

An impressionistic painting of a woman with long, wavy, reddish-brown hair, looking down at a bouquet of flowers. The flowers include several bright red poppies and some purple flowers. The woman's hand is visible, holding the stems of the flowers. The background is dark and textured with visible brushstrokes. The overall style is soft and painterly, with a focus on color and light.

Rahel Schrohe

Dora Hitz

Wechselspiele
von Weiblichkeit
und Raum

Reimer

Rahel Schrohe

DORA HITZ – WECHSELSPIELE VON WEIBLICHKEIT UND RAUM



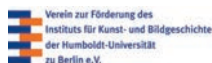
Rahel Schrohe

Dora Hitz

Wechselspiele
von Weiblichkeit
und Raum

Reimer

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Tavolozza Foundation, des Vereins zur Förderung des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin, von Claudia Blümle, Professorin für Geschichte und Theorie der Form am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin, des Deutschen Akademikerinnenbundes e. V., der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin und der Frauenfördermittel der Fakultät



Mit 67 Farb- und 24 S/W-Abbildungen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Zugl. Dissertation Humboldt-Universität zu Berlin, Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftliche Fakultät, 2024

Umschlaggestaltung und Layout: Alexander Burgold · Berlin

Umschlagabbildung: Dora Hitz, *Pavots (Mädchen im Mohnfeld)*, 1891, Museum der bildenden Künste Leipzig,

Foto: Michael Ehrhrt, siehe S. 92

Schrift: Minion, Futura

Druck: Beltz Grafische Betriebe GmbH · Bad Langensalza

© 2024 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin

www.reimer-verlag.de

Der Verlag behält sich die Verwertung des urheberrechtlich geschützten Inhalts dieses Werkes für Zwecke des Text- und Data-Minings nach § 44 b UrhG ausdrücklich vor. Jegliche unbefugte Nutzung ist hiermit ausgeschlossen.

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01711-0 (Print)

ISBN 978-3-496-03101-7 (E-PDF)

Anneliese Nana Wiegand und
Ilse Rabien gewidmet

Inhalt

Einleitung: Die vegetabile Umwelt als Ort der Reflexion weiblicher Subjektivität.....	11
--	----

GETEILTE RÄUME

Kunstkritik	39
Neue Konkurrentinnen im Kunstbetrieb: Die moderne Künstlerin zwischen Dilettantismus und Nachahmung	43
Auf der Suche nach einer schwesterlichen Malerei: Hitz und das spezifisch Weibliche	54
Hitz' Rolle in der Debatte um Kunst von Frauen und Fragen der Kanonisierung.....	62
Moderne Metropole	69
Auf der Schwelle: Der flüchtige Blick zwischen Park und Boulevard	70
Die Neuordnung von Paris und das <i>Mobilier urbain</i>	76
Geteilte Räume in der modernen Metropole und die Künstlerin als <i>Flâneuse</i> im <i>Pariser Park</i>	79

FLORALE RÄUME

Femme fragile	91
Über Umwege: Hitz in Schloss Peleş	94
Die <i>Femme fragile</i> zwischen Kunst und Leben.....	107
Fragilität im Leben – Fragilität im Werk: <i>Pavots</i> und die doppelte Verortung im Symbolismus	117
Moderne Madonna	129
Von Produktion und Reproduktion: Der Diskurs um Mutterschaft und geistige Arbeit	132
Zur Konzeption der modernen Madonna in <i>Soir</i> und <i>Tendresse maternelle</i>	139
Serielle Intimität: Mutterschaft als Konstruktion	157

FREIRÄUME UND UTOPIEN

Ernten	165
Im Umbruch: Bilder der Ernte und des arbeitenden weiblichen Körpers	167
Arbeiten, Ausbilden, Vernetzen, Ausstellen: Der Diskurs um Frauenerwerb in der Kunst	196
Freiräume im Leben – Freiräume im Werk: Die <i>Kirschenernte</i> als Allegorie weiblicher Selbstbestimmung	210
Bewegen	217
„La bella Italia ist unerreichbar“: Italien als Sehnsuchtsort	218
Bewegte Körper und reformierte Kleidung im <i>Garten der Villa Borghese</i>	225
Rückzug und Utopie: Neue Räume für die Neue Frau und die vegetabile Umwelt als politischer Ort	243
Epilog: Die Zeugenschaft der suchenden Künstlerin	249
Dank	259
Anmerkungen	262
Bibliografie	322
Abbildungsnachweis	378
Personenregister	380

Wenn ich zu charakterisieren wäre,
so ist es wirklich als Suchende.

