



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Die Bildhauerin und Malerin

Teresa Feodorowna Ries (1866–1956)

Jugendliches Ausnahmetalent oder geniale Selbstdarstellerin?

Verfasst von / submitted by

Silvia Schmidt, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree
programme code as it appears on the student
record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Martina Pippal



Fot. G. Contarini, Venezia.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Forschungsstand, Quellenlage	2
Methodik	5
Gesellschaftlicher Hintergrund	6
Das Dasein als Künstlerin im Wien der Jahrhundertwende	8
Wahrnehmung weiblicher Kunst – „Auch die geringste Sache, die gut gemacht ist, trägt bei, die Schönheit der Erde zu mehren“	8
Männlichkeit als Qualitätskriterium – „Schade, dass sie in dem Wahne lebt, Männerarbeit tun zu sollen. Dafür ist sie nicht geboren.“	9
Biografischer Teil	11
Allgemeine Anmerkungen	11
Persönliche Strategien	11
Rekonstruktion des Lebenslaufes	15
Die Lebenswelt der Künstlerin	32
Teresa Feodorowna Ries – eine Feministin?	46
Bedeutung von Künstler_innenvereinigungen	47
Zum Œuvre der Bildhauerin	57
Die Faszination des Symbolismus	57
Einflüsse, Anregungen, Vorbilder	59
Umstrittene Zuschreibungen	62
Erhaltene Arbeiten im öffentlichen Raum	66
Werke in Museen und Sammlungen	74
Zerstörte oder verschollene Werke (Auswahl)	86
Bemerkungen zur Stilentwicklung	93
Einsatz unterschiedlicher Modi	94
Resumée	95
Literaturverzeichnis	99
Abbildungen	115
Abbildungsnachweis	146
Abkürzungsverzeichnis	148
Anhang – Werkverzeichnis	149
Abstract	154

Einleitung

Obwohl die Bildhauerin und Malerin Teresa Feodorowna Ries¹ um 1900 zu den erfolgreichsten Künstlerinnen der Österreichisch-Ungarischen Monarchie zählte, verschwand ihr Name seit den 1930er Jahren aus dem kollektiven Gedächtnis. Aus einer wohlhabenden jüdischen Familie stammend, die in Moskau gesellschaftlich gut etabliert war, kam sie in jungen Jahren nach Wien, wo sie ein ungewöhnlich selbstbestimmtes Leben als alleinstehende Künstlerin und angesehenes Mitglied der Wiener Gesellschaft führte. Heute beschränkt sich ihr Nachlass auf wenige Skulpturen und ein Gemälde sowie ein kleines Konvolut an persönlichen Schriftstücken und Fotografien, das sich in Privatbesitz befindet. Ihre Versuche, sich literarisch zu betätigen, sind gänzlich in Vergessenheit geraten. Als vor wenigen Jahren das Interesse an ihr neu erwachte, wurde sie aufgrund ihrer schillernden Persönlichkeit und ihres ungewöhnlichen Lebenslaufs bald als „role model“ für unterschiedlichste Themenbereiche vereinnahmt. Die vielfältigen Facetten ihrer Biografie prädestinieren sie als Protagonistin für feministische Abhandlungen genauso wie für Arbeiten über Künstlerinnen, insbesondere Bildhauerinnen, der Jahrhundertwende, jüdische Frauen oder Emigrant_innen. Dennoch bleibt offen, inwieweit die bislang gesicherten Kenntnisse ihrer Biografie den Interpretationen, die ihr retrospektiv zugedacht wurden, tatsächlich gerecht werden können. Entsprach ihr Leben wirklich der idealisierten Künstlerlegende, die in der Öffentlichkeit kursierte? Neben ihrem Status in der männlich dominierten Wiener Kunstszene ist auch zu hinterfragen, inwieweit ihre ausgeprägte Selbstinszenierung die öffentliche Wahrnehmung ihrer künstlerischen Leistungen beeinflusste. Wie war ihr Œuvre damals einzuordnen, wie wird es heute gesehen? Auch der starke Bezug zum Symbolismus,² der nicht nur in den Werken, sondern auch in der Diktion der Autobiografie von Ries deutlich wird, wurde bisher kaum beachtet.

Mit üblichen Maßstäben ist die Künstlerin schwer fassbar. Schon ihr Name ist in unterschiedlichsten Schreibweisen zu finden,³ Geburtsort und Geburtsjahr sind unklar, die Angaben vage. War sie tatsächlich die Autodidaktin, die sie zu sein vorgab? Die 1928 publizierte Autobiografie, die meist als Basis für die Rekonstruktion ihres Lebensweges herangezogen wird, vermittelt diesen Eindruck. Bei Durchsicht des vorhandenen Archivmaterials wurde relativ schnell klar, dass vor allem biografische Details zu dieser Künstlerin nicht plausibel bzw. historisch nicht haltbar sind. Sie werden seit Jahrzehnten – auch in wissenschaftlichen Arbeiten – unhinterfragt tradiert, obwohl sie ausschließlich auf ihrer Selbstaussage beruhen und teilweise der Realität widersprechen. Im Zuge der Recherchen

¹ Im Folgenden wird auf die vollständige Nennung des Namens verzichtet und auf „Ries“ beschränkt.

² Besten Dank an Frau Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Pippal für diesen Hinweis!

³ Der Vorname findet sich u. a. als Theresa, Therese, Teresa, Tereza, Therèse, der Familienname als Ries, Riess, Rieß, Riez oder Riz, das Patronym u. a. als Feodorowna, Feodorovna, Fjodorowna, Fedorovna und Teodorovna.

verfestigte sich der Eindruck, dass es Ries durch ihre gezielte Selbstinszenierung gelang, sich zu einer Art Kunstfigur zu stilisieren. Obwohl sie als Bildhauerin nur wenige Jahre wirklich aktiv tätig war, schaffte sie es, ihr etabliertes Image jahrzehntelang aufrecht zu erhalten.⁴ Da dieser Umstand in der Forschung bisher kaum berücksichtigt und Daten meist ungeprüft übernommen wurden, wird eine Revision des Bildes, das sich mit den Jahren von ihr verfestigt hat, unumgänglich sein. Dennoch bildet die Autobiografie der Künstlerin das Grundgerüst dieser Arbeit, jedoch nicht, ohne kritisch hinterfragt und, wo notwendig, relativiert oder zurechtgerückt zu werden. Überlegungen abseits üblicher Klischees sollen die Verdienste dieser Frau, die in mehrfacher Hinsicht Pionierarbeit geleistet hat, keineswegs in Frage stellen, sondern den Anstoß für einen neuen Blick und eine grundlegende Auseinandersetzung mit ihrer Persönlichkeit, Biografie und ihrem Œuvre geben. Obwohl die zeitliche Distanz und die katastrophalen Folgen zweier Weltkriege das Auffinden von Antworten wesentlich erschweren, lassen sich durch die digitale Verfügbarkeit von Informationen überraschende neue Einblicke gewinnen und bestehende Lücken schließen. Manche neuen Aspekte können in dieser Arbeit zwar nur ansatzweise aufgezeigt werden, weil eine detaillierte Aufarbeitung deren Rahmen sprengen würde, andererseits müssen zwangsläufig viele „weiße Flecken“ in Ries' Biografie offen bleiben, da gesicherte Nachweise fehlen.

Das parallel dazu entstandene Werkverzeichnis bietet erstmals einen Überblick über das Gesamtwerk der Künstlerin. Die chronologische Rekonstruktion ihres Œuvres ergibt sich aus ihren eigenen Aufzeichnungen, die mit Presseartikeln, Ausstellungskatalogen und Archivmaterial abgeglichen wurden. Es ist zu hoffen, dass mit Hilfe der neuen Medien in den nächsten Jahren weitere Erkenntnisse gewonnen werden können und vielleicht noch das eine oder andere ihrer Werke lokalisiert werden kann.

Forschungsstand, Quellenlage

Bis in die 1930er Jahre war Ries als Bildhauerin international ein Begriff und permanent in zahlreichen Medien präsent. Konkrete biografische Details sind dennoch nur fragmentarisch vorhanden bzw. so verstreut, dass fraglich ist, ob manche Lebensumstände jemals rekonstruiert werden können. Obwohl die vielschichtige Persönlichkeit der Künstlerin immer wieder Gegenstand des Forschungsinteresses war, schlägt sich die unsichere Faktenlage in stark variierenden Angaben nieder. Eine Monografie oder Schwerpunktarbeit liegt bisher nicht vor. Auch kunsthistorisch ist das Œuvre nicht aufgearbeitet, es existiert kein offizielles Werkverzeichnis, Lebensdaten werden fast ausschließlich auf Basis ihrer Autobiografie

⁴ Als aktivste Zeit der Bildhauerin kristallisierten sich die Jahre zwischen ca. 1894 und 1906 heraus. Danach konnten – mit Ausnahme der monumentalen Marmorskulptur „Textilindustrie“ für die Wiener Börse und der Halbfigur der Marie Trebitsch – auf Basis der eingesehenen Unterlagen nur mehr einzelne Porträtbüsten und nicht realisierte Entwürfe festgestellt werden.

wiedergegeben. Dieser Umstand ist vor allem der Tatsache geschuldet, dass jüdische Künstlerinnen seit den 1930er Jahren kontinuierlich ausgegrenzt und letztlich unsichtbar gemacht wurden. Das Werk von Ries wurde zwar vom NS-Regime nicht offiziell als „entartet“ erklärt, als Jüdin unterlag sie jedoch rigorosen Restriktionen. Als sie 1941 buchstäblich im letzten Moment aus Wien flüchten konnte, musste sie ihre Arbeiten zurücklassen. Ihre künstlerische Tätigkeit hatte sie zu diesem Zeitpunkt bereits seit Jahren eingestellt.

Anfang der 1980er Jahre befasste sich die deutsche Kunsthistorikerin Renate Berger erstmals mit der Problematik der vergessenen Künstlerinnen der Jahrhundertwende. Aus sozialgeschichtlicher und kunsthistorischer Sicht spürte sie den Lebens- und Arbeitsbedingungen von Malerinnen nach und bezog die Autobiografie von Ries in ihre Forschungen ein.⁵ 1983 rückte Ulrike Stelzl Ries' Skulptur „Hexe, Toilette machend zur Walpurgisnacht“ ins Blickfeld der Öffentlichkeit und beleuchtete erstmals deren Hintergründe genauer.⁶ 1989/90 wurde von Sabine Forsthuber⁷ im Zuge eines umfangreichen Forschungsprojekts die Situation von Künstlerinnen um 1900 grundlegend aufgearbeitet.⁸ Ihre Publikation „Künstlerinnen in Österreich 1897–1938“ gilt als Grundlagenwerk der heimischen Frauenkunsthistorie. Ihre Erkenntnisse zu Ries, mit der sie sich immer wieder beschäftigt hat, werden bis heute vielfach zitiert.⁹

Ilse Dolinscheks 1989 publizierte Dissertation „Die Bildhauerwerke in den Ausstellungen der Wiener Secession von 1898–1910“ enthält erstmals Details zur Ausstellungstätigkeit der Bildhauerin.¹⁰ 1990 wurde sie in der Ausstellung „Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900“ des Historischen Museums der Stadt Wien als Mitglied der Vereinigung der Acht Künstlerinnen vorgestellt.¹¹ Neun Jahre später rückte sie mehrmals in den Blick der Öffentlichkeit: In „Jahrhundert der Frauen“ war im Kunstforum Wien das Ölgemälde „Selbstporträt im Arbeitskittel“ erstmals wieder öffentlich zu sehen.¹² Im Zusammenhang mit der Ausstellung „Blickwechsel und Einblick. Künstlerinnen in Österreich“ wurden der Lebenslauf und Abbildungen ihres Frühwerks „Die Somnambule“ und der „Hexe“ publiziert.¹³ Die Hexenskulptur war zusätzlich in der Ausstellung „Enthüllt“ in Baden und Klagenfurt zu sehen, in der die Geschichte der Darstellung von Akten durch Frauen

⁵ Vgl. Berger 1982 bzw. Berger 1989, S. 243–256. Sie gibt als Lebensdaten „1874/8-nach 1948“ an.

⁶ Vgl. Stelzl 1983.

⁷ Sabine Forsthuber, später Plakolm-Forsthuber, die sich mit „Künstlerinnen in Österreich 1897-1938. Malerei-Plastik-Architektur“ habilitierte, lehrt seit 2000 an der Fakultät für Kunstgeschichte der Technischen Universität Wien.

⁸ Vgl. Forsthuber 1989 bzw. 1990.

⁹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, sowie weitere Publikationen aus 1997, 1999, 2007 und 2017.

¹⁰ Vgl. Dolinschek 1989.

¹¹ Kat. Ausst. Hist. Museum der Stadt Wien 1989.

¹² Vgl. Plakolm-Forsthuber 1999, S. 113–115.

¹³ Kat. Ausst. Hist. Museum der Stadt Wien 1999, S. 114–115 und S. 118.

nachgezeichnet wurde.¹⁴ Parallel dazu widmete sich die Kunstzeitschrift „Parnass“ erstmals ausführlich vergessenen österreichischen Bildhauerinnen der Jahrhundertwende.¹⁵

Eine Ausnahme stellt Ada Raev dar, die 2002 für ihre Arbeit über „Russische Künstlerinnen der Moderne 1870–1930“ erstmals russische Quellen heranzog.¹⁶ Ihre kritische Aufarbeitung der Autobiografie von Ries, die sowohl deren Selbst- als auch die Fremdwahrnehmung beleuchtet, steht immer noch für sich allein. Obwohl historisch korrekt, haben sich die dort genannten Lebensdaten der Künstlerin bis heute nicht durchgesetzt.¹⁷

2008 fungierte die „Hexe“ in „Störenfriede. Der Schrecken der Avantgarde von Makart bis Nitsch“ als Beweis für die weibliche Kreativität, die Künstlerinnen um die Jahrhundertwende so oft abgesprochen worden war.¹⁸ In „Stadt und Frauen: eine andere Topografie von Wien“ stand Ries exemplarisch für alle Geschlechtsgenossinnen, denen der Zugang zur Akademie der bildenden Künste verwehrt blieb. Auch ihre Rolle als Gründungsmitglied der Gruppe „Acht Künstlerinnen“, die sich 1901 von männlich dominierten Künstlervereinigungen zu emanzipieren suchte, wurde dort gewürdigt.¹⁹ Bei Megan Brandow-Faller, die 2010 in ihrer Dissertation die Entwicklung der Frauenkunst in Österreich zwischen 1900 und 1930 untersuchte, wird Ries nur punktuell erwähnt,²⁰ während Julie Johnson 2012 zwar detailliert auf sie eingeht, sich dabei jedoch stark auf deren Autobiografie und die Erkenntnisse Plakolm-Forsthubers stützt.²¹

2013 war Ries' Ölgemälde „Selbstporträt im Malerkittel“ zur Ausstellung „Facing the Modern: The Portrait in Vienna 1900 in Pictures“ in der National Gallery in London zu sehen.²² In Marianne Baumgartners Dissertation von 2015 wird sie als Mitglied des „Vereins der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien“ genannt, wobei die in der Kurzbiografie enthaltenen Daten teilweise nicht nachvollziehbar sind.²³ 2016 wurden Œuvre und Lebenslauf der Künstlerin im Jüdischen Museum Wien in „Die bessere Hälfte. Jüdische Künstlerinnen bis 1938“ ausführlich gewürdigt und das „Selbstporträt“ und die „Hexe“ einer breiten Öffentlichkeit

¹⁴ Kat. Ausst. Frauenbad Baden 1998. Vgl. Kunst- und Kulturbericht der Stadt Wien 1998 bzw. 1999 bzw. AWM, Inv. Nr. 139.714.

¹⁵ Vgl. Cieslar 1999, S. 88–91.

¹⁶ Vgl. Raev 2002.

¹⁷ Z. B. in der Österreichischen Nationalbibliothek unter <https://fraueninbewegung.onb.ac.at/node/1085/4.3.2020>.

¹⁸ Kat. Ausst. Lentos 2008, S. 20 und S. 88. Die Kuratorin Sabine Fellner hat seit 1998 eine Reihe von Ausstellungen zum Thema Frauenkunst gestaltet, z. B. 2016 „Die bessere Hälfte“ im Jüdischen Museum und 2019 „Stadt der Frauen“ im Unteren Belvedere Wien.

¹⁹ Kat. Ausst. Wienbibliothek im Rathaus 2008, S. 59 und S. 89.

²⁰ Vgl. Brandow-Faller 2010.

²¹ Vgl. Johnson 2012. Auf biografische Diskrepanzen und Recherchefehler wird im Text hingewiesen.

²² Die Liste der Aussteller_innen umfasste neben Ries u. a. Broncia Koller, Elena Luksch-Makowsky, Egon Schiele, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Richard Gerstl u. v. a. Vgl. National Gallery 2014.

²³ Vgl. Baumgartner 2015, S. 376 unter Bezugnahme auf Plakolm-Forsthuber 1999a, S. 115. Das Geburtsjahr 1877, der Eintritt in die Akademie in Moskau mit 16 Jahren oder der Aufenthalt in Passy (ohne Quellenangabe) konnten nicht verifiziert werden.

zugänglich gemacht. Biografische Daten wurden im Katalog aus älteren Publikationen ungeprüft übernommen.²⁴

Wie weit das Feld ist, in dem sich das Werk von Ries wiederfindet, zeigt die Dissertation des schwedischen Religionswissenschaftlers Per Faxneld zum Thema „Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture“. Er untersuchte 2017, inwieweit sich Frauen um die Jahrhundertwende satanischer oder dämonischer Symbole bedienten, um sich christlich geprägten, patriarchalischen Strukturen zu widersetzen.²⁵ Die Hexenskulptur kristallisierte sich dabei als eines der eindringlichsten Beispiele heraus.

2019 wurden nach fast hundert Jahren wieder vier Werke der Künstlerin gemeinsam ausgestellt. Neben der „Hexe“ und dem „Selbstporträt“ wurden die Marmorskulptur „Eva“ und „Die Somnambule“ in „Stadt der Frauen“ im Unteren Belvedere gezeigt. Auch hier erwiesen sich manche Angaben im begleitenden Katalog als nicht plausibel.²⁶ Weitere wertvolle Aufschlüsse über Leben und Werk der Künstlerin könnte die Auswertung jener persönlichen Gegenstände und Dokumente bringen, die 2018 im Kunsthandel versteigert wurden und sich heute in Privatbesitz befinden.²⁷ In diesem Zusammenhang wird derzeit nicht nur die Rechtsgültigkeit einer von Ries 1921 angedachten Schenkung ihrer Werke an das Nationalmuseum in Israel, sondern auch ein eventueller Restitutionsanspruch geprüft.²⁸

Methodik

Als Primärquellen wurden neben der erwähnten Autobiografie persönliche Korrespondenzen, amtliche Schriftstücke und diverses Archivgut wie Einladungen, Fotografien und Notizen, sowie zeitgenössische Publikationen in unterschiedlichen Medien herangezogen. Da sich die Faktenlage im Zuge der Nachforschungen immer wieder als lückenhaft oder inkongruent erwiesen hat, werden – soweit möglich – Sachverhalte hinterfragt und Verwerfungen aufgezeigt. Besonders die Lebenserinnerungen der Künstlerin machen es häufig notwendig, „zwischen den Zeilen“ zu lesen und einzelne Formulierungen, subtile Andeutungen oder Umschreibungen zu hinterfragen. Naturgemäß kann über reale Hintergründe oder den tieferen Sinn von Aussagen nur spekuliert oder gemutmaßt werden, ihre Authentizität bleibt ungewiss. Die aktuelle Forschungslage offenbart überraschende Blickwinkel und neue Erkenntnisse, die über bisher vorherrschende Meinungen hinausgehen und eine Neubewertung der Person Ries und ihres Œuvres ermöglichen. Das Bild, das sich aus einem Zusammenspiel von intensiver

²⁴ Vgl. Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien 2016, S. 213. Als Geburtsjahr scheint 1874 auf, Ries bekam den Staatsauftrag für die Marinekirche in Pula, nicht für die „Marienkirche“, wie hier angegeben.

²⁵ Vgl. Faxneld 2017.

²⁶ Vgl. Kat. Ausst. Unteres Belvedere 2019. Das Geburtsdatum Moskau 1874, die Verleihung der Grande Medaille d'Or 1900 in Paris und die Teilnahme an einer Secessions-Ausstellung 1906 sind nicht plausibel.

²⁷ Vgl. Habsburg 2019, S. 20. Die Einsichtnahme in diese Unterlagen war nicht möglich.

²⁸ Vgl. Kaup-Hasler 2020, S. 111–142 bzw. Kunst- und Kulturbericht 2019, S. 173.

Archivarbeit und Textrecherchen ergibt, wurde in erster Linie zum autobiografischen Werk der Künstlerin in Beziehung gesetzt und abgeglichen. Wertvolle Erkenntnisse brachten Einsichtnahmen im Österreichischen Staatsarchiv, der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, den Archiven des Wien Museums, des Künstlerhauses, der Secession, des Belvederes, der Wienbibliothek, der Restitutionsstelle des Bundesdenkmalamtes, des Hausarchivs der Regierenden Fürsten von und zu Liechtenstein und der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien. Dankenswerterweise wurden nützliche Informationen auch von den Archiven der Biennale Venedig, der Akademie in Ravenna, der Tretyakov-Galerie in Moskau, der Meldebehörde in Lugano und vom französischen Nationalarchiv zur Verfügung gestellt. Obwohl es lohnend wäre, gerade in diesem Bereich weiter zu forschen, kann darauf – schon aus Platzgründen – nur punktuell eingegangen werden. Online-Recherchen in nationalen und internationalen Datenbanken förderten zusätzlich bisher kaum bekannte Details zutage. Digitalisierte historische Ausstellungskataloge oder die sehr persönliche Korrespondenz der Künstlerin mit dem italienischen Gelehrten Arnaldo Cervesato, die im Archiv der Universitätsbibliothek in Bologna verwahrt wird,²⁹ konnten somit einbezogen werden.

Die Arbeit widmet sich zwei großen Themenbereichen: Im biografischen Teil wird – nach einer Betrachtung der allgemeinen Lebensumstände und Strategien der Künstlerin – ihr Lebensweg chronologisch nachgezeichnet. Ausstellungstätigkeit und öffentliche Resonanz werden dabei ebenso berücksichtigt wie das Verhältnis zu ihren Förderern, ihrem Lehrer Edmund Hellmer, Mitgliedschaften in Künstler_innenvereinigungen und ihre Haltung zum Feminismus.

Im zweiten Abschnitt, der sich mit dem bildhauerischen Œuvre beschäftigt, werden künstlerische Einflüsse und Vorbilder, sowie der Bezug von Ries zum Symbolismus untersucht. Die vorgestellten Werke werden nach Verfügbarkeit gruppiert, wobei bis heute im öffentlichen Raum sichtbare Skulpturen, in Museen oder Archiven befindliche und verschollene bzw. nachweislich zerstörte Arbeiten jeweils chronologisch gereiht sind. Dem heute populärsten Werk, der „Hexe“, kommt dabei am meisten Raum zu. Auf die Tätigkeit von Ries als Malerin und ihre literarischen Werke kann aus Platzgründen nicht im Detail eingegangen werden. Ein Werkverzeichnis soll schließlich – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – den aktuellen Forschungsstand abrunden und ergänzen.

Gesellschaftlicher Hintergrund

Die Chronologie der zu Ries publizierten Texte macht deutlich, wie langsam die lange unbekanntenen Künstlerinnen der Jahrhundertwende wieder ins Rampenlicht zu treten im Stande sind. Allzu lang hat sich die Kunstgeschichte auf männliche Stars wie Gustav Klimt,

²⁹ Nachlass Cervesato 1910–1914.

Egon Schiele, Oskar Kokoschka oder Josef Hoffmann konzentriert, wodurch der Eindruck entstand, die Geschichte von Secession, Künstlerhaus oder der Wiener Werkstätte sei ausschließlich von Männern geprägt worden. Wie lebendig und vielfältig sich die Wiener Kunstszene damals tatsächlich darstellte, wurde und wird allzu oft übersehen. Frauen leisteten dazu einen erheblichen Beitrag und verdienen es längst, ins rechte Licht gerückt zu werden.

In einer Gesellschaft, in der weibliche Berufstätigkeit nicht nur als unschicklich galt, sondern vom Wohlwollen des Ehemannes abhing,³⁰ war es für Künstlerinnen besonders schwer, sich beruflich zu profilieren. Juristisch gesehen waren sie nur eingeschränkt geschäftsfähig, künstlerisch wurden sie meist als gelangweilte Dilettantinnen oder Anhängsel ihrer Ehegatten wahrgenommen. Besonders lang blieb die Unvereinbarkeit von Frauen mit der als die „männlichste aller Künste“³¹ empfundenen Bildhauerei, in den Köpfen verankert. Diese galten als exotische Randerscheinung, ihre Werke wurden häufig verniedlicht, herabgewürdigt oder als Epigontum abgetan.³² Diese Kritik ging vorwiegend von männlichen Kollegen aus, die die Entwicklung der Frauen in ihrem Metier argwöhnisch verfolgten und Konkurrenz fürchteten.

Der Diskurs um die Gleichstellung der Geschlechter in Wissenschaft und Kunst war um die Jahrhundertwende dennoch allgegenwärtig. Die misogyn geprägte Grundstimmung manifestierte sich in pseudowissenschaftlichen Publikationen und Pamphleten, in denen oft skurrile Thesen vertreten wurden. Sie spiegeln die Hilflosigkeit einer traditionell männlich dominierten Gesellschaft gegenüber den beginnenden weiblichen Emanzipationsbestrebungen wider. In abstrusen Schriften wurde die Inferiorität der Frau gegenüber dem Mann nicht nur auf das geringere Gewicht ihres Gehirns zurückgeführt, es wurde auch als Skandal empfunden, dass sie wissenschaftlich oder künstlerisch tätig sein wollten. Der Philosoph Otto Weininger, der mit seiner Publikation „Geschlecht und Charakter“ große Popularität erlangte, ordnete Kreativität, geistige und kulturelle Fähigkeiten ausschließlich der männlichen Sphäre zu.³³ Emanzipierte und studierende Frauen mussten somit zwangsläufig über einen großen Anteil männlicher Eigenschaften verfügen, was sich in Aussehen und Anatomie – aus männlicher Sicht – nachteilig niederschlagen würde.³⁴ 2005 wurde die „Hexe“ von Ries in der Ausstellung „geheimsache:leben. Schwule und Lesben im Wien des 20. Jahrhunderts“ als Beispiel widerständiger Frauenkunst um 1900 herangezogen. Sie wurde von fragwürdigen Aussagen Karl Schefflers begleitet, der im Jahr 1900 postuliert hatte, künstlerische Tätigkeit

³⁰ Bis 1973 musste der Mann als Familienoberhaupt der Berufstätigkeit seiner Frau zustimmen (BGBl 412/1975/ <http://www.demokratiezentrum.org/themen/demokratieentwicklung/1968ff/familienrechtsreform.html/23.2.20>).

³¹ Vgl. Aigner 2019, S. 101 bzw. Zita 1936, S. 11.

³² Vgl. Cieslar 1999, S. 88.

³³ Vgl. Raggam-Blesch 2008, S. 59–60.

³⁴ Vgl. Raggam-Blesch 2008, S. 59–61, unter Bezugnahme auf Paul Möbius' „Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes“ (1901).

würde bei Frauen nicht nur zur Verkümmern ihrer Gebärorgane führen, sondern sie auch zunehmend in „lesbischer Unnatur“ entarten lassen.³⁵

Das Dasein als Künstlerin im Wien der Jahrhundertwende

Die Voraussetzungen für Künstlerinnen waren also denkbar ungünstig, es kostete enormes Selbstbewusstsein und Durchsetzungsvermögen, um sich in diesem Klima behaupten und beruflich überleben zu können. Die gegen Ende des 19. Jahrhunderts zunehmenden antisemitischen Tendenzen in Wien betrafen viele von ihnen zusätzlich. Der Wiener Bürgermeister Karl Lueger polemisierte nicht nur gegen „Geld- und Börsejuden“, sondern auch gegen die „jüdische“ moderne Kunst und Frauenemanzipation.³⁶ Wie Plakolm-Forsthuber aufzeigt, gelang es dennoch einer großen Zahl jüdischer Künstlerinnen, sich in verschiedenen Sparten zu profilieren und öffentliche Anerkennung zu finden.³⁷ Geschlechtsspezifische Diskriminierungen scheinen sich dabei gravierender ausgewirkt zu haben als die Herkunft. Das ausgeprägte Bildungsbestreben jüdischer Familien, das als Teil der Akkulturation betrachtet wurde, stellte sich insofern als Startvorteil heraus, als Mädchen selbstverständlich eine fundierte Ausbildung, oft in Form von teurem Privatunterricht, ermöglicht wurde.³⁸ Die Überlegung, inwieweit sich manche Künstlerin gerade durch das vorherrschende gesellschaftliche Klima und die feindliche Haltung der Männer herausgefordert und zu Höchstleistungen angespornt fühlte, sollte ebenfalls nicht außer Acht gelassen werden.³⁹

Wahrnehmung weiblicher Kunst – „Auch die geringste Sache, die gut gemacht ist, trägt bei, die Schönheit der Erde zu mehren“⁴⁰

Den Stellenwert, der Arbeiten von Frauen zukam, illustriert das obige Zitat aus dem Katalog der „Großen Kunstschau“ 1908. Aufgrund der ungewöhnlich hohen Frauenquote wird die von Gustav Klimt organisierte Ausstellung gerne als Beweis für die Wertschätzung oder sogar Emanzipation von Künstlerinnen strapaziert.⁴¹ Trotzdem darf nicht übersehen werden, dass zwar die Quantität ihrer Exponate überdurchschnittlich hoch war, diese jedoch fast zur Gänze traditionell weiblich besetzten Sparten wie Kunstgewerbe, Mode und Handarbeiten

³⁵ Kat. Ausst. Neustiftshalle 2005, S. 93 unter Bezugnahme auf Karl Scheffler, *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1900.

³⁶ Vgl. Raggam-Blesch 2008, S. 57.

³⁷ Vgl. Plakolm-Forsthuber 2017, S. 19. Sie zitiert Elisabeth Gotthard in: *Die schaffende Frau*, Bd. 1, H. 4 (1933), S. 110: „Die Künstlerin wünscht als Selbstverständlichkeit betrachtet zu werden.“

³⁸ Vgl. Plakolm-Forsthuber 2017, S. 19–20 bzw. Schweighofer 2013, S. 29 und S. 90.

³⁹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1999, S. 113.

⁴⁰ Kat. Ausst. Kunstschau 1908a, S. 51, Anmerkung zum Raum „Allgemeines Kunstgewerbe“ (nach William Morris).

⁴¹ Kat. Ausst. Kunstschau 1908b. Vgl. Fellner 2019, S. 15. Sie bezeichnet die Tatsache, dass 1908 ein Drittel der Ausstellenden Frauen waren, als „emanzipatorische Meisterleistung“. Vgl. Johnson 2019, S. 32 und S. 35, die den Frauenanteil vom 33 % in der Kunstschau 1908 mit dem „beschämend niedrigen“ Frauenanteil von 10 % bei „An International Survey of [Recent] Painting and Sculpture“ 1984 im MoMA vergleicht.

zuzurechnen sind. Nur sehr wenigen Malerinnen und Bildhauerinnen wurde zugestanden, auf Augenhöhe mit ihren männlichen Kollegen auszustellen. Der überwiegende Teil der „Frauenkunst“ wurde Räumen wie „Allgemeines Kunstgewerbe“, „Kunst für das Kind“ oder „Kinderzimmer“ zugeordnet und bestand aus Stickereien, Puppenhäusern, Spielzeug sowie Gebrauchs- und Ziergegenständen. Somit wurden nicht nur typisch weibliche Stereotype erfüllt, die meisten Ausstellerinnen wurden isoliert und – ihrem gesellschaftlichen Status entsprechend – ins Abseits gedrängt. Nur einige wenige Teilnehmerinnen, wie die Bildhauerinnen Milena Simandl und Nora Zumbusch-Exner, wurden von der männlichen Konkurrenz akzeptiert. Simandl erregte Aufsehen, als sie in einer Art Performance die mächtigen Nischenfiguren „Malerei“, „Architektur“ und „Plastik“ im Eingangsbereich des von Josef Hoffmann konzipierten Ausstellungsgebäudes installierte. Zumbusch-Exners monumentaler „Ikarus“ aus Sandstein markierte die Mitte des Großen Hofes.⁴² Ries beteiligte sich an dieser Ausstellung aus unbekanntem Gründen nicht.

Leistungen von Frauen wurden generell verniedlicht, klein geredet und nicht objektiv beurteilt, da man ihnen jegliche originäre Kreativität absprach. Dass sie an männlichen „Gegenstücken“ gemessen und entsprechend eingeordnet wurden, ist hingegen nicht verwunderlich, da weibliche Vorbilder schlichtweg nicht vorhanden waren. Somit war es ein Leichtes, ihnen Dilettantismus, Epigonentum und Nachahmung ihrer männlichen Vorbilder, Ehemänner oder Lehrer zu unterstellen. Dass die Namen vieler Künstlerinnen der Jahrhundertwende zusehends verblassten, wirkt bis heute nach. Werke von Frauen wurden jahrzehntelang von Museen nicht angekauft, sondern kamen maximal durch Schenkungen dorthin. Dieser Umstand wird nicht nur am Umgang mit dem Nachlass von Ries deutlich, sondern lässt sich auch am Beispiel von Lilly Steiner und anderer Künstlerinnen beobachten.⁴³

Männlichkeit als Qualitätskriterium – „Schade, dass sie in dem Wahne lebt, Männerarbeit tun zu sollen. Dafür ist sie nicht geboren.“⁴⁴

Diese häufig zitierte Aussage von Ludwig Hevesi macht deutlich, wie kritisch die Tätigkeit von Ries gesehen wurde. Das häufig sinnverändernd mit „[...] tun zu wollen“ wiedergegebene Zitat⁴⁵ macht nicht nur den Druck, der auf den Künstlerinnen lastete, sondern auch die Problematik ihrer mangelnden gesellschaftlichen Akzeptanz sichtbar. Bezeichnenderweise fungierte Hevesi als Chronist der Secessionisten, die sich zwar um Anschluss an die internationale Avantgarde bemühten, sich jedoch in Hinsicht auf ihre Kolleginnen wenig

⁴² Vgl. Johnson 2019, S. 32 bzw. Kat. Ausst. Kunstschau 1908a und 1908b. Alle Skulpturen wurden vermutlich zerstört.

⁴³ Laut Forsthuber 1990, S. 2, widmete Lilly Steiner 1954 zwei ihrer bekanntesten Werke der Österreichischen Galerie, wo sie jahrelang im Depot verschwanden. Vgl. Gleis 2019, S. 65.

⁴⁴ Hevesi 1906a, S. 260, zur VII. Ausstellung der Secession 1900.

⁴⁵ Z. B. bei Plakolm-Forsthuber 1994, S. 213, Fellner 2008, S. 22 bzw. 2016, S. 35, sowie Johnson 2019, S. 30.

modern, sondern im Gegenteil, besonders rückständig zeigten. Ambivalenz und Verunsicherung äußern sich in Formulierungen, die Frauen willkürlich „Vermännlichung“ oder „Verweiblichung“ unterstellen. Wenn sie es wagten, die ihnen vorgegebenen Grenzen anzutasten oder gar zu überschreiten, mussten sie mit dem Vorwurf der „Vermännlichung“ leben.⁴⁶ Paradoxerweise wurde gleichzeitig die von Karl Scheffler eingeführte Bewertung „männlich“ als lobendes, anerkennendes Attribut eingesetzt, mit dem Frauen gönnerhaft bedacht wurden.⁴⁷

Diese Zwiespältigkeit wird am Beispiel von Ries besonders deutlich: Während man ihr weibliches und anziehendes Äußeres hervorhob und ihr nicht zugestand, eine „unweibliche“ Ikonografie umsetzen zu dürfen,⁴⁸ wurde der Begriff „männlich“ zur ultimativen Anerkennung ihrer Leistungen strapaziert.⁴⁹ Hingegen mussten sich Frauen, deren Arbeiten als zu feminin wahrgenommen wurden, noch Jahre später Bezeichnungen wie „Pupperlwirtschaft“⁵⁰ gefallen lassen. Im Fall von Ries war man bemüht, weibliche Elemente in ihren Arbeiten auszumachen, die an Kriterien wie Schönheitssinn und Mode festgemacht wurden:

„Man sieht, dass die Künstlerin noch immer an ihrem Talent arbeitet, sich immer mehr zu vervollständigen strebt. Ein derbes, ja männliches, aber gebändigtes Kraftgefühl spricht aus diesen voll ausgereiften und schön durchgebildeten Leistungen; etwas Weibliches mag man höchstens daran finden, dass die Grenzen des Geschmacks und des Schönheitssinnes nirgends überschritten werden, obwohl das ungestüme Temperament der Künstlerin oft genug dazu drängt – wie man an dem gemalten Selbstporträt und einigen kleinen gezeichneten Entwürfen in Silhouettenmanier nur zu deutlich merkt.“

„Nicht genug anzuerkennen ist, daß die Künstlerin sich von den neuesten Moden nicht hat unterkriegen lassen – bei einer Frau doppelt schätzenswert! – daß sie die affektierten Spielereien der Dilettantisch-Primitiven nicht mitmacht und jene Mätzchen und Manieren verschmäh, durch die das Talent ebenso oft unkenntlich wird, als sich Talentlosigkeit dahinter versteckt.“⁵¹

Ein Blick in internationale Zeitschriften lässt vermuten, dass offene Misogynie in Europa unterschiedlich stark ausgeprägt war. Während in englischen und italienischen Blättern wertfrei und ohne Bezugnahme auf Geschlecht, Herkunft oder Stand über Ries berichtet wird, wird sie in einem russischen Artikel konsequent als „der Bildhauer“ oder „der Künstler“ bezeichnet.⁵²

⁴⁶ Vgl. Forsthuber 1990, S. 18–19.

⁴⁷ Vgl. Gleis 2019, S. 61. Karl Scheffler war als Chefredakteur der Zeitschrift Kunst und Künstler tätig.

⁴⁸ Z. B. in Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 11.1895–1896, S. 231: „Ein starkes, aber ungezügelt Talent, um so schwerer in Zucht zu nehmen, als die Bildhauerin jung und hübsch ist.“

⁴⁹ Z. B. WZ, 11.4.1900: „Die Plastik der Dame ist [...] männlich, wuchtig und lastend.“

⁵⁰ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1999b, S. 32.

⁵¹ NFP, 11.4.1913.

⁵² Z. B. in The Studio, 15.7.1901 oder bei Malagola 1906. Vgl. Raev 2002 S. 220.

Biografischer Teil

Allgemeine Anmerkungen

Mit ihrer Autobiografie „Die Sprache des Steines“ zählte Ries 1928 zu den wenigen Frauen ihrer Zeit, die selbstbewusst genug waren, Details aus ihrem Leben öffentlich zu machen.⁵³ Obwohl diese Aufzeichnungen in den letzten Jahren als wichtigste Quelle für die Rekonstruktion ihrer Lebensumstände dienen, ist eine kritische Lesart und ein Abgleich mit zeitgenössischen Texten unabdingbar. De facto handelt es sich um die Niederschrift einer selbst konstruierten „Künstlerlegende“, die vielen Leser_innen bereits aus Interviews und Zeitungsartikeln bekannt war. Konkret fassbare Zeitangaben und private Details werden weitgehend verschleiert oder ausgeklammert. Vorfällen von emotionaler Bedeutung wird breiter Raum gegeben, während heikle Themen bewusst ausgeblendet oder nur knapp abgehandelt werden. Der drehbuchartig inszenierte Lebenslauf reduziert sich streckenweise auf belanglose, aber detailreiche Schilderungen gesellschaftlicher Begegnungen, Gespräche oder fantasievoll ausgeschmückter Traum- und Erweckungserlebnisse, die darauf abzielen, sie als nahezu autodidaktisches Naturtalent erscheinen zu lassen. Raev weist auf Parallelen zwischen Ries' „Künstlerlegende“ und klassischen Vorbildern wie Giorgio Vasari hin. Die Ableitung ihres Namens aus biblischen Quellen erklärt sie mit der dem jüdischen Selbstverständnis entsprechenden Praxis, sich in eine möglichst weit zurückreichende Ahnenreihe einzuschreiben.⁵⁴ Dass der Ursprung vieler – heute überschwänglich und fantastisch anmutender – Formulierungen in symbolistischen Schriften zu finden ist, wurde in der Literatur bisher nicht thematisiert.

Persönliche Strategien

Den Anforderungen, die um die Jahrhundertwende an eine Repräsentantin der Wiener Gesellschaft gestellt wurden, entsprach Ries wenig. Als sie sich hier niederließ, war sie schwer einzuordnen und somit vielfältigen Vorurteilen ausgesetzt. Einerseits stammte sie aus einer vermögenden, gut situierten Familie, hatte eine ausgezeichnete Erziehung genossen, beherrschte mehrere Sprachen und bewegte sich routiniert am gesellschaftlichen Parkett. Andererseits war sie eine alleinstehende Ausländerin jüdischer Herkunft, die Zugang zu einem männlich besetzten Metier für sich beanspruchte, das Kreativität und Körperkraft voraussetzte. Die Kombination aus dem ihr eigenen natürlichen Charme, Talent, Durchsetzungsvermögen und effizienter Selbstvermarktung ermöglichte ihr dennoch eine beispiellose Karriere, die bis

⁵³ Vgl. Raev 2002, S. 216 bzw. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 210.

⁵⁴ Vgl. Ries 1928, S. 7, wo sie ihren Namen von „Ruth“, der Stammutter König Davids, ableitet. Vgl. Raev 2002, S. 216–218.

heute ihresgleichen sucht. Sogar die misogynen Atmosphäre im Wien der Jahrhundertwende scheint sie wenig beeindruckt zu haben. Wenn sie sich ungerecht behandelt fühlte, reagierte sie – zumindest nach außen hin – bestimmt und selbstbewusst,⁵⁵ über viele Konventionen scheint sie sich souverän hinweggesetzt zu haben.

Als begnadete Netzwerkerin setzte sie raffinierte Strategien ein, entwickelte den Namen „Ries“ zu einer Marke und scheute sich nicht, gezielte „Retuschen“ in ihrem Lebenslauf vorzunehmen, wenn sie sich als förderlich erwies. Die Verbreitung einer standardisierten Version ihrer Biografie, die bis heute kursiert, trug zur Bildung eines geheimnisvollen Nimbus bei, der ihre Person umgab. In den Anfangsjahren in Wien reüssierte sie als jugendliches Ausnahmetalent. Später kultivierte sie das Image der extravaganter, etwas wehmütigen, spröden Russin mit interessantem Akzent und gab sich als großzügige Gastgeberin im exotischen Ambiente ihrer Ateliers. Während öffentliche Auftritte bis ins Detail durchinszeniert scheinen, bleibt der private Bereich fast völlig im Dunkeln. Die bewusste Schaffung unterschiedlicher Sphären wird in einem Artikel deutlich, wo es heißt: „Da sind in einer Ecke des Ateliers Bilder der Muttergottes von Kasan in alten Rahmen, russische Stickereien und grelle Tücher. Nur ihr Privatzimmer ist in anderem Stil gehalten.“⁵⁶ Mit ihrer Zielstrebigkeit und der fokussierten Vorgangsweise zählt sie zu den wenigen Künstlerinnen ihrer Zeit, die es schafften, ohne familiäre Beziehungen oder Unterstützung eines Ehemannes eine internationale Karriere aufzubauen. Nur Olga Wisinger-Florian verfolgte ein vergleichbares und ähnlich erfolgreiches Konzept.⁵⁷

Die gezielte Lancierung der traurigen Geschichte ihrer früh gescheiterten Ehe bewirkte die allgemeine Akzeptanz ihres Singledaseins. Die Anekdote eines selbstbewusst ausgetragenen Disputs mit einem Professor der Moskauer Akademie sollte sie als eigenwillige Künstlerin charakterisieren, die auch ohne akademische Ausbildung erfolgreich sein kann. Dass sie sich den Zutritt zur Akademie erschwindelt hatte, indem sie ein fremdes Werk als ihr eigenes ausgab, rechtfertigt sie später kokett mit ihrem inneren, unstillbaren Drang zur Kunst.⁵⁸ Dass sie dort nicht als ordentliche, sondern als außerordentliche Hörerin registriert war, ist nicht Teil ihrer Geschichte.⁵⁹ Durch den finanziellen Rückhalt der Familie war sie, im Gegensatz zu den meisten ihrer Kolleginnen, bis 1917 kaum auf Verkäufe angewiesen. Dass ihr durchinszeniertes Image mit der Zeit brüchig wurde, wird in Artikeln deutlich, in denen ihr vorgeworfen wird, ihre Genialität sei „auf Effekt eingestellt“.⁶⁰ Obwohl Plakolm-Forsthuber

⁵⁵ Die von Ries geschilderten – mitunter recht vehementen – Reaktionen auf Benachteiligungen erscheinen im Abgleich mit ihrer Korrespondenz, z. B. mit dem Vorstand der Secession, durchaus plausibel.

⁵⁶ NWJ, 4.3.1906.

⁵⁷ Vgl. Holaus 1999, S. 87–89 bzw. Baumgartner 2015, S. 332 und Giese 2018, S. 137–140.

⁵⁸ Vgl. Ries 1928, S. 9: „Nun war ich in großer Verlegenheit. Was sollte ich denn vorlegen? Ich hatte ja noch nie etwas gemalt. Aber der Drang zur Kunst war stärker als alle Bedenken.“

⁵⁹ Vgl. Tretyakov 2002, S. 239.

⁶⁰ Z. B. in NWJ, 17.3.1910.

kalkulierte Provokation als Strategie eher ausschließt,⁶¹ müssen Tabuverletzungen bei Arbeiten wie der „Hexe“ oder „Luzifer“ vorhersehbar gewesen sein. Ries' Aussage, sie habe dabei nie einen großen Plan verfolgt, sondern alles intuitiv und nach Gefühl gemacht,⁶² erinnert an einen Leitgedanken des Symbolismus, wonach Emotionen und Überlegungen des schöpferisch tätigen Künstlers im Fokus stehen und die Hinwendung zum Inneren aktiven Handlungen vorzuziehen ist.⁶³

Die Problematik des wahren Alters

Die größte Ungereimtheit im Leben von Ries bleibt ihr Geburtsdatum, da sie in Wahrheit wesentlich älter war, als sie offiziell vorgab. Vage oder fehlende Zeitangaben in der Autobiografie resultieren aus der systematischen Verschleierung ihrer Lebensdaten. Zeitliche Diskrepanzen werden wie beiläufig überspielt, da eine Offenlegung wohl die Glaubwürdigkeit der gesamten Künstlerlegende in Frage gestellt hätte. In Anbetracht ihres wahren Alters ergibt sich ein völlig anderes Bild des Werdegangs und der gesamten Lebensumstände, die ausgeklügelte Dramaturgie der blutjungen russischen Naturbegabung gerät ins Wanken und eröffnet einen neuen Blick auf ihre Biografie.

Das von Ada Raev genannte Geburtsdatum 30.1.1866⁶⁴ und der Geburtsort Pest lassen sich durch Meldeunterlagen und eigenhändige Schriftstücke der Künstlerin stichhaltig belegen.⁶⁵ Dennoch halten sich in der Literatur hartnäckig spätere Daten.⁶⁶ Durch aufwendig begangene Anlässe und Jubiläen wie eine „Dezennalausstellung“ 1906, ein 25-jähriges Berufsjubiläum (1926) oder ihren angeblich fünfzigsten Geburtstag (1928) gelang die Vorspiegelung biografischer Daten, die scheinbar nie ernsthaft hinterfragt wurden.⁶⁷ Neben persönlicher Eitelkeit gab wohl das Selbstverständnis der öffentlichen Person Ries, die sich schon aus ökonomischen Gründen jahrelang als Nachwuchstalent verkaufte, den Ausschlag für diesen Kunstgriff. De facto war sie bereits 27 Jahre alt, als sie sich in Wien dauerhaft niederließ, ihre Biografie veröffentlichte sie 1928 nicht im Alter von fünfzig, sondern von 62 Jahren. In ihrem Buch ist beides kein Thema, zog diese „Verjüngung“ doch wesentliche Vorteile nach sich. Ob sie selbst die falschen Angaben vorsätzlich lanciert oder einfach nie dementiert hat, ist kaum

⁶¹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1997, S. 184 bzw. 1999, S. 113.

⁶² Vgl. Ries 1928, S. 13.

⁶³ Vgl. Facos 2009, S. 37.

⁶⁴ Nach alter russischer Datierung auch 11. Februar 1866.

⁶⁵ Vgl. Raev 2002, S. 216. Sie nennt unter Bezugnahme auf einen Katalog der Tretyakov-Galerie bzw. auf das Geburtenregister der Gemeinde Pest die korrekten Daten, die durch Meldezettel im WStLA, Signatur 2.5.1.4.K11, verifiziert werden können. Vgl. HAN ONB, Brief vom 19.2.1949, Inv. Nr. 1121/8-4, wo Ries ihr Geburtsdatum selbst nennt.

⁶⁶ Vgl. Raev 2002, S. 216 bzw. Berger 1989, S. 243. Das Geburtsjahr 1874 findet sich z. B. bei Plakolm-Forsthuber 1994, S. 210 u. v. a., zuletzt im Kat. Ausst. Unteres Belvedere 2019, S. 287 und bei Aigner 2019, S. 102. Auch in wikipedia wird – unter Bezugnahme auf die Österreichische Nationalbibliothek – 1874 angegeben, siehe: https://de.wikipedia.org/wiki/Teresa_Feodorowna_Ries/7.2.2020.

⁶⁷ Laut Die Stunde, 27.5.1926, zelebrierte Ries am 5.6.1926 die 25. Wiederkehr ihrer Atelierempfänge.

nachzuweisen. Tatsächlich sollte der Faktor „Alter“ für Ries mehrfach von eminenter Bedeutung sein. Während sie ihre vorgebliche Jugendlichkeit als Türöffner für ihre Karriere nutzte, kam ihr Jahrzehnte später ihr hohes Alter zugute, wodurch sie bei ihrer Flucht bzw. im Exil vor der Willkür der Behörden weitgehend verschont geblieben sein dürfte.

Das Patronym

Schon früh machte sich die Künstlerin die russische Gepflogenheit zunutze, die weibliche Form des väterlichen Vornamens im Namen zu führen, indem sie „Feodorowna“ als eine Art Künstlernamen verwendete. Da der Name ihres Vaters in allen eingesehenen Dokumenten mit „Gutmann“ angegeben wird, bleibt die Herleitung rätselhaft. Die Assoziation mit dem Namen zweier russischer Zarrinnen⁶⁸ war jedoch im Westen vermutlich kein Nachteil, sondern suggerierte Exklusivität. In offiziellen Meldeunterlagen findet er sich nicht. Zu dem Umstand, dass das Patronym in der westlichen Presse häufig fälschlich als Familien- oder Vorname verwendet wurde, äußerte sie sich nicht.

Die von Johnson abgeleitete enge Verbindung zur russischen Zarenfamilie ist nicht nachvollziehbar und erscheint unwahrscheinlich.⁶⁹ Ein Konnex lässt sich höchstens insofern konstruieren, als Gutmann Ries in Wien als „Chemiker und kaiserl.- russ. Hoflieferant“ registriert war.⁷⁰ Ob bzw. inwieweit tatsächlich verwandtschaftliche Beziehungen zu russischen Adelskreisen bestanden, wäre zu untersuchen.

Der Umgang mit neuen Technologien

Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert brachte nicht nur gesellschaftliche und soziale Umbrüche, sondern auch signifikante technische und wissenschaftliche Neuerungen mit sich. Ries war Innovationen gegenüber sehr aufgeschlossen und machte sich die neuen Medien rasch zunutze.

Bereits um 1893 soll sie mit Hilfe einer Fotografie ihrer „Somnambulen“ Edmund Hellmer als Lehrer gewonnen haben.⁷¹ Wie Auguste Rodin ließ sie ihre Werke bald durch renommierte Fachleute, wie den kaiserlichen Hoffotografen Charles Scolik, Julius Scherb oder Ernst & Ceřanek ablichten.⁷² Die Bilder dienten als Werbemittel, um ihr Portefeuille unkompliziert

⁶⁸ Maria Feodorowna war 1881–1894, Alexandra Fjodorowna 1894–1917 Kaiserin (Zarin) von Russland.

⁶⁹ Vgl. Johnson 2012, S. 213, ohne Quellenangabe. Demnach soll sie den Namen „Feodorowna“ mit einer bekannten Adelsfamilie in Russland geteilt haben und ihre Familie eng mit der Zarenfamilie verbunden gewesen sein.

⁷⁰ Z. B. in Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungsanzeiger, 1894, S. 863 bzw. Folgejahre.

⁷¹ Vgl. Ries 1928, S. 13.

⁷² Laut Pinet 2010, S. 131, beschäftigte Rodin bereits ab den 1880er Jahren mehrere Fotografen. Vgl. Ries 1928, S. 30. Graf Tolstoi, der Direktor der Akademie der Bildenden Künste, St. Petersburg, soll bereits 1896 ihre Werke aus „illustrierten Zeitschriften“ gekannt haben.

vorzeigen oder als Postkarte versenden zu können, zur Illustration von Presseartikeln oder als Beilage zu Ausstellungsanfragen.⁷³ Dass sie auch selbst gerne vor der Kamera posierte, zeigt eine Tagebucheintragung von Alma Mahler-Werfel, die zur Eröffnung der Camera-Club-Ausstellung am 30.9.1899 notierte: „Spitzer hat 3 Portraits, die Ries – den Fechtmeister Barbasetti und Klimt“.⁷⁴ Künstlerpostkarten, auf denen sie im Kostüm einer russischen Bojarin mit aufwendigem Kopfschmuck zu sehen ist (Abb. 1), nutzte sie für ihre Korrespondenz.⁷⁵ 1913 ließ sie für Fürst Johann II. von Liechtenstein ein kostbares Album mit Fotografien ihres Œuvres anfertigen.⁷⁶ Bei ihrer Flucht aus Wien gelang es ihr, einige Aufnahmen mitzunehmen. 1944 verschickte sie aus dem Exil eine Karte mit der Abbildung der „Unbesiegbaren“ und ersuchte den Empfänger, diese nicht zu vernichten, „[...] ich besitze nur mehr ein Exemplar davon“.⁷⁷

Ihre rasch wachsende Popularität verdankte sie zu einem großen Teil der enormen Anzahl an Zeitungen und Kunstzeitschriften, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts in ganz Europa kursierten. Sie instrumentalisierte diese geschickt für ihre Zwecke und nutzte sie professionell, um Ausstellungstermine oder Besuche von Prominenten in ihrem Atelier bekanntzugeben. Begeistert nutzte sie neu entstehende Eisenbahnverbindungen und war in manchen Jahren mehrere Monate unterwegs. Sobald es technisch möglich war, reiste sie mit der Transsibirischen Eisenbahn bis zum Baikalsee.⁷⁸ Bis ins hohe Alter zeigte sie sich neugierig und offen gegenüber neuen Medien, nutzte regelmäßig das Telefon und entwickelte fast visionäre Fähigkeiten, indem sie sich wünschte, sie könne ihr Gegenüber dabei nicht nur hören, sondern auch sehen.⁷⁹

Rekonstruktion des Lebenslaufes

Frühe Jahre in Moskau

In russischen Medien mitunter als Enkelin des Malers Nikolaevich Rees (auch Riesz, 1804–1886) bezeichnet,⁸⁰ behauptet sie selbst, unter ihren jüngeren Vorfahren keine besondere künstlerische Begabung ermitteln zu können. Das Interesse an Kunst führt sie auf ihren Vater

⁷³ Siehe AdSW, Mappe 34.5.10, Brief vom 5.2.1904. Im Bildarchiv der ÖNB befinden sich mehrere Glasnegative.

⁷⁴ Vgl. Beaumont/Rode-Breyman 1997, S. 375. Laut WZ, 30.9.1899, wurde die Ausstellung im k.k. Museum für Kunst und Industrie gezeigt und tourte dann durch Österreich und Deutschland. Der Industrielle Friedrich-Victor Spitzer galt als international anerkannter Kunstfotograf.

⁷⁵ Z. B. WBR, Karte von 1921 an Dr. Hans Ankwicz-Kleehoven, LQH0184095 bzw. Bildarchiv der ÖNB.

⁷⁶ HAL, Brief vom 19.5.1913 bzw. Ries 1928, S. 57–58. Das Album gilt heute als verschollen.

⁷⁷ HAN ONB, Inv. Nr. 1121/2-3, Karte 20.3.1944 an F. Hunziker, Aufnahme H. Markl (Nr. 619).

⁷⁸ Vgl. Ries 1928, S. 46.

⁷⁹ AdSW, Mappe 34.5.10, Brief 14.11.1903 bzw. HAN ONB, 1121/4-22.8.45, Brief an F. Hunziker, 2.8.1945.

⁸⁰ Z. B. online unter: <https://artz.ru/search/Ries/index.html/11.9.2020>. Raev erwähnt davon nichts.

zurück, der die Moskauer Wohnung mit Repliken antiker römischer Werke ausgestattet haben soll.⁸¹

Geburtsjahr und Geburtsort blieben jahrzehntelang unkommentiert. Erst 1949 gestand sie, 1866 als älteste Tochter des Ehepaares Gutmann und Bertha Ries in Pest (heute Budapest) geboren worden zu sein. Mit einem Jahr übersiedelte sie mit den Eltern nach Moskau, wo sie im vornehmen Pensionat „Evenius“ erzogen wurde.⁸² Auch die Geschichte ihrer kurzen Ehe stellt sich realiter anders dar als bisher bekannt. Dieser Lebensabschnitt ist zwar Teil der Künstlerlegende, es überrascht jedoch, dass die Hochzeit mit Ottokar Löwit, einem 27-jährigen Bierbrauer aus Prag, am 21. Juni 1885 im Wiener Tempel stattgefunden hat. Die internationalen Verflechtungen der Familie spiegeln sich in den Trauungsunterlagen: Als Wohnort der Familie Ries wird Budapest angegeben, die Ehebewilligung des Vaters wurde in Moskau ausgestellt, Wohnort des Bräutigams ist Wien, es ist jedoch unklar, ob das junge Paar tatsächlich jemals hier wohnhaft war.⁸³

Nach dem Ende ihrer kurzen Ehe soll Ries ihre Leidenschaft für die Kunst entdeckt und sich die Aufnahme in die Moskauer Kunstakademie erschwandelt haben, indem sie ein Porträt ihrer Großmutter, das ein Maler kurz davor angefertigt hatte, als ihr Werk ausgab. Dass sie damit sofort in die oberste Klasse eingestuft worden sei,⁸⁴ klingt in Anbetracht ihres wahren Alters plausibel. Von Jänner 1890 bis Februar 1891 war sie nachweislich zuerst in der Malerei-, dann in der Skulpturenklasse als außerordentliche Hörerin eingeschrieben.⁸⁵ Nach eigener Darstellung arbeitete sie vormittags regulär in der Malereiklasse, nachmittags „freiwillig“ in der Bildhauerklasse, womit sie ihren außerordentlichen Status umschreiben könnte. Dass sie bald Auszeichnungen erhielt,⁸⁶ belegen regelmäßige Teilnahmen an Ausstellungen der „Moskauer Gesellschaft der Liebhaber der Künste“ mit Porträts und Genredarstellungen zwischen 1891 und 1896.⁸⁷ Die ausführliche Schilderung ihres Streitgesprächs mit einem Lehrer, das den Verweis von der Akademie zur Folge hatte,⁸⁸ sollte den Eindruck vermitteln, sie habe bereits früh über ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein und Gerechtigkeitsgefühl verfügt. Dass es sich

⁸¹ Vgl. Ries 1928, S. 7.

⁸² HAN ONB, Brief an F. Hunziker, 19.2.1949, Inv. Nr. 1121/8-4. Auf einer Visitenkarte im AdSW, Mappe 34.5.9, wird Wien, Salmgasse 8, und die Moskauer Adresse, N. Basmannaïa 13, angegeben.

⁸³ Archiv IKG Wien, Bestand Matriken, Trauungsbuch Tempelgasse, Reihenzahl RZ 983/1885. Als Wohnort scheint IX., Währinger Gürtel 68, auf. Auch die Auflösung der Ehe ist vermerkt. Die späte Datierung mit 5.11.1897 ist unklar, auch ein Abschreibfehler kann laut Archivarin nicht ausgeschlossen werden.

⁸⁴ Laut Ries 1928, S. 9: Akademie der bildenden Künste in Moskau. Laut Raev 2002, S. 217: Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Baukunst.

⁸⁵ Vgl. Tretyakov 2002, S. 239.

