



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Ausstellungsperspektiven der Künstlerinnen im Wien der Moderne. Eine Konzeptaufarbeitung der „weiblichen“ Kunst

verfasst von | submitted by

Anna Kudla BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

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:

Mag. Dr. Werner Telesko Privatdoz.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich meinen aufrichtigen Dank an all jene aussprechen, die einen Beitrag zum Gelingen dieser Masterarbeit geleistet haben.

Zunächst möchte ich meinem Betreuer, Univ.-Doz. Dr. Werner Telesko, für die großzügige Freiheit in meiner wissenschaftlichen Herangehensweise danken sowie für die unmittelbare Rückmeldung zu meinen Kapiteln und der kontinuierlichen Unterstützung mit konstruktiven Anregungen und Hinweisen.

Mein herzlichster Dank gilt außerdem meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, die mich und meine Leidenschaften mein ganzes Leben lang unterstützt haben. Danke, dass ich mich immer auf auch verlassen kann und ihr stets ein offenes Ohr für meine Anliegen habt.

Ein besonderer Dank gebührt meinem Partner, Matthias, der mich mit viel Geduld und Verständnis durch die Höhen und Tiefen des Schreibprozesses begleitet hat. Sein wertvolles Wissen als Lektor hat maßgeblich dazu beigetragen, dass diese Arbeit sprachlich und formal überzeugend ist. Ich schätze dich sehr und danke dir von Herzen für alles.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	1
1.1 Forschungsstand	1
1.2 Forschungsfrage und Methodik	5
2 Überblick der damaligen Ausgangslage für Künstlerinnen.....	7
2.1 Die Rolle der Frau wird neu definiert.....	7
2.2 Frauen in der Kunst: Ausbildungsperspektiven in Wien	10
2.3 Der Frauenanteil im Kunstbetrieb in Wien um 1900	15
3 Innovative Künstlerinnen und deren Bewegungen von 1880–1910.....	22
3.1 Gründung von Kunstschulen und Privatunterricht	22
3.2 Künstlerinnenvereine.....	25
3.2.1 Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen.....	25
3.2.2 Vereinigung österreichischer bildender Künstler und Künstlerinnen	27
3.2.3 8 Künstlerinnen	28
3.2.4 Radierklub Wiener Künstlerinnen.....	31
3.2.5 Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs	32
4 Ausstellungsanalysen.....	36
4.1 Einzelausstellungen	37
4.1.1 Einzelausstellung am Beispiel von Olga Wisinger Florian.....	37
4.1.2 Einzel- und Kollektivausstellungen weiterer Künstlerinnen.....	43
4.2 Gruppenausstellungen	45
4.2.1 8 Künstlerinnen 1901–1912	45
4.2.2 Kunstschau 1908	58
4.2.3 Kunst der Frau 1910	68
5 Rezeption der ‚Weiblichen Kunst‘	82
5.1 Ablehnung und Unterstützung im inneren Kreis	83
5.2 Die kritische Auffassung und Wiedergabe in den Medien	87

5.3 Die Marginalisierung und Zäsur von weiblicher Kunst	93
6 Zusammenfassung	96
7 Literaturverzeichnis	101
7.1 Quellen.....	101
7.1.1 Primärliteratur	101
7.1.2 Historische Kataloge	102
7.1.3 Historische Zeitschriften	103
7.2 Sekundärliteratur	112
7.2.1 Ausstellungskataloge.....	120
8 Anhang.....	122
8.1 Tabellen	122
8.1.1 Tabelle 1	122
8.1.2 Tabelle 2	123
8.1.3 Tabelle 3	125
8.1.4 Tabelle 4	127
8.1.5 Tabelle 5	130
8.1.6 Tabelle 6	133
8.1.7 Tabelle 7	140
8.2 Abbildungen	149
8.3 Abbildungsverzeichnis	162
8.4 Abstracts	165

1 Einleitung

Die Ausgangslage für Frauen, den Beruf der Künstlerin zu wählen, war im Wien der Moderne von zahlreichen Herausforderungen und Einschränkungen geprägt. Dennoch wurde der Weg begangen und zeugt von einem erwachenden Bewusstsein für die Rechte und Bedürfnisse von Frauen. Obwohl es einigen Künstlerinnen gelungen ist, sich einen renommierten Namen zu machen, war der soziale Druck stets präsent. Im Diskurs über Kunst und Konzepte wurde die Bedeutung des Geschlechts, des Talentes und der weiblichen Position in der Gesellschaft oft in den Mittelpunkt gerückt, sodass die Wahrnehmung der individuellen künstlerischen Leistungen eine Beeinträchtigung erfuhr. Diese Arbeit beleuchtet, welche Perspektiven Künstlerinnen der Wiener Moderne trotz der bestehenden Kontroversen in einer von Männern dominierten Kunstwelt hatten und wie sie sich ihren Weg zu künstlerischem und gesellschaftlichem Erfolg verwirklichten.

1.1 Forschungsstand

Konzentrierten sich kunstgeschichtliche Untersuchungen der Wiener Moderne zu Beginn hauptsächlich auf das Leben und die Erfolge männlicher Künstler, wurden dabei Künstlerinnen oft übersehen, wodurch die weibliche Perspektive auf diese Kunstepoche unbeleuchtet blieb. In den 1970er Jahren erlebte die Suche nach den Spuren von Künstlerinnen in der Kunstgeschichte einen Aufschwung, sodass es international zu einer Aufarbeitung der Kunst von Frauen kam. Ausschlaggebend für die wiederentdeckte Erforschung von Künstlerinnen waren unter anderem der Aufsatz *Why Have There Been No Great Female Artists?*¹ der amerikanischen Kunsthistorikerin Linda Nochlin sowie die Publikation *Old Mistresses*² der britischen Kunsthistorikerinnen Rozsika Parker und Griselda Pollock. Eines der ersten bedeutenden Werke zum feministischen, österreichischen Kunstschaffen ist das Werk *Künstlerinnen in Österreich 1897–1938*³ von Sabine Plakolm-Forsthuber, in welchem sie sich mit den schwierigen Umständen des Künstlerinnenberufs auseinandersetzt und einen umfassenden Überblick auf bisher vernachlässigte Künstlerinnen und ihr künstlerisches Erbe liefert. Die Blütezeit Wiens wird von Lisa Fischer und Emil Brix im Sammelband *Die Frauen der Wiener Moderne*⁴ untersucht und dabei stehen emanzipatorische Entwicklungen und Bewegungen in Kunst, Literatur sowie Politik und in der Gesellschaft im Mittelpunkt. Mit Fokus auf die Ausstellungssituation in Wien um 1900

¹ Vgl. Nochlin 1971.

² Vgl. Parker/Pollock 1981.

³ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994.

⁴ Vgl. Fischer/Brix 1997.

geht die Amerikanerin Julie Marie Johnson in ihrer Arbeit *The Art Of The Woman. Women's Art Exhibitions in Fin-De-Siècle Vienna*⁵ auf die Chancen der Partizipation von Künstlerinnen am sowie dem Erfolg im männerdominierten Kunstbetrieb ein und zeigt dabei die Einschränkungen in der künstlerischen Entwicklung aufgrund von gesellschaftlichen Normen auf. Das Thema der Ungleichbehandlung greift Julie M. Johnson anhand von Karrierewegen ausgewählter Künstlerinnen in ihrem 2010 erschienen Werk *Memory Factory. The forgotten Women Artists of Vienna 1900*⁶ erneut auf und versucht dabei eine Erklärung für die vorhandene Forschungslücke zu Künstlerinnen seit dem Nationalsozialismus zu geben.

Das Thema Frauen in der Kunst wurde vor allem auch in Museen aufgearbeitet, die eine aktive Rolle bei der Rekonstruktion der Geschichte von Künstlerinnen übernommen haben. Kunstschaflende, wie Tina Blau⁷, Olga Wisinger-Florian⁸ und Broncia Koller-Pinell⁹, wurden Einzelausstellungen gewidmet, in welchen die erhaltenen Œuvres und Lebensgeschichten herausgearbeitet wurden. Mit der Ausstellung *Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart*¹⁰ im Kunstforum Wien wurde zum ersten Mal ein Überblick der künstlerischen Tätigkeiten von Frauen im Kunstbetrieb Österreich von 1870 bis 1999 beleuchtet und viele unbeachtete Künstlerinnennamen an die Oberfläche gebracht. 2016 zeigte das Jüdische Museum Wiens die Ausstellung *Die bessere Hälfte. Jüdische Künstlerinnen 1900–1938*¹¹, in welcher die Leben jüdischer Künstlerinnen sowie deren Verfolgung, Verdrängung und Ermordung durch den Nationalsozialismus thematisiert wird. Die Zeit nach dem zweiten Weltkrieg ließ jüdische Frauen in der Kunst lange in Vergessenheit geraten und erfährt mittels dieser Ausstellung eine Rehabilitierung. Die Österreichische Galerie Belvedere erweiterte die Forschung über die vergessenen Künstlerinnen der Wiener Moderne mit ihrer Ausstellung *Stadt der Frauen*¹² von 2019. In dem gleichnamigen Katalog sammeln sich wertvolle Beiträge, unter anderem von Sabine Fellner, Julie M. Johnson sowie Sabine Plakolm-Forsthuber, die sich mit dem hierarchischen Problem der Geschlechter in der Kunstwelt auseinandersetzen und sogleich die Wichtigkeit einer Gleichberechtigung vermitteln.

Auffallend ist, dass im Gegensatz zur Datenlage einzelner Künstlerinnen die wissenschaftliche Forschung hinsichtlich der feministischen Künstlervereinigungen spärlich gesät ist. Zwar gibt

⁵ Vgl. Johnson 1998.

⁶ Vgl. Johnson 2010.

⁷ Vgl. Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere 1971 / Natter 1996.

⁸ Vgl. Hussl-Hörmann/Wipplinger 2019.

⁹ Vgl. Kat. Ausst. Niederösterreichisches Landesmuseum 1980 / Kat. Ausst. Jüdisches Museum 1993.

¹⁰ Vgl. Brugger 1999.

¹¹ Vgl. Winklbauer/Fellner 2016.

¹² Vgl. Rollig/Fellner 2019.

es eigenständige Publikationen zur *Vereinigung der bildenden Künstlerinnen Österreich*¹³ (VBKÖ), über die ihr vorangehende Gruppe 8 *Künstlerinnen* (AK) wiederum nicht. Die Auseinandersetzung zu den Kunstvereinen ist oftmals an Publikationen der bekanntesten Mitgliederinnen angehängt, wie z. B. Olga Wisinger-Florian, oder oberflächlich in der Darlegung der weiblichen Kunstgeschichte eingebettet. Hieraus ergibt sich eine Forschungslücke, die in dieser Arbeit aufgezeigt wird und noch Raum für weitere wissenschaftliche Untersuchungen bietet. Für die Forschung zur weiblichen Kunstgeschichte gibt es einige verfügbare, historische Quellen, die über die Situation von Künstlerinnen im Wien der Moderne berichten. Dazu zählen Ausstellungskataloge, Mitgliederverzeichnisse der führenden Kunstvereine in Wien um 1900 sowie Tagebüchereinträge und Briefe von Künstlerinnen, wie Olga Wisinger-Florian, Tina Blau oder Marie Egner, die ihre Misserfolge, Erfolge sowie Gedanken zu den damaligen Ausstellungsbedingungen niederschrieben. Die Tagebücher der in dieser Arbeit untersuchten Künstlerinnen sind zum Großteil in Besitz von privaten Sammlungen, liegen aber als Transkripte in sekundärer Literatur vor. Einige der Einträge von Olga Wisinger-Florian wurden in der Arbeit *Olga Wisinger-Florian. Leben und Werk* von Alexander Giese, der im Besitz der Tagebücher ist, veröffentlicht. Suppan und Tromayer haben sich in der Biografie *Maria Egner. Eine österreichische Stimmungsimpressionistin* mit den persönlichen Aufzeichnungen der Künstlerin auseinandergesetzt, während sich Roser-de Palma mit den erhaltenen Briefen von Tina Blau in ihrer Dissertation *Die Landschaftsmalerin Tina Blau* beschäftigte. Viele der erhaltenen Dokumente wurden in den letzten Jahren auch online verfügbar, so gibt z. B. die digitale Bibliothek¹⁴ des Belvederes einen umfassenden Einblick in Ausstellungskataloge, die besonders für diese Arbeit von großem Wert sind. Von Interesse sind die erhaltenen Kataloge zu Olga Wisinger-Florians Einzelausstellung 1901, den Ausstellungen der 8 Künstlerinnen, der Kunstschaus von 1908 und der ersten Ausstellung *Kunst der Frau* der VBKÖ. Einen forschungsrelevanten Erkenntnisgewinn stellt die in dieser Arbeit erstmalige analytische Vertiefung der einzelnen Kataloge dar, welche in der bisherigen Literatur kaum bis gar nicht behandelt wurden. Zudem wurden in gängigen Publikationen wie z. B. zur Kunstschaus insbesondere der Frauenanteil aufgrund der Prominenz der männlichen Künstler weitgehend übersehen. In der Berichterstattung wurde fast ausschließlich über die Künstler der Klimt-Gruppe und dem Aufbau der Schau geschrieben, Beiträge und Erwähnungen zu den Werken der Künstlerinnen gab es

¹³ Vgl. Lackner 2011 / Dies. 2017.