Dora Hitz

[A]rt is a wonderful answer for me in terms of leaving
evidence of myself or being a witness. A lot about being
an artist for me is being a witness.

Roni Horn



Einleitung

Die vegetabile Umwelt als Ort der Reflexion weiblicher Subjektivität

Aus dem Dickicht der Farbe

Aus dem Dickicht der Farbe löst sich der Oberkörper einer Frau und tritt den rosafarbenen Blüten eines Rosenstrauchs entgegen (Abb. 1). Die junge Frau hat die Augen niedergeschlagen und führt eine volle Blüte zum Gesicht. Sie ist ganz in das taktile und olfaktorische Erlebnis versunken. Dicht an der Brust hält sie einen großen Strauß der blassrosa Blumen. Goldenes Licht bricht durch das dichte Blattwerk und die Stämme der Rosen. Es verfängt sich in ihrem Haar, legt sich auf ihren Nacken und fließt über das lose fallende blaue Kleid. Ihr Körper ist mit seinem matten, hellbeige-rosigen Inkarnat und einem grünlichen Schimmer den rosafarbenen Blüten und dem dichten grünen Laub des Strauchs angenähert. Stellenweise scheint er mit diesem verwachsen und nahezu ununterscheidbar aus ihm hervorzugehen. Der hoch aufragende Rosenstrauch auf der rechten Bildseite entfaltet sich über die ganze Fläche der Leinwand, bis an ihre Ränder. Er macht den Grund des Bildes aus und formt den Bildraum.

Dora Hitz konzipiert für ihr Gemälde *In den Rosen* eine vegetabile Umwelt, die als floraler Raum den zarten Körper der weiblichen Figur hinterfängt und aus dem Dickicht der Farbe hervorbringt, um sich gleichzeitig eng mit diesem zu verbinden. Dafür verwebt Hitz Figur und Grund malerisch miteinander: Der sichtbare lineare Pinselduktus und die pastose Vielfarbigkeit des Bildraums, von Rosenstrauch und Lichteinfall, ziehen sich über und in den Körper der jungen Frau sowie Gewand und Haar. Darüber hinaus vereint Hitz zwei unterschiedliche Malweisen, die einander im Bild ergänzen: Das Kleid ist wie das Vegetabile und Florale der Umwelt in einem dynamischen, stellenweise expressiven Duktus gemalt, wohingegen das Inkarnat, vor allem im Bereich des Gesichts, von lasierend aufgetragenen Malschichten geformt wird. Die rosigen Wangen erscheinen zarter als die Blütenblätter der Rosen. Der weibliche Körper und der ihn umfassende, nicht-statische florale Raum sind aufs Engste miteinander verwoben und treten in ein symbiotisches Verhältnis. Der affizierende Rosenduft zirkuliert konzentrisch in der Komposition.

Hitz macht die Analogie und Verflechtung von zartem Frauenkörper und voluminösen Rosen zum Thema des Bildes. Eine wichtige Rolle spielt dafür die Darstellung der

