

Frauenvorträge an der  
FernUniversität  
29

*Die Grenzen des Frauseins aufheben -*  
DIE BILDHAUERIN MILLY STEGER  
1881 - 1948

Birgit Schulte

Dr. Birgit Schulte

Vortrag an der FernUniversität

am 30. April 1999 in Hagen

Die Verantwortung für den Inhalt trägt alleine die Autorin.

ISSN 1438-9606

© FernUniversität–Gesamthochschule in Hagen

Redaktion: Die Gleichstellungsbeauftragte  
Die Vorsitzende der Gleichstellungskommission sowie  
Monika Giebeler, Melanie Graf

Herausgeber: Der Rektor

---

## **1 Die Grenzen des Frauseins aufheben - DIE BILDHAUERIN MILLY STEGER 1881 - 1948**

Der Hager Theaterkandal: Provinzposse und Sprungbrett \_\_\_\_\_ S. 4

Die künstlerischen Anfänge: "...zum Bildhauer geboren." \_\_\_\_\_ S. 6

Die Stadtbildhauerin von Hagen: Aufträge und Ablehnung \_\_\_\_\_ S. 7

Der Ausdruckstanz und die expressionistische Phase \_\_\_\_\_ S. 9

"dass alle Beschränkungen von begabten Frauen wegfallen." \_\_\_\_\_ S. 8

Stilwandel und Karrierehöhepunkt \_\_\_\_\_ S. 9

1933 - 1943: Akzeptiert und "Entartet" \_\_\_\_\_ S. 11

Nach der Katastrophe: Neubeginn und Ende \_\_\_\_\_ S. 14

"Milly Steger die Bildhauerin ist eine Welt" \_\_\_\_\_ S. 16

## **Die Grenzen des Frauseins aufheben**

### **DIE BILDHAUERIN MILLY STEGER 1881-1948**

#### **Der Hagener Theaterskandal: Provinzposse und Sprungbrett**

Im Schaffen der Berliner Bildhauerin Milly Steger sind "die Grenzen des Frauseins aufgehoben". So formulierte, im Jahr 1936, ein deutscher Kunstkritiker.<sup>1</sup> Die 'Grenzen des Frauseins' waren damals, im bereits weit fortgeschrittenen 20. Jahrhundert, in den Köpfen noch immer derart eng gezogen, dass die vermeintliche Grenzüberschreitung, die eine Reihe von Künstlerinnen gewagt hatten, nicht selten heftig attackiert wurde.<sup>2</sup> Dies war Fall gewesen, im Zusammenhang mit Milly Stegers Bauplastik für das Theater der Stadt Hagen, im Jahr 1911. Die Enthüllung löste damals einen handfesten Skandal in der westfälischen Industriestadt aus, dessen Schilderung anschaulich illustrieren kann, wie ungewöhnlich und aufsehenerregend die Arbeit einer "Powerfrau am Bau" zu Beginn des 20. Jahrhunderts gewirkt haben muss.

Mitte Oktober des Jahres 1911 erhielten führende deutsche Museumsdirektoren und bedeutende Bildhauer von Karl Ernst Osthaus, dem Gründer und Direktor des Museums Folkwang in Hagen, einen Brief mit folgendem Inhalt: "Beiliegend gestatte ich mir, Ihnen eine Photographie vom Haupteingang des neuen Hagener Stadttheaters mit 4 Figuren von Milly Steger zu übersenden. Diese Figuren sind aus durchsichtigen Gründen Gegenstand eines Kesselreibens geworden, wie es hässlicher in einem ähnlichen Falle kaum da gewesen sein dürfte. Ausdrücke wie 'obskure Künstlerin, Schweinerei, abschreckende Hässlichkeit' usw. sind noch die mildesten. Im Stadtparlament hat man einstimmig dagegen Stellung genommen. Es ist sogar nicht ausgeschlossen, dass die Figuren von ihrer Stelle entfernt und durch irgendwelchen Kitsch ersetzt werden. Ich möchte Ihrem Urteil über die Figuren nicht vorgreifen, glaube aber, dass dieser Fall eine so prinzipielle Bedeutung hat, dass er die schärfste Abwehr von künstlerischer Seite erfordert. Ich möchte daher den Anpöbelungen der Hagener Bevölkerung einige Urteile aus sachverständigem Mund entgegensetzen und diese vor allen Dingen für den Fall bereithalten, dass die Absicht, die Figuren zu entfernen, ernsthaft auftauchen sollte. (...) Besonders bitte ich Sie mit Rücksicht auf den diplomatischen Angriffspunkt der Hagener um ein

---

<sup>1</sup> In: Koralie, Jg. 4, lf. 5., 1936, S. 156.

<sup>2</sup> Vgl.: Karl Scheffler: Die Frau und die Kunst, Berlin 1908; Hans Hildebrandt: Die Frau als Künstlerin, Berlin 1928.

Wort darüber, ob Ihnen die Figuren gerade an dieser Stelle richtig zu stehen scheinen. Es wird nämlich vielfach damit operiert, dass die Figuren möglicherweise in einem Museum, nicht aber innerhalb der 'wundervollen Architektur' des Theaters am richtigen Platze ständen."<sup>3</sup> Die Theaterfiguren provozierten vehementen Zorn und Ablehnung in der Hager Bevölkerung und bei ihren Politikern. Diese sahen sich zum Erlass eines Verbotes des Theaterbesuchs für Kinder und Schulklassen genötigt, um diese vor einer Konfrontation mit den anstößigen Gestalten zu bewahren.

Heute ist kaum mehr nachvollziehbar, weshalb die vier Frauenakte zum Stein des Anstoßes werden konnten. Während damals die überregionale Presse den Aufruhr als Provinzposse abhandelte, protestierten zweihundert Hager Damen unter der Regie eines protestantischen Pfarrers. Sie sammelten Unterschriften sowie 2.500 Mark, um die schändlichen Geschöpfe entfernen und sie durch harmlosere, züchtige Skulpturen ersetzen zu lassen. In diesem Zusammenhang erscheint es auffällig, dass die polemischen Angriffe sich nicht nur gegen die Bildwerke richteten, sondern persönlich auf deren Urheberin zielten. Möglicherweise war sie selbst, die sich als "obskure Künstlerin" beschimpfen lassen musste und weniger die von ihr geschaffenen Werke der Dorn im Auge. In der Industriestadt Hagen hatte - wahrscheinlich zum ersten Mal in der Kunstgeschichte - eine Frau einen beträchtlichen und damit auch lukrativen, bauplastischen Auftrag der öffentlichen Hand erhalten.

'Kunst am Bau', die einträglichste Erwerbsquelle für Bildhauer, war bis zu diesem Zeitpunkt eine reine Männerdomäne gewesen. Stärker als die Malerei war die Bildhauerei traditionell an Aufträge gebunden. Bildhauerinnen wie Elisabet Ney (1833-1907), der offizielle Aufträge übertragen wurden, waren die große Ausnahme und die Arbeiten verblieben zumeist im kleinen Maßstab, wie zum Beispiel Portraitbüsten. Zudem galt die Bildhauerei generell, neben der Architektur, als die 'unweiblichste' aller Künste. Da dieses Metier mit physischer Kraftanstrengung einherging, galt es für Frauen nicht als opportun. Dem 'schwachen Geschlecht' wurde die eigenhändige Bearbeitung harter Materialien wie Stein oder Holz nicht zugetraut. Künstlerinnen dieser Branche wurden auf typisch weibliche Themen wie das gefällige Genre im bescheidenen Format verwiesen. Ihre Zuständigkeit waren Portraitbüsten oder Medaillen, und die erfolgreichste Protagonistin im Bereich handlicher, anmutig-liebenswürdiger Tierplastik war Renée Sintenis (1888-1965).