¹⁴ Digitale Bibliothek des Belvederes, URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/index/>.

kaum.¹⁵ Diese Forschungsarbeit zielt darauf ab, diese Lücken zu schließen und die Bedeutung der Künstlerinnen in jener Zeit hervorzuheben.

Eine ebenso überaus informative und unverzichtbare Quelle sind Artikel von ausgewählten historischen Zeitschriften, Zeitungen sowie Feuilletons, die im virtuellen Lesesaal *ANNO*¹⁶ der Österreichischen Nationalbibliothek und in der digitalen Bibliothek der Universität Heidelberg¹⁷ eingesehen werden können. Für diese Arbeit relevant sind u. a. Zeitungen, wie die *Neue Freie Presse*, *Neues Wiener Tagblatt* und *Die Zeit*, sowie Zeitschriften, wie *Der Bund. Zentralblatt des Bundes österreichischer Frauenvereine*, *Österreichische Frauenrundschau*, *Neues Frauenleben*, *Kunst für Alle* und *Studio: International Art*, welche von dem künstlerischen Treiben in Wien um 1900 berichten. Für die Auswertung der Erfolge der weiblichen Kunstvereine essenziell sind dabei sowohl die darin enthaltenen Lobpreisungen als auch kritische Bemerkungen über einzelne Künstlerinnen, Ausstellungen sowie neu gegründete Vereine. Die Österreichische Nationalbibliothek hat zusammen mit Ariadne, dem frauen- und genderspezifischen Wissensportal, unter dem Titel *Frauen in Bewegung 1848–1938*¹⁸, ebenso eine umfangreiche digitale Informationsansammlung über einzelne Personen, Frauenorganisationen und deren Aktivitäten zusammengestellt, die neben Kurzdarstellungen, Nachweisen zu Quellen und Sekundärliteratur auch Verlinkungen zu digitalisierten Volltexten und Zeitungsartikel zur Recherche beinhaltet.

Informationen zum weiblichen Beitrag der Wiener Moderne liefern auch erhaltene Publikationen, darunter Karoline Murau mit ihrem Werk *Wiener Malerinnen*¹⁹ sowie Anton Hirsch mit *Die bildenden Künstlerinnen der Neuzeit*²⁰. Zudem wurde in dieser Arbeit die Autobiografie *Die Sprache des Steines*²¹ von Teresa Feodorowna Ries herangezogen, die eine der führenden Künstlerinnen der Wiener Moderne war und in ihrem Werk Einblicke in die Arbeitswelt einer weiblichen Bildhauerin gab.

Zur Auswertung der ehemaligen Sichtweise auf die weibliche Kunst ist auch die Auseinandersetzung mit antifeministischer Literatur um 1900 notwendig. Dazu zählen das Werk des Philosophen Otto Weininger, der in seinem Werk *Geschlecht und Charakter*²² mit einer abschätzigen Meinung über Frauen in der Kunstwelt polarisierte und die männliche Sichtweise auf

¹⁵ Vgl. Husslein-Arco/Weidinger 2008 / die gesammelten zeitgenössischen Berichte und Essays über die Kunstschaus in: Kristan 2016, S. 41–212.

¹⁶ Digitaler Lesesaal der Österreichischen Nationalbibliothek, URL: <https://anno.onb.ac.at/>.

¹⁷ Digitale Bibliothek der Universität Heidelberg, URL: <https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/epubl/ej/Welcome.html>.

¹⁸ Vgl. Ariadne – Österreichische Nationalbibliothek, URL: <https://fraueninbewegung.onb.ac.at/index.php/>.

¹⁹ Vgl. Murau 1895.

²⁰ Vgl. Hirsch 1905.

²¹ Vgl. Ries 1928.

²² Vgl. Weininger 1903.

Künstlerinnen prägte. Des Weiteren äußerten sich auch Arthur Roessler²³ und Karl Scheffler²⁴ sowie auch die Kunsthistorikerin Erika Tietze²⁵ kritisch zum weiblichen Kunstschaffen.

1.2 Forschungsfrage und Methodik

Die hier vorliegende Arbeit setzt sich mit der Benachteiligung von Künstlerinnen im Kunstbetrieb um 1900 in Wien auseinander und soll den Wandel des Selbstverständnisses von Frauen in der Kunst der Wiener Moderne aufarbeiten. Der Fokus richtet sich hierbei auf die Ausstellungsperspektiven von Künstlerinnen, welche in einem analytischen Diskurs in Kontrast zu den männlichen Künstlervereinen gestellt werden sollen. Daraus ergibt sich die zentrale Forschungsfrage, welche künstlerische innovative Konzepte Künstlerinnen der Wiener Moderne im Ausstellungsbereich verfolgten, um sich von der männerdominierten Kunstszenen abzuheben.

Beginnend mit einem Abriss über die Stellung der Frau im sozialen und politischen Leben und ihrer Rolle in der Gesellschaft, gibt das 2. Kapitel Einblick in die damaligen Bildungsmöglichkeiten von Frauen und verweist auf die Ausgangs- und Erfolgschancen, den Beruf der Künstlerin zu wählen. Dafür ist es förderlich, auf die damals führenden Künstlergruppen Wiens – das Künstlerhaus, die Secession und der Hagenbund – einzugehen und deren Frauenanteil aufzuzeigen. Ermittelt wird dabei, mit welchen Hindernissen Künstlerinnen konfrontiert wurden: ausgehend vom Verbot einer Mitgliedschaft in oben genannten Vereinen über unterschiedlich gehandhabter Ausstellungseinladungen diverser Künstlerinnen, der Schwierigkeiten von Einreichungen von Kunstwerken bis hin zur Durchsetzung am Kunstmarkt.

Um von den männerdominierten Vereinen und deren Verboten sowie Statuten freizukommen, ergriffen einige Frauen und auch Männer die Initiative, und es kam zu einem Aufschwung an neu gegründeten Kunstvereinen, -gruppen, -schulen und -zeitungen. Die Darlegung der wichtigsten Künstlerinnenbewegungen und deren Intentionen und Ziele wird im 3. Kapitel behandelt und begrenzt sich auf den Zeitraum vom Beginn der Wiener Moderne um 1880 bis hin zur Gründung der ersten offiziellen Künstlerinnenvereinigung, der VBKÖ, im Jahr 1910. Interessant sind hierbei die Fragen nach der Organisation und die Bedingungen, unter welchen Kriterien Vereine sowie Ausstellungen zusammengestellt wurden.

Das 4. Kapitel widmet sich der Forschungsfrage und zielt anhand ausgewählter Ausstellungen auf die Ermittlung eines Konzeptes ab: Gab es ein einheitliches Programm oder stachen individuelle Persönlichkeiten aus einem kollektiven Programm heraus? Dabei werden zwischen

²³ Vgl. Roessler 1914.

²⁴ Vgl. Scheffler 1908.

²⁵ Vgl. Tietze-Conrat 1911.

Einzelausstellungen von Künstlerinnen, geschlechterspezifisch heterogenen als auch homogenen Gruppenausstellungen unterschieden. Diese Konzeptanalyse umfasst die Erörterung vorhandener Kunststile und Malereigattungen, die Präsentation altbekannter sowie neuartigen Subjects, die Anwesenheit namentlich bekannter sowie weniger bekannten Künstlerinnen Wiens und Gastausstellerinnen aus dem In- und Ausland. Es wird zudem untersucht, welche Werke und Künstlerinnen die größte Aufmerksamkeit erregten und inwiefern ein Erfolg in Form von Verkauf und Steigerung des Bekanntheitsgrades erzielt werden konnte. Reaktionen und Rezensionen werden mittels historischer Zeitungs- und Zeitschriftenartikel ermittelt, die einen Überblick auf die jeweilige Kritik der einzelnen Ausstellungen geben.

Im 5. Kapitel wird die Rezeption des weiblichen Kunstschaffen in Wien um 1900 näher beleuchtet: der Anklang der emanzipatorisch motivierten Initiativen von Künstlerinnen, sowie die öffentliche Wahrnehmung weiblicher Kunst. Damit einhergehend erfolgt die Überlegung der genderspezifischen Frage, was in der damaligen Zeit unter männlicher und weiblicher Kunst verstanden wurde. Eine wichtige Rolle spielt dabei die Auslegung der Rezeption in den Medien, der männlichen Kollegen sowie des näheren Umfelds: Wer förderte das weibliche Kunstschaffen und wie wurde es in der zeitgenössischen Kritik eingeordnet? Schlussendlich sollen im Fazit anhand der dargelegten Ausstellungsperspektiven und Konzepte die innovativen Fortschritte von Künstlerinnen analysiert und dargelegt werden, um als Erweiterung des aktuellen Forschungsstands zum weiblichen Kunstschaffen im Wien der Moderne zu dienen.

2 Überblick der damaligen Ausgangslage für Künstlerinnen

Die soziale, politische und wirtschaftliche Lage für Frauen war in vielen Ländern, wie auch in Österreich, über Jahrhunderte hinweg von Unterdrückung und Diskriminierung geprägt. Frauen hatten nur begrenzten Zugang zur Bildung als auch zur Berufswelt und kein Wahlrecht. Das Leben einer Frau in Österreich war stark von traditionellen Geschlechterrollen bestimmt, sie wurde gegenüber dem Mann als minderwertig betrachtet und hatte in vielen Bereichen der Gesellschaft wenig bis gar keine Rechte. Ihr Aufgabenbereich beschränkte sich auf das Wohl der Familie und der Hausarbeit, eigene Interessen und Bedürfnisse hatten Nachrang. Im Laufe dieser Zeit wurde der Wunsch nach Selbstbestimmung und einem neuen Selbstverständnis zwischen den Geschlechtern immer lauter, sodass Frauen in Europa begannen, sich verstärkt zu organisieren und für ihre Rechte zu kämpfen. In Wien waren es die Frauen im Fin-de-siècle, die sich gegenüber der Bevormundung und Unterdrückung der gesellschaftlichen Norm und des männlichen Geschlechts opponierten und eine Emanzipation im sozialen, politischen sowie künstlerischen Sektor forderten. Die Rolle der Frau sollte neu entworfen werden, weg von der maskulinen Begriffsdefinition, hin zur Selbstachtung und -bestimmung eigener Lebensentscheidungen. Es entstanden zahlreiche Frauenbewegungen, wie der „Allgemeine Österreichische Frauenverein“ (AÖFV) und der „Bund Österreichischer Frauenvereine“ (BÖFV),²⁶ die sich für eine Vielzahl von Anliegen einsetzten, darunter das Frauenwahlrecht, die Gleichberechtigung der Geschlechter, die Verbesserung der Bildungschancen von Frauen, die Einführung von Frauenrechten in der Arbeitswelt und die Bekämpfung der Diskriminierung von Frauen.