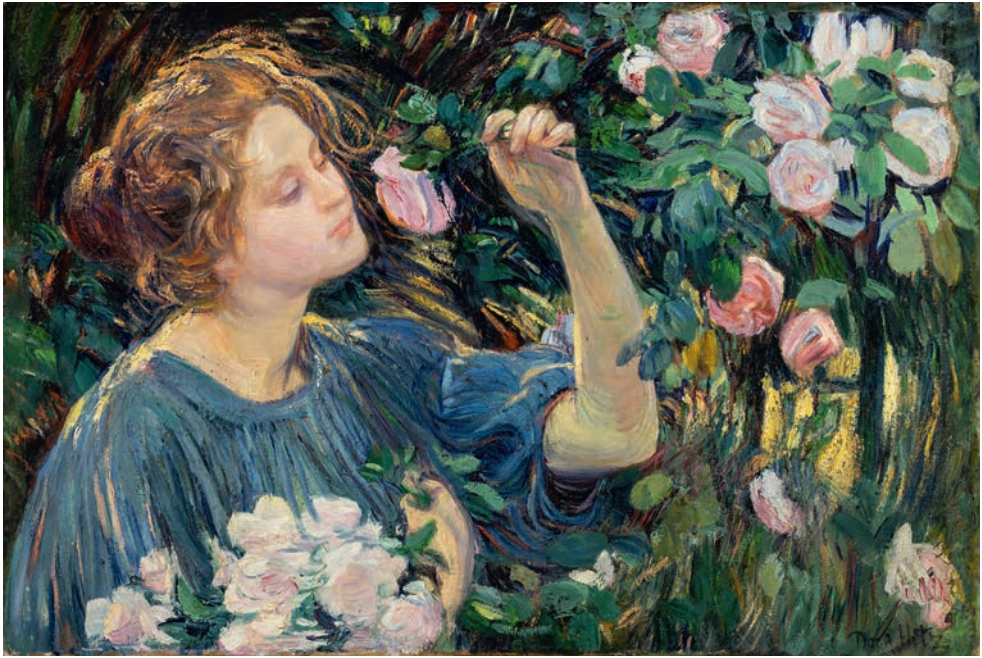


Abb. 1 *In den Rosen*, vor 1913, Öl auf Leinwand, 63 × 95 cm, Museum Wiesbaden

menschlichen Haut – in ihrer malerischen Verbindung zu Blume, Licht und Blättern. Hitz konnotiert den Körper der jungen weißen Frau im Sinne der Bildtradition: Körperliche Nähe und visuelle Analogien zwischen Blumen, den reproduktiven Organen der Pflanzen und Frauen legten in der Literatur und bildenden Kunst des Fin de Siècle eine sexuelle Konnotation der Darstellung nahe.¹ Auch auf wissenschaftlicher Ebene folgte man zu Beginn des 20. Jahrhunderts einer solchen Interpretation: Sexualwissenschaftler vertraten die These, dass die weibliche Sexualität eng an den Duft von Blumen gebunden sei und Geruch und Farbe als Aphrodisiakum wirken könnten.² Im Zusammenspiel von Figur und Florem inszeniert Hitz den Frauenkörper als einen Idealtypus bürgerlicher Weiblichkeit zur Zeit der Jahrhundertwende. Im Spiel mit Bewegung und Licht gibt sie ihm zugleich etwas Phantasmagorisches.

Trotz traditioneller Konnotationen unterscheidet sich Hitz' Darstellung von anderen Umsetzungen dieses Sujets in einigen wesentlichen Punkten.³ Die Malerin wirft einen lustvollen Blick auf ihr Modell, stellt die junge Frau aber nicht als sexualisiertes Objekt aus. Sie schützt sie durch die spezifische kompositorische und malerische Anlage des Bildes. Zudem weist Hitz das sinnlich-lustvolle olfaktorische Erlebnis durch die konkrete Haltung des Oberkörpers der Dargestellten als selbstgenügsames Moment aus, das nicht auf ein Gegenüber im Bild bezogen oder angewiesen ist. In der Rezeption des Gemäldes wird dieses sinnliche Moment nachvollziehbar und erlebbar.

