegeben. Noch im Dezember 1958 berichtet Therese Cornelius an ihre Schwester, dass es ihr gelungen sei, den Märchentepich in einer Weihnachtsausstellung der GEDOK unterzubringen.

Es wurden die Hauptszenen der bekanntesten deutschen Märchen wie „Die sechs Schwäne“, „Rotkäppchen“, „Dornröschen“, „Hänsel und Gretel“, „Brüderchen und Schwesterchen“, „Schneewittchen“, „Die Sterntaler“ und „Froschkönig“ dargestellt. Die einzelnen, nicht perspektivisch gestalteten Szenen wurden ohne Überschneidungen bis zum oberen Bildrand hinauf gestaffelt. Die Szenen sind vor einem dunklen, neutralen Grund angeordnet, die flächig aufgefasste Vegetation dient zum Auffüllen der Freifläche, nicht zur Definition einer räumlichen Situation. Die Figuren sind detaillierter ausgeführt als im Bauernteppich, was sich in ihrer nicht so blockhaften Gestaltung, wie auch in der vorhandenen Gesichtszeichnung widerspiegelt. Im oberen Drittel erstreckt sich ein Spruchband mit der Inschrift „Es war einmal“. Dieses Band steht in keinerlei räumlichen Zusammenhang mit den umgebenden Szenen, sondern fand seine Platzierung aus ornamentalen Erwägungen. Die Farbigkeit scheint sich wiederum in dem von Cornelius bevorzugten gedämpften Farbspektrum zu bewegen.

Prölß-Kammerer bemerkte in ihrer Arbeit über die Tapisserie im Nationalsozialismus: „Spätestens ab 1935 war die Münchner Gobelin-Manufaktur eine der ersten Produktionsstätten für textilen Schmuck der öffentlichen Bauten des Nationalsozialismus“.¹⁴⁰ Therese Cornelius, die zu jener Zeit sowohl bei der GEDOK als auch im Bayerischen Kunstgewerbeverein Mitglied war, hat die Münchner Aktivitäten ohne Zweifel aufmerksam verfolgt. Nach Prölß-Kammerer waren die Themen der in dieser Zeit hergestellten Gobelins aber in der Hauptsache keineswegs martialischer Natur.¹⁴¹ Es gab Serien zum Thema „Vier Jahreszeiten“, „Jagd“ oder „Fischfang“. Genau dies sind jene Inhalte, mit denen sich Cornelius ebenfalls in ihren Wandteppichen beschäftigte. Weiters waren Gobelins mit den Heldentaten historischer Figuren beliebt. Solche wurden bei der Münchner Gobelin-Manufaktur hergestellt.¹⁴² Für diese entwarf der von den NS-Machthabern häufig beschäftigte Künstler Karl Gries. Einer seiner bekanntesten ausgeführten Entwürfe war „Die Alexanderschlacht“ von 1937 (Abb. 165). Therese Cornelius, die ihre Gewohnheit des regelmäßigen Ausstellungsbesuchs auch in München beibehalten hatte, hätte diesen für ein Offiziersheim der Panzertruppen bestimmten Bildteppich bei der ersten Deutschen Architektur- und Kunsthandwerksausstellung 1938 sehen können. Diese Arbeit galt als besonders imponierendes Werk der Münchner Gobelin-Manufaktur. Der Gobelin zeigt „im Bildfeld das Schlachtgeschehen als Szenerie ohne jede Tiefenräumlichkeit. Dekorativ werden die Figuren, Pferde und Schlachtenwagen übereinander und nebeneinander gereiht, ohne dass der Eindruck eines bewegten Schlachtgeschehens erscheint.“¹⁴³ Ähnlichkeiten lassen sich in der unräumlichen Anordnung der Motive vor dem dunklen Bildträger finden. Das Vermeiden von Überschneidungen und das dekorative Anordnen der Figuren und Szenen über der ganzen Bildfläche können ebenfalls bei beiden Gobelins bemerkt werden. Mag sein, dass das Pferd des Perserkönigs in der rechten oberen Ecke sogar ein direktes, nur seitenverkehrtes Vorbild für das Pferd des Prinzen in der Schneewittchen-Szene darstellt. Schrittstellung und Kopfhaltung würden diese Vermutung erlauben. Keine Über-

¹⁴⁰ Prölß-Kammerer 2000, S. 213.

¹⁴¹ Ebenda.

¹⁴² Ebenda.

¹⁴³ Ebenda, S. 214.

einstimmungen bestehen in der Rahmung, die Gries ganz linientreu mit verschiedenen NS-Symbolen gestaltet hat.

Ein von der Künstlerin selbst als „*Rassenteppich*“ (Abb. 130; Abb. 166) betitelter Wandteppich wurde vor 1949 in Batik auf Seide und in einer Größe von 60 cm mal 85 cm ausgeführt und 1952 an die Schriftstellerin und Kunstsammlerin Hertha Koenig verkauft. Das Bildfeld ist in vier Streifen aufgeteilt, wobei jeder zur Darstellung einer „Rasse“ verwendet wurde, China, Indien, Afrika und Amerika bilden die jeweiligen Themen. Es handelt sich hier inhaltlich weder um die Darstellung aller „Rassen“ noch um die der Kontinente, zumindest würde dann Europa fehlen. Möglicherweise gab der exotische Aspekt den Ausschlag für die Themenwahl und Europa mit seiner Bevölkerung war der Künstlerin daher nebensächlich. Der Teppich beinhaltet Einzelelemente, die Therese Cornelius in zahlreichen Entwürfen vorbereitet hat, die aber auch in anderen Techniken als Hauptmotive Verwendung finden. So ist zum Beispiel eine Keramik-Fliese mit dem Elefantenmotiv erhalten (Abb. 145), der chinesische Turm im englischen Garten in München (Abb. 128), ebenfalls ein Motiv, welches Cornelius oftmals umgesetzt hat, ist als Zeichnung wie auch als Radierung ausgeführt zu finden. Bis dato noch nicht behandelt wurde von der Künstlerin das Motiv der Vertreibung aus dem Paradies, sie hat es hier zentral im Streifen „Afrika“ angeordnet. Adam und Eva erscheinen allerdings wie ehemals Josephine Baker im Bananenröckchen aus der Folie Bergère (Abb. 167). Auch wurde hier eine Kokosnuss als verbotene Frucht umgedeutet. Vertraute Klischees wurden zur Motivwahl aufgegriffen und mit einem Hauch von Revue unbekümmert umgesetzt. Es ging nicht um ethnographische Authentizität, sondern um den dekorativen Effekt. So darf auch nicht stören, dass die lampiontragende Japanerin einem beschirmten Chinesen folgt und alle auf den Chinesischen Turm im Münchner Englischen Garten zusteuern. Obwohl die Szenen in vier übereinander liegenden Streifen angeordnet sind, ist es Cornelius gelungen, das Bildganze des Wandteppichs zu vereinheitlichen. Die Szene jedes Streifens ist symmetrisch aufgebaut, wobei die Mitte motivisch betont wurde. Die Dreiecke der Indianerzelte weisen nach oben, der chinesische Turm fungiert als oberer Abschluss, womit die vier Streifen zusammengehalten werden. Ein Beiderwand – Hohlgewebe in Leinenbindung – mit der Darstellung der vier

Weltteile (Abb. 168) weist so große Übereinstimmungen mit dem „*Rassenteppich*“ auf, dass seine Kenntnis als wahrscheinlich betrachtet werden muss. Dafür spricht auch das große Interesse, das Therese Cornelius allgemein für die Volkskunst hegte. Bei diesem Gewebe, welches ebenfalls, hier allerdings in sich wiederholenden Streifen die vier Erdteile Europa, Amerika, Afrika, Asien wiedergibt, findet sich eine gespiegelte Anordnung der Szenen, welche vor einem einheitlichen dunklen Hintergrund stattfinden. Der Beiderwand dürfte im 18. Jahrhundert entstanden sein und führt vor Augen, wie exotisch ein Elefant damals auf die Menschen gewirkt haben muss, sodass er im Streifen Amerika aufscheint.

Der „Jagdtypeppich“ (Abb. 152) ist der einzige, der bis jetzt im Original aufzuspielen war. Hierbei handelt es sich auch um einen in Applikationstechnik ausgeführten, kleinformatigen Wandbehang, dessen Herstellung im Jahre 1958 erwähnt wurde. Die darin aufgegriffenen Motive, wie Jäger und Frau auf Hirsch reitend, stellen bekannte Elemente in Cornelius Motivrepertoire dar und werden in Kombination mit den Vegetationselementen flächig auf dem gesamten Bildgrund angeordnet.

10 RÜCKKEHR NACH WIEN – SPÄTE ARBEITEN

Erst zehn Jahre nach dem Tod ihres Mannes Carl Cornelius löste Therese Cornelius ihre Münchner Wohnung auf und übersiedelte wieder zurück nach Wien. Zu diesem Zeitpunkt war die Künstlerin 77 Jahre alt und dieser Ortswechsel enorm anstrengend für sie. Umso deutlicher zeigt sich dadurch, welch großes Anliegen es Therese Cornelius war, zurück nach Wien zu ihrer Schwester und Nichte zu können. Gemeinsam mit ihrer Schwester verbrachten sie noch gelegentliche Urlaube in Rorschach in der Schweiz und Henndorf in Salzburg. Während dieser Reisen vom Beginn der 1960er Jahre sind Arbeiten in Skizzenblöcken entstanden. Größtenteils hat sich Therese Cornelius mit Aquarellskizzen beschäftigt, zu denen ihr die ländliche Umgebung motivische Anregung lieferte. Diese Skizzenblöcke enthalten aber auch Arbeiten, die thematisch keine Neuerungen aufweisen und sich vielmehr mit den bekannten Themen unter anderem der Wandteppiche befassen. Als auffallend erweist sich bei den späten Aquarel-

len der Verzicht auf Unterzeichnungen, die malerische Auffassung erscheint bemerkenswert frei und spontan (Abb. 169; Abb. 170; Abb. 171; Abb. 172).

11 CONCLUSIO

Der Nachlass von Therese Cornelius-Schneegans förderte auf der einen Seite überhaupt erst die Kenntnis ihres Werks zu Tage, die Bearbeitung der Quellen erwies sich aber auf der anderen Seite als enorm arbeitsaufwendig. Die Erstellung einer biographischen Übersicht ausschließlich auf der Grundlage von Dokumenten und dem vorhandenen Schriftverkehr schien mir dennoch unumgänglich, da die seltenen datierten Arbeiten der Künstlerin zu wenig konkrete Anhaltspunkte geliefert hätten, um der Vielschichtigkeit des Werks gerecht zu werden.

Das Motto ihres Vaters „An Traditionen halt ich mich ja eben so wenig wie an andere Moden“ erscheint, wiewohl als Leitfaden für seine Tochter gedacht, dennoch für beide hinterfragenswert.¹⁴⁴ Obwohl in ihrer Lebensweise durchaus progressiv, blieb sie in der Wahl der Bildgattungen bei den traditionell Künstlerinnen zugestandenen Genres. Sie bediente sich der weiblich besetzten Bildgattungen Stillleben, Landschaft und Portrait. Allerdings finden sich in ihrem Œuvre kaum szenische Darstellungen, auch religiöse Themen hat sie praktisch nicht behandelt. Generell kann festgehalten werden, dass dem Narrativen in ihren Arbeiten eine gänzlich untergeordnete Rolle zukommt. Beachtenswert erscheint auch, dass obwohl sie eine große Affinität zum Ornament und zum Dekorativen hegte, dies in ihren Gemälden keinen Niederschlag fand, die durch eine gewisse Strenge gekennzeichnet sind.

Leider ist festzuhalten, dass sich für eine interessante Frage, die sich während der Untersuchung herauskristallisierte, nämlich nach der Ursache der Beendigung der schöpferischen Ölmalerei am Ende der 1920er Jahre, durch biographische Fakten ebenso wenig eine eindeutige Erklärung finden ließ wie durch Analyse ihres Werks. Der Zustand einzelner erhaltener Ölgemälde und die Art ihrer Aufbewahrung in der Wohnung der Künstlerin würden sogar die Möglichkeit einer emotionalen Extremsituation als Erklärung für diese Zäsur in Betracht

¹⁴⁴ Brief vom 19.09.1903 von LS an TS.

kommen lassen.¹⁴⁵ Erschwerend kam im Lauf der Untersuchung hinzu, dass im Nachlass angedeutete, außerhalb liegende Spuren unzugänglich oder nicht mehr vorhanden waren, was den Zugang zur Wahrnehmung der Künstlerin durch Außenstehende überwiegend unterband.

Auch wenn es nicht gelungen ist, eine lückenlose Übersicht über ihr Œuvre zu erstellen, konnten sowohl eine Chronologie erarbeitet, als auch Parallelitäten verschiedener künstlerischer Äußerungen aufgezeigt werden. Diese Divergenz im Werk von Therese Cornelius-Schneegans zeigt aber deutlich auf, dass sie als Künstlerin stets eine Suchende blieb, die mitunter wie in den Portraits erstaunlich innovative Lösungen fand, allerdings sich ebenso und oftmals gleichzeitig zu ihren fortschrittlichen Ausflügen auf ein ihr vertrautes Terrain zurückzog. Eine lineare künstlerische Entwicklung, wie in der Forschung so oft zu finden angestrebt, darf bei Therese Cornelius-Schneegans nicht erwartet werden, da dies offensichtlich nicht ihren Intentionen entsprach. Die Auseinandersetzung mit den aktuellen künstlerischen Strömungen fand nach dem Zweiten Weltkrieg nur mehr bedingt statt. Streng genommen hat sie ihre Suche schon vor dem Zweiten Weltkrieg aufgegeben, wodurch ihre Arbeiten gegen Ende ihres Lebens an Spannung einbüßten.