⁸⁶ Vgl. Ries 1928, S. 9–11 bzw. Raev 2002, S. 218. Ihr erstes Werk, das Gemälde eines alten Invaliden, soll einen ersten Preis eingebracht haben, ebenso ein Basrelief („Ariadne“) und ein „schöner, blonder Kinderkopf“. Lt. Tretyakov 2002, S. 239, erhielt sie 1891 ihre erste Auszeichnung für den „Kopf eines Kindes“.

⁸⁷ Vgl. Raev 2002, S. 218. Die Ausstellungstätigkeit von Ries wird in Tretyakov 2002, S. 239, bestätigt.

⁸⁸ Laut Ries 1928, S. 11, habe sie zu Prof. Korowin gesagt: „Denken Sie denn, wir sind für Sie da? Sie sind für uns da!“. Laut Raev 2002, S. 219, vermutlich Sergej A. Korovin, der 1888–1907 an der Akademie Malerei unterrichtete.

in Wahrheit nicht um eine jugendliche Schülerin handelte, die sich dem Professor widersetzte, sondern um eine finanziell bestens abgesicherte Mittzwanzigerin, lässt den Vorfall in neuem Licht erscheinen. Der unrühmliche Abgang von der Akademie und die Ablehnung ihrer Anträge auf Wiederaufnahme verletzten sie tief:

„Ein Blitzschlag hätte nicht lähmender auf mich wirken können, als diese Mitteilung. Ich war natürlich sofort bereit, zu Kreuze zu kriechen, nur um die Akademie, ohne die mir mein ganzes Leben zwecklos schien, nicht verlassen zu müssen. Ich versuchte alles, um Wiederaufnahme zu finden. Es nützte nichts; die Akademie blieb mir verschlossen. Meine Welt war für mich verloren.“⁸⁹

Motiviert durch den Leiter der Plastikabteilung der Akademie, soll sie 1892 zum Beweis autonom arbeiten zu können, in sechs Wochen die „Somnambule“ aus Ton modelliert haben,⁹⁰ die in Gips gegossen wurde und im Frühjahr in der „Künstlerausstellung“ großes Aufsehen erregt haben soll.⁹¹ Im selben Jahr muss das heute verschollene Ölgemälde „Russischer Bauer“ entstanden sein, das in der Autobiografie abgebildet ist (Abb. 49).⁹²

Übersiedlung nach Wien

Ohne sich zeitlich festzulegen, erzählt Ries, sie sei mit ihren Eltern „im Sommer“ wie jedes Jahr nach Karlsbad gereist und dabei auch nach Wien gekommen. Den spontanen Entschluss, hier ihre Ausbildung fortzusetzen, begründet sie mit der Faszination an Museen und Denkmälern. Moskau habe ihr „zu wenig in der Kunst“ und keine großen Bildhauer geboten, bei denen sie hätte lernen können.⁹³ De facto war der Zugang zu russischen Kunstakademien für Frauen vergleichsweise einfacher als in Westeuropa. Seit 1893 waren sie in St. Petersburg zum Studium zugelassen und wurden – auch beim Aktzeichnen – gemeinsam mit Männern unterrichtet. Die konservative Unterrichtsgestaltung soll jedoch manche Künstlerin bewegen haben, ihre Ausbildung in Paris oder München fortzusetzen, die als attraktive Kunstzentren galten.⁹⁴ Da es für eine Frau undenkbar war, alleine in eine fremde Stadt zu ziehen, übersiedelte die Familie 1893 nach Wien.⁹⁵ Gutmann Ries ließ sich als „Chemiker und kaiserl.-russ. Hoflieferant“ registrieren, 1895 bezog man die Wohnung in Wien V., Laurenzgasse 3, die die Bildhauerin bis 1939 nutzen sollte.⁹⁶

Nachdem ihr der Zugang zur Akademie verwehrt war, blieb Privatunterricht die einzige Option. Obwohl Caspar Zumbusch bereits zugesagt haben soll, sie privat zu unterrichten, bewarb sie

⁸⁹ Ries 1928, S. 11 bzw. Raev 2002, S. 218.

⁹⁰ Laut Raev 2002, S. 218, Sergej I. Ivanov. Vgl. HAN ONB, Brief vom 31.3.1951, Inv. Nr. 1121/14-3.

⁹¹ Vgl. Ries 1928, S. 11–12 bzw. Raev 2002, S. 218–219. Welche Ausstellung gemeint ist, bleibt unklar.

⁹² Vgl. Ries 1928, Abb. S. 130.

⁹³ Vgl. Ries 1928, S. 12.

⁹⁴ Laut Raev 2002, S. 96–97 bzw. S. 106, z. B. Anna Golubkina, die „von Zeit zu Zeit Rodin konsultierte“.

⁹⁵ Laut AdKH, Notiz vom 15.7.1901.

⁹⁶ Lt. Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungsanzeiger, 1894 (für 1893), S. 863 bzw. Folgejahre, in Wien IV., Große Neugasse 8. Vgl. Meldezettel vom 1.11.1939, WStLA, Signatur 2.5.1.4.K11.

sich auch beim wesentlich jüngeren und fortschrittlicheren Edmund Hellmer.⁹⁷ Er stand Schülerinnen grundsätzlich skeptisch gegenüber, eine Fotografie der „Somnambulen“ (Abb. 2) soll ihn aber, wie erwähnt, überzeugt haben, sie auszubilden.⁹⁸ Mit der Begründung, sie könne „dort ungestört arbeiten“, soll er ihr einen Arbeitsraum im Souterrain der Akademie angeboten haben, wo er ein- oder zweimal die Woche vorbeikommen wollte, um nach ihr zu sehen.⁹⁹ Hellmer fand damit eine elegante Lösung, um seine Schülerin von den Studenten, die in seinem Prater-Atelier arbeiteten, abzusondern.¹⁰⁰ Falls ihre Leistung seinen Erwartungen nicht entsprochen hätte, wäre es kaum aufgefallen, da sie isoliert tätig war. Gleichzeitig konnte damit moralischen Bedenken oder Konkurrenzsituationen vorgebeugt werden. Ab 1895 beteiligt sie sich aktiv am gesellschaftlichen Leben in Wien und stellt zwei Mal im Künstlerhaus aus,¹⁰¹ ihre Anwesenheit im Wiener Stadtpark bei der Enthüllung des Denkmals für den Maler Emil Jakob Schindler von Edmund Hellmer wird bereits öffentlich kommentiert.¹⁰² Die Behauptung, sie sei durch „eine vom Präsidenten des Künstlerhauses, Professor Hegenbarth, vermittelte Sonderausstellung“ bekannt geworden,¹⁰³ konnte nicht verifiziert werden.

Die Ausstellung im Künstlerhaus 1896 und die Folgen

Als Meilenstein für die Karriere von Ries gilt die Marmorskulptur „Hexe bei der Toilette zur Walpurgisnacht“ (Abb. 3), die zur Frühjahrsausstellung des Künstlerhauses 1895 fertig gewesen sein soll.¹⁰⁴ Laut Katalog wurde sie jedoch erst ein Jahr später in der XXIV. Jahresausstellung neben den Gipsbüsten des russischen Gutsbesitzers N. W. Medinsoff, des Bildhauers Rudolf Weyr und des Karikaturisten Hanns Schließmann, gezeigt.¹⁰⁵ Dass im Herbst 1896 dort eine weitere Arbeit der Bildhauerin, eine heute verschollene Büste des Komponisten Theodor Leschetitzky, ausgestellt war,¹⁰⁶ wurde in der Literatur bisher nicht erwähnt. Warum das Objekt (laut Katalog) zum Verkauf stand, konnte ebenso wenig in Erfahrung gebracht werden wie nähere Details dazu. Ries avanciert danach rasch zu einer

⁹⁷ Vgl. Ries 1928, S. 12–13 bzw. Pötzl-Malikova 1976, S. 146, die ein Studium an der Akademie bei Hellmer erwähnt.

⁹⁸ Vgl. Ries 1928, S. 13.

⁹⁹ Vgl. Ries 1928, S. 13. Laut WBR, ID-Nr. LQH0184085, gab Ries die Adresse mit „Wien I., Schillerplatz 3, Souterrain, 28“ an. Hans Schließmann schrieb am 3.1.1896, er sitze Ries in der „[...] Academie d. b. K., Souterrain No 27, neben dem Atelier des Professor Hellmer“ Modell (WBR, HAN, ID-Nr. LQH0184085).

¹⁰⁰ Laut Pötzl-Malikova 1976, S. 33, soll Hellmer im Prater „halb privat“ Schüler unterrichtet haben. Vgl. Ries 1928, S. 16. Die Bemerkung, sie habe ihren Lehrer ersucht, ihn „nach Semesterschluß [...] in seinem Atelier im Prater besuchen zu dürfen“, lässt vermuten, dass sie dort während der Unterrichtszeiten nicht erwünscht war.

¹⁰¹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1997, S. 182. Laut Kat. Ausst. Künstlerhaus 1895a stellte Ries zwei Porträtbüsten aus, laut Kat. Ausst. Künstlerhaus 1895b im Dezember 1895/Jänner 1896 eine Terracotta-Büste und die „Gipsbüste ‚Himmelskönigin‘“.

¹⁰² Wiener Salonblatt, 20.10.1895.

¹⁰³ Vgl. Jelusich 1965, S. 150. Laut <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/pageview/1114226/29.1>. 2021, war der Bildhauer Ernst Hegenbarth 1921–1923 Präsident des Künstlerhauses.

¹⁰⁴ Vgl. Ries 1928, S. 14 und S. 16.

¹⁰⁵ Kat. Ausst. Künstlerhaus 1896a, S. 32. Siehe NFP, 21.3.1896; Morgen-Presse, 3.4.1896, u. a.

¹⁰⁶ Kat. Ausst. Künstlerhaus 1896b.

gefragten Porträtistin, der es gelingt, lukrative Aufträge aus höchsten gesellschaftlichen Kreisen zu erhalten.¹⁰⁷ Im selben Jahr hält sie sich monatelang in Russland auf, wo sie Leo Tolstoi besucht und den Landschaftsmaler Isaak I. Lewitan porträtiert, der ihr im Gegenzug zwei Gemälde schenkt.¹⁰⁸ Ein Zusammenhang mit ihrer Ausstellungstätigkeit in Moskau, die sie, wie erwähnt, bis 1896 aufrecht hielt, konnte nicht nachgewiesen werden. Noch während dieser Reise wird sie von Unterrichtsminister Hartel zur Ausschreibung für eine Nischenskulptur für die k.k. Marinekirche in Pula eingeladen, für die sie einen Entwurf für eine „Heilige Barbara“ einreicht.¹⁰⁹

Die Ausbildungszeit bei Hellmer endete vermutlich 1897, als er ihr zu Semesterende vorgeschlagen haben soll, sich ein eigenes Atelier zu suchen.¹¹⁰ Bald danach bezieht sie Räumlichkeiten in der Salmgasse 8 im dritten Bezirk, die der Maler Sigmund L'Allemand vor ihr genutzt haben soll.¹¹¹ Eine Fotografie von Charles Scolik, die Ries 1898 bei einer Porträtsitzung mit Mark Twain zeigt (Abb. 4), verhilft ihr zu einem weiteren Karriereschub, wozu indirekt auch der Kaiser beiträgt, der diese Aufnahme in der Jubiläums-Ausstellung bewundert haben soll.¹¹²

Als sie für den um 1896 vollendeten Akt „Luzifer“ (Abb. 5) als erste und einzige Frau mit der goldenen Karl-Ludwig-Medaille des Künstlerhauses ausgezeichnet wird, soll sie anonyme Drohbriefe erhalten haben.¹¹³ Die Annahme, sie habe den Preis als Nicht-Österreicherin erhalten,¹¹⁴ erweist sich dabei als unrichtig, da sie durch ihren Geburtsort Pest und die Heirat mit einem Tschechen Bürgerin der Monarchie war.¹¹⁵ Weitere Medaillen gehen 1897 an zwei Maler, den Polen Julian Falat, und den Norweger Frits Thaulow.¹¹⁶ Olga Wisinger-Florian, die gleichzeitig die kleine goldene Staatsmedaille erhält, vermerkt in ihrem Tagebuch: „Golz telefoniert, daß ich die Medaille bekommen habe, aber ebenso Tina Blau und Ries, also dumm,

¹⁰⁷ Vgl. Ries 1928, S. 15.

¹⁰⁸ Vgl. Ries 1928, S. 28–29. Eine Erkrankung Tolstois soll die Ausführung einer Büste verhindert haben. Die Gipsbüste von Lewitan sowie ein Bronzeabguss aus 1960 befinden sich laut Tretyakov 2002, S. 139, bzw. Auskunft der Galerie vom 24.5.2019, in deren Bestand in Moskau. Der Verbleib der Gemälde ist unbekannt.

¹⁰⁹ Vgl. Ries 1928, S. 30.

¹¹⁰ Vgl. Ries 1928, S. 21. Das Interessante Blatt berichtet am 10.6.1897, dass Ries „sich bei [...] Hellmer weiterbildet“. Da im NWJ vom 28.12.1897, bereits über einen Besuch im Atelier berichtet wird, ist von einer Übersiedlung im zweiten Halbjahr 1897 auszugehen.

¹¹¹ Laut NWT, 16.2.1902: „Durch ein kleines Gemach, das wie ein Schatzkästlein mit Nippes aller Art gefüllt ist, gelangt man in das mäßig große Atelier, das sein Licht durch ein hoch gelegenes Fenster erhält.“

¹¹² Wiener Salonblatt, 3.9.1898.

¹¹³ Vgl. Ries 1928, S. 18. Laut Kat. Ausst. Künstlerhaus 1896a, S. 3–4 wurden jährlich drei Medaillen an zwei inländische und einen ausländischen Künstler vergeben. Ries' von Rudolf Weyr entworfene Medaille wurde 2019 um € 14.500,00 versteigert (siehe <https://auktionen-fruehwald.auex.de/Los/134/664.0/> Münzen%20Kaisertum%20Österreich%20Franz%20Joseph%20I.%201848%20-201916/forceprint/20.1.2021). Für diesen Hinweis bedanke ich mich sehr herzlich bei Teodora und Mike Weyr-Clark.

¹¹⁴ Laut Plakolm-Forsthuber 1997, S. 183, erhielt Ries die „für Nichtösterreicher ranghöchste“ Medaille.

¹¹⁵ Ries' österreichischer Pass soll sich in den Unterlagen befinden, die privat ersteigert wurden. Der Genossenschaftsausschuss des Künstlerhaus bestätigte diese Tatsache im Brief vom 20.9.1901 (AdKH).

¹¹⁶ Vgl. <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Künstlerhaus-Preise/30.7.2019>.

allein wäre mir lieber!“¹¹⁷ Den Rat Hellmers, Wien aufgrund der Drohungen eine Zeitlang zu verlassen, befolgt Ries widerwillig und begleitet ihren Bruder nach Paris. Obwohl sie sich von der Stadt enttäuscht zeigt, nimmt sie wertvolle Anregungen mit: Die wöchentlichen „Jours“, die sie bald danach in ihrem Atelier einführt, entwickeln sich zu einem beliebten Treffpunkt der vornehmen Wiener Gesellschaft.¹¹⁸

Die Jahre bis zur Jahrhundertwende markieren die produktivste Phase der Künstlerin, in der mehrere monumentale Skulpturen und zahlreiche Porträtbüsten entstehen. Sie beschickt prestigeträchtige internationale Ausstellungen, unternimmt ausgedehnte Reisen und pflegt intensive Kontakte zu Künstlern und potenziellen Auftraggebern.¹¹⁹ Ihre zunehmende Popularität lässt sich an der markant steigenden Zahl an Rezensionen und Interviews ablesen, wobei ab der Jahrhundertwende gesellschaftliche Aktivitäten immer mehr an Bedeutung gewinnen. Durch Reisen, Ausstellungsbeteiligungen und persönliche Kontakte gelingt es ihr, auch in Russland präsent zu bleiben.¹²⁰ Im Mai 1898 sind in der Jubiläumsausstellung des Künstlerhauses die Porträtbüsten von Mark Twain und Alfred Berger, sowie der monumentale Akt „Tod“ (Abb. 6) zu sehen.¹²¹ Alma Mahler-Werfel notiert in ihr Tagebuch: „Vormittags im Künstlerhaus. Mir gefielen die Plastiken von der Ries und vom Klinger (einige) am Besten [...]“.¹²²

Als sie 1899 die Möglichkeit erhält, in der Secession auszustellen, werden vier Büsten, ein Relief der drei Töchter der Familie Wilczek (Abb. 7) und das „Steinbildnis des Bildhauers Ed. Hellmer“ (Abb. 8) ausgewählt.¹²³ Das Spektrum der Kritiken für die „jugendliche Künstlerin“ reicht von „genial“ bis „brav und tüchtig“, im Vergleich mit den Exponaten von Auguste Rodin, Albert Bartholomé oder Paolo Troubetzkoy wird ihre Leistung jedoch als „Ausdruck eines höchst achtbaren Durchschnittsvermögens“ eingestuft.¹²⁴ Hevesi urteilt streng und bezeichnet die Büsten als „von Rodin angehaucht“, ihre Technik als „unausgereift“ und die Hellmer-Darstellung „ungenügend“.¹²⁵ Auch international findet die unkonventionelle Bildhauerin Beachtung. In „The Studio“ wird sie in der Ausstellungsrezension erwähnt und Scoliks Fotografie mit Mark Twain und „Luzifer“ abgedruckt.¹²⁶ Der monumentale „Tod“, der der

¹¹⁷ Vgl. Halaus 1999, S. 88, Eintragung vom 20.04.1897. Wisinger-Florian wurde für ihr Gemälde „In den Feldern“ ausgezeichnet. Dass Ries als einzige Frau die „große“ Medaille zuerkannt wurde, erwähnt sie nicht. Vgl. NFP, 1.5.1897, NWJ 13.5.1897. Siehe auch Giese 2018, S. 105.

¹¹⁸ Vgl. Ries 1928, S. 19 bzw. Wiener Journal, 28.12.1897.

¹¹⁹ Ries reiste seit ihrer Jugend jeden Sommer nach Karlsbad, ab 1898 verbrachte sie zusätzlich mehrere Wochen am Lido. Vgl. dazu z. B. Ries 1928, S. 31 bzw. Tretyakov 2002, S. 239.

¹²⁰ Vgl. Raev 2002, S. 220.

¹²¹ Kat. Ausst. Künstlerhaus 1898. Alfred Berger war Professor für Ästhetik an der Universität Wien und von 1910–1912 Direktor des Wiener Burgtheaters.

¹²² Beaumont/Rode-Breymann 1997, S. 49, Eintragung vom 1.5.1898.

¹²³ Kat. Ausst. Secession 1899, S. 17. Die bei Johnson 2012, S. 213, genannte Thurn-Taxis-Büste scheint im Katalog nicht auf.

¹²⁴ Wiener Salonblatt 8.4.1899 bzw. NFP, 21.3.1899.

¹²⁵ Vgl. Hevesi 1906a, S. 168 bzw. Dolinschek 1989, S. 43–44.

¹²⁶ The Studio, Nr. 76, Juli 1899, S. 127–128 und S. 131.

künstlerischen Ausrichtung der Wiener Gruppe vielleicht eher entsprochen hätte, wird im Juli im Münchener Glaspalast gezeigt.¹²⁷ Dass er dort einiges Aufsehen erregte, zeigt ein Kommentar, in dem der „phantasievollen Russin“ eine große Zukunft prophezeit wird.¹²⁸

Die Jahrhundertwende

Mit großer Verspätung liefert sie Anfang April 1900 die kleine Bronzegruppe „Der Kuss“ (Abb. 9) und die Gipsversion der „Unbesiegbaren“ (Abb. 10) in die VII. Ausstellung der Secession. Diese soll dort Gustav Klimts Gemälde „Philosophie“ ersetzen, das bereits auf dem Weg zur Weltausstellung nach Paris ist.¹²⁹ Anfang Juni werden beide Werke von Ries zusammen mit der Büste von Hellmer ebenfalls dorthin verschickt. Die Teilnahme an dieser internationalen Großveranstaltung als Vertreterin der Monarchie markiert einen Höhepunkt ihrer Karriere. Sie verbringt drei Monate vor Ort, die sie nutzt, um intensive gesellschaftliche Kontakte zu pflegen. Mit dem prominenten symbolistischen Bildhauer Albert Bartholomé besucht sie dessen berühmtestes Werk, das Grabmal „Aux Morts“, von dem 1898 ein „Fragment“ in Wien zu sehen war,¹³⁰ am Friedhof Père Lachaise, von Jean-François Raffaëlli fertigt sie eine Büste an (Abb. 11). Dass sie Auguste Rodin mehrmals trifft, bezeichnet sie als „selbstverständlich“, sein Angebot, sie zu porträtieren, will sie jedoch mit Nachdruck ausgeschlagen haben.¹³¹ Neben einer Führung durch sein Atelier und seine private Ausstellung am Quai d’Orsay soll er sie zur Weltausstellung begleitet haben, was sie mit seinem Interesse an ihren Werken begründet.¹³² Edmund Hellmer erhält für die „Lampenträgerin“ (Abb. 12) eine Goldmedaille, seine Schülerin wird für die „Unbesiegbaren“ zum „Officier de l’Académie“ ernannt.¹³³ Dass sie für den „Kuss“ – wie Olga Wisinger-Florian – mit einer Bronzemedaille ausgezeichnet wird, geht ebenso unter wie die Tatsache, dass sich ihre Kolleginnen Eugenie Breithut-Munk und Olga Boznanska mit lobenden Erwähnungen begnügen müssen.¹³⁴

Anfang September 1900 begleitet Ries ihre Eltern nach Moskau, von wo sie alleine mit der Transsibirischen Eisenbahn bis zum Baikalsee weiterreist. Mit diesem für eine unbegleitete

¹²⁷ Kat. Ausst. Glaspalast München 1899, S. 135. Vgl. NFP, 11.7.1899, S. 3.

¹²⁸ Vgl. Schölermann 1900, S. 288.

¹²⁹ Vgl. Hevesi 1906a, 5.4.1900, S. 260: „Und vorgestern hat sich auch [...] mit zwei neuesten Werken eingefunden.“ Die VII. Ausstellung lief vom 8.3.–6.6.1900. Vgl. Ries 1928, S. 34 bzw. Dolinschek 1989, S. 50–51.

¹³⁰ Kat. Ausst. Secession 1898a bzw. Ries 1928, S. 34. Laut Hevesi 1906a, S. 23, waren Fotografien davon bereits zwei Jahre vorher in verschiedenen Zeitschriften abgebildet.

¹³¹ Laut Ries 1928, S. 36, sei sie nicht gekommen, um Modell zu sitzen, „sondern um zu sehen und zu lernen“.

¹³² Vgl. Ries 1928, S. 36.

¹³³ Vgl. Ries 1928, S. 35 bzw. Chronique des Arts et de la Curiosité 1900a, S. 285 und Neues Wiener Abendblatt, 30.1.1902, u. a. Sie erwähnt die Auszeichnung z. B. in den Briefen vom 16.6.1949, Inv. Nr. 1121/10-2 und 16.9.1949, Inv. Nr. 1121/11-1, HAN ONB.

¹³⁴ Vgl. ANF, Beilage zum Brief vom 22.1.1939 von Ernst Kris an Pierre Schommer. Laut Chronique des Arts et de la Curiosité 1900b, S. 295 und S. 297 erhielt sie die Medaille Groupe II. Classe IX.

Frau äußerst gewagten Unternehmen erregt sie großes Aufsehen¹³⁵ und nützt die Gelegenheit, sich erneut als unerschrockene Einzelkämpferin in Szene zu setzen.

Anfang 1901 veranstaltet die Gruppe der „Acht Künstlerinnen“ eine Ausstellung, in der erstmals ausschließlich Werke von Frauen gezeigt werden.¹³⁶ Die Beiträge von Ries, der „Kuss“, eine Büste des deutschen Schauspielers Rudolf Christians,¹³⁷ sowie mehrere Gemälde, werden von Publikum und Kritik positiv aufgenommen.¹³⁸ Im Februar 1901 deponiert sie in der Secession vergeblich ihr Interesse an der Frühjahrsausstellung, im Juni bietet sie dort – wieder erfolglos – „[...] eine Anzahl von Portraits 4 Marmor, 2 Bronze (darunter Raffaëlis), Terra Cotte und ein lebensgrosses Selbstportrait“ für „irgendeine Ausstellung“ an. Im In- und Ausland wird sie nach wie vor als „jugendliche russische Bildhauerin“ gehandelt, so auch in „The Studio“, wo neben ihrem üblichen Lebenslauf Fotografien der „Hexe“, der „Unbesiegbaren“ und der Hellmer-Büste abgedruckt werden.¹³⁹ Über Auftrag der Wiener Rettungsgesellschaft porträtiert sie deren Gründer, Johann Nepomuk Graf Wilczek (Abb. 13), während sich Vertreter_innen des Wiener Hochadels in ihrem Atelier die Klinke in die Hand geben, um das Modell der „Heiligen Barbara“ zu begutachten.¹⁴⁰ Die zweite Ausstellung der „Acht Künstlerinnen“ Ende 1901 enttäuscht die Erwartungen der Kritiker.¹⁴¹ Auch 1902 scheint unauffällig verlaufen zu sein, Medienberichte beschränken sich auf die Nachricht, der ihr 1900 verliehene französische Orden sei eingelangt bzw. auf Berichte über die „Kunstwanderungen“, für die sie ihr Atelier kunstinteressierten Besucher_innen öffnet.¹⁴²

Vermutlich im darauffolgenden Sommer modelliert sie im Schloss der Familie Thurn und Taxis in Duino eine Büste des Sohnes Sascha (Abb. 14),¹⁴³ reist von dort nach Karlsbad, um Unterrichtsminister Wilhelm von Hartel zu porträtieren (Abb. 15) und begibt sich direkt an den Lido, wo sie bis zum Herbstende bleibt.¹⁴⁴ Nur die Erwähnung, ihr „Kuss“ und die Büsten von Hellmer und Wilczek seien bei der Ausstellung in Venedig unmittelbar neben Rodins Exponaten gezeigt worden und hätten sensationellen Erfolg gehabt,¹⁴⁵ weist auf das Jahr 1903 hin. Dass sie in diesem Zeitraum zusätzlich in der Wiener Secession und im Münchener

¹³⁵ Vgl. Ries 1928, S. 46 bzw. NFP, 23.11.1902 u. a.

¹³⁶ Laut Das Vaterland, 23.1.1901, war es „der erste Versuch seiner Art“ in Wien, während in München und Paris ähnliche Frauen-Ausstellungen längst abgehalten wurden.

¹³⁷ Rudolf Christians (1869–1921) war 1895–1898 am Deutschen Volkstheater in Wien engagiert, wo er große Erfolge feierte. Vgl. z. B. Der Humorist 4.3.1896, Grazer Volksblatt 13.2.1898 u. a.

¹³⁸ NFP, 1.2.1901, Österreichs Illustrierte Zeitung, Nr.17 bzw. Das Vaterland, 23.1.1901.

¹³⁹ The Studio, Vol. 23, No. 100, 15.7.1901, S. 134, 137–138.

¹⁴⁰ Vgl. Ries 1928, S. 47 bzw. NWT, 27.12.1901.

¹⁴¹ Z. B. NWT, 31.12.1901.

¹⁴² Illustriertes Wiener Extrablatt, 16.2.1902, NWT, 16.2.1902, NFP, 3.3.1902.

¹⁴³ Vgl. Ries 1928, S. 49–50.

¹⁴⁴ Vgl. Ries 1928, S. 50–51. Vgl. Kunst und Kunsthandwerk, Monatszeitschrift VIII, 1905, Heft 2, S. 147 bzw. Kat. Ausst. Secession 1905, Kat. Nr. 19 (ohne Seitenangabe).

¹⁴⁵ Vgl. Ries 1928, S. 49 bzw. Kat. Ausst. Biennale Venedig 1903, S. 73. Die Arbeiten von Ries sind als Nr. 20–22 gelistet, jene von Rodin unter 23–27.

Glaspalast ausstellte, ist durch Kataloge belegt.¹⁴⁶ Ein spontaner Tanz von Isadora Duncan am Lido, die sie bereits aus Wien kannte, soll sie inspiriert haben, ein Porträt von Lisa Gutherz-Ditmar (Abb. 16) als Halbfigur auszuführen.¹⁴⁷ Auch der Auftrag, ein Grabmal für den jung verstorbenen Sohn des Wiener Rechtsanwalts Dr. Strauss (Abb. 17) zu konzipieren, soll sich in diesem Sommer ergeben haben.¹⁴⁸ Auf beide Werke wird noch näher einzugehen sein. Zurück in Wien erkundigt sie sich nach der Ausstellungsplanung der Secession und beschwert sich bitter, zur Klimt-Ausstellung im November nicht eingeladen worden zu sein.¹⁴⁹ Anfang Dezember 1903 verstirbt ihr Vater.¹⁵⁰ Mit der Begründung, diese Zeit sei „unendlich traurig“ gewesen, überspringt Ries in ihren Aufzeichnungen etwa zwei Jahre.

Medienberichte belegen, dass sie in dieser Phase dennoch nicht untätig bleibt: Im Jänner 1904 nimmt sie an der dritten Ausstellung der „Acht Künstlerinnen“ teil und präsentiert neben mehreren Büsten ihr Ölgemälde „Selbstporträt im Malerkittel“ (Abb. 18).¹⁵¹ Im Februar erkundigt sie sich in der Secession nach dem Charakter der Frühjahrsausstellung und meldet den „Tod“ und eine „Frauenbüste“ dafür an.¹⁵² Wenig später muss sie die Anmeldung zurückziehen, da sie die Büste „Lachende Dame“ (Abb. 19) nicht zeitgerecht liefern kann.¹⁵³ Im August wird in der Presse die Fertigstellung des „Kastalia“-Brunnens für den Innenhof der Wiener Universität im Atelier Hellmer verkündet, am 20. Oktober 1904 enthüllt Bürgermeister Lueger Hellmers Grabmal für Hugo Wolf (Abb. 20), dessen Bezug zum „Kuss“ von Ries noch zu hinterfragen sein wird.¹⁵⁴ Wenige Tage später schenkt sie dem Unterrichtsminister ein Exemplar dieser Gruppe für die „Moderne Galerie“. ¹⁵⁵ Ende des Jahres wird die „Heilige Barbara“ zusammen mit vier weiteren Heiligenfiguren über dem Portal der Marinekirche Madonna del Mare in Pula angebracht.¹⁵⁶ Anfang 1905 wird die Marmorbüste von Hartel und die „Lachende Frau“ in der XXII. Ausstellung der Secession neben Hellmers „Kastalia“-Brunnen gezeigt.¹⁵⁷ Etwa zur gleichen Zeit dürfte Graf Wilczek den Kontakt zu Fürst Johann II. von Liechtenstein hergestellt haben, der ihr wenig später ein neues Atelier anbietet.¹⁵⁸

¹⁴⁶ Kat. Ausst. Münchener Glaspalast 1903 bzw. Kat. Ausst. Secession 1903b.

¹⁴⁷ Vgl. Ries 1928, S. 55 und S. 62, bzw. Hevesi 1906a, S. 368–370 und S. 516–523. Duncan hielt sich zwischen 1902 und 1904 mehrmals in Wien auf. Laut Die Zeit, 27.3.1903, traf sie mit Ries bei der Eröffnung der Frühjahrsausstellung in der Secession zusammen.

¹⁴⁸ Vgl. Ries 1928, S. 51. Nähere Details zur Familie waren nicht eruierbar.

¹⁴⁹ Brief vom 13.10.1903, 13./14.11.1903 und 24.12.1903, AdSW, Mappe 34.5.10. Ries moniert, sie habe einen „russischen Millionär“ begleiten wollen, um ihm beim Ankauf von Bildern behilflich zu sein.

¹⁵⁰ Vgl. Ries 1928, S. 56. Laut Archiv IKG Wien, Bestattungsmatrike, Sterbebuch RZ 1797/1903, verstarb Gutmann Ries am 2.12.1903 mit 77 Jahren. Er wurde am Zentralfriedhof, Tor 1, Grab 76, Reihe 4, Grab Nr. 51, beerdigt.

¹⁵¹ Kat. Ausst. Salon Pisko 1904 bzw. NWT, 3.1.1904 u. a.

¹⁵² Brief vom 5.2.1904 und Anmeldeformular, undatiert, AdSW, Mappe 34.5.10: „Ueberlebensgrosser Akt (Gybs) ‚Der Tod‘“ und „Marmor Block ‚Lachende Dame‘ bis zur Brust (Nathurgross)“.

¹⁵³ AdSW, Mappe 34.5.10, Brief vom 10.3.1904.

¹⁵⁴ NWT, 6.8.1904 bzw. WZ, 20.10.1904. Der 1904 vollendete Brunnen wurde erst 1910 aufgestellt.

¹⁵⁵ Z. B. WZ, 11.11.1904.

¹⁵⁶ Illustriertes Unterhaltungsblatt, 11.12.1904.

¹⁵⁷ Kat. Ausst. Secession 1905.

¹⁵⁸ Vgl. Ries 1928, S. 56.

Umzug in den Liechtensteinpark 1906

Aufgrund der Atelier-Übersiedlung tritt Ries Anfang 1906 bei der IV. Ausstellung der „Acht Künstlerinnen“ nur als Einladende auf.¹⁵⁹ Zur Einweihung des neuen Standorts veranstaltet sie im Februar ein pompöses Fest als Auftakt zu einer fünfwöchigen „Dezennalausstellung“, die enormes Medieninteresse auslöst.¹⁶⁰ Als die „Acht Künstlerinnen“ eingeladen werden, an der Leistungsschau der Monarchie, der „Imperial Austrian Exhibition“ im Earl’s Court in London teilzunehmen, beteiligt sie sich mit der um 1895 entstandenen Büste des russischen Gutsbesitzers N. W. Medinzoff (Abb. 21).¹⁶¹ Akustische Stimmporträts, die die Gemeinde Wien von Ries und Olga Wisinger-Florian in diesem Jahr anfertigen lässt, belegen die Wertschätzung, die beiden Künstlerinnen öffentlich entgegenbracht wird.¹⁶²

Dass sie auch in den Kronländern der Monarchie präsent war, zeigt eine Eintragung des Muzeum Uměni Olomouc, wo Ries 1907 als Teilnehmerin an der 68. Ausstellung im Rudolfinum Prag genannt wird.¹⁶³ In diesem Jahr wird sie von der Akademie Ravenna zum wirklichen Mitglied ernannt.¹⁶⁴ Im August beschickt sie den Münchener Glaspalast mit der Gipsversion des Grabmals Strauss, sowie der „Lachenden Frau“.¹⁶⁵ Etwa um dieselbe Zeit dürften neben einem Entwurf für die Halbfigur des Industriellen Karl Kuffner, die Marmorskulptur des „Petroleumkönigs“ David Fanto, das Basrelief des späteren Finanzministers Adolf Jorkasch-Koch und das Ölgemälde der „Frau Gisela K.“ entstanden sein.¹⁶⁶

Bei der 1908 von Gustav Klimt organisierten „Großen Kunstschau“, die medial große Beachtung findet, ist Ries – wie erwähnt – nicht vertreten, stattdessen stellt sie im April in der Frauenausstellung im „Neuen Wiener Frauenklub“ aus.¹⁶⁷ In diesem Jahr beginnt sie mit dem monumentalen Marmorakt „Eva“ (Abb. 22)¹⁶⁸ und fertigt eine Porträtbüste des Schweizer Physiologen Hugo Kronecker an, zu deren Enthüllung sie Anfang 1909 nach Bern reist.¹⁶⁹ In der fünften Ausstellung der „Acht Künstlerinnen“ präsentiert sie sich als Malerin.

¹⁵⁹ Kat. Ausst. Salon Pisko 1906.

¹⁶⁰ Laut WZ, 23.2.1906, lief die Ausstellung vom 27.2.1906 bis 25.3.1906, täglich 10–17 Uhr, Eintritt montags 2 Kronen, sonst 1 Krone. Laut NWJ, 24.2.1906 besuchten die Eröffnung 800 Gäste. Am Samstag, 3.3.1906, kamen ca. 400 Personen (NWJ, 4.3.1906 bzw. NFP, 6.3.1906).

¹⁶¹ Kat. Ausst. Earl’s Court 1906, S. 110–117.

¹⁶² Vgl. Johnson 2012, S. 203. Das neun Sekunden lange Tondokument ist online unter www.mediathek.at zu finden. Zum Stimmporträt von Olga Wisinger-Florian vgl. Holaus 1999, S. 84.

¹⁶³ Liste der Aussteller_innen online unter: <https://muo.kpsys.cz/documents/15801?back=https%3A%2F%2Fmuo.kpsys.cz%2Fauthorities%2F67410%3Flocale%3Den&group=15801/5.8.2019>.

¹⁶⁴ Neues Wiener Abendblatt bzw. NFP 15.5.1907 u. a.

¹⁶⁵ Kat. Ausst. Glaspalast München 1907, S. 154.

¹⁶⁶ Vgl. Ries 1928, S. 59 bzw. <https://www.parlament.gv.at/WWER/PARL/J1848/Jorkasch-Koch.shtml/29.1.2021>.

¹⁶⁷ Kat. Ausst. Kunstschau 1908a und 1908b bzw. NFP, 2.4.1908.

¹⁶⁸ HAN ONB, Brief an F. Hunziker, 31.3.1951, Inv. Nr. 1121/14-3.

¹⁶⁹ Vgl. Ries 1928, S. 59. Kronecker traf Ries am Lido, damit sie die Büste bis zu seinem 70. Geburtstag fertigstellen konnte.

Ab März 1910 ist private Korrespondenz mit dem italienischen Gelehrten und Kunstkritiker Arnaldo Cervesato (1872–1944) nachweisbar, den sie am Lido kennengelernt haben dürfte.¹⁷⁰ In den eingesehenen Aufzeichnungen von Ries findet sich kein Hinweis auf diese Bekanntschaft, obwohl die Formulierungen eine enge Freundschaft vermuten lassen. Als sie im September 1910 in Begleitung einer Schülerin nach ihrem üblichen Aufenthalt in Venedig eine ausgedehnte Italienreise unternimmt, trifft sie Cervesato in Rom. In ihrem Buch beschränkt sie sich auf die euphorische Schilderung ihrer Begegnung mit antiker Kunst.¹⁷¹ Als sie zum Jahresende nach Wien zurückkehrt, beschließt sie nach einer Phase kritischer Selbstreflexion, sich aus dem gesellschaftlichen Leben zurückzuziehen und sich auf die Malerei zu konzentrieren.¹⁷² Inwieweit die Bekanntschaft mit dem Literaten diese Entscheidung mitbestimmte, bleibt offen. Schon im März 1911 dürften sich die beiden in Wien wiedergesehen haben, als er sich nachweislich hier aufhielt.¹⁷³ Während ihrer achtmonatigen Abwesenheit hatte Ries neben der Aufstellung des „Kastalia“-Brunnens, den 60. Geburtstag ihres Lehrers und die Ausstellung „Die Kunst der Frau“ versäumt, wo ihre Hellmer-Büste und die „Lachende Frau“ zu sehen waren.¹⁷⁴

Die Internationale Kunstausstellung Rom 1911

Obwohl die Bildhauerin bereits ein Jahr vorher zugesagt haben soll, Russland bei der Internationalen Kunstausstellung 1911 mit den „Unbesiegbaren“ zu vertreten, verspricht sie Friedrich Dörnhöffer, dem Direktor der Modernen Galerie, auch im Österreich-Pavillon auszustellen.¹⁷⁵ Als sich herausstellt, dass laut Reglement jede_r Künstler_in nur ein Land vertreten darf, entscheidet sie sich für Österreich und zieht ihre Gruppe zurück. Später begründet sie diese Aktion damit, dass sie den unangenehm autoritären Ton des russischen Vertreters nicht habe hinnehmen wollen.¹⁷⁶ Warum „Eva“ letztlich ebenfalls nicht gezeigt wurde, bleibt unklar. In einem (undatierten) Brief an Cervesato äußert sie ihre Freude, die „Gefallene“¹⁷⁷ in Rom zeigen zu können und erkundigt sich, ob er sie bereits gesehen habe.¹⁷⁸ Ihrer späteren Erklärung, die Skulptur sei abgelehnt worden, weil sie vorher schon einmal in Italien ausgestellt gewesen sei, steht entgegen, dass diese Bestimmung nur für italienische

¹⁷⁰ Nachlass Cervesato 1910–1914, Ms. 4548, CCLXV/1, Karte 27.3.1910.

¹⁷¹ Nachlass Cervesato 1910–1914, Ms. 4548, CCLXV/4, Brief 2.1.1911 bzw. Ries 1928, S. 64.

¹⁷² Vgl. Ries 1928, S. 65–67 und S. 69.

¹⁷³ Laut NWT, 1.3.1911, hielt Cervesato über Einladung des italienischen Studentenvereins Circolo Accademico Italiano in Wien einen Vortrag. Vgl. Nachlass Cervesato 1910–1914, Ms. 4548, CCLXV/14, 1911.

¹⁷⁴ Kat. Ausst. Secession 1910, Kat. Nr. 192 und 193.

¹⁷⁵ Vgl. Ries 1928, S. 67. Dörnhöffer soll persönlich den „Kuss“ aus dem Besitz der Galerie, die Büste Hellmers sowie „Eva“ als Exponate ausgewählt haben.

¹⁷⁶ Vgl. Ries 1928, S. 67–68.

¹⁷⁷ Die Skulptur „Eva“ wurde in Italien als „La Caduta“ bezeichnet.

¹⁷⁸ Nachlass Cervesato 1910–1914, Ms. 4548, CCLXV/15, cc. 34r-35v.

Künstler_innen gegolten haben soll.¹⁷⁹ Zur Klärung der Turbulenzen reist sie spontan nach Rom. In ihrem Buch schildert sie den Ausstellungsbesuch mit Ivan Meštrović,¹⁸⁰ bei dem sie die Arbeiten der Symbolisten Ferdinand Hodler, Hermenegildo Anglada Camasara und Ignacio Zuloaga am eindrucksvollsten findet. Über alle stellt sie jedoch Rodins „Marcheur“.¹⁸¹ Wie sie Cervesato bedauernd mitteilt, kann sie in diesem Jahr nicht an den Lido reisen, sondern begibt sich mit ihrer Mutter in die Schweiz, nach Biarritz und für drei Wochen nach Paris.¹⁸²

Die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg

Nach ihrer Rückkehr wendet sich Ries wieder der Malerei zu und fertigt ein weiteres Porträt ihrer Mutter an. Als sie beauftragt wird, eine monumentale Nischenfigur für den Hauptsaal der Wiener Börse zu gestalten, entscheidet sie sich für die „Textilindustrie“ (Abb. 23), die sie antiken Vorbildern nachempfunden. Zeitgleich sitzt ihr Marie Trebitsch, die sie als perfekte Verkörperung des modernen Schönheitsideals empfindet, Modell für ein Porträt (Abb. 24).¹⁸³ Mehrere Arbeiten, für die sie Entwürfe anfertigt, darunter ein Relief mit vier Generationen der Familie Wilczek¹⁸⁴ und der „Gesetzgeber“, für den ein guter Bekannter, der Psychoanalytiker Dr. Paul Federn, als Modell fungierte,¹⁸⁵ werden nie fertiggestellt.

Dass sie zu diesem Zeitpunkt den Zenit ihrer Karriere bereits überschritten hatte, ist auch daran erkennbar, dass ihr Name fast nur mehr in Gesellschaftskolumnen genannt wird. Die zunehmend antisemitischen Tendenzen scheinen sie noch wenig tangiert zu haben, obwohl Bürgermeister Lueger öffentlich über jüdische moderne Kunst und die Emanzipation der Frauen herzog.¹⁸⁶ Als gut etablierte Künstlerin scheint sie durch ihren familiären Rückhalt und ein tragfähiges Netzwerk weitgehend abgesichert gewesen zu sein. Als sie 1913 in ihrem Atelier eine „Jubiläums-Ausstellung“ organisiert, legt sie einen Katalog auf und bietet ihre bekannten Monumentalplastiken zum Verkauf an.¹⁸⁷ Gesundheitlich angeschlagen reist sie Anfang 1914 für mehrere Monate nach Venedig, wo sie den Ausbruch des Ersten Weltkriegs erlebt.¹⁸⁸ In dieser Zeit bricht die Korrespondenz mit Cervesato ab. Als sie später in die

¹⁷⁹ Vgl. Miksovsky 1999, S. 52.

¹⁸⁰ Laut Grabovac 2010, S. 25 bzw. S. 32–33, studierte Meštrović 1901–1904 bei Hellmer und H. Bitterlich an der Akademie der bildenden Künste. Er war mit Rodin gut bekannt, dem er 1902 in Wien erstmals begegnete.

¹⁸¹ Vgl. Ries 1928, S. 36 und S. 68 bzw. Dolinschek 1989, S. 110. Vgl. Otten 2010, S. 16. Zuloaga hatte 1901 (mit Rodin) in der Secession ausgestellt und (wie Ries) 1903 in Venedig.

¹⁸² Vgl. Ries 1928, S. 70 und Nachlass Cervesato 1910–1914, Brief vom 25.8.1911, Ms. 4548, CCLXV/7.

¹⁸³ Vgl. Ries 1928, S. 71–73.

¹⁸⁴ Vgl. Ries 1928, S. 73. Die Aussage, sie habe die zum 70. Geburtstags von Wilczek (1837–1922) geplante Arbeit wegen des Kriegsausbruchs nicht vollenden können, ist nicht schlüssig.

¹⁸⁵ Vgl. Ries 1928, S. 75–76 bzw. HAN ONB, Brief an F. Hunziker vom 25.11.1951, Inv. Nr. 1121/16-4.

¹⁸⁶ Vgl. Raggam-Blesch 2008, S. 57.

¹⁸⁷ Vgl. Ries 1928, S. 74–75 bzw. undatierter Katalog (vermutlich 1913), AWM.

¹⁸⁸ Vgl. Ries 1928 S. 76 bzw. Nachlass Cervesato Ms.4548, CCLXV/10, Unità codicologica 10, Karte vom 2.1.1914. Sie laborierte monatelang an Gallensteinen und einer Rippenfellentzündung.

Schweiz weiterreist,¹⁸⁹ ahnt sie nicht, dass sie gezwungen sein wird, sich jahrelang dort aufzuhalten. Abgesehen von einem vierwöchigen Sanatoriumsaufenthalt in Wien Ende 1914 und einer kurzen Reise, zu der sie sich 1919 spontan entschließt, als sie Atelier und Wohnung zu verlieren droht, hält sie sich bis 1920 mit ihrer Mutter in der Schweiz auf.¹⁹⁰ Sie verfasst mehrere Manuskripte, u.a. für die um 1915 entstandene „Venezianische Ballade“, das sich heute im Besitz des Jüdischen Museums Wien befindet.¹⁹¹ Ein Porträt, das sie 1914 im Sanatorium St. Moritz von ihrem namentlich nicht bekannten Arzt malt, ist ebenso verschollen wie eine 1917 entstandene Gouache ihrer Mutter und zwei Marmorbüsten aus dieser Zeit.¹⁹² Infolge der Revolution verliert die Familie in diesem Jahr ihr gesamtes Vermögen in Russland.

Bedrohte Existenz

Als Ries 1920 nach Wien zurückkehrt, hat sich die wirtschaftliche Situation in Österreich dramatisch verschlechtert. Obwohl ihr nur mehr ein Teil des Ateliers zur Verfügung steht,¹⁹³ kämpft sie mit großem Einsatz darum, an die Erfolge vor dem Krieg anknüpfen zu können. Als 1924 ihre Mutter stirbt, soll ihre finanzielle Situation so prekär gewesen sein, dass Freunde eine Kollekte veranstalteten, um sie zu unterstützen.¹⁹⁴ Der Auftrag zur Errichtung eines Mausoleums für David Simon Cahn-Speyer, den sie 1923 erhalten hatte, eskaliert in einem langwierigen Prozess, dessen Entschädigungszahlung ihr zwei Jahre lang den Unterhalt gesichert haben soll.¹⁹⁵ Trotz allem gelingt es ihr, 1925 bei einer Ausstellung im Hagenbund erstmals einen eigenen Raum zu bekommen, wo sie ausschließlich Gemälde zeigt.¹⁹⁶ Dass sie trotz Wirtschaftskrise in diesem Jahr ein Atelierfest (Abb. 25)¹⁹⁷ veranstaltet und 1926 ihr angeblich 25-jähriges Künstlerjubiläum mit 600 Gästen zelebriert,¹⁹⁸ zeugt von unerschütterlichem Durchhaltevermögen und großem Improvisationstalent. Neben Vorträgen, Chansons und Lesungen wird dort Tanz zu Musik der „Film Kiddies Jazz“ geboten, was in der Presse als „Beweis für das Wiederaufleben des Kunstinteresses in Wien“ gewertet wird.¹⁹⁹ Nicht alle Aktivitäten finden so viel Anklang: Als sie mit der Bildhauerin Rose Silberer in der

¹⁸⁹ Siehe WBR, Brief an die Schriftstellerin Marie Eugenie delle Grazie aus Venedig, vom 20.7.1914.

¹⁹⁰ Vgl. Ries 1928, S. 76–82 und S. 87 bzw. HAN ONB, Brief an F. Hunziker, 18.9.1950 (Inv. Nr. 1121/12-4). Ein Meldezettel (WStLA, Signatur 2.5.1.4.K11) belegt den Aufenthalt im Cottage Sanatorium vom 24.11.–24.12.1914.

¹⁹¹ Vgl. Kat. Ausst. Jüdisches Museum 2016, S. 223. Die Original-Ledermappe (32 Blatt mit vier Original-Aquarellen mit Buntpapiereinlage) wurde 2015 durch den Verein der Freunde des Jüdischen Museums erworben.

¹⁹² Vgl. Ries 1928, S. 78 bzw. S. 83–84. Sie erwähnt ein „lebensgroßes Kniestück“ von „Dr. F—er“ bzw. Büsten eines Deutschen („L. Sch.“ [Ludwig Scholz]) und eines Österreichers („E. E.“), die in Bern entstanden.

¹⁹³ NWT, 24.3.1921.

¹⁹⁴ Vgl. Ries 1928, S. 98, NWJ, 18.2.1924 bzw. Archiv IKG Wien, Bestattungsmatrike, Sterbebuch RZ 332/1924. Bertha Ries, geb. Stern, wird am Wiener Zentralfriedhof neben ihrem Gatten beerdigt.

¹⁹⁵ Vgl. Ries 1928, S. 88 bzw. S. 98.

¹⁹⁶ WZ, 15.1.1925.

¹⁹⁷ Die Stunde, 11.6.1925.

¹⁹⁸ NWJ, 8.6.1926.

¹⁹⁹ NFP, 13.6.1925 bzw. NWJ, 8.6.1926.

Jury eines Sommerfestes auftritt, fragt man, warum „sich echte Künstler für so etwas hergeben?“²⁰⁰ Tatsächlich mussten auch prominente Künstler_innen jede Gelegenheit ergreifen, um sich ins Gespräch zu bringen, da sie ihre Werke kaum oder nur zu stark reduzierten Preisen verkaufen konnten.²⁰¹

Für Ries entspannt sich die Lage erst 1928, als die Gemeinde Wien die bereits 1900 entstandene Gruppe „Die Unbesiegbaren“ ankauft.²⁰² Sie erfährt wieder Anerkennung als Künstlerin und ihr Lebensunterhalt ist damit für mehrere Jahre gesichert. Noch einmal versucht sie, neue Wege einzuschlagen, feiert mit einem aufwendigen Fest ihren vorgeblich fünfzigsten Geburtstag und publiziert neben ihrer Autobiografie „Die Sprache des Steines“ das heute nicht mehr auffindbare Buch „Die ewige Kunst“.²⁰³ Das neu aufflammende Medieninteresse nützt sie für eine Atelierausstellung, die in der Presse beworben wird und zu der Führungen der Volkshochschule angeboten werden.²⁰⁴ 1930 finden parallel zum Internationalen Frauenkongress in Wien mehrere Frauenkunst-Ausstellungen statt. Ries zeigt in der Retrospektive „Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau in Österreich“, die die Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ) im Hagenbund organisiert, das bronzierte Gipsporträt von Wilczek.²⁰⁵ Der im Katalog ausgewiesene (und abgebildete) „Tod“ kann offiziell aufgrund kurzfristiger Transportprobleme nicht ausgestellt werden,²⁰⁶ de facto dürften die Transportkosten unfinanzierbar gewesen sein.

1936 werden Ries' Verdienste als Künstlerin zwei Mal in der Presse gewürdigt: in der Wochenzeitung „Gerechtigkeit“ der politischen Aktivistin Irene Harand und in einem halbseitigen Artikel des Journalisten Martin Rathspacher.²⁰⁷ Er sollte sich nach dem Zweiten Weltkrieg erfolglos für den Erhalt ihrer Werke einsetzen.²⁰⁸ Ein Empfang, den sie 1937 im Atelier veranstaltet, wirkt wie aus der Zeit gefallen und wird in den Medien nur mehr knapp erwähnt.²⁰⁹ Im Jänner 1938 wird sie noch einmal als bedeutende Vertreterin ihrer Kunst und emanzipierte Frau neben Künstlerinnen wie Rosa Bonheur, Paula Modersohn-Becker und Grete Kollwitz genannt.²¹⁰ Danach verliert sich ihre Spur, die Berichterstattung reißt ab, sie gerät in Vergessenheit.

²⁰⁰ Arbeiter-Zeitung 17.7.1926.

²⁰¹ Vgl. Forsthuber 1989, S. 137.

²⁰² Vgl. Ries 1928, S. 99.

²⁰³ Vgl. Raev 2002, S. 216.

²⁰⁴ Reichspost, 1.12.1928.

²⁰⁵ Kat. Ausst. Schloß Halbturn 1993, S. 285. Vgl. Plakolm-Forsthuber 1989, S. 140 bzw. Reichspost 30.5.1930.

²⁰⁶ Kat. Ausst. Hagenbund 1930. Vgl. NWJ, 31.5.1930.

²⁰⁷ Gerechtigkeit, 23.4.1936 bzw. Der Morgen, 3.8.1936.

²⁰⁸ HAN ONB, Nachlass Gustinus Ambrosi, Mappe Cod. Ser. n. 58578. Rathspacher versuchte 1948 Zugang zu Ries' zurückgelassenen Gegenständen zu erlangen, was von Ambrosi verweigert wurde.

²⁰⁹ Wiener Salonblatt, 16.5.1937.

²¹⁰ Gerechtigkeit, 7.1.1938.

Wie die Künstlerin mit den zunehmenden Repressalien gegen jüdische Bürger_innen nach dem „Anschluss“ im Alltag umgeht, geht aus den vorliegenden Unterlagen nicht hervor. Fest steht jedoch, dass sie 1938 eine Vermögenserklärung abgeben und den Vornamen Sara führen muss, wie es jüdischen Frauen vorgeschrieben wird.²¹¹ Dass Ries über Frankreich in die Schweiz geflüchtet sein soll,²¹² konnte nicht verifiziert werden. Dokumentiert ist hingegen ein Versuch, 1938 nach Frankreich auszureisen.²¹³ Über Kontakte auf höchster Ebene versucht sie damals, gleichzeitig mit zwei Kunsthistorikern, dem Wiener Kurt Rathe und dem Prager Vojtech Volavka, eine Aufenthaltsgenehmigung zu erlangen.²¹⁴ Weder die Fürsprache des Präsidenten des Louvre, noch die Intervention der prominenten Schauspielerin Françoise Rosay haben Erfolg. Man rät jedoch ihrem Bruder, sie in die Schweiz zu holen, und die Einreise von dort aus neuerlich zu versuchen.²¹⁵ Somit ist sie gezwungen, weiterhin in Wien auszuharren. Am 1.11.1939 wird sie im 6. Bezirk, Köstlergasse 10, als ungarische Staatsbürgerin registriert, wo sie bis 14.8.1941 gemeldet bleibt.²¹⁶ Ob sie freiwillig dorthin zieht oder ob es sich um eine „Sammelwohnung“ handelt, wohin jüdische Bewohner_innen zwangsweise umgesiedelt wurden, konnte nicht geklärt werden. 1940 lässt sie, vermutlich in der Hoffnung als Tschechin besser behandelt zu werden, in den Meldepapieren ihren Namen auf Teresa Löwitova Ries, ihren Herkunftsort auf Prag und die Staatsbürgerschaft auf Böhmen ändern.²¹⁷

Exil in Lugano 1941–1956

Obwohl die Bestimmungen für jüdische Flüchtlinge auch in der Schweiz zunehmend restriktiver gehandhabt werden, gelingt ihr 1941 durch Intervention des Schweizer Diplomaten Fritz Hunziker²¹⁸ und eine Bürgerschaft ihres Bruders²¹⁹ buchstäblich in letzter Minute die Flucht

²¹¹ Vgl. Burger 2014, S. 148. Laut Vermerk vom 19.3.1946, ÖStA, Zl. XIII-4734-46, ging der Vermögensakt von Ries im Krieg verloren. In der Korrespondenz zwischen dem FL Baureferat und der IKG Wien, FA 68 und HK 60/946, vom 20.2.1942, 23.2. und 23.3.1942, HAL, wird sie als Theresa Feodorowna Sara Ries bezeichnet.

²¹² Vgl. Baumgartner 2015, S. 209 bzw. S. 376 (ohne Quellenangabe). Demnach soll Ries nach dem „Anschluss“ im Haus eines Freundes in Passy in Frankreich gelebt haben.

²¹³ ANF, Nr. 2015044/119, Korrespondenz aus 1938–1939. Warum die Anträge von Ries, Rathe und Volavka gemeinsam abgehandelt wurden, ist unklar.

²¹⁴ Lt. <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/ueber-uns/institutsarchiv/rathe-kurt/11.4.2019> befindet sich der Nachlass Dr. Kurt Rathes (1886–1952) im Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien. Seine Spur verliert sich nach 1937, wo er auf der Gästeliste zum 70. Geburtstag Julius Schlossers aufscheint. Nach 1939 ist er als Mitglied des österreichischen P.E.N. in London registriert, wo er bis zu seinem Tod lebte. Vojtech Volavka, geb. 1899, war als Konservator in Prag tätig (ANF, Nr. 2015044/119, Brief vom 31.3.1939). Er soll 1985 in den USA verstorben sein, vgl. <https://biblio.hiu.cas.cz/authorities/74534/30.7.2019>.

²¹⁵ ANF, Nr. 2015044/119, Briefe des Direktors des Louvre an Prof. Jules de Ries, Direktor des Engeried-Spitals, Bern, vom 21.12.1938 bzw. an Françoise Rosay, vom 3.3.1939.

²¹⁶ WStLA, Meldezettel vom 1.11.1939, Signatur 2.5.1.4.K11.

²¹⁷ WStLA, Meldezettel vom 3.5.1940, Signatur 2.5.1.4.K11.

²¹⁸ HAN ONB, Brief an F. Hunziker, 20.7.1949, Inv. Nr. 1121/10-5: „Auch [das Dokument] von Ihnen, zur Ausreise nach der Schweiz, mit Ihren Familiennamen Hunziker anno 1941 unterschrieben, und Wohnsitz in Lugano, habe ich gefunden“.

²¹⁹ HAN ONB, Brief an F. Hunziker, 15.2.1949, Inv. Nr. 1121/8-3: Julius Ries hatte für seine Schwester eine Sicherheitskaution von 20.000 Franken beim Polizeidepartment Bellinzzone hinterlegt.

aus Wien. Ein mit 29.9.1941 datierter Brief dokumentiert, dass sie sich zu diesem Zeitpunkt bereits in Lugano aufhält, wo sie im Dezember unter ihrem ehelichen Namen Teresia Loevitowa registriert wird.²²⁰ Sie wird diese Stadt nicht mehr verlassen.²²¹ Damit entgeht sie nicht nur knapp dem Zwang, einen gelben Stern tragen zu müssen,²²² sondern auch dem generellen Auswanderungsverbot und vollständigem Vermögensentzug für Juden.²²³ Nur wenige Tage danach werden viele Bewohner_innen des Hauses Köstlergasse 10 deportiert,²²⁴ darunter Aranka Munk, Schwester von Serena Lederer und Tante ihrer Schülerin Elisabeth Bachofen-Echt, die im Oktober 1941 nach Lodz deportiert und dort ein Monat später ermordet wird.²²⁵

Die große Dankbarkeit gegenüber Hunziker wird in der Korrespondenz immer wieder deutlich, Details zu ihrer Rettung nennt Ries jedoch nicht. Obwohl ihr Name in Wien nur mehr einem kleinen Kreis geläufig ist und ihr früheres Netzwerk nicht mehr existiert, setzt sie bald nach Kriegsende alle Hebel in Bewegung und interveniert beharrlich bei höchsten Regierungsstellen.²²⁶ Adele Milde, ihre frühere Haushälterin, hält sie brieflich auf dem Laufenden und stellt Nachforschungen für sie an. Die Zerstörung vieler Kunstwerke im Krieg bedrückt Ries: „Die Schätze die in Frankreich und in Oesterreich lagern, weil man nicht dazu kann – nun, man muss alles ans Licht bringen, eine Ausstellung machen: ‚Die Lebendig begrabenen!‘“²²⁷ Dass sie in der Schweiz einem Arbeits- und Ausstellungsverbot unterliegt,²²⁸ wird ihr erst 1944 klar, als sie Hunziker eine Skulptur für das Grab seines Bruders anbietet:

„Ich darf meine Arbeiten hier nicht aufstellen. Sie haben das sicher nicht gewusst. Schade, ich hätte das Grabmal Ihnen gerne gegeben. Erkundigen Sie sich ob ich, als Emigrantin, wirklich nicht darf etwas von mir aufstellen?“²²⁹

Hunziker und der Schweizer Diplomat Walter A. de Bourg dürften zu den wenigen Vertrauten gehören, die Ries im Exil bleiben. Obwohl sie die Zerstörungen in Wien betroffen machen, gilt die größte Sorge ihren Werken, nur selten erwähnt sie Bekannte wie Ivan Meštrović, den sie

²²⁰ HAN ONB, Brief an F. Hunziker, Inv. Nr. 1121/1-1.