2.1 Die Rolle der Frau wird neu definiert

Eine Neuerung in die bisher traditionell gehaltene Rollenaufteilung der Geschlechter wurde mit der aufkommenden Industrialisierung und der steigenden Bevölkerungsdichte sichtbar. Die Entstehung von Fabriken und der wachsende Bedarf an Arbeitskräften führte dazu, dass Frauen, speziell die der Arbeiterklasse, vermehrt außerhalb des Hauses arbeiteten. Die Möglichkeit einer Erwerbsarbeit nachzugehen, ermöglichte es Frauen, zusätzlich für die Familie sorgen zu können und auch finanziell unabhängiger vom Ehemann zu werden.²⁷ Die steigende Anzahl von arbeitenden Frauen ist zum Teil durch den Bevölkerungszuwachs bedingten Überschuss von Frauen, von denen nicht alle einen Ehepartner fanden und somit aus der üblichen Rollenverteilung fielen, zurückzuführen. Diese mussten einen Weg der Selbstversorgung finden,

²⁶ Vgl. Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

²⁷ Vgl. Berger 1982, S. 14 / Anderson 1994, S. 43.

welche allerdings meist einen vernünftigen Job voraussetzte, für den oftmals eine Ausbildung notwendig war.²⁸ Die vermehrte Integrierung von Frauen in die Arbeitswelt blieb dadurch nur auf bestimmte Branchen, wie z. B. die Ausübung in der Textilindustrie als Fabrikantin, beschränkt. Frauen mussten sich mit schlechten Arbeitsbedingungen und niedrigen Löhnen auseinandersetzen und wurden in der Gesellschaft weiterhin in erster Linie als Hausfrauen und Mütter betrachtet.²⁹

Im Gegensatz zu den Frauen des Proletariats wurden Frauen bürgerlicher und adeliger Herkunft mit einer anderen Perspektive der selbstbestimmten Erwerbsarbeit konfrontiert. Der Zugang zur Erwerbsarbeit wurde durch den Gesellschaftsstatut festgelegt und galt für Frauen der höheren Klassen als Degradierung und Bruch von Konventionen.³⁰ Sie waren ein Objekt der Familienpolitik, das in dem Interesse der Gesellschaft stand. Ihnen war vorbestimmt zu einer sittlichen Ehefrau und Mutter erzogen zu werden.³¹

Die Möglichkeiten erwerbstätig zu werden oder einer künstlerischen Ausbildung zu folgen stießen klassenunabhängig auf ein zusätzliches Problem: dem Dilettantismus. Er galt als soziales sowie künstlerisches Problem, da er mit Vorurteilen die Seriosität anstrebender Künstlerinnen trübte.³² Laut Renate Berger galt die Bezeichnung der ‚Dilettantin‘ vorwiegend „Frauen, die sich ohne berufliche Ambitionen mit Kunst beschäftigten, Frauen, denen sie zu Taschengeld verhalf und die wachsende Zahl derer, die ihren Lebensunterhalt damit bestritten“³³. Der Dilettantismus war demnach nicht schichtspezifisch, sondern geschlechterspezifisch ausgelegt. In der Gesellschaft wurde der Dilettantismus in Form von Handarbeit akzeptiert, sofern es nicht zu einer Erwerbsarbeit wurde. Schließlich waren die Pflichten, Mutter und Ehefrau zu sein, die oberste Priorität, da diese dem staatlichen Gemeinwohl diente. Mit dem Dilettantismus konnten die Interessen von Frauen kontrolliert und zum Zwecke des Staates eingesetzt werden.³⁴

Um aus dieser Instrumentalisierung auszubrechen und Erwerbsarbeit als bürgerliches Recht für sich einzunehmen, sahen Frauen es, als notwendig an auf politischer Ebene mitsprechen zu können und forderten das allgemeine Frauenwahlrecht. Im 19. Jahrhundert war das Wahlrecht für Männer sowie Frauen von bestimmten Kriterien wie Eigentum, Bildung, Steuerleistung und sozialem Status abhängig. Während z. B. adelige Frauen nur in Vertretung männlicher Familienangehörigen ihre Stimme abgeben konnten, gab es für den Großteil der weiblichen

²⁸ Vgl. Berger 1982, S. 14 / Plakolm-Forsthuber 1994, S. 26–27 / Heindl 1997, S. 22.

²⁹ Vgl. Witzmann 1989, S. 10.

³⁰ Vgl. Berger 1982, S. 39–40 / Plakolm-Forsthuber 1994, S. 31.

³¹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 27–28.

³² Vgl. Ebd. 1994, S. 26.

³³ Berger 1982, S. 58.

³⁴ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 36.

Bevölkerung stark eingeschränkte oder keine Möglichkeiten des aktiven Wählens. Durch das österreichische Vereinsgesetz aus dem Jahr 1867 wurde zudem auch das passive Wahlrecht für „Ausländer, Frauenpersonen und Minderjährige“³⁵ unterbunden, da diese nicht als Mitglieder politischer Vereine aufgenommen werden durften.³⁶

Um das Recht auf ein allgemeines aktives sowie passives Wahlrecht zu erlangen, reagierten einzelne Frauen mit Organisationen von Frauenwahlrechtsbewegungen. 1893 gründete Auguste Fickert in Zusammenarbeit mit Rosa Mayreder und Maria Lang den *Allgemeinen Österreichischen Frauenverein* (AÖFV), welcher sich für die rechtliche, wirtschaftliche und soziale Gleichstellung von Frauen einsetzte und das Wahlrecht für Frauen, das Recht auf Bildung und Berufstätigkeit sowie gleiche Entlohnung für gleiche Arbeit verlangte.³⁷ Die Sozialdemokratische Partei Österreichs übernahm erstmals in ihrem Wahlprogramm die Forderung eines geschlechterunspezifischen Wahlrechts, angefochten von der Frauenrechtlerin Adelheid Popp, welche auf diversen Veranstaltungen viele Frauen inspirierte sich politisch zu engagieren und für ihre Rechte einzutreten.³⁸ Nennenswert ist auch der *Bund Österreichischer Frauenvereine* (BÖFV), gegründet 1902 von Marianne Hainisch, der als nationaler Dachverband für die Vereinigung der bürgerlich-liberalen Frauenorganisationen Österreichs fungierte.³⁹ Während Auguste Fickert mit ihrem Verein eine radikale Veränderung der Machtverhältnisse in der Gesellschaft zugunsten der Frauen erreichen wollte, strebte Marianne Hainisch und der BÖFV eine kulturelle Neudefinition der Frau in der Gesellschaft an. So unterschiedlich die Ansätze der beiden Organisationen waren, verfolgten beide im Endeffekt dasselbe Ziel: die Gleichstellung von Mann und Frau in einer moralisch intellektuellen Gesellschaft.⁴⁰ Das Erlangen eines allgemeinen Wahlrechtes war dafür oberste Priorität. Als 1907 die Männer ein allgemeines Wahlrecht erlangten, die Frauen dabei jedoch nicht berücksichtigt wurden, setzte sich die Frauenrechtsbewegung noch stärker für ihre politische Mitbestimmung ein.⁴¹ Es folgten zahlreiche Frauenstimmrechtskonferenzen, Demonstrationen und Petitionen, die jedoch erst nach dem ersten Weltkrieg, am 12. November 1918 ihr Ziel erreichten: die offizielle Gewährung des aktiven und passiven Wahlrechts an alle volljährigen Staatsbürger ohne Unterschied des Geschlechts.⁴²

³⁵ RGBL 134/1867 vom 15. November 1867, zit. in Ziegerhofer 2018, S. 27.

³⁶ Vgl. Ziegerhofer 2018, S. 27/30–31.

³⁷ Vgl. Anderson 1994, S. 23 / Ziegerhofer 2018, S. 33.

³⁸ Vgl. Ziegerhofer 2018, S. 33.

³⁹ Vgl. Anderson 1994, S. 28/138.

⁴⁰ Vgl. Anderson 1994, S. 29–31.

⁴¹ Vgl. Ziegerhofer 2018, S. 36.

⁴² „Die konstituierende Nationalversammlung wird im Jänner 1919 gewählt. Die Wahlordnung wird noch von der Provisorischen Nationalversammlung beschlossen, sie beruht auf der Verhältniswahl und auf dem allgemeinen, gleichen, direkten und geheimen Stimmrecht aller Staatsbürger ohne Unterschied des Geschlechts.“, siehe

2.2 Frauen in der Kunst: Ausbildungsperspektiven in Wien

Der Weg zur Emanzipation führte über das Bildungswesen und die anschließenden Ausbildungsmöglichkeiten der Frauen. Solche, die eine höhere Bildung anstrebten, hatten es schwer, da die meisten Bildungseinrichtungen für Männer reserviert waren und Frauen nur begrenzten Zugang hatten. Das erste Hindernis war die fehlende Ausbildungsmöglichkeit nach der Schule, die für Frauen meistens sogar ohne einem Maturaabschluss endet. Seit der Schulreform unter Maria-Theresia 1774 war in Österreich eine allgemeine Schulpflicht für beide Geschlechter obligatorisch.⁴³ Für Mädchen war jedoch nur der Besuch der sechsklassigen Volksschule und eventuell der anschließenden Bürger- oder Hauptschule vorgesehen. Lediglich für die soziale Oberschicht gab es ab Mitte des 19. Jh. noch die Möglichkeit kirchliche oder private Institute, sogenannte höhere Töchterschulen, zu besuchen. Solche Töchterschulen vermittelten neben mehreren Sprachen auch Kenntnisse zu Geografie, Geschichte, Rechnen, Schönschreiben und Handarbeit.⁴⁴ Die Zukunft nach der Schule beschränkte sich, wie bereits in Kapitel 2.1 erwähnt, für die meisten Frauen auf das traditionelle Rollenbild der Ehefrau und Mutter und bot nur begrenzte Möglichkeiten, eine Ausbildung oder eine Karriere zu verfolgen. An eine berufliche Weiterbildung im Rahmen einer Hochschule war nicht zu denken, da die Aufnahme eine abgeschlossene Maturaprüfung voraussetzte.⁴⁵

Die paradoxe Situation der selbstversorgenden Notwendigkeit aber limitierten Möglichkeit auf Berufsausbildung zog Unzufriedenheit und Spannungen mit sich. Frauen kämpften somit nicht nur für die Gleichberechtigungen im allgemeinen Sinne, sondern auch um ihre Existenz auf eigenen Beinen stehen zu können. Aus der ökonomischen und wirtschaftlichen Notwendigkeit heraus, Frauen als nützliche Arbeitskräfte einzugliedern, wurde 1866 der *Wiener Frauen-Erwerbverein* u. a. von Jeanette von Eitelberger gegründet.⁴⁶ Einer der wichtigsten Schritte hierbei war es, den Frauen durch verschiedene Ausbildungsoptionen einen einfacheren Zutritt zur eigenständigen Berufsausübung zu ermöglichen. In erster Linie wurde die weibliche Handarbeit in einem professionellen Rahmen gefördert und es wurden Kurse für Stickerei, Frisieren, Schneidern, Kochen und Nähen gegründet. Ein Jahr später wurde der Verein durch eine Zeichenschule ergänzt. Gab es zunächst keinerlei Änderung in politischen Ansichten sowie

dazu: StGBI 5/1918, Gesetz vom 12. November 1918 über die Staats- und Regierungsform von Deutschösterreich (§9), zit. in Ziegerhofer 2018, S. 47–48.

⁴³ Vgl. Fliedl 1986, S. 106 / Heindl 1997, S. 23.

⁴⁴ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 28 / Heindl 1997, S. 23.

⁴⁵ Vgl. Heindl 1997, S. 23.

⁴⁶ Vgl. Fliedl 1986, S. 106–107 / Plakolm-Forsthuber 1994, S. 32.