Die ideologischen Vorbehalte mancher Kunstkenner mündeten zu Anfang des 20. Jahrhunderts in Behauptungen, dass den weiblichen Kunstschaaffenden, abgesehen von der nötigen

---

<sup>3</sup> Serienbrief von Karl Ernst Osthaus vom 13.10.1911; Karl Ernst Osthaus-Archiv (im folgenden KEO-Archiv) P 390.

Körperkraft, auch ein Mangel an räumlichem Vorstellungsvermögen zu eigen sei. Daher fehle ihnen grundsätzlich die Fähigkeit, eine Plastik zu erdenken, geschweige denn zu realisieren. Noch 1928 behauptete der Kunstkritiker Hans Hildebrandt: "Der Farbsinn des Weibes ist stärker als der Formsinn, der Sinn für Flächenformen stärker als jener für körperhafte Formen. Ist diese Beobachtung (...) richtig, so muss es mehr Malerinnen und bedeutsamere gegeben haben als Bildhauerinnen. (...) Die altüberlieferten Haupttechniken der Skulptur, das Heraushauen des Bildwerks aus dem Stein, das Herausschnitzen aus dem Holze, verlangen eine andere Art körperlicher Anlage und eingeborener Geschicklichkeit, als die weibliche Hand sie aufweist, die flink ist und geschmeidig, spürsam für die Nuance und äußerst sensibel, doch zart und ohne robuste Muskelkraft." "Für eine Bildhauerin war es bei diesen tiefverwurzelten Vorurteilen äußerst schwierig, nicht nur kleine Privataufträge für Portraits zu erhalten, sondern umfangreiche Bestellungen von staatlichen Institutionen oder gar Denkmäler."<sup>4</sup>

Ansichten wie die des Kunstkritikers Karl Scheffler in seiner Schrift 'Die Frau und die Kunst', aus dem Jahr 1908, hatten die öffentliche Meinung geprägt. Damals hatte er festgestellt, Frauen fehle "der künstlerische Raumsinn. Daneben dürfe auch nicht unterschätzt werden, dass die Frau schon der körperlichen Kraftentfaltung, die vor allem die Arbeit des Bildhauers erfordert, unfähig sei."<sup>5</sup> Milly Steger, die mit Hilfe ihres Assistenten die Fassadenfiguren, im Gerüst stehend, selbst aus dem Stein schlug, war durchaus nicht dieser Meinung: "Ich würde tunlichst nach vorhergemachten Studien den Stein selbst bearbeiten, nicht vorher modellieren, damit das Ursprüngliche bewahrt bleibt. Durch letzthin gemachte Erfahrungen, bei der sofortigen Arbeit in den Stein, komme ich immermehr zu der Überzeugung, dass eine viel plastischere Gestaltung der Form durch das Abnehmen beim Steinverfahren zu erreichen ist, als bei dem Nacheinanderansetzen der Modellieretechnik."<sup>6</sup>

### **Die künstlerischen Anfänge: "... zum Bildhauer geboren."**

Milly Steger wurde am 15. Juni in Rheinberg am Niederrhein geboren. Der Vater, von Beruf Richter, wurde als Justizrat nach Elberfeld berufen, wo das junge Mädchen aufwuchs. Nach

---

<sup>4</sup> Hildebrandt, 1928, S. 32. - Marina Sauer: Dilettantinnen und Malweiber, in: Das verborgene Museum, Berlin 1987, S. 30.

<sup>5</sup> Scheffler, 1908, S. 57 f.

<sup>6</sup> Steger in einem Brief an Osthaus vom 20.12.1914; KEO-Archiv P2 63/6.

dem Schulabschluss erhielt sie, wie es sich für eine höhere Tochter gehörte, Sprach- und Anstandsunterricht in einem Pensionat in London. Nebenher absolvierte sie Zeichenkurse an einer Londoner Kunstschule. Dort beschloss sie, Malerin zu werden. Zurück in Elberfeld, trat sie an der dortigen Kunstgewerbeschule in die Klasse der Stuckateure und Steinmetze ein, um Aktzeichnen zu lernen. Die erste Berührung mit der Bildhauerei und die Erprobung der handwerklichen Techniken faszinierte sie. Mit Hilfe ihrer Mutter setzte sie, gegen den Willen ihres Vaters, ihren Berufswunsch durch, Bildhauerin zu werden. Der Leiter der Bildhauerklasse an der Düsseldorfer Akademie, Professor Karl Janssen, hatte ihr Talent erkannt. Von 1901-1905 lernte Milly Steger in Janssens Privatatelier in Düsseldorf. An den Akademien waren Frauen noch nicht zugelassen. Anschließend reiste sie nach Florenz, zum Studium der Renaissanceeskulptur und 1906 nach Paris. Dort lernte sie die Plastik von Auguste Rodin und Aristide Maillol kennen. Von großer Bedeutung für ihr weiteres Schaffen war eine Begegnung mit dem berühmten belgischen Bildhauer George Minne im Sommer 1909. Angesichts einer ihrer frühen Arbeiten, rief er, der ihr großes Vorbild war, begeistert aus: "Sie sind zum Bildhauer geboren."

Vom Schaffen Milly Stegers vor 1910 ist relativ wenig bekannt. Offenbar hatte der Assistent des Hagener Museumsdirektors Karl Ernst Osthaus, die Bildhauerin zunächst im Juni 1910 in Berlin besucht. Brieflich berichtete er Osthaus von seinem Besuch im Atelier der Künstlerin: "Bei Frl. Steger bin ich heute Morgen gewesen. Sie hatte einige kleinere Arbeiten in ihrem Atelier, die garnicht übel waren und sogar eine kleine eigene Note enthielten. Mit einer Übersiedelung nach Hagen wäre sie einverstanden."<sup>7</sup>

### **Die Stadtbildhauerin von Hagen: Aufträge und Ablehnung**

Die Aussicht, zwei umfangreiche Aufträge ausführen zu können - unter anderem die Theaterfiguren - lockte schließlich die knapp 30jährige von der Metropole nach Westfalen. Die massiven Frauenakte am Theater waren vermutlich die erste monumentale Arbeit der jungen Künstlerin. In Hagen entwarf sie eine weitere Fassadenskulptur für ihr eigenes Haus, in der Hohenhagener Künstlerkolonie am 'Stirnband': In eine hochformatige Nische eingespannt, die sie fast zu sprengen scheint, stemmt eine überlebensgroße, kräftige, nackte weibliche Figur in gespannter Bewegung den Balkon an der Straßenfront. Diese monumentale Arbeit zeugt von dem Selbstbewusstsein der jungen Künstlerin. Mit dieser Figur an ihrem Haus markierte sie

---

<sup>7</sup> KEO-Archiv P 470/1-2.

ihr Atelier. Unübersehbar demonstriert sie ihre Profession und gleichzeitig ihren Anspruch im Bereich der Groß- und Bauplastik. Ein weiteres Relief über dem Kaminsims eines Nachbarhauses gestaltete Steger nach einem ähnlichen Prinzip: die drei Frauenakte schmiegen sich mit tänzerischen Haltungen in das Oval ein. Die geschwungenen Gewandfalten unterstreichen das Fließende der Bewegung.