²²¹ Laut Kartei des Gemeindeamtes Lugano (Auskunft des Archivio Amministrativo, Città di Lugano, vom 30.7.2019) hielt sich Ries offiziell von Dezember 1941 bis Juni 1942 in der Clinica Dr. Hermann auf, bis April 1946 in der Casa S. Brigida, danach bis zu ihrem Tod am 16.7.1956 in der Villa Emilia.

²²² Laut Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes wurde am 15.9.1941 eine Polizeivorordnung erlassen, aufgrund welcher Juden ab dem 6. Lebensjahr gezwungen waren, den „Judenstern“ zu tragen, vgl. <https://www.doew.at/erkennen/ausstellung/1938/die-verfolgung-der-oesterreichischen-juden/7.1.2021>.

²²³ Vgl. Burger 2014, S. 149 bzw. 154.

²²⁴ Laut https://bildungshub.wien/wordpress_dev/wp-content/uploads/stolpersteine.pdf/18.1.2019, wurden 1941 27 Bewohner_innen des Hauses Köstlergasse 10 deportiert. Laut <http://www.erinnern-fuer-die-zukunft.at/downloads/opferliste.pdf/18.1.2019>, erfolgten die Deportationen im Oktober/November 1941 und April 1942.

²²⁵ Vgl. [http://www.lostart.de/Content/051_ProvenienzRaubkunst/DE/Sammler/M/Munk%20\(ggeb.%20Pulitzer\),%20Aranka.html/18.1.2019](http://www.lostart.de/Content/051_ProvenienzRaubkunst/DE/Sammler/M/Munk%20(ggeb.%20Pulitzer),%20Aranka.html/18.1.2019). Laut Burger 2014, S. 157, erfolgten erste Vernichtungsaktionen im November 1941.

²²⁶ RA BDA, z. B. Brief vom 3.2.1946 an den „Alt-Bundeskanzler“, Brief vom 28.2.1946 an den Unterrichtsminister bzw. an die Präsidentschaftskanzlei, siehe Aktenvermerk vom 7.3.1946.

²²⁷ HAN ONB, Brief an F. Hunziker, 10.1.1953, Inv. Nr. 1121/20-4.

²²⁸ Vgl. Oedl 2002, S. 8. Kulturschaffende, die – teils nur kurzfristig – aufgenommen wurden waren u. a. Carry Hauser, Fritz Hochwälder, Robert Musil, Manès Sperber, Friedrich Torberg, Hans Weigel und Fritz Wotruba.

²²⁹ HAN ONB, Brief an F. Hunziker, 16.8.1944, Inv. Nr. 1121/3-3.

beneidet, „weil er seiner Kunst so ungeschmälert nachgehen kann“.²³⁰ Im März 1947 schreibt sie: „Ich höre, dass meine Gruppe ‚Die Unbesiegbaren‘ schon wieder aufgestellt ist. Ob es wahr ist, weiss ich nicht.“²³¹ Erst 1949 realisiert sie, dass ihr die Staatsbürgerschaft bereits kurz nach ihrer Flucht aberkannt worden war.²³² Nach dem Tod ihres Bruders Julius prozessiert sie jahrelang mit dem jüngeren Bruder Louis um ihr Erbe,²³³ was sie ebenso belastet wie der Verlust jener Werte, die sie – neben mindestens 54 Kunstwerken²³⁴ – in Wien zurücklassen musste. Nach der Beschlagnahme ihres Vermögens waren mehrere Großskulpturen, etliche Büsten und private Gegenstände aus ihrem Atelier abtransportiert und einem Steinmetz überlassen worden.²³⁵ Wertvolle Einrichtungsgegenstände wie ein „Empire-Salon“, ein „Salon im Maria Theresien-Stil“, zwei Kirchenstühle und sechs Lederstühle, angeblich aus dem Dogenpalast in Venedig, sollen im Zuge dessen spurlos verschwunden sein.²³⁶

In der Hoffnung auf einen eigenen Raum im Museum der Stadt Wien erklärt sie am 5.6.1946, „Eva“, die „Hexe“ und eine Reihe weiterer Arbeiten, „soweit diese noch existieren“, der Stadt überlassen zu wollen.²³⁷ 1946 oder 1947²³⁸ werden die Terrakottabüste „Lachende Frau“ sowie elf Gemälde aus dem Besitz von Ries vom Lagerplatz der Steinmetzfirma Potz in die Städtischen Sammlungen transferiert. 1949 werden vier Skulpturen als „Widmung der Künstlerin“ übernommen, das Gipsmodell der „Unbesiegbaren“, das nicht mehr transportfähig ist, wird vermutlich zerstört.²³⁹ Den Verkaufserlös mehrerer Steinblöcke, die im Liechtenstein-Park gelagert waren, bietet Ries der Gemeinde als Ersatz für die Transportkosten der verbliebenen Skulpturen an.²⁴⁰ Die Idee, im städtischen Museum ein eigenes „Feodorowna Ries-Zimmer“ einzurichten, verläuft im Sande. Ihre jahrelangen zähen Nachforschungen erweisen sich letztlich als wenig zielführend. Sie stirbt am 16. Juli 1956 in Lugano, ohne Gewissheit über den Verbleib ihres Lebenswerkes erlangt zu haben.²⁴¹

²³⁰ HAN ONB, Brief an F. Hunziker, 28.2.1944, Inv. Nr. 1121/2-2.

²³¹ HAN ONB, Brief an F. Hunziker, 26.3.1947, Inv. Nr. 1121/5-2.

²³² Vgl. Hepp 1985, S. XXXIV. bzw. Burger 2014, S. 154. Mit der „Elften Verordnung“ vom 25.11.1941 waren alle Juden, die sich im Ausland befanden, kollektiv ausgebürgert worden.

²³³ HAN ONB, Brief an F. Hunziker, 16.2.1949, Inv. Nr. 1121/10-2, bzw. 121/11-1 (19.9.1949). Ihr Bruder soll unter einem Vorwand u. a. den Brillantorden „Officier de l'Académie française“ auf lila Band und wertvollen Brillantschmuck ihrer Mutter an sich genommen haben.

²³⁴ RA BDA, Beilage zum Brief vom 28.2.1946 an das Bundesministerium für Unterricht.

²³⁵ AWM, Akt Nr. 766/64, Abschrift des Schreibens an das Staatsdenkmalamt vom 25.6.1946 u. a. Demnach wurden die Gegenstände der Firma Rudolf Potz in Wien III, Rennweg 110, überlassen.

²³⁶ Vgl. u.a. AWM, Akt Nr. 766/64, Aktenvermerk 5.3.1947 bzw. Brief von Dr. Ignaz Pamer, Pol. Präs. a. D., an den Direktor der Städtischen Sammlungen vom 1.9.1948.

²³⁷ Im Brief vom 1.9.1948, AWM, wird die Absicht der Gemeinde Wien erwähnt, „unter Umständen ein eigenes ‚Feodorowna Ries‘ Zimmer einzurichten“. Vgl. HAN ONB, Brief an F. Hunziker, 15.4.1953, Inv. Nr. 1121/20-1.

²³⁸ AWM, Hauptakt Nr. 766/64, Protokoll vom 24.5.1948.

²³⁹ AWM, Hauptakt Nr. 766/64, Protokoll vom 24.5.1948, Brief vom 10.12.1946 bzw. Übernahmestätigung vom 31.3.1949.

²⁴⁰ AWM, Akt Nr. 766/64, Aktenvermerk, 17.1.1949.

²⁴¹ Historisches Meldeverzeichnis Lugano, laut mail des Archivio Amministrativo Città di Lugano, 30.7.2019.

Bis 1964 wird die Angelegenheit von den Behörden nicht weiter verfolgt, erst dann versucht man seitens der Stadt Wien, mit ihr bzw. ihren Erben Kontakt aufzunehmen, weil die „Gegenstände Platz in den Depots der MA 10 verstellen“.²⁴² Olga Ries, Erbin nach ihrer Tante, verstirbt 1967 noch vor Abschluss der Verhandlungen.²⁴³ Man einigt sich schließlich mit deren Ehemann darauf, die Plastiken dem Museum der Stadt Wien (jetzt: Wien Museum) zu überlassen, während zehn als „künstlerisch unbedeutend“ eingestufte Gemälde an seine belgische Adresse verschickt werden.²⁴⁴ Als Ersatz für die Transportkosten wird das „Selbstporträt im Malerkittel“ dem Bestand des Historischen Museums der Stadt Wien einverleibt.²⁴⁵ Während „Luzifer“ bereits im Krieg zerstört worden sein dürfte, dämmern die zurückgelassenen Skulpturen auf einem Lagerplatz dahin.²⁴⁶ 1974 werden die „Hexe“, „Eva“ und die „Somnambule“ am Gelände der Internationalen Gartenschau in Wien-Oberlaa aufgestellt, wo sie durch Vandalenakte beschädigt werden.²⁴⁷ Im Schuppen einer Gärtnerei, wohin sie später verbracht werden, entstehen weitere Schäden. Erst 1993 gelingt es, sie durch eine private Initiative zurück ins Museumsdepot zu holen, wo sie sich bis heute befinden.²⁴⁸

Die Lebenswelt der Künstlerin

Vermarktung

Wie bereits ausgeführt, war Ries bis zur Russischen Revolution 1917 finanziell abgesichert und nicht auf Verkäufe angewiesen, die sich durch ihr persönliches Netzwerk, Eigeninitiative und die Teilnahme an Ausstellungen ergaben. Obwohl sie sich als Einzelkämpferin definierte, suchte sie Kontakt mit Künstlervereinigungen und schloss sich solidarisch Frauengruppen an, worauf noch näher einzugehen sein wird. Dass sie – anders als Tina Blau oder Olga Wisinger-Florian – nicht mit Galeristen zusammenarbeitete, kompensierte sie durch regelmäßige Ausstellungen im eigenen Atelier. Selbstvermarktung bildete die Basis ihres Künstlerinnendaseins und war unabdingbar, um die Effizienz der Marke Ries sicherzustellen. Um auf Atelier-Ausstellungen hinzuweisen, schaltete sie regelmäßig Kleinanzeigen in den wichtigsten Zeitungen. Dass ein Teil der Eintrittsgelder ihrer meist überdurchschnittlich gut situierten Besucher_innen karitativen Zwecken zugutekam, rundete ihr Image als warmherzige, sozial engagierte Künstlerin ab. Obwohl es ab etwa 1910 kaum neue Werke

²⁴² AWM, Vermerk vom 7.9.1965.

²⁴³ AWM, Brief vom 26.5.1967.

²⁴⁴ AWM, Liste der an Wladimir Wulfson verschickten Gemälde vom 25.10.1967.

²⁴⁵ AWM, Brief vom 12.4.1967.

²⁴⁶ RA BDA, Notiz vom 15.5.1946. Laut Inv. Nr. 766/64, AWM, wurden „Eva“, die „Hexe“, Marie Trebitsch und die „Somnambule“, zusammen mit den museumseigenen Werken (Lisa Guthertz-Ditmar, „Lachende Frau“, „Emma Grünfeld“ und „Selbstporträt im Malerkittel“) jahrelang im Tivolidepot verwahrt.

²⁴⁷ AWM, Akt Nr. 766/64, Inv. Nr. 139714.

²⁴⁸ Vgl. Plakolm-Forsthuber 2007, S. 54.

auszustellen gab, gelang es ihr, durch ein attraktives Rahmenprogramm weiterhin hunderte zahlungskräftige Gäste für ihre Veranstaltungen zu interessieren.

Wie sehr der Umstand, viele ihrer monumentalen Werke nicht verkaufen zu können, Ries belastete, zeigt sich in einem fiktiven Dialog mit dem Bildhauer Rudolf Weyr.²⁴⁹ Vermutlich ist es Selbstzweifeln zuzuschreiben, dass 1913 erstmals Skulpturen wie „Die Unbesiegbaren“, „Der Tod“ und „Eva“, zum Verkauf standen.²⁵⁰ Als sich durch den Ersten Weltkrieg und die Russische Revolution die wirtschaftliche Situation schlagartig geändert hatte, sieht sie sich nach ihrer Rückkehr aus der Schweiz gezwungen, neue Wege zu suchen:

„Eine neue Gesellschaft war entstanden, [...] die ich nicht kannte, und die auch mich erst kennenlernen musste.“²⁵¹ „Niemand hatte Geld, sich eine Marmor- oder Bronzestatuette leisten zu können und ich selbst besaß [...] keine Mittel um eine Idealarbeit beginnen zu können.“²⁵²

Das mühsam aufgebaute Netzwerk existiert nicht mehr, adelige Auftraggeber und Käufer fallen weg. Dennoch scheint sie sich relativ schnell mit den veränderten Gegebenheiten arrangiert zu haben und zählt bald die neuen Meinungsbildner und Intellektuellen zu ihrem Kreis. Vor dem Krieg waren für Büsten von ihrer Hand „[...] zwischen 3.000 und 10.000 Goldkronen, manchmal mehr“ bezahlt worden.²⁵³ Jetzt muss sie Gemälde und Kunstgegenstände veräußern, um überleben zu können.²⁵⁴ Die wirtschaftliche Lage ist prekär, viele Künstler_innen kämpfen ums Überleben und müssen auf Kunsthandwerk ausweichen, das leichter verkäuflich ist. Ries lehnt die Anfertigung von Kleinplastiken und Kunsthandwerk grundsätzlich ab.²⁵⁵ Sie öffnet ihr Atelier für Führungen der Volkshochschule und beteiligt sich an der Initiative der Wiener Kunstwanderungen, die zahlreiche Besucher_innen anzieht, wie sie später ausführt:

„Nach dem vorhergegangenen Krieg, war man in Oesterreich ebenso disparat. Eine ausgezeichnete Idee hat glänzet [sic!] geholfen: ‚Kunstwanderung‘. Einen ganzen Monat dauerte die Wanderung in den Schlössern, Palais, Museen, Ateliers fort. Dabei keine Auslagen! (Mein Atelier war am meisten besucht.) Über 4.000 Personen kamen, es waren Detektive angestellt, damit man nicht zu nahe den Figuren kommen soll.“²⁵⁶

²⁴⁹ Vgl. Ries 1928, S. 61. Er soll gemeint haben: „Keines ist verkauft, obwohl ein jedes große Erfolge gezeitigt hat. Wir in Österreich sind auf Ihre herbe Kunst nicht eingerichtet. Und nun arbeiten Sie wieder für den Papierkorb“.

²⁵⁰ Undatierter Katalog (vermutlich 1913), AWM.

²⁵¹ Vgl. Ries 1928, S. 89.

²⁵² Vgl. Ries 1928, S. 95.

²⁵³ Vgl. Ries 1928, S. 93. Laut Oesterreichische Nationalbank/Geldmuseum, S. 83, kostete 1 kg Mehl 1914 0,36 Kronen, 1921 334 Kronen, 1922 bereits 11.000 Kronen.

²⁵⁴ Vgl. Ries 1928, S. 93. Der Notverkauf zweier Gemälde von Balthasar Denner für 60.000 Kronen deckte um 1922 die Kosten für wenige Wochen. Bei Johnson 2012, S. 236, wird die Notlage von Ries unter Hinweis auf die wertvollen Möbel, die sich noch 1938 im Atelier befanden, grundsätzlich in Frage gestellt.

²⁵⁵ Vgl. Ries 1928, S. 90–91. Nur eine Vase (laut NWJ, 28.12.1897: „Vase mit Henkel in Form einer weiblichen Figur“) und die 1916 als Geschenk für ihren Schweizer Arzt entstandene kleine Wachsarbeit „Die Entstehung der Perle“ sind dokumentiert. Vgl. Ries 1928, S. 83.

²⁵⁶ Vgl. HAN ONB, Brief an F. Hunziker, 10.1.1953, Inv. Nr. 1121/20-4.

Den Plan, sich durch Erteilung von Privatunterricht eine neue Existenz aufzubauen, muss sie fallen lassen, weil die Kosten für die Beheizung des Ateliers und die Modelle zu hoch sind.²⁵⁷ 1923 äußert ein Journalist anlässlich einer Ausstellung der VBKÖ die Hoffnung, dass die „Arbeit und große Schaffensfreude der wirtschaftlich schwer ringenden Künstlerinnen [...] durch regen Besuch und Kauflust belohnt werden möge.“²⁵⁸ Ries ist zu diesem Zeitpunkt kaum noch künstlerisch tätig und zehrt vom Ruhm früherer Jahre.

Medienecho

Massenmedien wie Zeitungen und Zeitschriften, die um die Jahrhundertwende in enormer Zahl erschienen, fungierten als wichtigstes Instrument der Meinungsbildung und Information. Künstlerische Aktivitäten wurden zu bedeutenden Ereignissen hochstilisiert und waren für Kunstschaufende von eminenter Bedeutung. Ries verstand es meisterhaft, sich so ins rechte Licht zu setzen und permanent in den Medien präsent zu sein.

Hermann Bahr erwähnt „Fräulein Ries“ in seiner Rezension zur IV. Ausstellung der Secession 1899 neben Gustav Klimt, Josef Engelhart und Ferdinand Andri.²⁵⁹ Obwohl er feststellt, ihre Büsten, die „von den Leuten sehr bewundert“ würden, seien „famos gemacht“, stößt er sich an ihrem „kecken und rohen Naturalismus“, der ihm „zuwider“ sei.²⁶⁰ Auch Ludwig Hevesi urteilt 1899 noch hart über die Bildhauerin, ortet fehlende Erfindungs- und Schaffenskraft, bemängelt das „Leichtfertige“ und wirft ihr vor, sich „links und rechts anregen“ zu lassen.²⁶¹ Dass er seine Meinung später grundlegend ändert, zeigt sich 1906 im Kommentar zu ihrer „Zehnjahresausstellung“, wo er Qualität und Anordnung der Werke lobt und die „Kraftnatur“ Ries, der er „männliches Talent“, „starken künstlerischen Ehrgeiz“ und eine „bei Frauen seltene Schaffenskraft“ zuerkennt, zu „unseren Besten“ zählt.²⁶²

Stefan Zweig, den die Arbeit von Bildhauern generell faszinierte, widmet Ries 1902 einen Essay. Beeindruckt von ihrem Talent zur Darstellung des „[...] seltsamen, komplizierten und der Gestaltung widerstrebenden Ideenkreises des Rätselvollen und Dämonischen“ meint er, sie könne noch „das Gleiche werden, was Charles Baudelaire für die Literatur bedeutet“. Er schätzt ihre „dichterische, synthetische Fähigkeit, eine Eigenschaft und ein Gefühl in eine einzige Idee einzuschließen, um sie dann auch in einer Gestalt zu verkörpern“, es sei viel „Dichtwerk in ihren Plastiken und doch noch viel Raum für Dichter, eigene Gedanken in diese

²⁵⁷ Vgl. Ries 1928, S. 90.

²⁵⁸ Reichspost, 7.11.1923.

²⁵⁹ Der Maler und Bildhauer Josef Engelhart war, wie der Maler und Grafiker Ferdinand Andri, Mitglied der Secession, siehe: https://www.ge-schichtewiki.wien.gv.at/Josef_Engelhart/30.1.2021 bzw. https://www.ge-daechtnisdeslandes.at/personen/action/show/controller/Person/?tx_gdl_gdl%5Bperson%5d=530/30.1.2021.

²⁶⁰ Vgl. Bahr 2007, S. 106.

²⁶¹ Vgl. Hevesi 1906a, S. 168 bzw. Hevesi 1906b, S. 210–211 bzw. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 212–213.

²⁶² Kunstchronik 1906, S. 281.

gewaltigen Stimmungen einzubannen.“²⁶³ Damit nimmt er als einer der wenigen Zeitgenossen explizit Bezug auf den von symbolistischen Ideen geprägten Inhalt ihrer Werke. Aus den rätselhaften Darstellungen des Übersinnlichen und der dämonischen Hintergründigkeit der Skulpturen schließt er auf ihre „düstere Lebensanschauung“ und sagt ihr eine steile Karriere voraus.²⁶⁴ In dem mehr als fünf Seiten langen Text zitiert Zweig Details aus ihrem standardisierten Lebenslauf und definiert sie als jugendliches Ausnahmetalent, das vor allem instinktiv arbeite und noch der Vertiefung und Entwicklung bedürfe.²⁶⁵

Karl Kraus äußert sich nicht zu den künstlerischen Qualitäten von Ries, sondern kommentiert in der „Fackel“ ihre – besonders für eine Frau – ungewohnt offensive Vermarktungsstrategie. Er formuliert mit spitzer Feder: „Zu viel Feodorowna Ries! Es geht ein Föhn der Reklame durch den Wiener Blätterwald.“²⁶⁶ und verpackt seine Kritik im Brief eines angeblichen „Wiener Künstlers“, der den Wandel der Zeiten kommentiert:

„Wir werden noch Großstadt. Seinerzeit konnte Schindler von einem Kunstkritiker der ‚Neuen Freien Presse‘ sagen, er nehme so kleine Beträge, daß er sich beinahe der Unbestechlichkeit näherte. Da war ein lobender Zeitungsausschnitt noch erschwinglich. Nach Fräulein Feodorowna ist’s teurer geworden. Sie macht eine ‚Dezennal-Ausstellung‘ und das Geld, das unsere Grafen, Barone und bürgerlichen Snobs bei der Kassa erlegen, bekommt die Wiener Presse ganz und gar – unter dem Titel: Wohltätiger Zweck – Konkordia.²⁶⁷ Herr Edgar von Spiegel forderte eigenhändig die Kollegen vom Metier, welche Lob fabrizieren, zum Besuche der Ausstellung auf. Das hat doch einen großen Zug!“

Nach einem ironischen Kommentar zu Ries’ Aussagen in einem Interview zum Grabmal Strauss schließt er mit der Aufforderung: „Bilde, Künstler, rede nicht – mit einem Reporter des ‚Neuen Wiener Journals‘.“²⁶⁸

Alexander Roda Roda setzte ihr in seiner – 1910 verbotenen – Satire „Der Feldherrenhügel“ in der russischen Bildhauerin Frau von Landiesen ein Denkmal, die er als schöne, elegante, etwas exzentrische Dame und „Genius des Ehebruchs“ charakterisiert.²⁶⁹ Auch bei ihm steht nicht die künstlerische Tätigkeit, sondern das Auftreten und die charismatische Erscheinung der Protagonistin im Fokus. Seine Andeutungen sowie eine Tagebucheintragung von Marie Egner²⁷⁰ scheinen das Image von Ries als Femme fatale zu bestätigen, das sie in der Öffentlichkeit pflegte. Inwieweit dies der Realität nahe kam oder ob es sich einfach um ein

²⁶³ Vgl. Zweig 1984, S. 15–21 bzw. Facos 2009, S. 31.

²⁶⁴ Vgl. Zweig 1984, S. 21.

²⁶⁵ Vgl. Zweig 1984, S. 15 und S. 21.

²⁶⁶ Vgl. Die Fackel. Nr. 197, 28.2.1906, VII. Jahr, S. 22. Die einleitenden Sätze werden oft zitiert, z. B. bei Plakolm-Forsthuber 1997, S. 179.

²⁶⁷ Anspielung auf den seit 1859 bestehenden Schriftsteller- und Journalistenverein, Concordia-Club, der seinen ausschließlich männlichen Mitgliedern eine Kranken- und Pensionsversicherung ermöglichte. Vgl. Baumgartner 2012, S. 17.

²⁶⁸ Vgl. Die Fackel. Nr. 197, 28.2.1906, VII. Jahr, S. 23. Kraus mokiert sich vor allem über Ries’ Aussagen zur Darstellung ihrer Gottesfigur im Grabmal „Die Seele kehrt zu Gott zurück“, die in einem Artikel von Alfred Deutsch-German am 4.3.1906 im NWJ abgedruckt wurden.

²⁶⁹ Roda Roda 1911.

²⁷⁰ Suppan 1981, S. 64, Zitat siehe Abschnitt zur zweiten Ausstellung der „Acht Künstlerinnen“.

weiteres, sorgfältig inszeniertes Detail ihrer Künstlerlegende handelte, konnte weder bestätigt noch widerlegt werden. Dass sie sich gerne extravagant kleidete und theatralische Auftritte schätzte, belegen hingegen historische Fotografien (z. B. Abb. 1a) und b) bzw. Abb. 27) und Beschreibungen ihrer Person.²⁷¹

Beziehungen und persönliche Kontakte

Hinweise auf persönliche Nahebeziehungen oder gar Freundschaften sind in den Aufzeichnungen von Ries nicht zu finden. Möglicherweise bedingten ihre intensiven gesellschaftlichen Verpflichtungen und die permanente Medienpräsenz diese betonte private Zurückgezogenheit. Die von ihr bewusst initiierte strikte Trennung von Beruf und Privatleben zeigt bis heute Wirkung. Briefe und Postkarten belegen rege geschäftliche und gesellschaftliche Kontakte, sind jedoch durchwegs höflich distanziert formuliert. In der Korrespondenz mit Fritz Hunziker fallen zwar Namen aus dem familiären Umfeld, jedoch kaum aus dem Bekannten- oder Freundeskreis. Nur um Walter A. de Bourg (auch von Burg), einen Schweizer Diplomaten und späteren Minister, sorgt sie sich im Exil. Er besuchte sie mehrmals in Lugano und setzte sich nach dem Krieg ebenfalls erfolglos für die Bergung ihrer Werke in Wien ein.²⁷² Nähere Details oder Hintergrundinformationen zu dieser Bekanntschaft waren nicht auffindbar.

Notizen in den Tagebüchern von Marie Egner und Olga Wisinger-Florian, die Korrespondenz mit Arnaldo Cervasato, oder Nebensätze in der Autobiografie geben nur wenige private Details preis. Es fällt auf, dass Frauen in Ries' Aufzeichnungen fast ausschließlich als adelige Gastgeberinnen oder Modelle auftreten. Die einzige Bildhauerkollegin, die sie erwähnt, ist die Italienerin Anita Cavalieri, jedoch ohne näher auf sie einzugehen.²⁷³ Diese Vorgangsweise mag mit ihrem Selbstverständnis als autonome Künstlerin und Mitglied der Oberschicht erklärbar sein. Dennoch ist es erstaunlich, dass z. B. Ilse Twardowski-Conrat, Elsa Köveshazy-Kalmár, oder Elena Luksch-Makowsky, mit denen sich ihre Wege häufig kreuzten, überhaupt nicht vorkommen. Inwieweit Konkurrenzangst, Eifersucht oder persönliche Antipathien diese Distanzierung bedingten bzw. wie sich der Umgang der Künstlerinnen untereinander gestaltete, wäre eine eigene Untersuchung wert. Trotz ihrer kritischen Haltung gibt Ries hingegen Männern in ihrer Rolle als Künstler, Förderer, Kritiker oder intellektuelle Gesprächspartner breiten Raum und bildet damit exakt die Gesellschaftsordnung ihrer Zeit ab,

²⁷¹ Vgl. Jelusich 1969, S. 151, der ein „etwas theatralisches, golddurchwirktes Bojarinnengewand“ in dem Ries die Gäste empfing, beschreibt. Bei Johnson 2012, S. 242 wird Plakolm-Forsthuber 1997, S. 185 (nach Jelusich) falsch zitiert. Ein Auftritt im Bojarinnengewand im Künstlerhaus kommt im Quelltext nicht vor.

²⁷² Z. B. HAN ONB, Briefe an Hunziker, 7.12.1943, 19.11.1944, 2.8.1945 etc. Vgl. Cod. Ser. n. 58728: Visitenkarte von Walter A. de Bourg, Ministre de Suisse, Dublin (undatiert); Vollmacht von Ries für „Minister Dr. W. von Burg“, 29.1.1952, die bei Ambrosi „deponierten Sachen“ in Empfang zu nehmen. Da die Unterschrift von Ries nicht notariell beglaubigt war, weigerte sich Ambrosi, etwas herauszugeben.

²⁷³ Vgl. Ries 1928, S. 63.

in der Frauen traditionell streng hierarchisch untergeordnet waren. Sie selbst scheint dabei über den Dingen zu stehen.

Edmund Hellmer (1850–1935), Lehrer und Multiplikator

Der 1879 mit nur 29 Jahren an die Akademie der bildenden Künste berufene Edmund Hellmer zählte in seiner Zeit, wie erwähnt, zur Gruppe der innovativen und fortschrittlichen Bildhauer in Wien. Er entwickelte sich rasch zu einem der gefragtesten Vertreter seiner Zunft und erhielt zahlreiche öffentliche Aufträge, die bis heute an ihn erinnern.²⁷⁴ Anfangs noch stark der Ästhetik des Historismus verpflichtet, engagierte er sich später für einen Bruch mit den Traditionen und fungierte 1897 als Gründungsmitglied der Secession. Seine Arbeitsauffassung und seine pädagogischen Ansichten waren das Gegenteil dessen, was Ries von der Akademie in Moskau berichtet. Sein respektvoller, kollegialer Umgang mit Schülern, die er als „Freunde“ bezeichnet haben soll,²⁷⁵ sowie seine innovativen Unterrichtsmethoden kamen ihr sehr entgegen. Neben einer fundierten technischen Ausbildung legte er besonderen Wert auf eine möglichst freie und individuelle künstlerische Entwicklung seiner Schüler.²⁷⁶ Dass er die handwerkliche Arbeit am Werkstück forcierte und sich nicht – wie seit dem 18. Jahrhundert üblich – mit der Modellierung von Modellen, die von Steinmetzen oder Metallgießern fertiggestellt wurden, zufriedengab, deckte sich ebenfalls mit ihren Vorstellungen.

Trotz aller Aufgeschlossenheit stand Hellmer dem Frauenstudium reserviert gegenüber, womit er sich wenig von seinen Kollegen unterschied. Seine Aussage, Frauen auszubilden sei vergeudete Zeit, da sie ohnehin heiraten würden, ist legendär.²⁷⁷ In der theoretischen Schrift „Lehrjahre der Plastik“ skizzierte er seine Ideen zu idealen Unterrichtsbedingungen, der richtigen Technik und zum „Schülermaterial“: Schwächlinge und „Leute ohne das nöthige Pfund“ könnten die Bildhauerei nicht ausüben, „nur kräftige Hände verstehen den Meissel zu führen, weiche Händchen eignen sich nicht zu dieser ernstesten aller Künste.“²⁷⁸ Dass sich in einer von Mörth publizierten Auflistung mit insgesamt 63 Namen von Hellmer-Schüler_innen nur zwei Frauen finden, ist daher nicht verwunderlich: Teresa Ries und Ella Weber.²⁷⁹

²⁷⁴ Von Hellmer stammen u. a. die Denkmäler für Johann Strauß und Emil Jakob Schindler im Stadtpark, der Brunnen „Österreichs Herrschermacht zu Land“ im Michaelertrakt der Hofburg, das Goethe-Denkmal, das Giebelrelief am Parlament „Kaiser Franz Joseph verleiht den Kronländern die Verfassung“, die Allegorien der „Philosophie“ und der „Theologie“ am Wiener Universitätsgebäude, die „Vindobona“ am Rathaus, sowie eine Reihe von Grabmälern, z. B. für Nikolaus Dumba, Hugo Wolf und Hans Makart.

²⁷⁵ Österreichs Illustrierte Zeitung, 10.4.1904.

²⁷⁶ Vgl. Hellmer 1900, S. 13 bzw. Mörth 2012, S. 68.

²⁷⁷ Vgl. Ries 1928, S. 13. Hellmers Ausspruch: „Man plagt sich mit ihnen und dann heiraten sie einem weg“ wird häufig zitiert, z. B. bei Aigner 2019, S. 101.

²⁷⁸ Hellmer 1900, S. 12–13. Vgl. Plakolm-Forsthuber 1997, S. 180.

²⁷⁹ Vgl. Mörth 2012, S. 117–124.

Ob ihm tatsächlich eine Fotografie genügte, um Ries als Schülerin zu akzeptieren,²⁸⁰ ist zu bezweifeln. Da Privatunterricht eine lukrative Einnahmequelle darstellte,²⁸¹ sind auch finanzielle Aspekte nicht außer Acht zu lassen. Seine anfangs eher widerwillig getroffene Entscheidung lohnte sich: Er profitierte nicht nur finanziell, sondern konnte sie bald an Aufträgen mitarbeiten lassen. Stolz und geschmeichelt berichtet Ries, dass das Lob ihres Lehrers sie motivierte und anspornte.²⁸² Andererseits soll auch er ihr wichtige Denkanstöße verdanken: Ein Jahr nach Hellmers Ernennung zum Rektor der Akademie wurden für Aufnahmeprüfungen Arbeiten nach lebenden Modellen statt nach Gipsvorlagen verlangt. Ob diese Vorgangsweise tatsächlich auf ihre Idee zurückgeht, wie sie es in den Raum stellt,²⁸³ ist nicht dokumentiert.

Ries' Begründung, der Kontakt zu Hellmer sei nach ihrer Rückkehr aus Sibirien abgebrochen, „weil er sehr stark beschäftigt“ war, erscheint in Anbetracht ihrer gesellschaftlichen Umtriebigkeit wenig glaubwürdig.²⁸⁴ Dass er ab 1901 alternierend als Rektor und Prorektor der Akademie fungierte, war ihr bekannt.²⁸⁵ Auch dass er zwischen 1900 und 1902 für prestigeträchtige Aufträge wie das Kaiserin Elisabeth-Denkmal in Salzburg, das Goethe-Denkmal, das Grabmal Dumba und mehrere Entwürfe für den „Kastalia“-Brunnen in Wien verantwortlich zeichnete, muss sie gewusst haben. Über die Gründe, warum sie diese Phase in ihrem Buch mit belanglosen Anekdoten überspielt und zeitliche Anhaltspunkte vermeidet, kann nur spekuliert werden.

1906 leugnet sie in einem Interview, jemals von Hellmer künstlerisch profitiert zu haben:

„Ich habe nichts gelernt, ich wüßte nichts, was auf mich von Einfluß gewesen wäre. Was da kam, das kam von selbst, es lag in mir, in meinem Naturell, in meinem Bestreben, abzugehen von der Schablone.“²⁸⁶

Die Ursachen für diesen Sinneswandel sind nicht klar. Möglicherweise äußert sich darin ihre Enttäuschung, dass sie an der XXVI. Secessions-Ausstellung nicht teilnehmen durfte, obwohl zahlreiche Hellmer-Schüler dort vertreten waren.²⁸⁷ Auch die angebliche Rezeption ihrer

²⁸⁰ Vgl. Ries 1928, S. 13, Plakolm-Forsthuber 1992, S. 211 u. a.

²⁸¹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 47.

²⁸² Vgl. Ries 1928, S. 19 bzw. S. 24.

²⁸³ Vgl. Ries 1928, S. 24. bzw. Mörth 2012, S. 29 unter Bezugnahme auf Walter Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien (1772–1848), Wien 1967, S. 259.

²⁸⁴ Vgl. Ries 1928, S. 46: „Wenn ich nicht irre, hatte sich zu jener Zeit das Komitee für das Johann-Strauß-Denkmal gebildet“. Sie irrte, denn erst 1904 wurde das „Johann-Strauß-Denkmal-Komitee“ gegründet, das in ganz Österreich Spendenaufrufe für ein geplantes Denkmal startete. Vgl. Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, 14.3.1904, S. 3, u. a.

²⁸⁵ Vgl. Ries 1928, S. 24.

²⁸⁶ NWJ, 4.3.1906. Ries auf die Frage nach dem Einfluss Hellmers auf ihre spätere Entwicklung.

²⁸⁷ Kat. Ausst. Secession 1906a. Vgl. Dolinschek 1989, S. 134–135. Neben Hanak und Meštrović waren Richard Tautenhayn, Josef Müllner, Alfred Hofmann, Josef Breithut und Franz Ehrenhofer vertreten. Hellmer nutzte auch in den Folgeausstellungen seinen Einfluss als Jury-Mitglied, indem er seine Schüler bevorzugte.

„Kuss“-Gruppe im 1904 enthüllten Grabmal für Hugo Wolf, worauf noch einzugehen sein wird, könnte eine Rolle gespielt haben.

Die zunehmend kritische Sichtweise von Ries gegenüber der Akademie, der Hellmer jahrelang vorstand, wird mehrmals deutlich. Ihre Aussagen, diese sei zu einer „Versorgungsanstalt für Professoren“ geworden, würde wirklich talentierte Schüler ausschließen und keine Förderung der Kunst betreiben, sondern die wahren Talente erdrosseln und auf Mittelmäßigkeit trimmen,²⁸⁸ zeigen ihre Verdrossenheit gegenüber dem System. An den Feierlichkeiten zu Hellmers 60. Geburtstag, der in den Medien 1910 ausgiebig kommentiert wurde,²⁸⁹ nahm sie aufgrund ihrer mehrmonatigen Italienreise nicht teil. Ihre Wege hatten sich getrennt und es ist nicht bekannt, ob es jemals wieder zu einer Begegnung gekommen ist.

Der gesellschaftlich bestens vernetzte Bildhauer fungierte als wichtiger Wegbereiter für Ries, indem er Kontakte zu einflussreichen Persönlichkeiten und potenziellen Auftraggebern herstellte. Neben dem Großindustriellen Nikolaus Dumba, einem der wichtigsten Förderer Hellmers und seiner Schüler, soll Kaiser Franz Joseph I. zu seinen Befürwortern gezählt haben.²⁹⁰ Die wohlwollende Haltung des Monarchen gegenüber Ries könnte also durchaus in seiner positiven Einstellung gegenüber ihrem Lehrer wurzeln. Hellmer öffnete ihr die Türen zum Künstlerhaus und zur Secession²⁹¹ und stand als Mitglied des Kunstrats und der Kunstkommission im Ministerium für Kultus und Unterricht sowie durch seine Tätigkeit als Rektor der Akademie mit Unterrichtsminister Hartel in enger Verbindung.²⁹² Diesem verdankte die Bildhauerin wiederum die Einladung zur Ausschreibung für die Marinekirche in Pula. Bei der Weltausstellung in Paris 1900 fungierte Hartel als Vorsitzender des Comités für Bildende Kunst.²⁹³ 1903 ließ er sich von ihr porträtieren (Abb. 15), während sie ihm, wie erwähnt, ein Jahr später einen Abguss ihrer „Kuss“-Gruppe für die Moderne Galerie überließ.²⁹⁴

Graf Johann Nepomuk (Hans) Wilczek

Der ebenfalls durch Hellmer vermittelte Kontakt zum prominenten Polarforscher und Kunstmäzen Graf Hans Wilczek war für die Karriere von Ries von eminenter Bedeutung. Er sollte neben Fürst Johann II. von Liechtenstein zu ihrem „zweiten Gönner“ werden.²⁹⁵ Obwohl sie angibt, ihn erst um 1898 kennengelernt zu haben,²⁹⁶ ist ein früherer Kontakt nicht

²⁸⁸ Vgl. Ries 1928, S. 66.

²⁸⁹ Z. B. NWJ und NWT, 17.11.1910 u. a.

²⁹⁰ Vgl. Mörth 2012, S. 13 unter Bezugnahme auf private Aufzeichnungen aus dem Nachlass Hellmers.

²⁹¹ Vgl. Mörth 2012, S. 48.

²⁹² Vgl. Akademie der bildenden Künste in Wien 1892–1917, S. 278, Mörth 2012, S. 22 bzw. Sauer 2008, S. 26.

²⁹³ Vgl. Ries 1928, S. 30 bzw. Pendl 1900, S. 6.

²⁹⁴ Vgl. Ries 1928, S. 30 und S. 50.

²⁹⁵ Vgl. Ries 1928, S. 57.

²⁹⁶ Vgl. Ries 1928, S. 21. Wilczek soll sich bei der Besichtigung der Büste von Jaromir Mundy, die am 12.3.1898 enthüllt wurde, vorgestellt haben. Vgl. NFP, 12.3.1898.

auszuschließen. 1896 machte sie der Hofschauspielerin Katharina Schratt, die nicht nur zu Kaiser Franz Joseph I. sondern auch zu Wilczek jahrelang eine enge Beziehung unterhielt,²⁹⁷ die heute verschollene Gipsbüste „Himmelskönigin“ zum Geschenk:

„Sehr verehrte Frau! Es hat mich so riesig gefreut, dass Ihnen meine „Himmelskönigin“ gefallen hat, dass ich sie Ihnen schicke mit der Bitte, derselben ein ganz kleines, verstecktes Plätzchen in Ihrem Heim gütigst zu gewähren. Ist das vielleicht recht tactlos? Werden Sie böse sein? – ? Mein Gott, ich handle ganz nach meinem Empfinden und kenne deutsche Art so wenig.– Doch was quäle ich mich, – Sie sind eine grosse Künstlerin und schon kann ich ruhig sein. Sie werden mich begreifen und mir die Freude machen, ja? – Bitte, bitte! In wahrer Verehrung [...]“.²⁹⁸

Wie die Bildhauerin erfahren hatte, dass Schratt an ihrer 1895 in der Weihnachts-Ausstellung ausgestellten Büste²⁹⁹ Gefallen fand, ist nicht bekannt. Wilczek spricht zwar in einem späteren Brief an Ries die „Erinnerung Schratt“ an,³⁰⁰ in welchem Zusammenhang ist jedoch unklar. Ob das Geschenk akzeptiert wurde, konnte ebenfalls nicht in Erfahrung gebracht werden. Da in der Presse bereits im Jänner 1896 der Verkauf einer „Himmelskönigin“ berichtet worden war und in einem späteren Katalog von Ries ein Werk dieses Namens aufscheint,³⁰¹ dürften mehrere Versionen existiert haben, die heute durchwegs verschollen sind.

Familie Wilczek

Besuche im Stadtpalais der Familie Wilczek in der Herrengasse und auf der Burg Kreuzenstein boten Ries Gelegenheit für wichtige Kontakte und zogen immer wieder Folgeaufträge nach sich. 1897 fertigte sie das bereits erwähnte Relief der drei Wilczek-Töchter (Abb. 7) und eine heute verschollene Büste von Elise Kinsky-Wilczek an, die auch als Modell für die „Heilige Barbara“ fungierte.³⁰² Wenig später erhielt Ries den Auftrag, Hans Wilczeks Stellvertreter bei der Wiener Rettungsgesellschaft, Johann von Chlumetzky, zu porträtieren.³⁰³ In einem Brief vom Jänner 1900 formuliert der Graf seine Wertschätzung für die Künstlerin:

„Liebes, hoch verehrtes Fräulein, Sie wissen, daß ich alles was Ihr Geist ersinnt und Ihre Hände ausführen höher schätze u. bewundere – als alles andere was die jetzige Kunst erzeugt. Ich schätze es höher als Sie es selber thun – deshalb ist mir auch mein Relief so werth.“³⁰⁴

Als Ries 1901 für die Zentrale der Rettungsgesellschaft eine Marmorbüste des Grafen ausführen sollte, entschied sie sich eigenmächtig für eine Halbfigur in Bronze, da sie fand,

²⁹⁷ Vgl. <https://bda.gv.at/de/denkmal-aktuell/artikel/2010/02/ich-fuehle-deine-kuesse-so-warm-so-heiss-kathi-du-hast-mein-bluth-getrunken/16.2.2019>. 2008 erwarb das Bundesdenkmalamt ein Konvolut an Briefen von Wilczek an die Schauspielerin, die eine jahrelange Beziehung dokumentieren.

²⁹⁸ HAN ONB, Brief an Katharina Schratt, 4.6.1896, Inv. Nr. 971/10-1.

²⁹⁹ Kat. Ausst. Künstlerhaus 1895b.

³⁰⁰ HAN ONB, Brief vom 10.4.1914, Mappe Cod. Ser. n. 58728, Nachlass Ambrosi, Nr. 16.

³⁰¹ WZ, 5.1.1896 bzw. AWM, undatierter Katalog (vermutlich 1913).

³⁰² Vgl. Ries 1928, S. 23–24 bzw. S. 31.

³⁰³ Vgl. Ries 1928, S. 25.

³⁰⁴ HAN ONB, Akt Ambrosi 58728, Nr. 12, Brief vom 26.1.1900.

dass diese seiner Persönlichkeit eher entspreche.³⁰⁵ Dass er ihre Entscheidung guthieß, lässt die Grußformel in einem Brief aus dieser Zeit erahnen: „Gott segne Sie, Ihr unwandelbarer und fürs Leben ergebener Wilczek“.³⁰⁶

Als Ries ihm anvertraut, sie fühle sich in ihrem kleinen Atelier „wie ein Dampfer in einem Teich“,³⁰⁷ soll Wilczek beim Hausadministrator von Fürst Johann II. von Liechtenstein, interveniert und ihr damit zu einem größeren Atelier verholpen haben. Dankbar meint sie später, dass Wilczek der Erste sein sollte, der die „Schwelle meiner neuen Wirkungsstätte überschritte.“³⁰⁸ Kurz vor der „Einweihung“ bemalt sie 1905 „das hässliche Straßenfenster über der Stiege“ mit einem Porträt von Elise Kinsky-Wilczek als „Heilige Barbara“ (Abb. 85). Das Glasbild dürfte den Krieg zwar überdauert haben, ist jedoch heute verschollen.³⁰⁹

1912 vermittelt ihr der Graf den Auftrag für die Marmorhalbfigur von Marie Trebitsch (Abb. 24);³¹⁰ die Realisierung einer Reliefgruppe mit vier Generationen seiner Familie kommt durch den Kriegsausbruch nicht mehr zustande.³¹¹ Im April 1914 beklagt er sich in einem Brief an Ries, dass sie ihn – wohl aufgrund einer längeren Krankheit – nicht empfangen und spricht sie auf die bereits erwähnte „Erinnerung Schratt“ an, die noch immer ungeordnet sei.³¹² Ries, die sich zu diesem Zeitpunkt bereits im Ausland aufgehalten haben dürfte, kehrt erst 1920 nach Wien zurück. Ob sie mit ihrem Gönner weiterhin Briefkontakt hielt, ist nicht bekannt, sie erwähnt jedoch ein letztes Treffen knapp vor seinem Tod, 1922.³¹³

Die Beziehung zum Haus Liechtenstein

Obwohl Fürst Johann II. die Künstlerin nie kennengelernt hat und keines ihrer Werke besaß, konnte sie jahrelang ein Atelier am Areal des Liechtensteinischen Gartenpalais nutzen.³¹⁴ Die überschwängliche Formulierung, der Verwalter sei beauftragt worden, für sie „in einem der fürstlichen Paläste ein Atelier zu finden“, ist zu relativieren. Johann II., der als einer der bedeutendsten Mäzene und Kunstförderer seiner Zeit gilt, dürfte immer wieder Künstlern Ateliers zur Verfügung gestellt haben. Laut Paul Kortz befand sich 1906 „dem Haupteingange zum Parke gegenüber in der Fürstengasse“ ein Komplex von Nebengebäuden, das

³⁰⁵ Vgl. Ries 1928, S. 47–48. Die Enthüllung fand am 9.12.1902 statt.

³⁰⁶ HAN ONB, Akt Ambrosi 58728, undatierter Brief Nr. 13, Kuvert Nr. 13A, mit Stempel 1.2.1902.

³⁰⁷ Vgl. Ries 1928, S. 56.

³⁰⁸ Vgl. Ries 1928, S. 56–57. Der als „Baron Gautsch“ bezeichnete „Hausadministrator der Fürst Liechtensteinschen Häuser“ konnte nicht verifiziert werden.

³⁰⁹ AWM, Akt Nr. 766/64, Nr. 36. Im Vermerk vom 10.11.1948 wird „ein Glasfenster mit Ornamenten Hl. Barbara“ in der Halle des Palais erwähnt. Laut mündlicher Auskunft des Archivars des HAL, Dr. Arthur Stögmann, vom 4.2.2019, liegen keine Informationen zur Existenz des Glasbildes vor.

³¹⁰ Vgl. Ries 1928, S. 72 bzw. AWM, Inv. Nr. 139716.

³¹¹ Vgl. Ries 1928, S. 73, Abbildung auf S. 134. Der Entwurf ist verschollen.

³¹² HAN ONB, Akt Ambrosi 58728, Nr. 16, Brief vom 10.4.1914.

³¹³ Vgl. Ries 1928, S. 90.

³¹⁴ Vgl. Ries 1928, S. 57 bzw. Kortz 1906, S. 380 und S. 385.

„Pomeranzenhaus“, in dem sich eine Reihe von Künstlerateliers befanden, während in einem der Nebengebäude des Vorhofes „in jüngster Zeit“ ein geräumiges Bildhaueratelier für Ries vom Architekten Theodor Bach eingebaut wurde.³¹⁵ Obwohl im Souterrain eines Nebengebäudes situiert, stellte sich die Lage des Ateliers in unmittelbarer Nähe zur berühmten Fürstlichen Gemäldesammlung für Ries als unbezahlbarer Vorteil heraus. Die falsche Vorstellung, ihre Räumlichkeiten hätten sich direkt im Palais befunden, hält sich bis heute.³¹⁶

Ob der Fürst oder Ries den Auftrag an den Architekten erteilte,³¹⁷ geht weder aus der Autobiografie noch aus den Aufzeichnungen von Kortz eindeutig hervor. Laut seinen Angaben bestand das Atelier

„[...] aus einer großzügigen Ausstellungshalle, zu der von der 2,15 m höher gelegenen Liechtensteinstraße eine hölzerne geschweifte Stiege hinabführt, aus zwei gegen Norden orientierten Atelierräumen von je 45 m² und 98m² Grundfläche, zwei Empfangszimmern und den erforderlichen Nebenräumen. Die Zufuhr von Steinblöcken erfolgt durch den Park, mit dem das große Atelier durch eine 3,2 m breite Tür in Verbindung steht.“ (Abb. 26).³¹⁸

Anlässlich der Eröffnung am 27.2.1906 berichtet Hevesi über das neue Domizil der „trefflichen Künstlerin“, „[...] das sie der unversiegbaren Munifizenz des regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein verdankt“.³¹⁹ Die Nebenräume werden als „Maria Theresia-Zimmer“ und „Salon der Madame Recamier“ beschrieben, „zwei entzückende Interieurs, die im Stile ihrer Zeit eingerichtet sind, und mit ihren zahlreichen Kostbarkeiten und Antiquitäten ein kleines Museum bergen.“ (Abb. 27–29).³²⁰ Dass es sogar elektrisches Licht gab, erwähnt Ries stolz in ihrer Autobiografie.³²¹

Mit Johann II. sind mehrere Kontaktaufnahmen der Künstlerin dokumentiert.³²² Neben wiederholten Einladungen ließ sie ihm eine kostbare Mappe mit Fotografien ihres Œuvres zukommen: „Ein kleines Kunstwerk an sich. Aus einem echt russischen Sarafan aus der Zeit Katharina der Großen – lila Seidenbrokat mit reichen Gold- und Silbermotiven [...], ein großer eiförmiger Amethyst bildete den Verschluss.“³²³ Der Verbleib des Albums ist unbekannt, den Einladungen kam der Fürst nie nach.

³¹⁵ Vgl. Kortz 1906, S. 380 bzw. NWJ, 4.3.1906. Das Gebäude soll ursprünglich als Warmhaus des Liechtensteinischen Gartens gedient haben.

³¹⁶ Z. B. bei Johnson 2012, S. 236 bzw. S. 391, die das Atelier „im Palais Liechtenstein“ verortet, u. a.

³¹⁷ Laut Plakolm-Forsthuber 1999a, S. 114 „ließ sie sich [...] ein geräumiges Atelier einrichten.“ Laut Ries 1928, S. 56: „[...] sollte der kleine Parterretrakt im Liechtensteinpark restauriert und als Atelier ausgebaut werden. Die Wiener Baugesellschaft wurde mit der Arbeit betraut, und zwar nach den Plänen des Oberarchitekten Theodor Bach.“

³¹⁸ Vgl. Kortz 1906, S. 380 bzw. S. 385, inkl. Grundriss.

³¹⁹ Kunst und Kunsthandwerk, IX. Jg. 1906, S. 210–211.

³²⁰ Fremden-Blatt 13.1.1913.

³²¹ Vgl. Ries 1928, S. 57.

³²² Z. B. HAL, Briefe vom 19.5.1913, 15.12.1920 und 15.4.1921.

³²³ Vgl. Ries 1928, S. 58 bzw. HAL, Brief vom 15.12.1920.

1919 wird das Atelier beschlagnahmt und anderweitig genutzt.³²⁴ Wie erwähnt, reist Ries kurzfristig aus der Schweiz an und es gelingt mit Hilfe des Anwalts Dr. Richard Stodolowsky, der auf sein Honorar verzichtet und sich dafür von ihr malen lässt, die Weiterbenützung der Räume und der ebenfalls beschlagnahmten Wohnung im dritten Bezirk zumindest teilweise zu sichern.³²⁵

Als das Atelier 1937 ein letztes Mal als Schauplatz eines Empfangs dient, ist Ries schon seit Jahren nicht mehr künstlerisch tätig und soll die Räume nur mehr als Depot genützt haben.³²⁶ Bei der Beschlagnahmung durch die „SS“ 1938 soll es dem Hausverwalter gelungen sein, die dort lagernden Werke in einen anderen Raum zu bringen.³²⁷ Davon muss sie umgehend Elisabeth von Liechtenstein in Feldsberg informiert haben, die – knapp bevor Franz Josef II. im Juli den Wohn- und Regierungssitz der Liechtensteiner nach Vaduz verlegen muss³²⁸ – am 27.6.1938 dem Liechtensteinischen Baureferat mitteilt:³²⁹

„Frau Ries hat sich an mich gewendet, wegen des Raumes in dem ihre Werke untergebracht sind. Sie ist doch eine Künstlerin, überdies wurde ihr ja, wie sie schreibt (mit meinem Wissen) der größte Teil ihrer Räume weg genommen – Das Atelier (das heisst der Raum, der unbedingt für die Unterbringung der Werke erforderlich ist), muss nun Frau Ries weiter gelassen werden – Mit gleicher Post, wird das Frau Ries mitgeteilt werden. Hochachtend T.“³³⁰

Warum ihr das Baureferat eine solche Bestätigung erst zwei Jahre später, am 13.7.1940, zukommen ließ, ist nicht nachvollziehbar.³³¹ Auch der ihr verbliebene Raum wurde später aufgebrochen, wobei mehrere Gipsbüsten zerschlagen worden sein sollen.³³² Dass die Räume nicht unentgeltlich zur Verfügung gestellt wurden, belegen erhaltene Dokumente³³³ sowie Ries' Frage an Fritz Hunziker aus dem Schweizer Exil: „Hat die Kleine (das Fräulein) fürs Atelier eingezahlt?“³³⁴

Im Februar 1942 fordert das Liechtensteinische Baureferat die Israelitische Kultusgemeinde auf, Möbelstücke und Skulpturen aus dem Atelier von „Theresa Feodorowna Sara Ries“

³²⁴ NFP, 20.12.1919 bzw. Illustrierte Kronen-Zeitung, 23.4.1920 mit Veranstaltungshinweisen des Volksbildungsamtes und des Reichsbildungsamtes der Wehrmacht.

³²⁵ Vgl. Ries 1928, S. 94. Leinwand und Farbe bezahlte der Anwalt, das Gemälde ist verschollen. Der Name, den Ries mit „Dr. R. St—y“ abkürzt, wird im Brief vom 28.9.1938 (AdKH) genannt. Vgl. NWT, 24.3.1921.

³²⁶ Wiener Salonblatt, 16.5.1937; Brief von Dr. Stodolowsky, 28.9.1938, AdKH und RA BDA, Brief vom 27.2.1946.

³²⁷ AWM, Niederschrift vom 24.5.1948, S. 1.

³²⁸ Laut <https://www.palaisliechtenstein.com/de/downloads.html/3.8.2019> wurde das Gartenpalais geschlossen und die Kunstsammlung unter Denkmalschutz gestellt, um deren Ausfuhr zu verhindern.

³²⁹ HAL, Brief vom 27.6.1938, Akt FA 68 (HK 60/946).

³³⁰ HAL, Inv. Nr. 458/38.

³³¹ Vgl. Johnson 2012, S. 243, FN 85: Beim zitierten Brief vom 13.07.1940 im HAL handelt es sich nicht um ein Schreiben von Ries, sondern um den Entwurf eines Briefes an sie, wobei Johnson die Inv. Nr. „551“ als „557“ interpretiert. Ries antwortet am 16.7.1940 an „Herrn Direktor Cehak, Fürst Liechtenstein'sches Baureferat“ (HAL, Inv. Nr. 565) und gibt die Adresse, Köstlergasse 10 „für Zusendungen der Wohnbausteuer etc.“ bekannt.

³³² AWM, Niederschrift vom 24.5.1948, S. 1.

³³³ RA BDA, Brief vom 27.2.1946, in dem von einer Mietschuld bei der Flucht aus Wien die Rede ist.

³³⁴ HAN ONB, Brief an F. Hunziker, 29.9.1941, Inv. Nr. 1121/1-1.

wegschaffen zu lassen.³³⁵ Nachdem sich die Kultusgemeinde als nicht zuständig erklärt und Interventionen bei der für Enteignungen zuständigen Behörde fehlschlagen, wird Architekt Rudolf Potz 1943 beauftragt, das Atelier zu räumen.³³⁶ Unter der Bedingung, dass ihm die Skulpturen kostenlos überlassen werden, erklärt er sich dazu bereit und lagert angeblich „vier große Steinplastiken und diverse Gipsmodelle“ ein.³³⁷

Der Bildhauer Gustinus Ambrosi, der das Atelier im Juli 1945 nach seiner Aussage „in total ausgeplündertem, verwüstetem leeren Zustande“ bezieht, behauptet anfangs, nur „wenige verfaulende Gipsachen“ im Schuppen vorgefunden zu haben.³³⁸ Später gibt er zu, „im Kohlendepot im Garten“ Gipsbüsten, in einer Zwischentüre einige Wachs- und Gipsmodelle, einen Entwurf für ein Liszt-Denkmal sowie Briefe, Fotos und ein Gästebuch gefunden zu haben, die das Museum der Stadt Wien übernehmen solle.³³⁹ Nachdem er sich beharrlich weigert, die Gegenstände ohne legalisierte Vollmacht von Ries herauszugeben, verliert sich ihre Spur. Ihr Verbleib ist ebenso unklar wie jener der im Hof zurückgelassenen Marmorblöcke, die Ambrosi noch in den 1950er Jahren penibel aufgelistet hatte.³⁴⁰

Lehrtätigkeit

Ein mit 12.12.1897 datierter Brief, den die Bildhauerin an eine potenzielle Schülerin geschrieben haben soll, wurde kürzlich im Internet zum Kauf angeboten.³⁴¹ Die Verfasserin teilt darin einer „Frau Baronin“ mit, dass es ihr „[...] nur an Nachmittagen und nicht in meinem Atelier möglich wäre, Unterricht zu erteilen“ und nennt als Honorar für zwei Stunden wöchentlich 50 Gulden pro Monat.³⁴² Falls das Schriftstück tatsächlich von Ries stammt, könnte es darauf hinweisen, dass sie bereits kurz nach dem Ende ihrer Ausbildungszeit bei Hellmer selbst Privatunterricht anbot. Dass das Atelier als Unterrichtsort nicht in Frage kam, könnte mit den beengten Platzverhältnissen³⁴³ und den dort ab Mitte Dezember 1897 stattfindenden Porträtsitzungen mit Mark Twain zu erklären sein.³⁴⁴

³³⁵ HAL, Inv. Nr. 612/42, Brief vom 20.2.1942.

³³⁶ HAL, Inv. Nr. 442/42, Brief vom 23.3.1942 bzw. 27.4.1943, Inv. Nr. 595/43. HAL, Zl. 668, Brief vom 11.11.1943. In manchen Dokumenten wird Potz als Steinmetz bezeichnet, z. B. im Amtsvermerk vom 22.5.1946, ÖStA, Akt AdR /06/BMff./FLD.