12 ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Die in den Fußnoten enthaltenen abgekürzten oder in Kurzform angegebenen Namen erklären sich wie folgt:

CC	Carl Cornelius, Gatte von Therese Cornelius
Eva	Eva Kugel, geb. Schneegans
LS	Ludwig Schneegans, Vater von Therese und Eva Schneegans
RK	Richard Kugel, Gatte von Eva Kugel, geb. Schneegans
TC	Therese Cornelius, geb. Schneegans
TS	Therese Schneegans
Udi	Gertrude Ramlo, geb. Kugel, verh. Weigel

¹⁴⁵ Die Ölgemälde waren vom Keilrahmen gelöst, zusammengerollt und in einer Türfüllung gelagert. Einzelne Werke waren nicht abgespannt, sondern aus dem Rahmen geschnitten.

13 LITERATURVERZEICHNIS

Csendes 1994

Peter Csendes, Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950, X. Band, Wien 1994.

Fuchs 1978

Heinrich Fuchs, Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts. Ergänzungsband 1. A-K, Wien 1978.

Fuchs 1979

Heinrich Fuchs, Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts. Ergänzungsband 2. L-Z, Wien 1979.

Künstlerlexikon 1920

Künstlerlexikon, Maler/ Malerinnen/ Graphiker/ Zeichner, die auf dem Gebiete der Reklame, der Buchkunst usw. tätig sind, Kaindl's Reklame Bücherei 2.Band, Wien-Ober St. Veit 1920.

Kunstrevue 1908

Österreichs Illustrierte Zeitung, Beilage Kunst-Revue, 19.Jänner 1908, XVII. Jahrgang Heft 16, S.375-382.

Kat. Ausst., Berlin 1979

Sigrid Achenbach/ Matthias Eberle (Hg.), Max Liebermann in seiner Zeit, Kat. Ausst., Berlin 1979.

Kat. Ausst., Halbtorn 1987

Gerbert Frodl, Kunst in Wien um 1900. Die andere Seite, Kat. Ausst., Halbtorn 1987.

Kat. Ausst., Halbtorn 1993

G. Tobias Natter, Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900-1938, Kat. Ausst., Halbtorn 1993.

Kat. Ausst., Frankfurt 1995

Sabine Schulze (Hg.), Sehnsucht nach Glück, Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele, Kat. Ausst., Frankfurt 1995.

Kat. Ausst., Wien 1910

Die Kunst der Frau, Erste Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs, Secession, Kat. Ausst., Wien 1910.

Kat. Ausst., Wien 1918

XXXII. Ausstellung des Aquarellistenclubs der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Wien 1918.

Kat. Ausst., Wien 1987

Peter Noever/ Oswald Oberhuber, Josef Hoffmann 1870-1956. Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen, Kat. Ausst., Wien 1987.

Kat. Ausst., Wien 1989/ 1990

Reingard Witzmann/ Ursula Storch (Hg.), Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900, Kat. Ausst., Wien 1989/ 1990.

Kat. Ausst., Wien 1993

Klaus A. Schröder, Richard Gerstl 1883-1908, Kat. Ausst., Wien 1993.

Kat. Ausst., Wien 1998

Peter Noever (Hg.), Die Überwindung der Utilität, Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte, Kat. Ausst., Wien 1998.

Kat. Ausst., Wien 1998a

G. Tobias Natter/ Berbert Frodl, Carl Moll (1861-1945), Kat. Ausst., Wien 1998.

Kat. Ausst., Wien 1999

Elke Doppler, Künstlerinnen in Österreich, Kat. Ausst., Wien 1999.

Kat. Ausst., Wien 2006

Tobias G. Natter/ Thomas Trummer, Die Tafelrunde. Egon Schiele und sein Kreis, Kat. Ausst., Wien 2006.

Kat. Ausst., Wien 2007

Rudolf Leopold/ Gerd Pichler, Koloman Moser 1868-1918, Kat. Ausst., Wien 2007.

Kat. Ausst., Wien 2007/ 2008

Agnes Husslein-Arco (Hg.), Wien-Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880-1960, Kat. Ausst., Wien 2007/ 2008.

Kat. Ausst., Zürich 1990/ 1991

Daniela Tobler (Hg.), Giovanni Segantini 1858-1899, Kat. Ausst., Zürich 1990/ 1991.

Bunge 1990

Matthias Bunge, Max Liebermann als Künstler der Farbe. Eine Untersuchung zum wesen seiner Kunst, Berlin 1990.

Gallian 1996

Anita Gallian, Wiener Gobelinmanufaktur 1921-1987. Geschichte einer Manufaktur, phil. Dipl., Wien 1996.

Gmeiner/ Pirhofer 1985

Astrid Gmeiner/ Gottfried Pirhofer, Der österreichische Werkbund, Salzburg/ Wien 1985.

Hevesi 1906

Ludwig Hevesi, Acht Jahre Secession März 1897 - Juni 1905. Kritik – Polemik – Chronik, hg. Otto Breicha, Klagenfurt 1984.

Himmelheber 2002

Georg Himmelheber, Kunsthandwerk im Deutschland der dreißiger Jahre, in: Christoph Hölz (Hg.), schön und gut. Positionen des Gestaltens seit 1850, München 2002, S. 202-214.

Lachnit 1998

Edwin Lachnit, Ringen mit dem Engel. Anton Kolig, Franz Wiegele, Sebastian Isepp, Gerhart Frankl, Wien 1998.

Lackner 2006

Rudolfine Lackner (Hg.), Das Findbuch, Wien 2006.

Langer 1961

Alfred Langer, Wilhelm Leibl, Leipzig 1961.

Müller-Westermann 1995

Iris Müller-Westermann, Edvard Munch und Wien. Österreichs Begegnung mit dem Werk Edvard Munchs 1901-1918, in: Sabine Schulze (Hg.), Sehnsucht nach Glück, Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele, Kat. Ausst., Frankfurt 1995.

Natter 1996

G. Tobias Natter, Pleinair. Die Landschaftsmalerin Tina Blau 1845-1916, Wien 1996.

Niebler 1956

Carl Niebler, Die Schauspielerin Marie Conrad – Ramlo und das Münchner Hoftheater (1868 – 1921), Diss., München 1956.

Petzt 1974

Michael Petzt (Hg.), Wilhelm Leibl und sein Kreis, München 1974.

Plakolm-Forsthuber 1994

Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897-1939. Malerei-Plastik-Architektur, Wien 1994.

Prölß-Kammerer 2000

Anja Prölß-Kammerer, Die Tapisserie im Nationalsozialismus, Hildesheim 2000.

Schade/ Wenk 1995

Sigrid Schade/ Silke Wenk, Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Hadumod Bußmann/ Renate Hof (Hg.), Genus: zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995.

Schröder 1995

Klaus A. Schröder, Zur Typologie des Selbstportraits in Wien zwischen 1900 und 1918, in: Sabine Schulze (Hg.), Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele, Kat. Ausst., Frankfurt 1995.

Schweiger 2003

Werner J. Schweiger, Vereinigung Österreichischer Bildender Künstler und Künstlerinnen, in: Ariadne, Stand 31.03.2003, (16.06.2008) URL: http://www2.onb.ac.at/ariadne/vfb/bt_fk_voebkk.htm .

Schweiger 2004

Werner J. Schweiger, Malschulen von und für Frauen, in: Ariadne, Stand 08.01.2004, (16.06.2008) URL: http://193.170.112.215/ariadne/vfb/bt_fk_malschulen.htm .

Tiberiu 2007

Alexa Tiberiu, Centrul Artistic Baia Mare Richard Gerstl, 05.03.2007, (12.03.2008) URL: <http://www.gazetademaramures.ro/fullnews.php?ID=5628> .

14 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Von Therese Cornelius-Schneegans bezeichnete Titel sind in *kursiver* Schrift.

Abkürzungen: V.u. Verbleib unbekannt

- Abb. 1: Ludwig Schneegans, Fotografie
- Abb. 2: Marie Ramlo, Fotografie
- Abb. 3: Eva und Therese Schneegans, Fotografie
- Abb. 4: Therese Schneegans, *Der Brief*, Öl auf Leinwand, V.u.
- Abb. 5: Atelier von Therese Schneegans mit ihrer Schwester, Fotografie
- Abb. 6: Therese Schneegans mit ihrer Nichte Gertrude (Udi), Fotografie
- Abb. 7: Therese Cornelius, Carl Cornelius, Öl auf Leinwand, 57 x 69,5 cm
- Abb. 8: Therese Cornelius, Fotografie
- Abb. 9: Maria Augustin, Absterbender Wald, Radierung
- Abb. 10: Marie Magyar, Portrait, Öl auf Leinwand
- Abb. 11: Marie Magyar, Frauenbildnis, Öl auf Leinwand, Fotografie
- Abb. 12: Therese Schneegans, Stilleben mit Weinglas und Rose auf einem Tuch, 1896, Bleistift auf Papier, 21,7 x 17,7 cm
- Abb. 13: Therese Schneegans, *L'Alsace en pleurs*, Bleistift auf Papier, 18,7 x 14,5
- Abb. 14: Malschule Strehblow (?), Fotografie
- Abb. 15: Ludwig Hessheimer, Fotografie
- Abb. 16: Monogrammist K.H., Der Teufel der Sehnsucht, Postkarte, Aquarell auf Karton, 9,3 x 14,3 cm
- Abb. 17: István Réti, Alte Frauen, um 1900, Öl auf Leinwand, 80,5 x 65 cm
- Abb. 18: Therese Schneegans, *Motiv aus Straßburg*, 1903, Pastell, 19,5 x 46,5 cm
- Abb. 19: Therese Schneegans, *Barr/ Elsaß*, 1904, Pastell, 21 x 30 cm
- Abb. 20: Therese Schneegans, Gehöft an einem Bach, Pastell, 25,7 x 31 cm
- Abb. 21: Therese Schneegans, Baumgruppe im Gebirge, Pastell
- Abb. 22: Therese Schneegans, Landschaft an einem See bei Mondschein, 1905, Aquarell, 23,5 x 18,5 cm
- Abb. 23: Max Liebermann, Frau mit Ziegen, 1890, Öl auf Leinwand, 127 x 172 cm, Neue Pinakothek München

- Abb. 24: Jean François Millet, Die Näherin, Öl auf Leinwand, 33 x 25 cm, Musée du Louvre, Paris
- Abb. 25: Therese Schneegans, Alte Frau im Vorraum, Pastell, 25,5 x 33,5 cm
- Abb. 26: Therese Schneegans, Buntstiftstudie Fanny, 21,7 x 29,4 cm
- Abb. 27: Fanny, Fotografie
- Abb. 28: Jean François Millet, Frau am Butterfaß, Pastell, Louvre
- Abb. 29: Therese Schneegans, Das Streichkonzert, 1903, Mischtechnik auf Papier, 19 x 17 cm
- Abb. 30: Josef Engelhart, Im Theater, um 1890, Mischtechnik auf Papier, 50 x 40 cm, Privatbesitz Wien
- Abb. 31: Therese Schneegans, In der Loge, 1905, Aquarell, 21,3 x 17,6 cm
- Abb. 32: Carl Moll, Festliche Tafel, um 1900, Öl auf Holz, 53,5 x 65,5 cm, Fa. Vera Eisenberger KG, Wien
- Abb. 33: Josef Engelhart, Loge im Sophiensaal, 1903, Öl auf Leinwand, 100 x 95cm, Wien Museum
- Abb. 34: Therese Schneegans, *Besuch*, 1903, Mischtechnik auf Papier, 22,1 x 19 cm
- Abb. 35: Gustave Doré, Geistlicher, Zeichnung, 24,3 x 12,7 cm
- Abb. 36: Gustave Doré, Life in the Provinces
- Abb. 37: Therese Schneegans in ihrem Atelier, Fotografie
- Abb. 38: Eva Schneegans, Fotografie
- Abb. 39: Eva Schneegans, Fotografie
- Abb. 40: Moritz von Schwind, Des Knaben Wunderhorn, München, Postkarte
- Abb. 41: Straßburger Münster, Westfassade mit Turm
- Abb. 42: Therese Schneegans, Straßburger Münster Westfassade, Pastell, 28 x 17,8 cm
- Abb. 43: Therese Cornelius-Schneegans, Straßburger Münster, Mischtechnik
- Abb. 44: Therese Cornelius, Straßburgteppich, Gobelin, V.u.
- Abb. 45: Therese Schneegans, Bildnis einer jungen Frau, Öl auf Karton, 35,5, x 31,5 cm
- Abb. 46: Therese Schneegans, Eva, Öl auf Leinwand, 35,5 x 30,5 cm
- Abb. 47: Therese Schneegans, Fritz Bauerreiß, Öl auf Leinwand, 47 x 36 cm
- Abb. 48: Therese Schneegans, Bildnis einer Frau mit weißem Halstuch, Öl auf Leinwand, 45,5, x 35,5 cm

- Abb. 49: Therese Schneegans, Mann im Profil, Öl auf Leinwand,
 40,5 x 35 cm
- Abb. 50: Therese Schneegans, Kleines Selbstportrait, Öl auf Leinwand,
 40 x 37 cm
- Abb. 51: Therese Schneegans, Selbstportrait mit Brille, Öl auf Leinwand,
 58 x 53 cm
- Abb. 52: Therese Schneegans, Selbstportrait mit Hut, Öl auf Leinwand,
 78 x 75,5 cm
- Abb. 53: Wilhelm List, Bild in Weiß-Schwarz, 1904, Öl auf Leinwand,
 135 x 119 cm, Historisches Museum der Stadt Wien
- Abb. 54: Theresa Feodorowna Ries, Selbstportrait, 1902, Historisches Museum der
 Stadt Wien
- Abb. 55: Therese Schneegans, Fotografie
- Abb. 56: Therese Schneegans, Selbstportrait mit gelbem Kleid, 1913, Öl auf
 Leinwand, 90 x 80 cm
- Abb. 57: Richard Gerstl, Selbstbildnis vor blauem Hintergrund, um 1904, Öl auf
 Leinwand, 159,5 x 109 cm, Leopold Museum Wien
- Abb. 58: Edvard Munch, Frau bei der Toilette, 1892, Öl auf Leinwand,
 99 x 72,5 cm, Privatsammlung
- Abb. 59: Kolo Moser, Selbstbildnis, um 1916, Öl auf Leinwand, 74 x 50 cm,
 Belvedere Wien
- Abb. 60: Therese Schneegans, Weiblicher Halbakt, Öl auf Leinwand,
 60,5 x 44 cm
- Abb. 61: Therese Schneegans, Weiblicher Halbakt, Aquarellskizze, 1919
- Abb. 62: Anders Zorn, Wikströms Atelier, 1889, Öl auf Leinwand,
 82 x 60,5 cm, Zornsamlingarna, Mora
- Abb. 63: Therese Schneegans, *Porzellan*, 1906, Öl auf Leinwand, V.u.
- Abb. 64: Therese Schneegans, Früchtestilleben mit Kupferkanne, Öl auf Karton,
 24 x 30 cm
- Abb. 65: Therese Schneegans, Frau mit Gitarre mit blauem Kleid, Öl auf Leinwand,
 V.u.
- Abb. 66: Therese Schneegans, Frau bei der Toilette, 1910, Öl auf Leinwand,
 58,7 x 53 cm
- Abb. 67: Eva Schneegans vor dem Spiegel, Fotografie