Klassenprivilegien, erzeugte dieser Verein ein neues Bewusstsein von arbeitenden Frauen in Wien, indem alltägliche Haushaltsbeschäftigungen zu seriösen Berufen umfunktioniert wurden.⁴⁷

Eine weitere Ausbildungsstätte für Frauen war die *Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, gegründet 1867 von Rudolf von Eitelberger.⁴⁸ Die Kunstgewerbeschule wurde als unterstützende Initiative des Österreich Museums für Kunst und Industrie gebaut und soll die „Heranbildung tüchtiger Kräfte für die Bedürfnisse der Kunstindustrie“⁴⁹ bezeichnen. Eitelbergers Intention der beiden Institute war es die nationale Kunstdustrie zu fördern, um eine einheitliche österreichische Kunst zu erschaffen, die international mit führenden Ländern, wie Frankreich, konkurrieren konnte.⁵⁰ Die Schule wurde auf vier Jahre angesetzt und in drei Fachbereichen – Baukunst, Bildhauerei und Zeichnen und Malen – gegliedert. Es gab zudem einen einjährigen Vorbereitungskurs, der einen leichteren Einstieg in die Schule begünstigte. Die Unterrichtsfächer fokussierten sich auf die Praxis kunstgewerblicher Produktionen, es wurde unter anderem Zeichnen nach Modellen, architektonisches, figurales und kunstgewerbliches Zeichnen, Malerei von Blumen, Dekorationen, Fayence und Porzellan sowie Kunststickerei- und Weberei, die Herstellung und Bemalung von Keramik, Modellieren und Bossieren sowie Übungen im Komponieren, Erfinden und in der Ausführung figürlicher wie ornamentaler Gegenstände gelehrt.⁵¹

Der uneingeschränkte Zugang von beiden Geschlechtern hatte zu Folge, dass sich im ersten Schuljahr bereits sieben Frauen einschrieben. War diese Zutrittserlaubnis für Frauen als liberale Maßnahme in deren Vorteil einzuordnen, wurde dies vorwiegend dazu genutzt, Frauen in eine bestimmte Berufsrichtung zu lenken und als zukünftig günstige Arbeitskräfte zu gewinnen.⁵² Eitelberger selbst äußerte sich 1872 zu der Frauenaufnahme in einem Artikel über die Regelung des Kunstunterrichts für das weibliche Geschlecht als Befürworter, sofern sich die Frauen auf eine Fortbildung in der kunstgewerblichen Produktion konzentrierten.⁵³ In diesen Zweigen hätten laut ihm Frauen eine höhere Geduld, Ausdauer, Fantasie, mehr Talent für Feinheiten und Sinn für Grazie als ihre männlichen Kollegen. Sollten Schülerinnen jedoch Interesse an der

⁴⁷ Vgl. Fliedl 1986, S. 106–107 / Witzmann 1989, S. 12 / Anderson 1994, S. 43–44 / Plakolm-Forsthuber 1994, S. 32/45.

⁴⁸ Vgl. Fliedl 1986, S. 71/87 / Plakolm-Forsthuber 1994, S. 32. Das Österreich Museum für Kunst und Industrie wurde 1864 ebenso von Rudolf von Eitelberger gegründet. Heute sind beide Institutionen unter neuen Namen als das Museum für angewandte Kunst, kurz MAK, und direkt daneben angesiedelt die Universität für angewandte Kunst, bekannt. Siehe dazu URL: <https://www.mak.at/artikel?j-cc-id=1655819623922&j-cc-node=article> [zuletzt online am 12.5.2023].

⁴⁹ Fliedl 1986, S. 87.

⁵⁰ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 33.

⁵¹ Vgl. Fliedl 1986, S. 87 / Plakolm-Forsthuber 1994, S. 41–42.

⁵² Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 41–42.

⁵³ Vgl. Eitelberger 1872, S. 27.

Aneignung von den monumentalen Kunstgattungen, der Porträt-, Historien-, Landschafts- und Genremalerei, zeigen, sprach er offen von einem „Missbrauch“⁵⁴ der Schulausbildung. Solche Frauen würden ihm zufolge nur Dilettantismus betreiben, der durch die Kunstgewerbeschule nicht unterstützt werden soll.⁵⁵ Zudem war es notwendig Aktzeichnung nach Modell und der Antike zu erlernen, um als anerkannter Bildhauer oder Maler angesehen zu werden, was traditionell nur Männern vorbehalten war. Für Frauen war die Teilnahme an Aktzeichenkursen nicht erlaubt, dies galt als Unsitte.⁵⁶

Als jedoch immer mehr Kunstgewerbeschülerinnen eine ebenbürtige Ausbildung forderten, reagierte der Aufsichtsrat mit der Anfrage an das Unterrichtsministerium, mehr Fortbildungsmöglichkeiten für Frauen in Form von Privatschulen und Ateliers zu schaffen. Das Ministerium stimmte einer Finanzierung solcher Bildungsinstitute durch Subventionen zu, jedoch unter der Voraussetzung eines vorgelegten Lehrplanes und der Verpflichtung einer Aufsichtskontrolle, um die Ausübung eines höheren, öffentlichen Kunstunterrichts für Frauen kontrolliert lenken zu können.⁵⁷ Daraufhin eröffneten 1874 die Kunstgewerblerin Emilie Bach die *k. und k. Fachschule für Kunststickerei* und der Bildhauer Franz Pönninger die *Allgemeine Zeichenschule für Frauen und Mädchen in Wien*.⁵⁸ Pönningers Schule spezialisierte sich im Rahmen einer dreijährigen Ausbildung auf Zeichnen von Flachornamenten sowie der korrekten Wiedergabe von Körperbewegungen und Köpfen. Zusätzlich wurden Theoriekurse über Perspektive, ornamentale Formenlehre, Anatomie und Kunstgeschichte angeboten. Die Schule war auf Töchter aus höheren Kreisen ausgerichtet und ab dem 14. Lebensjahr zugänglich. Mädchen aus dem Kleinbürgertum und den Arbeiterklassen hatten die Möglichkeit in eine der anderen allgemeinen Zeichenschulen, die 1873, 1874 und 1876 ebenso in Wien gegründet wurden, ihre erste Kunstausbildung zu bekommen.⁵⁹ Als die Nachfrage an Schülerinnen die Lehrkapazität von Pönningers Schule überstieg, wurde 1880 eine weitere Malschule unter der Leitung des Malers Rudolf Geyling gegründet. Sein *Atelier für kunstgewerbliche Maltechniken* lehrte Mädchen aus gebildeten Familien diverse Malmethoden auf Öl, Papier, Aquarell, Seide und Pergament, welche in Form von Blumen-, Stillleben- und Landschaftsmalerei sowie Figuren und Ornamenten geübt wurden.⁶⁰

Wie bereits erwähnt, war die Wiener Akademie der bildenden Künste als erste Anlaufstelle

⁵⁴ Eitelberger 1872, S. 27.

⁵⁵ Vgl. Ebd. 1872, S. 27.

⁵⁶ Vgl. Eitelberger 1872, S. 27 / Plakolm-Forsthuber 1994, S. 42–43.

⁵⁷ Vgl. Eitelberger 1872, S. 27 / Plakolm-Forsthuber 1994, S. 42–43.

⁵⁸ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 34/45.

⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 45 Fußnote 27, S. 281.

⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 45.

einer höheren Ausbildung für Frauen nicht zugänglich, die Akademie lehnte den Beruf der Künstlerin ab. Ein Hauptargument gegen die Aufnahme war das Verbot des gemeinsamen Aktzeichnens und die bereits bestehenden Privatschulen und -ateliers für Frauen.⁶¹ Zudem war für eine Aufnahme ein Maturaabschluss erforderlich, der Frauen, wie zuvor angeführt, verwehrt blieb. Der erlaubte Zugang zur Universität sollte noch ein paar Jahre dauern und passierte abhängig nach Fakultät schrittweise. Während andere europäische Länder bereits ab den 1860er Jahren den Studienzugang für Frauen freigaben, platzierte sich Österreich als eines der letzten Länder: beginnend mit der philosophischen Fakultät im Jahre 1897, öffneten langsam auch ab 1900 die Medizinische und ab 1919 die Juristische Fakultät ihre Türen. Die Akademie der bildenden Künste nahm erst im Wintersemester 1920/21 Frauen als Studierende auf.⁶²

Ergänzend zu den Schulen gab es die Perspektive Privatunterricht zu bekommen, der allerdings kostspielige und damit vorwiegend ein Privileg der Oberschicht war.⁶³ Karoline Murau führt dazu an, dass die meisten Künstlerinnen ihre Kunstkenntnisse durch private Lehrpersonen erlangten. Obwohl das Vorhaben der Förderung künstlerischer Tätigkeiten im Privaten für viele Familien mehr im ‚dilettantischen‘ Rahmen der guten Sitte als zugunsten einer seriösen Berufsausbildung einzuordnen war, gab es Eltern, die das Talent ihrer Töchter erkannten und bewusst unterstützten. Während z. B. Marie Egner erst nach dem Ableben ihres Vaters eine ernste Künstlerausbildung nachgehen konnte, wurde Tina Blau von ihrem Vater von klein auf gefördert. Dieser sah in seiner Tochter die Chance seinen verpassten Künstlertraum auszuleben und ermöglichte ihr ein Studium bei dem Landschaftsmaler August Schaeffer.⁶⁴ Die Bildhauerinnen Teresa Feodorowna Ries und Ilse Twardowski-Conrat mussten sich im Gegensatz dazu selbst Privatlehrer suchen. Nachdem die erste Wahl von Ries, Kaspar von Zumbusch, ihr eine Absage aus Zeitgründen erteilte, überzeugte sie schließlich mittels ihrer Kunstfertigkeit Edmund Hellmer, dessen Schülerin zu werden. Ilse Twardowski-Conrat gelang dies ebenso bei Charles van der Stappen. Da der öffentliche Unterricht für Bildhauerei Frauen aufgrund des Aktstudiums nicht erlaubt war, wurden beide in den privaten Arbeitszimmern der Lehrer unterrichtet.⁶⁵ Der Unterricht folgte keinem geregelten Lehrschema, sondern wurde von den jeweiligen Lehrpersonen individuell festgelegt. Neben dem üblichen Zeichnen und Malen von Stillleben, Blumen und Tieren im privaten Heim oder Ateliers waren auch Ausflüge in Galerien und Museen sowie

⁶¹ Vgl. Berger 1986, S. 103.

⁶² Vgl. Heindl 1997, S. 24 / Plakolm-Forsthuber 1994, S. 55 Fußnote 90, S. 282.

⁶³ Vgl. Fischer/Brix 1997, S. 23.

⁶⁴ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 48 / Dies. 2019, S. 44 / Murau 1895, S. 5–6.

⁶⁵ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 48–49 / Dies. 1997, S. 181–182 / Dies. 2019, S. 43.

Reisen in die Natur beliebt, um vor Ort zu kopieren und studieren.⁶⁶ Zu bekannten Malern, die Schülerinnen aufnahmen, zählten u. a. Emil Jakob Schindler, Hugo Darnaut, Alois Delug und Anton Faistauer.⁶⁷ Manche Frauen, wie Camilla und Hedwig Friedländer sowie Auguste Greil und Marianne Eschenburg, hatten den Vorteil aus einer künstlerischen Familie zu stammen, so dass vererbtes Talent innerhalb der Familie durch Heimunterricht gefördert wurde.⁶⁸ Einige Künstlerinnen, wie Mina Högel, brachten sich das Zeichnen und Malen autodidaktisch bei, indem sie die Akademie der bildenden Künste sowie das Belvedere besuchten und dort die alten Meister kopierten.⁶⁹

Neben Studienreisen wurden auch Auslandsreisen genutzt, um sich weiterzubilden. Einige Künstlerinnen entschlossen sich sogar ihre Ausbildung gänzlich oder zum Teil im Ausland zu absolvieren. Oft reisten Schülerinnen ihren Lehrern bei einem Ortwechsel nach oder wählten bewusst eine Lehrperson, die im Ausland lebte.⁷⁰ Ein geschätzter Ausbildungsort war vor allem München, nicht nur wegen der Nähe zu Österreich und den sprachlichen Vorteilen, sondern auch wegen des vielfältigen Angebots an Bildungsstätten. Besonders gut besucht waren die Malschule *Neu-Dachau*, gegründet 1880 von den Künstlern Adolf Hözel, Arthur Langhammer und Ludwig Dill, und die Schule von Heinrich Knirr, gegründet 1888.⁷¹ 1884 errichtete der Münchner Künstlerinnenverein eine eigene Damenakademie, an der österreichische Künstlerinnen nicht nur lernten, sondern sogar selbst unterrichteten.⁷² So leitete z. B. Tina Blau ab 1889 sechs Jahre lang die Abteilung für Landschaft und Stillleben.⁷³

Eine weitere geschätzte Kunstmetropole in Europa war Paris, das für österreichische Künstlerinnen besonders ab 1900 reizvoll wurde als die Sezessionisten die französischen Kunstströmungen in ihren Ausstellungen nach Österreich brachten.⁷⁴ Bekannte Künstlerinnen, die es nach Frankreich zum Studieren und Leben verschlug, waren u. a. Helene von Taussig, Emma Schlangenhausen, Helene Funke.⁷⁵

⁶⁶ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 47.