³³⁷ ÖStA bzw. RA BDA, Brief vom 22.5.1946.

³³⁸ HAN ONB, Nachlass Ambrosi, Mappe Cod. Ser. n. 58578.

³³⁹ HAN ONB, Nachlass Ambrosi, Mappe Cod. Ser. n. 58578.

³⁴⁰ HAN ONB, Nachlass Ambrosi, Mappe Cod. Ser. n. 58578.

³⁴¹ Online unter: <https://www.ebay.at/itm/BILDHAUERIN-Teresa-Feodorowna-RIES-1874-1956-Eh-Brief-1897-an-Baronin/303112807005?hash=item4692ee625d:g:N1AAAOSwWDIcPIhP/13.6.2019>. Die Handschrift ähnelt jener von Ries, die Authentizität ist jedoch nicht gesichert.

³⁴² Laut Währungsrechner der Oesterreichischen Nationalbank: heutige Kaufkraft ca. EUR 734,00.

³⁴³ Laut NWT, 16.2.1902, handelte es sich um ein „kleines Gemach“ und ein „mäßig großes Atelier“.

³⁴⁴ Vgl. Dolmetsch 1992, S. 277.

Die von Ries erwähnte Schülerin, die sie 1910 auf ihrer großen Italienreise begleitet haben soll, konnte nicht identifiziert werden.³⁴⁵ Namentlich nachweisbar ist bisher nur Elisabeth Bachofen-Echt (1894–1944), deren Eltern Serena und August Lederer zu den bedeutendsten Kunstmäzenen Wiens zählten. Ihr „Wahlonkel“ Gustav Klimt soll sie ermutigt haben, sich zur Bildhauerin ausbilden zu lassen.³⁴⁶ Schon mit zwölf Jahren wurde sie von Heinrich Zita unterrichtet, mit fünfzehn soll sie in die Bildhauerklasse der Wiener Kunstgewerbeschule aufgenommen worden sein, danach drei Jahre lang bei Ries Unterricht genommen haben.³⁴⁷ Elisabeth Bachofen-Lederer, verh. Bachofen-Echt, ist vor allem durch ein Gemälde von Gustav Klimt in Erinnerung geblieben (Abb. 30), ihre eigenen Arbeiten sind verschollen.³⁴⁸

Dass Ries in einem Artikel aus dem Jahr 1927 als „Prof. Feodorowna Ries“ bezeichnet wird,³⁴⁹ ist wohl der Höflichkeit geschuldet, da sie nie eine offizielle Lehrtätigkeit ausübte. Trotz aller Vorbehalte gegen die Akademie zwingt sie ihre prekäre finanzielle Situation 1931 dazu, sich beim Rektor Clemens Holzmeister zu bewerben. Sie schlägt ihm die Einrichtung einer „Abteilung [...] in der junge Mädchen gesondert von jungen Männern unter der Leitung einer Frau Akt arbeiten können“ vor.³⁵⁰ Da es jungen Frauen peinlich sei, Aktstudien mit männlichen Modellen unter der Leitung eines Mannes durchzuführen, bietet sie an, dafür „[...] meine Kräfte und mein Können zur Verfügung stellen zu dürfen.“ Ob der Antrag tatsächlich nicht zur Abstimmung gebracht wurde, wie Almut Krapf feststellt, geht aus der Formulierung des Sitzungsprotokolls nicht eindeutig hervor.³⁵¹ Jedenfalls lehnte das Professorenkollegium drei Monate später Ries' Anliegen ohne Begründung ab.³⁵² Als Hauptargument gegen die Einführung eigener Frauenklassen hatte seit 1904 immer wieder die Notwendigkeit eines zweiten Aktsaales gedient, der aus Raum- und Geldmangel nicht realisierbar gewesen sein soll.³⁵³ Nach jahrzehntelangem Ringen waren Frauen ab 1920/21 an der Akademie als

³⁴⁵ Vgl. Ries 1928, S. 63–65.

³⁴⁶ Vgl. Natter 2000, S. 71 und S. 133.

³⁴⁷ Vgl. Natter 2000, S. 134, bzw. E.H. 1934, S. 8–9 bzw. AKL-Allgemeines Künstlerlexikon. Vgl. Johnson 2012, S. 232 (ohne Quellenangabe) und Lillie 2003, S. 145.

³⁴⁸ Vgl. Natter 2000, S. 134–135. Ein „Abstammungsbescheid“, der Klimt als „nicht unwahrscheinlichen Vater“ auswies, bewahrte sie 1940 vor der Verfolgung durch das NS-Regime. Sie starb 1944 in Wien. Bei E.H. 1934, S. 8–9, sind Fotos ihrer Büsten von Freiherr Bachofen-Echt, Graf Hubert Sweerts-Sporck und eines Kindes abgebildet.

³⁴⁹ Wiener Salonblatt, 26.6.1927.

³⁵⁰ Vgl. Ries 1928, S. 65 bzw. UAAbKW, ZI. 963/1931, Brief, 12.7.1931: „Ich bin überzeugt, dass ich wohl imstande bin Kunstschüler führen zu können, da ich schon seit jeher Talente ausgebildet habe.“

³⁵¹ Vgl. Krapf 2002 (1904). Laut UAAbKW, Sitzungsprotokoll GZ 963/1931: „Das akademische Professoren-Kollegium hat [...] die Eingabe zur Kenntnis genommen und erklärt, dass man auf diesen Vorschlag nicht eingehen könne. Die Bewerberin ist auch nicht besonders zu verständigen.“

³⁵² UAAbKW, Protokoll ZI. 1161-1931 zur X. Sitzung des Professoren-Kollegiums vom 13.10.1931: „Pkt. 18. (963) Antrag der Bildhauerin Teodorowna [sic!] Ries auf Trennung der Schülerateliers nach dem Geschlecht der Schüler. Wird abgelehnt.“ Vgl. Krasny 2008, S. 59.

³⁵³ Vgl. Krapf 2002 (1920).

Studentinnen zugelassen worden, erst 1945 erhielt Gerda Matejka-Felden als erste Frau dort einen Lehrauftrag.³⁵⁴

Teresa Feodorowna Ries – eine Feministin?

Obwohl sie offiziell nie als Frauenrechtlerin in Erscheinung trat, scheute sich Ries nicht, Benachteiligungen aufzuzeigen und damit eine Vorbildfunktion zu übernehmen.³⁵⁵ Die Schwierigkeiten, die sie gehabt habe, um „durchzudringen“, bezeichnet sie 1906 in einem Interview als „ungeheure“, sie habe jedoch Energie genug, um sich aus Widersachern nichts zu machen.³⁵⁶ Diese Aussage dürfte die Person Ries treffend charakterisieren, bewies sie doch immer wieder, dass sie ihren Weg gut alleine gehen konnte, auch wenn es ihr nicht leicht gemacht wurde. Sie fiel durch Aktionen auf, die man einer Frau weder physisch noch psychisch zutraute und moralisch nicht zugestand. Schon bei ihrem Einstieg in die Wiener Gesellschaft polarisierte sie mit der nackten „Hexe“, überschritt Grenzen mit monumentalen männlichen Akten und erregte Aufsehen, als sie unerschrocken alleine nach Sibirien reiste.

Per Faxneld legt ihre Aussage: „Eine Hexe, die bezaubert und verzaubert, die Macht über Menschen hat, Macht – Macht!“ feministisch aus, räumt aber ein, dass sie grundsätzlich nicht als erklärte Frauenrechtlerin in Erscheinung trat.³⁵⁷ Seine Interpretation beruht vermutlich auf der Doppeldeutigkeit der englischen Übersetzung, die er als „Macht über Männer“ auslegt.³⁵⁸ Die Drohungen nach der Verleihung der Künstlerhaus-Medaille führt Ries 1928 darauf zurück, dass ihr „Talent den ‚Herren der Schöpfung‘ unbequem zu werden begann.“³⁵⁹ In ihrem Buch prangert sie den Neid ihrer Kollegen an und meint zur Vergabe öffentlicher Aufträge ausschließlich an Männer: „Konkurrenzneid auf eine Frau, die sich angemaßt hatte, die Theorie von der ‚Überlegenheit‘ der Männer auf den Kopf zu stellen. War das nicht lachhaft?“³⁶⁰

Noch im hohen Alter widerspricht sie allen, die ihren Beruf als „männlich“ einstufen: „Ein Weib muss ein Weib sein, Sie werden vielleicht mich zittieren [sic!], ja, aber die Plastik ist ein weiblicher Beruf. — Man hat einen Gedanken, man trägt ihn in sich bis er reif ist und zur Welt kommt.“³⁶¹ Vielleicht bezieht sie sich damit auf Arthur Roessler, der 1921 formuliert hatte:

„Die Bilder von Tina Blau vermitteln uns beispielhaft deutlich die truglose Erkenntnis, daß die Frau auch als Künstlerin, ebenso wie als Weib, vom Manne befruchtet werden muß, wenn sie hervorbringen, gebären will und soll. Was sie als Weib

³⁵⁴ Siehe <https://www.akbild.ac.at/Portal/bibliothek/universitatsarchiv-1/frauen-an-der-akademie-2013-die-ersten-100-jahre/die-erste-professorin-an-der-akademie-der-bildenden-kuenste-wien-gerda-matejka-felden/12.1.21>. 1947 wurde Gerda Matejka-Felden zur a. o. Professorin ernannt, 1967 erhielt sie eine ordentliche Professur.

³⁵⁵ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1997, S. 184.

³⁵⁶ NWJ, 4.3.1906.

³⁵⁷ Ries 1928, S. 14 bzw. Faxneld 2017, S. 240.

³⁵⁸ Vgl. Faxneld 2017, S. 240. Das englische Zitat lautet: „She had ‘power over men, power – power!’“.

³⁵⁹ Vgl. Ries 1928, S. 19.

³⁶⁰ Vgl. Ries 1928, S. 65.

³⁶¹ HAN ONB, Brief an F. Hunziker, 30. Juli 1953, Inv. Nr. 1121/21-2.

gebärt, ist des Mannes Kind, und was sie als Künstlerin hervor bringt ist des Mannes Kunst.“³⁶²

Ob Ries auch in jungen Jahren die Asymmetrie der Geschlechterordnung so explizit angesprochen hat oder ob sie es vorzog, zu heiklen gesellschaftlichen Themen indirekt – mittels expressiver Werke – Stellung zu beziehen, ist schwer nachzuvollziehen. Obwohl sie durchaus eloquent wirkt, soll ihr nach eigener Aussage das „Reden in Stein“ leichter gefallen sein, als sich verbal zu äußern.³⁶³ Speziell in ihrer Skulptur „Eva“ soll sie ihre „Empörung gegen die Ohnmacht des Weibes, widersinnige Gesellschaftsordnungen in naturgemäße umzuwandeln“ und ihr Unverständnis dafür, dass Frauen „Ziel und Zweck ihres Daseins darin sehen konnten, von der launischen Liebe des Mannes abhängig zu sein“ ausgedrückt haben.³⁶⁴

Bedeutung von Künstler_innenvereinigungen

Obwohl die großen Künstlervereinigungen durchaus Werke von Frauen in Ausstellungen zeigten, wurden sie nicht als Mitglieder akzeptiert. Zusätzlich mussten sie damit rechnen, von Eröffnungen ausgeschlossen zu werden oder unvorteilhafte Plätze zugeteilt zu bekommen, was ihre Verkaufschancen minderte.³⁶⁵ Bei der Frühjahrs-Ausstellung des Künstlerhauses 1910 musste Ries diese Erfahrung machen, als ihre polychrome Büste von Emma de Ratnér (Abb. 31) durch einen allzu lebhaften Hintergrund schlecht zur Geltung kam. Ihr Ansuchen um einen günstigeren Platz für die anschließende Sommer-Ausstellung wurde von der Kommission abgelehnt, die Zusage für die Folgeausstellung zurückgezogen und Ries ohne weitere Begründung aufgefordert, das Exponat umgehend abholen zu lassen.³⁶⁶

Dass sie aufgrund ihrer autonomen Stellung als Künstlerin und ihrer finanziellen Unabhängigkeit viele Jahre auf Künstlervereinigungen nicht angewiesen war, entsprach keineswegs der Norm. Aussagen wie

„Für mich persönlich ist der Begriff einer Künstlervereinigung etwas Unbegreifliches! Gerade den der Herde entgegengesetzten Weg soll der Künstler gehen. Er hat als Einzelner dazustehen, wie eine Insel, und von jeder Korporation isoliert zu sein. Ich kann mir einen Beethoven, einen Michelangelo, einen Shakespeare, einen Goethe, einer Korporation angehörend, gar nicht vorstellen.“³⁶⁷

oder: Man sei nie so mächtig, als wenn man allein, ohne Mithilfe einer Korporation sein Ziel verfolge,³⁶⁸ charakterisieren sie als „Einzelkämpferin“, die Unabhängigkeit bevorzugt. Dennoch

³⁶² Vgl. Roessler 1922, S. 64.

³⁶³ Vgl. Ries 1928, S. 57 bzw. WBR, Brief vom 20.7.1914.

³⁶⁴ Vgl. Ries 1928, S. 60.

³⁶⁵ Vgl. Holaus 1999, S. 86 bzw. S. 94, FN 5. Während Hans Makarts Künstlerhaus-Präsidentschaft (1880–1882) war es Frauen untersagt, an offiziellen Ausstellungseröffnungen teilzunehmen. Vgl. Baumgartner 2015, S. 331.

³⁶⁶ AdKH, Briefe vom 21.4. und 28.5.1910.

³⁶⁷ Vgl. Ries 1928, S. 82.

³⁶⁸ NWJ, 4.3.1906.

war sie in jungen Jahren, vielleicht aus Solidarität mit ihren Kolleginnen, in mehreren Frauengruppen als Mitglied registriert. Inwieweit sie sich dort aktiv einbrachte, ist nicht dokumentiert. 1897 beteiligte sie sich an einer Initiative, die sich für eine fundierte künstlerische Ausbildung von Frauen engagierte, wie es in Berlin oder München längst üblich war.³⁶⁹ Ob der von einem prominenten Comité initiierte Kurs für Frauen und Mädchen jemals zustande kam, ist nicht bekannt.

Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen

Dem bereits 1885 in Wien gegründeten Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen sollen Marie von Ebner-Eschenbach, Marianne Hainisch, Bertha von Suttner oder Berta Zuckerkandl-Szepts angehört haben.³⁷⁰ Als Pendant zum männlich dominierten Concordia-Club stand die Wahrung der Standesinteressen und die finanzielle Absicherung der Mitglieder im Vordergrund.³⁷¹ Um eine gerechte Verteilung der Mittel, die über Mitgliedsbeiträge, Spenden und Einnahmen aus Veranstaltungen lukriert wurden,³⁷² gewährleisten zu können, wurde die Zahl der neuen Mitglieder limitiert. Zwischen 1897 und 1900 wurden daher nur drei Schriftstellerinnen, zwei Malerinnen und eine Bildhauerin, nämlich Ries, aufgenommen.³⁷³

Wiener Frauenklubs

Als im November 1900 der erste Frauenklub nach Berliner Vorbild gegründet wird, der als Treffpunkt dienen und „[...] Lectüre, Vorträge, Ideenaustausch etc. Erholung und geistige Anregung“ anbieten soll, fungiert Ries als Mitglied des Comités.³⁷⁴ Obwohl nicht speziell auf Kunst fokussiert, plant man „künstlerische Veranstaltungen“ und bietet kunstgewerbliche Gegenstände zum Verkauf an.³⁷⁵ Die ambitionierten Erwartungen erfüllen sich nicht, die Vereinigung muss 1902 aufgelöst werden.³⁷⁶ Der 1903 an der Tuchlauben 11 eröffnete „Neue Frauenklub“ versteht sich als Begegnungs- und Rückzugsort für berufstätige Frauen und bietet neben Ausstellungen und Vorträgen auch Berufsberatungen an.³⁷⁷ Ries dürfte sich dort nicht mehr engagiert haben, im Jahresbericht des Gründungsjahres scheint sie nicht auf.³⁷⁸

³⁶⁹ In Annoncen, z. B. in der NFP, 25.10.1897, wurden Frauen aufgerufen, sich für einen „provisorischen Kurs“ anzumelden.

³⁷⁰ Vgl. Baumgartner 2015, S. 29–31.

³⁷¹ Vgl. Baumgartner 2015, S. 53–54.

³⁷² Vgl. Baumgartner 2015, S. 55 u. S. 66.

³⁷³ Vgl. Baumgartner 2015, S. 114 bzw. Plakolm-Forsthuber 1989, S. 132.

³⁷⁴ Vgl. Fickert/Lang/Mayreder 1900a, S. 69–70 bzw. NWJ, 15.4.1900 u. a.

³⁷⁵ Vgl. Fickert/Lang/Mayreder 1900b, S. 541–544.

³⁷⁶ Vgl. Frauen in Bewegung: 1848–1938, Erster Wiener Frauenklub.

³⁷⁷ Vgl. Lackner 2011, S. 60–61.

³⁷⁸ Vgl. Jahresbericht des Neuen Frauenklubs 1903–1904.

Die Gruppe der „Acht Künstlerinnen“

Als Reaktion auf permanente Diskriminierungen greifen um 1900 mehrere Künstlerinnen zur Selbsthilfe. Obwohl Olga Wisinger-Florian mit Marie Egner und Marianne Eschenburg ursprünglich einen „Club der 13“ plante, formieren sich schließlich acht Künstlerinnen,³⁷⁹ um

„[...] die Arbeiten [der Frauen] selbstständig der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Bekanntlich besteht noch ein schwer zu besiegendes Vorurteil gegen Frauenschöpfungen in der Jury mancher Künstlergenossenschaft“.³⁸⁰

Obwohl weder Vereinsstatuten noch eine ideologische oder künstlerische Ausrichtung definiert werden, beobachtet die männliche Kunstwelt die Aktivitäten der Gruppe mit Argusaugen und reagiert belustigt bis verunsichert.³⁸¹ Ries, sowie die Malerinnen Susanne Granitsch, Marie Müller, Eugenie Breithut-Munk und Bertha von Tarnoczy schließen sich an, um mit unterschiedlichen Gästen in ein- bis zweijährigen Abständen im Kunstsalon Pisko auszustellen.³⁸² Was die Bildhauerin dazu bewog, ist unklar, da sie an den Ausstellungen meist ohne Verkaufsabsicht teilnahm. Die Behauptung, sie habe schon früher mit Susanne Granitsch an zwei Graffito-Figuren an der Fassade des Museums für Kunst und Industrie gearbeitet, konnte nicht verifiziert werden, vielmehr dürfte Eugenie Breithut-Munk daran mitgewirkt haben.³⁸³

Erste Ausstellung – 1901

Obwohl Olga Wisinger-Florian ihrem Tagebuch anvertraut: „Ries machte mir eine überaus heftige Scene, wollte alles zurückziehen, war schauderhaft, ärgerte mich rasend“, kann die Eröffnung der ersten Ausstellung am 12.1.1901 plangemäß stattfinden.³⁸⁴ Mit großem Engagement setzen sich die Frauen für ihr Projekt ein und leisten intensive Öffentlichkeitsarbeit.³⁸⁵ Die Eintrittspreise sind „[...] äußerst niedrig gehalten, 50 Heller, sodaß es dem großen Publikum leicht ermöglicht wird, die sehenswerte Auslese von Kunstwerken zu besichtigen.“³⁸⁶ Obwohl Wisinger-Florian euphorisch von einem „wirklichen Erfolg“ der Eröffnungsveranstaltung spricht, dürften sich die Einnahmen in Grenzen gehalten haben.

³⁷⁹ Vgl. Holaus 1999, S. 88, Eintragung vom 19.1.1900, bzw. Giese 2018, S. 142.

³⁸⁰ Der Bund, 1. Jg., Nr. 3 (1906). Vgl. Linzer Tagespost 16.2.1902: „Es ist im deutschen Kunstleben der erste Fall, daß die schaffenden Frauen für sich allein in die Öffentlichkeit treten, daß sie es nicht mehr anstreben, als Mitläufer bei den Veranstaltungen ihrer männlichen Kunstgenossen zu fungieren.“

³⁸¹ Laut NFP, 13.1.1901, befürchtete man die Bildung einer (politischen) „Frauen-Internationale“. Vgl. Johnson 2011, S. 88.

³⁸² Laut Baumgartner 2015, S. 339, bestand die Gruppe von 1901–1909. Kataloge dokumentieren die Ausstellungstätigkeit jedoch bis 1912. Vgl. Giese 2018, S. 143.

³⁸³ Vgl. Kat. Ausst. Kunstforum 1999, S. 350 bzw. Kat. Ausst. Jüdisches Museum 2016, S. 213 (ohne Quellenangabe). Laut Murau 1895, S. 33 bzw. S. 82 stammen die 1893 ausgeführten Allegorien der Bildhauerei und Architektur von Granitsch, jene der Keramik und Erzgießerei von Munk.

³⁸⁴ Vgl. Giese 2018, S. 143, Tagebucheintragung 11.1.1901.

³⁸⁵ Vgl. Holaus 1999, S. 90 und Giese 2018, S. 142. Vor allem aufgrund des persönlichen Einsatzes von Wisinger-Florian und Eschenburg sollen 500 Gäste die Eröffnung besucht haben.

³⁸⁶ Deutsches Volksblatt 13.1.1901.

Marie Egner notiert: „Im Jänner 1901 erste Ausstellung der ‚8 Künstlerinnen‘, viel Erfolg (und wenig Wolle). Unterrichtsministerium kauft die ‚Gelsenlaube‘ (erhöhter Neid).“³⁸⁷

Hevesis Feststellung, die Exponate seien „[...] sehr weiblich aber nicht uninteressant“, spiegelt die Ambivalenz der Situation wider. Die Verwendung des Adjektivs „weiblich“ als Synonym für unkreativ und die Bewertung „nicht uninteressant“ als hohler Kompromiss, der die männliche Konkurrenz nicht auf den Plan ruft, sprechen für sich. Auch seine Formulierungen: „[...] ja selbst die Bildhauerin Therese F. Ries versucht sich nebenbei, nicht ohne Glück, in der Porträtskizze (Professor Hellmer und ihr Selbstbildnis)“ oder „Als Bildhauerinnen machen sich neben Frau T. F. Ries (Kussgruppe) Elsa von Kalmar (männliche Büste) und Melanie von Horsetzky (weiblicher Act und anderes) schon sehr bemerklich“³⁸⁸ wirken zögerlich und nichtssagend.

Ausstellungen 1902–1912

Bei der zweiten Veranstaltung im Jänner 1902 setzt man verstärkt auf karitative Aktionen, um die Besucherfrequenz zu erhöhen und zahlungskräftige Mitglieder der Aristokratie anzusprechen.³⁸⁹ Hevesi konstatiert, das Niveau sei „merklich geringer als das vorjährige“ und unterstellt manchen Frauen, ihr Bestes für die Frühjahrsausstellungen aufzusparen. Die Plastiken von Ries, Kalmár und Horsetzky findet er „hübsch“, was wohl als Lob zu verstehen ist.³⁹⁰ Andere bedauern, dass Ries nur mit einer „Kindermaske in Thon“ vertreten ist.³⁹¹ Marie Egner notiert frustriert:

„1902. 2te Ausstellung der ‚8 Künstlerinnen‘. Endlich wird mir die gemeine, aufdringliche Natur der Wisinger auch zu viel. Ich erkläre es ziemlich verständlich. Alle Weiber von ‚ganz Wien‘ kommen, Piskeles [Pisko] ist geschmeichelt und mogelt mit den Bilderpreisen. Die Eschenburg ist freiwilliges Lastthier, nur um dort ihre Bilder ausstellen zu können. Die Ries – die einzig ‚weibliche‘ unter den ‚8‘ – empfängt dort ihre Liebhaber; jedes Weibel sagt einem ein dummes Compliment und dafür muß man sich noch bedanken auch. O – hätte ich doch meinen ‚Treffer‘ um e n d l i c h diesen öden Pflanz los zu sein.“³⁹²

Ein Großteil der Werke übersiedelt anschließend zum Oberösterreichischen Kunstverein in den Linzer Landhauspavillon, Ries wird dort nicht mehr erwähnt.³⁹³

Zur dritten Ausstellung steuert sie 1904 durchwegs unverkäufliche Werke bei: die Ölgemälde „Porträt des Herrn K.“ und ihr Selbstporträt, sowie die Gipsbüsten von Herrn „C. S.“, Herrn „M.“

³⁸⁷ Vgl. Giese 2018, S. 143, Tagebucheintragung 12.1.1901 bzw. Suppan 1981, S. 64 und Kat. Ausst. Joanneum 1979, S. 64.

³⁸⁸ Kunst und Kunsthandwerk, 1901, Heft 1, Monatsschrift IV, S. 42–43. In „Eine Damenausstellung“ wird über „Acht Damen und ihre Gäste“ berichtet, das Wort „Künstlerinnen“ wird tunlichst vermieden. Mit Elsa von Kalmar ist Elsa Köveshazi-Kalmár gemeint, der „Akt“ von M. v. Horsetzky konnte nicht eruiert werden.

³⁸⁹ Illustriertes Wiener Extrablatt, 18.1.1902.

³⁹⁰ Kunst und Kunsthandwerk, Heft 1, 1902.

³⁹¹ Neues Frauenleben, Jänner 1902 und NFP 5.1.1902.

³⁹² Suppan 1981, S. 64. Vgl. Baumgartner 2015, S. 339 bzw. Forsthuber 1989, S. 132.

³⁹³ Tages-Post, 16.2.1902 bzw. Linzer Volksblatt, 6.3.1902.

und eines Mädchens (vermutlich Abb. 32).³⁹⁴ Ihr „Selbstbildnis im Malerkittel“ löst unterschiedliche Reaktionen aus. Offenes Unverständnis wird ebenso geäußert wie, es sei „mit kühnem Pinsel auf die Leinwand geworfen“, ja man unterstellt ihr, in ihren Werken sei eine „[...] in Malerei und Skulptur gleich selbstbewusste brutale Manier“ feststellbar.³⁹⁵ Trotz aller Anstrengungen gelingt es nicht, den Erwartungen der Kritiker zu entsprechen, die gelangweilt konstatieren: „Die Ausstellungen folgen sich und gleichen sich [...]“.³⁹⁶ Den Frauen wird sogar vorgeworfen, die „Abhaltung ihrer etwas bourgeoismäßigen Jours und hausbackenen Empfänge zugunsten ihrer an Talent minderbemittelten Mitschwestern [...]“ konterkariere ihren Emanzipationsanspruch.³⁹⁷ Obwohl sie im Oktober 1905 bei Marianne Eschenburg Interesse an einer weiteren Ausstellung bekundet,³⁹⁸ tritt Ries im Jänner 1906 aufgrund ihrer Atelierübersiedlung nur als Einladende auf.³⁹⁹ Die „Imperial Royal Austrian Exhibition im Earl's Court, London“, an der die „Acht“ in diesem Jahr neben Vertretern der Secession, des Hagenbunds, der Wiener Künstlervereinigung und anderer renommierter Künstlergemeinschaften der Monarchie teilnehmen, beschickt sie mit einem ihrer „Klassiker“, der Gipsbüste von Medinzoff.⁴⁰⁰

Marie Egnér sieht die Zukunft der Gruppe wenig optimistisch und notiert am 1.1.1908: „Na also, ausgestellt wird nicht. (Außer bei den ‚8‘, falls sie im Herbst noch leben).“⁴⁰¹ Die Gruppe übersteht diese kritische Phase und Ries präsentiert sich im Jänner 1909 mit einer „Kopfstudie“, dem Porträt der „Frau Dr. Josef Kranz“, der „Blinden“ und einem „Akt“ als Malerin. Ihre „sonderbarerweise ganz impressionistisch auf Farbe und Wirkung hin“ zielende Malweise⁴⁰² überrascht die Kritiker. Sämtliche Werke stehen zum Verkauf, heute gelten sie durchwegs als verschollen.

Dass Frauen den größten Teil des Publikums stellen, beweist zwar deren gestiegenes Selbstbewusstsein, wirkt sich aber nachteilig auf die Kaufkraft aus, die nach wie vor auf Männer beschränkt ist.⁴⁰³ Marie Egnér bringt es auf den Punkt: „Gestern die Ausstellung der ‚8 Künstlerinnen‘ eröffnet. Bei der Eröffnung der übliche Rummel von Weibern (sehr wenige Männer und daher keine Käufer).“ Ihre resignierende Feststellung: „Aber es ist einmal bei uns

³⁹⁴ Kat. Ausst. Salon Pisko 1904.

³⁹⁵ NWJ, 7.1.1904, Wiener Hausfrauen-Zeitung 17.1.1904 und Neues Frauenleben, Jänner 1904, S. 13.

³⁹⁶ NWJ, 7.1.1904 bzw. NWT, 31.1.1904.

³⁹⁷ Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, 15.1.1906.

³⁹⁸ WBR, LQH0184090, Brief 13.10.05: „Ich wurde aufgefordert, Ausstellungen zu beschicken, nun bitte ich aber um gefällige Mitteilung, ob unsere Ausstellung ‚8 Künstl.‘ stattfindet, damit ich dann eventuell nicht blanc dastehe.“

³⁹⁹ Kat. Ausst. Salon Pisko 1906.

⁴⁰⁰ Kat. Ausst. Earl's Court 1906.

⁴⁰¹ Suppan 1981, S. 70.

⁴⁰² Kat. Ausst. Salon Pisko 1909 bzw. NFP, 13.1.1909 u. a.

⁴⁰³ Wiener Hausfrauen-Zeitung, 17.1.1904, NWT 3.1.1904, sowie Holaus 1999, S. 91. Laut Olga Wisinger-Florian sollen an der Eröffnung 2.000 Gäste teilgenommen haben. Vgl. Plakolm-Forsthuber 1989, S. 132.

so angenommen, daß über weibliche Kunst gespottet und geringschätzig gelächelt wird.“⁴⁰⁴ unterlegt, dass das Engagement der Künstlerinnen über die Jahre wenig bewirkt hatte. Während in manchen Blättern „Frauenfleiß und Frauenkönnen“ gelobt wird,⁴⁰⁵ werden erstmals Bedenken gegenüber der strikten Geschlechtertrennung bei Ausstellungen laut. Die Journalistin Franziska Alberti hinterfragt die Sinnhaftigkeit reiner Frauen-Veranstaltungen, obwohl sie einräumt, dass „sie mancherorts zu den allgemeinen Kunstausstellungen wenig zugelassen werden“.⁴⁰⁶ Auch Erika Tietze-Conrat, die erste promovierte Kunsthistorikerin Wiens und Schwester der Bildhauerin Ilse Twardowski-Conrat, empfindet die strenge Separierung als kontraproduktiv, wie sie 1911 erklärt, da

„[...] eine Einschränkung des künstlerischen Wettbewerbes auf das weibliche Geschlecht, gewissermaßen die Bildung einer eigenen Klasse für die Künstlerinnen, für sie selber am verderblichsten wäre“

und

„Erst wenn eine Künstlerin nicht mehr ‚männlich‘ sein will, [...], erst dann wird sie ihre eigenen Wege gehen, erst dann der Menschheit Neues geben können, erst dann werden wir es mit einer weiblichen Kunst im höchsten Sinne zu tun haben.“⁴⁰⁷

Nach dem Tod Gustav Piskos findet 1912 eine letzte Ausstellung im Kunstsalon statt. Ries zeigt mit dem „Kuss“, der Büste des Schauspielers Christians, dem Gemälde „Russischer Bauer“, einem Porträt von Hellmer und einer „Porträtskizze“ durchwegs ältere Arbeiten.⁴⁰⁸ Das ambitionierte Konzept einer freien Künstlerinnenvereinigung hatte spürbar an Attraktivität verloren und wurde in manchem Artikel überhaupt in Frage gestellt.⁴⁰⁹ Elf Jahre nach der ersten Ausstellung hatte sich das gesellschaftliche Umfeld kaum verändert, die emanzipatorischen Bestrebungen der Frauen wurden weiterhin wenig ernst genommen und ihre Werke immer noch mit anderen Maßstäben gemessen als die ihrer männlichen Kollegen.

Exkurs Gustav Pisko (1866–1911)

Dass die Galerie Pisko in Wien 1, Am Stubenring 2, als Ausstellungsort gewählt wurde, dürfte auf Olga Wisinger-Florian zurückgehen, die dort im Jahr 1900 eine Einzelausstellung bestritten hatte.⁴¹⁰ Gustav Pisko war bekannt dafür, neuen Strömungen und Gruppierungen aufgeschlossen gegenüberzustehen und sie zu fördern. Er erkannte früh die Notwendigkeit eines fixen Ausstellungsorts für Frauen als Voraussetzung für eine selbstbestimmte Kunstausübung und vertrat die Ansicht, dass Wien – trotz einer zunehmenden Zahl an

⁴⁰⁴ Suppan 1981, S. 73, Eintragung vom 6.1.1909.

⁴⁰⁵ Wiener Hausfrauen-Zeitung, Hauptteil Nr. 3, 1909.

⁴⁰⁶ Neues Frauenleben, Februar 1909.

⁴⁰⁷ Erika Tietze-Conrat 2007, S. 61. Tietze-Conrat promovierte 1905 bei Franz Wickhoff und Alois Riegl bzw. Julius von Schlosser.

⁴⁰⁸ Kat. Ausst. Salon Pisko 1912.

⁴⁰⁹ Z. B. im NWJ, 27.2.1912.

⁴¹⁰ Kat. Ausst. Gemälde-Salon G. Pisko 1900.

Frauenausstellungen – einem Vergleich mit Berlin oder München nicht standhalten könne, wo es längst eigene Vereinshäuser für Künstlerinnen gab.⁴¹¹ Dass Werke von Frauen geringere Preise erzielten, obwohl ihre Arbeiten genauso geschätzt und gesucht waren wie die ihrer männlichen Kollegen, sprach er offen aus: „Tina Blau, die jetzt eben bei mir ausstellt, würde ganz andere Verkaufspreise haben, wenn sie ein Mann wäre, kein Weib!“ Seine optimistische Einschätzung, die Benachteiligung von Frauen sei „[...] ein Vorurtheil, das besiegt worden ist. Der Neid der Künstler wird den begabten Künstlerinnen nichts anhaben können“,⁴¹² sollte sich jedoch noch lang nicht bewahrheiten.

Die Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ)

Rückblickend leisteten die „Acht Künstlerinnen“ dennoch wichtige Pionierarbeit und fungierten als Wegbereiterinnen für die „Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs“.⁴¹³ 1910 als wirtschaftliche Interessensvertretung gegründet und bald um künstlerische und bildungsbezogene Belange erweitert, entwickelte sich diese zu einem Pilotprojekt der österreichischen Frauenbewegung.⁴¹⁴ Die 1912 im Dachgeschoss des Hauses Wien 1, Maysedergasse 2, bezogenen Räumlichkeiten dienen bis heute als Sitz der VBKÖ und werden regelmäßig für Ausstellungen und frauenbewegte Aktivitäten genutzt.

Die 1910 mit großem Aufwand in der Secession organisierte Ausstellung „Die Kunst der Frau“, die einen Überblick über das künstlerische Schaffen von Frauen aus verschiedenen Ländern von der Renaissance bis in die Wiener Moderne vermitteln sollte, zog eher verhaltene Reaktionen nach sich. Man warf den Protagonistinnen allzu große Zurückhaltung und Bescheidenheit vor, ihre künstlerische Performance wurde – mit wenigen Ausnahmen – als mittelmäßig eingestuft.⁴¹⁵ Welche Reaktionen ein provokanteres und unkonventionelleres Auftreten der Teilnehmerinnen ausgelöst hätte, sei dahingestellt. Sie konnten es ihren Kritikern einfach nicht rechtmachen. Der Ausstellungsort erweckte zwar den Anschein, „[...] die Überlassung sei eine Anerkennung ihres Strebens, überall als Gleichberechtigte aufzurücken“.⁴¹⁶ Der Schein trog: Neben der aufwendigen Organisation wurden den Frauen hohe Mietzahlungen abverlangt, sie mussten eine Garantie vorlegen und in der Jury mitarbeiten.⁴¹⁷

⁴¹¹ NWJ, 15.1.1903. Vgl. Kat. Ausst. Albertina 2017, S. 250. Der Kunstsalon Pisko verfügte über einen zweiten Standort in Wien 3, Lothringerstraße 14, wo 1906 Schieles „Neukunstgruppe“ erstmals ausstellte.

⁴¹² NWJ, 15.1.1903.

⁴¹³ Vgl. Lackner 2017, S. 23.

⁴¹⁴ Siehe <https://www.vbkoe.org/home/3.9.2019>.

⁴¹⁵ NWJ, 6.11.1910, NFP, 5.11.1910 u. a. Vgl. Forsthuber 1998, S. 132.

⁴¹⁶ Kuzmany 1910, S. 193.

⁴¹⁷ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 65 bzw. 1989, S. 183.

Olga Brand-Krieghammer, die erste Präsidentin, hatte die „Acht Künstlerinnen“ eingeladen, der Vereinigung beizutreten und an der Ausstellung im Haus der Secession teilzunehmen. Sie lehnten anfangs geschlossen ab, da sie negative Konsequenzen für ihre künftige Ausstellungstätigkeit im Künstlerhaus befürchteten.⁴¹⁸ Marie Egner, Eugenie Breithut-Munk und Olga Wisinger-Florian stellten schließlich doch aus, ebenso wie Ries, die sich auf zwei bewährte Arbeiten aus ihrem Bestand verließ: das Hellmer-Porträt und eine „Weibliche Büste“ in Marmor.⁴¹⁹ In der zweiten Ausstellung der VBKÖ, 1911 in der Zedlitzhalle des Hagenbunds, war sie nicht mehr vertreten.

Ries und die Secession

Dass die Bildhauerin 1898 von Wilhelm Bernatzik, Josef Engelhart, Edmund Hellmer, Gustav Klimt und Carl Moll in ihrem Atelier aufgesucht und eingeladen worden sein soll, im neu errichteten Secessionsgebäude auszustellen, wird bis heute vor allem als Beweis der Wertschätzung Klimts für ihre Arbeit interpretiert. Dass er sie tatsächlich persönlich einlud, wie es immer wieder berichtet wird,⁴²⁰ ist jedoch nicht belegbar.

Zur Überwindung des Historismus und Neubelebung der „stagnierenden [sic!] Kunstverhältnisse Wiens“,⁴²¹ suchte die Gruppe Anschluss an die internationale Szene, die sich mit Phänomenen wie Symbolismus, Impressionismus oder Naturalismus auseinandersetzte.⁴²² Ries behauptet, Hellmer habe sie mit den Worten „Ihre Werke fallen ja im Künstlerhaus ganz heraus. Sie müssen mit den Jungen gehen“ überredet, sich der Secession anzuschließen. Das habe ihr genügt, um zuzusagen und das Relief der Wilczek-Töchter und die Halbfigur Hellmers in die Ausstellung zu schicken.⁴²³ Dass sie dort 1899 auch vier Porträtbüsten zeigte, die von der Kritik nicht eben euphorisch aufgenommen wurden,⁴²⁴ erwähnt sie dabei nicht.

Selbst Arbeiten der Künstlerin, die international Aufsehen erregten, dürften den Ansprüchen der Secessionisten nicht immer genügt haben. Warum vorwiegend Werke mit wenig Erregungspotenzial und nicht die „Hexe“, die „Somnambule“, „Luzifer“ oder der „Tod“ gezeigt

⁴¹⁸ Vgl. Lackner 2017, S. 30 unter Bezugnahme auf einen Brief Olga Wisinger-Florians vom 6.2.1910 bzw. Tagebucheintragung vom 24.6.1910. Vgl. dazu auch Giese 2018, S. 145.

⁴¹⁹ Kat. Ausst. Secession 1910. Laut Abbildung im Katalog handelt es sich um die Büste der Marietta Kistler.

⁴²⁰ Z. B. online auf https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Teresa_Feodorowna_Ries/27.2.2019 (ohne Quellenangabe) oder https://de.wikipedia.org/wiki/Teresa_Feodorowna_Ries/27.2.2019.

⁴²¹ Laut Kat. Ausst. Wiener Secession 1898a, S. 4, beabsichtigte man „ein Bild der modernen Kunst des Auslandes“ zu vermitteln, um dem Publikum einen „neuen und höheren Maßstab für die Bewertung der heimischen Hervorbringungen“ bieten zu können.

⁴²² Vgl. Fellingner 2018, S. 92–93.

⁴²³ Vgl. Ries 1928, S. 31 bzw. Plakolm-Forsthuber 1997, S. 182.

⁴²⁴ Vgl. Ries 1928, S. 31. Laut Kat. Ausst. Secession 1899: Baron P. Pirquet, Elise Wilczek-Kinsky, Prof. Theodor Gomperz und Bernhard Hellmann. Vgl. Hevesi 1899, S. 160–164: „Mehrere Marmorbüsten [...] zeigen ein Talent, das sich nicht recht sammeln und vertiefen will.“

wurden, erschließt sich nicht.⁴²⁵ Als einziges Werk mit eindeutig symbolistischem Hintergrund durfte sie 1903 den Entwurf des bereits erwähnten Strauss-Grabmals zeigen.⁴²⁶ Obwohl sie von Hellmer protegiert wurde, entsteht der Eindruck, dass ihr eine adäquate Akzeptanz versagt blieb und geschlechtsspezifische Vorbehalte über künstlerische Kriterien dominierten. Wie Klimt zu Ries und ihrem Œuvre stand, ist nicht bekannt. Sie selbst erwähnt ihn nur knapp, indem sie zur Internationalen Kunstausstellung in Rom 1911 bemerkt: „Die Bilder des berühmten Malers G. K. kamen mir [...] förmlich blutleer vor.“⁴²⁷ Immerhin bespielte er dort einen eigenen Saal, der als Höhepunkt des Österreich-Pavillons von Josef Hoffmann galt,⁴²⁸ während ihre kleine „Kuss“-Gruppe und die Büste von Hellmer in Rezensionen kaum berücksichtigt wurden.

Es ist auch nicht auszuschließen, dass Ries aktiv Kontakt zur Secession aufnahm, wie sie es auch später praktizierte. So teilte sie im Februar 1900 dem Präsidenten, Josef Engelhart, mit:

„Ich habe eine grössere Arbeit in meinem Atelier, Salmgasse, 8, vollendet u. möchte dieselbe gerne in der Secession ausstellen. Da jedoch die Arbeit noch in Thon u auch später in Gips sehr schwer transportable ist, möchte ich bitten einige Herrn der Jury zu delegiren dieselbe bei mir zu besichtigen.“⁴²⁹

Eine Reihe von Briefen, die sie danach innerhalb weniger Tage an die Secession adressierte, dokumentiert die Beharrlichkeit, mit der sie agierte. Nicht nur in den Wochen vor der Weltausstellung war die Dichte ihrer Kontaktaufnahmen beachtlich,⁴³⁰ auch in weniger intensiven Jahren rief sie sich immer wieder in Erinnerung. Möglicherweise war also der geschilderte Besuch der Delegation bereits mit einer „Jurierung“ verbunden, wie es dem üblichen Prozedere vor Ausstellungen entsprochen hätte.

Frauen wurden in der Secession zwar als Ausstellerinnen akzeptiert, man verweigerte ihnen jedoch lange Zeit die Mitgliedschaft, obwohl Wilhelm Bernatzik 1903 beteuerte:

„Die Frau wird von uns als Künstlerin voll genommen und mit Freuden begrüßt. Der Paragraph unserer Statuten, welcher die Aufnahmebedingungen enthält, ist so stilisirt, daß auch Frauen Mitglieder der Secession werden können. Bisher kam der Fall nicht vor, aber es ist für die Zukunft durchaus nicht ausgeschlossen.“⁴³¹

Die Realität sah anders aus, obwohl Elena Luksch-Makowsky behauptet haben soll, das erste weibliche Mitglied der Wiener Secession gewesen zu sein.⁴³² Sie hatte zwar einer Gruppe angehört, die sich 1902 unter der Leitung von Alfred Roller für die „Beethoven-Ausstellung“

⁴²⁵ Laut jeweiliger Kataloge stellte Ries 1895, 1896, 1897 und 1898 im Künstlerhaus, 1899, 1900, 1903 und 1905 in der Secession aus.

⁴²⁶ Kat. Ausst. Secession 1903b.

⁴²⁷ Vgl. Ries 1928, S. 68. Davor lobt sie die wunderbaren Werke Angladas und Zuloagas.

⁴²⁸ Vgl. z. B. Mikovsky 1999, S. 12. In ihrer Diplomarbeit zur Ausstellung in Rom 1911 kommt Ries nicht vor.

⁴²⁹ AdS, Brief vom 16.2.1900.

⁴³⁰ AdS, Briefe vom 20.3.1900, 27.3.1900, 31.3.1900, 4.4.1900 und 6.6.1900.

⁴³¹ NWJ, 15.1.1903.

⁴³² Vgl. Chadzis 2000, S. 113. Sie führt die Verbreitung dieser Aussage auf deren Sohn, Peter Luksch, zurück.

zusammenfand, wurde jedoch offiziell nie als Secession-Mitglied geführt.⁴³³ Erst 1946 scheint Josephine-Theresia Weixlgärtner-Neutra als korrespondierendes Mitglied auf, ab 1949 wurden Frauen vereinzelt als Vollmitglieder akzeptiert.⁴³⁴ Dass sich Ries nicht scheute, Regeln der Secessionisten zu hinterfragen, zeigt ihre Anfrage an Josef Engelhart:

„Über den Punkt: Mitglieder und Nichtmitglieder der Secession, den wir einmal schon im Winter behufs der Beschickung der Dresdner Ausstellung besprochen, erlaube ich mir noch anzufragen, ob die Nicht-Mitglieder gleichzeitig in der Secession u. auch in anderen Ausstellungen, sich beteiligen dürfen? Bartholomé, Rodin, Van der Stappen etc. sind wohl Gäste oder Mitglieder?“⁴³⁵

Obwohl sie die Geschlechterproblematik nicht anspricht, stellt sie damit die Prinzipien des Komitees in Frage, die neben der Nationalität der Künstler_innen mitunter strenge Materialvorgaben umfassten, die als Ausschlusskriterium herangezogen werden konnten.⁴³⁶

⁴³³ Vgl. Kat. Ausst. Secession 1902, S. 73–75. In weiteren Katalogen ist weder eine ordentliche noch eine korrespondierende Mitgliedschaft vermerkt. Bei dem in https://www.secession.at/wp-content/uploads/2019/03/Liste_verstorbene_Mitglieder.pdf/8.3.2020 genannten Datum („03/1905“) dürfte es sich um das Austrittsdatum von Richard Luksch handeln, der sich damals Gustav Klimt anschloss.

⁴³⁴ Laut https://www.secession.at/wp-content/uploads/2019/03/Liste_verstorbene_Mitglieder.pdf/8.3.2020 wurden Hedwig Wagner und Elfriede Stark-Petrasch 1949 als Mitglieder aufgenommen.

⁴³⁵ AdS, Brief vom 17.6.1901. Ries spricht ihn mit „Sehr geehrter Herr President und College“ an.

⁴³⁶ AdS, Brief 17.6.1901 bzw. 26.1.1909.

Zum Œuvre der Bildhauerin

Die Faszination des Symbolismus

Als der französische Dichter Jean Moréas 1886 sein Manifest „Le Symbolisme“ publizierte und damit die neue Strömung erstmals beim Namen nannte, bezog er sich vor allem auf Literatur, seine Aussagen wurden jedoch bald auf andere Kunstgattungen übertragen.⁴³⁷

„[...] die wesentliche Eigenschaft der symbolistischen Kunst besteht darin, die Idee niemals begrifflich zu fixieren oder direkt auszudrücken. Und deshalb müssen sich die Bilder der Natur, die Taten der Menschen, alle konkreten Erscheinungen in dieser Kunst, nicht selbst sichtbar machen, sondern sie werden durch sensitiv wahrnehmbare Spuren, durch geheime Affinitäten mit den ursprünglichen Ideen versinnbildlicht.“⁴³⁸

Bis heute wird das Phänomen hauptsächlich hinsichtlich Literatur und Malerei bearbeitet, symbolistische Plastik wird kaum berücksichtigt oder nur punktuell erwähnt.⁴³⁹ Die Vorstellung, dass die Aufgabe der Kunst nicht die Beschreibung äußerer Erscheinungsformen, sondern die Vermittlung von Ideen und Inhalten sei,⁴⁴⁰ fand europaweit Anhänger. Während sich symbolistische Künstler in Frankreich und Belgien als Gegenbewegung zum Realismus der technisierten urbanen Welt verstanden, entwickelten Künstler wie Arnold Böcklin, Franz von Stuck und Max Klinger in Deutschland eigene Varianten, indem sie sich antiker Mythen und romantischer Motive bedienten.⁴⁴¹ Einladungen führender Symbolisten nach Wien und Studienaufenthalte zahlreicher Künstler_innen in Paris trugen zur Verbreitung dieser Ideen bei.⁴⁴² Auch Ries konnte sich der Faszination nicht entziehen. Ob sie sich bereits in jungen Jahren in Paris aufhielt, konnte nicht verifiziert werden, obwohl sich in Zeitungsartikeln vage Andeutungen dafür finden lassen.⁴⁴³ In einer italienischen Kunstzeitschrift wird sogar behauptet, sie habe ihre bildhauerische Begabung früh dort entdeckt und sich erst als sie schon relativ bekannt war, in Wien niedergelassen.⁴⁴⁴

Die starke Identifikation mit symbolistischen Theorien manifestiert sich nicht nur in Ries' Werken, worauf noch näher einzugehen sein wird, sondern auch in ihrer Sprache. Wenn sie nach „göttlicher Schöpferkraft“ strebt, wie ein „göttlichen Schöpfer [...] mit einem Zauberwort Licht und Leben“ schaffen möchte⁴⁴⁵ oder sich wünscht, „Ebenbild Gottes zu sein im

⁴³⁷ Vgl. Hofstätter 1975³, S. 227–229 bzw. Facos 2009, S. 10. Das am 18.9.1886 im „Figaro Littéraire“ publizierte Manifest gilt als „Geburtsstunde“ des literarischen Symbolismus.

⁴³⁸ Hofstätter 1975³, S. 228.

⁴³⁹ Z. B. bei Maaz 2000, S. 177–215.

⁴⁴⁰ Vgl. Facos 2009, S. 9.

⁴⁴¹ Vgl. Fellinger 2018, S. 94.

⁴⁴² Vgl. Fellinger 2018, S. 93.

⁴⁴³ Die im Wiener Salonblatt, 2.7.1898, bzw. NFP, 23.1.1925 geäußerte Behauptung, 1895 sei bereits ein Selbstporträt „[...] allem Anscheine nach in Paris entstanden, an das auch die meisten anderen Arbeiten erinnern.“, konnte nicht verifiziert werden.

⁴⁴⁴ Vgl. Malagola 1906, S. 577–580.

⁴⁴⁵ Vgl. Ries 1928, S. 17.

Schaffen“⁴⁴⁶, übernimmt sie die Diktion symbolistischer Autoren, die Künstler als geniehafte Wesen mit fast göttlicher Kreativität definieren und bezieht sich auf das populäre Thema der Lichtsymbolik.⁴⁴⁷ Schon Baudelaire hatte Mitte des 19. Jahrhunderts die Vorstellungskraft als nahezu göttliche Fähigkeit bezeichnet. Joséphin Péladan führte diesen Gedanken 1899 weiter, indem er Künstler mit Priestern verglich, die bei der Erschaffung eines Meisterwerks wie auf einem Altar von einem göttlichen Strahl berührt würden.⁴⁴⁸ Auch ihre Aussage, rein intuitiv tätig zu sein und sich ein Kunstwerk nicht auszudenken, da es einfach da sei, ohne dass man wisse, woher es kommt, findet sich in symbolistischen Texten in ähnlicher Form wieder.⁴⁴⁹ Da Ries über ausgezeichnete Französischkenntnisse verfügte,⁴⁵⁰ könnte sie diese Schriften durchaus im Original gekannt haben.

Gelegenheiten für Begegnungen mit symbolistischen Künstlern boten sich nicht nur in Paris, oder im Münchener Glaspalast, wo sie ab 1896 wiederholt ausstellte.⁴⁵¹ Auch in Wien waren „Trendsetter“ wie der von Hevesi als „Obermystiker aus Brüssel“ bezeichnete Fernand Khnopff, Franz von Stuck, Robert Fowler oder Alphonse Mucha gern gesehene Gäste,⁴⁵² viele von ihnen waren in der Secession korrespondierende Mitglieder der ersten Stunde.⁴⁵³

Symbolismus – ein männliches Phänomen?

Es überrascht nicht, dass dem Symbolismus bis heute in allen Genres fast ausschließlich Männer zugeordnet werden. Frauen sind zwar passiv als Motiv bzw. Objekt unabdingbar, kommen jedoch als Akteurinnen, d. h. Künstlerinnen, Kritikerinnen oder Autorinnen, kaum vor. Käthe Kollwitz (1867–1945), die als eine der wenigen Ausnahmen gilt, arbeitete in erster Linie als Malerin und wandte sich erst 1904 der Plastik zu.⁴⁵⁴ In Hans H. Hofstätters Grundlagenwerk zum Symbolismus aus 1975 wird sie als einzige Frau genannt, jedoch nur im Zusammenhang mit Radierungen und Holzschnitten.⁴⁵⁵

Michelle Facos spricht diese Asymmetrie erstmals dezidiert an. Sie führt die Ursache auf das misogynie gesellschaftliche Klima und die ungünstigen Ausbildungs- und Arbeitsbedingungen für Frauen zurück, die dadurch in typisch weiblich belegte Sparten gedrängt worden seien. Als

⁴⁴⁶ Vgl. Ries 1928, S. 28 bzw. S. 72 und S. 80.

⁴⁴⁷ Vgl. Facos 2009, S. 31 unter Bezugnahme auf Henri Dorra, *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, Berkeley 1994, S. 202, zu den Thesen Henri Auriers. Vgl. Hofstätter 1975³, S. 129.

⁴⁴⁸ Vgl. Facos 2009, S. 31. Baudelaire's Aussage findet sich im Vorwort seiner Übersetzung von Edgar Allan Poes Werken. Schon Schopenhauer hatte eine ähnliche Idee geäußert.

⁴⁴⁹ Vgl. Ries 1928, S. 13 und S. 17–18 bzw. Facos 2009, S. 31, unter Bezugnahme auf Aurier.

⁴⁵⁰ Vgl. Ries 1928, S. 50–51 bzw. ihre Korrespondenz in französischer Sprache im Nachlass Cervasato.

⁴⁵¹ Laut Kat. Ausst. Glaspalast München 1897 waren dort z. B. Paolo Trubetzkoy, Pierre Charles van der Stappen, Giovanni Segantini, Fernand Khnopff und Franz von Stuck vertreten. Vgl. Rollig 2018, S. 291.

⁴⁵² Vgl. Hevesi 1906a, S. 30 bzw. Seidelmann 2011, S. 17.

⁴⁵³ Kat. Ausst. Secession 1898a, bzw. Seidelmann 2011, S. 19.

⁴⁵⁴ Vgl. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 2019, S. 142.

⁴⁵⁵ Vgl. Hofstätter 1975³, S. 200, S. 217, S. 222–223.

einziges Beispiel für eine Bildhauerin, die in dieser Zeit unabhängig zu arbeiten wagte, nennt sie Camille Claudel, die letztlich tragisch endete.⁴⁵⁶ Dass Ries auch hier nicht vorkommt, obwohl sie als symbolistische Bildhauerin in mehrfacher Hinsicht Lücken schließen könnte, demonstriert, wie effektiv die Verdrängung der Frauen aus der Kunstgeschichte bis heute nachwirkt.

Einflüsse, Anregungen, Vorbilder

Den Vorwurf, sich zu stark an anderen Künstlern zu orientieren, versuchte Ries stets zu dementieren und zu entkräften. Die Anschuldigungen ihrer Kritiker entsprachen exakt jenem Muster, dessen man sich bei Frauen häufig bediente. Einerseits sprach man ihnen damit die Fähigkeit originärer Kreativität ab, andererseits versuchte man, die Bedeutung ihrer Werke auf Nachahmungen zu reduzieren. Auch Ludwig Hevesi verfolgte diese Strategie anfangs, indem er ihr vorwarf, sie ließe sich „rechts und links anregen“, die „Hexe“ sei nach einer Radierung von Goya entstanden, „Luzifer“ nach dem gleichnamigen Werk von Stuck und ihre Büsten seien „von Rodin angehaucht“.⁴⁵⁷ Später schwächte er seine Vorwürfe ab und erklärte:

„Die Luft ist voll von diesen und anderen Geistern, die über sämtliche Landesgrenzen des Globus schweifen. Niemand kann sich niemandes erwehren, wenn er mit offenen Künstlersinnen seine Bahn geht.“⁴⁵⁸

Tatsächlich entstammen die als Kopien oder Nachahmungen verunglimpften Motive, die nicht nur von Ries aufgegriffen wurden, durchwegs der symbolistischen Vorstellungswelt. Neben satanischen Gestalten dienten emotionale Momentaufnahmen wie „Der Kuss“ oder „Eva“ als beliebte Sujets, die vielfach variiert wurden.⁴⁵⁹ Ries entwickelte die Eigenart, symbolistische Sujets aus Malerei oder Grafik in ihr Medium zu übertragen, die sie abwandelte oder verfremdete und sich damit eines weiteren beliebten Stilmittels dieser Strömung bediente.⁴⁶⁰ So fungierte Francisco de Goya, von Nathalia Brodskaja als „Lehrer der Symbolisten“ bezeichnet, nicht nur für Ries als wichtiger Impulsgeber. Seine Caprichos Nr. 68 „Linda Maestra“ (Abb. 33) und Nr. 51, „Se repulen“ [Sie schneiden sich die Nägel] (Abb. 34) wurden häufig als Vorbilder für ihre Hexenskulptur genannt.⁴⁶¹

⁴⁵⁶ Vgl. Facos 2009, S. 116–117. Sie unterstreicht den hohen Preis, den Claudel zahlen musste, da sie nach dem Ende ihrer (unklaren) Beziehung zu Rodin verarmte und schließlich in einer Anstalt endete.

⁴⁵⁷ Vgl. Hevesi 1906a, S. 167–168 und Roessler 1915, S. 148. Beide ziehen dieselben Vergleichsbeispiele heran.

⁴⁵⁸ Hevesi 1906b, S. 210–211.

⁴⁵⁹ Vgl. Maaz 2000, S. 187 bzw. Dolinschek 1989, Abb. 35, 36 und 41 mit Franz Metzners kauernenden Skulpturen „Erde“ (Secession 1904) bzw. „Das Weib“ (1905). Zur „Kauernenden“ von Klinger siehe Abschnitt „Max Klinger“.

⁴⁶⁰ Laut Hofstätter 1975³, S. 78, dienen alle symbolistischen Stilmittel in erster Linie der Verfremdung, d. h. der Auflösung konventioneller Naturvorstellungen.

⁴⁶¹ Vgl. Brodskaja 2012, S. 105 bzw. Roessler 1915, S. 148, der auch Stucks „Luzifer“ ins Spiel bringt.

Auguste Rodin (1840–1917)

Die Auseinandersetzung mit den Werken Rodins spiegelt sich im gesamten Œuvre von Ries wider. Ob sie Gelegenheit hatte, ihn schon in jungen Jahren in seinem Atelier zu besuchen, wie es bei Studienaufenthalten in Paris fast obligatorisch war, ist – wie erwähnt – unklar. Die Formulierung, sie habe ihn 1900 „selbstverständlich“ getroffen, erweckt jedoch den Eindruck, dass man sich bereits vorher kannte.⁴⁶² Andererseits war ihr Idol in Wien ein gern gesehener Gast, stellte seit der Weltausstellung 1873 hier regelmäßig aus und war ab 1898 korrespondierendes Mitglied der Secession.⁴⁶³

Als Beweis ihrer „Seelenverwandtschaft“ zitiert sie seine Aussage „Nous sommes des âmes parentes“, die er bei einem gemeinsamen Besuch der Weltausstellung getätigt haben soll.⁴⁶⁴ Obwohl nur ein Teil seiner Werke dem Symbolismus zuzurechnen ist,⁴⁶⁵ fühlte sie sich künstlerisch und ideell stark mit ihm verbunden. Parallelen zu seinen 1903 in „Ver Sacrum“ publizierten Ansichten⁴⁶⁶ sind nicht nur in Motiven oder Bezeichnungen zu finden, sondern auch in ihren Texten. So ist die von ihr verbreitete Anekdote, nach der sich ihr Talent beim Teigkneten gezeigt haben soll, als sie intuitiv das Haupt von Johannes dem Täufer formte,⁴⁶⁷ in diesem Kontext zu sehen. Rodin hatte sich ebenfalls mit dieser Thematik, der im Symbolismus besondere Bedeutung zukommt, beschäftigt.⁴⁶⁸ Während das abgeschlagene Haupt dort mit männlichem Intellekt, Schlaf, Traum und Tod in Verbindung gebracht wird, interpretiert Ada Raev die Version von Ries als Verschiebung der Thematik in die weibliche Sphäre, indem sie gleichzeitig als Pygmalion und Salome agiert.⁴⁶⁹

Die Behauptung, ihre Arbeiten seien durchwegs früher entstanden als seine,⁴⁷⁰ trifft in keinem Fall zu. Erste Entwürfe für Rodins „Penseur“ datieren bereits vor 1880, während „Luzifer“ um 1896 entstand.⁴⁷¹ Auch seine Werke „Der Kuss“ (1880), „Eva“, „Das eherne Zeitalter“ (1875/76) oder „Danaïde“ (1889), die mit ihrem Œuvre in Verbindung gebracht werden könnten, entstanden nachweislich vor ihren Skulpturen „Kuss“, „Tod“ oder „Eva“. In der Arbeit von Ruth Butler zur Rolle der Frauen im Leben Rodins kommt Ries übrigens nicht vor.⁴⁷² Ob sich in seinem umfangreichen Nachlass Korrespondenz mit ihr findet, ist mir nicht bekannt.

