

LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster

KUNSTWERK



DES MONATS

Oktober 2026

LWL

Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

Sehen und gesehen werden: Selbstbildnisse von Ida Gerhardi und Julia Schily-Koppers

Abb. Titelseite: Ida Gerhardi, Selbstbildnis, 1907; Öl auf Leinwand, H 46,0 cm × B 38,0 cm. Inv.-Nr. 1212 LM

Künstlerin werden – trotz patriarchaler Macht- und Ausbildungsstrukturen? Staatliche Akademien blieben Frauen in Deutschland bis 1919 verwehrt. In Frankreich erkämpften sich Künstlerinnen bereits 1898 Zugang zur „Académie des Beaux-Arts“, ab 1909 entfiel dort die Trennung in Herren- und Damenateliers. Bis dahin waren Frauen auf ein Privatstudium oder Sonderbedingungen angewiesen – Schwierigkeiten, mit denen auch die Westfälinnen Ida Gerhardi (1862–1927) und Julia Schily-Koppers (1855–1944) konfrontiert waren. Dennoch etablierten sie sich. Ihre Selbstbildnisse erzählen von diesem Weg: zwischen dem eigenen Willen zum Dasein als Künstlerin und der gesellschaftlichen Akzeptanz als solcher. Kleidung und räumliche Verortung dienten beiden als malerisches Positionierungsmedium.

Zwei Malerinnen, zwei Selbstbildnisse

Eine Malerin mittleren Alters steht in Dreiviertelansicht aufrecht in einem als Atelier zu deutenden Raum: die Hände entschlossen aufeinandergelegt, der Blick bestimmt – jedoch auf etwas außerhalb des Bildes gerichtet, fast kokett. Ida Gerhardi (1862–1927) präsentiert sich hier als selbstbewusste, zu diesem Zeitpunkt in Paris lebende Bürgerin. Mehr als zwanzig Jahre verweilte die gebürtige Hagenerin in der Kunstmetropole. „Sie war in Paris ja zuhause, [...] überall stand sie gut mit Menschen und fand sie Eingang“, erinnerte sich ihre Pariser Weggefährtin Käthe Kollwitz (zitiert nach Tell 1960, S. 29). Hier professionalisierte sie sich nicht nur als Künstlerin, sondern wirkte auch als Vermittlerin zwischen der deutschen und der französischen Kunstszene. Im Jahr ihres Selbstbildnisses, 1907, hatte sie – entgegen der strikten kaiserlichen Kulturpolitik – jüngst eine deutsch-französische Ausstellung in Berlin mit Werken moderner französischer Kunstschafter zusammengestellt.

Ein prüfender Blick, zwischen Neugier und Vorsicht: Mit Pinsel und Palette in der Hand scheint Julia Schily-Koppers (1855–1944) nur kurz innezuhalten, um ihren Blick auf die Betrachtenden zu wenden. [Abb. 1] In Dreiviertelansicht sitzt die 26-Jährige in eleganter Tracht vor ihrer Leinwand, die sich auf einer Staffelei am linken Bildrand befindet. Der Hintergrund deutet eine schlichte, unbestimmte Räumlichkeit an. Im Jahr ihres Selbstbildnisses, 1880, lebte die in Borken geborene Künstlerin in Düsseldorf, hatte ihr Studium an der dortigen Kunstakademie als Meister-schülerin abgeschlossen und führte ein eigenes Atelier, wo sie – wie Gerhardi später in Paris – ab 1889 Schülerinnen unterrichtete. Schon während ihres Studiums war sie deutschlandweit auf Ausstellungen vertreten, zahlreiche Porträtaufträge prägten ihre Zeit in Düsseldorf. 1888 reiste sie für einen Auftrag erstmals nach London – Paris besuchte sie nie.



Abb. 1: Julia Schily-Koppers, Selbstbildnis, 1880; Öl auf Holz, H 32,0 cm × B 23,2 cm. Sammlung der Stadt Borken

Pariser Freiheiten

Als Julia Schily-Koppers in den 1870er-Jahren ihr Studium anstrebte, waren die liberaleren Pariser Studienmöglichkeiten für Frauen noch nicht so etabliert wie später zu Ida Gerhardis Zeit um 1890. Neben einem geringeren gesellschaftlichen Druck boten zahlreiche Privatakademien in Paris Frauen schon früh Gelegenheit zu professioneller Ausbildung und Anerkennung. Sogar die Teilnahme an Anatomiekursen war möglich – Gerhardt schätzte den von Männern wie von Frauen besuchten Abend-Akt an der „Académie Colarossi“ sehr. In Düsseldorf war Schily-Koppers einige Jahre zuvor beim Besuch einer Anatomievorlesung von männlichen Kommilitonen noch mit den Worten „Raus mit ihnen, die Frau gehört in den Haushalt und damit basta“ verdrängt worden (zitiert nach Rittmann 2005, S. 5). Separiert von ihren männlichen Kollegen, konnte sie dennoch im Rahmen einer Zeichenlehrerinnen-Ausbildung ein Studium aufnehmen.