⁶⁷ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 47 / Caroline Murau 1895.

⁶⁸ Camilla und Hedwig Friedländer lernten bei ihrem Vater, Friedrich Friedländer, Marianne Eschenburg bei ihrem Onkel, dem bekannten Freskomaler Karl Ritter von Blaas. Auch Auguste Greil und Ricka Schönn konnten bei ihren Vätern, Alois Greil und Alois Schönn, Mal- und Zeichenunterricht bekommen. Vgl. die jeweiligen Künstlerinnenbeiträge bei Murau 1895.

⁶⁹ Mina Högel hatte dafür sogar vom damaligen Direktor des Belvederes, Erasmus Engerth, die persönliche Erlaubnis, nachdem er ihr anfänglich ein Verbot aussprach, ihre Zeichenfertigkeit ihn jedoch umstimmten. Vgl. Murau 1895, S. 41.

⁷⁰ Exemplarisch dafür kann Karl Jungheim angeführt werden, der in Düsseldorf u. a. die Künstlerin Mina von Budinszky und Marie Egner unterrichtete. Vgl. Murau 1895, S. 10/15.

⁷¹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 50.

⁷² Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 50 / Dies. 2019, S. 46.

⁷³ Vgl. Murau 1895, S. 7.

⁷⁴ Vgl. Hilger 1986, S. 38–39 / Plakolm-Forsthuber 1994, S. 51.

⁷⁵ Vgl. Plakolm-Forsthuber 2019, S. 46–47.

2.3 Der Frauenanteil im Kunstbetrieb in Wien um 1900

Wurde der erste Schritt zu Bildungsmöglichkeiten für Frauen getätigt, gab es die nächste Hürde zu überwinden: die freie Berufsausübung. Um als erfolgreiche Künstlerin einigermaßen respektiert zu werden, war eine regelmäßige Ausstellungsteilnahme bei den gegenwärtigen Künstlervereinigungen unumgänglich.⁷⁶ In Wien dominierten um 1900 drei große Kunstvereine – Das Künstlerhaus, die Secession und der Hagenbund – welche als einzige Gewerkschaften vom Ministerium für Kultur und Bildung staatlich gefördert wurden. Sie hatten auch den Vorteil mittels der Stadt- und Landregierung bedeutende Ausstellungsräumlichkeiten zur Verfügung gestellt zu bekommen, die eine Auswirkung auf Verkaufserfolge am Wiener Kunstmarkt hatten.⁷⁷ Doch um in den Räumlichkeiten dieser drei Kunstvereinen ausstellen zu können, war entweder eine persönliche Einladung oder eine offizielle Mitgliedschaft von Nöten. Die Entscheidung gewisse Künstlerinnen in Ausstellungen zu zeigen, wurde aber auch über andere Wege getroffen. Oft war eine Heirat, Verwandtschaft oder Freundschaft mit einem Künstler, Kunstmäzenen oder Kunstliebhaber der schnellste und einzige Weg an Ausstellungs-einladungen zu gelangen und in den männlichen Kunstkreisen akzeptiert zu werden. So waren es die Ehegatten und männlichen Verwandten, die durch ihren Einfluss als ordentliches Mitglied einen Vorteil für ihre Frauen erwirken konnten.⁷⁸

Das Künstlerhaus

Das Künstlerhaus, gegründet 1861, ist eine Vereinigung von bildenden Künstlern, Architekten und Schriftstellern und genoss in Wien einen bedeutenden Ruf als Zentrum für die Kunstszene mit regelmäßigen Ausstellungen, gesellschaftliche Veranstaltungen und Empfängen.⁷⁹ Bis zur Gründung der Secession hatte das Künstlerhaus eine konkurrenzlose Prestigestellung und somit erheblichen Einfluss auf den Karriereverlauf von Künstler und Künstlerinnen. Die Ausstellungsbeteiligung via Mitgliedschaft oder Einladung wurde von einer Jury bestimmt, die für ihre profitorientierte Denkweise bekannt war.⁸⁰ In den exakten Richtlinien des Künstlerhauses wurden Frauen zwar nicht offiziell abgelehnt, die Aufnahmekriterien setzten jedoch eine abgeschlossene künstlerische Ausbildung sowie eine regelmäßige Teilnahme an Jahresausstellungen voraus, was es für Frauen so gut wie chancenlos machte eine Mitgliedschaft

⁷⁶ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 63.

⁷⁷ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 63 / Johnson 1998, S. 11.

⁷⁸ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 72/114.

⁷⁹ Der eigentliche Name des Vereines lautete *Genossenschaft bildender Künstler*, war aber bekannter unter der Assoziation mit dem eigens für den Verein erbauten Ausstellungsort, dem Künstlerhaus.

⁸⁰ Vgl. Aichelburg 2003, S. 10–11.

abzuschließen.⁸¹ Eine Nicht-Aufnahme war jedoch kein Ausstellungsverbot: Künstlerinnen konnten ihre Kunstwerke einreichen, wurden allerdings mit der stark restriktiven Entscheidungsmacht der Ausstellungsjury konfrontiert. Das Ergebnis war oftmals eine Ablehnung von Werken, die nicht auf einem qualitativen Kriterium beruhten. Wurden Kunstwerke akzeptiert, mussten Künstlerinnen mit einem verminderten Erfolg rechnen. In der Regel wurde jeweils nur ein Werk pro Künstlerin akzeptiert und es gab keinerlei Mitspracherecht bei der kuratorischen Aufgabe der Hängung, so dass weibliche Kunst oft den unvorteilhaftesten Platz in den Räumlichkeiten bekam.⁸² Aufgrund der schlechten Platzierung entschieden sich Künstlerinnen sogar in manchen Fällen gegen eine Schaustellung ihrer Werke.⁸³ Zugelassene Kunstwerke beschränkten sich auf schlichte Sujets von Porträt-, Stillleben- und Landschaftsmalereien, dem konservativen Stil des Künstlerhauses entsprechend. Fortschrittliche und experimentelle Kunst erfuhr eine starke Ablehnung, genauso wie Künstlerinnen jüdischer Abstammung. Nur Wenige, die den Forderungen der Genossenschaft entsprachen, wurden regelmäßig zu Ausstellungen des Künstlerhauses eingeladen.⁸⁴

Kataloge und Aufzeichnungen des Künstlerhauses zeugen von einer gelegentlichen Teilnahme Künstlerinnen bei Ausstellungen, die jedoch im Durchschnitt weniger als 5 Prozent der Kunstschaffenden ausmachten.⁸⁵ Von den 43 Wiener Malerinnen, die bei Murau aufgelistet sind, stellten 21 Werke im Künstlerhaus aus, wovon einige mit ihrer Kunst debütierten und auch den ein oder anderen Erfolg erzielten, z. B. Tina Blau mit ihrem Werk *Frühling im Prater* (Abb. 1) auf der 1. Internationalen Kunstausstellung des Wiener Künstlerhauses 1882. Es reiße ein „Loch in [die] Wand, durch das man geradewegs ins Freie zu blicken vermeinte“⁸⁶, war der Einwand, mit dem die Jury das Bild anfangs aufgrund der hellen Farbwahl ablehnen wollte. Dank der Empfehlung Hans Makarts wurde es dennoch ausgestellt und begeisterte letztlich nicht nur Kunstkritiker, sondern auch den Minister der schönen Künste Frankreichs, Antonin Proust, der das Bild daraufhin im Pariser Salon ausstellen ließ und Blau zu einer lobenden Erwähnung verhalf.⁸⁷ Teresa Feodorowna Ries gewann als erste und einzige Frau 1897 für ihre in der Jahresausstellung gezeigte Statue *Lucifer* die Erzherzog-Carl-Ludwig-Medaille, die zu

⁸¹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 63 / Aichelburg 2003, S. 101 / Loitfellner 2015, S. 122.

⁸² Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 63 / Loitfellner 2015, S. 119.

⁸³ Olga Wisinger-Florian, die sich des Öfteren über die schlechte Hängung ihrer Werke im Künstlerhaus ärgerte, zog ein Bild, das für die Jahresausstellung 1883 genehmigt wurde, aufgrund der ungünstigen Positionierung zurück, siehe dazu Holaus 1999, S. 86.

⁸⁴ Vgl. Loitfellner 2015, S. 121. Loitfellner zählte in ihren Recherchen dazu Therese Schachner, Therese Mor, Lilly Charlemont und Norbertine Bresslern-Roth.

⁸⁵ Vgl. Loitfellner 2015, S. 119–120.

⁸⁶ Vgl. Stern 1915, S. 14.

⁸⁷ Vgl. Murau 1895, S. 7–8 / Johnson 1998, S. 34–45. 1899 fand das Bild seinen Platz in der kaiserlichen Gemäldegalerie. Vgl. Lovecky 2019, S. 205.

einer der höchsten Auszeichnungen des Künstlerhauses zählte und jährlich nur dreimal vergeben wurde.⁸⁸ Im selben Jahr wurden auch Olga Wisinger-Florian und Tina Blau als erste österreichische Künstlerinnen die kleine Goldene Staatsmedaille des Künstlerhauses verliehen.⁸⁹ Zudem stellte der Aquarellisten-Club als Tochterorganisation des Künstlerhauses (1885–1941) eine ambivalente Ausnahme dar. Innerhalb dieses Clubs konnten Künstlerinnen als korrespondierende Mitgliederinnen aufgenommen werden, wie im Katalog der 14. Ausstellung der Aquarellisten anhand von Marie Egner, Charlotte Lehmann und Josefine Swoboda nachgewiesen werden kann.⁹⁰

Trotz solcher Errungenschaften sperrte sich das Künstlerhaus weiterhin, Frauen als ordentliche Mitgliederinnen zu akzeptieren. Dies änderte sich auch nicht, nachdem die Akademie der bildenden Künste Frauen ab 1920 zum Studium zuließ und Künstlerinnen eine abgeschlossene Ausbildung erlangen konnten.⁹¹ Erst 1961 wurden mit der Malerin Elsa Olivia Urbach und den Bildhauerinnen Eva Mazzucco und Luise Wolf die ersten weiblichen Mitglieder in die Genossenschaft der bildenden Künste aufgenommen. 1965 folgte mit Ilse Pompe-Niederführ die erste Aufnahme einer Frau in die Ausstellungskommission und 1966 übernahm Inge Zimmer-Lehmann erstmals die Position der Generalsekretärin.⁹² Es dauerte noch ein halbes Jahrhundert, bis das Künstlerhaus mit Tanja Prušnik seine erste Präsidentin kürte.⁹³

Die Secession

Abseits des Künstlerhauses dominierte allen voran die Wiener Secession, welche mit ihrer Abspaltung vom Künstlerhaus 1897 einen prägnanten Wandel der Wiener Kunstszene einläutete. Als neue Vereinigung bildender Künstler Österreichs hatten die Gründer, Gustav Klimt, Koloman Moser, Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich und andere vor, sich von den vorherrschenden traditionellen und konservativen Richtlinien des Künstlerhaus zu distanzieren, um eine modernere Kunstansicht vertreten zu können.⁹⁴ Die Sezessionisten strebten nach mehr künstlerischer Freiheit und wollten Ausstellungen nach ihren Vorstellungen organisieren. Anstatt sich wie zuvor einer konservativen Jury beugen zu müssen, bekamen Künstler der Secession mehr

⁸⁸ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1997, S. 183 / Loitfellner 2016, S. 60.