Mit der Anfertigung der Theaterfiguren 1911 waren die öffentlichen Aufträge für die junge Bildhauerin keineswegs erschöpft, trotz der anfangs heftigen Kontroversen. Im Gegenteil, sie wirkte ausdrücklich als 'Stadtbildhauerin von Hagen'. Da aus den Archivalien nicht rekonstruierbar ist, ob oder wann eine ausdrückliche Ernennung erfolgte, lässt sich die mit diesem Amt verbundene Aufgabenstellung nicht exakt beschreiben.<sup>8</sup> Die offizielle Funktion manifestierte sich darin, dass die Künstlerin zu verschiedenen städtischen Bauaufgaben herangezogen wurde. Mehrfach hatte sie dies der Vermittlung und Unterstützung von Karl Ernst Osthaus zu verdanken. Zwei *Portalfiguren*, ein Mädchen und ein Junge, schmückten den Eingang einer Altenhagerer Schule. Für den Eingang der Sparkasse gestaltete sie ein *Balustradenrelief*.<sup>9</sup> 1914 entwarf sie eine Reihe von kolossalen *Panthern* über dem Eingang der neu erbauten Stadthalle. Die kraftvolle Dynamik und lauernde Aggressivität der sprungbereiten Raubtiere, standen in krassem Gegensatz erstens zu dem, was man damals mit 'typisch weiblich' identifizierte und zweitens auch zu den statischen Aktfiguren unter ihnen. Ihr Schöpfer war der junge Hagerer Bildhauer Will Lammert (1892-1957).<sup>10</sup>

Kein Erfolg war Osthaus' Engagement zugunsten seiner Künstlerin im Zusammenhang mit dem 'Eisernen Schmied von Hagen' beschieden. Während des Ersten Weltkrieges sollte 1915 öffentlich eine gegen eine Geldsspende zu benagelnde Holzfigur aufgestellt werden. Auf Osthaus' Anregung reichten Ernst Ludwig Kirchner und Milly Steger Entwürfe ein. Diese wurden jedoch von der Kommission abgelehnt, zugunsten einer drei Meter hohen, muskelstrotzenden Kolossalfigur des Dortmunder Bildhauers Friedrich Bagdons. Stegers Entwurf ist nicht erhalten. Erhalten ist allerdings die lebensgroße Bronze eines sitzenden *Schmiedes* von Milly Steger für die Altenhagerer Brücke, die zwei Jahre zuvor, im Jahr 1913, gegossen wurde.

---

<sup>8</sup> Vgl. Joachim Heusinger von Waldegg: Milly Steger, in: Skulptur des Expressionismus, München 1984, S. 188.

<sup>9</sup> Das Relief zeigte ein schlangenartiges Mischwesen. Das Gebäude der Sparkasse wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Ein Relikt, der Hauptteil des Reliefs, liegt heute vor dem Eingang des Sparkassen-Hochhauses an der Körnerstraße, ein weiteres Fragment im Hameckepark in Boelerheide.

<sup>10</sup> Vgl. Werner Gerber: Hagerer Bohème. Menschen um Osthaus, Hagen 1990, S. 26.

Auch um diese monumentale Auftragsarbeit, rankt sich eine Geschichte, die erneut belegt, wie schwer es die junge Stadtbildhauerin mit ihrem hauptamtlichen Auftraggeber hatte: 1913 war Milly Steger mit dem Auftrag der lebensgroßen Bronzefigur eines Eisenschmiedes betraut worden. Der Schmied war als Bekrönung der Wettersäule an der Altenhagener Brücke vorgesehen. Doch die städtische Baudeputation war mit ihrem Werk wieder einmal nicht einverstanden. Erstens war den Ratsherren die sitzende Haltung des rastenden Steger'schen Arbeiters zu passiv und zweitens der Gesichtsausdruck zu melancholisch, zu nachdenklich und zu herb. Milly Stegers Schmied wurde, statt im öffentlichen Raum Präsenz zu zeigen, ins Innere der Hagener Stadthalle verbannt.

Im Jahr 1914 begab sich aber auch Erfreuliches für Milly Steger. Über Osthaus lernte Steger den berühmten belgischen Architekten Henry van de Velde kennen. Dieser gewann sie zur Mitarbeit an seinem Theater für die 'Deutsche Werkbund- Ausstellung' in Köln. Für ein Feld über dem Eingang des Wandelganges entwarf die Bildhauerin ein beschwingtes *Tänzerinnenrelief*,<sup>11</sup> Darüber hinaus wurden auf der 'Werkbund-Ausstellung', in dem von Osthaus eingerichteten 'Hagener Raum', Stegers Gipsmodelle für zwei Portalfiguren vorgestellt. Sie sollten, in Bronze ausgeführt, den Haupteingang des Folkwangmuseums flankieren.<sup>12</sup> Bereits 1912 hatte Steger, zum zehnjährigen Jubiläum des Museums, einen *Frauenkopf als Schlussstein* über dem Portal gestiftet.

Der Krieg jedoch verhinderte die Umsetzung der Fassadenskulpturen für das Museum sowie die Realisierung weiterer öffentlicher Aufträge.<sup>13</sup> Dies sowie die Tatsache, dass aufgrund fehlender Investitionsmittel Stegers Plan scheiterte, in Hagen ein Atelier für Grab- und Gedenksteine einzurichten -<sup>14</sup> eine während des Krieges ergiebige Einnahmequelle -, hat 1917 Milly Stegers Entscheidung zur Rückkehr nach Berlin beeinflusst. Ihre finanzielle Situation war

---

<sup>11</sup> Die Reliefs wurden zusammen mit dem Werkbundtheater zerstört. Ursprünglich war dieses Relief als Entwurf für die Ausschmückung der Hagener Stadthalle konzipiert, um im Vorfeld der Ausführung die Projektierungskosten sparen zu können.

<sup>12</sup> Die Ausstellungsliste der Kölner Werkbund-Ausstellung vom 4.5.1914 nennt 3 Arbeiten Stegers: *Sitzendes Mädchen*, Gips; *Steinfigur*, Kalkstein und *Mädchenfigur*, getönter Gips; KEO-Archiv Kü 434/1. - Die Modelle sind verloren und nur auf einer Fotografie überliefert.

<sup>13</sup> Vgl. Brief von Osthaus vom 15.12.1914: "... Fräulein Steger, die ganz ohne Aufträge ist, ...". - KEO-Archiv Kü 445/17.