- Abb. 68: Therese Schneegans, Eva Schneegans, Öl auf Leinwand,
72,3 x 85 cm
- Abb. 69: Otto Friedrich, Elsa Galafrés, 1908, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm,
Österreichische Galerie Wien
- Abb. 70: Eva Schneegans, Fotografie
- Abb. 71: Orangen-Einwickelpapier
- Abb. 72: Therese Schneegans, Mädchen mit Korb, 1911, Öl auf Leinwand,
30,5 x 45 cm
- Abb. 73: Giovanni Segantini, Strickendes Mädchen, 1888, Öl auf Leinwand,
91,6 x 53 cm, Kunsthaus Zürich
- Abb. 74: Therese Schneegans, Bleistiftstudie Pferde, Bleistift auf Papier
- Abb. 75: Giovanni Segantini, L'aratura, 1890, 116 x 227 cm, Neue
Pinakothek München
- Abb. 76: Giovanni Segantini, Il ritorno al paese natio, 1895, 161 x 299 cm, Staatliche
Museen Berlin
- Abb. 77: Giovanni Segantini, Primavera sulle alpi, 1897, 116 x 227 cm, Palace of the
Legion of Honor, The Fine Art Museums of San Francisco, Jacob Stern
Collection
- Abb. 78: Therese Schneegans, Udi im Schaukelpferd, 1918, Pastell,
25 x 32,5 cm
- Abb. 79: Therese Schneegans, Ziegen, Bleistift auf Papier
- Abb. 80: Giovanni Segantini, Maientag im Gebirge, 1890, Öl auf Leinwand,
42 x 71,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam
- Abb. 81: Therese Schneegans, Strickendes Mädchen vor dem Fenster, Pastell,
31 x 22 cm
- Abb. 82: Wilhelm Leibl, Die Spinnerin, Ausschnitt, 1892, Öl auf Leinwand,
65 x 74 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig
- Abb. 83: Therese Schneegans, Bauernmädchen im Profil mit Zöpfen, Pastell,
33,4 x 25,7 cm
- Abb. 84: Therese Schneegans, Kleines Mädchen mit kurzen Haaren mit rotem Kleid,
1913, Öl auf Leinwand, 35,5 x 30,5 cm
- Abb. 85: Therese Schneegans, Kleines Mädchen mit Blumen in der Hand, Öl auf
Leinwand, 26 x 24 cm
- Abb. 86: Wilhelm List, Kinderbildnis, 1915, Öl auf Leinwand, 66 x 76,5 cm,
Privatbesitz Wien

- Abb. 87: Therese Schneegans, Studie Kinderköpfe I, Bleistift auf Papier, 33,5 x 25 cm
- Abb. 88: Therese Schneegans, Studie Kinderköpfe II, Bleistift auf Papier, 33,5 x 25 cm
- Abb. 89: Therese Schneegans, Udi mit Muff, 1918, Aquarell
- Abb. 90: Therese Schneegans, Fuchsien, 1922, Aquarell
- Abb. 91: Therese Schneegans, Rote Rose, 1920, Aquarell, 24,5, x 18 cm
- Abb. 92: Therese Schneegans, Tapetenentwurf gelbe Blüten, Deckfarben
- Abb. 93: Therese Schneegans, Tapetenentwurf grün/ rote Ranken, 1924, Deckfarben
- Abb. 94: Therese Schneegans, Weiblicher stehender Akt, Radierung, 25 x 17,6 cm
- Abb. 95: Therese Schneegans, Stilleben mit Kürbis und Chiantiflasche, Öl auf Leinwand, 40 x 45 cm
- Abb. 96: Carl Schuch, Chiantiflasche, Fruchtschale und Obstteller, 1882/ 83
- Abb. 97: Therese Schneegans, Großer Akt, Öl auf Leinwand, 125 x 75 cm
- Abb. 98: Therese Schneegans, Pan und Mädchen, 1914, Aquarell und Feder, 25 x 30,5 cm
- Abb. 99: Therese Schneegans, Nixe, Aquarell, 18 x 15,3 cm
- Abb. 100: Anselm Feuerbach, Männlicher Halbakt, um 1850/ 51, Öl auf Leinwand. Auf Pappe aufgezogen, 113 x 90 cm, Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
- Abb. 101: Anselm Feuerbach, Bildnis (Nanna)
- Abb. 102: Georg Merkel, Badende, 1921, Öl auf Leinwand, 48 x 63,7 cm, Galerie Martin Suppan
- Abb. 103: Josef Hoffmann, Vase, 1911, Silber, Zinneinsatz, Höhe 15,5 cm, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien
- Abb. 104: Therese Schneegans, Entwurf Ornamente, Blei- und Buntstift auf Papier
- Abb. 105: Therese Schneegans, Tapetenentwurf stachelige Beeren, 1923, Deckfarben
- Abb. 106: Therese Schneegans, Tapetenentwurf Gräser, Deckfarben
- Abb. 107: Therese Schneegans, Tapetenentwurf Füllhörner I, 1923, Tusche
- Abb. 108: Therese Schneegans, Tapetenentwurf Füllhörner II, 1924, Tusche koloriert
- Abb. 109: Therese Schneegans, Stoffentwurf, Deckfarben
- Abb. 110: Dagobert Peche, Tapetenentwurf Semiramis, um 1914
- Abb. 111: Dagobert Peche, Andruck für Stoff Pandora, um 1917
- Abb. 112: Therese Schneegans, Rokoko-Dame mit Rose, Deckfarben

- Abb. 113: Therese Schneegans, Rokoko-Dame, Deckfarben
- Abb. 114: Ausstellungsplakat, Internationale Kunstgewerbeausstellung Paris 1925
- Abb. 115: Ferdinand Schmutzer, Rosa Kantor, 1901, Radierung, 114 x 95 cm, Privatbesitz Wien
- Abb. 116: Therese Schneegans, Landschaft mit Baum, Radierung
- Abb. 117: Therese Schneegans, Alte Frau im Vorraum, Radierung
- Abb. 118: Therese Cornelius, *Die Rabenbrücke in Straßburg*, Radierung, 31,5 x 37 cm
- Abb. 119: Therese Schneegans, *Straßburg*, Farbradierung, 33,7 x 25 cm
- Abb. 120: Therese Schneegans, *Motiv aus Alt Wien*, Radierung
- Abb. 121: Therese Schneegans, Ratzenstadl, Deckfarben, 35 x 35 cm
- Abb. 122: Markthalle, Straßburg, Fotografie
- Abb. 123: Therese Schneegans, Markthalle, Radierung
- Abb. 124: Therese Cornelius-Schneegans, Haus im Wald, Bleistift auf Papier, 30,2 x 22,5 cm
- Abb. 125: Therese Cornelius-Schneegans, Haus im Wald, Pastell
- Abb. 126: Therese Cornelius-Schneegans, Haus im Wald, Kohle und Pastellkreide
- Abb. 127: Therese Cornelius-Schneegans, Chinesischer Turm, Radierung
- Abb. 128: Therese Cornelius, *Chinesischer Thurm*, Radierung
- Abb. 129: Therese Cornelius, *Rassenteppich*, 1949, Batik auf Seide, V.u.
- Abb. 130: Therese Cornelius, Däumelinchen, Deckfarben, 28 x 20 cm
- Abb. 131: Therese Cornelius, Däumelinchen – Illustration, Deckfarben
- Abb. 132: Therese Cornelius, Sonnenköpfl, Pastell
- Abb. 133: Therese Cornelius, Berchtesgadener Umgebung, Aquarell
- Abb. 134: Therese Cornelius, Sonnenköpfl im Herbst, Aquarell
- Abb. 135: Therese Cornelius, Berchtesgadener Landschaft, Aquarell
- Abb. 136: Therese Cornelius, Berchtesgadener Herbstlandschaft, Aquarell
- Abb. 137: Therese Cornelius, Kapuzinerkresse, Mischtechnik auf Karton
- Abb. 138: Therese Cornelius, Dahlien in blauer Vase, Aquarell, 21,5 x 24,5 cm
- Abb. 139: Therese Cornelius, Entwurf Seidentuch für Hertha Koenig, um 1955, Deckfarben
- Abb. 140: Therese Cornelius, Seidenschal, V.u.
- Abb. 141: Therese Cornelius, Tischdecke, V.u.
- Abb. 142: Therese Cornelius, Karton Tischdecke, Deckfarben

- Abb. 143: Therese Cornelius, Entwurf Fliese Elefant, Deckfarben
- Abb. 144: Therese Cornelius, Fliese Elefant, Keramik
- Abb. 145: Therese Cornelius, Entwurf Fliese Fisch, Deckfarben
- Abb. 146: Therese Cornelius, Fliese Fisch, Keramik
- Abb. 147: Therese Cornelius, Portraitbüste Udi I, Ton
- Abb. 148: Therese Cornelius, Portraitbüste Udi II, Profil, Ton, V.u.
- Abb. 149: Therese Cornelius, Portraitbüste Udi II, en face, Ton, V.u.
- Abb. 150: Blocherer Schule, Fräulein von Kramer, Fotografie
- Abb. 151: Therese Cornelius, Jagdteppich, 1958, Filz-Applikationstechnik
- Abb. 152: Therese Cornelius, *Hirtenknabe*, 1936, handgewebt, V.u.
- Abb. 153: Therese Cornelius, Entwurf Hirtenknabe, Bleistift und Aquarell auf Papier
- Abb. 154: Therese Cornelius, *Wandbehang mit Schrift und Engeln*, 1937, Batik auf Seide, V.u.
- Abb. 155: Der Pfeiler des Jüngsten Gerichts, genannt der Pfeiler der Engel. Südlicher Kreuzarm, um 1230, Straßburger Münster
- Abb. 156: Therese Cornelius, *Buntes Gefieder*, vor 1945, Batik auf Seide, V.u.
- Abb. 157: Therese Cornelius, Wandteppich Bauernstand, 1939, Filz-Applikationstechnik, V.u.
- Abb. 158: Therese Cornelius, Skizze Tristantteppich II aus dem Kloster Wienhausen, Deckfarben
- Abb. 159: Tristantteppich I, Tristans Ausritt, Teilstück, Kloster Wienhausen
- Abb. 160: Therese Cornelius, Entwurf Wandteppich Bauernstand, 1937, Deckfarben
- Abb. 161: Therese Cornelius, Straßburgteppich, Karton, 1941, V.u.
- Abb. 162: Therese Cornelius, Straßburgteppich, Fotografie, koloriert
- Abb. 163: Therese Cornelius, Märchentteppich, Filz-Applikationstechnik, V.u.
- Abb. 164: Therese Cornelius, Märchentteppich, Karton, 1942
- Abb. 165: Karl Gries, Die Alexanderschlacht, 1937, Gobelin 4 Kettfäden pro Zentimeter, 475 x 370 cm, Ausführung Münchner Gobelin Manufaktur, für Offiziersheim der Panzertruppen, V.u.
- Abb. 166: Therese Cornelius, *Rassenteppich*, Karton
- Abb. 167: Josephine Baker in Bananenröckchen aus der Folies Bergère Produktion „Un Vent de Folie“, Valéry Studio
- Abb. 168: Beiderwand, Ausschnitt, ehem. Berlin, Staatliches Museum für Deutsche Volkskunde
- Abb. 169: Therese Cornelius, Die Kartenlegerin, Aquarell, 14 x 22,7 cm

Abb. 170: Therese Cornelius, Sinnender Jüngling, 1967, Aquarell

Abb. 171: Therese Cornelius, Oktoberfest, Aquarell

Abb. 172: Therese Cornelius, Geister in der Nacht, Aquarell

15 ABBILDUNGSNACHWEIS

Wenn nicht anders angegeben, befinden sich die Werke von Therese Cornelius-Schneegans und die abgebildeten Fotografien in Privatbesitz.

- Abb. 4: Österreichs Illustrierte Zeitung, Beilage Kunst Revue, 19.Jänner 1908, XVII. Jahrgang Heft 16, S.376
- Abb. 9: Nachlass Therese Cornelius-Schneegans, Privatbesitz.
- Abb. 10: II. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs, Hagenbund, Zedlitzhalle, Kat. Ausst., Wien 1911, Abb. 32.
- Abb. 16: Nachlass Therese Cornelius-Schneegans, Privatbesitz.
- Abb. 17: Wilfried Seipel (Hg.), Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde, Kat. Ausst., Wien 2003, S. 417.
- Abb. 23: Sigrid Achenbach/ Matthias Eberle (Hg.), Max Liebermann in seiner Zeit, Kat. Ausst., Berlin 1979. S.259.
- Abb. 24: Sigrid Achenbach/ Matthias Eberle (Hg.), Max Liebermann in seiner Zeit, Kat. Ausst., Berlin 1979. S. 393.
- Abb. 28 : Walther Bensele, Millet und Rousseau, Bielefeld/ Leipzig 1902, S. 51.
- Abb. 30: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Wien-Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880-1960, Kat. Ausst., Wien 2007/ 2008, S. 58.
- Abb. 32: G. Tobias Natter/ Gerbert Frodl, Carl Moll (1861-1945), Kat. Ausst., Wien 1998, Abb. 23.
- Abb. 33: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Wien-Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880-1960, Kat. Ausst., Wien 2007/ 2008, S. 55.
- Abb. 35: Gemälde, Zeichnungen und Graphik des 16.-19. Jahrhunderts, Kat. Auktion Hauswedell & Nolte, Hamburg 1973, S. 85.
- Abb. 36: Two hundred sketches, (05. 07. 2008),
<http://www.doreillustrations.com/sketches/images/doreillustrations.html> .
- Abb. 40: Nachlass Therese Cornelius-Schneegans, Privatbesitz.