⁸⁹ Olga Wisinger-Florian vermerkte in ihrem Tagebuch die Auszeichnung der drei Künstlerinnen, wünschte sich jedoch als einzige Frau geehrt zu werden. Vgl. TB Olga Wisinger-Florian vom 22.04.1897, zit. in: Giese 2018, S. 198.

⁹⁰ Vgl. Kat. Ausst. Künstlerhaus 1900, S. 7, URL: <https://archive.org/details/katalogderauste1900kuns/page/6/mode/2up?view=theater> [zuletzt online am 15.6.2023].

⁹¹ Vgl. Loitfellner 2015, S. 122.

⁹² Vgl. Ebd., S. 123.

⁹³ Vgl. APA 2019, URL: <https://www.derstandard.at/story/2000105401402/tanja-prusnik-neue-praesidentin-des-kuenstlerhauses> [zuletzt online am 15.6.2023].

⁹⁴ Vgl. Hilger 1986, S. 9–10 / Shedel 1997, S. 13.

Einfluss und Entscheidungskraft in der Ausstellungsorganisation. Mit dem von Joseph Maria Olbrich errichteten Ausstellungsgebäude, umgangssprachlich die *Secession* genannt, revolutionierten die Sezessionisten das Ausstellungswesen.⁹⁵ Konzentrierte man sich zuvor auf nationale Künstler, reformierte die Gruppe der Wiener Secession ihre Ausstellungen mit einem Fokus auf das österreichische Kunstgewerbe sowie moderner zeitgenössischer Kunst in Europa und präsentierte in Wien erstmals Kunstwerke internationaler Künstlergrößen, wie Vincent van Gogh, Claude Monet und Edvard Munch.⁹⁶

Bezüglich des Frauenanteiles in der Secession wurden Künstlerinnen, trotz der Bekanntmachung, Kunst sei ohne Unterscheidungen Allgemeingut für jede Person, eine Mitgliedschaft verwehrt.⁹⁷ An den Richtlinien wurde nicht gerüttelt, obwohl einige Künstler der Secession an der Frauenakademie unterrichteten und die Kunstfertigkeit ihrer Schülerinnen kannten.⁹⁸ Auch als 1910 die *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* ihre erfolgreiche Ausstellung *Kunst der Frau* in den Räumlichkeiten der Secession präsentierte, wurden die Statuten zum Wohle der Frauen für eine Mitgliedsaufnahme nicht geändert.⁹⁹ Dennoch waren Künstlerinnen in Ausstellungen präsent und wurden von einigen Mitgliedern der Secession unterstützt. Sie erkannten das Talent und die künstlerische Leistung von Frauen an, auch wenn sie sie nicht als vollwertige Mitglieder der Vereinigung aufnahmen. So inkludierte die X. Ausstellung der Secession 1901 sechs Künstlerinnen: Elena Luksch-Makowsky, Eugenie Munk, Elsa von Kővesházi-Kalmár, Irma von Dutczynska, Baronesse Gisela Falke und Baronin Julie Myrbach.¹⁰⁰ Besonders Elena Luksch-Makowsky zählte zu den am häufigsten vertretenen Künstlerinnen der Secession und war regelmäßig als Schaustellerin eingeladen, sodass sie sich selbst inoffiziell als Mitglied der Vereinigung sah.¹⁰¹ Auch Teresa Feodorowna Ries gewann die Aufmerksamkeit der Sezessionisten und wurde von ihnen persönlich aus dem Künstlerhaus abgeworben.¹⁰² Laut den Aufzeichnungen der Secession wurde erst 1949 die Aufnahmesperre für Künstlerinnen aufgehoben.¹⁰³ Zu den ersten weiblichen Mitgliedern gehörten Elfriede Stark-Petasch, Hedwig Wagner und Margret Bilger. Christa Hauer-Fruhmann saß ab 1974 als erste Frau im

⁹⁵ Hilger 1986, S. 16 / Mehr dazu in Kapitel 4.2.1.

⁹⁶ Vgl. Hilger 1986, S. 15–16/33/38–39. In der 16. Ausstellung der Secession holte die Vereinigung unter dem Titel *Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik* nicht nur Werke der damaligen Vertreter des Impressionismus, Manet, Monet, Renoir, Cézanne, u. a., nach Wien, sondern auch Künstler, die als Vorbereiter des impressionistischen Stils galten: Tintoretto, Rubens, Vermeer, El Greco, Goya u. a. Vgl. Ebd., S. 38–39.

⁹⁷ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 64.

⁹⁸ Vgl. Nierhaus 1986, S. 75 / Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

⁹⁹ Hilger 1986, S. 57. Zur Ausstellung „Kunst der Frau“ siehe dazu Kapitel 4.2.2 in dieser Arbeit.

¹⁰⁰ Vgl. sowie Klee 2019, S. 114–115 / Kat. Ausst. Secession 1901, S. 65–66, URL: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1413817076619/1/LOG_0000/ [letzter Zugriff am 18.6.2023]

¹⁰¹ Vgl. Johnson 2012, S. 55–56.

¹⁰² Vgl. Ries 1928, S. 31.

¹⁰³ Vgl. Webseite der Secession, URL: <https://secession.at/kuenstlerinnenvereinigung> [letzter Zugriff am 16.6.2023].

Vorstand und 2006 wurde mit Barbara Holub als erste Präsidentin ein weiterer Erfolg für Frauen gefeiert.¹⁰⁴

Der Hagenbund

Die Abspaltung der Sezessionisten vom Künstlerhaus inspirierte eine weitere Künstlergruppe sich neu zu formieren. Aus der alten *Haagengesellschaft*¹⁰⁵ organisierte sich 1900 der *Hagenbund*, bestehend aus weiteren unzufriedenen Mitgliedern des Künstlerhauses. Temporär eingerichtet in der Galerie Miethke fand die Künstlergruppe in einem Teil der Markthalle, der Zedlitzgasse, ihre eigenen vier Wände für Treffen und Ausstellungen.¹⁰⁶ Angeleitet von einer jüngeren Künstlergeneration unter Joseph Urban und Heinrich Lefler vertrat der Hagenbund, wie die Secession, eine modernere und offenere künstlerische Richtlinie, erweiterte jedoch seine tolerante Einstellung, indem er keinerlei Voraussetzungen an Politik, Herkunft oder Religion stellte. Eine weltoffene Ansicht, die allerdings Frauen als Mitgliederinnen vorerst ebenso ausschloss.¹⁰⁷ Exemplarisch dafür kann die Malerin Emilie Mediz-Pelikan angeführt werden, die mit ihrem Ehemann, Karl Mediz, seit 1902 regelmäßig im Hagenbund ausstellte. Doch während dieser 1901 als ordentliches Mitglied aufgenommen wurde, entschuldigte der damalige Präsident des Hagenbundes, Alexander Demetrius Goltz, die Nichtaufnahme dessen Frau mit der Begründung, dass die demokratische Mehrheit dagegen sei, um von weiteren Anwärterinnen in Ruhe gelassen zu werden.¹⁰⁸ Dennoch wurde ihre Kunst geschätzt und 1903 widmete der Hagenbund die 7. Ausstellung dem Ehepaar, bei der Karl in der Hängekommission fungierte und Emilie den Katalog gestaltete.¹⁰⁹

Anders als das Künstlerhaus und die Secession änderte der Hagenbund seine Meinung gegenüber Künstlerinnen im Verein früh und nahm in manchen Fällen Frauen bereits ab 1906 als korrespondierende Mitgliederinnen auf.¹¹⁰ Nach dem ersten Weltkrieg wurden weitere korrespondierende Mitgliederinnen aufgenommen und ab 1924 ermöglichte der Verein sogar die außerordentliche Mitgliedschaft für Künstlerinnen. Damit war zwar eine Teilnahme an

¹⁰⁴ Vgl. Webseite der Secession, URL: <https://secession.at/kuenstlerinnenvereinigung> [letzter Zugriff am 16.6.2023].

¹⁰⁵ Ein Zusammenschluss von ausgewählten Malern, Bildhauern sowie Kunstmäzen, die sich regelmäßig im Gasthaus *Zum blauen Freihaus*, des Gastwirts Joseph Haagens, trafen und dessen Nachnamen zur Namensgebung nutzten. Vgl. Rathkolb 2014, S. 10.

¹⁰⁶ Vgl. Waissenberger 1985, S. 79 / Pumberger 2016, S. 9.

¹⁰⁷ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 64.

¹⁰⁸ Brief von Alexander Goltz an Karl Mediz vom 16.2.1901, Archiv des Belvederes, Wien, Nachlass Mediz-Pelikan, abgedruckt in Backhausen 2008, S. 33, zit. in Lovecky 2019, S. 205–206.

¹⁰⁹ Vgl. Kaiser 2014, S. 126 / Lovecky 2019, S. 205.

¹¹⁰ Dazu zählen die Künstlerinnen Irma von Dutzynska, Elsa von Kövesházi-Kalmár, Ernestine Szablya-Frisch auf und Frida Konstantin-Lohwag. Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 72.

Diskussionen und Ausstellungen erlaubt, die Mitsprache über organisatorische Abstimmungen stand jedoch allein den ordentlichen Mitgliedern zu und war Frauen weiterhin versagt.¹¹¹

Die Klimt-Gruppe und Neukunstgruppe

Die ersten Aufnahmen von Frauen als gleichwertig gesehene Kolleginnen erfolgten in kleineren Kunstgesellschaften, wie in der *Klimt-Gruppe* und der *Neukunst-Gruppe*. Erstere entstand 1905 als Gustav Klimt mit 17 weiteren Kollegen, darunter Carl Moll, Josef Hofmann und Otto Wagner, wegen künstlerischen und finanziellen Meinungsverschiedenheiten die Secession verließen.¹¹² Die Gruppe sah sich nicht als Verein, sondern als informellen, zwanglosen Zusammenschluss von Kunstschaffenden für gemeinsame Ausstellungen. Ab 1908 veranstaltete die Gruppe Ausstellungen namens *Kunstschaus*, bei der auch zahlreiche Künstlerinnen mitwirkten.¹¹³ Auch bei der Neukunstgruppe, die von Egon Schiele 1909 organisiert wurde, waren Frauen von Anfang an dabei. Der Katalog der ersten Ausstellung im Salon Pisko weist elf Künstlerinnen (Fritzi Angerer, Gusti von Becker, Maria Vera Brunner, Marianne Deutsch, Hilde Exner, Mitzi Friedmann, Fanny Harlfinger-Zakucka, Louise Horowitz, Sofie Korner, Minka Podhajska und Eva Zwetter) auf, die eine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule sowie Kunstschule für Frauen und Mädchen absolvierten. Ob diese tatsächlich als Mitgliederinnen galten oder lediglich mitausstellten, kann aufgrund fehlender Mitgliederverzeichnisse nicht belegt werden.¹¹⁴ Die Offenheit und Toleranz gegenüber teilnehmenden Künstlern und Künstlerinnen vertrat Klimt auch bei der Gründung vom *Bund österreichischer Künstler*: Als der Hagenbund 1912 die Zedlitzhalle als Ausstellungsort verlor, entstand die Idee eines zwanglosen Zusammenschlusses renommierter Kunstvereine, dem Mitglieder und Künstler der Secession, des Hagenbundes, sowie von ausländischen Gruppen wie Mánes folgten.¹¹⁵ Eine Mitgliedschaft im Bund konnte, laut Klimt, jede Person erlangen, die rein der Kunst als höchstes Gut und ohne persönlichen Nutzen diente.¹¹⁶ Diese Offenheit inkludierte auch Künstlerinnen, als anerkanntes Mitglied kann die Künstlerin Broncia Koller-Pinell angeführt werden.¹¹⁷

¹¹¹ Vgl. Natter 1993, S. 22. Leider können die exakten Rechte für Künstlerinnen im Hagenbund nicht nachgewiesen werden, da das Archiv des Vereins, nach dessen Auflösung 1938 im Chaos des Nationalsozialismus verloren gegangen ist. Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 72

¹¹² Vgl. Bisanz 2005, S. 112–113.

¹¹³ Vgl. Kapitel 4.2.2 dieser Arbeit.

¹¹⁴ Vgl. Natter/Trummer 2006, S. 51/95–97.

¹¹⁵ Vgl. Kaiser 2014, S. 169.