⁴⁶² Vgl. Ries 1928, S. 35 bzw. Deseyve 2019, S. 90.

⁴⁶³ Vgl. Otten 2010, S. 11–12 bzw. Dolinschek 1989, S. 11 und 20–21.

⁴⁶⁴ Vgl. Ries 1928, S. 36: „Wir sind verwandte Seelen“ (Übersetzung der Verfasserin).

⁴⁶⁵ Vgl. Brodskaja 2012, S. 105.

⁴⁶⁶ Ver Sacrum 1903, Nr. 6, S. 140–144.

⁴⁶⁷ Vgl. Ries 1928, S. 8. Bei Raev 2002, S. 217, wird damit der Bezug zur Künstlerlegende von Vasari hergestellt.

⁴⁶⁸ Siehe <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Auguste-Rodin/Das-Haupt-Johannes%27-des-Täufers-579B1A674C6D98EF9EDB7BADE8CF-212F#/10.2.2020>.

⁴⁶⁹ Vgl. Facos 2009, S. 130 bzw. Raev 2002, S. 217.

⁴⁷⁰ Z. B. in NWJ, 5.7.1921.

⁴⁷¹ Vgl. Le Normand-Romain 2010, S. 71. Das bei Johnson 2012, S. 235, genannte Entstehungsjahr des „Denkers“ [„Penseur“] (1902) konnte nicht nachvollzogen werden.

⁴⁷² Vgl. Butler 1996, S. 114, FN 46.

Max Klinger (1857–1920)

Den „deutschen Antipoden von Rodin“, den Symbolisten Max Klinger, fand Ries besonders als Radierer interessant.⁴⁷³ Dass sie die phantasievollen Motive seines grafischen Werks, z. B. „Hexe und Fledermaus“ aus 1880 (Abb. 35),⁴⁷⁴ beeindruckten und inspirierten, wäre naheliegend. Dass seine Berufung an die Wiener Akademie 1901 nicht zustande kam, bedauerte sie, weil sie sich davon neue Impulse für die Wiener Kunstszene erhofft hatte.⁴⁷⁵

1901 trat Klinger – als zweiter großer Akteur der IX. Secessions-Ausstellung neben Rodin – erstmals als Bildhauer auf.⁴⁷⁶ Seine „Kauernde“, ein weiblicher Akt aus Marmor (Abb. 36), wurde noch vor der Eröffnung verkauft.⁴⁷⁷ Auch die prominent platzierte farbige Marmorbüste seiner Lebensgefährtin Elsa Asenjeff (Abb. 37) erregte einiges Aufsehen. Klinger hatte sich davor schon länger intensiv mit Polychromie beschäftigt und folgte damit einem besonders bei französischen Symbolisten beliebten Trend, der durch das neue Interesse an der Antike bzw. der Renaissance ausgelöst worden war.⁴⁷⁸ Ries versuchte sich ebenfalls auf diesem Gebiet und verwendete um 1909 für die Büste der Emma de Ratnér „schwarz-weiss geflammten Marmor“ (Abb. 31).⁴⁷⁹ Wie erwähnt, goutierten die Kritiker ihre Variante nicht. Man konstatierte, sie stelle „[...] eine Damenmarmorbüste aus, teils kolorierten, teils bunten Marmors, die gut gearbeitet ist, aber durch die Buntheit unangenehm wirkt“ bzw. die Büste sei „weniger sympathisch, weil zu derb in der Ausführung“.⁴⁸⁰ Sie beließ es bei diesem Versuch, der Verbleib der Büste ist unbekannt.

Ferdinand Hodler (1853–1918)

Die Bedeutung des Schweizer Künstlers für Ries wird in ihren Aufzeichnungen mehrmals deutlich. Möglicherweise fühlte sie sich mit ihm durch ihren persönlichen Bezug zu dem Land, in dem sie mehrere Jahre verbracht hatte und wo ihr Bruder lebte, emotional besonders verbunden.

Hodler hatte seit 1900 wiederholt in der Secession ausgestellt und war 1911 in Rom vertreten, wo sie in ihrem Buch einen fiktiven Dialog mit Ivan Meštrović über den „Baumfäller“ (Abb. 38)

⁴⁷³ Vgl. Ries 1928, S. 24 bzw. Dolinschek 1989, S. 60.

⁴⁷⁴ Die Druckgrafik befindet sich in der Grafischen Sammlung Albertina.

⁴⁷⁵ Vgl. Ries 1928, S. 24. Laut Berichten in Das Vaterland, 27.10.1901, Deutsches Volksblatt 6.11.1901 u. a. soll Unterrichtsminister Hartel Klinger eingeladen haben, Caspar Zumbusch an der Akademie nachzufolgen. Dass die Berufung scheiterte, wurde offiziell mit überhöhten Forderungen Klingers begründet.

⁴⁷⁶ Vgl. Otten 2010, S. 16 bzw. Dolinschek 1989, S. 60–65.

⁴⁷⁷ Vgl. Dolinschek 1989, S. 61. Die Skulptur befindet sich bis heute im Bestand des Belvedere.

⁴⁷⁸ Vgl. Gayk 2011, S. 126.

⁴⁷⁹ Vgl. Ries 1928, S. 60.

⁴⁸⁰ Das Vaterland, 26.3.1910, bzw. Wiener Hausfrauen-Zeitung Nr. 13, 1910 zur XXXVI. Jahres-Ausstellung der Secession. Die Marmorbüste ist im undatierten Katalog von Ries (vermutlich 1913), AWM, enthalten. Laut Inventar vom 28.2.1946 (RA BDA) befand sich das Original in St. Petersburg, eine Gipsversion davon bis 1941 im Atelier.

verortet. Auf ihre Feststellung, an Hodler sei ein Bildhauer verlorengegangen, da er seine „Gestalten entschieden vom Standpunkt des Plastikers“ sehe,⁴⁸¹ soll Meštrović erwidert haben, dass es ihm wohl an Ausdauer mangle, die für Plastik unbedingt nötig sei, für Malerei jedoch nur bedingt.⁴⁸² Durch einen Rückgriff auf den klassischen Paragone-Diskurs stellt Ries die Tätigkeit des Bildhauers somit über jene des Malers. Indem sie Hodler jedoch gleichzeitig bildhauerische Qualitäten zuerkennt, qualifiziert sie ihn als Ausnahme und hebt ihn auf Augenhöhe mit ihrem Genre.

Die Auseinandersetzung der Bildhauerin mit seinen Werken, speziell dem Gemälde „Ergriffenheit“ (Abb. 81), das als Impulsgeber für den Jüngling am Grabmal Strauss gedient haben könnte, sowie dem von Hodler mehrfach dargestellten Jungfrau-Massiv, wird noch genauer zu untersuchen sein.

Umstrittene Zuschreibungen

Ries nennt in ihrer Autobiografie dezidiert zwei Werke, die sie für Hellmer ausgeführt haben soll: die Büste von Jaromir Mundy und die „Lampenträgerin“.⁴⁸³ Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass sie anfangs öfter einsprang, wenn er sie darum ersuchte. Diese Praxis war nicht unüblich, da er als Bildhauer so gefragt war, dass er die große Zahl an Aufträgen anders gar nicht hätte bewerkstelligen können.⁴⁸⁴ Dass er für ihre Arbeiten Auszeichnungen erhielt, die ihm Prestige und Folgeaufträge einbrachten, scheint für sie zumindest anfangs nicht relevant gewesen zu sein. Die normalerweise so resolut auftretende Künstlerin beschreibt ihre Reaktion auf sein Lob wie man es von ihr als Frau erwartete: „Ich errötete vor Freude über diese unerwartete Anerkennung von einem Manne, wie Professor Hellmer, der für mich höchste Autorität war.“⁴⁸⁵

Johnson vertritt die Ansicht, dass es Künstlerinnen als Ehre betrachteten, wenn ihr „Meister“ ihre Werke signierte und führt Auguste Rodin und Camille Claudel als Beispiel an.⁴⁸⁶ Dies widerspricht den Erkenntnissen Ruth Butlers, die Claudels Rolle in Rodins Atelierbetrieb untersuchte und zum Schluss kam, dass sie zwar dort in den 1880er Jahren wie viele andere als Assistentin tätig war, jedoch kein Werk für Rodin vollendet haben dürfte.⁴⁸⁷ Der Fall von Ries gestaltet sich grundlegend anders, da sie, soweit bekannt, mit Hellmer nicht liiert war und

⁴⁸¹ Vgl. Ries 1928, S. 68 bzw. Dolinschek 1989, S. 110.

⁴⁸² Vgl. Ries 1928, S. 68.

⁴⁸³ Vgl. Plakolm Forsthuber 1999, S. 114–115, die „zumindest zwei Aufträge“ vermutet.

⁴⁸⁴ Vgl. Mörth 2012, S. 41–42. Hellmer beschäftigte regelmäßig Assistenten und setzte zusätzlich Schüler als Hilfskräfte ein, was teilweise (z. B. bei Franz Seifert) auch stilistische Auswirkungen zeigte.

⁴⁸⁵ Vgl. Ries 1928, S. 27. Er spricht sie in einer Widmung mit „Meiner genialen Schülerin [...]“ an.

⁴⁸⁶ Vgl. Johnson 2002, S. 241, FN 10. Sie bezieht sich auf einen Film mit Isabel Adjani aus 1988 über die Beziehung Rodins zu Claudel, dessen Authentizität z. B. bei Butler 1996, S. 98, angezweifelt wird.

⁴⁸⁷ Vgl. Butler 1996, S. 104–106.

zumindest die beiden genannten Arbeiten eigenständig entworfen und fertiggestellt haben dürfte. Da Ries in dieser Phase stark auf ihre Karriere fokussiert war, dürfte sie dafür einiges in Kauf genommen haben. Ihr Verzicht auf Offenlegung ist vermutlich nicht allein mit Loyalität oder dem noch aufrechten Lehrer-/Schülerinnen-Verhältnis erklärbar, auch ein gewisses Maß an Kalkül ist nicht auszuschließen, da er für sie in dieser Phase als Protektor und Förderer unverzichtbar war.⁴⁸⁸ Es ist unwahrscheinlich, dass sie auf die Signatur eines Werkes verzichtet hätte, sobald sie als Bildhauerin fest etabliert und ausreichend vernetzt war.

Der Umstand, dass er – selbst nach Veröffentlichung ihrer Autobiografie – zur Urheberschaft dieser Werke keine Stellungnahme abgab, untermauert Ries' Behauptung ebenso wie die Tatsache, dass die genannten Arbeiten in späteren Aufzählungen seiner Werke nicht aufscheinen.⁴⁸⁹ Auf eine längere Mitarbeit bei Hellmer weist ein Artikel vom Februar 1899 hin, in dem berichtet wird, sie übertrage in seinem Atelier „unter den Augen ihres Meisters“ Arbeiten in Marmor.⁴⁹⁰ Etwa um diese Zeit könnte eine kürzlich publizierte Fotografie entstanden sein, die Ries im Kreise von Kollegen zeigt (Abb. 39).⁴⁹¹ Da weder Ort noch Zeit der Aufnahme überliefert sind, ist eine exakte Einordnung jedoch nicht möglich.

Die Büste von Jaromir Mundy – 1897

In der Übergangsphase zur Selbständigkeit soll Hellmer sie erstmals ersucht haben, einen Auftrag an seiner Stelle auszuführen. Ries lässt den Zeitpunkt unbestimmt und beschränkt sich auf die Andeutung, er habe damals am Goethe-Denkmal gearbeitet.⁴⁹² „Mit Freuden“ und um ihrem „Meister einen Gefallen zu tun“ soll sie zugesagt haben, das Porträt des 1894 verstorbenen Jaromir Mundy (Abb. 40) nach seiner Totenmaske anzufertigen. Als Hellmer dem Auftraggeber, Graf Wilczek, bei der Besichtigung der Büste gestand, dass man sie „eigentlich dem Fräulein Ries“ verdanke, soll er sich mit einem Handkuss bei ihr bedankt haben.⁴⁹³

Im August 1897 berichtet die Presse über die Fertigstellung des Porträts „im Atelier Hellmer“, das später in einer Ausstellung in der Gartenbaugesellschaft als sein Werk präsentiert wird.⁴⁹⁴ Bei der offiziellen Enthüllung im März 1898 lobt man ihn für die realistische Darstellung. Weder

⁴⁸⁸ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 212 bzw. 1999, S. 114, die unterschiedlich argumentiert. Während sie anfangs weniger von einem feministischen als einem persönlichen Anliegen von Ries ausgeht, meint sie später, diese habe auf ein „Outing“ verzichtet, da die misogynen Grundstimmung dadurch kaum beeinflusst worden wäre.

⁴⁸⁹ Z. B. in den Würdigungen zu seinem 80. Geburtstag, siehe Wiener Bauhütte, Dezember 1930 u. a.

⁴⁹⁰ NFP, 15.2.1899.

⁴⁹¹ Vgl. Habsburg 2019.

⁴⁹² Vgl. Ries 1928, S. 19. Nach Kuntner 2012, S. 26 und S. 28 fiel die Entscheidung für Hellmers Entwurf 1894, die Enthüllung erfolgte erst 1900.

⁴⁹³ Vgl. Ries 1928, S. 20–21.

⁴⁹⁴ NFP, 6.8.1897 bzw. NFP, 21.10.1897.

er noch Ries sind anwesend, beide lassen sich entschuldigen.⁴⁹⁵ Obwohl Wilczek 1902 bei der Enthüllung seines eigenen Denkmals öffentlich darauf hingewiesen haben soll, dass beide Arbeiten von Hellmers Schülerin stammten, blieb die Zuschreibung der Mundy-Büste lange Zeit umstritten.⁴⁹⁶ Um 1900 wurde sie in den Medien meist Hellmer, ab Anfang der 1920er Jahre durchwegs Ries zugeschrieben.⁴⁹⁷ Obwohl Ries auch von Kortz 1906 als Urheberin genannt worden war, lässt Maria Pötzl-Malikova 1976 die Autorschaft offen, nennt aber die Büste als Beispiel für die sachlichere Note, die „der Kreis um Edmund Hellmer“ in die Porträtplastik eingebracht habe.⁴⁹⁸ Heute wird das am Gebäude der Wiener Berufsrettung am Radetzkyplatz angebrachte Abbild von Jaromir Mundy auch von der Gemeinde Wien offiziell als Werk der Bildhauerin geführt.⁴⁹⁹

Die „Lampenträgerin“ für Nikolaus Dumba – 1897

Als Nikolaus Dumba bei Hellmer und drei weiteren bekannten Bildhauern je eine „Lampenträgerin“ in Hermenform für den Speisesaal seines Palais bestellte, soll sich Hellmer abermals an seine Schülerin gewandt haben, da er mit einem besonders prestigeträchtigen Auftrag beschäftigt war: dem „Kastalia“-Brunnen für den Arkadenhof der Universität Wien (Abb. 45).⁵⁰⁰ Um zu verdeutlichen, welches Risiko sie damit einging, betont sie, erst nach einigem Zögern zugesagt zu haben. Als Dumba durch die Indiskretion eines ihrer Kunden davon erfuhr, soll es zu einem Eklat gekommen sein. Ihre selbstbewusste Rechtfertigung Hellmer gegenüber lautete nach ihrer Darstellung:

„Sie haben mir ja mit keinem Wort gesagt, daß ich ein Geheimnis daraus machen solle,‘ wandte ich ein, ‚im Gegenteil, Sie sagten mir stets, wenn man erführe, daß ich für Sie arbeite, bedeute das mehr, als wenn ich zehnmal ausstelle. Aber – macht nichts,‘ schloß ich, ‚lassen Sie mir nur die Lampe und machen Sie eine andere.“⁵⁰¹

Hellmer soll jedoch von ihrem Entwurf so begeistert gewesen sein, dass er sie unter dem Versprechen strengster Diskretion weiterarbeiten ließ. Die von ihm signierte Figur wurde 1898 in der II. Ausstellung der Secession (Abb. 41, 42) gezeigt⁵⁰² und 1900 bei der Weltausstellung

⁴⁹⁵ Vgl. Ries 1928, S. 27. Laut NFP, 12.3.1898, formulierte Wilczek diplomatisch: „Seine äußere Gestalt ist heute neu entstanden durch eines wahren Künstlers Hand.“

⁴⁹⁶ Vgl. Ries 1928, S. 48 bzw. Mörth 2012, S. 9.

⁴⁹⁷ NFP, NWT, Prager Tagblatt u. a. nennen im März 1898 Hellmer als Bildhauer. In NWT, 8.12.1921, NFP, 30.5.1923, und Reichspost, 10.10.1928, wird die Büste Ries zugeschrieben.

⁴⁹⁸ Vgl. Kortz 1906, S. 285. Pötzl-Malikova 1976, S. 81, schließt aus der Formulierung „Im Atelier Hellmer ist [...] vollendet worden, ebenso die überlebensgroße Büste des Baron Mundy [...]“ auf ihn als Urheber (NFP, 6.8.1897). Vgl. Ries 1928, S. 19–21 und S. 24, bzw. Johnson 2012, S. 205 und S. 208, die Plakolm-Forsthuber 1997, S. 182 (FN 13–14) fast wortident übernimmt.

⁴⁹⁹ Z. B. in <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Mundydenkmal/4.3.2020>.

⁵⁰⁰ Neben Hellmer wurden Caspar Zumbusch, Carl Kundmann und Rudolf Weyr von Dumba beauftragt. Vgl. Ries 1928, S. 24 bzw. Universität Wien/Monuments – https://monuments.univie.ac.at/index.php?title=Denkmal_Kastalia-Brunnen/16.10.2019 bzw. NFP, 9.10.1895. Nach dem Tod Paul Wagners hatte Hellmer 1895 die Ausführung des Brunnens übernommen.

⁵⁰¹ Ries 1928, S. 25.

⁵⁰² Ver Sacrum Sonderheft 1898, S. 7.

in Paris mit einer Goldmedaille prämiert. Johnsons Behauptung, zwei der vier Hermen hätten dort Gustav Klimts Gemälde „Philosophie“ flankiert,⁵⁰³ konnte nicht verifiziert werden. Viel mehr ist auf einer Fotografie von Julius Meier-Graefe an dieser Stelle das Porträt von Ries zu erkennen, das Hellmer von ihr angefertigt hatte (Abb. 43).⁵⁰⁴ Sie selbst schildert ihre Überraschung, in Paris „[...] unweit der Herme die für den Dumba-Speisesaal angefertigte Lampenträgerin zu erblicken. M e i n e Lampenträgerin!“. Ganz schüchterne Schülerin bemerkt sie: „Grande Medaille d’or! Unwillkürlich schoss mir das Blut ins Gesicht, im stolzen Bewußtsein, daß mein Lehrer sich seiner Schülerin nicht zu schämen brauchte.“⁵⁰⁵

Nachdem Dumba noch vor Beginn der Weltausstellung im März 1900 verstorben war, gelangten die Objekte in den Besitz seiner Gattin Marie, deren Nachlass 1937 im Wiener Dorotheum versteigert wurde.⁵⁰⁶ Die Hermen von Weyr und Zumbusch kamen in den Besitz des Hotels Sacher, wo sie sich bis heute befinden,⁵⁰⁷ das Schicksal der beiden anderen ist unbekannt.

Überlegungen zum Relief am Goethe-Denkmal und zum „Kastalia“-Brunnen

Die Zuschreibung der Mundy-Büste und der „Lampenträgerin“ an Ries wirft nicht nur die Frage auf, inwieweit sie Hellmer bei weiteren Aufträgen zur Hand ging, sondern bedingt zwangsläufig eine Neubewertung seiner stilistischen Entwicklung. Da ihr zuzutrauen ist, dass sie in der Autobiografie entsprechende Hinweise angebracht hat, wurde versucht, Werke, die einerseits in eine zeitlich „verschleierte“ Periode fallen und andererseits für Hellmer stilistisch untypisch erscheinen, festzumachen. Zu den Aufträgen, an denen er „arbeitete“ oder womit er „beschäftigt“ war, als sie ihm Besuche abgestattet haben soll, zählen z. B. das Goethe-Denkmal am Opernring in Wien und der bereits erwähnte „Kastalia“-Brunnen,⁵⁰⁸ die als Beispiele für einen Stilwandel Hellmers gedeutet wurden.

Maria Pötzl-Malikova ortet in der „Lampenträgerin“ und im Relief auf der Rückseite des Goethe-Denkmals (Abb. 44a) Hinweise auf eine Stiländerung Hellmers, die im „Kastalia“-Brunnen (Abb. 45) und im Johann-Strauß-Denkmal (Abb. 46) ihren Höhepunkt gefunden

⁵⁰³ Vgl. Johnson 2012, S. 205. Das von ihr auf S. 233 erwähnte Gemälde „Medizin“ von Klimt wurde in Paris nicht gezeigt. Der dort nach Ilse Dolinschek zitierte russische Artikel, den Ries im Brief vom 27.3.1900 an die Secession erwähnt, bezieht sich nicht auf den „Kuss“, sondern auf die „Unbesiegbaren“, vgl. AdSW, Mappe 34.5.9.

⁵⁰⁴ Vgl. Meier-Graefe 1900, S. 91.

⁵⁰⁵ Ries 1928, S. 37.

⁵⁰⁶ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1997, S. 182. Laut Verzeichnis Nachlass-Versteigerung Marie Dumba 1937, S. 7–8, Nr. 88: „Herme, Frauenkopf, aus Karraramarmor, am Sockel Bronzemontierung, signiert Edmund Hellmer MDCCCXCIX, 230 cm hoch (500,-) 250,-.“ Abbildungen der vier Hermen auf Tafel 4.

⁵⁰⁷ Laut schriftlicher Auskunft des Hotels Sacher, Wien, vom 4.1.2021 befinden sich die Figuren heute im Eingangsbereich des Restaurants.

⁵⁰⁸ Vgl. Ries 1928, S. 16 bzw. S. 24.

habe.⁵⁰⁹ Hevesi wies bereits 1900 auf die ungewohnt schlichte Gestaltung des Reliefs auf der Rückseite des Goethe-Denkmal hin,⁵¹⁰ was vielleicht als Indiz für die Mitwirkung von Ries gewertet werden könnte. Die Verwendung floraler Motive an den Seitenteilen (Abb. 44b und c) spricht jedoch dagegen, da sie auf dekorative Schmuckelemente sonst stets verzichtete. Ilse Dolinschek bezieht in diese Überlegungen zusätzlich das Ries-Porträt von Hellmer ein, das – wie die „Lampenträgerin“ – wie eine Vorwegnahme der archaisch strengen „Kastalia“ wirke.⁵¹¹

Eine Neubewertung der Stilentwicklung Hellmers sollte vor diesem Hintergrund jedenfalls angedacht werden. Die Tatsache, dass sowohl von der „Lampenträgerin“ als auch dem Ries-Porträt nur wenige Fotografien erhalten sind, steht jedoch einer detaillierten Aufarbeitung und seriösen Beurteilung entgegen.

Erhaltene Arbeiten im öffentlichen Raum

Die „Heilige Barbara“ in der K. u. K. Marinekirche Pula (Kroatien) – 1896

Als Ries zur Ausschreibung für die K. u. K. Marinekirche in Pula eingeladen wurde, soll sie sich für die Figur der „Heiligen Barbara“ (Abb. 47) entschieden haben. Ihre Aussage, sie habe mit ihrem Entwurf die Konkurrenz „gewonnen“,⁵¹² ist zu relativieren, da auch die Entwürfe der Hellmer-Schüler Josef Grünhut, Georg Leisek und Stanislaus Roman Lewandowski sowie von Jakob Gruber zum Zug kamen.⁵¹³

Wieviel Neid und Unverständnis die Auftragsvergabe an Ries auslöste, zeigt ein Protestschreiben des „Clubs der Plastiker der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens“, womit der Genossenschaftsausschuss des Künstlerhauses „um Einleitung weiterer Schritte“ ersucht wird, da sie keine österreichische Staatsangehörige sei.⁵¹⁴ Das Ansuchen wird abgewiesen, da man ihr selbst 1897 als Inländerin die Carl-Ludwig-Medaille zuerkannt hatte. Man regte aber an, „maßgebenden Ortes“ aufzuzeigen, dass die „[...] Statue einer Heiligen der katholischen Kirche von einer andersgläubigen Bildhauerin ausgeführt wird.“ Auch sei es sonderbar, dass die „[...] Wahl auf Frau Ries fiel, da doch eine Reihe hervorragender Bildhauer österreichischer Abstammung und katholischen Bekenntnisses viel eher für einen derartigen Auftrag prädestiniert erscheint.“⁵¹⁵ Wenige Monate später findet sich eine ähnliche

⁵⁰⁹ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 33 und FN 186. Sie räumt ein, dass Ries laut ihrer Autobiografie einen „wesentlichen Anteil“ an der Entstehung der Lampenträgerin gehabt habe. Vgl. Mörth 2012, S. 50.

⁵¹⁰ NFP, 15.2.1899 bzw. Hevesi 1900, S. 506.

⁵¹¹ Vgl. Dolinschek 1989, S. 35. Bei der II. Secessionsausstellung 1898 waren beide Werke neben Hellmers naturalistischer Studie zum Denkmal des Grazer Bürgermeisters Frank ausgestellt.

⁵¹² Vgl. Ries 1928, S. 30.

⁵¹³ WZ vom 29.11.1902.

⁵¹⁴ AdKH, Brief vom 8.7.1901.

⁵¹⁵ AdKH, Brief vom 20.9.1901.

Formulierung in einem Artikel: Man könne eben von einer „russischen Semitin“ nicht verlangen, eine christliche Heilige darzustellen.⁵¹⁶ Ries äußert sich zu diesen Angriffen in ihren Aufzeichnungen nicht.

Ihre Entscheidung, die ebenso attraktive wie prominente Elisabeth Kinsky-Wilczek als Modell zu wählen, erwies sich als kluger Schachzug. Die Presse berichtete laufend über adelige Besucher im Atelier und den Fortschritt der Arbeit,⁵¹⁷ wodurch der Protest der neidischen Kollegen verhallte. Im Neuen Wiener Journal war zu lesen:

„Unter den neueren Arbeiten nimmt unser Interesse vor allem die in Gips modellierte Statue der heiligen Barbara in Anspruch, die für die Kirche Madonna del Mare in Pola bestimmt ist. Die lebensgroße Figur wird an der äußeren Fassade der Kirche über dem Portal aufgestellt werden. Die Heilige wirkt in ihrer Einfachheit ungemein imponierend. Die Hände umklammert ein Schwert, so an das tragische Ende erinnernd, das sie gefunden. Bekanntlich wurde sie von ihrem eigenen Vater geköpft. Das Gewand der Heiligen hebt sich etwas vom Postamente ab, wodurch man den Eindruck erhält, als ob sie schwebte.“⁵¹⁸

Tatsächlich stellte sich die perspektivisch korrekte Darstellung der Figur als problematisch heraus, weil sie trotz einer Höhenvorgabe von nur 150 cm möglichst groß erscheinen sollte. Nach der Fertigstellung soll sich Ries bei Caspar Zumbusch rückversichert haben, dass die Figur „überlebensgroß“ wirkte.⁵¹⁹ Durch Kunstgriffe wie den nach oben gerichteten Blick oder die durch Schwert und Faltenwurf des Kleides betonte Vertikalität, gelang es, sie optisch größer erscheinen zu lassen und gleichzeitig die Verbindung zu höheren Sphären anzudeuten. Die durch die abgewinkelten Arme und die über dem Schwertgriff gefalteten Hände entstehende Kreuzform wird durch die schlanken Körperproportionen noch verstärkt.

Die Heilige ist in der Art einer klassischen Jeanne d'Arc gestaltet⁵²⁰ und stellt mit dem Schwert nicht nur den Bezug zu ihrem Märtyrertod, sondern auch zum Aufstellungsort in einer Soldatenkirche her.⁵²¹ Die Absicht, sie als „Schutzpatronin der Waffen“ darzustellen,⁵²² verdeutlicht die schlichte, statische Ausführung mit fast ikonenhaft strenger Frontalität. Die Platzierung in der Mittelarkade über dem Giebel des Portals verleiht ihr die Wirkung einer Wächterfigur, die sich durch die schmucklose, sachliche Darstellung und die entschlossene Haltung von den benachbarten Heiligen unterscheidet, die bewegter und noch stärker dem Klassizismus verhaftet erscheinen. Inwieweit das ursprüngliche Erscheinungsbild der Figur durch witterungsbedingte Einwirkungen im Lauf der Jahre beeinträchtigt wurde, kann anhand des vorliegenden Fotomaterials nicht beurteilt werden.

⁵¹⁶ Das Vaterland, 17.1.1902.

⁵¹⁷ Z. B. NWT, 27.12.1901, NFP, 18.1.1902 und NWT, 16.2.1902.

⁵¹⁸ NWJ, 16.2.1902.

⁵¹⁹ Vgl. Ries 1928, S. 31.

⁵²⁰ Der Vergleich wird u. a. in der NFP vom 3.3.1902 thematisiert.

⁵²¹ Vgl. Kretschmer 2011, S. 385.

⁵²² Vgl. Ries 1928, S. 30.

Ob Wilhelm Bernatzik 1903 mit seinem symbolistischen Gemälde „Der Eingang zum Paradies“ Bezug auf die Heilige von Ries nimmt, ist nicht entscheidbar (Abb. 48). Beiden gemeinsam ist ihre Funktion als ernste Wächterfigur, die den Eingang zu einer anderen Sphäre markiert, sowie die großen Schwerter, die sie vertikal vor ihren Körpern halten.

Die Büste von Jaromir Mundy in Wien – ca. 1897

Der Vollständigkeit halber ist hier die bereits oben ausführlich besprochene Büste des Gründers der Rettungsgesellschaft zu nennen, die sich bis heute an der Fassade des Gebäudes Radetzkystraße 1 im dritten Wiener Gemeindebezirk befindet.

„Die Unbesiegbaren“ im Wiener Kongreßpark – 1900

Die monumentale Bronzegruppe „Die Unbesiegbaren“ gehört zu den wenigen bis heute öffentlich sichtbaren Werken der Bildhauerin (Abb. 10). In ihren Memoiren führt sie fantasievoll aus, ein Lehmklumpen, der sie an die Lavamassen des Vesuv erinnerte, habe sie inspiriert und die Gruppe sei „förmlich hervorgezaubert“ vor ihr gestanden.⁵²³ Nachdem ihr Friedrich Ohmann, Architekt der Neuen Burg, Arbeiter als Modelle vermittelt haben soll, entstand ein Lehmmodell, das vorerst nur in Gips gegossen und bronziert wurde. Der Name soll sich zufällig ergeben haben, als ein „Professor der Philosophie R. W.“ das Werk spontan die „Unbesiegbaren“ nannte.⁵²⁴

Die Arbeit erregte schon dadurch mediales Aufsehen, dass sie Ries Anfang April 1900 mit vierwöchiger Verspätung in die Secession liefern ließ. Sie rechtfertigt sich mit der aufwendigen Herstellung und spricht von zwei Schließtagen, die für den Aufbau notwendig gewesen sein sollen.⁵²⁵ Die Gruppe, die von vielen als willkommene Abwechslung zu Klimts umstrittener „Philosophie“ empfunden wurde, kam bei den Kritikern gut an.⁵²⁶ Ein Monat später wurde sie zusammen mit dem „Kuss“ und der Büste von Hellmer ebenfalls nach Paris versandt.⁵²⁷ „Die Unbesiegbaren“ brachten Ries dort den Titel eines Officiers de l’Académie ein und erlangten so große Popularität, dass sie bei Turnfesten als Tableau Vivant nachgestellt wurden.⁵²⁸ Die „Schiffszieher“, „Wolgaschlepper“, oder auch „Männer bei der Arbeit, eine unsichtbare Last hinter sich herziehend“, waren Ries wahrscheinlich nicht nur aus einem russischen Volkslied

⁵²³ Vgl. Ries 1928, S. 33 bzw. NFP, 23.11.1902.

⁵²⁴ Vgl. Ries 1928, S. 33–34. Der Philosoph Dr. Richard Wahle (1857–1935) lehrte um die Jahrhundertwende an den Universitäten Wien und Czernowitz. Ob er sich hinter den Initialen verbirgt, konnte nicht verifiziert werden.

⁵²⁵ Vgl. Ries 1928, S. 33–34 bzw. NFP, 5.4.1900. In Das Vaterland, 31.3.1900, wird ein Schließtag für die Aufstellung der Ries-Werke und vier weiterer Gemälde anderer Künstler angekündigt, die ebenfalls verspätet geliefert wurden.

⁵²⁶ Z. B. NFP, 3.5.1900. Vgl. Hevesi 1906a, S. 260: Eintrag 5.4.1900: „Und vorgestern hat sich auch [...] mit zwei neuesten Werken eingefunden.“

⁵²⁷ AdS, Brief vom 31.3.1900.

⁵²⁸ Mährisches Tagblatt, 19.4.1900 bzw. 16.11.1900 mit Ankündigungen zu Turnfesten in Olmütz.

vertraut. Motive aus ihrer Heimat hatten sie schon früh interessiert, ein Bauer hatte ihr, wie erwähnt, als Modell für eines ihrer ersten Gemälde gedient (Abb. 49).⁵²⁹ Ob sie das um 1870 entstandene Gemälde „Wolgotreidler“ von Ilja Repin (Abb. 50) kannte, ist zwar nicht belegt, sie könnte es aber spätestens 1898 im Wiener Künstlerhaus gesehen haben.⁵³⁰

1903 wurde eine Gipsversion der Gruppe im Münchener Glaspalast ausgestellt.⁵³¹ Dass sie 1911 in Rom nicht gezeigt werden durfte, wurde bereits erwähnt. In einem Katalog von Ries, der vermutlich 1913 entstand, ist sie als „verkäuflich“ gekennzeichnet, fand jedoch keinen Abnehmer.⁵³² Dass der Ankauf der Bronzeversion durch die Gemeinde Wien fast drei Jahrzehnte später neben künstlerischer Anerkennung vor allem das Ende einer langjährigen wirtschaftlichen Durststrecke für Ries bedeutete, wurde bereits ausgeführt.

Bei der Enthüllung am 1.10.1928 im Kongreßpark wird sie als erste Frau, deren Werk in Wien öffentlich aufgestellt wurde, gefeiert,⁵³³ was nicht ganz den Tatsachen entspricht. Melanie Horsetzky von Hornthal hatte bereits 1902 und 1908 zwei Porträtbüsten für den Arkadenhof der Universität geschaffen,⁵³⁴ Elena Luksch-Makowsky 1905 Fayencen für die Fassade des Bürgertheaters gestaltet,⁵³⁵ die Hanak-Schülerin Angela Stadtherr 1925 über Auftrag der Gemeinde Wien einen monumentalen Fries für eine Wohnhausanlage in Wien-Währing entworfen.⁵³⁶ Der „Tierkreisbrunnen“ von Hanna Gärtner war kurz vor Ries' Skulptur von der Gemeinde angekauft und im Herweghof in Wien-Margarethen installiert worden. Arbeiten von Frauen wurden also nicht nur weniger beachtet, sie gerieten auch in der Öffentlichkeit schnell in Vergessenheit.⁵³⁷

Obwohl die Arbeiter-Zeitung 1956 berichtet, die „Unbesiegbaren“ seien bereits 1934 nach den Februar-Unruhen, die in Sandleiten begonnen hatten, über Anweisung von Bundeskanzler Dollfuss entfernt worden,⁵³⁸ wurden laut Protokoll der Wiener Gemeindeverwaltung der Stadt Wien 1938

„[...] nachstehende Denkmäler, die entweder Juden darstellten oder von Juden geschaffen wurden, abgetragen: Sueß (Schwarzenbergplatz), Marcus (Resselpark), Popper Lynkeus (Rathauspark), Ofner (Taborstraße), ‚Die Unbesiegbaren‘ auf dem Kongreßplatz und der ‚Ruf der Jugend‘ im Wettsteinpark.“⁵³⁹

⁵²⁹ Vgl. Ries 1928, Abb. S. 130, mit Signatur und Datierung 1892.

⁵³⁰ Vgl. Sternin/Kirillina 2012, S. 36. Kat. Ausst. Künstlerhaus 1898 bzw. Kunstchronik, IX. Jg., 1897/98, Nr. 25, 19. Mai 1898, S. 404.

⁵³¹ Kat. Ausst. Glaspalast München 1903.

⁵³² AWM, undatierter Katalog (vermutlich 1913).

⁵³³ Kleine Volks-Zeitung, 1.11.1928.

⁵³⁴ Laut https://monuments.univie.ac.at/index.php?title=Melanie_Horsetzky_von_Hornthal/22.10.2019.

⁵³⁵ Vgl. Kat. Ausst. Unteres Belvedere 2019, S. 74.

⁵³⁶ Vgl. Forsthuber 1990, S. 300.

⁵³⁷ Die Österreicherin Nr. 7, 1.7.1928 bzw. <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Hanna-Gaertner-Park/> 23.1.2019. Vgl. Forsthuber 1999, S. 200. Die Graffito-Figuren an der Fassade des Museums für Kunst und Industrie von 1893 von Eugenie Breithut-Munk und Susanne Granitsch wurden bereits weiter oben erwähnt.

⁵³⁸ Arbeiter-Zeitung, 12.2.1956.

⁵³⁹ Vgl. Panholzer-Hehenberger 2008, S. 22–23 bzw. Die Gemeindeverwaltung der Stadt Wien im Jahre 1938, Verwaltungsbericht, Wien 1941, S. 129.

Den Auftrag zur Abtragung erteilte Wilhelm Frass, Mitglied der NSDAP, Sachbearbeiter für Bildhauerei im Kulturstädt, Schüler von Franz Bitterlich und Edmund Hellmer und seit 1919 Mitglied der Secession.⁵⁴⁰ Während des Zweiten Weltkriegs soll die Plastik zur Einschmelzung bestimmt gewesen sein, blieb jedoch aus unbekanntem Gründen erhalten.⁵⁴¹ Ob sie bereits 1945⁵⁴² oder erst im November 1946⁵⁴³ wieder aufgestellt wurde, konnte nicht eindeutig geklärt werden.

Maria Pötzl-Malikova ordnet die Gruppe aufgrund der Ausprägung der Figuren und der Monumentalisierung stilistisch in den Kreis der Secessionisten ein.⁵⁴⁴ Plakolm-Forsthuber ortet stilistische und kompositorische Parallelen zu Rodins „Bürgern von Calais“ (Abb. 51),⁵⁴⁵ die Hofstätter als typisches Beispiel des pantomimischen Symbolismus anführt.⁵⁴⁶ Damit schließt sich der Kreis zu Bartholomés Monument „Aux Morts“ (Abb. 52), wo Körper durch Haltung und Ausdruck selbst zum Symbol werden. Ries war von diesem Werk tief beeindruckt,⁵⁴⁷ stilistische Anleihen und eine ähnliche Dramatik im Ausdruck der Figuren wären daher nicht verwunderlich.

Politische Vereinnahmung

Schon 1903 soll es nach der Ausstellung im Münchener Glaspalast Pläne für einen Ankauf der Gruppe durch die Berliner Sozialdemokratische Partei für den Lichthof ihres Arbeiterheimes gegeben haben. Das Vorhaben soll daran gescheitert sein, dass Ries „[...] nirgends außer in Wien den Guß ausführen lassen wollte“.⁵⁴⁸ Möglicherweise diente ihr dieses Argument als Vorwand, um die Arbeit vor politischer Vereinnahmung zu bewahren, da sie jede politische Verortung scheute.⁵⁴⁹

Bis heute werden die Protagonisten der Arbeitergruppe aufgrund der fehlenden Idealisierung immer wieder als „Unterworfenen“ interpretiert.⁵⁵⁰ 1981 machte man sich ihre Symbolkraft für die Ausstellung „Arbeiterkultur in Österreich 1918–1934“ zunutze. Das Monument wurde im Kongreßpark abgebaut und vor eine historische Fotografie des brennenden Justizpalastes

⁵⁴⁰ Vgl. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Wilhelm_Frass/1.3.2020 und https://www.secession.at/wp-content/uploads/2019/03/Liste_verstorbene_Mitglieder.pdf/1.3.2020.

⁵⁴¹ Volksstimme 27.12.1945 über die „Wolgaschiffer aus dem Kongreßpark“. Vgl. Weltpresse, 26.11.1946, bzw. Arbeiter-Zeitung, 12.2.1956. Siehe auch Plakolm-Forsthuber 2007, S. 56.

⁵⁴² Lt. Arbeiter-Zeitung, 12.2.1956, S. 9, soll sich die Gruppe bereits seit 1945 wieder im Kongreßpark befunden haben. Vgl. Plakolm-Forsthuber 2007, S. 56.

⁵⁴³ Weltpresse, 26.11.1946, S. 6, über die Gruppe der „Unentwegten“.

⁵⁴⁴ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 127.

⁵⁴⁵ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 211.

⁵⁴⁶ Vgl. Hofstätter 1975³, S. 39–41.

⁵⁴⁷ Vgl. Ries 1928, S. 34–35.

⁵⁴⁸ NFP, 21.4.1921.

⁵⁴⁹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 211. Der zitierte Artikel in der NFP vom 24.3.1926 „Das Bildhaueratelier als Empfangssalon“ war nicht auffindbar/28.8.2019. Er soll die Aussage von Ries enthalten, sie sei als Künstlerin nicht parteipolitisch eingestellt, sondern würde sich zur Gesinnung der Menschlichkeit bekennen.

⁵⁵⁰ Z. B. bei Panholzer-Hehenberger 2008, S. 154.

montiert, um damit die Mühen der geknechteten Arbeiterschaft in der Zwischenkriegszeit plakativ zu veranschaulichen.⁵⁵¹ 2019 wurde das Denkmal in einer Videoinstallation in der Ausstellung „Das Rote Wien“ als Symbol der Arbeiterbewegung interpretiert⁵⁵² und neuerlich mit einer politischen Aussage belegt, die bei seiner Entstehung weder voraussehbar noch beabsichtigt war.

Die Büste von Jean-François Raffaëli in Paris – 1900

Ries berichtet von einer Soirée zur Zeit der Weltausstellung 1900 beim Maler und Bildhauer Jean-François Raffaëli, zu der die „ganze Hautevolée von Paris“ geladen war.⁵⁵³ Er hatte 1898 in Wien als korrespondierendes Mitglied an der I. Secessions-Ausstellung teilgenommen.⁵⁵⁴ Während ihres Aufenthaltes fertigt sie von ihm eine Bronzestatuette an, die sie im Juni 1901 der Secession erfolglos für eine Ausstellung anbietet.⁵⁵⁵ 1902 wird die Arbeit im Pariser Salon gezeigt, 1903 im Münchener Glaspalast,⁵⁵⁶ ein Abguss findet sich heute am Grab des Künstlers am Pariser Friedhof Père Lachaise (Abb. 11).⁵⁵⁷

Soweit die vorliegenden Abbildungen eine realistische Einschätzung erlauben, schließt sie mit dieser Arbeit stilistisch an die Büsten von Hans Schließmann (Abb. 53) und Rudolf Weyr (Abb. 54) an, die 1895/96 entstanden waren.⁵⁵⁸

Das Porträt des Grafen Wilczek in Wien – 1901/02

Mit der bereits erwähnten Entscheidung, ihren Förderer nicht in Form einer Marmorbüste sondern als Bronze-Halbfigur zu porträtieren, greift Ries auf das Prinzip der Materialgerechtigkeit zurück, das Edmund Hellmer ein großes Anliegen war.⁵⁵⁹ Das in Paris gegossene Porträt wurde 1902 im Vestibül des Gebäudes der Wiener Rettungsgesellschaft in Wien 3, Radetzkystraße 1, aufgestellt und 1923 an seinen heutigen Standort im Vorgarten transferiert (Abb. 13b).⁵⁶⁰ Ein 1903 bei der Biennale in Venedig ausgestelltes Exemplar dürfte

⁵⁵¹ Vgl. wien aktuell magazin, Heft II 1981, S. 20, Archiv Belvedere. Die Ausstellung wurde von der Österreichischen Gesellschaft für Kulturpolitik organisiert und vom Architekten Harry Glück gestaltet.

⁵⁵² Die Ausstellung „Das rote Wien“ des Wien Museums war 2019/2020 im MUSA Wien zu sehen.

⁵⁵³ Vgl. Ries 1928, S. 34–36.

⁵⁵⁴ Kat. Ausst. Secession 1898a.

⁵⁵⁵ AdS, Mappe 34.5.9., Brief vom 17.6.1901.

⁵⁵⁶ Laut Ries 1928, S. 36, wurde die Büste „im nächsten Jahre“ im Salon gezeigt, sie scheint jedoch erst im Kat. Ausst. Salon Paris 1902, S. 57, auf. Vgl. Kat. Ausst. Glaspalast München 1903.

⁵⁵⁷ Auf einer unter <https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/buste-de-la-sepulture-rafaelli-cimetiere-du-pere-lachaise-paris-75020/16.7.2019>, verfügbaren Abbildung sind Signatur und Jahreszahl deutlich zu erkennen.

⁵⁵⁸ Vgl. Ries 1928, S. 15–17.

⁵⁵⁹ Vgl. Ries 1928, S. 47 bzw. Hellmer 1900, S. 11.

⁵⁶⁰ Vgl. Ries 1928, S. 48. Bei Johnson 2012, S. 214, wird sie „outside the Vienna Fireman’s Association“ verortet. Über die Enthüllung am 10.12.1902 berichtete z. B. Die Zeit u. a. Vgl. NFP, 30.05.1923, S. 6.

der heute verschollenen bronzierten Gipsversion, die 1930 im Hagenbund gezeigt wurde, entsprechen (Abb. 13a).⁵⁶¹

Pötzl-Malikova sieht darin ein typisches Beispiel der naturalistischen Stilrichtung des 19. Jahrhunderts mit impressionistischen Zügen, deren skizzenhafte Oberflächenbehandlung für das 20. Jahrhundert vorbildhaft werden sollte.⁵⁶² Wie von Ries beabsichtigt, unterstützt die Qualität des Materials die naturgetreue Wiedergabe des Dargestellten, dessen Kopf und Gesicht realistisch und detailliert ausgeführt sind, während Körper und Kleidung im Gegensatz dazu grob und bewusst flüchtig ausgearbeitet erscheinen.

„Die Seele kehrt zu Gott zurück“ (Grabmal Strauss), Zentralfriedhof Wien – 1902

Wie großzügig die Künstlerin mit dem Faktor „Zeit“ verfährt, veranschaulicht die Anekdote, die sie dem Sommer 1903 zuordnet. Wie erwähnt, soll ihr die Familie Strauss, deren Namen sie als „St.—ss“ abkürzt, am Lido damals spontan den Auftrag für ein Grabdenkmal für ihren verstorbenen Sohn erteilt haben.⁵⁶³ Tatsächlich hatte die Presse bereits ein Jahr davor über die Entstehung dieser Arbeit berichtet, von der ein Entwurf im Frühjahr 1903 in der XVII. Ausstellung der Secession gezeigt wurde.⁵⁶⁴ Ries ergänzt die Geschichte nachträglich um den Disput mit dem Auftraggeber, der ihre eigenmächtige Entscheidung für teuren italienischen Marzanostein ebenso wenig goutiert haben soll, wie die öffentliche Präsentation „seiner“ Grabskulptur in der Secession.⁵⁶⁵ Trotzdem wagte sie es, die Gipsversion noch zwei Mal öffentlich auszustellen: 1907 im Münchener Glaspalast und 1910 bei der Biennale in Venedig.⁵⁶⁶

Das Grabmal zeigt einen nackten Jüngling, der zur Hand einer übergroßen väterlichen Gestalt emporschwebt (Abb. 17). Es gelingt ihr damit, sowohl die Symbolik der unterschiedlichen Lebensalter als auch die divergierenden Realitäten des Diesseits und des Jenseits⁵⁶⁷ sichtbar zu machen. Der Kontrast zwischen der schemenhaft wirkenden Gottesfigur und dem makellosen Körper des jungen Verstorbenen verstärkt diese Absicht. Die Gestalt Gottes soll sich aus einem flüchtigen Entwurf ergeben haben, der bewusst so roh belassen wurde.⁵⁶⁸ Der Effekt des Unvollendeten, der durch Stehenlassen der Bosse, aus der die Skulptur herausgearbeitet ist, erzielt wird, geht auf Rodin zurück und entsprach einer beliebten Praxis symbolistischer Bildhauer. In seiner um 1896 entstandenen „Hand Gottes“ (auch „Schöpfung“)

⁵⁶¹ Kat. Ausst. Biennale Venedig 1903 bzw. Kat. Ausst. Schloß Halbturn 1993, S. 285. Vgl. Plakolm-Forsthuber 1989, S. 140 bzw. Reichspost 30.5.1930.

⁵⁶² Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 26.

⁵⁶³ Vgl. Ries 1928, S. 51.

⁵⁶⁴ NFP, 3.3.1902, Illustriertes Wiener Extrablatt und NWJ, 16.2.1902 bzw. Kat. Ausst. Secession 1903b.

⁵⁶⁵ Vgl. Ries 1928, S. 53–54.

⁵⁶⁶ Kat. Ausst. Glaspalast München 1907 bzw. Kat. Ausst. Biennale Venedig 1910.

⁵⁶⁷ Vgl. Hofstätter 1975³, S. 171.

⁵⁶⁸ Vgl. Ries 1928, S. 52.

(Abb. 55), deren Gipsversion 1903 in Venedig unmittelbar neben Ries' Exponaten ausgestellt war, kommt diese Absicht besonders wirkungsvoll zur Geltung.⁵⁶⁹ Sie kehrt Rodins Idee inhaltlich um und versucht, die Rückkehr des menschlichen Wesens zu seinem Schöpfer sichtbar zu machen.

Die charakteristische Armhaltung des Jünglings, die sich auch am Grabmal von Nikolaus Dumba findet (Abb. 57), rezipiert unübersehbar Ferdinand Hodlers Gemälde „Ergriffenheit“ (Abb. 81), das etwa zwei Jahre früher entstanden war. Sie findet sich auch in einer Figur am „Brunnen des Lebens“, den der Hellmer-Schüler Anton Hanak 1906 für die Villa der Familie Primavesi in Olmütz entwarf und im gleichen Jahr in der Secession ausstellte (Abb. 56).⁵⁷⁰

Eine stilistische Beurteilung des Grabmals Strauss ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nur eingeschränkt möglich. Die starke Verwitterung des Sandsteins hat das Erscheinungsbild nachhaltig verändert, auch historische Fotografien erlauben keine schlüssige Aussage. Dass die Figur des jungen Mannes ursprünglich definierter und expliziter ausgearbeitet gewesen sein dürfte, ist nur noch zu erahnen.⁵⁷¹

Exkurs Grabmal Dumba am Wiener Zentralfriedhof – 1902

Obwohl der Bronzejüngling am Grabmal von Nikolaus Dumba am linken Oberschenkel mit „ED. HELLMER fec. 1902“ signiert und datiert ist (Abb. 57), wird Ries in einem Artikel als Urheberin bezeichnet.⁵⁷² Diese Zuschreibung bleibt jedoch eine Ausnahme, auch in ihren Aufzeichnungen kommt die Skulptur nicht vor. Dass es sich um eine Arbeit Hellmers handelte, wurde allgemein nicht angezweifelt, obwohl sich durchaus Ähnlichkeiten bzw. Parallelen zum Grabmal Strauss feststellen lassen.⁵⁷³

Die innovative, von der Grabarchitektur losgelöste Freiplastik des Dumba-Grabs wurde mehrfach rezipiert.⁵⁷⁴ Auch Ries wurde zugestanden, mit dem ein Jahr später entstandenen Grabmal Strauss Konventionen gebrochen zu haben, weil damit nicht Trauer, sondern ein positiver Neubeginn thematisiert wurde⁵⁷⁵ und sie auf Begleitpersonal wie Grabengel und Urnenträger verzichtete. Möglicherweise hatte das symbolistische Grabmal „Aux Morts“, das Ries im Original kannte, dazu inhaltliche Anregungen (Abb. 52) geliefert. Es kommt ebenfalls

⁵⁶⁹ Vgl. Hofstätter 1975³, S. 98–99. Rodin spielt auf die menschliche Gestalt an, die sich unter Schmerzen aus der Urmaterie Stein herauswindet. Als Anregung soll ihm Michelangelos Sklave am Juliusgrab gedient haben. Siehe Kat. Ausst. Biennale Venedig 1903, S. 73 bzw. <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/la-main-de-dieu-ou-la-creation/24.2.2020>.

⁵⁷⁰ Vgl. Zatloukal 1997, S. 118 bzw. Kat. Ausst. Secession 1906b.

⁵⁷¹ Das Grabmal befindet sich am Wiener Zentralfriedhof, Gruppe 16A.

⁵⁷² NWT, 11.4.1913.

⁵⁷³ Vgl. Scheiblin 1988, S. 38–44. Sie sieht darin Hellmers Vorbildfunktion bestätigt.

⁵⁷⁴ Vgl. Scheiblin 1988, S. 44.

⁵⁷⁵ Vgl. Münz 1906, S. 187–188 unter Bezugnahme auf Franz Servaes' Kritik in der NFP, 31.3.1903 und Ries 1928, S. 55–56, die diesen Artikel ebenfalls zitiert. Vgl. Hofstätter 1975³, S. 180.

ohne traditionelle Symbolik aus und stellt den Tod als tröstliches Schicksal und Eintritt in eine neue Sphäre dar.⁵⁷⁶ Wie erwähnt, war 1898 ein „Fragment“ davon in Wien ausgestellt, nachdem Fotografien schon zwei Jahre davor in verschiedenen Zeitschriften kursiert waren.⁵⁷⁷

Für Barbara Scheiblin markiert das Werk stilistisch den Beginn der Loslösung Hellmers von seinen historistischen Wurzeln und die Hinwendung zu einer innovativen, klaren Formensprache. Obwohl sie auf die deutliche Rezeption von Werken Hodlers und den Einfluss des Symbolismus hinweist,⁵⁷⁸ hinterfragt sie Hellmers grundsätzliche Einstellung dazu nicht. Er galt zwar als Anhänger Rodins, dessen lebensgroßer Akt „Das bronzene Zeitalter“ (Abb. 58)⁵⁷⁹ eine ähnliche Ikonografie aufweist, sein Bezug zum Symbolismus oder Auswirkungen auf seine weiteren Arbeiten wurden aber bisher nicht untersucht. Inwieweit Ries, die sich damit intensiv auseinandersetzte, auch hier als Bindeglied fungierte oder sich sogar direkt einbrachte, wäre ebenfalls zu klären.

Werke in Museen und Sammlungen

„Die Somnambule“ (Wien Museum) – 1892

Als einziges erhaltenes Frühwerk gilt das Halbreliief der „Somnambulen“ (Abb. 2), die nach einem Lehmmentwurf 1892 in Gips gegossen worden sein soll. Die Marmorversion dürfte erst 1897/98 entstanden sein, wobei nachträgliche Abänderungen nicht auszuschließen sind.⁵⁸⁰ Nach ihrem unrühmlichen Abgang von der Akademie in Moskau will Ries die Arbeit intuitiv als Allegorie ihres tastenden Suchens nach einer neuen Aufgabe modelliert haben.⁵⁸¹ Dass dafür ein Dienstmädchen Modell stand, wird manchmal als besonders findige Idee hervorgehoben, es war jedoch für viele Künstler_innen eine naheliegende, günstige Möglichkeit und durchaus nicht unüblich.⁵⁸²

Silvie Aigners Aussage, Ries habe sich mit der „Somnambulen“ im Themenkreis der Secession und stilistisch in der Formensprache der Wiener Avantgarde bewegt,⁵⁸³ erschließt

⁵⁷⁶ Vgl. Hofstätter 1975³, S. 180, der den Ursprung dieser Idee auf Schopenhauer zurückführt. Vgl. Ries 1928, S. 34–35, die sich von der Person, die beim Eintritt in die Unterwelt der Welt eine Kußhand zuwirft, besonders beeindruckt zeigt.

⁵⁷⁷ Vgl. Hevesi 1906a, S. 23 bzw. Dolinschek 1989, S. 28.

⁵⁷⁸ Vgl. Scheiblin 1988, S. 43. Die Armhaltung findet sich z. B. in Hodlers „Ergriffenheit“, heute mit 1900 datiert (laut Scheiblin:1902), „Die Empfindung I“ (1901/02) und „Blick in die Unendlichkeit“ (um 1903). Siehe: <http://www.ferdinand-hodler.ch/werke.aspx?alias=hodler3/31.3>. 2019.

⁵⁷⁹ Vgl. Dolinschek 1989, S. 67. Rodins Werk war 1901 in der Secession zu sehen gewesen.

⁵⁸⁰ Laut Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 13.1897–1898, S. 74, wurde die Schlafwandlerin „[...] in Marmor ausgeführt, aber noch nicht ausgestellt“. Bei Raev 2002, S. 218, wird darauf hingewiesen, dass in zeitgenössischen Rezensionen von einer Statue die Rede ist.

⁵⁸¹ Vgl. Ries 1928, S. 11.

⁵⁸² Vgl. z. B. Kat. Ausst. Jüdisches Museum 2016, S. 130 bzw. Bloch 2019 unter Bezugnahme auf Sabine Fellner. Nach Berger 1982, S. 112, standen z. B. für Auguste Renoir häufig Bedienstete Modell.

⁵⁸³ Vgl. Aigner 2019, S. 102.

sich nicht. Mit dem etwa fünf Jahre vor Gründung der Secession in Moskau entstandenen Werk nimmt sie das Zeitphänomen der Traumdeutung auf, das in unterschiedlichsten Genres seit den 1830er Jahren europaweit thematisiert wurde.⁵⁸⁴ Obwohl sie die Figur autobiografisch auflädt, greift sie damit auf ein gängiges Motiv zurück. Auch ihre Behauptung, alles habe sich spontan ergeben, deckt sich mit Formulierungen symbolistischer Schriften, in denen Intuition eine wichtige Rolle spielt. Demnach galt der Traum nicht nur als Quelle der Inspiration, sondern auch als übernatürliches Phänomen und Tor zur Wahrheit.⁵⁸⁵

Eine für 1896 geplante Ausstellung im Künstlerhaus⁵⁸⁶ kam nicht zustande, auch in der Secession wurde die „Somnambule“ nie gezeigt. Das Halbreief verblieb bis zuletzt im Besitz von Ries und dürfte ausschließlich in ihrem Atelier zu sehen gewesen sein. Im Krieg beschädigt, wurde es 1967 in den Bestand des Wien Museums übernommen und 1974 im Kurpark Oberlaa aufgestellt, wo es, wie erwähnt, Vandalenakten ausgesetzt war.⁵⁸⁷ Der Originalzustand ist nur anhand historischer Aufnahmen rekonstruierbar (Abb. 2a), die ursprünglich vorhandene Gipsversion (Abb. 82) dürfte zerstört worden sein.

Die Büste von Emma Grünfeld (Wien Museum) – 1894

Emma Grünfeld, die Schwester des Klaviervirtuosen Alfred Grünfeld, widmete die bemalte Gipsbüste aus der Verlassenschaft ihres Bruders 1926 dem Wien Museum (Abb. 59).⁵⁸⁸ Signatur und Datierung „1894“ belegen, dass Ries bereits kurz nach ihrer Ankunft in Wien Porträtaufträge ausgeführt hat, während sie sich parallel dazu zumindest bis 1896 in Moskau an Ausstellungen beteiligte.⁵⁸⁹ Da diese Büste in Rezensionen nie erwähnt wird, dürfte sie ausschließlich für den Privatgebrauch in Auftrag gegeben worden sein. Die naturalistische Ausarbeitung der Gesichtszüge und der kleinteiligen Applikationen an der Kleidung weisen auf die fast gleichzeitig entstandene „Hexe“ hin, die ähnlich detailreich ausgeführt ist. Obwohl in den Unterlagen des Wien Museums kleinere Beschädigungen vermerkt sind, hat das Werk die Zeit fast unbeschadet überdauert.