Zwischen Leidenschaft und Broterwerb

Nicht nur die Kosten für ein Privatstudium setzten in Deutschland wie in Frankreich insbesondere bei Künstlerinnen zusätzliche finanzielle Mittel voraus. Auch die Selbstständigkeit garantierte, selbst bei regelmäßigen Ausstellungsbeteiligungen, keine ausreichenden Einnahmen. Frauen blieben somit oft auf familiäre Unterstützung angewiesen: Schily-Koppers bezog während des Studiums Hilfe von ihrem Vater, im Alter von ihrem Sohn. Gerhardt wurde von ihrem Bruder unterstützt, als sie Paris 1913 krankheitsbedingt verlassen musste. Ihr dortiges Studium hatte eine wohlhabende Freundin der Mutter finanziert.

Entgegen ihrer Neigung zur Landschaftsmalerei verfolgte Ida Gerhardt als alleinstehende Frau konsequent das Ziel, ihren Lebensunterhalt durch Porträtmalerei zu bestreiten: „Meine Existenz beruht auf freundlichen Porträts“ (zitiert nach Umbach 2015, S. 33), schrieb sie 1909 an den befreundeten Kunstsammler Karl Ernst Osthaus (1874–1921). Dies war ein eher untypisches Genre für eine Impressionistin, als die Gerhardt sich selbst



Abb. 2: Ernst Ludwig Kirchner, Zwei Frauen auf der Straße, 1914; Öl auf Leinwand, H 125,5 cm × B 91,0 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Inv.-Nr. 0223

verstand. Dennoch zeigen sich in ihrem Selbstbildnis auch avantgardistische Tendenzen: helle, lebendige Farbkompositionen und ein lockerer Pinselstrich, den sie – ähnlich wie der Expressionist Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) in „Zwei Frauen auf der Straße“ [Abb. 2] – punktuell zur Andeutung ihres Schleiers einsetzte. Ihre zwischen 1903 und 1906 im Pariser Lokal „Bal Bullier“ entstandenen Tanzbilder zeugen ebenfalls von dieser französischen „Flottigkeit“. [Abb. 3] Auf dem Kunstmarkt fanden diese Werke im Vergleich zu ihren Porträts aber nur wenig Anklang.



Abb. 3: Ida Gerhardt, Tanzbild XI (Bal Bullier), 1905; Öl auf Pappe, H 44,5 cm × B 79,0 cm. LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Inv.-Nr. 1309 LM

Auch Julia Schily-Koppers betrieb, besonders nach ihrer Hochzeit und der Geburt ihrer Kinder, schwerpunktmäßig Porträtmalerei, etablierte sich jedoch mit einem realistisch-feinmalerischen Stil. Dieser entsprach den zeittypischen Konventionen: „Mit feinem Gefühl und zarter Sinnigkeit verbindet [sie] eine ausgezeichnete Technik [...]“ (Petzold 1894, S. 9). Der Moderne stand sie ablehnend gegenüber. Dies lässt sich sowohl auf ihre geringe Vertrautheit mit dem Kunstbetrieb während des Ehe- und Familien-

lebens zurückführen als auch auf eine starke Orientierung an akademischen Traditionen, um sich, wie Gerhardi, gesellschaftliche Anerkennung als Künstlerin zu verschaffen.

Kleidung als Politikum

Ida Gerhardi präsentiert sich in ihrem Selbstbildnis in förmlicher Kleidung: Hut, Schleier, Handschuhe und Brosche sind weder notwendige noch funktionale Accessoires einer Künstlerin. Das weiße Kleid unterstreicht das gepflegte Erscheinungsbild, zumal es eher unpraktisch für die Atelierarbeit war. Während ihre in gedeckten Farben gehaltenen Gesichtszüge hinter dem Schleier zurücktreten, rückt das helle Kleid in den Vordergrund – eine bewusste Schwerpunktsetzung, um ihre durch die bürgerlichen Attribute ausgedrückte Stellung als Geschäftsfrau zu betonen?