Das Gemälde *In den Rosen* entstand vor 1913, möglicherweise zwischen 1909 und 1912.⁴ Es bildet den Einstieg in die vorliegende Studie, die sich dem Œuvre der Künstlerin Dora Hitz widmet. Untersucht werden Werke von Hitz, die ab Ende der 1880er-Jahre bis um 1920 entstanden. *In den Rosen* fällt in die spätere Werkphase der Künstlerin und kann als eine Art Bindeglied der im Folgenden besprochenen Bilder verstanden werden. Hitz inszeniert hier, wie in ihren Werken der 1890er-Jahre und im Wechselspiel von Figur und Grund, Idealtypen und Phantasmagorien bürgerlicher Weiblichkeit in floralen Räumen. In dieser Hinsicht weist *In den Rosen* Übereinstimmungen mit Gemälden wie *Pavots* oder *Soir* auf. In *Pavots* (1891) gibt Hitz dem Weiblichkeitstopos der *Femme fragile* eine bildnerische Form und verortet ihn in einem Meer aus Mohnblumen und Schmetterlingen (Abb. 13). In *Soir* (um 1893) inszeniert Hitz Mutterschaft als Weiblichkeitstopos der modernen Madonna, den sie in dicht wachsenden und hoch aufragenden weißen Lilien situiert (Abb. 35). Anders als in diesen beiden Werken, die sich durch eine lasierende Malweise auszeichnen, arbeitet Hitz bei *In den Rosen* zusätzlich mit einem breiten, gestisch-expressiven Duktus, wie er in ihren seit Beginn des 20. Jahrhunderts entstandenen Werken zu finden ist. Diese gestisch-expressive Malweise erfasst auch die Körper der dargestellten Figuren. Insofern weist *In den Rosen* Parallelen zu Hitz' Erntedarstellungen auf. In *Kirschenernte* (vor 1905) und in *Weinernte* (um 1909) wird der Bildraum realistischer und werden Bewegung und Expressivität zu Eigenheiten der dargestellten Figuren (Abb. 42, 46). Die Komposition von *In den Rosen*, die den hoch aufragenden Rosenstrauch zum Gegenüber der Frau macht, lässt schließlich an das Spätwerk der Künstlerin denken. Im Gemälde *Im Garten der Villa Borghese* (um 1915–1920) ist die malerische Darstellung der bewegten, in reformierte Kleidung gewandeten Figuren jener der Natur angenähert und fügt sich organisch in die dynamisch-vegetabile Umwelt ein (Abb. 66). In den Gemälden des Spätwerks gibt es, wie bei *In den Rosen*, kein Außen der Darstellung, vielmehr bildet die vegetabile Umwelt ein in sich geschlossenes Raumkonzept. Dahingehend unterscheiden sich diese Werke von frühen Arbeiten der Künstlerin, etwa der Gouache *Pariser Park*, die in der modernen Metropole situiert ist und die Privatheit der vegetabilen Umwelt des Gartens dem öffentlichen Raum des Boulevards gegenüberstellt (Abb. 4).

Die vorliegende Studie widmet sich der Frage, wie sich Hitz' malerische Auseinandersetzungen mit dem Sujet der Frau in unterschiedlichen bildräumlichen Kontexten zu um 1900 virulenten sozialen und gesellschaftlichen Vorstellungen von Weiblichkeit verhalten und wie sie auf die Räume emanzipativer Politik zu beziehen sind, die Hitz selbst bespielte. Zusammengefasst zeigt diese Perspektive auf Hitz' Malereien ein konsequent sich entwickelndes Werk, das in der kontinuierlichen Verhandlung des Verhältnisses von Figur und Grund die herrschenden Diskurse zur Rolle und Position bürgerlicher Frauen in der Gesellschaft ebenso kritisch reflektierte wie die historischen, für Frauen beschränkten Rahmenbedingungen, die die Künstlerin selbst ausreizte und zuweilen überschritt.

Einfluss auf das Bild von (bürgerlichen) Frauen um 1900 hatte etwa die Diskussion um Nervenkrankheit und weibliche Fragilität. Sie spielt für den Selbstentwurf der modernen Künstlerin Hitz ebenso eine Rolle wie für den von Hitz in *Pavots* bearbeiteten

Weiblichkeitstopos der *Femme fragile*. In ihrer Negation schlägt sie sich in den frei bewegten Körpern nieder, die *Im Garten der Villa Borghese* zu sehen sind. Die um die Jahrhundertwende im Zentrum emanzipatorischer Debatten stehende Frage nach weiblicher Erwerbsarbeit wurde auch innerhalb des Kunstbetriebs der Zeit diskutiert. Sie betraf Hitz' Stellung als bildende Künstlerin unmittelbar und findet in ihren Darstellungen arbeitender Frauen, etwa in *Kirschenernte* oder in *Weinernte*, einen Ausdruck. Mit ihr verwickelt ist das Thema der Mutterschaft, mit dem Hitz sich sowohl in öffentlichen Kommentaren als auch malerisch auseinandersetzte, besonders in der Konzeption des Weiblichkeitstopos der modernen Madonna, wie etwa in ihrem Gemälde *Soir*. Das Thema der Mutterschaft tangiert wiederum die Grundpfeiler des bürgerlichen Weiblichkeitsbildes des 19. Jahrhunderts – Ehe und Familie. All diese Debatten betrafen die – im übertragenen Sinne gesprochen – Bewegungsfreiheit bürgerlicher Frauen. Ganz buchstäblich genommen beschäftigte sich Hitz mit ihr in der Auseinandersetzung mit reformierter Kleidung (wie sie etwa bei *In den Rosen* und *Im Garten der Villa Borghese* angedeutet ist).