<sup>14</sup> KEO-Archiv P 377/1 und P 403/1.

derart desolat, dass die Künstlerin die Miete für das Hagener Atelier oft nicht aufbringen konnte.<sup>15</sup>

Zurück in Berlin, übernahm sie das Atelier von Georg Kolbe.<sup>16</sup>

## **Der Ausdruckstanz und die expressionistische Phase**

Mit dem Ortswechsel war auch ein Stilwandel verbunden. Der strenge Aufbau aus einfachen Formen, im Zusammenhang mit starkem Ausdrucksverlangen, kennzeichnet die Arbeiten ab 1917 bis zu Beginn der Zwanziger Jahre. Milly Steger schuf hauptsächlich Portraits und freiplastische Figuren, von Kleinformat bis Lebensgröße. Ihre Plastiken bestimmte das dynamische Element einer expressiven Ausdrucksgebärde. "Bringe dein inneres Erleben in knappster Form zum Ausdruck", beschrieb die Künstlerin selbst ihr Anliegen.<sup>17</sup> An die Stelle von Masse trat Leichtigkeit und Bewegung. Die aus geometrisierenden Grundstrukturen komponierten Gestalten, verschränken sich in komplexen Drehungen. Die Gesichter zeigen einen introvertierten, melancholischen Ausdruck. Aus aufeinander bezogenen Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen baut sich der *Auferstehende Jüngling*, von 1920, auf. Zu dieser Gestalt ließ sich Steger möglicherweise durch die knienden Knaben um den Brunnen des von ihr verehrten George Minne in der Eingangshalle des Hagener Museum Folkwang anregen.<sup>18</sup> Die Aufwärtsbewegung des Knienden wird durch die Spitzen des kantigen, um den Unterkörper drapierten Gewandes unterstützt. In dem vom Viereck der Arme und Hände eingefassten Gesicht dominieren die großen, hervortretenden, mandelförmigen Augen. Nicht nur die Gebärde, auch die Mimik ist stilisiert. In enger Verknüpfung kommt dieses Zusammenwirken expressiver Mimik und Gestik auch in der ausdrucksstarken *Weiblichen Halbfigur* zum Tragen. Hier steigert die Künstlerin das Streben nach vergeistigtem Ausdruck ins Extrem. Raumgreifender ist

---

<sup>15</sup> In Briefen an Osthaus erwähnt Steger 1916 Aufträge für den Hagener Stadtbaurat Figge, für den Gartenarchitekten Leberecht Migge und für Hans Hildebrandt; für letzteren, der 1918 über die Bildhauerin einen Artikel im 'Kunstblatt' veröffentlichte, evtl. die Ausführung eines Portraits.

<sup>16</sup> Nach Kriegsende übernahm der kommunistische Maler Max Schulze-Sölde das Atelier im Steger-Haus, das zum Treffpunkt der sog. 'Hagener Bohème' wurde.

<sup>17</sup> Aus einem Manuskript von Milly Steger in Privatbesitz, vermutlich aus dem Jahr 1946.

<sup>18</sup> Minne hatte die Figur des Großen Knienden 1898 geschaffen, 1906 erteilte Osthaus ihm, auf Anregung von de Veldes, den Auftrag zur Konzeption des Brunnens für die Eingangshalle des Folkwangmuseums.

*Jephtas Tochter* von 1919, die Karl Ernst Osthaus für sein Museum Folkwang ankaufte.<sup>19</sup> In dieser tragischen Gestalt aus dem Alten Testament verarbeitete Milly Steger die spannungsvolle Körpersprache des damals populären Ausdruckstanzes.<sup>20</sup> Jegliche blockgebundene Schwere ist aufgehoben. Fließende, gegenläufige Bogenformen umreißen die zierlich-feingliedrige, etwas unterlebensgroße Tänzerin. Milly Steger verstand die eigenwillige Dynamik ihrer Figuren als Ausdruck von Emotionen. "Ihre Sprache ist Bewegung. Keine Bewegung als Selbstzweck, aus Virtuosität. Aber Bewegung als Ausdruck eines intensiven Gefühls," so ein zeitgenössischer Kritiker.<sup>21</sup>

### **"dass alle Beschränkungen von begabten Frauen wegfallen."**

Mit Karl Ernst Osthaus in Hagen hielt Milly Steger auch von Berlin aus weiterhin Kontakt<sup>22</sup>. Beide traten 1919 dem 'Arbeitsrat für Kunst' bei. Diese Vereinigung von Kulturschaffenden hatte sich, unter dem Eindruck der Novemberrevolution 1918, dem Aufbau einer neuen sozialistischen Gemeinschaft verschrieben. Der Arbeitsrat entwickelte utopische Vorstellungen von einem "Gesamtkunstwerk Gesellschaft" in einem Idealstaat.<sup>23</sup> Im Frühjahr des Jahres 1919 erhielten die Unterzeichner des kunstpolitischen Programms einen Fragenkatalog, um die Ar-

---

<sup>19</sup> *Jephtas Tochter* von 1919 war aus schwarzem Steinguss, der wie schwarzglänzender Eisenguss wirken sollte. Vgl. Brief vom 19.2.1920; KEO-Archiv P2 63/2. - Steger schickte die Figur im September 1920 von Berlin nach Hagen; vgl. KEO-Archiv P2 63/32. Zur Aufstellung schlug sie einen hellen Hintergrund für die freistehend gedachte Figur vor; vgl. Brief an Osthaus vom 19.10.1920; KEO-Archiv V 74/1, beiliegend die Rechnung über 2.500 Mark. - *Jephtas Tochter* gelangte 1922 nach Essen und wurde 1944 im Krieg zerstört. - Die Plastik war beispielhaft in Alfred Kuhns Buch: *Die neue Plastik, 1922*, neben Arbeiten von Jacques Lipschitz und Alexander Archipenko abgebildet.

<sup>20</sup> Berühmte Ausdruckstänzerinnen dieser Zeit waren Gret Palucca und Mary Wigman; Osthaus hatte die Tänzerin Tatjana Barbakoff mehrfach nach Hagen eingeladen.

<sup>21</sup> Alfred Kuhn: Milly Steger, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 26, lf. 4, 1923, S. 199.

<sup>22</sup> Zusammen mit verschiedenen Künstlern, denen sie zum Teil erstmals in Hagen begegnet war - Walter Bötticher, Karl Gehle, Christian Rohlf, Jan Thorn-Prikker, Moissej Kogan, J.L.M. Lauweriks, Ernst-Ludwig Kirchner, Georg Kolbe, Willi Lammert und Max Schulze-Sölde - beteiligte sich Milly Steger im Juni 1921 an der zweiten Gedächtnisausstellung für den verstorbenen Mäzen im Museum Folkwang unter dem Motto: 'Die Künstler um Karl Ernst Osthaus'

<sup>23</sup> Vgl. Karl Ernst Osthaus' und Milly Stegers Antworten, in: *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin, 1919*.

beiratsrat-Programmatik zu untermauern. Die Antworten von 28 Mitgliedern, unter ihnen Milly Steger, wurden im November veröffentlicht unter dem Titel: 'JA! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin'. Von den Erwidernungen Milly Stegers auf die 13 Fragen soll hier nur eine zitiert werden: Diese unterstreicht ihren Anspruch als gleichberechtigte Künstlerin, den sie nicht nur für sich selbst behaupten wollte. So lautete die Frage zum Lehrprogramm: "Welche Maßnahmen werden für geeignet gehalten, eine gründliche Reform der Ausbildung für alle bildnerische Tätigkeit zu erreichen?" Darauf formulierte Milly Steger folgende Forderung: "Ich schließe mich dem aufgestellten Lehrprogramm im wesentlichen an und möchte insbesondere Gewicht auf die handwerkliche Ertüchtigung jedes Kunstschülers legen; im übrigen bin ich dafür, dass dem Schüler durch den Unterricht der Weg zu seinem eigenen Ich, zu seiner eigenen Art, die Dinge zu sehen und zu empfinden, und zu seiner eigenen künstlerischen Offenbarung gewiesen wird. - Für selbstverständlich halte ich es, dass in einem sozialistischen Staat alle Beschränkungen hinsichtlich der Aufnahme von begabten Frauen in den Unterrichtsanstalten wegfallen."