- Abb. 41: Das Straßburger Münster. Die Sammlung Parthenon, Berlin, Tafel XL.
- Abb. 53: Sabine Schulze (Hg.), Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele, Kat. Ausst., Frankfurt 1995, Abb. 41.
- Abb. 54: Elke Doppler, Künstlerinnen in Österreich, Kat. Ausst., Wien 1999, S. 22, Kat.Nr.1.7.
- Abb. 57 Sabine Schulze (Hg.), Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele, Kat. Ausst., Frankfurt 1995, S. 253.
- Abb. 58: Sabine Schulze (Hg.), Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele, Kat. Ausst., Frankfurt 1995. Abb. 132.
- Abb. 59: Rudolf Leopold/ Gerd Pichler, Koloman Moser 1868-1918, Kat. Ausst., Wien 2007, Kapitel V, Abb. 1.
- Abb. 62: Sabine Schulze, (Hg.), Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele, Kat. Ausst., Frankfurt 1995, Abb. 130.
- Abb. 69: Sabine Schulze (Hg.), Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne: Klimt, Kokoschka, Schiele, Kat. Ausst., Frankfurt 1995, Abb. 50.
- Abb. 71: Nachlass Therese Cornelius-Schneegans, Privatbesitz.
- Abb. 73: Daniela Tobler (Hg.), Giovanni Segantini 1858-1899, Kat. Ausst., Zürich 1990/ 1991, Abb. 65.
- Abb. 75: Daniela Tobler (Hg.), Giovanni Segantini 1858-1899, Kat. Ausst., Zürich 1990/ 1991, S. 41.
- Abb. 76: Daniela Tobler (Hg.), Giovanni Segantini 1858-1899, Kat. Ausst., Zürich 1990/ 1991, S. 59.
- Abb. 77: Daniela Tobler (Hg.), Giovanni Segantini 1858-1899, Kat. Ausst., Zürich 1990/ 1991, S. 45.
- Abb. 80: Daniela Tobler (Hg.), Giovanni Segantini 1858-1899, Kat. Ausst., Zürich 1990/ 1991, Abb. 79.

- Abb. 82: Alfred Langer, Wilhelm Leibl. 2. Aufl. Rosenheim 1977. Tafel 70.
- Abb. 86: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Wien-Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880-1960, Kat. Ausst., Wien 2007/ 2008, S. 146.
- Abb. 97: Gottfried Boehm (Hg.), Carl Schuch 1846-1903, Kat. Ausst., München 1986, S. 216.
- Abb. 101: E-Mail vom 10. Juni 2008, Villa Grisebach Auktionen, Berlin.
- Abb. 102: Eduard Heyck, Feuerbach, Bielefeld/ Leipzig 1909, Abb. 32.
- Abb. 103: G. Tobias Natter, Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900-1938, Kat. Ausst., Halbtun 1993, S. 161.
- Abb. 104: Peter Noever/ Oswald Oberhuber, Josef Hoffmann 1870-1956. Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen, Kat. Ausst., Wien 1987, S. 142.
- Abb. 111: Peter Noever (Hg.), Die Überwindung der Utilität. Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte, Kat. Ausst., Wien 1998, Abb. 211.
- Abb. 112: Peter Noever (Hg.), Die Überwindung der Utilität. Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte, Kat. Ausst., Wien 1998, Abb. 343.
- Abb. 115: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Wien-Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880-1960, Kat. Ausst., Wien 2007/ 2008, S. 17.
- Abb. 116: Bärbel Holaus, Ferdinand Schmutzer (1870-1928). Portraitist des Wiener Geisteslebens. Kat. Ausst., Wien 1998/ 1999, S. 51.
- Abb. 137: Privatbesitz Germering/ Deutschland.
- Abb. 156: Das Straßburger Münster. Die Sammlung Parthenon, Berlin, Tafel XXXVII.
- Abb. 160: Renate Jaques, Deutsche Textilkunst, Krefeld o. J., Abb. 91a.
- Abb. 166: Anja Prölß-Kammerer, Die Tapisserie im Nationalsozialismus. Hildesheim 2000. Abb. 55.
- Abb. 168: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Bild:Baker_Banana.jpg&filetimestamp=20070202191533 (03.07.2008).
- Abb. 169: Renate Jaques, Deutsche Textilkunst, Krefeld o. J., S. 275.

Anhang



ZUSAMMENFASSUNG

Grundlage für die Annäherung an das Œuvre von Therese Cornelius-Schneegans (1878-1971) waren die im Nachlass der Künstlerin befindlichen Quellen. Hieraus wurde ein biographisches Gerüst erstellt, in welches ihre erhaltenen und überwiegend undatierten Arbeiten eingegliedert wurden.

Die Wahl ihrer künstlerischen Ausbildung bestätigte die Hemmnisse, denen Künstlerinnen am Beginn des 20. Jahrhunderts ausgesetzt waren. So konnte für Therese Schneegans der Besuch der Malschule Strehblow und weiterer privater Ausbildungsvarianten nachgewiesen werden. Durch diese kam sie sowohl mit der Münchner Schule und der von ihr vertretenen Tonmalerei, als auch mit fortschrittlichen impressionistischen Strömungen in Berührung. Zusätzliche Anregungen lassen sich durch das künstlerische Wiener Umfeld kurz nach 1900 bemerken, wobei sie sich eher den Vertretern einer naturalistischen Richtung verbunden fühlte. In den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts kann bei Therese Schneegans eine fruchtbare Auseinandersetzung mit zeitgleichen fortschrittlichen Tendenzen, besonders in der Gattung der Portraits festgestellt werden, was vor allem bei den Selbstbildnissen zu einigen der wichtigsten Arbeiten in ihrem Œuvre geführt hat.

In den 1920er Jahren lässt sich ein Abwenden von der Bildnismalerei erkennen, deren alleinige Ursache nicht in den wirtschaftlichen und familiären Belastungen gesehen werden kann. Versuche einer Auseinandersetzung mit dem Kunsthandwerk zeugen von einem spielerischen Umgang mit Formen und Ornamenten, angewandte Umsetzungen ihrer Entwürfe konnten in den 1920er Jahren nicht festgestellt werden.

Durch die Heirat mit Carl Cornelius verließ sie 1929 Wien und siedelte sich in München an. Die veränderte räumliche und auch bald danach politische Umgebung bewirkten eine Abkehr von ihrem Wiener Stil und eine Hinwendung zu einer dem lokalen Geschmack angepassten Formsprache in der angewandten Kunst. Durch die gesteigerte Wertschätzung, die das NS-Regime dem Kunsthandwerk entgegenbrachte, war für Therese Cornelius ein Rahmen geschaffen, in dem sie ihren kunsthandwerklichen Arbeiten trotz thematischer

Unverfänglichkeit einigermaßen erfolgreich nachgehen konnte, ohne sich mit den Machthabern arrangieren zu müssen.

Da in ihren letzten Lebensjahren keine bedeutenden Arbeiten mehr entstanden sind, kann von einem Alterswerk im engeren Sinne nicht gesprochen werden.

LEBENS LAUF

Angaben zur Person

Name	Margit Anna Fladenhofer
Geburtsdatum	22 09 1966
Geburtsort	Wien
Kinder	Sohn und Tochter

Schul Ausbildung und Studium

Volksschule	1972-1976	Wien VII
Gymnasium	1976-1983	Wien, BG VI
	1983-1984	BG und BRG für Berufstätige, Wien XV
Studium	1984 -	Kunstgeschichte, Universität Wien

Berufstätigkeiten

1988-1989	Ausstellungsorganisation für den Wener Stadterneuerungsfond
1990-1991	Kunstauktionshaus Deutsch, Wien
	LTK – Lichttechnik Kaltenbäck, Wien
1994	Kunsthandlung Körber, Wien
Seit 1995	Altwaren Fladenhofer Garnisongasse 6 1090 Wien

ABBILDUNGEN



Abb. 1: Ludwig Schneegans, Fotografie



Abb. 2: Marie Ramlo, Fotografie



Abb. 3: Eva und Therese Schneegans, Fotografie



Abb. 4: Therese Schneegans, *Der Brief*, Öl auf Leinwand



Abb. 5: Atelier von Therese Schneegans mit ihrer Schwester, Fotografie



Abb. 6: Therese Schneegans mit ihrer Nichte Gertrude (Udi), Fotografie



Abb. 7: Therese Cornelius, Carl Cornelius, Öl auf Leinwand, 57 x 69,5 cm



Abb. 8: Therese Cornelius, Fotografie



Abb. 9: Maria Augustin, Absterbender Wald, Radierung



Abb. 10: Marie Magyar, Portrait, Öl auf Leinwand



Abb.11: Marie Magyar, Frauenbildnis, Öl auf Leinwand, Fotografie



Abb.12: Therese Schneegans, Stilleben mit Weinglas und Rose auf einem Tuch, 1896, Bleistift auf Papier, 21,7 x 17,7 cm



Abb.13: Therese Schneegans, *L'Alsace en pleurs*, Bleistift auf Papier, 18,7 x 14,5



Abb.14: Malschule Strehblow (?), Fotografie



Abb.15: Ludwig Hessheimer, Fotografie

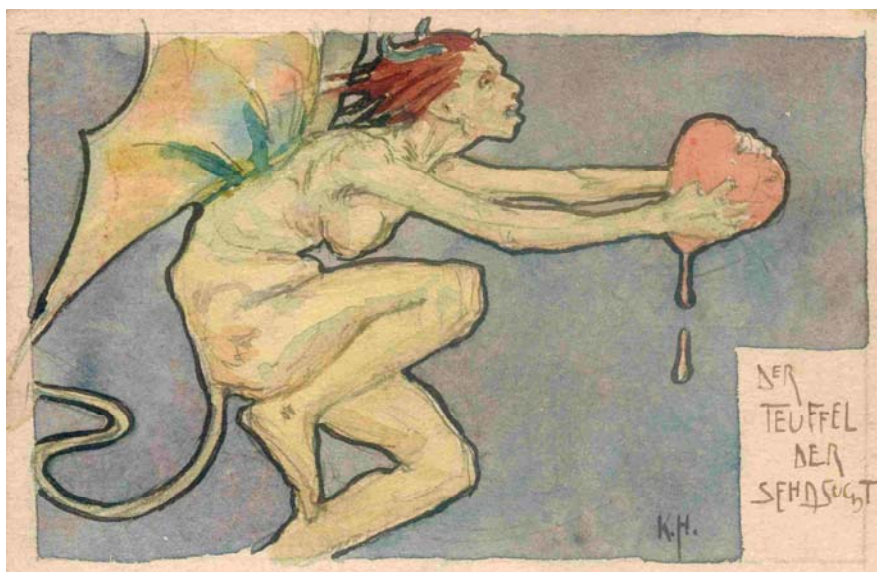


Abb.16: Monogrammist K.H., Der Teufel der Sehnsucht, Aquarell auf Karton, 9,3 x 14,3 cm



Abb.17: István Réti, Alte Frauen, um 1900, Öl auf Leinwand, 80,5 x 65 cm

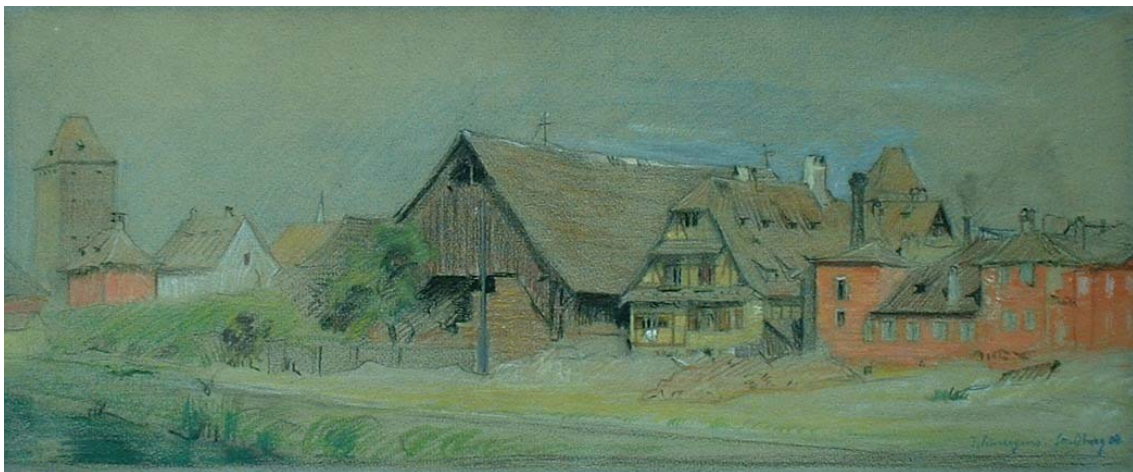


Abb.18: Therese Schneegans, Motiv aus Straßburg, 1903, Pastell, 19,5 x 46,5 cm



Abb.19: Therese Schneegans, Barr/ Elsaß, 1904, Pastell, 21 x 30 cm



Abb.20: Therese Schneegans, Gehöft an einem Bach, Pastell, 25,7 x 31 cm



Abb. 21: Therese Schneegans, Baumgruppe im Gebirge, Pastell



Abb.22: Therese Schneegans, Landschaft an einem See bei Mondschein, 1905, Aquarell