¹¹⁶ Vgl. Zuckerkandl 1912, S. 3.

¹¹⁷ Vgl. Johnson 2012, S. 61 / Kapitel 4.2.2 dieser Arbeit.

Wiener Werkstätte

Abseits der Künstlervereinigungen wies vor allem die *Wiener Werkstätte GmbH* (WW) einen soliden Frauenanteil auf: Im Jahr der Schließung der Werkstätte, 1932, zählten Frauen über 60 Prozent der Beschäftigten.¹¹⁸ Die Produktionsgemeinschaft wurde 1903 von den Sezessionisten Josef Hoffmann und Koloman Moser und dem Industriellen Fritz Waerndorfer gegründet, um das Kunstgewerbe Wiens zu revolutionieren und der Massenproduktion entgegenzuwirken.¹¹⁹ In Zusammenarbeit mit der Wiener Secession und der Kunstgewerbeschule machte sich die Wiener Werkstätte mit ihrer herausragenden Herstellung und handwerklichen Verarbeitung von Schmuck- und Alltagsgegenstände schnell einen bekannten Namen und erfreute sich fortlaufend auch international einer großen Beliebtheit. Der Frauenanteil bestand Großteils aus den Schülerinnen und Absolventinnen der Kunstgewerbeschule und vervielfachte sich in den darauffolgenden Jahren um Einiges. Ausschlaggebend dafür war der erste Weltkrieg, welcher, bedingt durch die Abwesenheit der Männer, eine Notwendigkeit an Arbeitspersonal mit sich brachte, und die Tatsache, dass die Werkstätte eine ausgeprägte Modeproduktion besaß und Frauen daher favorisiert anstellte.¹²⁰ Diese waren abseits der Modeabteilung in verschiedenen Bereichen der Werkstätte tätig, darunter Textildesign, Keramik, Buchbinderei und Schmuckherstellung. Sie brachten ihre kreativen Ideen und ihr handwerkliches Können in die Werkstätte ein und trugen zur Entstehung einiger Kunstwerke bei.¹²¹ Obwohl die Wiener Werkstätte einige erfolgreiche Künstlerinnen hervorbrachte, hagelte es seitens der männlichen Kritiker an Spott. Namentliche Polemiker waren unter anderem der Architekt Adolf Loos und der Plakatkünstler Julius Klinger, welcher das doppelte W-Logo der Gemeinschaft mit ‚Wiener Weiberkunstgewerbe‘ sarkastisch interpretierte.¹²²

¹¹⁸ Vgl. Wipplinger 2019, S. 286. Die Wiener Werkstätte war ab Mitte der 1920er Jahre mit finanziellen Schwierigkeiten konfrontiert, die mit der Weltwirtschaftskrise 1929 überhandnahmen und eine Schließung drei Jahre später erzwang.

¹¹⁹ Vgl. Brandstätter 2005, S. 175–176.

¹²⁰ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 89 / Brandstätter 2005, S. 198.

¹²¹ Vgl. Kapitel 4.2.2 dieser Arbeit.

¹²² Vgl. Brandstätter 2005, S. 198 / Thun-Hohenstein 2020, S. 8.

3 Innovative Künstlerinnen und deren Bewegungen von 1880–1910

Den ungerechten Bedingungen in der Kunstszenen entgegenzuwirken, reagierten Künstlerinnen mit eigenen Initiativen in den Bereichen der Ausbildung und der Berufsausübung. Als essenzielles Bildungsinstitut galt die *Wiener Kunstschule für Frauen und Mädchen*, die bis zur Akademieaufnahme von Frauen 1920 und darüber hinaus eine fundamentale Ausbildungsmöglichkeit für Künstlerinnen war. Zusätzlich dazu boten einige Künstlerinnen, die ein eigenes Atelier hatten, Privatunterricht an oder waren Mitbegründerinnen spezifischer Kunstschenen. Künstlerinnen, die bereits eine künstlerische Ausbildung absolviert hatten und nun an den Hindernissen der freien Berufsausübung scheiterten, schlossen sich zusammen, um eigene Künstlervereine, von Frauen für Frauen, zu gründen. Der bedeutendste und erfolgreichste Verein in Wien war die *Vereinigung der bildenden Künstlerinnen Österreichs* (VBKÖ), der sich aus Erfahrungen älterer Vereinsgründungen entwickelte. Vorläufer für diesen waren der *Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen* (VSKW) und die Gruppe *8 Künstlerinnen*.¹²³ Mit der Gründung dieser Institutionen wurde den Künstlerinnen eine Plattform geboten, um ihre eigene künstlerische Ausbildung zu fördern, Netzwerke aufzubauen, ihre Werke auszustellen und für ihre Rechte einzustehen. Zu betonen ist hierbei die Tatsache, dass die aufgeführten Vereine hauptsächlich von Frauen aus höheren Gesellschaftsklassen gegründet wurden. Diese hatten sowohl die finanziellen Mittel als auch die Zeit und notwendigen Netzwerke zur Verfügung.

3.1 Gründung von Kunstschenen und Privatunterricht

Als 1886 aufgrund konservativen Denkens der Professorenschaft die Zulassung von Mädchen an der Kunstgewerbeschule temporär eingestellt wurde, kam es zu einem großen Defizit in der weiblichen Kunstausbildung, welches von den kleineren allgemeinen Kunstschenen, wie der von Franz Pönninger, nicht gedeckt werden konnte.¹²⁴ Um dieser Lücke und den generellen Ausbildungshürden für Künstlerinnen entgegenzuwirken, gründeten, auf Initiative der Malerin Olga Prager, Adalbert Franz Seligmann, Tina Blau, Bertha Hartmann und Friedrich Jodl die *Kunstschule für Frauen und Mädchen*. Unterstützung erhielten sie von den bürgerlichen Frauenrechtlerinnen Rosa Mayreder und Marianne Hainisch.¹²⁵ Die Schule sollte durch eine dreijährige Ausbildung den Einstieg ins Kunstleben und den Kunstgewerbesektor erleichtern und galt als Vorbereitung für weitere Ausbildungsmöglichkeiten. Da die Kunstschule bis 1937 kein

¹²³ Vgl. Kapitel 3.2 dieser Arbeit.

¹²⁴ Unter der Leitung eines neuen Direktors, Felician von Myrbach, wurde dieses Verbot 1899 revidiert. Vgl. Forsthuber 1990, S. 218–219.

¹²⁵ Vgl. Spitzmüller 1930, S. 321 / Forsthuber 1990, S. 219 / Plakolm-Forsthuber 1994, S. 52.

eigenes Hauptgebäude hatte, war der Unterricht auf einzelne Ateliers in Wien aufgeteilt.¹²⁶ Das Kursangebot war vielfältig: von Zeichen- und Malkursen, Kopfstudien, Stillleben, Ornamentik und Radierungen über Bildhauerkurse zu Modellierungen nach Vorlagen und lebendigen Modellen hin zu Kursen für Kunsthandwerk, Metallarbeiten, Holzschnidekunst und moderner Wohnungseinrichtungen wurden zahlreiche Kunstbereiche abgedeckt. Neben dem praktischen Unterricht wurde auch Perspektive und Kunstgeschichte in Theorie gelehrt.¹²⁷ Eine Neuerung war die Einführung von anatomischen Studien und der Aktmalerei, unterrichtet von Adalbert Franz Seligmann. Aufgrund der großen Beliebtheit wurde zusätzlich der Maler Ludwig Michalek für die Leitung eines zweiten Aktkurses an die Schule bestellt.¹²⁸

Als Lehrpersonen wurden renommierte Künstler aus dem Umkreis der Secession eingestellt, wie Richard Kauffungen, Adolf Böhm sowie Hans Tichy und auch Georg Klimt, der Bruder von Gustav Klimt. Auch Tina Blau unterrichtete selbst an der Schule und leitete von 1898 bis 1915 den Kurs für Landschaft und Stillleben.¹²⁹ Obwohl die Schule eine vielfältige Auswahl an nennenswerten Lehrpersonen bot, galt sie für die Lehrenden in Wien als sekundäre Wahl. Sie war eine Art temporäre Zwischenlösung bis eine höher angesehene Professur an der Kunstgewerbeschule, der Akademie sowie der Graphischen Lehranstalt frei wurde.¹³⁰ Dies schmälerte jedoch keineswegs den Erfolg der Wiener Kunstschule. Wegen des starken Andrangs an Schülerinnen wurden weitere Ateliers zugemietet und 1910 wurde der Schule das dauernde Öffentlichkeitsrecht zugesprochen. Während der Zeit des ersten Weltkrieges wurde unter der Direktion von Richard Kauffungen ein akademischer Ausbildungskurs eingerichtet, der die Schülerinnen auf das Ausbildungsniveau von Akademieschülern hob. Ab 1918 gab es zudem Akademieklassen zu Malerei, Grafik und Bildhauerei, welche die Schule offiziell mit einer Akademie gleichstellte und ihr den Titel der *Wiener Frauenakademie* verlieh.¹³¹ Nachdem die Akademie der bildenden Künste ab 1920 Frauen aufnahm, blieb die Kunstschule als Frauenakademie weiterhin als Ausbildungsmöglichkeit bestehen.¹³²

Zu weiteren Schulgründungen zum Wohl der künstlerischen Ausbildung von Frauen in Wien galten die Zeichen- und Malschule für Damen im Heinrichshof von Olga Höngsmann (1890), die Malschule von Robert Scheffer (1891), die Malschule für Damen von Adolf Kaufmann

¹²⁶ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 52/54.

¹²⁷ Vgl. Forsthuber 1990, S. 220 / Plakolm-Forsthuber 1994, S. 53–54.

¹²⁸ Vgl. Storch 1989, S. 93.

¹²⁹ Vgl. Forsthuber 1990, S. 220 / Plakolm-Forsthuber 1994, S. 52–53.

¹³⁰ Vgl. Forsthuber 1990, S. 220–221 / Plakolm-Forsthuber 1994, S. 54.

¹³¹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 54–55.

¹³² Vgl. Forsthuber 1990, S. 222. 1937 bekam die Schule unter einem neuen Namen „Wiener Frauenakademie und Schule für bildende Kunst und Werkkultur“ ein eigenes Gebäude in der Siegelgasse im 3. Bezirk und wurde während dem Nationalsozialismus für eigene Zwecke gebraucht. Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 58.

(1900), die Malschule von Franz Hohenberger und Ferdinand Kruis (1902), die Malschule für Damen von Albin Egger-Lienz (1903), die Kunstschule für Damen von Adolf Streicher (1907) und die Malschule Irma von Dutczynska, gegründet von derselben sowie Elsa von Kövesházi-Kalmár und Imre Simai (1909).¹³³ Auch die Malerin Marie Arnsburg gründete zusammen mit ihrer Schwester Sophie Arnsburg eine Mädchen-Malschule im Schottenhof auf der Freyung in Wien, welche großteils von aristokratischen Schülerinnen besucht wurde.¹³⁴

Bertha von Tarnóczy ging auf Empfehlung ihres Lehrers Anton Hansch zum Studium nach München, wo sie, aufgrund der Verwehrung von Frauen an die Malerakademie, gemeinsam mit anderen Frauen als Initiatorin des Münchener Künstlerinnenvereins fungierte und die Malschule für Frauen mitbegründete.¹³⁵ Bei Mina Högel war es umgekehrt: sie hatte die Anfrage einer Schulgründung, entschied sich jedoch dagegen. Die autodidaktische Malerin spezialisierte sich im Laufe ihrer künstlerischen Karriere auf die Restauration und hatte sich durch die Erneuerung der Gemäldegalerie des Schlosses von Graf Zdenko Kolowrat in Böhmen einen renommierten Namen als Restaurationsexpertin gemacht. Sie galt darin als eine der ersten Künstlerinnen auf diesem Gebiet und hätte mit ihrer Erfahrung und Reputation in Wien sogar eine Galerie leiten können, doch Frauen waren von solchen Positionen ausgeschlossen. Basierend auf dieser Tatsache, lehnte sie die Idee einer Restaurierungsschule ab, da sie keine Position ausbilden mochte, die sie selbst nie innehaben konnte.¹³⁶

Eine Ausbildung wurde auch von tätigen Künstlerinnen in Form von Privatunterricht angeboten, der im Gegensatz zum Unterricht anerkannter Künstler für Töchter aus den Arbeiterklassen leistbar war. Es wurde entweder von zuhause aus unterrichtet oder in einem Atelier, sofern eine Künstlerin eines besaß. Als eine der ersten Ausbildnerinnen in Wien galt Olga Wisinger-Florian, die ab 1883 zahlreiche Schülerinnen wie Anna Plommer, Lina Röhrer, Henriette Filtsch und Camilla Göbl-Wahl in ihrem Atelier unterrichtete.¹³⁷ Marie Arnsburg eröffnete 1895 ebenso ihr eigenes Atelier als Ausbildungsort, Camilla Göbl-Wahl tat es ihr 1900 gleich und gründete ein Schülerinnenatelier.¹³⁸

Das Erteilen von Privatunterricht erwies sich auch für die Lehrenden vom Vorteil. Damit konnten sie ihre eigene Ausbildung sowie Studienreisen finanzieren und gleichzeitig in Übung bleiben, um Fortschritte ihrer Malweise zu erzielen. Zudem baute sich die ein oder andere Künstlerin dadurch ein profitables Netzwerk auf, das der Karriere in Form von finanzieller

¹³³ Vgl. Storch 1989, S. 92 / Müksch 2020, S. 138–139.