Diese Antwort spiegelte Stegers persönliche Erfahrung während ihrer eigenen Lehrzeit. Ihr selbst war die Aufnahme an einer staatlichen Unterrichtsanstalt, das heißt der Kunstakademie, noch verwehrt gewesen. Erst ab 1918 gewährten die öffentlichen Ausbildungsstätten auch Frauen den Zugang. Ihre eigene Schulung hatte Milly Steger im Privatatelier des Düsseldorfer Bildhauereiprofessors Janssen erfahren. Zu Janssens männlichen Meisterschülern an der Akademie zählte unter anderen Wilhelm Lehmbruck. Vor dem Hintergrund ihres eigenen Ausschlusses von männlichen Bildungsprivilegien, wird Stegers Forderung nach der professionalisierten Ausbildung von Künstlerinnen an öffentlichen Lehrinstituten verständlich.

Sie selbst lehrte allerdings an einer privaten Kunstschule: Seit 1927 gehörte Milly Steger zum 'Verein der Berliner Künstlerinnen' und arbeitete dort aktiv im Vorstand mit. An der Unterrichtsanstalt des Künstlerinnen-Vereins wurden ab Januar 1929 Klassen für Aktzeichnen und Bildhauerei eingerichtet. Die Leitung übernahm Milly Steger. Als eine der ersten Frauen, unterrichtete sie nun auch männliche Schüler in Portrait, Akt, Komposition sowie in der handwerklichen Gesamtausbildung in Ton, Stein, Holz, Bronze und Gips.

### **Stilwandel und Karrierehöhepunkt**

In den Zwanziger Jahren stand Milly Steger in Berlin auf dem Höhepunkt ihres Schaffens. Von 1922 bis 1943 nahm die Künstlerin als Gast an mehr als 25 Ausstellungen der Akademie der Künste teil. 1925 entwarf sie sechs kleinplastische Frauenfiguren für Porzellanausfor-

mungen der Firma Rosenthal. 1927 bot Philipp Franck, der Direktor der 'Staatlichen Kunstschule' zu Berlin, Milly Steger die Übernahme des Aktzeichnenunterrichts für Damen an. Er musste sein Angebot jedoch kurz darauf wegen fehlender Haushaltsmittel zurückziehen. Im Auftrag des berühmten Intendanten Max Reinhardt modellierte Steger für das Foyer des Deutschen Theaters 1927 zwei Schauspielerinnenbüsten: Gertrud Eysoldt und Helene Thimig. Im gleichen Jahr stellte die Künstlerin im Kunstsalon Kühl in Dresden 25 Plastiken und eine größere Anzahl von Zeichnungen aus - womöglich die größte Einzelausstellung zu ihren Lebzeiten. Und sie wirkte mit in dem Dokumentarfilm 'Schaffende Hände: Die Bildhauer' von Hans Cürdis, der die verschiedenen Arbeitsweisen von Bildhauern demonstrierte. Ab 1927 gehörte Milly Steger zum 'Verein der Berliner Künstlerinnen'. Gleich zu Beginn arbeitete sie für fünf Jahre im Präsidium des Vereins, danach, 1932 wurde sie zur Ehrenvorsitzenden ernannt. Im Jahr 1930 nahm die 'Berliner Sezession' sie als Mitglied auf. Schließlich wurde Steger im Februar 1933 zur zweiten Vorsitzenden des 'Reichsverbandes bildender Künstler' Deutschlands gewählt und war zudem Vorstandsmitglied des Berliner Ortsverbandes.

Vergleicht man ihr Werk ab Mitte der zwanziger Jahre mit den expressiven Figuren der frühen Berliner Zeit, so lässt sich hier deutlich ein Stilwandel erkennen. Dieser löste zunehmend die expressionistische Phase ab. Milly Steger knüpfte wieder verstärkt an Naturformen an, wie sie dem frühen 'Schmied' von 1913 zu eigen waren. Ihre Figuren gewinnen an Schwere. Zwar sind noch immer starke Körperdrehungen, wie bei der Kauernden, um 1927, sowie eine ausgeprägte Gebärdensprache von zentraler Bedeutung. Die emotionale Aussage der Figuren findet nun jedoch in einer beherrschteren Bewegung Ausdruck. Ausgreifende Gebärden sind manchmal durch entsprechende Attribute, wie beispielsweise einen Krug oder durch das Hantieren mit einem Schleier oder Tuch motiviert. Manche Titel spiegeln eine seelische Stimmung: 'Die Klage', 'Die Einsamkeit' oder 'Die Sinnende'. Viele der in Stein gehauenen und in Bronze gegossenen Figuren sind lebens- oder überlebensgroß, wie die eindrucksvolle Bronzeplastik *Die Herbe*. Milly Stegers Hauptmotiv war und blieb der weibliche Akt, den sie in unzähligen Studien und Skizzen, in Bleistift und Rötel, immer wieder erprobte.

### **1933-1943: Akzeptiert und "Entartet"**

1933 erlebte Milly Steger, wie unzählige andere Künstlerinnen und Künstler Deutschlands, die gravierenden Eingriffe der Nationalsozialisten. Zwar konnte sie an der Schule des 'Vereins der Berliner Künstlerinnen', der gleichgeschaltet wurde, weiterhin unterrichten und so für ihren Lebensunterhalt sorgen. Doch der 'Reichsverband bildender Künstler', dessen stellvertretende Vorsitzende sie war, wurde aufgelöst. Stattdessen wurde sie korporatives Mitglied im

'Deutschen Frauenwerk' und in der 'Reichskammer der bildenden Künste'. In der im Juli 1937 eröffneten 'Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung' in München wurde ihr Werk gezeigt. Doch in den folgenden regelmäßigen Leistungsschauen nationalsozialistischer Kunst war sie nur selten vertreten. Öffentliche Aufträge für Bauplastik erhielt sie nicht. 1937 beschlagnahmten die Nationalsozialisten mehrere Werke Milly Stegers als 'entartet'. In den verschiedenen Schand-Ausstellungen, unter dem Motto 'Entartete Kunst', war Werk jedoch offenbar nicht vertreten. Dagegen gewann sie 1938 den 'Villa-Romana-Preis' des Deutschen Künstlerbundes sowie bei den Olympischen Kunstwettbewerben 1936 und 1940 jeweils Auszeichnungen.

Die widersprüchliche Stellung Milly Stegers in der nationalsozialistischen Epoche, zwischen Akzeptanz und Ablehnung, ist nicht einfach nachzuvollziehen und zu erklären. Offenbar konnte sie unter den Nationalsozialisten relativ ungehindert arbeiten. Sie erhielt jedoch keine besondere staatliche Förderung. Die Künstlerin akzeptierte die wenigen öffentlichen Aufträge, allerdings womöglich nicht nur aus finanzieller Notwendigkeit. Dies scheint eine Äußerung Stegers in einem Interview aus dem Jahr 1936 nahe zulegen: "Erfreulicherweise werden wir Bildhauer in letzter Zeit wieder mehr von den Architekten zur Mitarbeit herangezogen, und so können wir hoffen, dass uns bald wieder das einige, große Kunstwerk erstehen wird, das Kunstwerk unserer Zeit, eine harmonische Verbindung der drei Schwesterkünste: Architektur, Malerei und Plastik."<sup>24</sup> In dieser Äußerung Milly Stegers finden sich Gedanken, die den Zielen der Kunstpolitik des 'Arbeitsrates für Kunst' entsprechen, in dem sie 1919 aktiv mitgearbeitet hatte. Die ideologische Umklammerung durch die faschistische Ästhetik, erklärt sich daher nicht zuletzt durch deren teilweise Wesensverwandtschaft mit den Utopien des linksradikalen 'Arbeitsrates'.