Biografie

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Dora Hitz und die Rekonstruktion ihrer sozialen Bezüge stehen heute noch am Anfang. Dora Hitz wurde am 30. März 1853 in Altdorf bei Nürnberg geboren – nicht im Jahr 1856 wie bisher angenommen. Der Taufeintrag von Emilia Barbara Dorothea Hitz aus dem Kirchenbuch des Jahres 1853 belegt: Hitz wurde am 30.03.1853 als zweites Kind und Tochter von Johannes Hitz, Zeichenlehrer am Schullehrerseminar Altdorf, und seiner Ehegattin Anna Elisabetha Hitz, geb. Meyer, geboren und am 24.04.1853 in Altdorf getauft.⁵ Sie wuchs in Ansbach auf.⁶

Die frühen Stationen und Zeiträume der Biografie sind aus voneinander abweichenden Selbstausagen der Künstlerin sowie anderen Quellen rekonstruiert und nicht eindeutig belegbar. Hitz ließ sich Anfang der 1870er-Jahre in München zur Malerin ausbilden.⁷ Dort wurde sie 1876 von der deutschen Fürstin Elisabeth zu Wied und späteren Königin von Rumänien entdeckt, die sie als Hofmalerin an den rumänischen Königshof holte.⁸ Die prägende Zeit ihrer zweiten Ausbildung verbrachte Hitz ab etwa 1882 in Paris, von wo aus sie mehrmals nach Rumänien zurückkehrte, um Wandgemälde für die neu errichtete königliche Sommerresidenz Schloss Peleş auszuführen (Abb. 16, 18–20).⁹ Hitz bezog eine Wohnung im Künstler:innenquartier Montparnasse und nahm Unterricht bei Luc-Olivier Merson, Gustave Courtois und Jean-Joseph Benjamin-Constant.¹⁰

In Paris führte Hitz das „Leben einer erwerbstätigen Malerin und das einer Schülerin“. ¹¹ Sie trat dort spätestens seit 1889 nicht nur mit deutschen Künstlern wie Carl Bantzer, Paul Baum, Karl Köpping und mit Kulturschaffenden wie Hermann Bahr in Kontakt. ¹² Sie lernte auch die französischen Maler Edmond François Aman-Jean und Eugène Carrière persönlich kennen. ¹³ Möglicherweise traf Hitz in Paris auf die amerikanische Künstlerin Mary Cassatt. ¹⁴ Hitz wurde von Pierre Puvis de Chavannes in den Kreis der 1890 neugegründeten Société Nationale des Beaux-Arts und deren Ausstellungen auf

dem Champ de Mars eingeladen.¹⁵ Auch spätere Aussagen der Künstlerin legen nahe, dass sie mit der avantgardistischen Pariser Kunstlandschaft bestens vertraut war, die Kunsthandlungen Bernheimer-Jeune und Durand-Ruel sowie jene von Ambroise Vollard gut kannte und die Fresken, Wand- und Deckengemälde von Émile Bernard, Albert Besnard, Maurice Denis und Puvis de Chavannes zu schätzen wusste.¹⁶

Von Paris aus reiste Hitz zwischen 1887 und 1888 nach Pont-Aven in der Bretagne.¹⁷ Dort hielten sich schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts Künstler:innen auf, darunter etwa zur selben Zeit wie Hitz Paul Gauguin und die Mitglieder der Künstlergruppe Nabis.¹⁸ Weitere Reisen in die Bretagne (vermutlich den nördlichen Teil) erfolgten Ende der 1880er-Jahre,¹⁹ möglicherweise zwischen 1888 und 1890.²⁰ Zudem besuchte Hitz um 1890 die Normandie,²¹ vermutlich zwischen 1890 und 1891 das dort gelegene Städtchen St. Vaast-la-Hougue.²² Während ihrer Studienfahrten in die Bretagne und die Normandie arbeitete Hitz an Bildern zu Pierre Lotis Roman *Pêcheur d'Islande*.²³ Von der Normandie aus besuchte Hitz möglicherweise auch London, wo sie die Kunst der Präraffaeliten in Augenschein hätte nehmen können, von denen Werke wie etwa *Pavots* (Abb. 13) beeinflusst scheinen.²⁴ Anfang der 1890er-Jahre übersiedelte Hitz nach Dresden, vermutlich im Frühjahr 1891.²⁵

Von Dresden zog Hitz wenig später, um 1893, nach Berlin.²⁶ Das *Berliner Tageblatt* vermerkte dazu im Oktober 1893:

Dora Hitz ist, wie wir hören, von einer längeren und ergebnisreichen Pariser Studienfahrt zurückgekehrt und hat sich nunmehr dauernd in Berlin niedergelassen. Unsere Künstlerwelt, die frischen Zuwachs recht wohl gebrauchen kann, ist dadurch um eine feine, schmiegsame moderne Kraft reicher geworden. Fr. Hitz wird – im großen Atelierhause Hardenbergstraße 24 – eine Malerinnenschule begründen, von deren Wirksamkeit man einen guten und gesunden Einfluß nicht anders als erwarten kann. Ihre eigene Arbeitsstätte birgt verschiedene neue eigenartige Schöpfungen. Sie ist vor allem die zarte, sich in jede Individualität einfühlende Kunderin der Frau – der Mädchennatur, die im Alter der Erwartung steht, der liebevollen, von warmer Lebensfreude erfüllten Mutter, der Matrone, um die sich der Nachglanz entschwundener Reize breitet. Ihr Temperament bescheidet sich; es will durchaus nicht männliche Stärke posieren. Nur das eine besitzt sie, was man selten in ihrem malenden Geschlechte findet: Die männliche Anschauung von Kunst. Sie beugt sich nicht gefällig den Launen des Tages klingender Vortheile wegen. Sie steht, eine einsame Arbeiterin, ganz im Dienste des artistischen Fortschrittes.²⁷

Der Auszug zeigt beispielhaft, wie man die Position von Hitz in der Berliner Kunstszene der frühen 1890er-Jahre rezipierte und vermittelte: Sie wurde als eine in Paris ausgebildete, fortschrittliche, aber nicht anstößige Malerin beschrieben („modern“ zwar, aber auch „fein“), als Malerin weiblicher Sujets, von Mädchen und Müttern im Besonderen.

In Berlin wohnte Hitz zunächst in einer Pension in der Hardenbergstraße 24 – „Wand an Wand mit Ludwig von Hofmann, der ihr ein treuer Freund und aufrichtiger Bewunderer



Abb. 2 Porträtfotografie Dora Hitz, um 1912

fürs Leben blieb“ – und bezog dann eine Wohnung mit zwei Atelierräumen in der fünften Etage am Lützowplatz 12.²⁸ An beiden Orten führte Hitz ihre eigene Malschule, in der sie für viele Jahre Malerinnen ausbildete.²⁹ Am Lützowplatz 12 lebte Hitz bis zu ihrem Tod mit 71 Jahren am 20. November 1924.³⁰ Hitz bereiste Deutschland und Europa: Sie kehrte mehrfach nach Paris zurück, verbrachte längere Ferien- und Kuraufenthalte in Süddeutschland, der Schweiz und in Italien – zumeist gemeinsam mit Freund:innen.³¹

Eine Porträtfotografie, die vermutlich 1912 im Atelier von August Scherl in Berlin angefertigt wurde, zeigt Dora Hitz (Abb. 2). Von wenigen anderen Porträtfotografien abgesehen, sind keine fotografischen Zeugnisse der Künstlerin überliefert.³² Eine Ausnahme bildet eine Fotografie, die vermutlich aus dem Jahr 1908 stammt und sich im Nachlass des Schweizer Kunsthistorikers Wilhelm Stein in Bern befindet (Abb. 3). Höchstwahrscheinlich zeigt sie Hitz und Stein zusammen in Paris, möglicherweise im Stadtteil Saint-Germain-des-Prés, denn rückseitig ist sie wie folgt beschriftet: „St. Germain. 5.6.08“.³³

In der Zeit zwischen Ende der 1880er-Jahre bis um 1920, die diese Studie behandelt, veränderten sich Hitz' Malstil und ihr Zugang zum Sujet maßgeblich. Während einige der rumänischen Wandgemälde von Mitte der 1880er-Jahre an die Arbeiten ihrer Pariser Lehrer erinnern, entwickelte Hitz Ende der 1880er-Jahre eine eigenständige Malweise, für die sie bereits in Frankreich ausgezeichnet wurde und mit der sie schließlich nach Deutschland zurückkehrte. In Hitz' Werken der 1890er-Jahre wie *Pavots* (Abb. 13) und *Soir* (Abb. 35) sind Verbindungen zu symbolistischen Strömungen augenfällig. Auch zeichnen sie sich durch eine glatte Malweise aus. In Deutschland wurde Hitz, erst in Dresden, dann in Berlin, schnell bekannt und als Vertreterin eines neuen Stils wahrgenommen, wie auch die oben zitierte Nachricht im *Berliner Tageblatt* belegt.