Abb.23: Max Liebermann, Frau mit Ziegen, 1890, Öl auf Leinwand, 127 x 172 cm, Neue Pinakothek München



Abb.24: Jean François Millet, Die Näherin, Öl auf Leinwand, 33 x 25 cm, Musée du Louvre, Paris

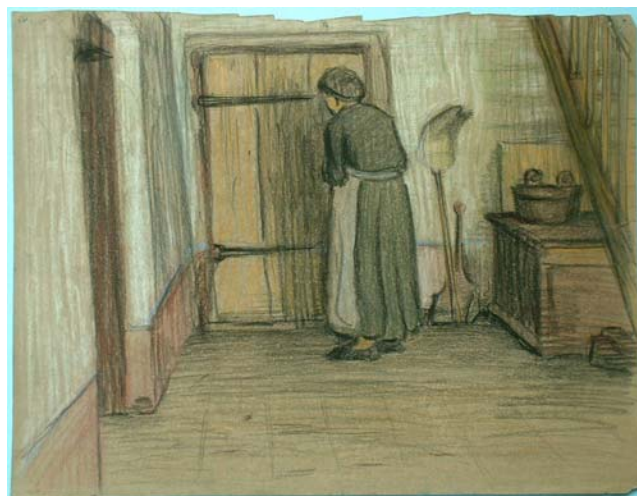


Abb.25: Therese Schneegans, Alte Frau im Vorraum, Pastell, 25,5 x 33,5 cm



Abb.26: Therese Schneegans, Buntstiftstudie Fanny, 21,7 x 29,4 cm



Abb.27: Fanny, Fotografie



Abb.28: Jean François Millet, Frau am Butterfaß, Pastell, Louvre



Abb.29: Therese Schneegans, Das Streichkonzert, 1903, Mischtechnik auf Papier, 19 x 17 cm



Abb.30: Josef Engelhart, Im Theater, um 1890, Mischtechnik auf Papier, 50 x 40 cm, Privatbesitz Wien



Abb.31: Therese Schneegans, In der Loge, 1905, Aquarell, 21,3 x 17,6 cm



Abb.32: Carl Moll, Festliche Tafel, um 1900, Öl auf Holz, 53,5 x 65,5 cm, Fa. Vera Eisenberger KG, Wien



Abb.33: Josef Engelhart, Loge im Sophiensaal, 1903, Öl auf Leinwand, 100 x 95cm, Wien Museum

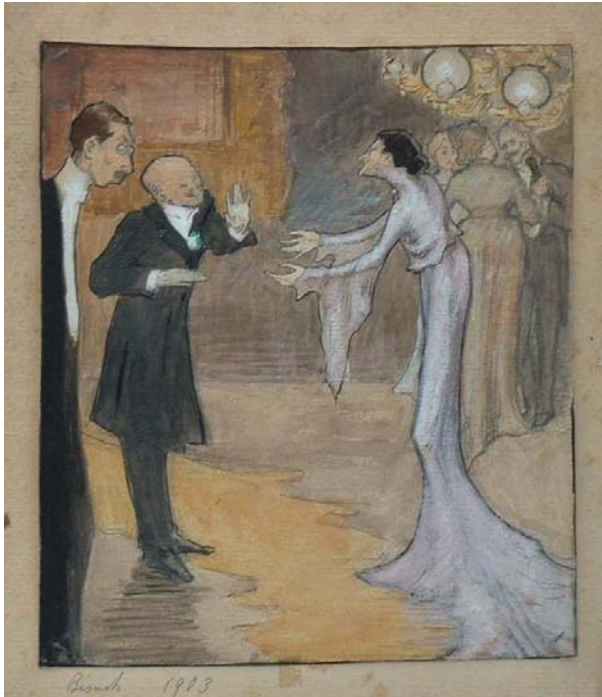


Abb.34: Therese Schneegans, *Besuch*, 1903, Mischtechnik auf Papier, 22,1 x 19 cm



Abb.35: Gustave Doré, *Geistlicher*, Zeichnung, 24,3 x 12,7 cm

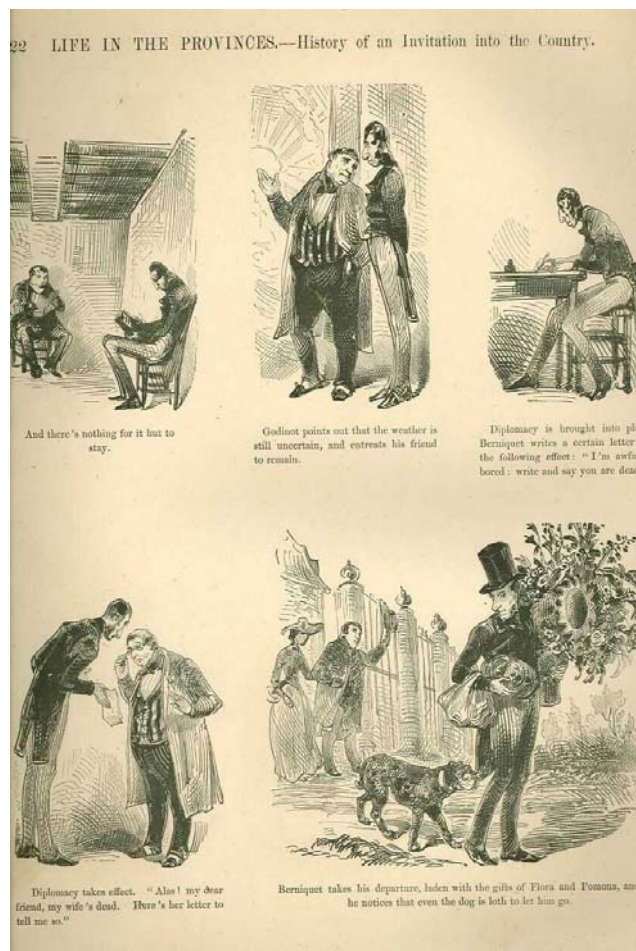


Abb.36: Gustave Doré, *Life in the Provinces*



Abb.37: Therese Schneegans in ihrem Atelier, Fotografie



Abb.38: Eva Schneegans, Fotografie



Abb.39: Eva Schneegans, Fotografie



Abb.40: Moritz von Schwind, Des Knaben Wunderhorn, München, Postkarte



Abb.41: Straßburger Münster, Westfassade mit Turm



Abb.42: Therese Schneegans, Straßburger Münster Westfassade, Pastell, 28 x 17,8 cm



Abb.43: Therese Cornelius-Schneegans, Straßburger Münster, Mischtechnik



Abb.44: Therese Cornelius, Straßburgteppich, Gobelin



Abb.45: Therese Schneegans, Bildnis einer jungen Frau, Öl auf Karton, 35,5 x 31,5 cm



Abb.46: Therese Schneegans, Eva, Öl auf Leinwand, 35,5 x 30,5 cm

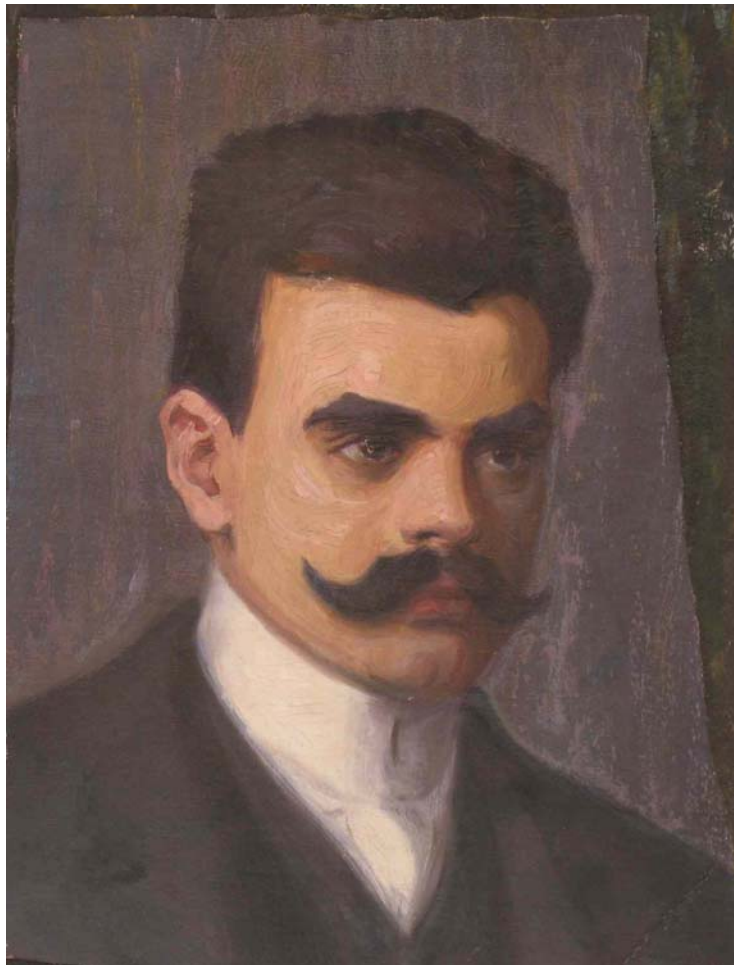


Abb.47: Therese Schneegans, Fritz Bauerreiß, Öl auf Leinwand, 47 x 36 cm



Abb.48: Therese Schneegans, Bildnis einer Frau mit weißem Halstuch, Öl auf Leinwand, 45,5 x 35,5 cm

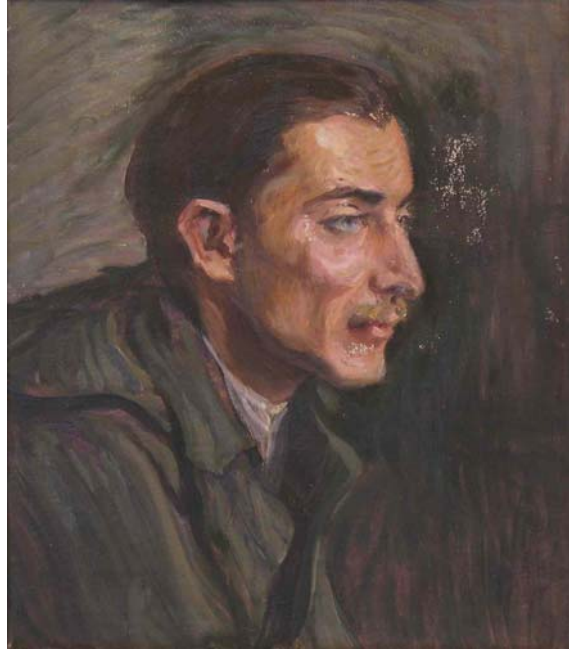


Abb.49: Therese Schneegans, Mann im Profil, Öl auf Leinwand, 40,5 x 35 cm



Abb.50: Therese Schneegans, Kleines Selbstportrait, Öl auf Leinwand, 40 x 37 cm



Abb.51: Therese Schneegans, Selbstportrait mit Brille, Öl auf Leinwand, 58 x 53 cm



Abb.52: Therese Schneegans, Selbstportrait mit Hut, Öl auf Leinwand, 78 x 75,5 cm



Abb.53: Wilhelm List, Bild in Weiß-Schwarz, 1904, Öl auf Leinwand, 135 x 119 cm, Historisches Museum der Stadt Wien



Abb.54: Theresa Feodorowna Ries, Selbstportrait, 1902, Historisches Museum der Stadt Wien



Abb.55: Therese Schneegans, Fotografie



Abb.56: Therese Schneegans, Selbstportrait mit gelbem Kleid, 1913, Öl auf Leinwand,



Abb.57: Richard Gerstl, Selbstbildnis vor blauem Hintergrund, um 1904, Öl auf Leinwand, 159,5 x 109 cm, Leopold Museum Wien



Abb.58: Edvard Munch, Frau bei der Toilette, 1892, Öl auf Leinwand, 99 x 72,5 cm, Privatsammlung

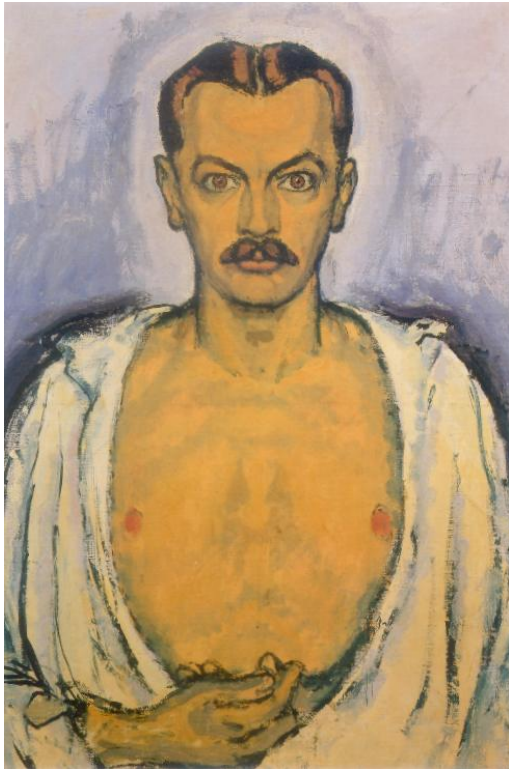


Abb.59: Kolo Moser, Selbstbildnis, um 1916, Öl auf Leinwand, 74 x 50 cm, Belvedere Wien