Milly Stegers reifes Werk ließ sich für den herrschenden Kunstgeschmack vereinnahmen. Die gebilligten, anmutig-herben Arbeiten, wie zum Beispiel eine *Krugträgerin*, um 1940,<sup>25</sup> können durchaus einem stehenden Frauenakt des regimetreuen Fritz Klimsch zur Seite gestellt werden.<sup>26</sup> Dagegen wurde eine 1934 entstandene *Krugträgerin* in den Staatlichen Museen Berlin als 'entartet' beschlagnahmt. Insgesamt finden sich auf den Beschlagnahmungslisten sechs Arbeiten Stegers.

---

<sup>24</sup> Milly Steger in: Koralle, Jg. 4, lf. 5, 1936, S. 157.

<sup>25</sup> Material und Maße unbekannt, Verbleib unbekannt; Abb.: Kat.: Profession ohne Tradition, Berlin 1992, S. 140.

<sup>26</sup> In *Wind und Sonne*, 1936, Bronze; Abb.: Kat.: Profession ohne Tradition, Berlin 1992, S. 140.

## Nach der Katastrophe: Neubeginn und Ende

In der Nacht vom 22. zum 23. November 1943 wurden Wohnung und Atelier Milly Stegers durch Bomben zerstört. Sämtliche dort aufbewahrten Werke und Dokumente wurden vernichtet, so dass sich heute ihre Biographie und ihr Werk nur lückenhaft rekonstruieren lassen. Mit ihrer Mutter und ihrer Tante floh die Künstlerin, ohne irgend etwas retten zu können, nach Potsdam zu Verwandten. Nach einiger Zeit nahm sie ihre Arbeit wieder auf, zunächst in einem provisorischen Atelier in einem leerstehenden Kindergarten. Sie erhielt verschiedene Aufträge für Grab- und Gedenkmale. Hier ist ihr persönlicher Stil zurückgenommen, zugunsten der vom Auftraggeber gewünschten Gestaltung. Daneben schuf Milly Steger eine Reihe von Holz- und Marmorarbeiten mit persönlichem Bezug. Die leidvollen Erfahrungen des Krieges - Schmerz, Tod, Verlust und Trauer - fanden Eingang in die sogenannte *Pietà 45*, aus Fichtenholz, entstanden im letzten Kriegsjahr. Das Motiv der um ihren Sohn trauernden Gottesmutter symbolisiert das Leid Aller, die ihre gefallenen Angehörigen beklagen. Der Verstorbene ist im Umriss der Mutter geborgen: Die beiden knienden Gestalten, die aus einem Stamm gehauen sind, scheinen zu einer einzigen Figur zu verschmelzen.

Auch die eindrucksvolle, leider verlorene Marmorarbeit *In Memoriam*, aus dem Jahr 1944, ist ein Sinnbild für stillen Schmerz und in sich ruhende Weltentrücktheit. Mit dieser Figur schuf Milly Steger eine zweite Fassung ihrer berühmten *Klage*, einer Marmorskulptur aus den dreißiger Jahren, die ebenfalls verloren ist. Als Material für die letzten Marmorskulpturen dienten der Künstlerin zerstörte Grabsteine, welche die inzwischen über Sechzigjährige noch immer kraftvoll mit Hammer und Meißel bearbeitete. Ihr Lieblingsmotiv waren, wie früher, Mädchen und Frauen. Doch entfalten sich diese nun nicht mehr frei im Raum, sondern sie bleiben in den Stein eingebunden. Die weiblichen Geschöpfe, die sie *Najaden*, *Schwestern* oder *Abend* nannte, lösen sich aus dem Material, aus dem sie geschaffen sind, nicht vollständig heraus. Der Reliefgrund verbleibt in grob behauenen Zustand, wie auch die Schleier, in die sich einige der Wesen einhüllen. Selbst ihre Haare sind eins mit dem Stein und verschmelzen ununterscheidbar mit ihm. Traumverloren und entrückt, scheinen diese ätherischen Geschöpfe nicht mehr in die Welt treten zu wollen, deren grausame Zerstörung die Künstlerin so hart getroffen hatte. Diese melancholische Weltabgewandtheit im Ausdruck war den weiblichen Aktfiguren Stegers stets zu eigen. Doch am Ende ihres Lebens und Schaffens gelangte die Künstlerin in der Formulierung dieser seelischen Gestimmtheit zu höchster Intensität.

Gesteigert wird diese Vorstellung eines abwesenden Zustandes noch in ihrem letzten Werk, das sie im Jahr vor ihrem Tod begann. Aufgrund ihrer schweren Krankheit fand sie nicht mehr die Kraft, es zu vollenden. *Die Schmerz erfahrene*, aus Lindenholz, zeugt in ihrer schmalen Vertikalität noch von dem Stamm, aus dem sie gehauen wurde. Mit ihren Händen und Armen

umschließt die Gestalt sich selbst. Die geschlossenen Augen und das selige Lächeln deuten den Übergang in einen anderen, jenseitigen Zustand an. - Am 31. Oktober des Jahres 1948 starb Milly Steger in Berlin. - Der 'Verein der Berliner Künstlerinnen' widmete ihr im April 1949 eine Gedächtnisausstellung.

### **"Milly Steger die Bildhauerin ist eine Welt"**

Milly Steger war eine der ersten Bildhauerinnen, die sich durchsetzen konnte. Hierbei profitierte sie nicht zuletzt von dem Hagerer Skandal. Sie wurde in der Kunstwelt wahrgenommen und war öffentlich anerkannt. Um 1920 fehlte ihr Name in keinem Übersichtswerk zur zeitgenössischen Plastik. Einige Kritiker schätzten sie als bedeutendste Bildhauerin Deutschlands.<sup>27</sup> 1932 nennt 'Knaurs Konversationslexikon' Milly Steger, zusammen mit Ernst Barlach und Wilhelm Lehmbruck, exemplarisch für die Bildhauerei des 20. Jahrhunderts.