Die Zeitschrift *Kunst für Alle* berichtete im April 1894 über Hitz' Rückkehr nach Deutschland und die Gründung ihrer Malschule in Berlin. Auch dieser Beitrag vermittelt einen Eindruck von jenem Bild, das sich der Berliner Kunstbetrieb über die Malerin Hitz gemacht hatte. Dabei spielt neben dem modernen Malstil auch ihr Wirken als Porträtistin eine Rolle, wobei beide Aspekte auf ihren privilegierten Zugang zur Darstellung von Weiblichkeit zurückgeführt wurden.

Berlin. Dora Hitz ist nach Deutschland zurückgekehrt und hat hier eine Schule begründet, die von einer Reihe begabter jüngerer Malerinnen mit großem Erfolge aufgesucht wird. Die Künstlerin hat als Porträtistin hier keinen allzu leichten Stand, wo vom Bildnis statt der Treue der Natur in Erscheinung und Wesen vor allem äußerliche Glätte und Gefälligkeit verlangt werden. Gleichwohl hat die seelenkundige, geschmackvolle und technisch so reife und mannigfaltige Frau in Berlin eine Reihe bedeutender und eigenartiger Porträts geschaffen, Porträts von Weltdamen und auch von Kindern. [...] Fr. Hitz besitzt ein rüstig fortschreitendes und suchendes Temperament. Sie hat das regeste Zeitgefühl und weiß immer, wie in der Welt der Kunst der Wind weht. Dabei ist sie zu keiner Zeit eine Nachahmerin gewesen. Ihr eignet ein durchaus individuelles Talent, weich in Frauenseelen zu lesen und in



Abb. 3 Dora Hitz und Wilhelm Stein in Paris, 1908

den Lebensbedingungen, denen die Modelle entstammen, das Malerische zu sehen und herzustellen. [...] [S]ie [weiß] den Charakter und die Seele des Modells mit einer Feinheit und Sicherheit dem Auge einzudrücken, wie es nur ganz wenigen und ganz selbständigen Künstlernaturen gegeben ist.³⁴

Bemerkenswert ist, wie der Artikel Hitz' Zugang zum weiblichen Sujet fasst („seelenkundig“, „weich in Frauenseelen zu lesen“, „Feinheit“). Auch hier wird Hitz, wie schon im *Berliner Tageblatt*, als avantgardistisch („rüstig fortschreitend“, „das regeste Zeitgefühl“) charakterisiert und zudem als eigenständige künstlerische Position und ökonomisch selbstständige Künstlerin beschrieben, wenn es heißt, sie sei „zu keiner Zeit eine Nachahmerin gewesen“ und besitze „individuelles Talent“.

In Berlin war Hitz nicht nur Mitglied in avantgardistischen Künstler:innengruppen wie der Vereinigung der XI,³⁵ sondern zählte auch, als eine von nur vier Künstlerinnen, zu den Gründungsmitgliedern der Berliner Secession.³⁶ Hitz veröffentlichte literarische Skizzen sowie Texte, in denen sie sich kunst- und bildkritisch äußerte.³⁷ Sie setzte sich als Porträtistin des großbürgerlichen Milieus durch.³⁸ Im Jahr 1906 wurde Hitz für ihr Porträt der Margarete Hauptmann, Frau des Schriftstellers Gerhart Hauptmann, das sie auf der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes präsentierte, als erste Frau mit dem Villa Romana-Preis ausgezeichnet.³⁹ Den damit verbundenen Aufenthalt in Florenz im Jahr 1907 verbrachte sie u. a. mit Max Beckmann und Käthe Kollwitz.⁴⁰

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts veränderte sich Hitz' Malstil; er wurde pastos und expressiver. Hiervon zeugen insbesondere Gemälde wie *Weinernte* (Abb. 46). In dieser Zeit des Übergangs verband Hitz in einzelnen Werken beide Malweisen miteinander, so etwa im eingangs besprochenen Gemälde *In den Rosen* (Abb. 1), aber auch in *Kirschen-ernte* (Abb. 42). Im Spätwerk, zu dem Gemälde wie *Im Garten der Villa Borghese* (Abb. 66) zählen, fand Hitz schließlich zu einer Malweise, die an ornamentale Strategien anschließt, wie sie zeitgleich auch von Malern wie Maurice Denis und Ferdinand Hodler, aber auch von Edvard Munch entwickelt wurden.