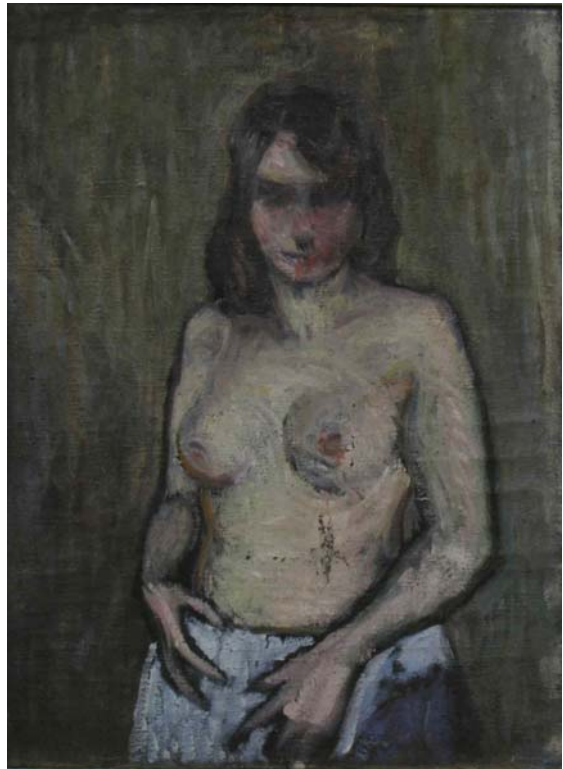


Abb.60: Therese Schneeegans, Weiblicher Halbakt, Öl auf Leinwand, 60,5 x 44 cm

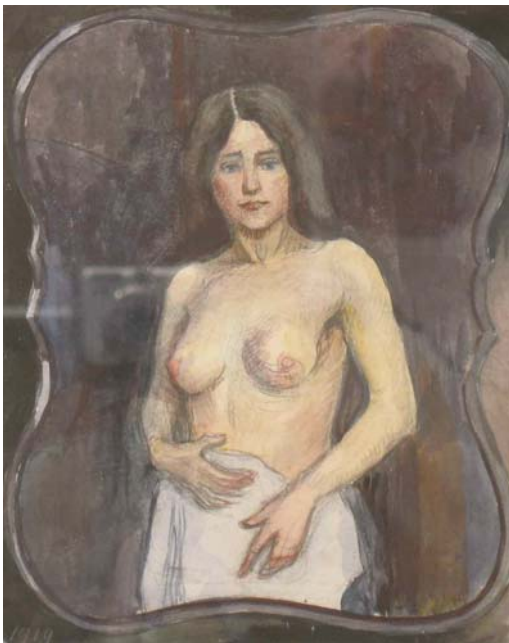


Abb.61: Therese Schneeegans, Weiblicher Halbakt, Aquarellskizze, 1919



Abb.62: Anders Zorn, Wikströms Atelier, 1889, Öl auf Leinwand, Zornsamlingarna, Mora



Abb.63: Therese Schneegans, *Porzellan*, 1906, Öl auf Leinwand

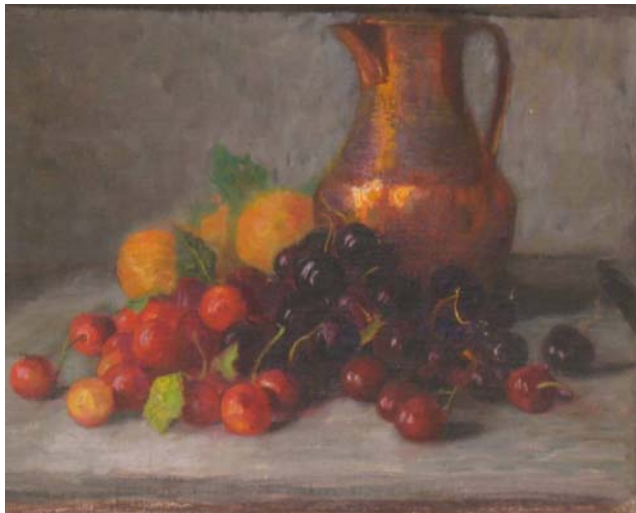


Abb.64: Therese Schneegans, *Früchtestilleben mit Kupferkanne*, Öl auf Karton, 24 x 30 cm



Abb.65: Therese Schneegans, *Frau mit Gitarre mit blauem Kleid*, Öl auf Leinwand



Abb.66: Therese Schneegans, Frau bei der Toilette, 1910, Öl auf Leinwand, 58,7 x 53 cm



Abb.67: Eva Schneegans vor dem Spiegel, Fotografie



Abb.68: Therese Schneegans, Eva Schneegans, Öl auf Leinwand, 72,3 x 85 cm



Abb.69: Otto Friedrich, Elsa Galafrés, 1908, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm, Österreichische Galerie Wien



Abb.70: Eva Schneegans, Fotografie

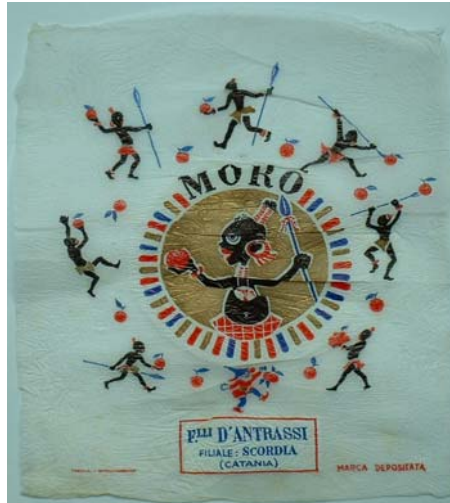


Abb.71: Orangen-Einwickelpapier



Abb.72: Therese Schneegans, Mädchen mit Korb, 1911, Öl auf Leinwand, 30,5 x 45 cm

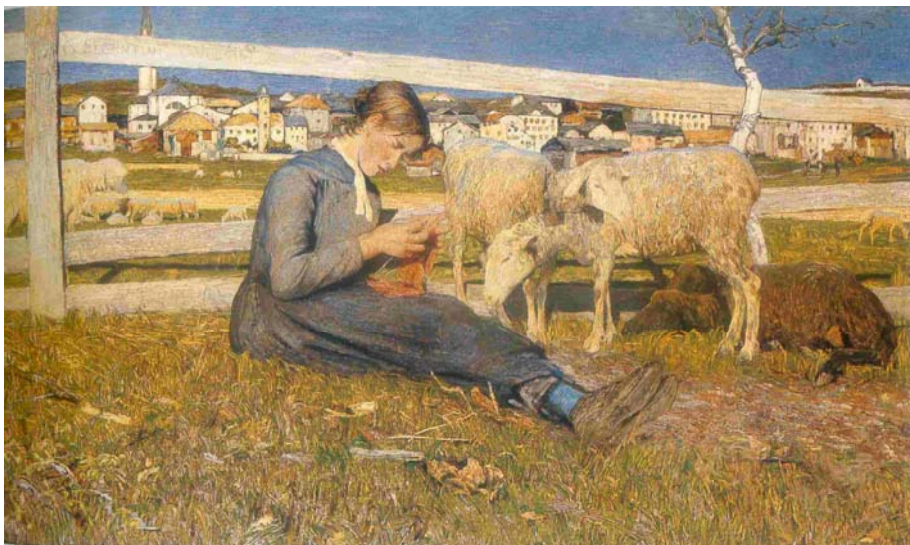


Abb.73: Giovanni Segantini, Strickendes Mädchen, 1888, Öl auf Leinwand, 91,6 x 53 cm, Kunsthhaus Zürich

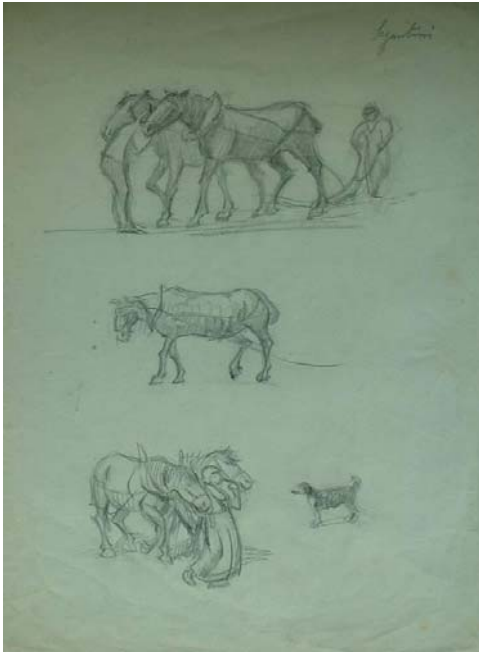


Abb.74: Therese Schneegans, Bleistiftstudie Pferde, Bleistift auf Papier



Abb.75: Giovanni Segantini, L'aratura, 1890, 116 x 227 cm, Neue Pinakothek München



Abb.76: Giovanni Segantini, Il ritorno al paese natio, 1895, 161 x 299 cm, Staatliche Museen Berlin



Abb. 77: Giovanni Segantini, Primavers sulle alpi, 1897, 116 x 227 cm, Palace of the Legion of Honor, The Fine Art Museums of San Francisco, Jacob Stern Collection



Abb.78: Therese Schneegans, Udi im Schaukelpferd, 1918, Pastell, 25 x 32,5 cm

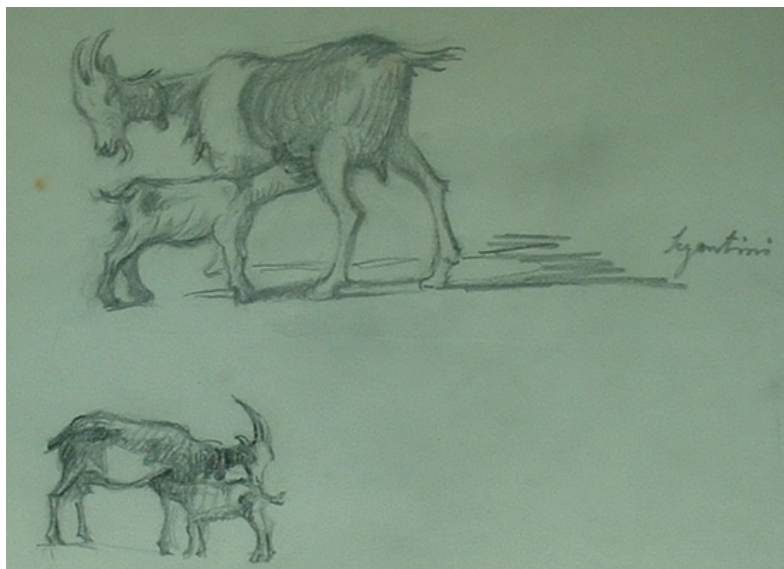


Abb.79: Therese Schneegans, Ziegen, Bleistift auf Papier



Abb.80: Giovanni Segantini, Maientag im Gebirge, 1890, Öl auf Leinwand, 42 x 71,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam

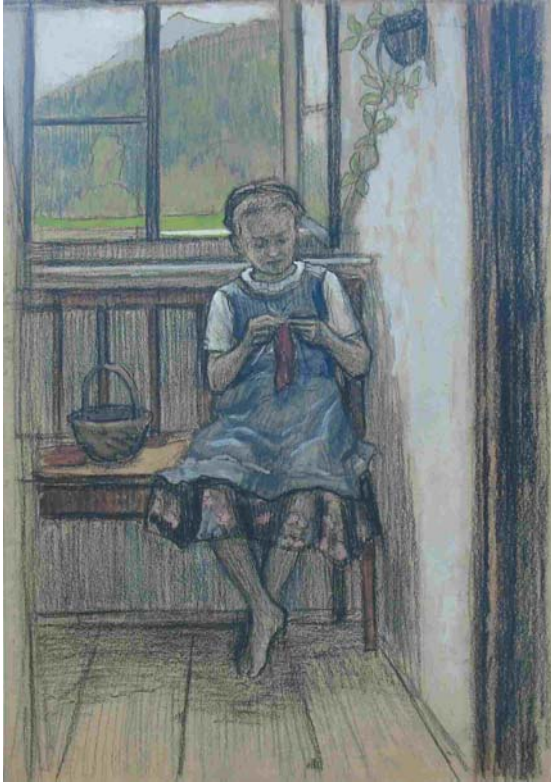


Abb.81: Therese Schneegans, Strickendes Mädchen vor dem Fenster, Pastell, 31 x 22 cm



Abb.82: Wilhelm Leibl, Die Spinnerin, Ausschnitt, 1892, Öl auf Leinwand, 65 x 74 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig



Abb.83: Therese Schneegans, Bauernmädchen im Profil mit Zöpfen, Pastell, 33,4 x 25,7 cm



Abb.84: Therese Schneegans, Kleines Mädchen mit kurzen Haaren mit rotem Kleid, 1913, Öl auf Leinwand, 35,5 x 30,5 cm



Abb.85: Therese Schneegans, Kleines Mädchen mit Blumen in der Hand, Öl auf Leinwand, 26 x 24 cm



Abb.86: Wilhelm List, Kinderbildnis, 1915, Öl auf Leinwand, 66 x 76,5 cm, Privatbesitz Wien



Abb.87: Therese Schneegans, Studie Kinderköpfe I, Bleistift auf Papier, 33,5 x 25 cm



Abb.88: Therese Schneegans, Studie Kinderköpfe II, Bleistift auf Papier, 33,5 x 25 cm