Von der Büste Alfred Grünfelds, die um 1896/97 entstanden sein muss, konnte keine Abbildung aufgefunden werden. Ries erwähnt sie kurz in ihrer Autobiografie,⁵⁹⁰ in späteren Werklisten scheint sie nicht mehr auf, ihr Verbleib ist unbekannt.

⁵⁸⁴ Vincenzo Bellini hatte bereits 1831 die Oper „La Sonnambula“ komponiert. Somnambulismus wurde in der Malerei u. a. von Johann Heinrich Füssli (1783), Maximilian Pirner (1878) oder John Everett Millais (1871) dargestellt. Vgl. Raev 2002, S. 218.

⁵⁸⁵ Vgl. Facos 2009, S. 16 bzw. Hofstätter 1975³, S. 181.

⁵⁸⁶ WBR, Brief von Hans Schließmann vom 3.1.1896.

⁵⁸⁷ Laut AWM, Inv. Nr. 139715, waren bereits 1965 beide Hände abgebrochen bzw. fehlten Teile.

⁵⁸⁸ AWM, Inv. Nr. 47254 bzw. Vermerk zu Inv. Nr. 766/64 (undatiert).

⁵⁸⁹ Vgl. Kat. Tretyakov 2002, S. 239.

⁵⁹⁰ Vgl. Ries 1928, S. 15–16.

„Hexe, Toilette machend zur Walpurgisnacht“ (Wien Museum) – 1895

Die signierte und mit 1895 datierte „Hexe“ gilt heute als bekanntestes Werk der Bildhauerin, dessen symbolistischer Anspruch in der Forschung bisher weniger beachtet wurde als der Medienrummel, den es ausgelöst haben soll. Die Präsentation der fast karikaturhaft überzeichneten Marmorskulptur (Abb. 3) bei der Frühjahrsausstellung 1896 im Künstlerhaus erwies sich als genialer Schachzug von Ries, der sie über Nacht bekannt gemacht haben soll.⁵⁹¹ Ob die öffentliche Empörung tatsächlich so groß war, wie es heute den Anschein hat, ist fraglich, da sich die Mehrzahl der Rezensenten positiv äußert, die künstlerische Fertigkeit der jungen Künstlerin hervorhebt oder ihren „geistreichen Humor und die sorgfältige technische Behandlung“ lobt.⁵⁹² Sogar der für seine konservative Einstellung bekannte Albert Ilg lobt ihr Talent, projiziert jedoch seine persönliche Antipathie gegen Hellmer auf die Werke seiner Schülerin⁵⁹³ und zieht schon deshalb über sie her:

„Eine unverzeihliche Verirrung ist ihre widerliche scheußliche Toilette der Hexe. Man kann über solch ein schweres Verbrechen an Geschmack, plastischem Empfinden und Schönheitssinn nicht weiter reden. Es ist so viel Häßliches, ja Ekelhaftes an dem Grauegebilde, daß es mir als Mann widerstreben würde, über die Details mit irgend einer Frau zu sprechen, hiermit ist aber umso mehr die Künstlerin gerichtet.“⁵⁹⁴

Inwieweit die wohlwollende Haltung des Kaisers die Meinung manches Kritikers nachträglich beeinflusst hat, sei dahingestellt. Dass Ries ihren Bekanntheitsgrad dadurch enorm steigern konnte, ist hingegen unbestritten.

Sie formuliert dazu eine fantastische Geschichte: Hellmer soll ihr vorgeschlagen haben, sich „etwas auszudenken“, da sie es leid war, immer nur Köpfe zu kopieren. Beeindruckt von den schönen Händen und Füßen der Gipsabgüsse antiker Skulpturen sei sie in „erhabener Stimmung“ über einen Besen gestolpert, wobei sie die Begriffe „schöne Hände und Füße – Toilettemachen – Besen – Walpurgisnacht – Hexe!“ „aus unerklärlichen Zusammenhängen“ inspiriert hätten.⁵⁹⁵ Durch ein Akademiemodell namens „Anna Faust“, das sie hier ins Spiel bringt, stellt sie den Bezug zur populären Faust-Thematik her und inszeniert ihre Skulptur als Verkörperung eines weiblichen Mephisto.

⁵⁹¹ Bei Johnson 2012, S. 203 und S. 209 wird 1895 als Ausstellungsjahr genannt. Laut Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 1896a wurde die „Hexe“ 1896 erstmals gezeigt.

⁵⁹² Laut Das interessante Blatt, 9.4.1896 bzw. WZ, 2.4.1896: „eine originelle, pikante Erscheinung“; Kunstchronik 30.4.1896: „[...] es steckt ebenso viel Mut wie sicheres Können in dieser ‚Hexe‘“; Pester Lloyd, 1.4.1896: „Die jugendliche Schönheit des schlanken Körpers in dieser Stellung voll auserlesener Schwierigkeiten ist mit einem seltsamen Muth, aber ebenso viel Talent bewältigt“ etc.

⁵⁹³ Laut Morgen-Presse, 3.4.1896, meint Ilg u. a. „Das Mädchen hat entschieden Talent“. Bei Ries 1928, S. 14, wird Ilg mit: „Sie sind ja ein ganz ungewöhnliches Talent, [...] schade, dass Sie in so unfähige Hände gekommen sind!“ zitiert.

⁵⁹⁴ Morgen-Presse, 3.4.1896.

⁵⁹⁵ Vgl. Ries 1928, S. 14.

Es fällt auf, dass das Hexenmotiv von Künstlerinnen nur sehr selten aufgegriffen wurde, obwohl sich zahlreiche (männliche) Maler damit beschäftigten.⁵⁹⁶ Nur die auf einem Besen sitzende, nackte Hexe der englischen Bildhauerin Edith C. Maryon aus 1904 (Abb. 60),⁵⁹⁷ die biederer und weniger offensiv als jene von Ries wirkt, sowie die düstere Linolschnitt-Hexe von Mileva Roller (Abb. 61)⁵⁹⁸ konnten nachgewiesen werden. Hexendarstellungen von Bildhauern waren nicht aufzufinden, dafür männliche Gegenstücke: August Sommers skurrile Kleinskulptur „In der Not fängt der Teufel Fliegen“ (Abb. 62) war 1896 gleichzeitig mit Ries' Skulptur im Künstlerhaus ausgestellt.⁵⁹⁹ 1898 war dort eine Bronzeversion von Marc Antokolskys sitzendem Marmorakt „Mephistopheles“ von 1883 (Abb. 63) zu sehen.⁶⁰⁰ Da diese Figuren von männlichen Künstlern stammten, denen andere Spielräume und Darstellungsfreiheiten zugestanden wurden, erregten sie wesentlich weniger Aufsehen als ihr weibliches Gegenstück. Sie wurden der Romantik zugeordnet und als originelle Bereicherung der Kunstlandschaft empfunden.⁶⁰¹

Nacktheit und Pose

Ries wagte es als eine der ersten Frauen moralische Grenzen zu überschreiten und – zuerst weibliche, bald auch männliche – Nacktheit dreidimensional umzusetzen. Obwohl die französische Bildhauerin und Frauenrechtlerin Hélène Bertaux bereits Mitte des 19. Jahrhunderts lebensgroße Akte gezeigt hatte (Abb. 64 und 65),⁶⁰² galt Ries im deutschsprachigen Raum als absolute Ausnahme. In einer Gesellschaft, in der es als verwerflich galt, Waden oder Knie unbedeckt zu zeigen, müssen die geöffneten, angewinkelten Beine der nackten „Hexe“ fast pornografisch angemutet haben. Auch Brüste und Geschlecht werden durch das wallende Haar nur notdürftig verhüllt. Dementsprechend empörte sich der Kritiker Karl von Vincenti: „Für eine derart hockende Stellung, wie sie Fräulein Ries ihrer Hexe giebt, sollte eine weibliche Künstlerhand ungefügt sein.“⁶⁰³

Darstellungen nackter Frauen waren zwar in Ausstellungen gang und gäbe, diese stammten aber durchwegs von männlichen Künstlern. Nachdem Ries den Anfang gemacht hatte, wagten sich langsam auch einige ihrer Kolleginnen an das Thema heran: Ilse Twardowski-Conrat

⁵⁹⁶ Vgl. Stelzl 1983, S. 17. Sie nennt u. a. Antoine Wiertz (1857) und Lovis Corinth (1897). Siehe auch Max Klinger (Hexe und Fledermaus, 1880), Gustav Klimt (Die Hexe, 1898) u. a. m.

⁵⁹⁷ Vgl. Faxneld 2017, S. 241. Demnach entstand die Gipsversion 1904, laut Koch 1909, S. 94, erst 1909. Der Verbleib der Skulptur „To the Witches' Revels“ ist unbekannt, im Kunsthandel kursiert ein Bronzeabguss.

⁵⁹⁸ Vgl. Kat. Ausst. Unteres Belvedere Wien 2019, S. 147 bzw. Kunstsammlung Universität für Angewandte Kunst.

⁵⁹⁹ Laut Kat. Ausst. Künstlerhaus 1896a (ohne Seitenangabe) war Sommers Plastik als Nr. 1 gereiht. Vgl. Kunstchronik, VII. Jahrgang, 1895/96, Nr. 24, 30. April, S. 381–382.

⁶⁰⁰ Vgl. de Gruyter 2005 bzw. Kunstchronik, IX. Jg., 1897/98, Nr. 25, 19.5.1898, S. 404, bzw. Kat. Ausst. Künstlerhaus 1898.

⁶⁰¹ WZ, 2.4.1896.

⁶⁰² Die auch als Mme. Léon Bertaux auftretende Bildhauerin hatte 1867 den Akt „Junger Gallier als Gefangener der Römer“ und zur Weltausstellung in Paris 1889 „Psyche“ in Marmor dargestellt. Vgl. Garb 1997, S. 252–254.

⁶⁰³ Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 11.1895–1896, S. 231.

erhielt für den um 1900 entstandenen, lebensgroßen Akt „Nasse Haare“ (Abb. 66) lobende Kritiken und löste damit keinen Skandal mehr aus. Die in der Art einer Nymphe dargestellte Figur, die sich leicht nach vorne beugt, um mit der linken Hand ein Tuch vom Boden aufzuheben, während sie mit der Rechten ihr Haar festhält, wurde zu einem ihrer erfolgreichsten Werke.⁶⁰⁴ Sittsam geschlossene Beine und der stark geglättete Schambereich ließen keine moralischen Bedenken aufkommen. Durch den in Richtung Boden gesenkten Kopf wird jeglicher Blickkontakt zum/zur Betrachter_in vermieden.

Ähnlich ging Elsa Köveshazi-Kalmár 1901 bei ihrer Halbfigur „Mädchenakt“ (Abb. 67) vor. Obwohl die über dem Kopf abgewinkelten Arme die Brust der Dargestellten den Blicken des Publikums frontal ausliefern, wurde die Darstellung nicht beanstandet.⁶⁰⁵ Wie Bertaux und Twardowski-Conrat gestaltete sie den Intimbereich als neutrale, geschlechtslose Zone, wie es bei weiblichen Skulpturen seit der Antike üblich war. Auch hier kommt kein Blickkontakt zum/zur Betrachter_in zustande, die Augen der Frau sind geschlossen.

Obwohl die Pose der „Hexe“ ungewöhnlich anmutet, haben ähnliche Sujets eine lange Tradition. Die weibliche Variante des antiken „Cavaspina“- oder „Dornauszieher“-Themas wurde seit der Renaissance gerne rezipiert und im 19. Jahrhundert neu belebt.⁶⁰⁶ Leo Planiscig erläuterte 1924, das Motiv sei um die Jahrhundertwende „ziemlich häufig“ gewesen, es habe sich „zäh erhalten“. ⁶⁰⁷ In Wien sind zum Anfang des 20. Jahrhunderts Exemplare in der Sammlung Figdor und im Bestand des Kunsthistorischen Museum nachweisbar, wo sich bis heute zwei Bronzestatuetten von Barthélémy Prieur befinden (Abb. 68 und 69).⁶⁰⁸ Die von Ries verfremdete Ikonografie dürfte also dem Wiener Publikum nicht unbekannt gewesen sein.

Dämonische Attribute

Die zottelige Haarpracht der Skulptur bot reichlich Spielraum für Interpretationen. Seit jeher als Sitz des Lebens und der Körperkraft angesehen und Jugend, Schönheit und Erotik symbolisierend, wurde langes, offenes Haar speziell in patriarchalischen Gesellschaften als Zeichen ungebändigter Sexualität und Bedrohung der männlichen Kontrolle über Frauen wahrgenommen.⁶⁰⁹ In vielen symbolistischen Gemälden wird Haar, dessen Fetischcharakter

⁶⁰⁴ Vgl. Mraz 2003, S. 65–67 bzw. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 213–214.

⁶⁰⁵ Z. B. NFP, 18.1.1904.

⁶⁰⁶ Vgl. Planiscig 1924, S. 135 unter Bezugnahme auf Umberto Rossi, *Rivista Numismatica* I, 176 (1888). Antico soll bereits um 1500 für Isabella d'Este eine „Dornauszieherin“ angefertigt haben.

⁶⁰⁷ Vgl. Planiscig 1924, S. 137. Er nennt Beispiele im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, im Museo Nazionale, Florenz, im Ashmolean Museum, Oxford, im Louvre (Elfenbeinreplik) sowie in diversen Privatsammlungen. Zusätzlich soll es im 19. Jahrhundert zahlreiche Porzellanrepliken gegeben haben.

⁶⁰⁸ Laut Auskunft von Dr. Franz Kirchweiger, Kurator der Kunstammer im KHM Wien, vom 10.03.2019. Vgl. Schlosser 1910, S. XXV (mit Abbildung) bzw. Planiscig 1924, S. 135–137. Die Statuetten, die bis 1880 zur Antikensammlung gehörten, werden dort als „mittelitalienisch, 2. Hälfte 16. Jahrhundert“ geführt. Ob sie um 1900 öffentlich zugänglich waren, wäre zu untersuchen.

⁶⁰⁹ Vgl. Amann-Edelkott 2013, S. 53.

schon Baudelaire thematisierte, als erotisches Signal eingesetzt.⁶¹⁰ Auch der Vergleich mit einem Medusenhaupt blieb nicht aus, ein Motiv, das wiederum von Franz von Stuck und Arnold Böcklin mehrfach aufgegriffen wurde.⁶¹¹

„Krallenförmige Spitznägel“⁶¹² und spitze Ohren markieren sie als dämonisches Wesen. Obwohl Ries von den schönen Händen und Füßen antiker Statuen inspiriert worden sein will,⁶¹³ kehrt sie diese Aussage um und stattet die „Hexe“ mit unförmig breiten, kräftigen Füßen aus, dem absoluten Gegenteil des gängigen Schönheitsideals. Damit könnte sie auf ein tabuisiertes Problem angespielt haben, da viele Frauen der Mode zuliebe schmerzhaft Verformungen der Füße auf sich nahmen.⁶¹⁴ Dass sie an anderer Stelle die „üblichen verkrümmten Zehen“ eines Modells erwähnt, untermauert diese These.⁶¹⁵ Ulrike Stelzl spricht den Aspekt des Fußfetischismus an, mit dem sich neben Sigmund Freud auch Eduard Fuchs beschäftigte, der einen Zusammenhang mit dem wachsenden Emanzipationsgrad der Frauen herzustellen versuchte.⁶¹⁶ Da Fetischismus in symbolistischen Texten ebenfalls eine wichtige Rolle spielt,⁶¹⁷ erscheint ihre Überlegung durchaus plausibel.

Obwohl Hexen auch als „Meisterinnen der Schere“ bezeichnet wurden,⁶¹⁸ finden sich kaum Darstellungen mit diesem Attribut. Da Ries keine Erklärung dazu liefert, sind Bedeutung und Form bis heute rätselhaft. Im deutschen Sprachraum wurden Scheren lange Zeit für Geburts- und Todesriten verwendet, indem sie zur Abwehr von Dämonen Neugeborenen in die Wiege bzw. Verstorbenen in den Sarg gelegt wurden.⁶¹⁹ Ries' „Hexe“ unterstellte man, ein potenzielles Kastrationsinstrument bereitzuhalten oder verglich sie mit den drei Parzen, die den Lebensfaden durchtrennen.⁶²⁰ Die Form wurde u. a. als Hebammenschere, „marmorne Gartenscheere“ oder Schafschere⁶²¹ interpretiert. Auch Anspielungen auf alte russische Legenden sind nicht auszuschließen.⁶²²

⁶¹⁰ Vgl. Hofstätter 1975³, S. 202.

⁶¹¹ WZ, 2.4.1896: „[...] nicht Schlangen umzingeln ihr Haupt, aber ihr Haar franst und zottelt sich solchem Schmucke ähnlich.“ Vgl. Hofstätter 1975³, S. 203.

⁶¹² Laut WZ, 2.4.1896.

⁶¹³ Vgl. Ries 1928, S. 14.

⁶¹⁴ Vgl. Stelzl 1983, S. 21–23.

⁶¹⁵ Vgl. Ries 1928, S. 72, wo sie das Modell für die „Textilindustrie“ beschreibt.

⁶¹⁶ Vgl. Stelzl 1983, S. 22–23 unter Bezugnahme auf Freuds „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“, in: Gesammelte Werke, Frankfurt a.M. 1968, bzw. Eduard Fuchs in: Geschichte der erotischen Kunst, Band 1–3, München 1908, bzw. Hofstätter 1975³, S. 201.

⁶¹⁷ Vgl. Hofstätter 1975³, S. 201–203.

⁶¹⁸ Vgl. Stelzl 1983, S. 24 unter Bezugnahme auf Paulus Cassel, Aus Literatur und Symbolik, Leipzig 1884, S. 275.

⁶¹⁹ Vgl. Stelzl 1983, S. 29.

⁶²⁰ Vgl. Stelzl 1983, S. 25.

⁶²¹ Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, 13.4.1896 bzw. Stelzl 1983, S. 32.

⁶²² In einem russischen Text zu Ries (siehe <http://www.artrz.ru/menu/1804660060/1804786114.html/11.9.2020>) ist von der „Kiewer Hexe“ die Rede.

Stil, Ausdruck

Eine stilistische Einordnung der Skulptur, die bis heute unkonventionell und polarisierend wirkt, ist bisher unterblieben. Durch Kriegsschäden und Vandalenakte, die ihr zusätzliche Dramatik verliehen, ist der Eindruck heute ein anderer als zu ihrer Entstehungszeit. Während zeitgenössische Kritiker das Motiv als „romantisch“ bezeichneten,⁶²³ ist es heute dem Symbolismus zuzuordnen. Äußerungen von Adalbert F. Seligmann belegen die Ambivalenz, mit der man dem Werk anfangs begegnete. Er stellte fest, es sei „[...] eine sehr hübsche, durchgebildete, sogar etwas akademische Conception und Mache darin“, die „durch den Gegensatz, den die ausgeklügelte, widerliche Geschmacklosigkeit des dargestellten Stoffes dazu bildet um so abscheulicher“ wirke. Eine „gewisse Glätte und Neigung zur Gefälligkeit“ sei aber feststellbar.⁶²⁴ Sogar der mitunter negativ interpretierte Kommentar⁶²⁵ von Wilhelm Schölermann entpuppt sich letztlich als Loblied auf Ries:

„Der derbe, brillant modellirte Leib ist das [sic!] Prototyp jener Damen, mit denen Faust und Mephisto in der ersten Mainacht auf dem Blocksberg zusammentreffen. Auch der Kopf, besonders der perverse Ausdruck des Gesichtes ist (mit Ausnahme der weniger glücklich geratenen Haarmassen) aus nicht zu leugnender Genialität herausgearbeitet. Wenn, wie das höchst selten der Fall, der Beschauer von einem so gewagten Sujet nicht komisch berührt wird, so ist das der beste Prüfstein einer ungewöhnlichen Begabung. Das trifft hier zu.“⁶²⁶

Dass das Werk für einige Irritation in der Kunstwelt sorgte, zeigt, dass Ries' Ambitionen ihrer „mehr oder weniger wilden Natur“ oder ihrer Herkunft als „Landsmännin Nikolaus Gogol's, des Hexenfrendes“⁶²⁷ zugeschrieben wurden. Warum die Skulptur als „Kiewer Hexe“ bezeichnet wird,⁶²⁸ wäre in weiteren Forschungen ebenso abzuklären, wie ein eventueller Bezug der Künstlerin zum russischen Symbolismus. Unübersehbar ist jedenfalls die Auseinandersetzung mit Rodin, der 1881–1882 für das „Höllentor“ eine Frauenfigur in ähnlich hockender Position, die „Femme Accroupie“, entworfen hatte (Abb. 70), die er später mehrmals abwandelte.⁶²⁹

Eine ähnliche Detailverliebtheit – wie der verschmitzte Blick, die frech auf die Unterlippe beißenden Zähne und die detailreiche Ausarbeitung von Körper, Haaren und Gliedmaßen – findet sich bei Werken französischer Bildhauer der Romantik.⁶³⁰ Werke wie Jean-Jacques Feuchères um 1836 entstandener „Satan“ (Abb. 71)⁶³¹ oder Jean-Baptiste Carpeaux' Version

⁶²³ Z. B. in der WZ, 2.4.1896.

⁶²⁴ Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, 13.4.1896.

⁶²⁵ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1997, S. 183 bzw. Johnson 2012, S. 210. Beide machen seine Kritik an der Formulierung „perverser Ausdruck“ fest.

⁶²⁶ Kunstchronik, Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Leipzig, 1895/96, Nr. 24, VII. Jahrgang, 30.04.1895, S. 381–383.

⁶²⁷ Pester Lloyd, 1.4.1896. Vgl. Facos 2009, S. 211, die auf Gogols Bedeutung für den Symbolismus hinweist.

⁶²⁸ Siehe <http://www.artz.ru/menu/1804660060/1804786114.html/11.9.2020>.

⁶²⁹ Mehrere Versionen befinden sich im Musée Rodin, siehe <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/la-femme-accroupie-dite-aussi-luxure/8.2.2020>.

⁶³⁰ Für diese Anregung bedanke ich mich bei Frau Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Pippal!

⁶³¹ Zum Phänomen satanischer Themen in der Bildhauerei der Romantik vgl. Fusco 1980, S. 266–267. Carpeaux (1807–1852) soll damit Albrecht Dürers Stich „Melencolia“ rezipiert haben, von dem er ein Exemplar besessen haben dürfte.

von Dantes „Ugolino“ von 1860 (Abb. 72), den Rodin in seinem „Denker“ rezipiert haben soll, bieten sich als Vergleichsbeispiele an.⁶³² Auch die Skulptur „Pythia“ der unter dem Pseudonym „Marcello“ arbeitenden Schweizerin Adèle d’Affry, Herzogin von Castiglione Colonna, die seit 1875 im Vestibül des Pariser Opernhauses zu sehen ist (Abb. 73), wäre hier zu nennen.⁶³³ Fast nahtlos scheint sich die „Hexe“ in diese Reihe einzufügen, wobei die Aufladung mit symbolistischen Elementen und die Verfremdung der klassischen Ikonografie zusätzlich für Spannung sorgen. Bei keinem anderen Werk ging Ries ähnlich radikal vor, obwohl ihr Zugang zur Ästhetik des Hässlichen durchaus Anklang fand.⁶³⁴

Sie zeigte die Skulptur, die so erfolgreich als „Türöffner“ fungiert hatte, nur dieses eine Mal außerhalb ihres Ateliers und gab sie bis zu ihrer Flucht nicht mehr aus der Hand. Beschädigungen wie fehlende Zehen und Locken, die nach Kriegsende dokumentiert wurden,⁶³⁵ und die erwähnten Vandalenakte haben das ursprüngliche Aussehen nachhaltig verändert.⁶³⁶ Seit 1967 befindet sich diese Arbeit im Bestand des Wien Museums und wird nur gelegentlich bei Ausstellungen gezeigt.

Die Büste von Nikolaj Wassiljewitsch Medinzoff (Ravenna) – um 1895

Wie Ries berichtet, soll diese Büste eines Moskauer Bekannten in nur drei Tagen entstanden sein (Abb. 21).⁶³⁷ Die Angabe, sie habe ihn im Herbst bevor sie mit „Luzifer“ begann, in Gips modelliert, lässt die Arbeit Ende 1895/Anfang 1896 verorten, worauf auch Rezensionen zur Ausstellung im Künstlerhaus hindeuten.⁶³⁸ Kritiker lobten begeistert die naturalistische, „ungemein charakteristische“ Darstellung und sprachen von „bester Barockarbeit“ und „fast französischem Esprit“.⁶³⁹

Wie diese Arbeit in die Accademia di Belle Arti in Ravenna gelangte, wo sie sich bis heute befindet, konnte ebenso wenig in Erfahrung gebracht werden wie der konkrete Anlass für die Ernennung der Bildhauerin zum wirklichen Mitglied der Akademie 1907.⁶⁴⁰ Laut eigener Aussage soll sie den Direktor mehrmals in Italien getroffen haben und selbst überrascht

⁶³² Vgl. Butler 1980, S. 334 bzw. Wagner 1980, S. 146–148. Die patinierte Gipsversion von „Ugolino und seine Söhne“ (1860–61) befindet sich im Petit Palais, Paris, die Marmorversion im Metropolitan Museum, New York.

⁶³³ Vgl. Janson 1980, S. 299–300. Von der um 1870 entstandenen Figur existieren mehrere kleine Bronzeabgüsse, z.B. im Philadelphia Museum of Art.

⁶³⁴ Z. B. bei Armin Friedmann (WZ, 11.4.1900).

⁶³⁵ RA BDA, Brief vom 15.5.1946. ZI 875/46.

⁶³⁶ Laut ÖStA, Akt AdR/06/BMfF./FLD, Amtsvermerk vom 22.5.1946, wurde die Skulptur „während der Kriegereignisse schwer beschädigt“. Laut AWM, Inv. Nr. 139714, Zustand 1965: Nase beschädigt, fehlende Finger und Zehen. 1974 wurde sie im Kurpark Oberlaa aufgestellt, wo durch Vandalismus weitere Schäden entstanden.

⁶³⁷ Vgl. Ries 1928, S. 16–17 bzw. S. 79. Sie spricht von drei Sitzungen zu je zwei Stunden.

⁶³⁸ Z. B. im NWT, 21.3.1896.

⁶³⁹ NWT, 21.3.1896, NWJ, 25.10.1928 bzw. WZ, 26.11.1923.

⁶⁴⁰ Neues Wiener Abendblatt, 15.5.1907, Österreichs Illustrierte Zeitung, 2.6.1907 u. a.

gewesen sein, 1910 im Museum der Akademie Ravenna zwei ihrer Werke vorzufinden.⁶⁴¹ Auf weitere Details geht sie nicht ein. 2018 wurde die nicht öffentlich zugängliche Büste samt dem originalem Holzsockel im Rahmen eines universitären Projektes der Akademie Bologna gereinigt und restauriert.⁶⁴² Die zweite Arbeit, die sich in Ravenna befinden soll, konnte nicht konkretisiert werden. Das Gipsporträt des russischen Gutsbesitzers wurde 1906 im Earl's Court in London und im Münchener Glaspalast, 1923 bei der Ausstellung „Frauenkunst“ im Hagenbund gezeigt.⁶⁴³ 1923 und 1928 wird es in Kommentaren zu Atelierausstellungen erwähnt, 1946 findet es sich in der Liste der in Wien zurückgelassenen Werke.⁶⁴⁴ Es müssen also zumindest zwei Exemplare davon existiert haben.

Die Porträtbüste von Isaak I. Lewitan (Tretyakov-Galerie, Moskau) – 1896

Die während der mehrmonatigen Reise entstandene Gipsbüste des Landschaftsmalers Isaak I. Lewitan befindet sich zusammen mit einem Bronzeabguss aus dem Jahr 1960 bis heute im Bestand der Tretyakov-Galerie in Moskau.⁶⁴⁵ Nähere Information liegen dazu nicht vor.

Das Mysterium der „lachenden Frau“ (Wien Museum) – 1901/02 bzw. 1904

Unterschiedliche Benennungen und vage Angaben erschweren die Identifikation der Arbeiten, die in ihren Aufzeichnungen und in Presseartikeln als „Lachendes Weib“, „lachendes Mädchen“, „Kopfstudie“ etc. bezeichnet wurden. 1904 hatte sie der Secession eine „Lachende Dame“ für die Frühjahrsausstellung angeboten, die sie jedoch nicht zeitgerecht fertigstellen konnte, wie sie dem Comité mitteilte.⁶⁴⁶ Das in einem (undatierten) Anmeldebogen der Secession als „Marmor-Block ‚Lachende Dame‘“ titulierte Werk dürfte jedoch 1905 dort gezeigt worden sein.⁶⁴⁷ Vermutlich handelt es sich dabei um die „Bildnisbüste“, von der Artur Roessler 1915 eine Abbildung veröffentlichte (Abb. 19).⁶⁴⁸ Erst 1946 lüftet die Bildhauerin im Inventar ihrer in Wien zurückgelassenen Werke die Identität des Modells: „‚Lachende‘ Marietta Kistler. (Lebensgross) Marmor“.⁶⁴⁹

⁶⁴¹ Vgl. Ries 1928, S. 60 und S. 63. Sie bezeichnet ihn als „Graf G.“.

⁶⁴² Laut persönlicher Auskunft von Prof.ssa Paola Babini, Coordinatrice didattica, Accademia di Belle Arti di Ravenna, vom 10.09.2018 und Restaurationsbericht der Accademia di Belle Arti, Bologna, wurde die Büste 2018 unter der Leitung von Prof. Augusto Giuffredi, von Irene Ciacci restauriert.

⁶⁴³ Kat. Ausst. Künstlerhaus 1896a, Kat. Ausst. Glaspalast München 1896, sowie NWJ, 4.3.1906, WZ, 26.11.1923 und NWJ, 25.10.1928.

⁶⁴⁴ Kat. Ausst. Künstlerhaus 1896a, Kat. Ausst. Glaspalast München 1896, sowie NWJ, 4.3.1906, WZ, 26.11.1923 und NWJ, 25.10.1928 bzw. RA BDA/Inventar vom 28.2.1946 (Akt der MA 7/924/46).

⁶⁴⁵ Vgl. Ries 1928, S. 28–29. Vgl. Tretyakov 2002, S. 139, bzw. schriftliche Auskunft der Galerie vom 24.5.2019.

⁶⁴⁶ AdS, Briefe vom 5.2. bzw. 10.3.1904.

⁶⁴⁷ AdS, Anmeldebogen (undatiert). Laut Kat. Ausst. Secession 1905: „Lachendes Weib. Büste. Marmor.“ (Nr. 14).

⁶⁴⁸ Roessler 1915, S. 147.

⁶⁴⁹ Vgl. Ries 1928, S. 37, S. 47 und S. 124 bzw. AWM, Inventar laut Akt MA7/924/46.

Im Katalog der Dritten Ausstellung der VBKÖ von 1911 ist ein Frauenkopf aus Terrakotta (mit Halsansatz) als „Lachendes Mädchen“ abgebildet (Abb. 74).⁶⁵⁰ In Ries' Autobiografie wird er als „Die Lächelnde (Studienkopf Frau K.)“ bezeichnet und mit der Geschichte der „Frau Hofrat K.“ verknüpft, die um 1901/02 zu verorten ist. Ries beteuert, sie habe zuerst die „Frau ohne jeden plastischen Reiz“, die von ihrem Ehemann so attraktiv beschrieben worden war, gar nicht modellieren wollen. Erst in einem günstigen Augenblick sei sie ihr als Modell so interessant erschienen, dass sie sie als „Lächelnde“ darstellen konnte.⁶⁵¹ Es ist zu vermuten, dass der aus Ton modellierte Kopf als Vorstudie zur verschollenen Marmorbüste Marietta Kistlers diene. Eine im Wien Museum befindliche (undatierte) Terrakottastudie unbekannter Provenienz wird als „Porträt einer lachenden Frau“ geführt.⁶⁵² Da diese nicht eingesehen werden konnte und Fotografien nicht vorliegen, war eine gesicherte Zuordnung jedoch nicht möglich.

Die Halbfigur von Lisa Guthertz-Ditmar (Wien Museum) – 1903

Wie erwähnt, soll ein Tanz von Isadora Duncan Ries zur Gestaltung der Halbfigur von Lisa Guthertz-Dittmar inspiriert haben (Abb. 16a). Sie sei durch ihr „feines durchgeistigtes Mona-Lisa-Lächeln“ aufgefallen und sofort einverstanden gewesen, ihr Modell zu sitzen.⁶⁵³ Als die Kunstsammlerin 1924 nach ihrer Scheidung in eine kleine Wohnung übersiedeln musste, schenkte sie ihr Marmorporträt unter zahlreichen Auflagen für Aufstellung und Verwendung der Gemeinde Wien.⁶⁵⁴ Obwohl die Skulptur während des Krieges im städtischen Steindepot verwahrt wurde, ging ihr Kopf unter ungeklärten Umständen verloren (Abb. 16b). Der Marmorkorpus befindet sich heute im Depot des Wien Museums.⁶⁵⁵

Ries setzt ihr Modell als seitlich ruhenden Halbakt in Szene, wobei sich die zierlichen, naturalistisch ausgeführten Körperformen – ähnlich wie bei der „Somnambulen“ – durch den transparenten, schleierartig wirkenden Stoff drücken. Der Versuch von Ries, das „eigenartige“ Antlitz und das charakteristische Lächeln ihres Modells einzufangen, ist nur durch eine Abbildung in ihrem Buch überliefert. Die unnatürliche Pose, schräge, fast katzenhafte Augen, hohe Backenknochen und ein breites Lächeln ergeben eine künstliche, puppenartige Wirkung. Zeitgenössische Kommentare oder Rezensionen konnten nicht aufgefunden werden. Die dazu

⁶⁵⁰ Kat. Ausst. VBKÖ 1911, Kat. Nr. 20 (ohne Seitenangabe), vgl. Der Bund, Heft 10, 1912 bzw. Illustrierte Zeitung Österreichs, 19.12.1912, Heft 11.

⁶⁵¹ Vgl. Ries 1928, S. 47.

⁶⁵² AWM, Hauptakt Nr. 766/64, Inv. Nr. 230302.

⁶⁵³ Vgl. Ries 1928, S. 55–56.

⁶⁵⁴ Die Kunstsammlung von Lisa Guthertz-Ditmar wurde 1930 in Wien versteigert. Katalog online unter https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kende1930_11_19/29.11.2019.

⁶⁵⁵ AWM, Hauptakt Nr. 766/64 bzw. Akt 71/1924, Inv. Nr. 44530.

gehörige Terrakottabüste, die sich bis zum Schluss im Atelier in der Liechtensteinstraße befunden haben dürfte,⁶⁵⁶ ist nicht erhalten.

„Die Figur“, „Das Weib“, „Eva“, „Der Sündenfall“, „La Caduta“ oder „Die Gefallene“ (Wien Museum) – 1908/09

Die von Ries retrospektiv als ihre beste Arbeit bezeichnete Skulptur (Abb. 22) wurde anfangs mit wenig Begeisterung aufgenommen. Anfang 1909 fragt sie in der Secession an, ob sie die „Figur“, die im Jahr davor den Materialvorschriften nicht entsprochen habe, nun in „edlem Material“ ausstellen dürfe.⁶⁵⁷ Die Antwort ist nicht dokumentiert, jedoch erkundigt sie sich im März, ob sie die „Steinfigur ‚Weib‘, die von den Herren Juroren kürzlich [...] besichtigt wurde“, einsenden könne.⁶⁵⁸ Offenbar entschied sich die Jury dagegen, denn die Skulptur wurde nie in der Secession gezeigt. Ries' Behauptung, sie habe aufgrund des Austritts einiger Secessionisten „keine Lust“ gehabt, dort auszustellen und deshalb Vertreter des Künstlerhauses zur Begutachtung eingeladen, lässt den Zeitablauf verschwimmen: Die Gruppe um Klimt hatte die Secession bereits 1905 verlassen, „Eva“ entstand um 1908/09, die Korrespondenz mit dem Künstlerhaus stammt aus dem Jahr 1910.

Mit der Formulierung

„Hinsichtlich Ihrer Steinfigur ‚Der Sündenfall‘ bedauern wir, Ihnen mitteilen zu müssen, dass dieselbe die zur Aufnahme nötige Stimmenanzahl nicht auf sich vereinigt gefunden hat.“⁶⁵⁹

wird sie auch dort abgelehnt. Später mutmaßt sie, ihre Bemerkung bei der Besichtigung, „einer von den Jungen“, nämlich Ivan Meštrović, habe das Werk zuvor gelobt, sei als provokante Anspielung auf die Secessionisten ausgelegt worden und habe die Ablehnung bewirkt.⁶⁶⁰ „Eva“ wird schließlich 1910 zusammen mit der Gipsversion des Grabmals Strauss, bei der IX. Biennale in Venedig im russischen Pavillon gezeigt.⁶⁶¹ Österreich wird durch Gustav Klimt, dem ein eigener Raum gewidmet ist, und mehrere andere – heute weitgehend unbekannte – Künstler vertreten.⁶⁶² Triumphierend berichtet sie später vom großen Erfolg ihrer Skulptur, die in Wien verschmäht worden war und jetzt in der „Eliteausstellung in Venedig prachtvoll placiert“ war, „mitten im Saale, so daß sie von allen Seiten gut sichtbar war“.⁶⁶³

⁶⁵⁶ AWM, Inventar vom 28.2.1946 (aus Akt der MA 7/924/46) bzw. Inv. Nr. 139716.

⁶⁵⁷ AdS, Mappe 34.5.10, Brief vom 26.1.1909.

⁶⁵⁸ AdS, Mappe 34.5.10, Karte vom 16.3.1909.

⁶⁵⁹ AdKH, Briefe vom 16.2.1910 und 4.3.1910.

⁶⁶⁰ Vgl. Ries 1928, S. 62. Meštrović soll gemeint haben: „Ich wüßte sonst niemanden in ganz Wien, der solch eine Figur zusammenbrächte.“

⁶⁶¹ Vgl. Ries 1928, S. 62 bzw. Kat. Ausst. Biennale Venedig 1910, S. 95.

⁶⁶² Laut Kat. Ausst. Biennale Venedig 1910: Bohiemick Kafka, Walter Klemm, Anastasio Lecpla, Ludwig Michalek, Ludwik Puget-Puszet und William Unger.

⁶⁶³ Vgl. Ries 1928, S. 62.

Mit der kauernenden „Eva“, bedient sich Ries eines beliebten symbolistischen Motivs, das auch Rodin in seinen Skulpturen „Andromède“ (um 1886, Abb. 75) und „Danaïde“ (1889, Abb. 76) ähnlich umsetzte. Auch Max Klinger stellte 1900–1901 eine „Kauernde“ in Marmor dar (Abb. 36). Wie Ries später feststellt, wollte sie mit ihrem Werk die sekundäre Rolle der Frau in der Gesellschaft und ihre Ohnmacht, sich widersinnigen Gesellschaftsordnungen zu widersetzen, aufzeigen. Mit ihrer emotionalen Darstellung hoffte sie, „[...] Mitleid, Erbarmen oder Ehrfurcht vor der Größe dieses Schmerzes“ auszulösen⁶⁶⁴ und sie stellt fest:

„Das wahre Kunstwerk ist aber, wenn es alles was man mit dem Werk sagen wollte, in das Werk auch hineingelegt hat. Ich glaube dass ich genügend klar in meine ‚Eva‘ hineingelegt habe.“⁶⁶⁵

Die Skulptur, die bis zuletzt im Atelier verblieb, kam 1967 durch Widmung aus ihrer Verlassenschaft in den Bestand des Wien Museums. Sie überstand zwei Kriege unversehrt, wurde jedoch in den 1970er Jahren im Kurpark Oberlaa von Vandalen mit Farbe besprüht. Für die Ausstellung im Unteren Belvedere 2019 wurde sie gereinigt und konnte somit erstmals wieder im Originalzustand gezeigt werden.

Die Halbfigur von Marie Trebitsch (Wien Museum) – 1912/13

Ries räumt der Geschichte dieses als Kniestück umgesetzten Porträts, das parallel zur „Textilindustrie“ entstanden sein soll, in ihrem Buch relativ viel Platz ein (Abb. 24).⁶⁶⁶ Graf Wilczek soll den Kontakt zur Gattin des Schriftstellers und Philosophen Arthur Trebitsch⁶⁶⁷ hergestellt haben, deren charismatische Persönlichkeit sie begeisterte. Sie repräsentierte für sie den Prototyp der modernen gebildeten Frau und forderte sie heraus, in ihren Arbeiten den Gegensatz zwischen dem modernen und dem klassischen Schönheitsideal deutlich zu machen.⁶⁶⁸

Die Bildhauerin verzichtet in diesem Fall auf gekünstelte Posen und stellt die zierliche Person in weißem Marmor, wie in einem zufälligen Moment, seitlich sitzend dar. Die linke Körperseite ist dem/der Betrachter_in zugewendet, der Kopf mit modischer Aufsteckfrisur frontal ansichtig, der Blick geht in die Ferne. Die Hände sind über den Knien gekreuzt, der transparente Stoff des schlichten Kleides gleitet über die nach vorne gebeugten Schultern und verhüllt ihre Figur nur spärlich. Obwohl die Ausführung des Körpers an Lisa Guthertz-Ditmar erinnert, scheint für

⁶⁶⁴ Vgl. Ries 1928, S. 60.

⁶⁶⁵ HAN ONB, Brief an F. Hunziker, 31.3.1951, Inv. Nr. 1121/14-3.

⁶⁶⁶ Vgl. Ries 1928, S. 72–73.

⁶⁶⁷ Laut https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_T/Trebitsch_Arthur_1880_1927.xml/30.11. 2019, galt der aus einer jüdischen Familie stammende Trebitsch als radikaler Antisemit und Anhänger Weiningers. Die Ehe wurde 1917 geschieden.

⁶⁶⁸ Vgl. Ries 1928, S. 73.

Ries hier die intellektuelle Ausstrahlung ihres nachdenklich wirkenden Modells im Vordergrund zu stehen.

Warum das Porträt letztlich vom Ehepaar Trebitsch nicht angekauft wurde, bleibt offen. Ob tatsächlich ein kleiner Eklat bei der „Dezennalausstellung“ im Atelier von Ries den Ausschlag gab, wie Jelusich berichtet, kann nicht beurteilt werden.⁶⁶⁹ Die 1913 noch zusammen mit einem Entwurf gezeigte Skulptur gehörte zu den Werken, die Ries in Wien zurücklassen musste.⁶⁷⁰ Ab 1943 war sie auf dem Lagerplatz einer Steinmetzfirma deponiert, 1946 ist der abgeschlagene und in mehrere Stücke zerbrochene Kopf dokumentiert.⁶⁷¹ Nach jahrelanger Verwahrung im Tivolidepot der Gemeinde, sollte die Skulptur 1967 vernichtet werden, da sie als „kaum mehr restaurierbar“ eingestuft wurde.⁶⁷² Aus unbekannten Gründen blieb sie erhalten und wurde dem Bestand des Wien Museums eingegliedert, wo sie sich – zusammen mit dem notdürftig rekonstruierten Kopf – bis heute befindet (Abb. 24b und c).⁶⁷³

Zerstörte oder verschollene Werke (Auswahl)

Die Büsten von Hans Schließmann und Rudolf Weyr – 1895/96

Während die Aufzeichnungen von Ries eine zeitliche Einordnung dieser Werke kaum möglich machen, findet sich im Nachlass des Karikaturisten Hans Schließmann Genaueres. In einem Brief lädt er einen unbekanntem Freund ein, ihn bei der letzten Porträtsitzung mit der „genialen Schülerin Professor Hellmers“ in der Akademie zu besuchen und das Ergebnis einer „kritischen Beaugenscheinigung zu unterziehen“.⁶⁷⁴ Die Mitteilung, dass sein Abbild sowie die Büste von Weyr, „eine Hexe“ und „eine Somnambule“ bei der Jahresausstellung im Künstlerhaus gezeigt werden sollen, ermöglicht die Verortung im Jahr 1896. Warum anstelle der „Somnambulen“ später die Büste von Medinzoﬀ dort ausgestellt wurde, ist nicht bekannt.⁶⁷⁵

Obwohl die „Hexe“ im Künstlerhaus die weiteren Exponate der Bildhauerin medial überstrahlte, werden auch die beiden Büsten in Rezensionen erwähnt. Das Porträt des Bildhauers Weyr (Abb. 54), dessen stattlicher Oberkörper auf einem breiten Sockel fast bis in Taillenhöhe mit kurzem Armansatz dargestellt ist, wurde von den Kritikern als gelungener empfunden als jenes von Schließmann, dem Ries nur einen kleinen Brust- und Schulteransatz

⁶⁶⁹ Vgl. Jelusich 1965, S. 151–153, mit einer Karikatur des Salons von Ries. Ein Diplomat soll Arthur Trebitsch verärgert haben, weil er sich über die unvoreilhaftige Haltung der Porträtierten lustig machte.

⁶⁷⁰ AWM, Katalog (undatiert), vermutlich 1913 bzw. RA BDA, Inventar vom 28.2.1946 (Akt der MA 7/924/46). Vgl. Ries 1928, S. 73.

⁶⁷¹ RA BDA, Unterlagen der MA 7, des Staatsdenkmalamts bzw. Korrespondenz mit Rudolf Potz aus 1946, sowie Vermerk vom 15.5.1946.

⁶⁷² AWM, Akt. Nr. 766/64. Vermerk vom 12.4.1967 bzw. Brief der MA 10 vom 17.10.1967.

⁶⁷³ AWM, Inv. Nr. 139716.

⁶⁷⁴ WBR, Brief vom 3.1.1896.

⁶⁷⁵ Kat. Ausst. Künstlerhaus 1896a, S. 29.

auf einer schmalen Basis zugestand (Abb. 53). Wie beim Porträt von Wilczek, sind die Köpfe der beiden streng blickenden Herren realistisch wiedergegeben und Charakteristika exakt herausgearbeitet, während die Kleidung nur grob und skizzenhaft modelliert ist. Speziell Schließmann erinnert in der Ausführung an eine Gipsbüste Rodins von Victor Hugo (Abb. 77), obwohl diese nur einen schalartigen Halsansatz auf einer schmalen Basis aufweist. Der Vorwurf, das Porträt wirke selbst wie eine „Caricatur“, die „[...] durch Übertreibung der Charakteristika das schöne Maß in augenbeleidigender Weise verletzt“, ⁶⁷⁶ ist aus heutiger Sicht schwer nachvollziehbar. Ries erwähnt diese Arbeit später nicht mehr. Eine Gipsbüste von Weyr scheint 1946 unter ihren in Wien verbliebenen Werke auf, ⁶⁷⁷ dann verliert sich auch davon jede Spur.

„Luzifer“ – um 1896

Der um 1896 entstandene sitzende Akt (Abb. 5) kann als Verkörperung der Idee der Symbolisten, satanische Darstellungen als Metapher für die irdische Hölle einzusetzen, gelesen werden. ⁶⁷⁸ Ries' Aussage

„In der nächsten Ausstellung des Künstlerhauses hatte ‚Luzifer‘ noch weit größeren Erfolg als die ‚Hexe‘. Die Juroren erklärten, unter allen Arbeiten von Männern sei diese, von Frauenhand geschaffene, die einzig männliche.“⁶⁷⁹

verdeutlicht nicht nur die gesteigerte Bedeutung des bereits in der „Hexe“ aufgegriffenen teuflischen Motivs im männlichen Akt, sondern demonstriert auch, wie stark die Geschlechterproblematik künstlerische Aspekte überlagerte.

Carl Dolmetsch, Biograf von Mark Twain, gibt eine Anekdote wieder, die sich 1897 im Atelier von Ries zugetragen haben soll. Sie soll damals erzählt haben, sie habe ursprünglich eine Marienstatue („the Virgin“) geplant, aufgrund des maskulinen Aussehens der Figur sei jedoch „Luzifer“ daraus entstanden. ⁶⁸⁰ Ein Interview mit Ries bringt Klarheit in die abenteuerliche Geschichte:

Eine „[...] flüchtige Thonskizze beweise die ursprüngliche Idee: sie habe zuerst eine Allegorie des Schweizer Gebirges „Jungfrau“ geplant, die auf einer hochaufragenden Felsspitze, die sich aus den Wolken erhebt, thronen sollte.“⁶⁸¹

Im Laufe des Arbeitsprozesses habe sie jedoch ihre Absicht geändert und nur die Haltung des Kopfes verändern müssen, um „Luzifer“ zu erhalten. ⁶⁸² Der markante Schweizer Gebirgszug

⁶⁷⁶ NFP, 21.3.1896, S. 6.

⁶⁷⁷ AWM, Inventar vom 28.2.1946 (aus Akt der MA 7/924/46).

⁶⁷⁸ Vgl. Hofstätter 1975³, S. 212–216.

⁶⁷⁹ Vgl. Ries 1928, S. 18.

⁶⁸⁰ Vgl. Dolmetsch 1992, S. 277.

⁶⁸¹ NWJ, 28.12.1897.

⁶⁸² Vgl. Plakolm-Forsthuber 1997, S. 183–184 und Johnson 2012, S. 231. Unter Bezugnahme auf Dolmetsch 1994, S. 270 zitieren beide Autorinnen Twain, der gemeint haben soll: „Also machte sie aus der Mama (!) Gottes den Satan“, sowie seine Aussage, er habe gefunden, es sei „ein guter Tausch“.

war ein beliebtes Motiv der Zeit, das unter anderem von Ferdinand Hodler mehrmals dargestellt wurde.⁶⁸³ Ries geht auf diese Anekdote später nicht mehr ein, schildert aber den Entstehungsprozess theatralisch:

„Ich sehnte mich nach göttlicher Schöpferkraft! Ebenbild Gottes zu sein im Schaffen schien mir höchstes Ziel. Und plötzlich sah ich den Menschen als Ebenbild des göttlichen Schöpfers, denkend, sinnend, lichtbringend in die irdische Dunkelheit. Ich sah eine Gestalt in konzentriertem Sitzen und konzentriertem Denken – Luzifer!“⁶⁸⁴

Wieder wird spürbar, wie sehr sie die Diktion symbolistischer Literaten verinnerlicht hatte, die sie durch Verdoppelung des göttlichen Faktors noch verstärkt. Er findet sich nicht nur in ihrem eigenen Streben nach göttlicher Kreativität, sondern auch in der Gottähnlichkeit des Werkes, das sie damit hervorbringt. Den Aspekt der Lichtsymbolik bringt sie ebenfalls ins Spiel: Mit „Luzifer“ habe sie geschafft, „Licht in die Dunkelheit zu bringen“ und das bisher „unsichere Tasten nach Wahrheit und Klarheit“ in Licht umzuwandeln.⁶⁸⁵

Obwohl sie zu Füßen der Skulptur den Spruch „Bist Du glücklich, Ebenbild Gottes?“, sowie einen Totenkopf anbrachte⁶⁸⁶ und damit plakativ auf den symbolistischen Hintergrund und den *memento mori*-Gedanken anspielte, wurde ihre Arbeit nach dem üblichen Muster auf eine Nachahmung von Stucks Gemälde „Luzifer“ (Abb. 78) reduziert.⁶⁸⁷ Den Vorwurf der Ähnlichkeit zu Rodins „Denker“ (Abb. 79) versucht sie später in einem fiktiven Gespräch zu widerlegen, in dem sie trotzig darauf beharrt, sein Werk sei später entstanden als ihres.⁶⁸⁸ Möglicherweise rezipierte sie damit tatsächlich eine andere Arbeit: Carpeaux' Figur des „Ugolino“ (Abb. 72), die, wie oben ausgeführt, auch ihr großes Vorbild Rodin inspiriert haben soll. Sie beteuert auch, bis dahin nie männliche Akte gezeichnet oder modelliert zu haben, dies sei ihre erste derartige Arbeit gewesen.⁶⁸⁹ Hellmer vermittelte ihr zwar ein Modell, soll ihr aber geraten haben, einen anderen Kopf als Vorlage zu verwenden. Obwohl sie seinen Rat nicht befolgte, brachte ihr das Werk, wie erwähnt, die goldene „Karl-Ludwig-Medaille“ des Künstlerhauses ein. Es wurde nie verkauft und 1943 auf den Lagerplatz nach Simmering abtransportiert, wo es durch Bombentreffer so schwer beschädigt wurde, dass 1946 nur noch Bruchstücke, nämlich Gliedmaßen und der Kopf, existiert haben sollen.⁶⁹⁰

⁶⁸³ Vgl. Hofstätter 1975³, S. 166, der Hodlers abstrakte, unbegehbare Landschaften als metaphysisches Echo zum figürlich-funktionellen Geschehen interpretiert.

⁶⁸⁴ Vgl. Ries 1928, S. 17.

⁶⁸⁵ Vgl. Hofstätter 1975³, S. 129 bzw. Ries 1928, S. 18.

⁶⁸⁶ Vgl. Ries 1928, S. 18. Retrospektiv distanziert sie sich davon, das Attribut sei „[...] eine ganz überflüssige Illustration und vor allem vollkommen unplastisch“.

⁶⁸⁷ Vgl. Hevesi 1906a, S. 168.

⁶⁸⁸ Vgl. Ries 1928, S. 78–79. Demnach sei Rodins „Denker“ 1898, ein Jahr nach der 1. Ausstellung „Luzifers“, entstanden.

⁶⁸⁹ Vgl. Ries 1928, S. 17.

⁶⁹⁰ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1997, S. 183, FN 17, unter Bezugnahme auf Akt 1946/Zl. 60 im HAL. Vgl. AWM, Schreiben der MA 10 vom 27.11.1946, Mag. Abt.10-986/46.

„Der Schreitende“ („Der Tod“) – 1896/97

Obwohl Ries mit dem Titel dieses monumentalen Aktes auf Rodins „L’homme qui marche“, auch „Marcheur“ (Abb. 80), den sie als sein „größtes Werk“ bezeichnet,⁶⁹¹ anspielt, weicht ihre Interpretation deutlich von seiner ab. Während er das Sujet seit 1887 in unterschiedlichen Variationen stets als Torso gestaltete, interpretiert sie es realistisch in Form eines energisch ausschreitenden Mannes mit entschlossenem Blick, der den Eintritt in eine höhere Sphäre symbolisieren soll (Abb. 6).⁶⁹² Passenderweise soll dieser „Schreitende“ für den Eingangsbereich eines Friedhofes konzipiert gewesen sein.⁶⁹³

Die Anekdote, wonach ihm 1897 bei der Eröffnung der XXV. Jahresausstellung des Künstlerhauses aus Rücksicht auf den Kaiser und eine junge Erzherzogin – wie allen ausgestellten Akten – ein Feigenblatt verpasst wurde, spiegelt gängige Moralvorstellungen der Zeit wider. Ries schildert ihren vehementen Protest gegen diese Maßnahme, während sich Mark Twain über die Prüderie der Aussteller amüsiert haben soll. Sie habe empört das Feigenblatt herunterreißen wollen, als sie es bemerkte, habe jedoch davon abgesehen, als der Kaiser sie anlächelte und „aus der Ferne grüßte.“⁶⁹⁴ Ob man im Münchener Glaspalast, wo das Werk anschließend ausgestellt war,⁶⁹⁵ ähnliche Aktionen für notwendig hielt, konnte nicht eruiert werden.

Die besondere Bedeutung der monumentalen Männerakte für die Bildhauerin wird in ihrer späteren Korrespondenz deutlich.⁶⁹⁶ Sie beschritt damit völlig neue Wege, da die Auseinandersetzung mit männlicher Nacktheit für Frauen bis dahin als absolutes Tabu galt und vergleichbare Arbeiten nicht existierten. Der Status der unkonventionellen Ausnahmekünstlerin verlieh ihr offensichtlich genug Spielraum, sich über viele Konventionen hinwegzusetzen. Die Lancierung kleiner Anekdoten erleichterte die Akzeptanz der Werke, deren unnahbare Wirkung ein Übriges tat. Überraschenderweise wurden sie anstandslos angenommen und moralische Bedenken – zumindest öffentlich – nicht geäußert.⁶⁹⁷ Erste männliche Aktdarstellungen von Malerinnen sind im deutschsprachigen Raum erst um 1910 greifbar.⁶⁹⁸ „Der Tod“ scheint zwar 1946 im Inventar der in Wien zurückgelassenen Werke auf, dürfte jedoch zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr existiert haben.⁶⁹⁹

⁶⁹¹ Vgl. Ries 1928, S. 36.

⁶⁹² Vgl. Hofstätter 1975³, S. 171–180.

⁶⁹³ HAN ONB, Inv. Nr. 1121/2-2, Brief vom 28.2.1944.

⁶⁹⁴ Vgl. Ries 1928, S. 26.

⁶⁹⁵ Kat. Ausst. Glaspalast München 1897. Vgl. Die Kunst für alle, Nr. 13.1897/98, S. 73–79.

⁶⁹⁶ HAN ONB, Briefe vom 28.2.1944, Nr. 1121/2-2, 31.3.1951, Nr. 1121/14-3 und 29.4.1953, Nr. 1121/20-2.

⁶⁹⁷ Vgl. Ries 1928, S. 14.

⁶⁹⁸ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 174.

⁶⁹⁹ AWM, Akt Nr. 766/64, Vermerk auf der Abschrift des Inventars vom 28.2.1946: „Gips-Statue: Der Tod, war bei Langer in der Simmeringer Hauptstraße aufgestellt. Ist zertrümmert.“

Gegenseitige Porträts von Ries und Hellmer – 1897/1899

Als Hellmer seine Schülerin fragte, ob er sie in Form einer Herme porträtieren dürfe, soll sie nur unter der Bedingung zugestimmt haben, dass auch er ihr Modell sitze.⁷⁰⁰ Warum seine Arbeit 1898 in der II. Ausstellung der Secession als anonymes „Porträt“ lief, ist nicht klar. Auf einer Fotografie der Ausstellungssituation ist am Schaft der Herme die Inschrift „Teresa Feodorowna Ries“ in russischer Schrift (Abb. 41) zu erkennen.⁷⁰¹ Es war demnach kein Geheimnis, wessen Abbild hier gezeigt wurde. Sie selbst erwähnt ihr Porträt nur im Zusammenhang mit der Weltausstellung in Paris,⁷⁰² dessen späterer Verbleib ist unbekannt.

Das mit 1899 datierte und signierte Marmorporträt von Hellmer, in dem sie ihn in Denkerpose mit aufgestütztem rechtem Arm verewigte (Abb. 8), war hingegen in mehreren großen Ausstellungen zu sehen: 1899 und 1910 in der Secession, 1900 in Paris, 1903 bei der Biennale in Venedig und 1911 bei der Internationalen Kunstausstellung in Rom.⁷⁰³ Dieses Werk ist ebenso verschollen wie die dazugehörige Ölskizze, die auf einer um 1902 entstandenen Atelieraufnahme zu erkennen ist (Abb. 79) und 1946 im Inventar von Ries als „Edmund Hellmer, Studie“ erwähnt wird.⁷⁰⁴

Die von Pötzl-Malikova angesprochene „direkte Anregung“ durch die Bronzestudie des Malers Arturo Rietti von Paolo Trubetzkoy (Abb. 80) erscheint insofern unrealistisch, als diese erst 1910 entstanden sein soll.⁷⁰⁵ Da vom Porträt von Hellmer nur wenige Abbildungen erhalten sind, ist eine seriöse stilistische Einschätzung kaum möglich.

„Der Kuss“ – 1900

Die kleine Bronze-Gruppe gehörte um die Jahrhundertwende zu den bekanntesten Werken der Bildhauerin (Abb. 9). Auch sie geriet bereits Tage vor ihrer ersten öffentlichen Präsentation in die Schlagzeilen, weil Nikolaus Dumba kurz vor seinem Tod den ersten Abguss bestellt haben soll.⁷⁰⁶ Ob von jeher mehrere Exemplare geplant waren, ist nicht dokumentiert, jedenfalls teilte Ries dem Sekretär der Secession wenig später mit: „Dieses Werk, welches vervielfältigt wird, ist verkäuflich u. kostet in Bronze jedes Exemplar 700-600 Fl.“ und ersuchte gleichzeitig um Anbringung eines Vermerks betreffend Dumbas Bestellung.⁷⁰⁷ Welchen Weg

⁷⁰⁰ Vgl. Ries 1928, S. 25.

⁷⁰¹ Kat. Ausst. Secession 1898b bzw. Ver Sacrum Sonderheft 1898, S. 7.

⁷⁰² Vgl. Ries 1928, S. 36.

⁷⁰³ Vgl. Dolinschek 1989, S. 43–44 bzw. Kat. Ausst. Secession 1910, Kat. Ausst. Biennale Venedig 1903 bzw. Ries 1928, S. 67.

⁷⁰⁴ NWT, 16.02.1902, S. 9 bzw. AWM, Inventar vom 28.2.1946 (aus Akt der MA 7/924/46).