Hitz war zeitlebens unverheiratet und blieb kinderlos. Als alleinstehende, ökonomisch unabhängige Frau war sie für ihren Lebensunterhalt selbst verantwortlich. Innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft mit ihrem Modell der Kleinfamilie kam ihr somit eine Sonderstellung zu. Hitz reüssierte als Malerin bürgerlicher Weiblichkeitsbilder, fügte sich aber selbst nicht ins klassisch-bürgerliche Bild der Frau. Ihr Leben war von Entbehrungen und Krankheit gezeichnet. Besonders schwierig wurde für sie die Zeit des Ersten Weltkriegs und der Inflation, in der sich Einsamkeit und finanzielle Sorgen potenzierten. Ihre langjährige Lebenspartnerin und Mitbewohnerin in der Wohnung am Lützowplatz, die Künstlerin Maria von Brocken (auch Marie von Brocken genannt), die Hitz im Jahr 1890 in Paris kennengelernt hatte, war bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts schwer erkrankt.⁴¹ Mit ihrem engen Freund, dem Schweizer Kunsthistoriker Wilhelm Stein, kam es, kurz bevor sie starb, zum Bruch.⁴² Schon vor ihrem Tod gerieten Hitz und ihr Werk zunehmend in Vergessenheit. Käthe Kollwitz, mit der Hitz freundschaftlich verbunden war, nahm hierauf in ihrem „Gedenkwort an Dora Hitz“ Bezug, welches sie anlässlich des

Todes der Freundin verfasste. Es wurde im Jahr 1925 in den *Sozialistischen Monatsheften* veröffentlicht:

Liebe Dora Hitz, vor 17 Jahren war ich mit Dir in Florenz zusammen, in der Villa Romana. Du standest damals noch im vollen Leben, hattest Freunde, genossest das schöne Italien. Jetzt, 17 Jahre später bist Du in Berlin in Einsamkeit gestorben. Du hast bitter geklagt, dass die Menschen Dich vergessen hätten, als Künstlerin sowohl wie als leidenden Menschen.

Lass es gut sein! Es geht ja meist so, dass die junge Generation die Leistung der vorangehenden unterschätzt. Sie *kann* ihr nicht gerecht werden, weil sie nur sich und ihre Kämpfe um das Ziel vor Augen hat und vor Augen haben *muss*.

Auch diese Generation wird, zu ihrer Zeit, von einer neuen Welle überflutet. Aus dem scheinbar Untergetauchten und Hinweggeschwemmten aber hebt sich später die und die künstlerische Persönlichkeit wieder empor, wird neu gewertet und steht auf festem Grund der Anerkennung als zu Lebzeiten.

So wird es Dir gehen. Das Beste, was Du gemacht hast, wird bleiben. Wird in seiner Schönheit und in dem besondern Gepräge, das Deine Arbeiten haben, gewürdigt werden.

Dein Platz ist Dir sicher.

Nun aber ruh aus von langen, qualvollen Krankheitsjahren. Das Leben ist vorüber, Du hast ausgekämpft.⁴³

Forschungsstand

Obwohl Dora Hitz um 1900 zu den prägenden Vertreter:innen der modernen Kunst in Berlin zählte, ist ihr Œuvre bislang nur in seinen Grundzügen erforscht. Es liegen Einträge in Übersichtswerken zur Kunst der Jahrhundertwende sowie in den einschlägigen Künstler:innen-Lexika vor.⁴⁴ Hitz nimmt heute eine marginale Stellung im kunsthistorischen Kanon ein. Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts hingegen war die Künstlerin auf bedeutenden Ausstellungen vertreten, und ihre Werke wurden in Tageszeitungen sowie der Fachpresse besprochen. In den bekannten Kunstzeitschriften der Zeit erschienen ausführliche Artikel zu Hitz, welche die Relevanz ihrer Person und die breite Rezeption des Werks innerhalb der deutschsprachigen Kunstkritik belegen.⁴⁵ Größere Besprechungen erfuhren Hitz' Werke zudem in der französischen Tagespresse und in internationalen englischsprachigen Kunstzeitschriften wie etwa *Studio*, eine der bedeutendsten Zeitschriften der *Arts-and-Crafts*-Bewegung.⁴⁶