Abb.89: Therese Schneegans, Udi mit Muff, 1918, Aquarell



Abb.90: Therese Schneegans, Fuchsien, 1922, Aquarell



Abb.91: Therese Schneegans, Rote Rose, 1920, Aquarell, 24,5, x 18 cm



Abb.92: Therese Schneegans, Tapetenentwurf gelbe Blüten, Deckfarben



Abb.93: Therese Schneegans, Tapetenentwurf grün/ rote Ranken, 1924, Deckfarben

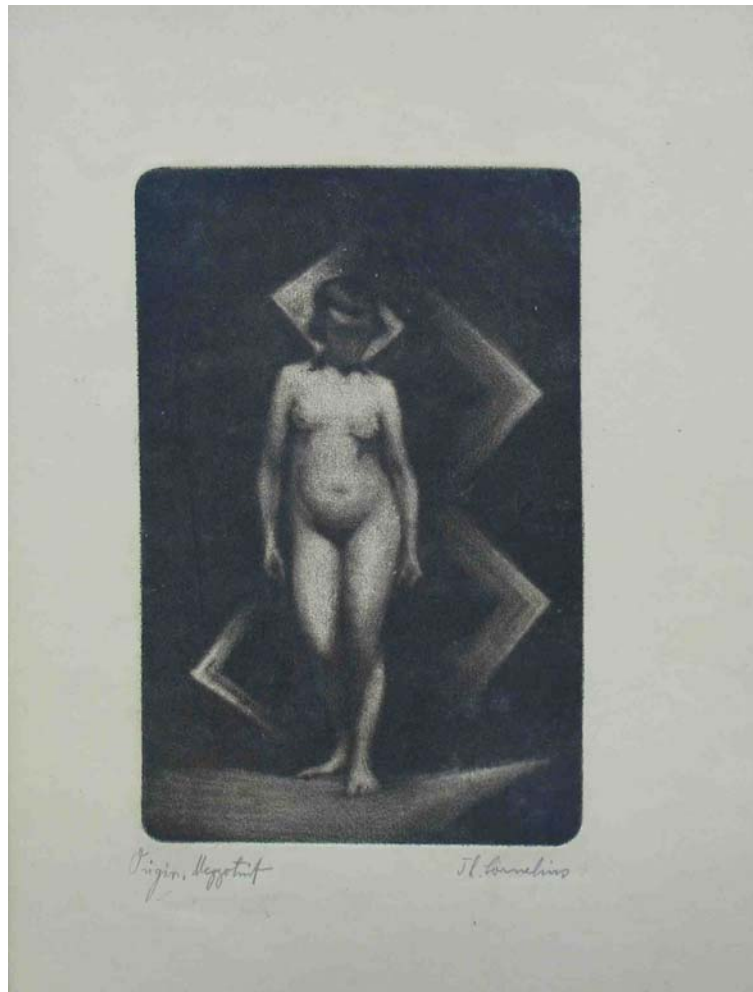


Abb.94: Therese Schneegans, Weiblicher stehender Akt, Radierung, 25 x 17,6 cm

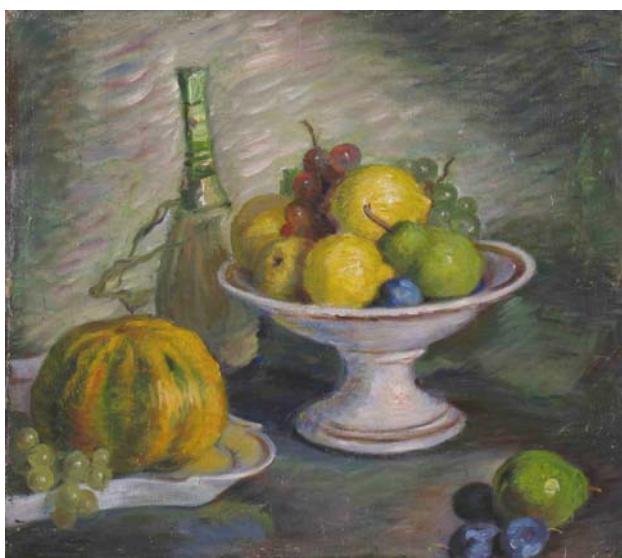


Abb.95: Therese Schneegans, Stilleben mit Kürbis und Chiantiflasche, Öl auf Leinwand, 40 x 45 cm



Abb.96: Carl Schuch, Chiantiflasche, Fruchtschale und Obstteller, 1882/ 83

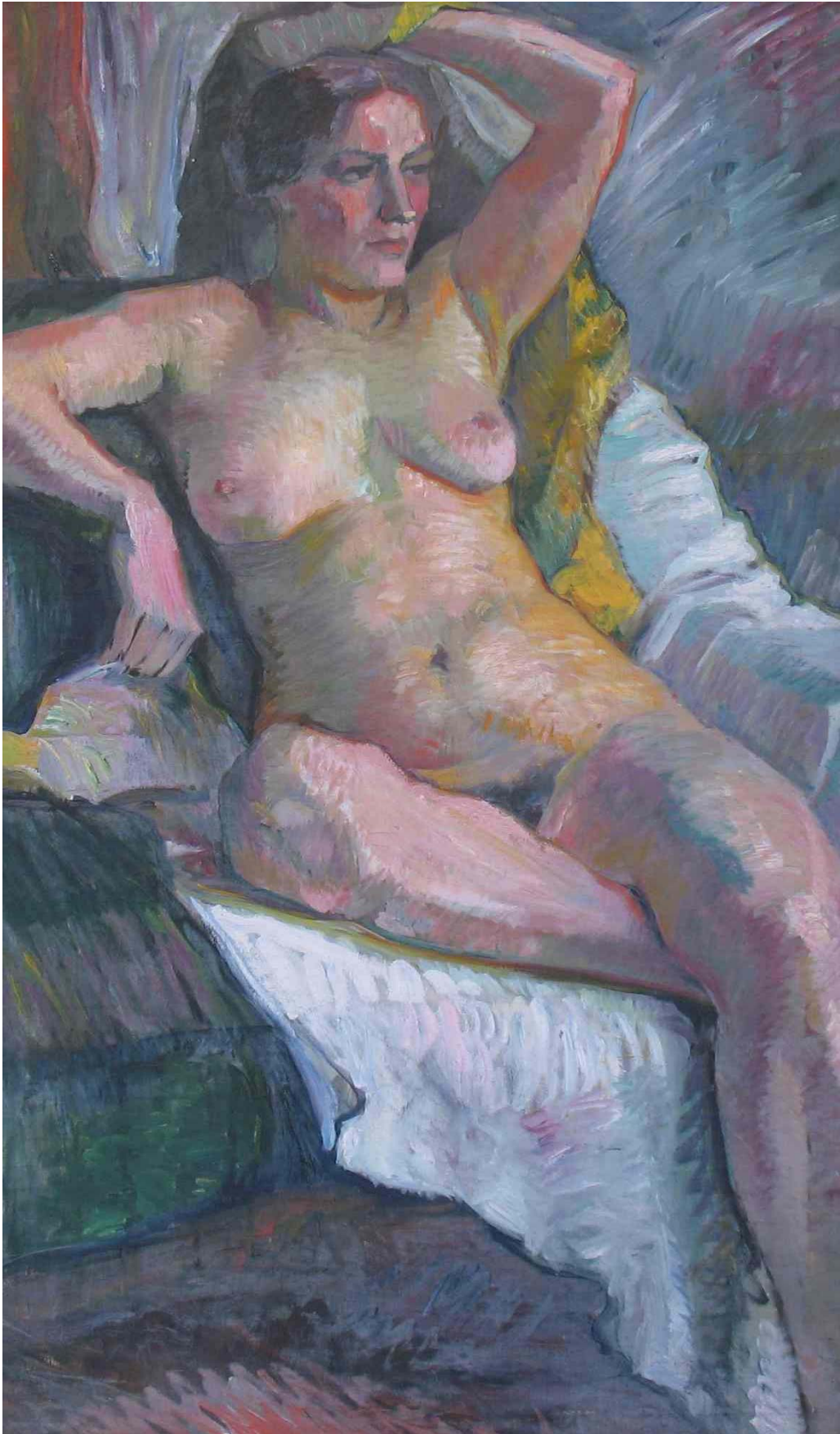


Abb.97: Therese Schneegans, Großer Akt, Öl auf Leinwand, 125 x 75 cm



Abb.98: Therese Schneegans, Pan und Mädchen, 1914, Aquarell und Feder, 25 x 30,5 cm



Abb.99: Therese Schneegans, Nixe, Aquarell, 18 x 15,3 cm



Abb.100: Anselm Feuerbach, Männlicher Halbakt, um 1850/ 51, Öl auf Leinwand. Auf Pappe aufgezogen, 113 x 90 cm, Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

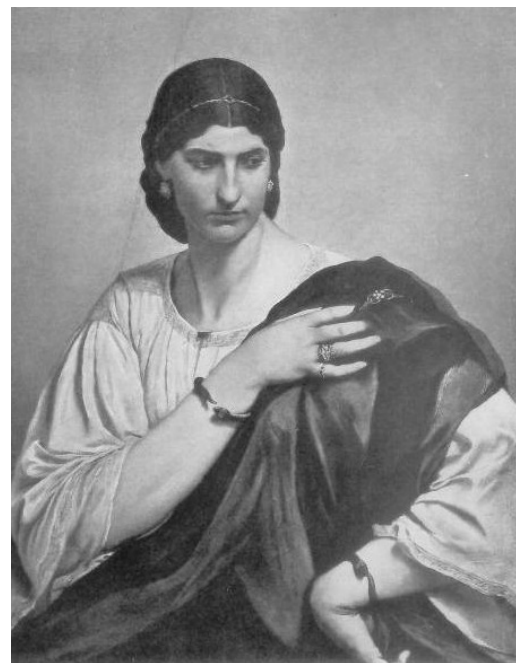


Abb.101: Anselm Feuerbach, Bildnis (Nanna)



Abb.102: Georg Merkel, Badende, 1921, Öl auf Leinwand, 48 x 63,7 cm, Galerie Martin Suppan



Abb.103: Josef Hoffmann, Vase, 1911, Silber, Zinneinsatz, Höhe 15,5 cm, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien

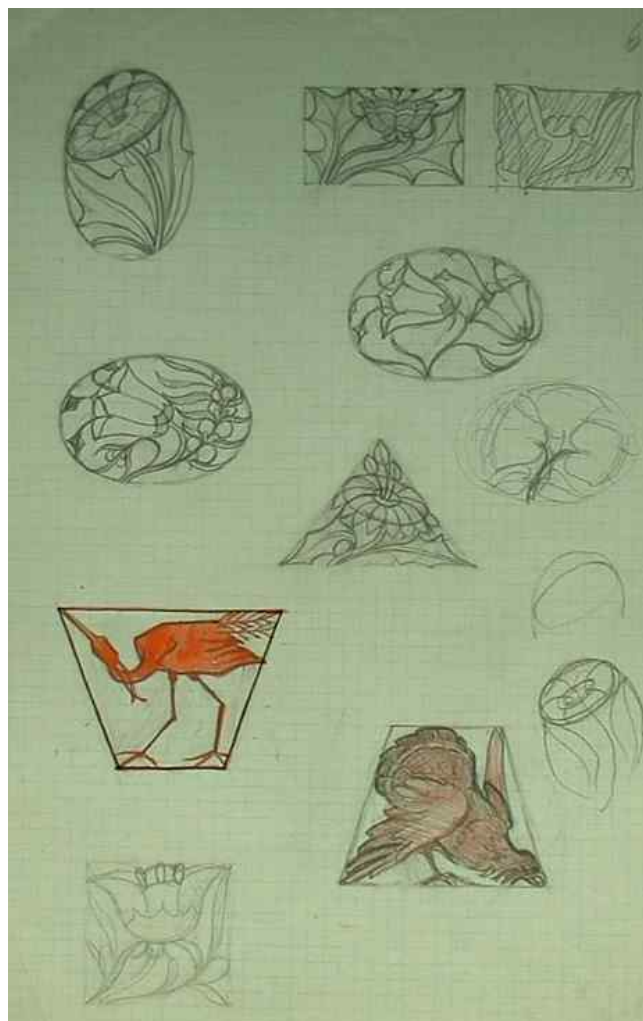


Abb.104: Therese Schneegans, Entwurf Ornamente, Blei- und Buntstift auf Papier



Abb.105: Therese Schneegans, Tapetenentwurf stachelige Beeren, 1923, Deckfarben

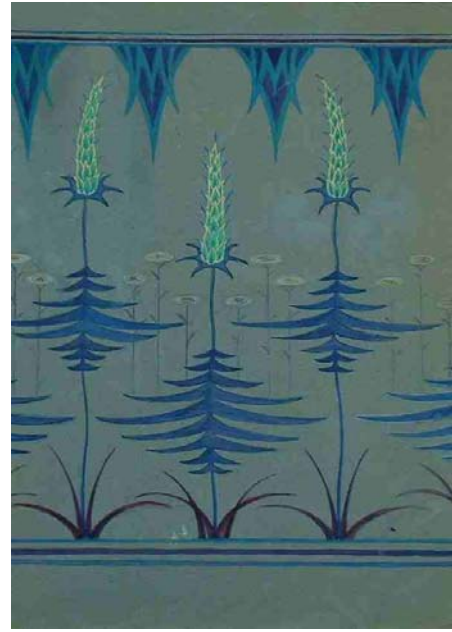


Abb.106: Therese Schneegans, Tapetenentwurf Gräser, Deckfarben



Abb.107: Therese Schneegans, Tapetenentwurf Füllhörner I, 1923, Tusche



Abb.108: Therese Schneegans, Tapetenentwurf Füllhörner II, 1924, Tusche koloriert

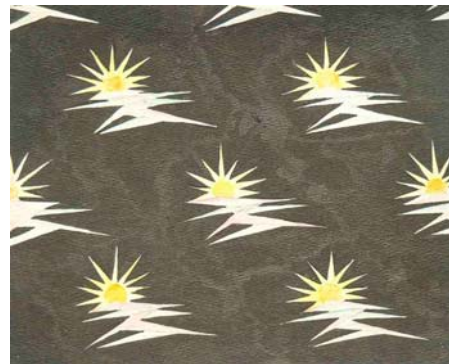


Abb.109: Therese Schneegans, Stoffentwurf, Deckfarben



Abb.110: Dagobert Peche, Tapetenentwurf Semiramis, um 1914



Abb.111: Dagobert Peche, Andruck für Stoff Pandora, um 1917



Abb.112: Therese Schneegans, Rokoko-Dame mit Rose, Deckfarben



Abb.113: Therese Schneegans, Rokoko-Dame, Deckfarben



Abb.114: Ausstellungsplakat, Internationale Kunstgewerbeausstellung Paris 1925



Abb.115: Ferdinand Schmutzer, Rosa Kantor, 1901, Radierung, 114 x 95 cm, Privatbesitz Wien



Abb.116: Therese Schneegans, Landschaft mit Baum, Radierung



Abb.117: Therese Schneegans, Alte Frau im Vorraum, Radierung



Abb.118: Therese Cornelius, Die Rabenbrücke in Straßburg, Radierung, 31,5 x 37 cm