Milly Steger war eine Ausnahme von der Regel, wie die Kunsthistorikern Magdalena Bushart analysiert: "Im Gegensatz zu den meisten ihrer Kolleginnen widersetzte sie sich mit aller Kraft den ideologischen Vorgaben, mit denen weibliches Künstlertum gemeinhin definiert wurde: Nicht nur, dass sie sich erfolgreich mit großformatiger Architekturplastik beschäftigte - auch in der Stein und Holzbearbeitung brachte sie es zu unbestrittener Meisterschaft. In der zeitgenössischen Kunstkritik wurde sie deshalb als 'Naturtalent' gehandelt, das sich einer geschlechtspezifischen Zuordnung entziehe. (Es) ist vom 'überwiegend männlichen Charakter' ihrer Kunst die Rede (und davon, dass sie) sich verwegen und robust an Großplastiken gewagt und handwerklich mit den Männern konkurriert habe ... . Diese Einschätzung dürfte dem Selbstverständnis der Künstlerin entgegengekommen sein. Sie unterstützte den Mythos einer naturgegeben-maskulinen Begabung, wo immer sie konnte. (...) Auf Portraitaufnahmen posierte sie entweder im Bildhauerkittel oder, betont männlich, mit Hemd und Krawatte. Die Kategorie 'Frauenkunst' lehnte sie entschieden ab - für sie gebe es 'nur gute und weniger gute Künstler'. Milly Steger war davon überzeugt, zur ersten Kategorie bestimmt zu sein."<sup>28</sup>

Milly Steger verstand die Kunst der Selbstinszenierung. Sie wählte bewusst die Rolle der Künstler-Außenseiterin, indem sie sich im männlichen Habitus stilisierte. Hatte sie möglicherweise das bis zu ihrer Zeit unausrottbare Vorurteil verinnerlicht, dass "Männlichkeit eine

---

<sup>27</sup> U. a. Scheffler und Thorwald.

<sup>28</sup> Magdalena Bushart: Der Formsinn des Weibes, in: Kat.: Profession ohne Tradition, Berlin 1992, S. 136 - 140.

der ersten Bedingungen der Kunst sei,"<sup>29</sup> und dass "nicht Talent, sondern Hosen ... das Ausschlaggebende" seien?<sup>30</sup> Ihre Strategie ging auf: Auf diese Art setzte sie sich durch, machte Karriere und wurde auch von männlichen Kollegen und der Fachwelt anerkannt. Dagegen standen manche ihrer Künstlerkolleginnen der Bildhauerin befremdet gegenüber. Käthe Kollwitz notierte beispielsweise 1917 in ihrem Tagebuch: "Neulich bei Milly Steger gewesen im Atelier. Sie ist sympathisch und ihre Arbeit stark. Etwas seelenlos. Es gibt für sie nur formale Probleme. Sie geht von einem ganz anderen Ende los wie ich. Sie ist ein ordentlicher Kerl, arbeitet wie ein Mann."<sup>31</sup>

Das offensichtlich Burschikose der äußeren Erscheinung Milly Stegers provozierte auch Else Lasker-Schüler, die 1916 ihr bekanntes Gedicht an Milly Steger verfasst hatte, sie in einem Brief an ihren Freund Franz Marc 1915 als "reizenden Kerl" zu titulieren.<sup>32</sup>

Im Hinblick auf Stegers individuellen Weiblichkeitsentwurf ist das Gedicht der expressionistischen Dichterin Else Lasker-Schüler, die Milly Steger persönlich kannte, von besonderer Aussagekraft:

### **Milly Steger (1916)**

*Milly Steger ist eine Bändigerin,  
Haut Löwen und Panther in Stein.*

*Vor dem Theater in Hagen  
Stehen ihre Großgestalten.*

*Böse Tollpatsche, ernst gewordene Hännkesken,  
Clowne, die mit ihren blutenden Seelen wehen.*

*Aber auch Brunnen, verschwiegene Weibsmopse  
Zwingt Milly rätselhaft nieder.*

---

<sup>29</sup> Emil Hannover: Weibliche Kunst. Minka Grönvold, in: Kunst und Künstler, Jg. 5, Berlin 1904, S. 397.

<sup>30</sup> Aus den Erinnerungen der Künstlerin Sabine Lepsius, publiziert 1972.

<sup>31</sup> Käthe Kollwitz: Die Tagebücher, hrsg. von Jutta Bohnke-Kollwitz, Berlin 1989, S. 299.

*Manchmal spielt sie mit Zündhölzchen,  
Die entzünden sich in der Gulliverin Hand.*

*Sie schnitzt aus dem Holze Adam  
Hinterrücks sein Weib.*

*Und Millys Herz lacht wie ein Apfel,  
In ihren stahlblauen Augen sitzt ein Schalk.*

*Milly Steger die Bildhauerin ist eine Welt,  
Meteore stößt sie von sich*

*Eine Büffelin an Wurfkraft,  
Freut sie sich auch zart an dem blühenden Kern der Büsche.*

Mit ihrer Grenzüberschreitung in die Männerdomänen der Bildhauerei mit Hammer und Meißel, der Großplastik und der öffentlich finanzierten 'Kunst am Bau', hat Milly Steger wesentliche Meilensteine in der Professionalisierungsgeschichte von Künstlerinnen gesetzt. Mit ihrer kraftvollen Arbeit und ihrer starken Persönlichkeit hat die Bildhauerin "die Grenzen des Frau-seins aufgehoben".

---

<sup>32</sup> "... und Milly Steeger (Elberfelderin) reizender Kerl." Zitiert nach: Briefe an Franz Marc. DLA-Marbach Sign. 81. 194-197, Brief Nr. 89.

## LITERATURVERZEICHNIS

### Texte und Äußerungen von Milly Steger

MILLY STEGER: Antwort, in: Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin, Berlin 1919, S. 94, und Abb. 29

MILLY STEGER, in: Hans Cürlis: Schaffende Hände. Die Bildhauer, Berlin 1927, S. 29

MILLY STEGER: Begegnung mit Minne, in: Kunst der Zeit, Jg. 2, Nr. 5-6, 1928, S. 108-109

MILLY STEGER: Antwort, in: Künstler über Kunstkritik, Das Kunstblatt, Jg. 14, H. 6, 1930, S. 177, Abb. S. 176

MILLY STEGER, nach: N. N.: Zwei Bildnerinnen über ihr Schaffen, in: Koralle, Jg. 4, H. 5, 31.1.1936, S. 156-157 (mit Emy Roeder)

IRMGARD JOHANNES: Auftrag einer Künstlerin. Gespräch mit der Bildhauerin Milly Steger, in: Unbekannte Zeitung, ca. Juli/August 1937 (undat. Zeitungsausschnitt)

### Bibliographie

FESTSCHRIFT zur Einweihung des Hagener Stadttheaters, Einführung von Hans Vetterlein, Hagen 1911

BESTANDSKATALOG: Museum Folkwang. Band I: Moderne Kunst. Plastik, Malerei, Graphik, bearb. von Kurt Freyer, Hagen 1912, S. 5, S. 41, S. 45, S. 55 (Reprint 1983)

KARL ERNST OSTHAUS: Westfalen, in: Bildhauer und Maler in den Ländern am Rhein, hrsg. Von Wilhelm Schäfer im Auftrag des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, Düsseldorf 1913, S. 141-146, ebd. S. 141, S. 144

ELSE LASKER-SCHÜLER: Milly Steger [Gedicht], in: Die Schaubühne, hrsg. von S. Jacobsohn, Jg. 12, Nr. 24, 15. Juni 1916, S. 582

ELSE LASKER-SCHÜLER: Milly Steger, in: Die Gesammelten Gedichte, Leipzig 1917, S. 200 (zweite Auflage 1920, S. 204)

HANS HILDEBRANDT: Milly Steger, in: Das Kunstblatt, Jg. 2, H. 12, Dezember 1918, S. 371-376

ALFRED KUHN: Milly Steger, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Jg. 26, H. 4, Januar 1923, S. 198-204