Zugleich grenzt sie sich mit ihrer Kleidung von der zu dieser Zeit in der impressionistischen Malerei häufig anzutreffenden Idealisierung des Weiblichen ab. Der Strohhut ist zwar bürgerlich



Abb. 4: Ida Gerhardi, um 1904; Fotografie. Privatbesitz

konnotiert, wurde aber eher als legeres Accessoire in der Freizeit getragen. Als Echo darauf kann auch das Kleid verstanden werden: eine weiche Silhouette, mit lockerer Brustpartie und leicht betonter Taille. Solch ein moderner, informellerer Schnitt war Gerhards durchaus bekannt und ermöglichte ihr vor allem Bewegungsfreiheit. [Abb. 4] Zusammen mit dem im Hintergrund ange deuteten Atelier kann die Kleidung somit auf ihre parallele Rolle als aktive Künstlerin verweisen.

Die Auseinandersetzung mit der reformorientierten Mode setzte in Deutschland erst in den 1890er-Jahren ein, deutlich später als in Frankreich. Dennoch sind bei Julia Schily-Koppers ähnliche Tendenzen erkennbar: Ihre sitzende Haltung sowie das jackenartige Oberteil mit durchgehender Knopfreihe lassen auf eine ebenso praktikable Kombination aus Rock und Oberteil schließen – ohne die zeittypische Tournüre, ein gepolstertes Unterge stellt, das den Rock nach hinten ausstellte und das Sitzen erschwerte. [Abb. 5] Der Kleidungs typ kann damit erneut als eman-



Abb. 5: Promenaden-Anzug mit Überkleid, Promenaden-Anzug mit Paletot; aus: Der Bazar, 16. September 1886. Historisches Museum Frankfurt, Inv.-Nr. C69440

zipatorisches Element verstanden werden, das das Streben nach Gleichberechtigung auf die Symbolebene der Kleidung überträgt.

Zugleich reiht sich Schily-Koppers in die gängige Gesellschaftskostümierung ein – denn auch für sie fungierte Kleidung im Rahmen der eigenen professionellen Positionierung als Politikum: „Ich wollte weder eine höhere Tochter sein, die ein wenig malte, noch ein Malweib [...], [das durch] phantastische Kleidung die Aufmerksamkeit [...] erregte“ (zitiert nach Rittmann 2005, S. 5). In ihrem Selbstbildnis zeigt sie sich in schlichter, zeittypischer einfarbiger Kleidung, dazu mit bürgerlichem Dekor: einer Brosche im hochgesteckten Haar, einer Schleife am Kragen und ihrer stets vertrauten silbernen Kette mit Kreuz.

Der Raum als Bühne

Auch die Gestaltung des Hintergrunds wird zum Indikator künstlerischer Selbstverortung. Ida Gerhardi malte sich im Genre des „Atelierbesuchs“: Der dafür typische Verkehr von Interessierten und Händler:innen kann hier durch das am linken Bildrand angedeutete Unterkleid erahnt werden. Gerhardi selbst erscheint im Vordergrund – ohne aktive Rolle als Künstlerin; Pinsel und Leinwände sind ausschließlich im Hintergrund platziert. Das Atelier dient so zugleich als Arbeitsbeleg und Bühne eines Kunsthandelsortes, an dem sie selbst als Kunstagentin auftritt – unterstrichen durch Hut und Handschuhe, die ihre Mobilität als Geschäftsfrau betonen. Nicht sie als aktive Künstlerin im Bild, sondern ihr Werk selbst wird damit zum Requisit ihres künstlerischen Könnens.

Für Julia Schily-Koppers ist das Umfeld weniger entscheidend: Vor unbestimmtem Hintergrund positioniert sie sich mit klassischen Arbeitsattributen wie Palette, Pinseln und Staffelei. Der Fokus liegt auf ihr als kunstschaftender Person. Das auf der Staffelei stehende Werk ist für die Betrachtenden nicht einsehbar – als müsse sie ihr künstlerisches Können nicht erneut unter Be-

weis stellen. Auch ihre Signatur setzt sie präsent an die Staffelei und verdeutlicht so, dass sie Abgebildete und Produzentin zugleich ist. Doch während Gerhardi mit vollem Namen signiert, wählt Schily-Koppers mit „J. Koppers“ ein geschlechtlich uneindeutiges Kürzel, das sie zeitlebens beibehielt. In Ausstellungskatalogen nannte sie zudem oft nicht ihre eigene Adresse, sondern die eines befreundeten Künstlers – eine Aushandlung der eigenen Autorschaft als weibliche Künstlerin, die in ihrem Selbstbildnis zusammengeführt wird.