Abb.119: Therese Schneegans, *Straßburg*, Farbradierung, 33,7 x 25 cm



Abb.120: Therese Schneegans, *Motiv aus Alt Wien*, Radierung



Abb.121: Therese Schneegans, *Ratzenstadt*, Deckfarben, 35 x 35 cm



Abb.122: Markthalle, Straßburg, Fotografie

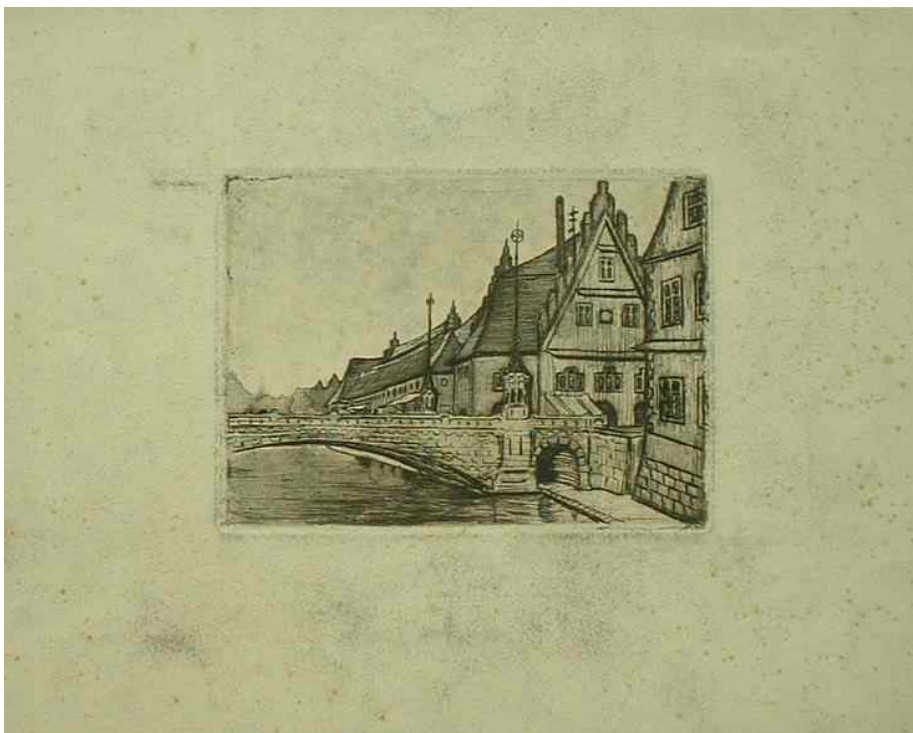


Abb.123: Therese Schneegans, Markthalle, Radierung



Abb.124: Therese Cornelius-Schneegans, Haus im Wald, Bleistift auf Papier, 30,2 x 22,5 cm



Abb.125: Therese Cornelius-Schneegans, Haus im Wald, Pastell

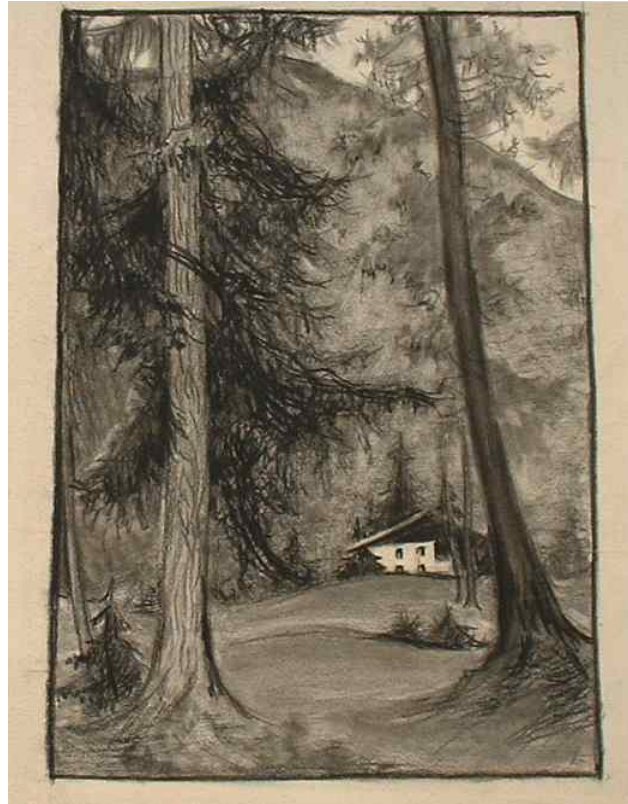


Abb.126: Therese Cornelius-Schneegans, Haus im Wald, Kohle und Pastellkreide



Abb.127: Therese Cornelius-Schneegans, Chinesischer Turm, Radierung

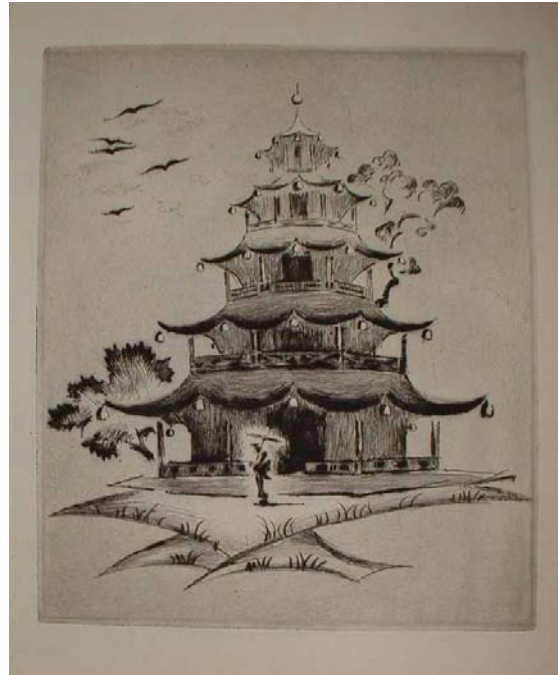


Abb.128: Therese Cornelius, Chinesischer Thurm, Radierung



Abb.129: Therese Cornelius, Rassenteppich, 1949, Batik auf Seide



Abb.130: Therese Cornelius, Däumelinchen, Deckfarben, 28 x 20 cm



Abb.131: Therese Cornelius, Däumelinchen – Illustration, Deckfarben



Abb.132: Therese Cornelius, Sonnenköpfl, Pastell



Abb.133: Therese Cornelius, Berchtesgadener Umgebung, Aquarell



Abb.134: Therese Cornelius, Sonnenköpfl im Herbst, Aquarell



Abb.135: Therese Cornelius, Berchtesgadener Landschaft, Aquarell

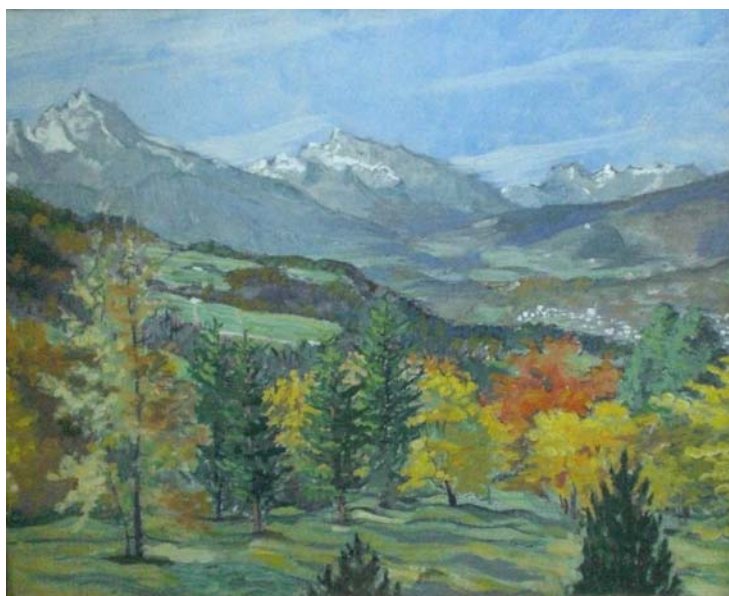


Abb.136: Therese Cornelius, Berchtesgadener Herbstlandschaft, Aquarell



Abb.137: Therese Cornelius, Kapuzinerkresse, Mischtechnik auf Karton



Abb.138: Therese Cornelius, Dahlien in blauer Vase, Aquarell, 21,5 x 24,5 cm



Abb.139: Therese Cornelius, Entwurf Seidentuch für Hertha Koenig, um 1955, Deckfarben



Abb.140: Therese Cornelius, Seidenschal



Abb.141: Therese Cornelius, Tischdecke



Abb.142: Therese Cornelius, Karton Tischdecke, Deckfarben



Abb.143: Therese Cornelius, Entwurf: Fliese Elefant, Deckfarben



Abb.144: Therese Cornelius, Fliese Elefant, Keramik



Abb.145: Therese Cornelius, Entwurf: Fliese Fisch, Deckfarben



Abb.146: Therese Cornelius, Fliese Fisch, Keramik



Abb.147: Therese Cornelius, Portraitbüste Udi I, Ton



Abb.148: Therese Cornelius, Portraitbüste Udi II, Profil, Ton



Abb.149: Therese Cornelius, Portraitbüste Udi II, en face, Ton

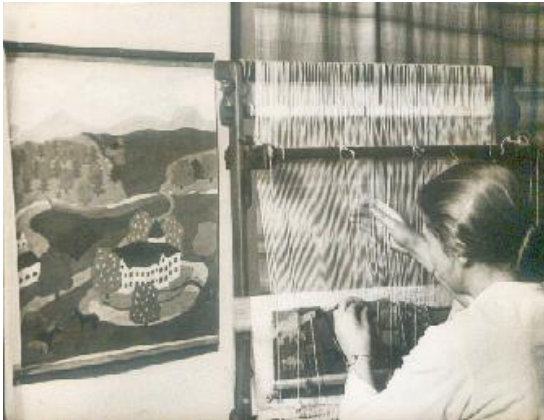


Abb.150: Blocherer Schule, Fräulein von Kramer, Fotografie



Abb.151: Therese Cornelius, Jagdteppich, 1958, Filz – Applikationstechnik



Abb.152: Therese Cornelius, *Hirtenknabe*, 1936, handgewebt



Abb.153: Therese Cornelius, Entwurf Hirtenknabe, Bleistift und Aquarell auf Papier



Abb.154: Therese Cornelius, Wandbehang mit Schrift und Engeln, 1937, Batik auf Seide



Abb.155: Der Pfeiler des Jüngsten Gerichts, genannt der Pfeiler der Engel. Südlicher Kreuzarm, um 1230, Straßburger Münster



Abb.156: Therese Cornelius, *Buntes Gefieder*, vor 1945, Batik auf Seide



Abb.157: Therese Cornelius, *Wandteppich Bauernstand*, 1939, Filz – Applikationstechnik



Abb.158: Therese Cornelius, *Skizze Tristan-teppich (II)* aus dem Kloster Wienhausen, Deckfarben



Abb.159: Tristanteppich I, Tristans Ausritt, Teilstück, Kloster Wienhausen



Abb.160: Therese Cornelius, Entwurf Wandteppich Bauernstand, 1937, Deckfarben



Abb.161: Therese Cornelius, Straßburgteppich, Karton, 1941



Abb.162: Therese Cornelius, Straßburgteppich, Fotografie, koloriert



Abb.163: Therese Cornelius, Märchenteppeich, Filz – Applikationstechnik



Abb.164: Therese Cornelius, Märchenteppeich, Karton, 1942

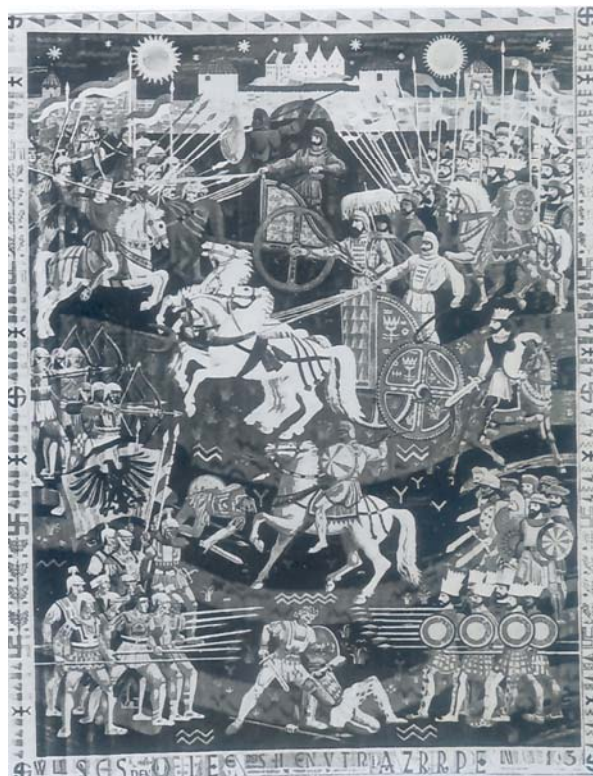


Abb.165: Karl Gries, Die Alexanderschlacht, 1937, Gobelin, 475 x 370 cm, Ausführung Münchner Gobelin Manufaktur, für Offiziersheim der Panzertruppen, Verbleib nicht bekannt



Abb.166: Therese Cornelius, *Rassenteppich*, Karton



Abb.167: Josephine Baker in Bananenröckchen aus der Folies Bergère Produktion „Un Vent de Folie“, Valéry Studio



Abb.168: Beiderwand, Ausschnitt, ehem. Berlin, Staatliches Museum für Deutsche Volkskunde



Abb.169: Therese Cornelius, Die Kartenlegerin, Aquarell, 14 x 22,7 cm



Abb.170: Therese Cornelius, Sinnender Jüngling, 1967, Aquarell



Abb.171: Therese Cornelius, Oktoberfest, Aquarell



Abb.172: Therese Cornelius, Geister in der Nacht, Aquarell