⁷⁰⁵ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 26. Die Büste von Rietti befindet sich im Museo Revoltella in Triest, siehe: http://www.museorevoltella.it/opere.php?id_opera=138/16.3.2019.

⁷⁰⁶ NFP, 5.4.1900. Dumba verstarb am 23.3.1900.

⁷⁰⁷ AdSW, Mappe 34.5.9, Brief vom 27.3.1900 bzw. 31.3.1900.

sein Exemplar später genommen hat, ist ungewiss. In der Versteigerungsliste des Nachlasses seiner Erbin, Marie Dumba, aus 1937 scheint es nicht mehr auf.⁷⁰⁸

Dass ein weiterer Abguss durch Schenkung der Künstlerin in den Bestand der neu gegründeten „Modernen Galerie“ gelangte, wurde bereits erwähnt. Im Inventar der Galerie von 1904 und im Katalog von 1906 ist die Plastik noch vermerkt, 1907 fehlt sie und gilt seither als verschollen.⁷⁰⁹ Ein weiteres Exemplar verblieb im Besitz von Ries, wie sie Fritz Hunziker 1941 aus dem Exil schreibt:

„Was ist näher, auch selbstverständlicher, das [sic!] meine Gedanken von der Villa nach dem Atelier schweifen, wo die Kinder meiner Seele begraben liegen. Ja, bezahlen und verlassen. Es wird wohl kein Wiedersehen mit ihnen mehr geben. Und gerade dieser Umstand veranlasste mich, diese 3 Sachen mitzunehmen. Ich muss Ihnen nun aufrichtig danken dafür, dass Sie so fürsorglich die kleine Gruppe gerettet haben. (ich weiss sie ist in guten Händen). Wo ist aber die Studie des Bauers und wo die Pastell-Landschaft? Ich sehne mich nach meinem Erstlingswerk, wie den Drang zum ‚Schaffen‘.“⁷¹⁰

Im Mai 1945 präzisiert sie:

„Bevor Sie fortgehen, schicken Sie die Sachen, die mir gehören zu mir. Am besten wäre es wenn Sie selber kommen würden*. (*und die Bilder und die Bronze mitbringen). Es sind „Die Wolga-Landschaft“ „Der russische Bauer“ und die Bronze „Der Kuss“. Ich bin Ihnen vom Herzen dankbar, dass Sie sie, solange, gehalten haben.“⁷¹¹

Es ist zu vermuten, dass Hunziker dem Wunsch von Ries nachkam, da sie die Werke danach nicht mehr erwähnt.

Kuss-Szenen galten als beliebtes Motiv und wurden u. a. auch von Gustav Klimt und Auguste Rodin künstlerisch umgesetzt. Die Reaktionen auf die Version von Ries fielen unterschiedlich aus: Während sie ein Kritiker „reizvoll“ fand, kritisierte ein anderer die „unschöne Behandlung des Materials“,⁷¹² womit er auf die auf Abbildungen matt erscheinende Oberfläche anspielen könnte. Wirklich aussagekräftige Rezensionen sind nicht zu finden. 1900 wurde die kleine Gruppe in der Secession und in Paris gezeigt, wo sie, wie erwähnt, mit einer Bronzemedaille prämiert wurde. 1901 und 1912 war sie im Salon Pisko, 1903 in Venedig, 1911 in Rom ausgestellt. Zumindest ein Abguss davon dürfte heute im Kunsthandel kursieren.⁷¹³

„Der Kuss“ und das Grabmal für Hugo Wolf – 1904

Nur zwei Monate nach Fertigstellung des „Kastalia“-Brunnens für die Universität wurde Hellmers nächstes Werk enthüllt: das Grabmal für Hugo Wolf am Wiener Zentralfriedhof (Abb.

⁷⁰⁸ Verzeichnis Nachlassversteigerung Marie Dumba 1937.

⁷⁰⁹ Archiv Belvedere, Inventar von 1904, Nr. 604, Kat. Moderne Galerie 1906 bzw. Sauer 2008, S. 152.

⁷¹⁰ HAN ONB, Brief vom 29.9.1941, Inv. Nr. 1121/1-1.

⁷¹¹ HAN ONB, Brief vom 14.5.1945, Inv. Nr. 1121/4-1.

⁷¹² NFP, 5.4.1900 bzw. 4.5.1900.

⁷¹³ Siehe <http://www.artnet.com/artists/theresa-feodorowna-ries/past-auction-results/1.12.2019>.

20). Die schlichte Gestaltung und die neuartige Kombination eines Porträts des Komponisten mit Allegorien des Schmerzes und der Liebe, sorgten für Aufsehen.⁷¹⁴ Die offensichtliche Rezeption ihrer „Kuss“-Gruppe in der Allegorie der Liebe spricht Ries 1906 dezidiert an:

„Wenn die Leute doch nur gerecht wären! Gibt es Werke unter meinen Arbeiten, von denen sie sagen, daß sie unter dem Einflusse Rodins oder Hellmers entworfen wurden, dann müßten sie doch beim Hugo Wolf-Denkmal Hellmers, das viel später als mein ‚Kuß‘ entstand, erklären: Das ist Feodorowna Ries.“⁷¹⁵

Überraschenderweise gibt sie sich 1928 unwissend und leugnet, den Urheber überhaupt zu kennen:

„[...] meine kleine Bronzegruppe ‚Der Kuß‘! Auch sie hat einen Künstler beeinflusst, wie man sich bei einem Denkmal auf dem Wiener Zentralfriedhof überzeugen kann. Ich weiß nicht, von wessen Hand dieses Werk stammt, ich erinnere mich nur, daß mir, als ich einmal den Friedhof besuchte, das zusammengetragene Wesen dieses Grabdenkmales auffiel. Auf der einen Seite war eine getreue Wiedergabe von Michelangelos ‚Sklave‘ angebracht, auf der anderen ein sich küssendes Paar, das in der Komposition ganz an meine Gruppe ‚Der Kuß‘ erinnert.“⁷¹⁶

Mit dem Bezug auf Michelangelo, den auch Rodin wiederholt rezipierte,⁷¹⁷ greift Ries auf ein wichtiges Leitbild symbolistischer Künstler zurück. Was sie zu dieser vehementen Distanzierung von ihrem Lehrer bewog, geht aus den vorliegenden Unterlagen nicht hervor, der Bruch ist jedoch unübersehbar.

„Die Textilindustrie“ („Penelope“) – 1912/13

Als Ries mit der Ausführung einer Nischenfigur für den Hauptsaal der Wiener Börse beauftragt wird, entscheidet sie sich für die „Textilindustrie“, die sie nach eigener Angabe als „fleißige Penelope“ gestaltet (Abb. 23). Die Feststellung, man habe ihr „[...] eine weibliche Statue zgedacht, den andern Künstlern männliche Figuren“, ist nur bedingt richtig.⁷¹⁸ Sie vergisst zu erwähnen, dass auch Ilse Twardowski-Conrat eine weibliche Nischenfigur schuf, die Personifizierung der „Wissenschaft“ (Abb. 81).⁷¹⁹ Wieder wird deutlich, wie gut sich Ries auf Öffentlichkeitsarbeit verstand: Während über ihre „Griechin“ in den Medien ausführlich berichtet wurde,⁷²⁰ findet sich zum Werk ihrer Kollegin kein nennenswerter Hinweis.

Dass sie sich mit dieser Arbeit stilistisch perfekt dem antikisierenden Baustil des Börsegebäudes von Theophil Hansen anpasst, begründet sie später mit einer Art „Erweckungserlebnis“, das durch Begegnungen mit antiken Skulpturen in Rom und in Paris

⁷¹⁴ Vgl. Scheiblin 1988, S. 85.

⁷¹⁵ NWJ, 4.3.1906 bzw. Münz 1906, S. 184.

⁷¹⁶ Vgl. Ries 1928, S. 79.

⁷¹⁷ Laut Hofstätter 1975³, S. 98, z. B. in der „Hand Gottes“, wie weiter oben erwähnt.

⁷¹⁸ Vgl. Ries 1928, S. 71. Laut NWT, 14.10.1912 ergingen Aufträge u. a. an Rudolf Weyr, Theodor Charlemont und Alfonso Canciani. Ilse Twardowski-Conrat wird hier nicht erwähnt.

⁷¹⁹ Vgl. Mraz 2003, S. 70–72.

⁷²⁰ Z. B. in Wiener Bilder, 4.5.1913, oder bei Roessler 1915, S. 149.

ausgelöst worden sein soll.⁷²¹ Dass diese Eindrücke ihr Schaffen nachhaltig beeinflusst hätten, wie sie ernsthaft versichert,⁷²² ist nur schwer nachvollziehbar, da sie zu diesem Zeitpunkt den Höhepunkt ihrer Karriere bereits überschritten hatte. Möglicherweise sollte damit der abrupte Stilwandel, der in der Figur der „Textilindustrie“ deutlich wird, gerechtfertigt werden. Ries stellt mit der „Griechin“⁷²³ nicht nur motivisch und stilistisch einen Bezug zur Architektur her, sondern bringt durch die Umsetzung eines mythologischen Themas zusätzlich einen symbolistischen Aspekt ein.

Da sämtliche Nischenfiguren 1956, dem Todesjahr Teresa Ries', einem Brand zum Opfer fielen, kann auch diese Arbeit nur anhand einiger weniger Fotografien beurteilt werden. Ikonografisch und stilistisch ist sie mit der mehr als zwölf Jahre früher entstandenen „Heiligen Barbara“ nicht vergleichbar. Im Gegensatz zur ikonenhaft strengen Heiligenfigur ist die „Textilindustrie“ naturalistisch ausgeführt,⁷²⁴ wirkt weich, sinnlich und verführerisch und ist durch starke Ponderation in Bewegung, Stand- und Spielbein werden bewusst eingesetzt. Ihre Haltung ist selbstbewusst, der Blick auf ein Weberschiffchen in ihrer rechten Hand gerichtet, während die transparente Toga, die ihre üppigen Formen wie nass umhüllt, die Haut deutlich durchschimmern lässt und somit klassische Vorbilder rezipiert.

Die fast drei Meter hohe Marmorfigur dürfte nur wenige Wochen im Atelier von Ries öffentlich zugänglich gewesen sein, bevor sie im Großen Börsesaal installiert wurde. Im Gegensatz zu vielen anderen ihrer Werke dürfte sie davon keinen Entwurf behalten haben.⁷²⁵

Bemerkungen zur Stilentwicklung

Ries' bildhauerisches Œuvre stilistisch einzuordnen, wurde bisher nur im Ansatz versucht, etwa von Pötzl-Malikova, die einige Werke in ihre Forschungen einbezog.⁷²⁶ Da nur wenige Arbeiten erhalten geblieben sind, muss in den meisten Fällen auf zeitgenössische Fotografien oder Beschreibungen zurückgegriffen werden, die einen authentischen Eindruck nur eingeschränkt vermitteln können. Auch ist zwischen monumentalen Skulpturen, die als freie Arbeiten entstanden und Auftragsporträts zu differenzieren. Dass sich Ries in ihren Großskulpturen stilistisch freier bewegen konnte als bei Porträtbüsten, die ihrer Kreativität weniger Spielraum ließen, ist offensichtlich. Neben dem eigenen Anspruch einer möglichst

⁷²¹ Vgl. Ries 1928, S. 71–72 bzw. Mraz 2003, S. 72 und Johnson 2012, S. 228.

⁷²² Vgl. Ries 1928, S. 63 bzw. S. 70.

⁷²³ Vgl. Ries 1928, S. 74 und S. 76.

⁷²⁴ Vgl. Ries 1928, S. 73.

⁷²⁵ Laut NWT, 20.04.1913, NWJ, 27.4.1913 u. a. Vgl. AWM, Akt Nr. 766/64, Inventar vom 28.2.1946: „Eigentum der Börse in Marmor in Wien, nicht im Atelier“.

⁷²⁶ Vgl. Pötzl-Malikova 1976. Sie bezieht sich auf die Büsten von Wilczek und Hellmer, „Die Unbesiegbaren“, sowie die „Lampenträgerin“ und die Büste von Mundy (deren Zuschreibung sie anzweifelt).

naturgetreuen und vorteilhaften Wiedergabe des Modells,⁷²⁷ waren Vorgaben der Dargestellten zu berücksichtigen. Da sie sich rasch den Ruf einer ausgezeichneten Porträtistin erarbeitete, ist davon auszugehen, dass sie schon aus ökonomischen Überlegungen von riskanten stilistischen Experimenten auf diesem Gebiet absah.

Der Umstand, dass sie sich als Frau in traditionell männlich besetzten Feldern behauptete, verhalf ihr zu einem Ausnahmestatus in der Kunstszene. Während sie mit Ausdruckskraft und handwerklichem Geschick sogar schärfste Kritiker beeindruckte, warf man ihr vor, sich ikonografisch und stilistisch allzu stark an Vorbildern zu orientieren, die selbstverständlich männlich waren, da vergleichbare weibliche „Stars“ in der Szene einfach nicht existierten. Ries widersetzte sich diesen Vorwürfen und dementierte stets vehement. Auch Innovationskraft billigte man ihr nicht zu, wie Arthur Roessler 1915 feststellte.⁷²⁸ Er zählte sie zwar zu den bedeutendsten Bildhauerinnen ihrer Zeit, bewertete aber die Arbeiten von Hilde Exner und deren Kusine Nora Zumbusch-Exner als ausgefallener, kühner und innovativer. Sie seien nie ohne geistigen und künstlerischen Inhalt, obwohl sie „die Vereinfachung anstreben“ und nichts mit „Ideen- und Gefühlsromantik“ zu tun hätten.⁷²⁹ Diese Aussage könnte auf Ries' Affinität zum Symbolismus genauso anspielen wie auf ihre stilistische „Flexibilität“. Ikonografisch und kompositorisch gestand man ihr dennoch zu, Pionierarbeit geleistet zu haben, wie im Grabmal Strauss, das als neuartig und bereichernd empfunden wurde.

Einsatz unterschiedlicher Modi

In den über einen Zeitraum von zwanzig Jahren entstandenen großen Skulpturen ist eine kontinuierliche Entwicklung kaum erkennbar, sie lassen – im Gegenteil – immer wieder stilistische Brüche erkennen. Obwohl diese vorgebliche Sprunghaftigkeit mitunter äußeren Gegebenheiten geschuldet sein mag, verbindet alle Werke die Affinität zum Symbolismus, die in unterschiedlicher Intensität zum Ausdruck kommt. Das Argument, stets von Intuition und spontaner Eingebung geleitet zu werden, das Ries wie ein Synonym für „künstlerische Freiheit“ einsetzt, wurzelt ebenfalls in diesen Thesen. Von Zeitgenossen wird sie dem Phänomen kaum zugeordnet, so qualifiziert Roessler, der ihren Lehrer Hellmer als „geschmeidiges Talent“ bezeichnet, ihr facettenreiches Frühwerk als „allzu improvisatorisch, ungeduldig, launenhaft“.⁷³⁰

⁷²⁷ Vgl. z. B. Ries 1928, S. 73, zum Arbeitsprozess der Halbfigur von Marie Trebitsch: „Nichts galt mir zu nebensächlich, um nicht mit der gleichen Liebe dem lebendigen Vorbilde nachgeformt zu werden.“

⁷²⁸ Vgl. Roessler, 1915, S. 148–149. Im Text werden nur drei Frauen erwähnt, „[...] einmal, weil sie sich nur selten erfolgreich bildhauerisch betätigen, dann weil eben bei den Frauen der seltene Fall erreichter Künstlerschaft zu verzeichnen ist.“

⁷²⁹ Vgl. Roessler 1915, S. 149.

⁷³⁰ Vgl. Roessler 1915, S. 138 und S. 148.

Die früh entstandene „Somnambule“ (1892) könnte stilistisch durchaus als Vorstufe zur „Hexe“ (1895) verstanden werden. Sowohl im Halbreief als auch in der rundansichtigen Skulptur gelingt es ihr, durch naturalistische, feine Modellierung Bewegung und eindringliche Expressivität zu erzeugen. Im Gegensatz dazu folgt die nur ein Jahr später entstandene „Heilige Barbara“ einem völlig anderen Schema. Ihre ikonenhaft strenge Wirkung mag jedoch teilweise durch ihren Aufstellungsort bedingt sein. Bei den folgenden männlichen Akten „Luzifer“ und „Tod“ (1896/97) kehrt Ries zu mehr Natürlichkeit zurück, gestaltet sie aber – wenn man den Fotografien trauen darf – relativ grob und schwerfällig, während die als Herme konzipierte „Lampenträgerin“ (1897) stilistisch in eine schlichtere, sachlichere Richtung tendiert und damit an Hellmers „Kastalia“ erinnert, mit der sie, wie erwähnt, immer wieder in Zusammenhang gebracht wurde.

Um 1900 bedient sich Ries für ihre Gruppe „Die Unbesiegbaren“ wieder einer an der Natur orientierten, athletischen Körperauffassung und setzt eine realistischere Darstellungsweise ein, die sich in Haltung, Körperspannung und Gesichtszügen der arbeitenden Männer zeigt. 1902 kombiniert sie im Grabmal Strauss einen fast antikisierenden jugendlichen Akt mit einer übergroßen, schemenhaften Gottesgestalt, für die sie den Stein bewusst roh belässt. Obwohl optisch massiver und üppiger in ihren Formen, scheint die kauernde „Eva“ (1909) in ihrer Körperlichkeit stilistisch an frühe Frauenfiguren anzuknüpfen. Wie erwähnt, lässt sie – wie ihr großes Vorbild Rodin – vor allem bei ihren weiblichen Skulpturen die Bosse roh stehen. Die Rezeption antiker Vorbilder kulminiert schließlich in ihrem letzten großen Auftrag, in dem sie sich die sinnliche Körperhaftigkeit und stoffliche Qualität klassischer Vorbilder aneignet, um „Penelope“ (1912/13) harmonisch in die historistische Börse-Architektur Hansens einfügen zu können. Ob tatsächlich russische Spezifika in ihren Werken zu finden sind, wie es manchmal unterstellt wurde,⁷³¹ wurde nicht im Detail untersucht. Es ist jedoch offensichtlich, dass sie sich anlassbezogen unterschiedliche Stilrichtungen zunutze machte und adäquater Modi bediente.

Resumée

Im Zuge der Recherchen zu dieser Arbeit konnten biografische Daten von Teresa Feodorowna Ries gesichert und bisher unbekannte Details zu ihrem bewegten Leben gewonnen werden. Dass sie in mehrfacher Hinsicht als Ausnahmeerscheinung und Vorreiterin zu sehen ist, hat sich bestätigt, auch wenn das Bild ambivalenter erscheint, als es bisherige Forschungsergebnisse nahelegten. Privilegiert durch die finanzielle Absicherung ihrer Familie konnte sie es sich – im Gegensatz zu den meisten ihrer Kolleginnen – jahrelang leisten, ohne Rücksicht auf Konventionen und ökonomischen Druck künstlerisch tätig zu sein, ein Image als

⁷³¹ Z. B. im häufig zitierten Artikel von Franz Servaes, NFP, 31.3.1903.

Ausnahmekünstlerin zu konstruieren und dieses jahrzehntelang aufrecht zu erhalten, obwohl sie de facto nur wenige Jahre aktiv als Bildhauerin tätig war.

Besonders im Hinblick auf den biografischen Teil konnten neue Erkenntnisse gewonnen werden, die die selbst inszenierte Künstlerlegende brüchig werden lassen – eine Narration, die sich über weite Strecken als Fiktion erweist. Es wird deutlich, dass Ries vor kleinen Retuschen oder Schummeleien nicht zurückschreckte, wenn es der Karriere förderlich war. Ihre Strategie bewährte sich: Die bewusste „Verjüngung“ wurde scheinbar nie hinterfragt, es gelang ihr, das Bild des jungen Ausnahmetalents über viele Jahre hinweg aufrecht zu erhalten. Die Tatsache, dass sie in Wien geheiratet und vielleicht sogar früher hier gewohnt hatte, wurde genauso wenig thematisiert wie das Patronym, das sie ohne nachvollziehbaren Grund im Namen führte. Weder die Tatsache, dass sie den Zutritt zur Moskauer Akademie durch Vorlage eines fremden Werkes erschwindelt hatte, wurde ihr übelgenommen, noch andere biografische Retuschen, derer sie sich bediente. Weil es für ihre Karriere förderlich war, nahm sie in Kauf, dass einige ihrer Arbeiten in der Öffentlichkeit als Werke ihres Lehrers ausgegeben wurden. Ob dies später die Ursache für das Zerwürfnis mit ihm war, bleibt indessen unklar.

Anfangs in Wien als naives russisches Nachwuchstalents auftretend, entwickelte sie sich bald zu einer Meisterin der Selbstinszenierung, deren theatralische Auftritte die Wirkung ihrer Arbeiten in der Öffentlichkeit oft überlagerten, ein Aspekt, dem in der Forschung bisher wenig Beachtung zukam. Die Einschätzung ihrer Werke durch die zeitgenössische Kritik war ambivalent. Die Widerstände, die ihr als Frau in einem männlichen Metier entgegengebracht wurden, sind in Rezensionen deutlich spürbar. Andererseits war sie in den Medien als große Künstlerin und großzügige, warmherzige Gastgeberin, deren ungewöhnlicher Lebenslauf klischeehaft wiederholt wurde, omnipräsent. Stimmen wie Karl Kraus, der ihr unterstellte, sie kaufe sich wohlwollende Kritiken, waren in der Minderheit. Ries polarisierte und sorgte für Gesprächsstoff, weil sie in keine Schublade passte.

Wie sich zeigte, gab sie sich im Gegensatz zu vielen ihrer Kolleginnen nicht damit zufrieden, sich mit „Kammerskulptur“ zu beschäftigen oder künstlerisch als „Anhängsel“ eines Ehemannes wahrgenommen zu werden. Sie bewies, dass auch Frauen monumental arbeiten können, obwohl man es ihnen bis dahin physisch und psychisch nicht zutraute. Obwohl sie als gefragte Porträtistin der Wiener Aristokratie und des gehobenen Bürgertums sehr gut bezahlt wurde, konnte sie – mit Ausnahme der „Unbesiegbaren“ – nur jene Großskulpturen verkaufen, die als Auftragswerke entstanden. Wie die Recherchen ergaben, verblieben die meisten großen Arbeiten bis zu ihrer Flucht aus Wien in ihrem Besitz.

Sie scheute sich nicht, zu provozieren und mit Aktdarstellungen Neuland zu betreten, die auch moralische Grenzen ausloteten. Dass männliche Kollegen dem skeptisch gegenüberstanden und gegen die Erteilung öffentlicher Aufträge an sie Sturm liefen, tangierte sie wenig. Das persönliche Netzwerk, das sie sich jahrelang gezielt aufgebaut hatte, gab ihr den Rückhalt und

die Unterstützung, die Frauen durch Künstlervereinigungen nicht zur Verfügung stand. Auch auf dem internationalen Parkett bewegte sie sich gewandt und war mehrmals bei prestigeträchtigen Ausstellungen im Ausland vertreten, obwohl sie nach 1906 kaum mehr neue Arbeiten vorzuweisen hatte. Das Werkverzeichnis macht den Bruch sichtbar, den der Ausbruch des Ersten Weltkriegs verursachte – das Ende der Karriere von Ries als Bildhauerin. Dass sie während der Weltwirtschaftskrise wertvolle Stücke aus Familienbesitz verkaufen musste, empfand sie als persönliche Katastrophe, die sich aber im Vergleich zur prekären Situation ihrer Kolleginnen relativiert. Der Verkauf der „Unbesiegbaren“ an die Gemeinde Wien im Jahr 1928 rückte sie kurzfristig noch einmal als Bildhauerin in den Blick der Öffentlichkeit. Wie sie die dunkelste und schwerste Zeit ihres Lebens ab Mitte der 1930er Jahre überstand, bis ihr endlich die Flucht in die Schweiz gelang, konnte nur bruchstückhaft rekonstruiert werden. Dass sie es retrospektiv als große Tragödie ihres Lebens empfand, dass es ihr trotz jahrelanger intensiver Bemühungen nicht gelang, ihren Nachlass geordnet zu hinterlassen, wurde durch die Korrespondenz mit Fritz Hunziker deutlich. Der ihr eigene Kosmos in dieser Stadt hatte längst aufgehört zu existieren.

Im zweiten Abschnitt der Arbeit, der sich mit den Werken der Künstlerin auseinandersetzt, konnte herausgearbeitet werden, dass Ries als ernst zu nehmende Vertreterin des Symbolismus zu sehen ist, obwohl dieser bis dato als rein männliche Domäne betrachtet wird. In der Arbeit wird mehrfach auf Bezüge zu dieser Strömung hingewiesen, die sich nicht nur in ihren monumentalen Werken, sondern auch in der Diktion ihrer Autobiografie feststellen lassen. Dass sie nicht die Chance bekam, als ebenbürtige Künstlerin beurteilt zu werden, sondern häufig als Epigonin ohne eigene Kreativität und Innovationskraft abgetan wurde, ist Ausdruck des misogynen Klimas ihrer Zeit und spiegelt wider, wie sehr sich die männliche Szene durch ihre Arbeit und ihr selbstbestimmtes Auftreten herausgefordert fühlte. Zusätzlich galten symbolistische Künstler, denen die Secessionisten nacheiferten und deren Werke häufig in Wien zu sehen waren, als besonders attraktiv für die Wiener Kunstszene. Dass sich ausgerechnet eine Frau für ihre Ideen interessierte oder diese sogar künstlerisch umsetzte, passte nicht ins Denkschema der Zeit. Obwohl Ries sehr selbstbewusst auftrat und Konflikte nicht aus dem Weg ging, gelang es ihr nicht, sich in dieser Hinsicht gegen die dominierende männliche Künstlerriege durchzusetzen. Wie erwähnt, konnte Stefan Zweig als einziger Autor ausgemacht werden, der die Arbeiten von Ries dem Symbolismus zuordnete. Dass sie sich generell scheute, weiblichen Stereotypen zu entsprechen und eigene Wege zu gehen, zeigt sich darin, dass sie kunstgewerbliche Tätigkeiten strikt ablehnte und sich nicht auf typische „Frauthemen“ wie Blumen- oder Landschaftsdarstellungen einließ.

Als Pionierin in mehrfacher Hinsicht verdient sie Anerkennung und Respekt. Obwohl sie nur wenige Skulpturen geschaffen hat, die ihren Bezug zum Symbolismus deutlich widerspiegeln, schreibt sie sich damit als eine der ganz wenigen Frauen in einer von der Forschung bisher

kaum berücksichtigten Sparte ein. Da sie und viele ihrer Zeitgenossinnen auch international langsam wieder stärker in den Fokus rücken, ist zu hoffen, dass ihr – und den anderen vergessenen Künstlerinnen – der Platz in der Kunstgeschichte eingeräumt wird, der ihnen aufgrund ihrer Leistungen gebührt. Dass weiterhin viele „weiße Flecken“ und Fragen für weitere Forschungen offenbleiben müssen, zeigt auch, wie viele Facetten sich in der Person dieser Künstlerin überlagern. Dass die Sichtbarmachung der Bildhauerinnen generell fortschreitet, zeigen Publikationen und Ausstellungen der letzten Jahre, die sich speziell mit dieser Berufsgruppe beschäftigen. Ein 2017 in Frankreich erschienenes Lexikon, das vergessene französische Bildhauerinnen ans Licht holt,⁷³² ist dabei ebenso zu nennen, wie die Ausstellung „Kampf um die Sichtbarkeit“ 2019 in Berlin,⁷³³ wo zahlreiche deutsche Bildhauerinnen, die vor 1919 tätig waren, präsentiert wurden oder die bereits genannte Ausstellung „Stadt der Frauen“ im Wiener Belvedere 2018/2019.⁷³⁴

Der Ausgang der derzeit laufenden Prüfung einer eventuellen Restitution des künstlerischen Nachlasses von Ries bleibt abzuwarten. Unabhängig vom Ergebnis können damit vielleicht weitere Fehlstellen geschlossen oder verloren geglaubte Werke lokalisiert werden. Die schillernde Biografie der Künstlerin ist damit in jedem Fall um eine weitere Facette reicher.

⁷³² Anne Rivière, Dictionnaire des sculptrices en France, Paris 2017.

⁷³³ Deseyve/Gleis 2019.

⁷³⁴ Kat. Ausst. Belvedere 2019.

Literaturverzeichnis

Aigner 2019

Silvie Aigner, Bildhauerinnen der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit, in: Stella Rollig/Sabine Fellner (Hg.), Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900–1938 (Kat. Ausst. Unteres Belvedere Wien 2019), Wien 2019, S. 101–104.

Akademie der Bildenden Künste 1892–1917

Die K.K. Akademie der Bildenden Künste in Wien in den Jahren 1892–1917. Zum Gedächtnis des zweihundertfünfundzwanzigjährigen Bestandes der Akademie herausgegeben vom Professorenkollegium, Wien 1917.

Amann-Edelkott 2013

Gertrude Amann-Edelkott, Kulturgeschichtliche Gedanken zum Haar, in: Christine Vogt (Hg.), Hair! Das Haar in der Kunst. Meisterwerke aus der Sammlung Ludwig von der Antike bis Warhol von Riemenschneider bis Cindy Sherman, Bielefeld 2013, S. 49–61.

Bahr 2007

Hermann Bahr, Secession. Die vierte Ausstellung. Klimt, Engelhart, Andri, Fräulein Ries., in: Claus Pias (Hg.), Hermann Bahr. Kritische Schriften in Einzelausgaben, Weimar 2007, S. 103–107.

Baumgartner 2015

Marianne Baumgartner, Der Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien (1885–1938), Wien/Köln/Weimar 2015.

Beaumont/Rode-Breymann 1997

Antony Beaumont/Susanne Rode-Breymann (Hg.), Alma Mahler-Werfel. Tagebuch-Suiten 1898–1902, Frankfurt am Main 1997.

Berger 1982

Renate Berger, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert: Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln, 1982.

Berger 1989

Renate Berger (Hg.), „Und ich sehe nichts, nichts als Malerei“. Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.–20. Jahrhunderts, Originalausgabe, 14.–18. Tsd., Frankfurt am Main 1989.

Bloch 2019

Werner Bloch, Nur als Musen ins Museum. Die verdrängte weibliche Avantgarde, in: Deutschlandfunk Kultur, Beitrag vom 29.5.2019, online unter: https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-verdraengte-weibliche-avantgarde-nur-als-musen-ins.976.de.html?dram:article_id=45_0019/26.3.2020.

Brandow-Faller 2010

Megan Brandow-Faller, An Art of Their Own, Reinventing Frauenkunst in the Female Academies and Artist Leagues of Late-Imperial and First Republic Austria, 1900–1930, Phil. Diss., Georgetown University, Washington D.C. 2010.

Brodskaja 2012

Nathalia Brodskaja, Symbolismus, New York 2012.

Burger 2014

Hannelore Burger, Heimatrecht und Staatsbürgerschaft österreichischer Juden. Vom Ende des 18. Jahrhunderts bis in die Gegenwart, Wien/Köln/Graz 2014.

Butler 1980

Ruth Butler, The Thinker, in: Kat. Ausst. Los Angeles County Museum of Art, The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections, Los Angeles u.a. März 1980–April 1981, S. 334–335.

Butler 1996

Ruth Butler, Rodin – ein Feminist? in: Wilfried Seipel (Hg.), Auguste Rodin. Eros und Leidenschaft (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien im Palais Harrach, 1996), Wien/Mailand 1996, S. 97–114.

Chadzis 2000

Athina Chadzis, Die Malerin und Bildhauerin Elena Luksch-Makowsky (1878–1967): Biografie und Werkbeschreibung, Phil. Diss., Hamburg 2000.

Cieslar 1999

Sophie Cieslar, Österreichische Bildhauerinnen-Kunst. Ein Streifzug durch ein halbes Jahrhundert, in: Parnass. Sonderheft Künstlerinnen, Heft 15, Wien 1999, S. 88–91.

Deseyve 2019

Yvette Deseyve, „Man hat in ihren Händen noch nicht den Meissel Pygmalions gesehen“. Die Bildhauerinnen des langen 19. Jahrhunderts in der Sammlung der Nationalgalerie, in: Yvette Deseyve/Ralph Gleis (Hg.), Kampf um Sichtbarkeit. Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1900 (Kat. Ausst. Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, 2019/2020), Berlin 2019, S. 79–93.

Dolinschek 1989

Ilse Dolinschek, Die Bildhauerwerke in den Ausstellungen der Wiener Sezession von 1898–1910, München 1989.

Dolmetsch 1992

Carl Dolmetsch, Our famous guest, Athen/London 1992.

E. H. 1934

E. H., Die Bildhauerin Elisabeth Bachofen-Echt, in: Die österreichische Kunst, Jg. 5, Heft 4, Wien 1934, S. 8–9.

Anmerkung: Wie Catharina Felke in ihrer Masterarbeit „Die Kunstkritik in der Wiener Nachkriegspresse von 1945–1950“ (Wien 2016, S. 50) ausführt, veröffentlichte Hans Sedlmayr Texte als „e. h.“ bzw. „Ernst Hermann“. Ob dieser Artikel tatsächlich von ihm stammt, konnte nicht geklärt werden.

Facos 2009

Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*, Berkeley u. a. 2009.

Faxneld 2017

Per Faxneld, *Satanic Feminism: Lucifer as the liberator of woman in nineteenth-century culture*, Oxford 2017.

Fellinger 2018

Markus Fellinger, *Wien um 1900. Symbolismus und Wiener Secession*, in: Stella Rollig (Hg.), *Meisterwerke des Belvedere*, Wien 2018, S. 92–96.

Forsthuber 1989

Sabine Forsthuber, *Zwischen Selbstverwaltung und Vermarktung. Die Kunst der Wiener Frauen im Ausstellungsbetrieb der I. Republik*, in: Ines Lindner u. a. (Hg.), *Blick-Wechsel, Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989, S. 131–147.

Forsthuber 1990

Sabine Forsthuber, *Endbericht des Forschungsvorhabens „Vom Dilettantismus zur Autonomen Künstlerin“. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Frauen von der Jahrhundertwende bis zum Ende der I. Republik*, Zi 20.361/2-22/88, Teil I. und II., Wien 1990.

Fusco 1980

Peter Fusco, *Satan*, in: *Kat. Ausst. Los Angeles County Museum of Art, The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections*, Los Angeles u.a. März 1980–April 1981, S. 266–267.

Garb 1997

Tamar Garb, *Bertaux, Mme Léon*, in: Edlia Gaze (Hg.), *Dictionary of Women Artists, Volume 1*, Chicago/London 1997, S. 252–254.

Gayk 2011

Ina Gayk, *Max Klinger als Bildhauer unter Berücksichtigung des zeitgenössischen französischen Kunstgeschehens*, Hamburg 2011.

Giese 2018

Alexander Koloman Giese, *Olga Wisinger-Florian. Leben und Werk. Vom Poetischen Realismus zum Farbexpressionismus*, Phil. Diss. (unpubl.), Wien 2018.

Gleis 2019

Ralph Gleis, *Trotzdem Künstlerin! Strategien von Malerinnen im Kaiserreich*, in: Yvette Deseyve/Ralph Gleis (Hg.), *Kampf um Sichtbarkeit. Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1900 (Kat. Ausst. Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, 2019/2020)*, Berlin 2019, S. 49–65.

Habsburg 2019

Valerie Habsburg, Text zum Video „Teresa, 2019“, in: Begleitheft zur Ausstellung im X^E – Ausstellungsraum der Akademie der bildenden Künste Wien 2019, Akademie der bildenden Künste Wien (Hg.), Spezialechule für Bildhauerei, 18.10.–14.12. 2019, Wien 2019, S. 20.

Hellmer 1900

Edmund Hellmer, Lehrjahre in der Plastik, Wien 1900.

Hepp 1985

Michael Hepp (Hg.), Die Ausbürgerung deutscher Staatsangehöriger 1933–45 nach den im Reichsanzeiger veröffentlichten Listen, Bd. 3, München/New York/London 1985.

Hevesi 1899

Ludwig Hevesi, Aus dem Wiener Kunstleben, in: „Kunst und Handwerk“, II. Jahrgang, Heft 4, 1899, S. 160–164.

Hevesi 1900

Ludwig Hevesi, Aus dem Wiener Kunstleben, in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatszeitschrift III/1900, Heft 12, S. 506.

Hevesi 1906a

Ludwig Hevesi, Acht Jahre Sezession (März 1897–Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik, Wien 1906.

Hevesi 1906b

Ludwig Hevesi, Teresa Feodorowna Ries, in: Kunst und Kunsthandwerk, IX. Jg., 1906, Heft 3, S. 210–211.

Hofstätter 1975³

Hans H. Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1975³.

Holaus 1999

Bärbel Holaus, Olga Wisinger Florian (1844–1926): Arrangement mit dem „Männlichen“ in der Kunst, in: Ingrid Brugger (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute (Kat. Ausst. Kunstforum Wien 1999/2000), Wien 1999, S. 84–103.

Janson 1980

Horst W. Janson, Pythia, in: Kat. Ausst. Los Angeles County Museum of Art, The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections, Los Angeles u.a. März 1980–April 1981, S. 299–300.

Jelusich 1965

Mirko Jelusich, Geschichten um das Wiener Künstlerhaus. Das Haus und die Feste, die Hausherrn, die Gäste, Wien 1965.

Anmerkung: Jelusich ist aufgrund seiner Affinität zur Ideologie des Nationalsozialismus umstritten. Obwohl er deshalb 1945–1950 inhaftiert war, unterhielt er bis zu seinem Tod 1969

rechtsextreme Kontakte. Details siehe https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Mirko_Jelusich/1.12.2019.

Johnson 2011

Julie M. Johnson, A Tale of Two Exhibitions, in: Rudolfine Lackner (Hg.), 100 Jahre / Years VBKÖ Festschrift, Wien 2011, S. 75–94.

Johnson 2012

Julie M. Johnson, Memory Factory: The Forgotten Women Artists of Vienna 1900, West-Lafayette 2012.

Johnson 2019

Julie M. Johnson, Getilgte Geschichte, in: Kat. Ausst. Belvedere 2019, Stella Rollig, Sabine Fellner (Hg.), Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900–1938 (Kat. Ausst. Unteres Belvedere Wien 2019), Wien 2019, S. 31–35.

Kat. Tretyakov 2002

State Tretyakov Gallery, Catalogue of the Collection. Sculpture of the First Half of the 20th Century, Series Sculpture of the 18th to 20th Centuries, Volume 2, Moskau 2002.

Koch 1909

Alex Koch (Hg.), Academy Architecture and Architectural Review, Vol. 35, London 1909.

Kortz 1906

Paul Kortz (Hg.), Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts: ein Führer in technischer und künstlerischer Richtung, Zweiter Band, Wien 1906.

Krapf-Weiler 2007

Almut Krapf-Weiler (Hg.), Erika Tietze-Conrat, Die Frau in der Kunstwissenschaft, Wien 2007.

Krasny 2008

Elke Krasny, Stadt und Frauen: eine andere Topographie von Wien, in: Kat. Ausst. Frauen und Stadt. Eine andere Topographie von Wien, Wienbibliothek im Rathaus, 24.10.2008–26.06.2009, Wien 2008.

Kretschmer 2011

Hildegard Kretschmer, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart 2011.

Kuntner 2012

Claudia Kuntner, Die Entstehung des Wiener Goethe-Denkmal an der Ringstraße. Der Entwurf Edmund Hellmers und die seiner Konkurrenten, Diplomarbeit (unpubl.), Wien 2012.

Kuzmany 1910

Karl M. Kuzmany, Die Kunst der Frau. Zur Ausstellung in der Wiener Secession, in: Die Kunst für alle, Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, Heft 9, 1.2.1911, S. 193–202.

Lackner 2011

Rudolfine Lackner (Hg.), 100 Jahre / Years VBKÖ Festschrift, Wien 2011.

Lackner 2017

Rudolfine Lackner, Für die lange Revolution! Die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs 1910–1985 und der Verband bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen Wiener Frauenkunst 1926–1938/1946–1956. Eine Re-/Konstruktion, Dissertation (unpubl.), Wien 2017.

Le Normand-Romain 2010

Antoinette Le Normand-Romain, Die Figur der Eva, in: Agnes Husslein-Arco/Stephan Koja (Hg.), Rodin und Wien (Kat. Ausst. Belvedere Wien 2010/2011), Wien 2010, S. 67–80.

Lillie 2003

Sophie Lillie, Was einmal war: Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens, Wien 2003.

Maaz 2000

Bernhard Maaz, Moderne Tendenzen in der deutschen Skulptur 1870–1914. Formfragen – Stilkunst – Symbolismus, in: Kat. Ausstellung SeelenReich – Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920, Frankfurt u. a. 2000, S. 177–215.

Malagola 1906

Carlo Malagola, Una Scultrice Russa, in: Ars et Labor, Musica e Musicisti, Revista Mensile Illustrata, Nr. 7, Juli, Mailand 1906, S. 577–580.

Meier-Graefe 1900

Julius Meier-Graefe (Hg.), Die Weltausstellung in Paris 1900, Paris 1900.

Mikovsky 1999

Katja Mikovsky, Die Internationale Kunstausstellung in Rom 1911: der Österreich-Pavillon; Hintergründe und Bedeutung, Diplomarbeit (unpubl.), Wien 1999.

Mörth 2012

Marlies Mörth, Edmund Hellmer und die Bildhauerschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Masterarbeit (unpubl.), Wien 2012.

Mraz 2003

Sylvia Mraz, Die Bildhauerin Ilse Twardowski-Conrat. Studien zu Leben und Werk, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003.

Münz 1906

Bernhard Münz, Theresa Feodorowna Ries, in: Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum, Jg. 1906, H. 3, März 1906, S. 183–188.

Murau 1895

Karoline Murau, Wiener Malerinnen, Dresden/Leipzig/Wien 1895.

Natter 2000

Tobias G. Natter, Gustav Klimt: Frauenbildnisse. Bildnis Baronin Elisabeth Bachofen-Echt, in: Tobias G. Natter/Gerbert Frodl (Hg.), Klimt und die Frauen (Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere Wien 2000/2001), Wien 2000, S. 76–147.

Oedl 2002

Ulrike Oedl, Exilland Schweiz, Salzburg 2002.

Otten 2010

Dietrun Otten, Rodin in Wien, in: Agnes Husslein-Arco/Stephan Koja (Hg.), Rodin und Wien (Kat. Ausst. Belvedere Wien 2010/2011), Wien 2010, S. 11–29.

Panholzer-Hehenberger 2008

Susanne Panholzer-Hehenberger, Das Menschenbild in der Skulptur in Österreich zwischen 1938 und 1945, Diplomarbeit (unpubl.), Wien 2008.

Pendl 1900

Erwin Pendl, Österreich auf der Weltausstellung Paris 1900, Wien 1900.

Pinet 2010

Hélène Pinet, Rodin und die Fotografie, in: Agnes Husslein-Arco/Stephan Koja (Hg.), Rodin und Wien (Kat. Ausst. Belvedere Wien 2010/2011), Wien 2010, S. 131–140.

Plakolm-Forsthuber 1994

Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei-Plastik-Architektur, Wien, 1994.

Plakolm-Forsthuber 1997

Sabine Plakolm-Forsthuber, Stein der Sehnsucht, Stein des Anstosses: drei Bildhauerinnen der Jahrhundertwende, in: Lisa Fischer/Emil Brix (Hg.), Die Frauen der Wiener Moderne, Wien/München/Oldenburg 1997, S. 179–193.

Plakolm-Forsthuber 1999a

Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen im Umkreis der Wiener Secession, in: Ingrid Brugger (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute, Wien 1999, S. 112–133.

Plakolm-Forsthuber 1999b

Sabine Plakolm-Forsthuber, Autonom und angewandt. Zur Rezeption der Wiener Kunsthandwerkerinnen (1900–1938), in: Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne, Cordula Bischoff/Christina Threuter (Hg.), Marburg 1999, S. 30–43.

Plakolm-Forsthuber 2007

Sabine Plakolm Forsthuber, Zur Emigration bildender Künstlerinnen aus Österreich, in: Siglinde Bolbecher (Hg.), Frauen im Exil, Klagenfurt 2007, S. 51–75.

Plakolm-Forsthuber 2017

Sabine Plakolm-Forsthuber, „Die Künstlerin wünscht als Selbstverständlichkeit betrachtet zu werden.“. Jüdische Künstlerinnen in Österreich bis 1938, in: Zwischenwelt, Zeitschrift für Kultur des Exils und des Widerstandes, 34. Jg., Nr. 1–2, Juni 2017, S. 19–24.

Planiscig 1924

Leo Planiscig, Die Bronzeplastiken. Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten, Katalog mit den Abbildungen sämtlicher Stücke, aus der Reihe: Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe, Kunsthistorisches Museum in Wien, hg. von Julius Schlosser, Wien 1924.

Pötzl-Malikova 1976

Maria Pötzl-Malikova, Die Plastik der Ringstrasse. Künstlerische Entwicklung 1890–1918, Wiesbaden 1976.

Raev 2002

Ada Raev, Russische Künstlerinnen der Moderne 1870–1930, München 2002.

Raggam-Blesch 2008

Michaela Raggam-Blesch, Zwischen Ost und West, Identitätskonstruktionen jüdischer Frauen in Wien, Innsbruck 2008.

Ries 1928

Teresa Feodorowna Ries, Die Sprache des Steines, Wien 1928.

Roda Roda 1911

Alexander Roda Roda/Carl Rößler, Der Feldherrnhügel, 2.–5. Auflage, Berlin 1911.

Roessler 1915

Arthur Roessler, Die Wiener Plastik, in: Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 30. Jg., Heft 7/8, 01.01.1915, S. 136–149.

Roessler 1922

Arthur Roessler, Schwarze Fahnen: ein Künstlertotentanz, Wien/Leipzig 1922.

Rollig 2018

Stella Rollig (Hg.), Meisterwerke des Belvedere, Wien 2018.

Sauer 2008

Barbara Sauer, Der lange Weg zur Modernen Galerie in Wien, Diplomarbeit (unpubl.), Wien 2008.

Scheiblin 1988

Barbara Scheiblin, Die Sepulkralplastik Edmund Hellmers, Diplomarbeit (unpubl.), Wien 1988.

Schlosser 1910

Julius von Schlosser, Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des A.H. Kaiserhauses, I. Band, Bildwerke in Bronze, Stein und Ton, Wien 1910.

Schölermann 1900

Wilhelm Schölermann, Die Wiener Plastik und Malerei, in: Deutsche Kunst und Dekoration, III. Jahrg., Heft 6, März 1900, S. 277–293.

Schweighofer 2013

Astrid Schweighofer, Religiöse Sucher in der Moderne, Konvertitinnen und Konvertiten vom Judentum zum Protestantismus in Wien um 1900, Phil. Diss., Wien 2013.

Secession 2003

Secession (Hg.), Secession. Die Architektur, Wien 2003.

Seidelmann 2011

Johanna Seidelmann, Die künstlerischen Beziehungen zwischen der Wiener Secession und Brüssel um 1900: Fernand Khnopff in Wien und sein Einfluss auf Gustav Klimt, Diplomarbeit (unpubl.), Wien 2011.

Stelzl 1983

Ulrike Stelzl, Hexenwelt. Hexendarstellungen um 1900, Berlin 1983.

Sternin/Kirillina 2012

Grigori Sternin/Jelena Kirillina, Ilja Repin, New York 2012.

Suppan 1981

Martin Suppan (Hg.), Marie Egner – eine österreichische Stimmungsimpressionistin, Wien 1981.

Tietze-Conrat 2007

Erika Tietze-Conrat, Die Kunst der Frau. Ein Nachwort zur Ausstellung in der Wiener Secession, in: Almut Krapf-Weiler (Hg.), Erika Tietze-Conrat, Die Frau in der Kunstwissenschaft, Wien 2007, S. 65–66.

Wagner 1980

Anne Wagner, Ugolino and His Sons, in: Kat. Ausst. Los Angeles County Museum of Art, The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections, Los Angeles u.a. März 1980–April 1981, S. 146–148.

Zatloukal 1997

Pavel Zatloukal, Anton Hanak und die Mäzenatenfamilie Primavesi. Zu den Werken für die bedeutendsten Förderer Anton Hanaks, in: Friedrich Grasseger/Wolfgang Krug (Hg.), Anton Hanak (1875–1934), Wien/Köln/Weimar 1997, S. 112–130.

Zita 1936

Heinrich Zita, Die Frau als Bildnerin, in: Österreichische Kunst, 7. Jg., Heft 6/7, 1936, S. 11.

Zweig 1984

Stefan Zweig, Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens, Frankfurt am Main 1984.

Online-Ressourcen:

AKL-Allgemeines Künstlerlexikon

Allgemeines Künstlerlexikon Walter de Gruyter & Co., Berlin 2005, online unter: https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/view/AKL/_10043194?rskey=lmMx2G&result=1&dbq_0=Antokolski&dbf_0=akl-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND/24.10.2019.

Artnet

Artnet Russland, <https://artz.ru/search/Ries/index.html/11.9.2020>.

Chronique des Arts et de la Curiosité 1900a

Chronique des Arts et de la Curiosité, Supplement à la Gazette des Beaux-Arts, Nr. 28/1900, 25.8.1900: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cac1900/0295/image/7.7.2019>.

Chronique des Arts et de la Curiosité 1900b

Chronique des Arts et de la Curiosité, Supplement à la Gazette des Beaux-Arts, Nr. 29/1900, 8.9.1900: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cac1900/0303/image/7.7.2019>.

Fickert/Lang/Mayreder 1900a

Auguste Fickert/Marie Lang/Rosa Mayreder (Hg.), Dokumente der Frauen, Bd. 3, Nr. 2, Wien 1900: <http://www.literature.at/alo?objid=1312/17.12.2019>.

Fickert/Lang/Mayreder 1900b

Auguste Fickert/Marie Lang/Rosa Mayreder (Hg.), Dokumente der Frauen, Bd. 4, Nr. 17, Wien 1900: <http://www.literature.at/alo?objid=1357/17.12.2019>.

Frauen in Bewegung: 1848–1938

Frauen in Bewegung: 1848–1938. Biographien, Vereinsprofile, Dokumente. Ariadne Frauendokumentation, Österreichische Nationalbibliothek: http://www.fraueninbewegung.onb.ac.at/Pages/OrganisationenDetail.aspx?p_iOrganisationID=12364991/17.12.2019.

Kat. Moderne Galerie 1906

Katalog der Modernen Galerie in Wien, 3. vermehrte Auflage, Wien 1906: https://archive.org/details/katalogdermodern00mode_1/16.12.2019.

Kaup-Hasler 2020

Veronica Kaup-Hasler, 20. Bericht der Amtsführenden Stadträtin für Kultur und Wissenschaft in Wien, vom 16.11.2020: https://www.wienmuseum.at/fileadmin/user_upload/PDFs/Restitutionsbericht_2019.pdf/28.1.2021, S. 111–142.

Krapf 2002

Almut Krapf, Zur Geschichte des Frauenstudiums an der Akademie der Bildenden Künste Wien, 2002: <https://www.akbild.ac.at/Portal/organisation/uber-uns/Organisation/arbeitskreis-fur-gleichbehandlungsfragen/geschichte/zur-geschichte-des-frauenstudiums-an-der-akademie-der-bildenden-kunste-wien/> 17.12.2019.

Kunst- und Kulturbericht der Stadt Wien 1998

<https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht1998.pdf/11.6.2019>.

Kunst- und Kulturbericht der Stadt Wien 1999

<https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht1999.pdf/11.6.2019>.

Kunst- und Kulturbericht 2019

Kunst- und Kulturbericht des Österreichischen Bundesministeriums für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport vom 16.9.2020: <https://www.bmkoes.gv.at/Kunst-und-Kultur/Neuigkeiten/Kunst-und-Kulturbericht-2019.html/28.1.2021>.

Nachlass Cervesato 1910–1914

Nachlass Cervesato (1910–1914), in: Inventario dell'Archivio Arnaldo Cervesato (1872–1944). BUB, MS. 4548, Bologna, Biblioteca Universitaria 2008: <https://doctiktak.com/inventario-dellarchivio-arnaldo-cervesato-1872-1944-bub-ms-4548-bologna-bibliote.html/29.8.2018>.

National Gallery 2014

Exhibition 9 October 2013–12 January 2014, The National Gallery, London 2014: <https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/past/facing-the-modern-the-portrait-in-vienna-1900/13.6.2019>.

Oesterreichische Nationalbank/Geldmuseum

Oesterreichische Nationalbank, Geldmuseum, Wien 2018: https://www.oenb.at/docroot/flipbooks/oesterreichische_geldgeschichte/flipviewerxpress.html/6.6.2019.

Oesterreichische Nationalbank/Währungsrechner

<https://www.eurologisch.at/docroot/waehrungsrechner/#/10.9.2020>.

Ver Sacrum Sonderheft 1898

Ver Sacrum I (1898), Sonderheft zur II. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vs1898/0409/8.7.2019>.

Ver Sacrum 1903

Ver Sacrum 1903, Heft Nr. 6: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vs1903/0129/image/9.3>. 2020.

Verzeichnis Nachlassversteigerung Marie Dumba 1937

Verzeichnis des Dorotheums Wien – Kunstabteilung, zur Versteigerung des Nachlasses von Marie Dumba am 13., 14. und 15. April 1937: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dorotheum1937_04_13/0001/image/8.11.2019.

Ausstellungskataloge:

Kat. Ausst. Albertina 2017

Albertina, Wien (Hg.), Egon Schiele (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2017), Wien, 2017.

Kat. Ausst. Frauenbad Baden 1998

Enthüllt (Kat. Ausst. Frauenbad, Baden bei Wien, 1998-1999 und Galerie im Stadthaus Klagenfurt, 1999), Wien 1998.

Kat. Ausst. Hist. Museum der Stadt Wien 1989

Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900 (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 1989/1990), Wien 1989.

Kat. Ausst. Hist. Museum der Stadt Wien 1999

Blickwechsel und Einblick. Künstlerinnen in Österreich: Aus der Sammlung des Historischen Museums der Stadt Wien (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Hermesvilla, Lainzer Tiergarten Wien, 1999/2000), Wien 1999.

Kat. Ausst. Joanneum 1979

Hildegard Kolleritsch, Werner Fetz (Hg.), Marie Egner: 1850–1940, Landschaften, Blumenbilder (Kat. Ausst. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 22.2.–25.3.1979), Graz 1979.

Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien 2016

Andrea Winkelbauer/Sabine Fellner (Hg.), Die bessere Hälfte – Jüdische Künstlerinnen bis 1938 (Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien 2016/2017), Wien 2016.

Kat. Ausst. Künstlerhaus 1896a

Katalog der XXIV. Jahres-Ausstellung in Wien, 21. März 1896, Wien 1896.

Kat. Ausst. Künstlerhaus 1896b

Katalog der Ausstellung in Wien 1896, 11. November 1896, Wien 1896.

Kat. Ausst. Kunstforum 1999

Ingrid Brugger (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute (Kat. Ausst. Kunstforum Wien 1999/2000), Wien 1999.

Kat. Ausst. Lentos 2008

Störenfriede – Der Schrecken der Avantgarde von Makart bis Nitsch (Kat. Ausst. Lentos Kunstmuseum Linz, 2008), Wien 2008.

Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 2019

Yvette Deseyve/Ralph Gleis (Hg.), Kampf um Sichtbarkeit. Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1900 (Kat. Ausst. Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, 2019/2020), Berlin 2019.

Kat. Ausst. Neustiftthalle 2005

geheimsache:leben. Schwule und Lesben im Wien des 20. Jahrhunderts (Kat. Ausst. Neustiftthalle Wien 2005/2006), Wien 2005.

Kat. Ausst. Schloß Halbturn 1993

Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900–1938 (Kat. Ausst. Österreichische Galerie im Schloß Halbturn, Burgenland, 1993), Wien 1993.

Kat. Ausst. Unteres Belvedere 2019

Stella Rollig/Sabine Fellner (Hg.), Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900–1938 (Kat. Ausst. Unteres Belvedere Wien 2019), Wien 2019.

Kat. Ausst. Wienbibliothek im Rathaus 2008

Elke Krasny (Hg.), Stadt und Frauen: eine andere Topographie von Wien (Kat. Ausst. Wienbibliothek im Rathaus 2008/2009), Wien 2008.

Online verfügbare Ausstellungskataloge:**Kat. Ausst. Biennale Venedig 1903**

Katalog „Quinta Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia 1903“, Venedig 1903: <https://archive.org/details/catalogo5190bien/19.7.2019>.

Kat. Ausst. Biennale Venedig 1910

Katalog zur „IX. Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia 1910“, Venedig 1910: <https://archive.org/details/ixesposizioneint00bien/16.12.2019>.

Kat. Ausst. Earl’s Court 1906

Katalog der „Imp. Royal Austrian Exhibition London“, Earl’s Court, London 1906: <https://archive.org/details/improyal austrian00urba/12.8.2018>.

Kat. Ausst. Gemälde-Salon G. Pisko 1900

Katalog für die Olga Wisinger-Florian-Ausstellung Jänner-Feber 1900, Wien 1900: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1454682752532/1/#topDocAnchor/15.10.2019>.

Kat. Ausst. Glaspalast München 1896

Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königl. Glaspalaste 1896, München 1896: <https://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00002281/images/index.html?id=00002281&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=69/11.12.2019>.

Kat. Ausst. Glaspalast München 1897

Offizieller Katalog der VII. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast in München 1897: <https://daten.digitale-sammlungen.de/0000/bsb00002417/images/index.html?fip=193.174.98.30&id=00002417&seite=1/14.12.2019>.

Kat. Ausst. Glaspalast München 1899

Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung Glaspalast 1899, München 1899: <https://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00002419/images/index.html?id=00002419&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=135/16.12.2019>.

Kat. Ausst. Glaspalast München 1903

Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung 1903 im Kgl. Glaspalast. Zweite Ausgabe vom 25. Juni 1903: <https://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00002433/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=9&pdfseitex=/16.12.2019>.

Kat. Ausst. Glaspalast München 1907

Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung 1907 im Kgl. Glaspalast, Zweite Ausgabe vom 22. Juni 1907, München 1907: <http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00002285/images/index.html?id=00002285&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=160/5.8.2019>.

Kat. Ausst. Kunstschau 1908a

Provisorischer Katalog der Kunstschau Wien 1908, Wien, 1908: <https://archive.org/details/provisorischerka00kuns/mode/2up/4.3.2020>.

Kat. Ausst. Kunstschau 1908b

Katalog der Kunstschau Wien 1908, Wien, 1908: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1528101301576/1/LOG_0001/16.12.2019.

Kat. Ausst. Künstlerhaus 1895a

Katalog der XXIII. Jahres-Ausstellung in Wien. Wien 1895: archive.org/details/katalogderjahres23kuns/page/n1/4.1.2019.

Kat. Ausst. Künstlerhaus 1895b

Katalog der Ausstellung im Künstlerhause, Wien 1895: https://archive.org/details/gri_33125009573805/mode/2up/4.1.2019.

Kat. Ausst. Künstlerhaus 1897

Katalog der XXV. Jahres-Ausstellung in Wien, Wien 1897: https://archive.org/details/bub_gb_fvsEAAAAYAAJ/page/n31/16.12.2019.

Kat. Ausst. Künstlerhaus 1898

Katalog der Jubiläums-Kunstaussstellung 1898, Wien 1898: <https://archive.org/details/jubilaumskunsta00geno/13.8.2019>.

Kat. Ausst. Salon Paris 1902

Catalogue Illustré de la Société des Beaux-Arts. Salon de 1902, Deuxième Exposition, Paris 1902: https://archive.org/details/catalogueillust1902_soci/page/n57/11.7.2019.

Kat. Ausst. Salon Pisko 1904

Katalog der III. Ausstellung der 8 Künstlerinnen, Wien 1904: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1445437594234/1/LOG_0000/2.9.2019.

Kat. Ausst. Salon Pisko 1906

Katalog der 4. Ausstellung 8 Künstlerinnen und ihre Gäste, Wien 1906: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1444643856666/1/LOG_0000/29.7.2019.

Kat. Ausst. Salon Pisko 1909

Katalog der 5. Ausstellung 8 Künstlerinnen und ihre Gäste, Wien, 1909: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1444644920233/1/6.8.2019>.

Kat. Ausst. Salon Pisko 1912

VI. Ausstellung der „Acht Künstlerinnen“: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1445438026461/8/#topDocAnchor/> 24.8.2018.

Kat. Ausst. Secession 1898a

Katalog der I. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Wien 1898: <https://archive.org/details/frick-31072002491357/14.12.2019>.

Kat. Ausst. Secession 1898b

Katalog der II. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Wien 1898: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1413469273114/1/#topDocAnchor/20.01.2020>.

Kat. Ausst. Secession 1899

Katalog der IV. Kunstaussstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Wien 1899: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1413546399102/8/LOG_0003/7.7.2019.