Sehen durch Gesehenwerden

Das Selbstbildnis von Julia Schily-Koppers wurde 2020 durch die Stadt Borken angekauft. Ida Gerhardis Selbstbildnis kam 1968 durch eine familiäre Schenkung an das LWL-Museum für Kunst und Kultur. Ein von ihr selbst bereits 1907 dem Museum vorgeschlagener Ankauf eines anderen Werkes wurde damals abgelehnt: „Schade, dass Münster sich so ablehnend verhält; [...] wenn wir tot sind, wird man uns alle sehr ehren!“, schrieb sie 1908 an Karl Ernst Osthaus (zitiert nach Rittmann 2012, S. 281). Das in den zwei Selbstbildnissen herausgearbeitete Spannungsverhältnis wird an dieser Stelle nochmals deutlich: eine stetige Ambivalenz zwischen Demut und künstlerischem Ehrgeiz nach Anerkennung, auch in der Nachwelt. Ein Desiderat, dem dieses „Kunstwerk des Monats“ Rechnung tragen soll – ein Sehen durch Gesehenwerden.

Lea Sophie Müßinger

Literatur

Beyer, Andreas (Hg.): Das Porträt in der Malerei, München 2002, S. 298–347

Conzen, Susanne/Möller, Hilke Gesine/Trox, Eckhard (Hg.): Ida Gerhardi. Deutsche Künstlerinnen in Paris um 1900 [Ausst.-Kat. Städtische Galerie Lüdenschied/Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg, 2012], München 2012

Haase, Birgit: „Une toile vaut un tableau“. Impressionismus und Mode, in: Hansen, Dorothee/Herzogengrath, Wulf (Hg.): Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus [Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, 2005/06], Bremen 2005, S. 228–238

Härtel, Maren Ch./Kraft, Kerstin/Linnemann, Dorothee/Lösel, Regina (Hg.): Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850 [Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt, 2020], Frankfurt a. M. 2020, S. 56–57, 78–83, 98–99, 102–103, 136–137

Kusch-Arnhold, Britta/Schmidt, Daniele (Hg.): Zwischen Kunst und Konvention. Julia Schily-Koppers [Ausst.-Kat. FARB – Forum Altes Rathaus Borken, 2024/25], Borken 2024

Nökel, Sonja E.: Ich bin ganz Künstler; Raus aus dem Atelier, in: Sadow-sky, Thorsten (Hg.): Auf Augenhöhe. Künstlerische Selbstporträts des frühen 20. Jahrhunderts [Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte Schloss Gottorf, Schleswig, 2025], Schleswig 2025, S. 54–86

Petzold, Bruno: Die Ausstellung von Werken Leipziger Künstler im Leipziger Kunstverein, in: Kunstchronik NF 6, 1894/95, Nr. 1/2, 1894, S. 6–11

Pointon, Marcia: Accessoires as Portraits and Portraits as Accessoires, in: Krems, Eva-Bettina/Ruby, Sigrid (Hg.): Das Porträt als kulturelle Praxis, Berlin 2016, S. 45–60

Rittmann, Annegret: Julia Schily-Koppers. Möglichkeiten und Grenzen einer Malerin im späten 19. Jahrhundert, Borken 2005

Rittmann, Annegret (Bearb.): „Wozu die ganze Welt, wenn ich nicht malte“. Ida Gerhardi (1862–1927), Briefe einer Malerin zwischen Paris und Berlin, Essen 2012, S. 271–281

Tell, Wilhelm: Ida Gerhardi, 1862–1927. Das Leben und Schaffen einer Lüdenschieder Malerin, Lüdenschied 1960, S. 29 (Brief aus Berlin vom 1. Juli 1927)

Fotos

LWL-Museum für Kunst und Kultur/Hanna Neander (Titel, Abb. 3); Stadt Borken/Foto Wissen 2024 (Abb. 1); bpk, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Achim Kukulies (Abb. 2); Scan: Ida Gerhardi. Deutsche Künstlerinnen in Paris um 1900, S. 2 (Abb. 4); Historisches Museum Frankfurt/Horst Ziegenfusz (Abb. 5)

Impressum

LWL-Museum für Kunst und Kultur,
Westfälisches Landesmuseum
Domplatz 10
48143 Münster
+49 251 5907 201
museumkunstkultur@lwl.org

Text
Lea Sophie Müßinger

Redaktion und Satz
Stefan Kötz

Design
AG-Grafik –
Philip Jursch &
Lennart Lofink

© 2026 Landschaftsverband
Westfalen-Lippe.
LWL-Museum für Kunst und
Kultur, Westfälisches
Landesmuseum, Münster