- OTTO GRAUTOFF: Milly Steger, in: Die Kunst für Alle, Jg. 41, H. 8, Juli 1926, S. 321-328
- HANS CÜRLIS: Schaffende Hände. II. Die Bildhauer, Zu dem Filmwerk 'Schaffende Hände' des Instituts für Kulturforschung, Berlin (Veröffentlichungen des Kunstarchivs Nr. 32) Berlin o. J. (1927), S. 5, S. 10f, S. 20f, S. 26f, S. 29
- HANS HILDEBRANDT: Die Frau als Künstlerin, Berlin 1928, S. 143f, S. 162, S. 186
- PAUL FERDINAND SCHMIDT: Milly Steger, in: Der Kunstwanderer, Jg. 14, Mai 1932, S. 241-243
- KNAURS KONVERSATIONSLERIKON A - Z, Berlin 1932, Abb. S. 116
- THORWALD: Milly Steger, in: Kunst der Nation, Jg. 2, Nr. 14, Juli 1934, S. 1f
- FRITZ NEMITZ: Milly Steger, in: Die Kunst für Alle, Jg. 50, Oktober 1934, S. 10-15
- N. N.: Die Bildhauerin Milly Steger, in: Der Silberspiegel, September 1935, S. 801 (Abb.), S. 827
- N. N.: Besuch bei Milly Steger, in: Welt der Frau, Beilage zu: Nachtexpress. Die Berliner Abendzeitung, Jg. 2, Nr. 17, 21. Januar 1946, o. S.
- DIETRICH: Die Bildhauerin Milly Steger: in: Die Frau von Heute, Zeitschrift des Demokratischen Frauenbundes Deutschland, August 1948, S. 4 f
- GERTRUD RICHERT: Milly Steger in Memoriam, in: Berliner Künstlerinnen- und Milly-Steger-Gedächtnis-Ausstellung, Berlin 1949, S. 5
- MAX GRABOWSKI: Milly Steeger (Nachruf), in: bildende kunst, Jg. 3, H. 1, 1949, S. 41f
- AUSSTELLUNGSKATALOG: Gertrud Zuelzer und Milly Steger: Malerei - Plastik, Kunstamt Wilmersdorf, Berlin 1956
- ANNA CHRISTA FUNK: Die Bildhauerin Milly Steger in Hagen, in: Hagener Heimatkalender, Hagen 1970, S. 121-124
- HERTA HESSE FRIELINGHAUS u. a.: Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk, Recklinghausen 1971, S. 10-11, S. 46, S. 63-64, S. 104, S. 199, S. 202, S. 205, S. 230, S. 280, S. 309, S. 327, S. 430, S. 433, S. 514, S. 516, S. 526
- AUSSTELLUNGSKATALOG: Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918-1921, hrsg. von Manfred Schlösser, Berlin 1980, S. 12, S. 65, S. 89, S. 153, S. 163
- AUSSTELLUNGSKATALOG: Milly Steger 1881-1948, mit einer Einführung von Friedrich Karl Schwebel, Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen 1981

- ULRIKA EVERS: Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts: Malerei, Bildhauerei, Tapiserie, Hamburg 1983, S. 334-335 (siehe dort weitere Literatur)
- JOACHIM HEUSINGER VON WALDEGG: Milly Steger, in: Ausstellungskatalog: Skulptur des Expressionismus, hrsg. von Stephanie Barron, Köln, München 1984, S. 188-189, S. 231
- LEILA KINNEY: Milly Steger, in: Robert L. Herbert, Eleanor S. Apter, Elise K. Kenney (Hrsg.): The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné, New Haven, London 1984, S. 622f
- AUSSTELLUNGSKATALOG: Die Folkwang-Idee des Karl Ernst Osthaus. Der Westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet, Hagen 1984, Beiheft S. 33, Nr. 364, S. 70
- CHRIS PETTEYS (Hrsg.): Dictionary of Women Artists. An International Dictionary of Women Artists born before 1900, Boston 1985
- ELKE MESSER: Milly Steger, in: Das Verborgene Museum I. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen, Berlin 1987, 272 f, S. 354 (m. Abb.)
- EBERHARD STENEBERG: Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918-1921, Düsseldorf 1987, S. 8, S. 30, S. 66, S. 114
- WERNER GERBER: Hagener Bohème. Menschen um Osthaus, Hagen 1990, S. 16f, S. 26, S. 179, S. 184f
- BRIGITTE HÜFLER: Milly Steger, in: Ausstellungskatalog: Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786 - 1914, hrsg. von Peter Bloch, Berlin 1990, S. 558f
- DIRK VAN ALPHEN: Milly Steger, in: Ausstellungskatalog: Deutsche Bildhauer 1900-1945 Entartet, 1992, S. 136, S. 242-243
- MAGDALENA BUSHART: Der Formsinn des Weibes. Bildhauerinnen in den zwanziger und dreißiger Jahren, in : Ausstellungskatalog: Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlin 1992, S. 135-150, ebd. S. 136-140, S. 144
- KÜNSTLERINNENLEXIKON: Käthe, Paula und der ganze Rest. Ein Nachschlagewerk, hrsg. Vom Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlin 1992, S. 163
- CARMEN STONGE: Karl Ernst Osthaus: The Folkwang-Museum and the Dissemination of International Modernism, Manuskript, Diss. Duquesne University 1993, S. 178, S. 194-205, S. 251
- BIRGIT SCHULTE: Milly Steger. Stadtbildhauerin von Hagen, in: Hagener Impuls, H. 8, Sept. 1994, S. 27-36

- RAINER STAMM: Eine Büffelin an Wurfkraft, Else Lasker-Schüler und Milly Steger, in: Romerike Berge. Zeitschrift für das Bergische Land, Jg. 45, H. 1, 1995, S. 29-32
- ANGELA ZIESCHE: Das Schwere und das Leichte. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Skulturen, Objekte, Installationen, Köln 1995, S. 25, S. 32, S. 35, S. 171, Abb. 28, 29
- ERICH RANFFT: German women sculptors 1918 - 1936: Gender differences and status, in: Marsha Meskimmon und Shearer West (Hrsg.): Visions of the 'Neue Frau': Women and the visual Arts in Weimar Germany, Aldershot 1995, S. 42-61 (Nachdruck 1997)
- BIRGIT SCHULTE: Zwischen Theben und Hagen. Else Lasker-Schülers Begegnung mit Karl Ernst Osthaus, Milly Steger und Christian Rohlf, in: Hagener Impuls, H. 11, Juni 1995, S. 7-15
- BIRGIT SCHULTE: Milly Steger, in: Dictionary of Women Artists, hrsg. von Delia Gaze, London, Chicago 1997, Bd. 2, S. 1308-1310
- BIRGIT SCHULTE: Spiel mit der Schöpfung. Else Lasker-Schülers Gedichte an Milly Steger und Marianne von Werefkin, in: Anne Linsel und Peter von Matt (Hrsg.): Deine Sehnsucht war die Schlange. Else Lasker-Schüler Almanach Bd. 3, Wuppertal 1997, S. 23-51
- ANJA CHERDRON: „Prometheus war nicht ihr Ahne.“ Berliner Bildhauerinnen der Weimarer Republik, Diss. Universität Oldenburg, 1998
- BIRGIT SCHULTE (Hrsg.): "Die Grenzen des Frauseins aufheben". Die Bildhauerin Milly Steger 1881-1948, Hagen 1998