Kat. Ausst. Secession 1902

Katalog der XIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Wien 1902: <https://archive.org/details/frick-31072002491845/page/n45/mode/2up/9.3.2020>.

Kat. Ausst. Secession 1903a

Katalog der XVI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien. Entwicklung des Impressionismus in Malerei u. Plastik. Januar=Febr. 1903, Wien 1903: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1413885405542/3/16.12.2019>.

Kat. Ausst. Secession 1903b

Katalog der XVII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreich Secession Wien, März-Mai 1903, Wien 1903: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1413885870361/38/#topDocAnchor/16.12.2019>.

Kat. Ausst. Secession 1905

Katalog der XXII. Ausstellung der Vereinigung Bildend. Künstler Österreichs Secession Wien, Jan.–Feb. 1905, Wien 1905: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1414158355597/1/LOG_0000/16.12.2019.

Kat. Ausst. Secession 1906a

Katalog der XXVI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, März–Mai 1906, Wien 1906: <https://archive.org/details/frick-31072002472290/16.1.2020>.

Kat. Ausst. Secession 1906b

Katalog der XXVII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs in der Secession Wien, November–Dezember 1906, Wien 1906: <https://archive.org/details/frick-31072002491571/17.12.2019>.

Kat. Ausst. Secession 1910

Katalog der XXXVII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. Secession Wien. I. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstlerinnen Oesterreichs. Die Kunst der Frau. Novemb.–Dezemb. 1910, Wien 1910: <https://archive.org/details/frick-31072002471771/mode/2up/9.3.2020>.

Kat. Ausst. VBKÖ 1911

Katalog der Dritten Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs, Wien 1911: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1527676046198/1/LOG_0001/17.12.2019.

Abbildungen



Abb. 1a) und 1b): Teresa F. Ries im Kostüm einer russischen Bojarin, undatiert.



Abb. 2a): „Somnambule“, 1892,
Marmor, 183 x 70 x 40 cm,
Wien Museum, Inv. Nr. 139.715.



Abb. 2b): Zustand 2019.

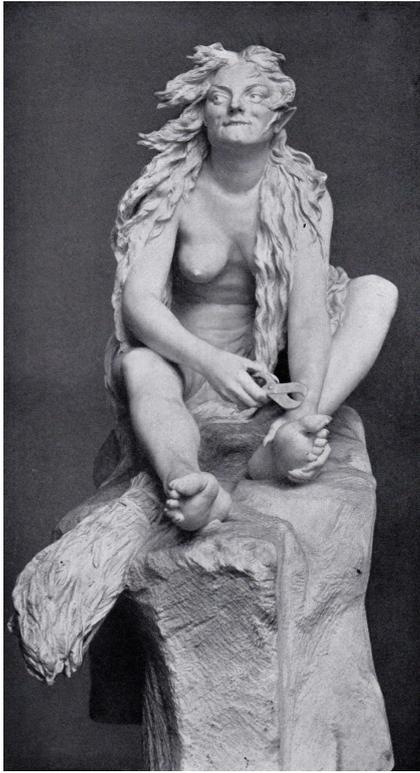


Abb. 3a): „Hexe, Toilette machend zur Walpurgisnacht“, 1893, Marmor, 130 x 60 x 110 cm, Wien Museum, Inv. Nr. 139.714.



Abb. 3b): Zustand 2019.

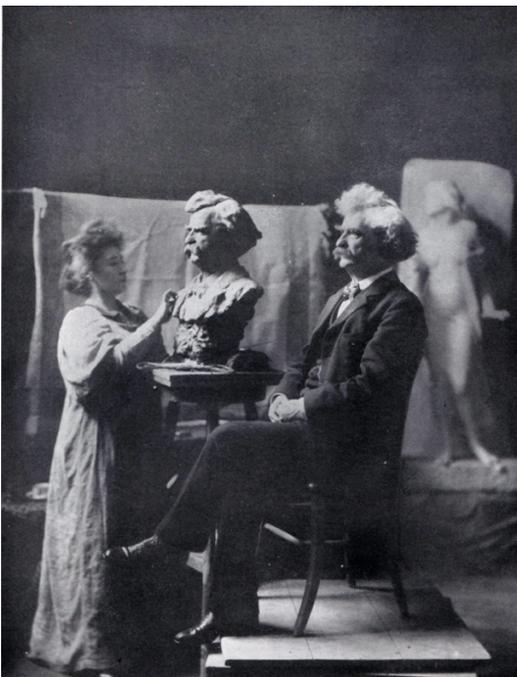


Abb. 4a): Ries im Atelier mit Mark Twain, 1898, Foto: Charles Scolik.



Abb. 4b): Foto: Charles Scolik.



Abb. 5: „Luzifer“, um 1896, Gips, zerstört.

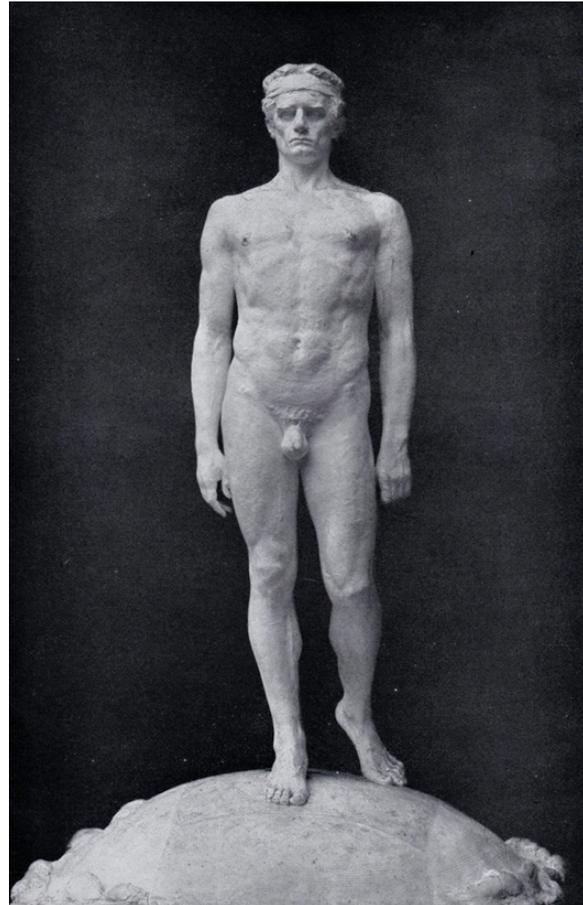


Abb. 6: „Der Tod“, um 1896, Gips, zerstört.



Abb. 7: Die drei Töchter des Grafen Wilczek, 1897, verschollen.

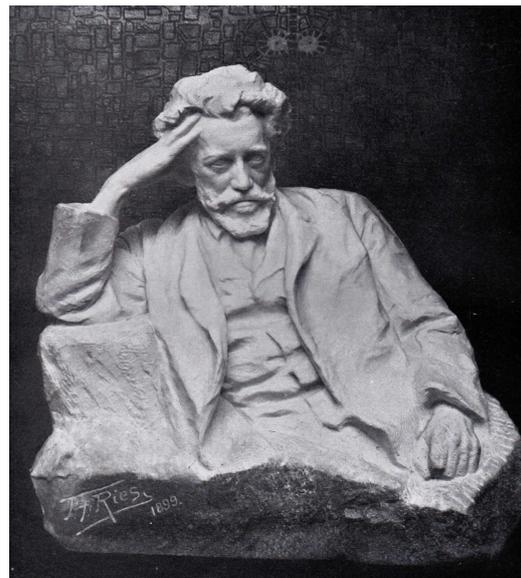


Abb. 8: Edmund Hellmer, signiert und datiert 1899, verschollen.



Abb. 9: „Der Kuss“, 1900, Bronze, verschollen.

Abb. 10a): „Die Unbesiegbaren“, Gips, 1900, zerstört.



Abb. 10b): „Die Unbesiegbaren“, Bronze, Kongreßpark 1160 Wien, 2019.



Abb. 11a) links: Jean-François Raffaëlli, Bronze, 1900.
 Abb. 11b) rechts: Detail Signatur und Datierung,
 Paris, Friedhof Père Lachaise.

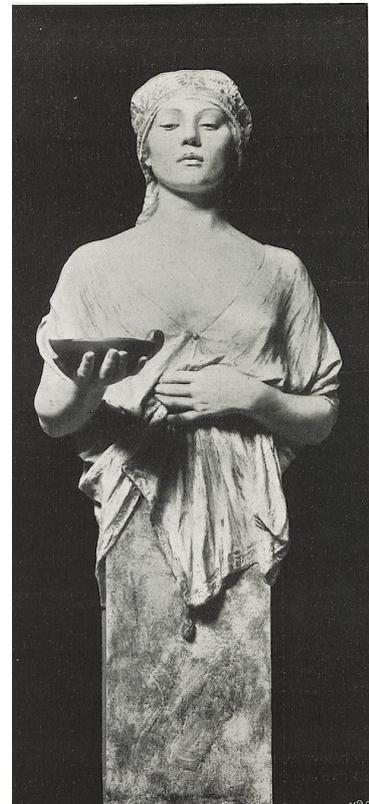
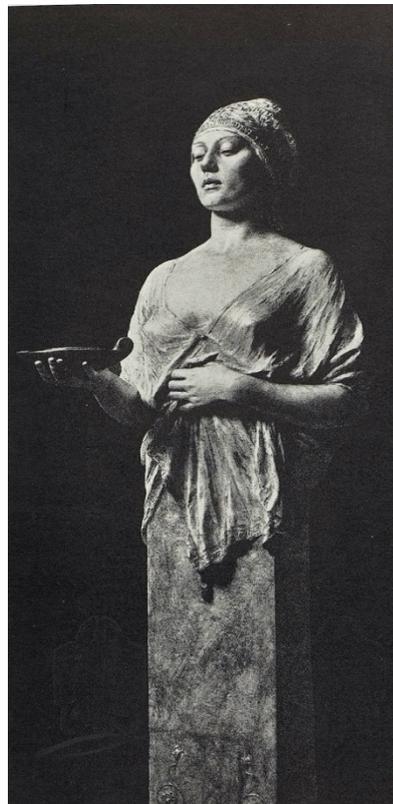


Abb. 12a) – c): „Lampenträgerin“, Herme für Nikolaus Dumba, 1897, verschollen.



Abb. 13a): Graf Hans Wilczek, 1901/02, Gips, patiniert, verschollen.



Abb. 13b): Graf Hans Wilczek, Bronze, Wien 3, Radetzkystraße 1, Zustand 2019.



Abb. 14: Alexander Thurn und Taxis, 1902/03, Marmor, verschollen.



LA SCULTRICE RIES
LAVORA INTORNO AL BUSTO DEL MINISTRO DE HARTEL.

Abb. 15: Die Bildhauerin mit Unterrichtsminister Hartel um 1903.

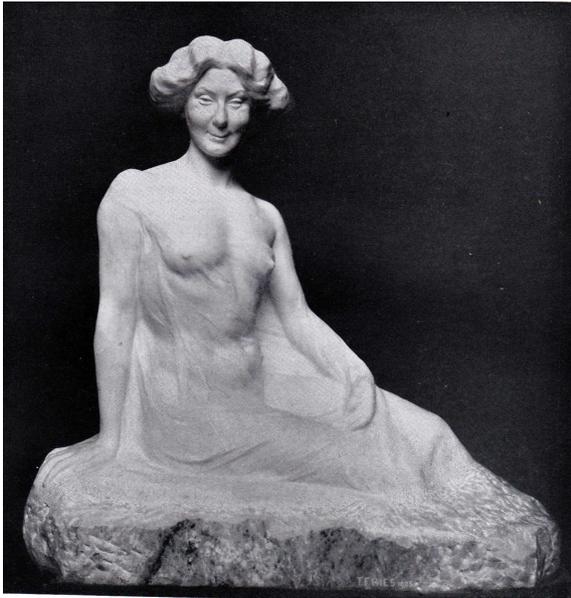


Abb. 16a): Halbfigur der Lisa Gutherz-Ditmar, 1903, Marmor, Wien Museum, Inv. Nr. 44530.



Abb. 16 b): Zustand 2019 (Kopf fehlt).



Abb. 17a): „Die Seele kehrt zu Gott zurück“ / Grabmal Strauss. 1902, Marzano-Sandstein. Foto: Julius Scherb, 1903, (seitenverkehrt).



Abb. 17b): Grabmal Strauss, Zentralfriedhof Wien, Gruppe 16A, Zustand 2019.



Abb. 18: Selbstporträt im Malerkittel, Öl auf Leinwand, 157 x 70,5 cm, 1902, im Originalrahmen Wien Museum, (Aufnahme beschnitten).



Abb. 19: „Lachende Dame“ (Marietta Kistler), 1904, Verbleib unbekannt.



Abb. 20: Edmund Hellmer, Grabmal für Hugo Wolf, 1903, Zentralfriedhof Wien.



Abb. 21: Nikolaj Wassiljewitsch Medinzoff, um 1895, Gips, Accademia Ravenna.



Abb. 22: „Eva“, signiert und datiert 1909, Marmor, 73 x 110 x 170 cm, Wien Museum, Inv. Nr. 139.713.



Abb. 23: „Textilindustrie“, 1912/13, Marmor, ehemals Wiener Börse, zerstört 1956.



Abb. 24a): Halbfigur Marie Trebitsch 1913, Marmor, 105 x 60 x 90 cm, Wien Museum, Inv. Nr. 139.716.



Abb. 24b) und Abb. 24c): Zustand 2019.



Abb. 25: Künstlerfest 1925, Titelblatt zu „Die Stunde“, 11.6.1925.



Abb. 26: Grundriss des Ateliers
Lichtensteinstraße 48, 1090 Wien, 1906.

Abb. 27: Ries im Atelier, undatiert,
vermutlich um 1906.

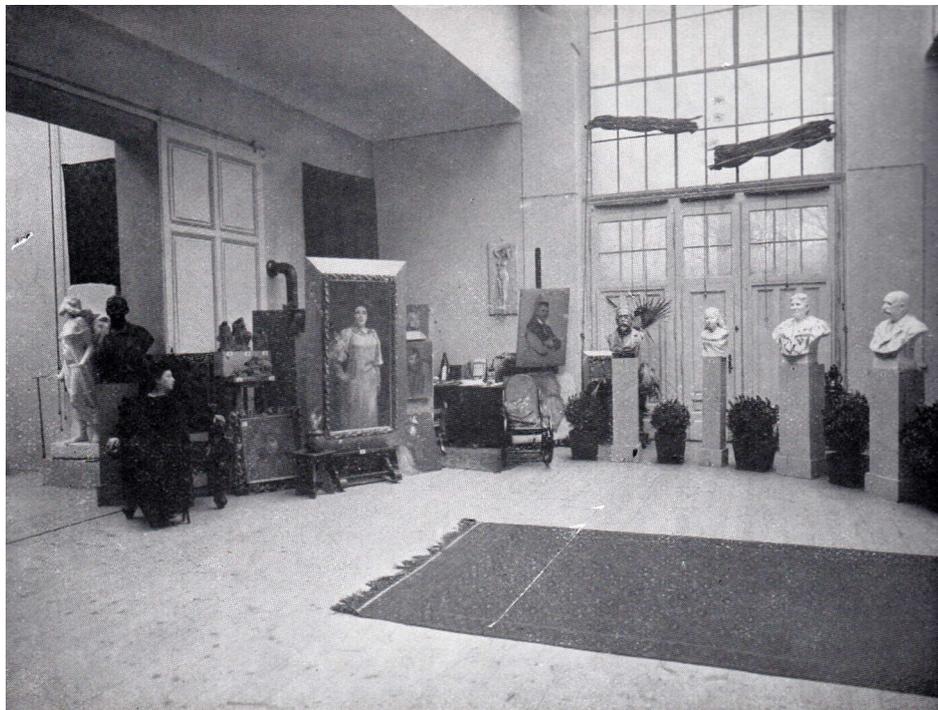


Abb. 28: Ries im Atelier Lichtensteinstraße 48.



Abb. 29: Atelierraum in der Liechtensteinstraße 48.

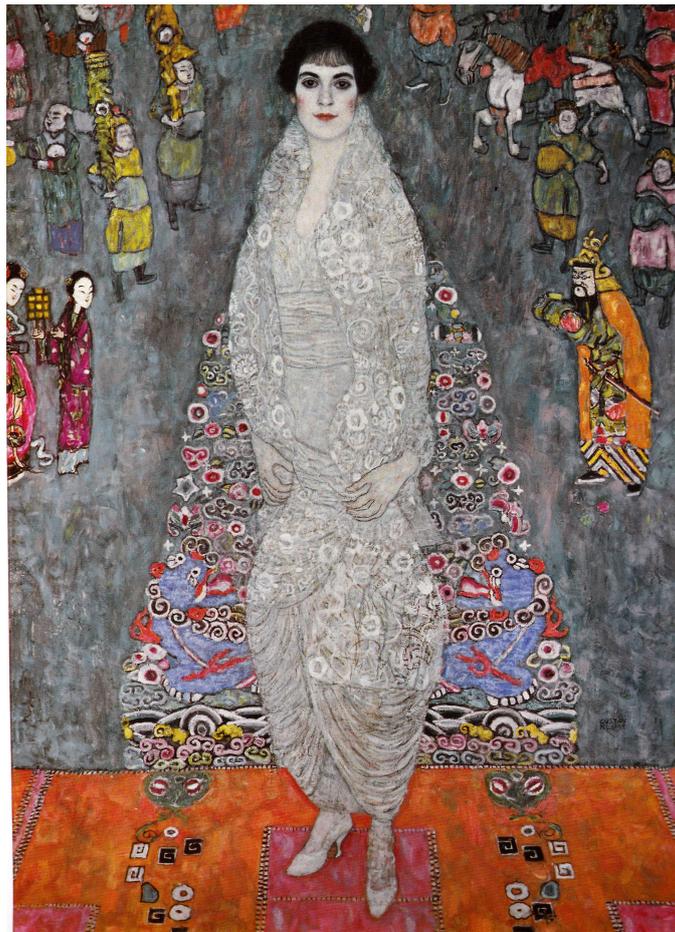


Abb. 30: Gustav Klimt,
Bildnis Elisabeth Bachofen-Echt, 1914–1916,
Öl auf Leinwand, 180 x 128 cm, Privatbesitz, New York.



Abb. 31: Emma de Ratnér,
um 1909, Marmor, verschollen.



Abb. 32: Porträtbüste eines
Mädchens, signiert und datiert 1899,
Marmor, 54 cm hoch, verkauft
im Kunsthandel 2013.



Abb. 33: Francisco de Goya,
„Linda maestra!“ aus Los Caprichos,
Blatt 68, 1797/1799, Frankfurt am
Main, Städel Museum.

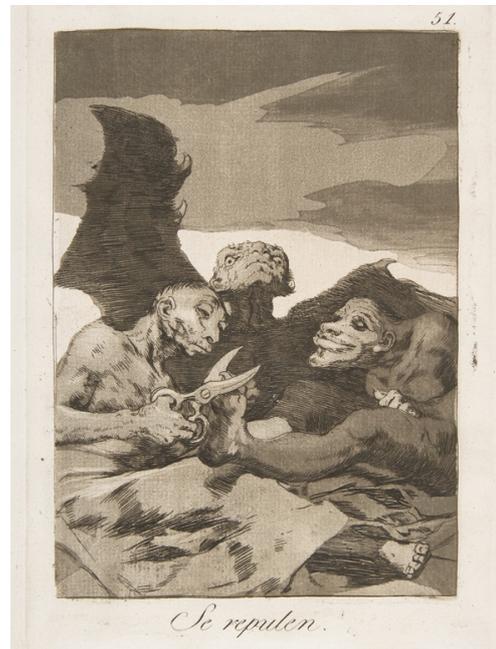


Abb. 34: Francisco de Goya,
„Se repulen“ aus Los Caprichos, Blatt 51,
1799, New York, Metropolitan Museum.



Abb. 35: Max Klinger, „Hexe und Fledermaus“, 1880, Aquarelle, Wien, Albertina.



Abb. 36: Max Klinger, „Kauernde“, 1900/01, Marmor, Wien, Belvedere.



Abb. 37: Max Klinger, „Elsa Asenijeff“, um 1900, weißer und farbiger Marmor, Opale, Stuck, München, Neue Pinakothek.



Abb. 38: Ferdinand Hodler, „Holzfäller“, 1910, Öl auf Leinwand, 130 x 101 cm, Paris, Musée d'Orsay © Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais/Patrice Schmidt.



Abb. 39: Ries im Atelier mit Kollegen,
undatiert, vermutlich um 1900.

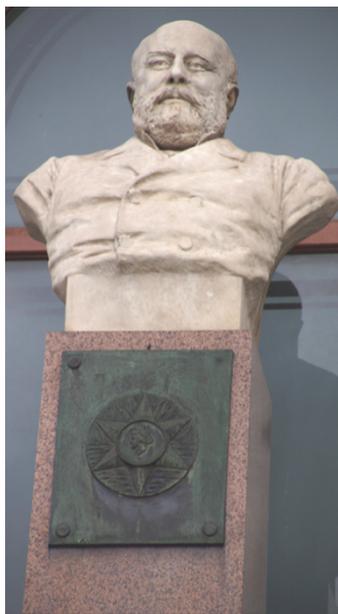


Abb. 40: Jaromir Mundy, 1897, Marmor,
Gebäude der Wiener Rettungsgesellschaft,
Wien 3, Radetzkystraße 1.

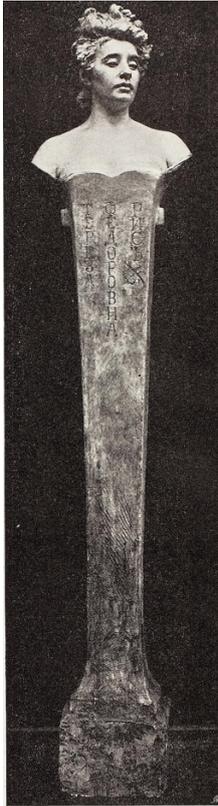


Abb. 41: Edmund Hellmer, Porträt von Teresa F. Ries, 1897/98, verschollen.



Abb. 42: II. Secessions-Ausstellung 1898, rechts die „Lampenträgerin“, links das „Porträt“ von Ries (E. Hellmer).

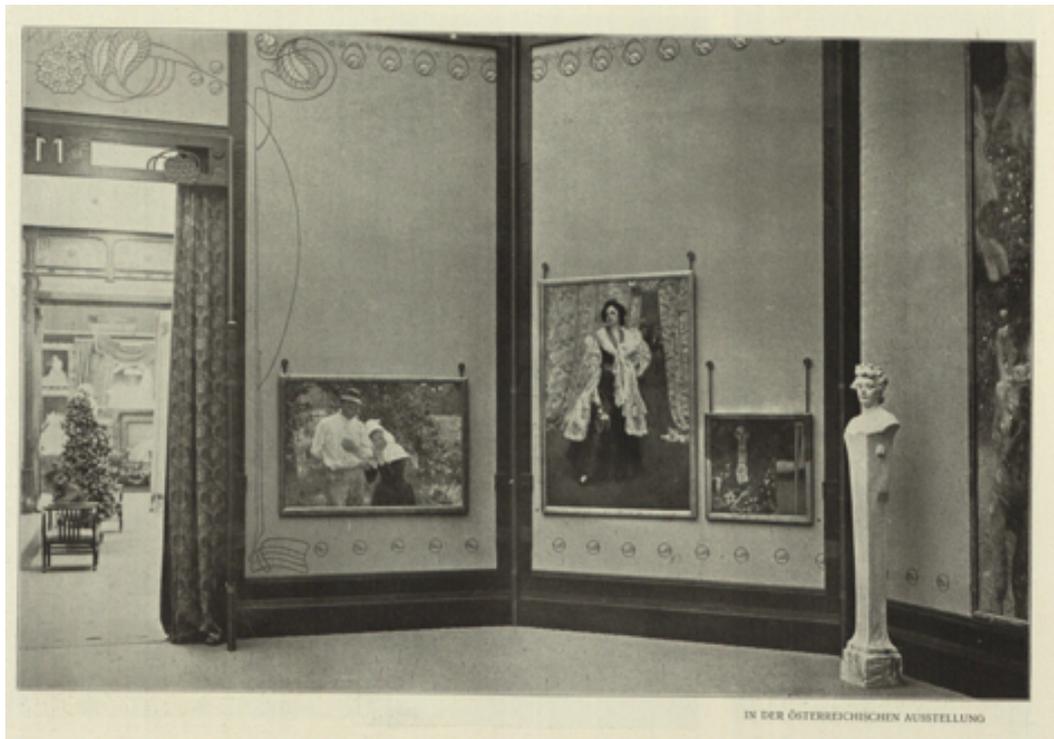


Abb. 43: Ausstellungssituation Österreich-Pavillon, Weltausstellung Paris 1900, rechts außen Gustav Klimts „Philosophie“, davor Hellmers Porträt von Ries.



Abb. 44a): Edmund Hellmer, Goethe-Denkmal, 1900, Bronze, Relief an der Rückseite, Wien, Operring.



Abb. 44b) rechter Seitenteil.



Abb. 44c) linker Seitenteil.



Abb. 45: Edmund Hellmer, Kastalia-Brunnen, 1910, Arkadenhof der Universität Wien.



Abb. 46: Edmund Hellmer, Johann-Strauß-Denkmal, 1921, Wien, Stadtpark.



Abb. 47a): „Heilige Barbara“, 1896–1898.

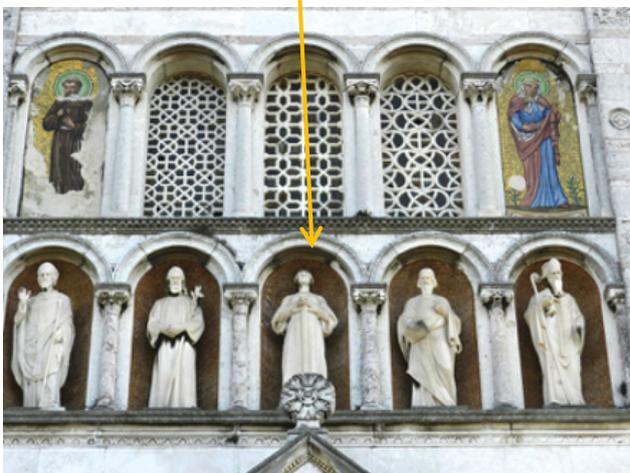


Abb. 47b): K. K. Marinekirche Madonna del Mare, Pula, Ausschnitt Portalbereich.



Sankt Barbara.
Bildwerk an der Marinepfarrkirche zu Pola.
Von Tereza Zdobovanna Hieb.

Abb. 47c): Linzer Volksblatt, Beilage „Illustriertes Unterhaltungsblatt“, 11.12.1904, S. 1.



Abb. 48: Wilhelm Bernatzik,
„Eingang zum Paradies“, ca. 1903, Museum Wiesbaden.



Abb. 49: „Russischer Invalide“ („Porträt eines alten Bauern“), 1892,
verkauft im Kunsthandel 1999.



Abb. 50: Ilja Repin „Wolgatreidler“, 1872/73
Öl auf Leinwand, 131,5 x 281 cm, St. Petersburg, Russisches Museum.



Abb. 51: Auguste Rodin, „Die Bürger von Calais“,
1889, in Gips in Paris, Musée Rodin, in Bronze in Calais,
Place du Soldat Inconnu.



Abb. 52: Albert Bartholomé, „Aux Morts“, 1895–1899, Hochrelief, Gipsmodell, Lyon, Musée des Beaux-Arts; Marmor-Grabmal am Friedhof Père Lachaise, Paris.

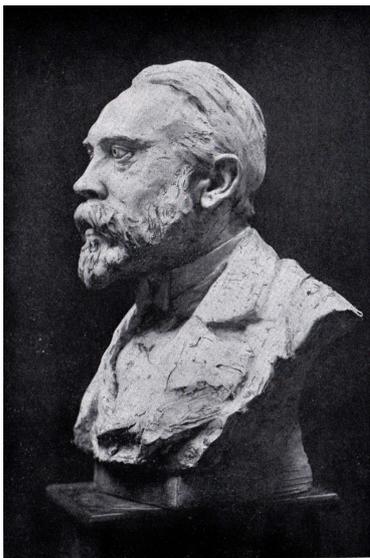


Abb. 53: Büste von Hans Schließmann, 1895/96, verschollen.

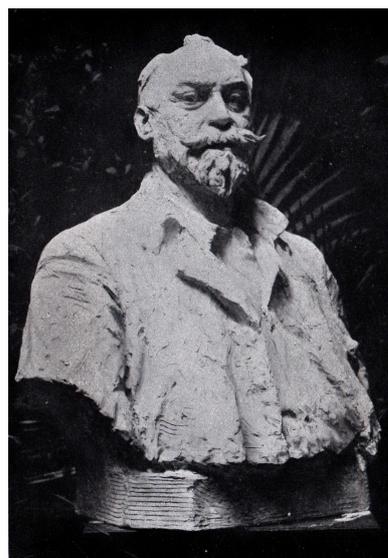


Abb. 54: Büste von Rudolf Weyr, 1895/96, verschollen.



Abb. 55: Auguste Rodin, „Die Hand Gottes“
1896 (?), 94 x 82,5 x 54,9 cm,
Paris, Musée Rodin.



Abb. 56: Anton Hanak, „Brunnen des Lebens“
für Villa Primavesi, 1906,
heute Grabmal Fam. Ottahal, Olmütz.



Abb. 57a): Edmund Hellmer, Grabmal Dumba, 1902, Wien, Zentralfriedhof.



Abb. 57b): Detail Signatur.



Abb. 58: Auguste Rodin, „L'Âge d'Airain“, 1877, Bronze, 180,5 x 68,5 x 54,5 cm, Philadelphia, Rodin Museum.



Abb. 59: Büste Emma Grünfeld, signiert und datiert 1894, Gips, Wien Museum, Inv. Nr. 47.254.



Abb. 60: Edith C. Maryon, 1904, „To The Witches' Revels“, Verbleib unbekannt.



Abb. 61: Mileva Roller, „Hexe“, (1904?).
 Linolschnitt, Wien, Universität für
 Angewandte Kunst.



Abb. 62: August Sommer, „In der Not fängt
 der Teufel Fliegen“, vor 1895, Bronze,
 Verbleib unbekannt.



Abb. 63: Mark Antokolsky, „Mephisto-
 pheles“, 1883, Marmor, 173 x 71 x
 199 cm, St. Petersburg, Russisches
 Staatsmuseum.



Abb. 64: Hélène Bertaux, „Junger Gallier als Gefangener der Römer“ („Jeune Gaulois prisonnier“), 1867, Marmor, 161 x 49 x 46 cm, Paris, Musée des Beaux-Arts.



Abb. 65: Hélène Bertaux, „Psyche“ („Psyche sous l'empire du mystère“), vor 1897, Bronze, 180 x 60 x 45 cm, Paris, Musée des Beaux-Arts.



Abb. 66: Ilse Twardowski-Conrat, „Nasse Haare“, 1900/01, Gips, vermutlich zerstört.



Abb. 67: Elsa Kövesházi-Kalmár, „Mädchenakt“, ca. 1901, Marmor, Budapest, Ungarische Nationalgalerie.



Abb. 68: Barthélemy Prieur, „Nagelschneidende“, um 1600, Bronze, H 7,9 cm, Wien, KHM, Inv. Nr. KK_5608.

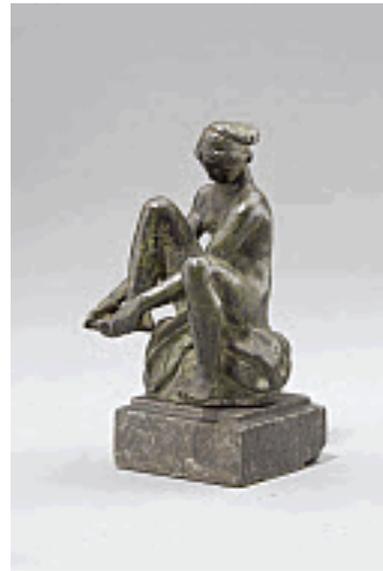


Abb. 69: Barthélemy Prieur, „Nagelschneidende“, um 1600, Bronze, H 8,8 cm, Wien, KHM, Inv. Nr. KK_5618.



Abb. 70: Auguste Rodin: „Femme Accroupie“, kleines Modell, ca. 1882–1885; Gips, 32,9 x 28,7 x 21,2 cm, Paris, Musée Rodin.



Abb. 71: Jean-Jacques Feuchère, „Satan“, um 1836, Bronzeabguss von 1850, 78,7 x 53,3 x 31,8 cm, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.



Abb. 72: Jean-Baptiste Carpeaux, „Ugolino und seine Söhne“, 1865–1867, Marmor, H 197,5 cm, New York, Metropolitan Museum.



Abb. 73: „Marcello“ (Adèle d'Affry), „Pythia“, 1870, Bronze, Opernhaus Paris.



Abb. 74: „Studienkopf“, 1901/02, Verbleib unbekannt.



Abb. 75: Auguste Rodin, „Andromède“, ca. 1886, Marmor, 26 x 30 x 21 cm, Paris, Musée Rodin.



Abb. 76: Auguste Rodin, „La Danaïde“, 1889, Marmor, 36 x 71 x 53 cm, Paris, Musée Rodin.

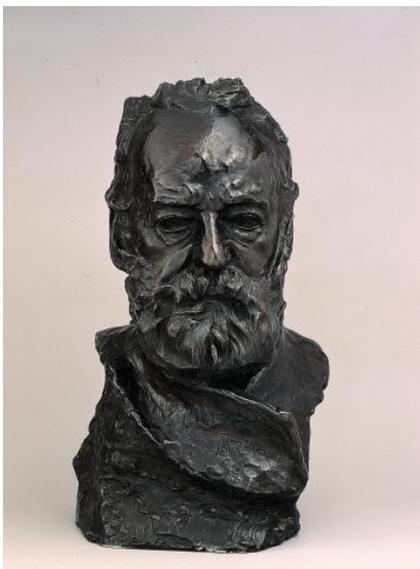


Abb. 77: Auguste Rodin, „Victor Hugo“, 1883, Bronze, Paris, Musée Rodin.



Abb. 78: Franz von Stuck, „Luzifer“, 1890, Öl auf Leinwand, 161 x 152,5 cm, Sofia, Bulgarische Nationalgalerie.



Abb. 79: Auguste Rodin, „Der Denker“ („Penseur“), 1881–1882, Bronze, 71,4 x 59,9 x 42,2 cm, Melbourne, National Gallery of Victoria.



Abb. 80: Auguste Rodin, „L'homme, qui marche“, 1907, Bronze, 213,5 x 71,7 x 156,5 cm, Paris, Musée Rodin.

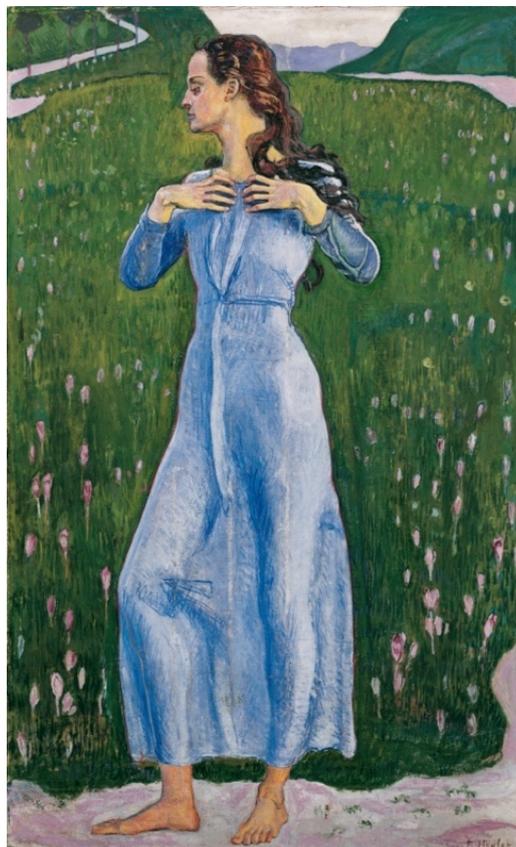


Abb. 81: Ferdinand Hodler, „Ergriffenheit“, 1900, Öl auf Leinwand, 115 x 70,5 cm, Wien, Belvedere.



Abb. 82: Ries im Atelier, Foto von Charles Scolik, vermutlich um 1902.



Abb. 83: Paolo Trubetzkoy, „Arturo Rietti“, 1910 (?), Bronze, Triest, Museo Revoltella.



Abb. 84: Ilse Twardowsky-Conrat, „Wissenschaft“, 1912, Marmor, ehemals Wiener Börse, zerstört 1956.



Abb. 85: Glasbild der „Heiligen Barbara“, 1905, Abgang zum Atelier Liechtensteinstraße 48.

Abbildungsnachweis

Abb. Frontispiz: Malagola 1906.

Abb. 1a), 1b), 4 b): ÖNB-Bildarchiv.

Abb. 2 a), 3 a), 5, 6, 7, 8, 9, 10 a), 13 a), 14, 16 a), 17 a), 19, 21, 23, 24 a), 28, 29, 31, 49, 53, 54: Ries 1928.

Abb. 2 b), 3 b), 10 b), 13 b), 16 b), 17 b), 18, 20, 24 b)-c), 40, 44 a)-c), 57 a)-b), 59: privat.

Abb. 7: Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, Artikel Karl von Vincenti, Heft 16, Mai 1899, S. 260.

Abb. 11 a) und 11 b): <https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/buste-de-la-sepulture-rafaelli-cimetiere-du-pere-lachaise-paris-75020/3.7.2019>.

Abb. 12 a): Verzeichnis Nachlassversteigerung Marie Dumba 1937, Tafel 4.

Abb. 12 b): Ver Sacrum, Heft 9, September 1898, S. 16.

Abb. 12 c): Deutsche Kunst und Dekoration, Band V, Oktober 1899–März 1900, S. 277.

Abb. 15: Malagola 1906.

Abb. 22: Kat. Ausst. Unteres Belvedere 2019, S. 61.

Abb. 25: Die Stunde, 25.6.1925, S. 1.

Abb. 26: Kortz 1906, S. 385.

Abb. 27: <http://mondoscultura.altervista.org/blog/wp-content/uploads/2015/03/Theresa-Ries-studio-1890.jpg>.

Abb. 30: Natter 2000, S. 132.

Abb. 32: <https://www.dorotheum.com/de//5439276/1.4.2020>.

Abb. 33: <https://www.staedelmuseum.de/de/ausstellungen/schwarze-romantik/19.3.2020>.

Abb. 34: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP816993.jpg/11.3.2020>.

Abb. 35: <http://sammlungenonline.albertina.at/#/query/6cf088ea-9aa7-4f42-ab76-a6505ebfe913/12.3.2020>.

Abb. 36: <https://digital.belvedere.at/objects/1118/kauernde?/12.3.2020>.

Abb. 37: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/max-klinger/elsa-assenijeff/12.3.2020>.

Abb. 38: https://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/suche.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4094/12.3.2020.

Abb. 39: https://www.akbild.ac.at/Portal/universitaet/aktuelles/presse/2020_07_spezielschule-fuer-bildhauerei/11_ValerieHabsburg_.jpg/12.3.2020.

Abb. 40, 51, 55, 75, 76, 77, 80: <http://www.musee-rodin.fr/16.3.2020>.

Abb. 41: Ver Sacrum Sonderheft 1898, S. 7.

Abb. 42: Secession 2003, S. 28.

Abb. 43: Meier-Graefe 1900, S. 91.

Abb. 45: Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Wiener Ringstraßen-Archiv.

Abb. 46: Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, © Blaschke.

Abb. 47 a): http://cdn.regionalexpress.hr/images/uploads/Mornaricka_crkva_pula_regional_express3.JPG/2.9.2018.

Abb. 47 b): Andreas Maurer, 2019.

Abb. 47 c): Linzer Volksblatt, Beilage „Illustriertes Unterhaltungsblatt“, 11.12.1904, S. 1.

Abb. 48: <http://art.nouveau.world/museum-wiesbaden/19.3.2020>.

Abb. 50: [https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Wolgatreidler#/media/Datei:Ilia_Efimovich_Repin_\(1844-1930\)-Volga_Boatmen_\(1870-1873\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Wolgatreidler#/media/Datei:Ilia_Efimovich_Repin_(1844-1930)-Volga_Boatmen_(1870-1873).jpg)/15.3.2020.

Abb. 52: <https://www.mba-lyon.fr/index.php/fr/fiche-oeuvre/monument-aux-morts>/29.3.2020.

Abb. 56: Zatloukal 1997, S. 118.

Abb. 58: Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, unidam, Bilder #322679.

Abb. 60: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edith_Maryon_-_to_the_witches_revels.jpg/17.3.2020.

Abb. 61: Kat. Ausst. Belvedere 2019, S. 147.

Abb. 62: Bayrische Staatsbibliothek, <https://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00002403/images/index.html?id=00002403&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=142>/17.3.2020.

Abb. 63: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/18_20/antokolskiy_m_m_mefistofel_1883_sk_454/index.php?lang=en/17.3.2020.

Abb. 64: <https://museedartsdenantes.nantesmetropole.fr/resultats-navigart.html?jcrRedirectTo=%2Fcms%2Frender%2Flive%2Ffr%2Fsites%2Fmuseedarts%2Fresultats-navigart.html&keywords=Bertaux/>17.3.2020.

Abb. 65: <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/psyche-sous-l-empire-du-mystere#infos-secondaires-detail>/17.3.2020.

Abb. 66: Ver Sacrum, V. Jahrgang, 1902, S. 101.

Abb. 67: Kat. Ausst. Secession 1910, S. 90.

Abb. 68, 69: Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer.

Abb. 70: <https://collections.musee-rodin.fr/>18.3.2020.

Abb. 71: <https://collections.lacma.org/node/238857>/27.1.2021.

Abb. 72: <https://www.metmuseum.org/de/art/collection/search/204812>/27.1.2021.

Abb. 73: <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn03/271-qa-new-formula-for-high-artq-the-genesis-and-reception-of-marcellos-pythia/>27.2.2021.

Abb. 74: Roessler 1915, S. 147.

Abb. 78: <https://nationalgallery.bg/exhibitions/70-years-national-gallery-european-dialogues/>18.3.2020.

Abb. 79: Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Becker Christoph/Grimshaw Nicolas (Hg.), Rodin (Ausst. Kat.), Zürich 2007, S. 90.

Abb. 81: <https://digital.belvedere.at/objects/978/ergriffenheit;jsessionid=F840CD172D81BD734C8AD84007E657C6>/11.2.2020.

Abb. 82: ÖNB, 399908-D.Neu-Per - Wiener Bilder, 7. Jg., 1902, Nr. 12.

Abb. 83: http://museorevoltella.blogspot.com/2013/10/un-omaggio-ad-arturo-rietti_27.html/19.3.2020.

Abb. 84: Johnson 2012, S. 230.

Abb. 85: http://journal.doc.art.pl/pdf21/art_and_documentation_21_teresa_ries_studies_lesniak.pdf/ 1.2.2021, publiziert in: Anka Leśniak, Teresa Feodorowna Ries and the Witch, in: Art and Documentation, No 21, 2109, der Academy of Fine Arts, Gdansk, Polen, S. 143–158, Foto: Courtesy Valerie Habsburg, S. 153.

Abkürzungsverzeichnis

AdSW	Archiv der Secession Wien
AdKH	Archiv des Künstlerhauses
ANF	Französisches Nationalarchiv
AWM	Archiv Wien Museum
HAL	Hausarchiv der Regierenden Fürsten von und zu Liechtenstein, Wien
HAN ONB	Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek
IKG	Israelitische Kultusgemeinde Wien
NFP	Neue Freie Presse
NWJ	Neues Wiener Journal
NWT	Neues Wiener Tagblatt
ÖStA	Österreichisches Staatsarchiv
RA BDA	Restitutionsarchiv des Bundesdenkmalamtes
UAAbKW	Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien
VBKÖ	Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs
WBR	Archiv Wienbibliothek im Rathaus
WStLA	Wiener Stadt- und Landes-Archiv
WZ	Wiener Zeitung

Anhang – Werkverzeichnis

Werk	Entstehungsjahr	Material	Verbleib
Skulpturen/Büsten/Reliefs			
Entwurf „Kinderkopf“	1890/91	Unbekannt	Unbekannt
Basrelief der Ariadne	1890/91	Unbekannt	Unbekannt
„Die Somnambule“ ^{***})	1892	Gips (Marmor 1897/98)	Gipsversion zerstört; Marmor: Bestand Wien Museum*)
Büste der Mutter	ca. 1894	Marmor	Unbekannt*)
Büste des Vaters	Unbekannt	Marmor	Unbekannt*)
Büste von Emma Grünfeld	Signiert, datiert 1894	Gips, bemalt	Bestand Wien Museum
Büste von Alfred Grünfeld, Pianist	1894	Gips	Unbekannt
Büste der Großmutter	ca. 1895	Gips	Unbekannt*)
Büste „Himmelskönigin“	1895	Gips	Unbekannt (vermutlich mehrere Exemplare)
Büste des Schauspielers Rudolf Christians	ca. 1895	Gips	Unbekannt*)
„Hexe, Toilette machend zur Walpurgisnacht“ ^{***})	Signiert, datiert 1895	Marmor, Gips	Marmor Bestand Wien Museum*), Gips zerstört
Büste von Nikolai Wassiljewitsch Medinsoff ^{**})	1895	Gips	Bestand Akademie Ravenna, ein Exemplar verschollen*)
Büste des Karikaturisten Hans Schließmann ^{**})	1895/96	Gips	Unbekannt
Büste des Bildhauers Rudolf Weyr ^{**})	1895/96	Gips	Unbekannt*)
Büste von Primararzt Hans Adler	ca. 1895/96	Unbekannt	Unbekannt
Porträtbüste des Malers Isaac Lewitan	1896	Gips	Bestand Tretyakov-Galerie, Moskau, inkl. Bronzeabguss von 1960
Büste des Klavierpädagogen und Komponisten Theodor Leschetitzky	1896	Unbekannt	Unbekannt
Akt „Luzifer“ ^{***})	um 1896	Gips	Zerstört*)
Akt „Der Tod“ („Schreitender“) ^{**})	um 1896	Gips	Zerstört*)
Entwurf für „Heilige Barbara“	1896	Gips	Verschollen*)
„Heilige Barbara“	1896–1898	Marmor	Marinekirche Madonna del Mare, Pula (Kroatien)
Büste von Mark Twain ^{**})	1897/98	Gips	Unbekannt (1913 ein Exemplar in den USA) *)
Büste von Jaromir Mundy	ca. 1897	Marmor	1030 Wien, Radetzkystraße 1
Büste von Marianne van Dyk	1897	Gips	Unbekannt*)
Büste von Elise Wilczek-Kinsky	1897	Gips/Marmor	Marmor früher Privatbesitz, heute beide verschollen*)

Werk	Entstehungsjahr	Material	Verbleib
„Die Lampenträgerin“ (Herme)	1897	Marmor	Urspr. Privatbesitz Familie Dumba, versteigert im Dorotheum 1937 (Nachlass Marie Dumba), verschollen
Büste von Edmund Hellmer**)	Signiert, datiert 1899	Marmor	Unbekannt*)
Büste von Prof. Alfred Berger (später Direktor des Burgtheaters)	1897/98	Gips	Unbekannt*)
Hochrelief „Die drei Töchter des Grafen Wilczek“ („Herrengroße“)**)	um 1897	Gips/Marmor	In Marmor urspr. Palais Wilczek, Wien, beide verschollen*),
Büste von Univ. Prof. Theodor Gompertz	1897/98	Gips/Marmor	Marmor früher Privatbesitz, beide verschollen*)
Büste des Großindustriellen Bernhard Hellmann	1897/98	Gips/Marmor	Marmor früher Privatbesitz, beide verschollen*)
Büste von Clemens Pirquet	1898	Gips/Marmor	Unbekannt
Büste von Johann Freiherr von Chlumetzky	1898	Gips/Marmor	Marmor früher Privatbesitz, beide verschollen*)
„Mädchenkopf“ („Porträtbüste eines Mädchens“)	Signiert, datiert 1899	Marmor	Vermutlich Privatbesitz, 2013 im Dorotheum verkauft
„Die Unbesiegbaren“**)	1900	Gips/Bronze	Gipsversion zerstört*) Bronzeguß 1160 Wien, Kongreßpark
„Der Kuss“**)	1900	Bronze	Früher je ein Exemplar in der Modernen Galerie, bei Fam. Dumba bzw. im Besitz der Künstlerin, heute vermutlich zumindest ein Exemplar im Kunsthandel (2013 im Dorotheum angeboten)
Büste von Jean-François Raffaëli	Signiert, datiert 1900	Bronze	Friedhof Père Lachaise, Paris
Büste einer Bäuerin vom Baikalsee	1900	Wachs	Unbekannt
Büste von Dr. Cahn-Speyer (auch Cohn-Speyer)	1900/01	Gips/Bronze	Bronze früher Privatbesitz, beide verschollen*)
Halbfigur von Graf Hans Wilczek**)	1901/02	Gips/Bronze	Gipsversion verschollen*), Bronze vor dem Gebäude 1030 Wien, Radetzkystraße 1
Porträt einer lachenden Frau („Studienkopf Frau K.“, „Lachende“)**)	1901/02	Terrakotta	Bestand Wien Museum (?)
Büste Alexander (Sascha, auch Pascha) Thurn und Taxis**)	ca. 1902/03	Marmor	Unbekannt*)
Büste von Graf Erwein Schlick	ca. 1902/03	Gips/Bronze	Bronze früher Privatbesitz, beide verschollen*)
Büste von Gräfin Marie von Westphalen	ca. 1902/03	Gips/Marmor	Marmor früher Privatbesitz; beide verschollen*)
„Die Seele kehrt heim zu Gott“ („Die Seele kehrt zu Gott zurück“, Grabmal Strauss)**)	1902	Gips/Sandstein (Marzano)	In Sandstein am Wiener Zentralfriedhof, Gruppe 16A, Gipsversion vermutlich zerstört*)

Werk	Entstehungsjahr	Material	Verbleib
Büste von Unterrichtsminister Wilhelm von Hartel	um 1903	Gips/Marmor	Marmor früher Moderne Galerie, beide verschollen*)
Halbfigur von Lisa Gutherz-Ditmar**)	1903	Terrakotta/Marmor	Terrakotta verschollen*), Marmor: Bestand Wien Museum
Porträtbüste des Herrn „M.“ („Vater des Freundes M.“)	1903	Gips	Unbekannt
Mädchenporträt	Vor 1904	Gips	Unbekannt
Knabenporträt	Vor 1904	Gips	Unbekannt
„Lachende Dame“ (Marietta Kistler), lebensgroß	1904	Marmor	Unbekannt*)
„Porträt Frau K.“ (ev. identisch mit Marietta Kistler?)	vor 1913	unbekannt	Urspr. Privatbesitz (Hofrat K.), verschollen
Entwurf eines Liszt-Denkmals	1906	Unbekannt	Unbekannt
Halbfigur des Industriellen David Fanto	um 1907	Gips/Marmor	Marmor früher Privatbesitz, beide verschollen*)
Halbfigur von Karl Kuffner	um 1907	Gips/Bronze	Bronze früher Dioszeg/Slowakei, beide verschollen*)
Basrelief von Baron Jorkasch-Koch	um 1907	Unbekannt	Unbekannt
„Eva“ („La Caduta“, „Der Sündenfall“, „Das Weib“)**)	Signiert, datiert 1909	Marmor	Bestand Wien Museum*)
Halbfigur des Chirurgen Hajek	Um 1909	Gips	Unbekannt*)
Büste des Physiologen Hugo Kronecker	1908/09	Gips/Marmor	Marmorversion früher im Hallerjanum, Bern, beide verschollen*)
Polychrome Büste von Emma de Ratné**)	um 1909	Gips/farbiger Marmor	Marmor früher in St. Petersburg, beide verschollen*)
„Die Textilindustrie“ („Penelope“***)	1912/13	Marmor	Zerstört 1956 (Börsebrand)
Entwurf für Marmorbildnis der Marie Trebitsch	1912	Unbekannt	Unbekannt
Halbfigur von Marie Trebitsch**)	1912/13	Marmor	Bestand Wien Museum*)
„Neger-Büste“	Vor 1913	Bronze	Unbekannt
Porträtstudie des Psychoanalytikers Dr. Paul Federn für „Der Gesetzgeber“***)	ca. 1913	Gips	Unbekannt*)
Entwurf für Skulptur „Der Gesetzgeber“***)	ca. 1913	unbekannt	unbekannt*)
Entwurf für Reliefgruppe „Vier Generationen der Familie Wilczek“***)	ca. 1913	Unbekannt	Unbekannt
„Entstehung der Perle“***)	1916	Wachsarbeit	Unbekannt
Architektonischer Entwurf für ein Mausoleum („Werk der Säulen“)**)	Um 1920	Unbekannt	Unbekannt*)
„Bankbeamter“	1922/23	Marmor	Unbekannt
Entwurf zur Statue „Der Henker“	Vor 1913	Unbekannt	Unbekannt
„Pfarrer Dr. Schrauf“	Vor 1913	Unbekannt	Unbekannt
„Maler Reich“	Vor 1913	Unbekannt	Unbekannt
Entwurf für ein Damenporträt	Vor 1913	Unbekannt	Unbekannt

Werk	Entstehungsjahr	Material	Verbleib
Entwurf für Porträt „Zwei Schwestern“	Vor 1913	Unbekannt	Unbekannt
Büste von Gerichtspräsident Pieta (Pietta)	Unbekannt	Gips	Unbekannt*)
Büste von Ludwig Scholz	zw. 1914–1920	Gips/Marmor	Marmor früher Schloss Worb bei Bern, beide verschollen*)
Büste von „E. E.“	zw. 1914–1920	Unbekannt	Unbekannt
Gemälde, Zeichnungen			
Porträts der Brüder	ca. 1879	Unbekannt	Unbekannt
„Selbstporträt“ (lebensgroß im Arbeitskittel)	1902	Ölgemälde	Bestand Wien Museum*)
Porträt des Bildhauers E. Hellmer („Edmund Hellmer“)	1899?	Ölstudie	Unbekannt*)
Porträt des Herrn K. (identisch mit „Hofrat K., Ölstudie“?)	vor 1904	Ölgemälde	Unbekannt
Ölbild der Frau Gisela K.	1906	Ölgemälde	Unbekannt
Porträt „Frau Dr. Josef Kranz“	vor 1909	Ölstudie	Unbekannt*)
Kopfstudie („Frauenkopf“)	vor 1909	Ölstudie	Unbekannt
„Eine Blinde“ („Blinde, Lichter spendend“), lebensgroß	vor 1909	Ölgemälde	Unbekannt*)
Akt-Studie	vor 1909	Ölstudie	Unbekannt
Rückenstudie (Modell der „Eva“, Alma Sch.)	1909	Ölstudie	Unbekannt
„Russischer Bauer“ (2 Gemälde dieses Titels lt. Katalog AWM, 1913?), eines davon vermutlich „Russischer Invalide **)	1892?	Öl auf Leinwand	Unbekannt, ein Bild 1999 im Kunsthandel verkauft als „Porträt eines alten Bauern“
„Russische [sic!] Invalide“, kleine Skizze	vor 1913	Ölskizze	Unbekannt*)
„Ölstudie eines bärtigen Mannes“	vor 1912	Ölstudie	Unbekannt
Studie „Mein Bruder“	vor 1913	Aquarell	Unbekannt
„Mein Bruder“	vor 1913	Zeichnung	Unbekannt
Selbstporträt im roten Samtmantel	unbekannt	Ölgemälde	Unbekannt
Herr Schlesinger, unsigniert	unbekannt	Ölgemälde	Unbekannt*)
Porträtskizze ohne nähere Angabe	vor 1912	unbekannt	Unbekannt
Entwurf für ein Damenporträt	vor 1913	Unbekannt	Unbekannt
Gemälde „Gestorben“	unbekannt	Ölgemälde?	Unbekannt
Glasbild der Hl. Barbara	1905	Glas bemalt, tw. Tiffany-Technik	1948 im Palais Liechtenstein dokumentiert*), heute verschollen
Selbstporträt im grünen Kleid, (lebensgroß, stehend)	1911	Ölgemälde?	Unbekannt*)
„Porträt meiner Mutter“ (Kniestück, sitzend, lebensgroß)	1912	Ölgemälde	Unbekannt*)
Maler E.	vor 1913	Ölstudie	Unbekannt

Werk	Entstehungsjahr	Material	Verbleib
Lebensgroßes Kniestück des Arztes im Sanatorium St. Moritz, „Dr. F...er“ ^{*)}	ca. 1916	Ölgemälde	Unbekannt
Porträt der Mutter, mit Handarbeit, zum 72. Geburtstag ^{**)}	1917	Gouache	Unbekannt
Gemälde der Bella Eh.	nach 1920	Ölgemälde	Unbekannt
Porträt Anwalt Dr. R. St-y, lebensgroß (Dr. Stodolowsky, Rechtsanwalt)	1922/23	Ölgemälde	Unbekannt
Porträt eines Jünglings (Ganzkörper)	nach 1920	Ölgemälde	Unbekannt
Selbstbildnis (Altersporträt, „Mein letztes Selbstporträt“) geschnittener Rahmen	1936	Ölgemälde	Unbekannt ^{*)}
Tintenzeichnungen/Schatten und Projektionen: „Die Unerbittliche“ „Der Henker“ „Anarchisten“ u. a. lt. Katalog Ries (AWM, verm. 1913): „Die Hoffnung“, „Entwicklung der Religionen“	Unbekannt	Tinte	Unbekannt
Darstellungen von Teresa F. Ries			
Porträt, lebensgroß (13-jährig, im blauen Kleid), unbekannter Maler	1879	Ölgemälde	Unbekannt ^{*)}
Porträt als 17-Jährige, in weißem Kleid, aus Chentille-Spitze, in Stiegenhaus mit Teppich, stehend, in der Hand einen Fächer haltend, unvollendet, Maler unbekannt	ca. 1883	Ölgemälde	Unbekannt ^{*)}
Porträtbüste („Herme“) von Edmund Hellmer	1897/98	Marmor	Unbekannt

^{*)} Laut Inventar von Ries vom 28.2.1946 (RA BDA) im Atelier in Wien zurückgelassen.

^{**)} Vgl. Ries 1928, Abbildungsteil, S. 104–136.

Abstract

Teresa Feodorowna Ries zählte um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert zu den bedeutendsten Bildhauerinnen der Österreichisch-Ungarischen Monarchie – dennoch ist sie und ihr Œuvre heute fast gänzlich vergessen: Es existiert weder eine Monografie noch ein Catalogue Raisonné. Das mag damit begründbar sein, dass ihre Bekanntheit eng an ihrer exaltierten und öffentlichkeitswirksamen Selbstrepräsentation hing und sie daraufhin ab den späten 1930er Jahren aus dem kollektiven Gedächtnis verschwand. Das überrascht umso mehr, als sie auch international gut vernetzt war und jahrelang in europäischen Kunstzentren wie Paris, London, Venedig oder Rom erfolgreich ausstellte, öffentliche Aufträge und hohe Auszeichnungen erhielt. Die Sichtung einer Vielzahl von zeitgenössischen Texten, Korrespondenzen und Archivmaterialien ermöglicht erstmals einen Überblick über den Status der Forschung sowie die aktuelle Datenlage zu Ries und brachte neue biografische Details ans Licht. Im Abgleich mit ihrer 1928 publizierten Autobiografie „Die Sprache des Steines“, die bisher in der Forschung kaum hinterfragt und immer weiter tradiert wurde, zeigte sich bald, dass ihre selbst konstruierte Künstlerlegende, die Basis ihres jahrzehntelang gepflegten Images, in mancher Hinsicht korrigiert werden muss.

Wie es ihr gelang, sich als zugewanderte, alleinstehende Frau jüdischer Herkunft in einem männlich konnotierten Beruf in einer Atmosphäre der Misogynie und des Antisemitismus zu behaupten, wird im biografischen Teil der Arbeit ebenso untersucht wie ihre effektiven Networking- und Marketingstrategien. Der zweite Abschnitt widmet sich dem Œuvre von Ries, künstlerischen Vorbildern und Einflüssen, sowie dem bisher kaum beachteten Bezug zum Symbolismus, der eine Neuinterpretation ihres Werks notwendig erscheinen lässt. Das (provisorische) Werkverzeichnis, in dem einige Arbeiten aufscheinen, die in der Literatur bisher nicht erwähnt wurden, versteht sich als Grundlage für weitere Forschungen. Die gewonnenen Erkenntnisse erlauben neue Einblicke und ermöglichen eine weitere Annäherung an die Lebenswelt der Teresa Feodorowna Ries, die nicht nur als Bildhauerin und Malerin, sondern auch als frühe Kunstfigur, Medienprofi und Verfechterin von Frauenrechten die Wiener Kunstszene viele Jahre mitprägte.