¹³⁴ Vgl. Murau 1895, S. 4 / Baumgartner 2015, S. 355.

¹³⁵ Vgl. Murau 1895, S. 111.

¹³⁶ Vgl. Murau 1895, S. 43–45 / Baumgartner 2015, S. 323.

¹³⁷ Vgl. Baumgartner 2015, S. 333.

¹³⁸ Vgl. Müksch 2020, S. 138.

Unterstützung oder Aufträgen zugutekam. So hatten viele Künstlerinnen Schülerinnen aus dem Adel, die aus Dank und Anerkennung als zukünftige Förderinnen fungierten: So zählte Olga Wisinger-Florian auch die Erzherzogin Clothilde und die Prinzessinnen Margerit und Marie zu ihren Schülerinnen, denen sie als Privatlehrerin auf Reisen folgte.¹³⁹ Irma Komlósv unterrichtete die Erzherzogin Marie Therese, welche ihre Studienreisen sponsorte,¹⁴⁰ Marie Zafaczowska malte als anerkannte Porträtkünstlerin die ein oder andere adelige Person und lehrte eine Zeit lang eine Nichte der Kaiserin, die Prinzessin von Alenvon.¹⁴¹ Die Künstlerin Marie Egner unterrichtete Zeichnen und Malen nicht nur in Wien, sondern auch zwei Jahre lang in Triest sowie in England, wo sie 1887 eingeladen wurde für ein Jahr eine höhere Malklasse zu leiten und ihre Liebe zur Aquarellmalerei entdeckte.¹⁴²

3.2 Künstlerinnenvereine

3.2.1 Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen

Um Vorschreibungen wie, wo, wann und unter welchen Umständen sie ausstellen können zu umgehen, reagierten Frauen mit der Gründung eigener Vereine und Richtlinien. Als einer der frühesten künstlerischen Frauenvereine gilt der *Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen* (VSKW), gegründet 1885 auf Initiative der Schriftstellerinnen Ida Barber und Julie Thenen.¹⁴³ Ausschlaggebend für den Zusammenschluss war das, in den Statuten festgelegte, Aufnahmeverbot von Frauen in den Wiener Schriftsteller- und Journalistenverein *Concordia*, der für eine berufliche Absicherung und Aufträge sorgte.¹⁴⁴ Ähnlich wie die bildenden Künstlerinnen kämpften Schriftstellerinnen und Journalistinnen um existenzielle Behauptung in der Berufsausübung und der Anerkennung ihrer männlichen Kollegen. Somit sahen sie sich gezwungen sich solidarisch zusammenzuschließen und mit dem VSKW eine eigene Absicherung zu gewährleisten.¹⁴⁵ Das Hauptziel des Vereins war es, die Position von Frauen in der österreichischen Literatur und Kunst zu stärken, indem er sich für die Sichtbarkeit und Anerkennung von Frauen im literarischen und künstlerischen Bereich einsetzte. Er förderte den Austausch und die Zusammenarbeit zwischen Schriftstellerinnen, Künstlerinnen und Kulturinteressierten und organisierte regelmäßig Veranstaltungen wie Lesungen, Workshops und Ausstellungen, um die Kunst der Mitgliederinnen für eine breitere Öffentlichkeit zugänglich zu machen.¹⁴⁶ Der Verein

¹³⁹ Vgl. Holaus 1999, S. 88 / Baumgartner 2015, S. 333/337.

¹⁴⁰ Vgl. Murau 1895, S. 57–58.

¹⁴¹ Vgl. Ebd., S. 127.

¹⁴² Vgl. Ebd., S. 15–17.

¹⁴³ Vgl. VSWK 1911, S. 4.

¹⁴⁴ Vgl. VSWK 1911, S. 4 / Baumgartner 2015, S. 40.

¹⁴⁵ Vgl. Baumgartner 2015, S. 41–42.

¹⁴⁶ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 64.

bot auch verschiedene Unterstützungsleistungen für seine Mitgliederinnen an. Dazu gehörten Beratung, die Vermittlung von Kontakten in der Literatur- und Kunstszenen sowie einem eigenen Pensionsfond, der vor allem für finanziell ärmere und ältere Mitgliederinnen erhältlich war.¹⁴⁷

Bereits im ersten Gründungsjahr zählte der Verein 55 ordentliche sowie 153 beitragende Mitglieder und Mitgliederinnen und wies in den darauffolgenden Jahren einen stetigen Zuwachs auf.¹⁴⁸ Die beteiligten Frauen waren tätig im Bereich der Literatur und der bildenden Kunst und kamen großteils aus Österreich, aber auch aus den umliegenden habsburgischen Kronländern, Deutschland sowie der Schweiz. Eine Aufnahme als ordentliches Mitglied konnte laut den festgelegten Statuten 1885 „jede Frau [...], welche sich mit schriftstellerischen oder journalistischen Leistungen auszuweisen in der Lage ist und [...], deren Beruf der einer ausübenden Musikerin, Malerin oder Bildhauerin ist“¹⁴⁹, beantragen. Nach dem ersten Vereinsjahr wurden die Statuten überarbeitet, um Dilettantinnen im Vorhinein auszusortieren. So konnten bildende Künstlerinnen nur mit einem „Befähigungsnachweis“¹⁵⁰ in Form von eingereichten Kunstwerken eine Mitgliedschaft erlangen.¹⁵¹

Wichtig für die finanzielle Unterstützung des Vereins waren die jährlichen Mitgliedsbeiträge sowie die Anzahl an Spenden durch Stifter und Stifterinnen, zu denen Kaiser Franz Joseph I. als Prominentester galt.¹⁵² Viele Mitgliederinnen waren vornehme Damen, etwa die Hälfte stammte aus dem Großbürgertum oder gar dem Adel, wie Marie Ebner-Eschenbach oder Bertha von Suttner.¹⁵³ Abseits des aristokratisches Netzwerkaufbaus nutzte der VSKW auch die Möglichkeit über feministische Zeitschriften, wie *Dokumente der Frauen*, *Allgemeine Frauen-Zeitung*, *Der Bund* und *Neues Frauenleben* ihre Ziele zu verbreiten und soziale Kontakte zu knüpfen.¹⁵⁴

Bekannte bildende Künstlerinnen im Verein waren u. a. Olga Wisinger-Florian, Mina Högel, Bertha von Tarnóczy sowie Marie Egner, Marianne von Eschenburg, Camilla Göbl-Wahl und Teresa Feodorowna Ries.¹⁵⁵ Olga Wisinger-Florian sowie Mina Högel hatten innerhalb des Vereins sogar für einige Jahre die Position der Präsidentin inne und somit erheblichen Einfluss auf die Wirkung des Vereins.¹⁵⁶ Bereits im zweiten Vereinsjahr organisierte Olga Wisinger-

¹⁴⁷ Vgl. VSKW 1911, S. 8.

¹⁴⁸ Vgl. Baumgartner 2015, S. 349–350/354.

¹⁴⁹ Ebd., S. 54.

¹⁵⁰ VSWK 1911, S. 9.

¹⁵¹ Vgl. Baumgartner 2015, S. 81.

¹⁵² Vgl. VSKW 1911, S. 12 / Baumgartner 2015, S. 351.

¹⁵³ Vgl. Baumgartner 2015, S. 349.

¹⁵⁴ Vgl. Johnson 2012, S. 260.

¹⁵⁵ Vgl. das Verzeichnis der ordentlichen Mitglieder bei Baumgartner 2015, S. 355–386.

¹⁵⁶ Vgl. VSKW 1911, S. 16/25.

Florian eine Ausstellung zugunsten der bildenden Künstlerinnen, eingebettet in einem Programm aus Poesie und Musik.¹⁵⁷ Somit verzeichnete der VSKW als erster Frauenverein die Zusammenarbeit von Künstlerinnen zum Wohle ihrer Kunstfertigkeit. Obwohl der Verein bis 1938 aktiv war, erwies er sich jedoch für die bildenden Künstlerinnen weniger ergiebig wie Anfangs erhofft.¹⁵⁸ Wie die 25 Jahresschrift des Vereins aus 1911 zeigt, konzentrierten sich die gemeinsamen Veranstaltungen stärker auf literarische und musikalische Vorträge sowie die Erweiterung sozialer Kontakte und Spendensammlungen.

Trotz dieser Tatsache profitierten die Künstlerinnen durch den VSKW von einem weitreichenden Netzwerk bestehend aus vermögenden Herren und Damen, die als zukünftige Unterstützer diverser Gruppenbildung und Ausstellungen (8 Künstlerinnen, VBKÖ) fungierten sowie zahlreicher Künstlerinnenkollegen.¹⁵⁹ Zudem befand sich unter den Mitgliederinnen des VSKW auch die Autorin Karoline Murau und es kann angenommen werden, dass sie als Teil des Vereins einige Malerinnen besser kennenlernte, die sie dann in ihrem 1895 veröffentlichten Buch *Wiener Malerinnen* inkludierte.¹⁶⁰

3.2.2 Vereinigung österreichischer bildender Künstler und Künstlerinnen

Ein eher unbekannter Verein, zu dem es kaum nachweisbare Aufzeichnungen gibt, ist die *Vereinigung österreichischer bildender Künstler und Künstlerinnen* (VÖBKK). Die spärlichen Informationen über den Verein lassen sich aus einem Artikel von Werner J. Schweiger¹⁶¹ sowie der Dissertation von Megan Marie Brandow-Faller¹⁶² zusammenfassen: Die Gründung erfolgte 1899 durch den Maler Adolf Mayerhofer, dem Bildhauer Rudolf Schroer und der Malerin Isa Jechl, die Künstler Franz Wiesenthal und Victor Beranek rückten später in den Vorstand nach. Der Verein hatte laut dem *Handbuch der Kunstpflage in Österreich* 1902 um die 108 Mitglieder und Mitgliederinnen, aufgeteilt in ordentliche, korrespondierende, außerordentliche und unterstützende Mitgliedschaften sowie Stifter.¹⁶³ Ziel des Vereins war die „Förderung künstlerischer Interessen, namentlich durch Veranstaltungen von Ausstellungen“¹⁶⁴. Die VÖBKK zeugte gleich von zwei Neuerungen: als erster Kunstverein gab es keine Jury und die Aufnahme war sowohl Männern als auch Frauen gestattet.¹⁶⁵ Die Vereinigung nutzte die privaten Wohnadressen von Rudolf Schröer und Victor Beraek als Versammlungsorte und stellten in

¹⁵⁷ Vgl. VSKW 1911, S. 11.

¹⁵⁸ Vgl. Brandow-Faller 2010, S. 303.

¹⁵⁹ Vgl. Johnson 2012, S. 259.

¹⁶⁰ Vgl. Baumgartner 2015, S. 371.

¹⁶¹ Schweiger 2003, URL: <https://archive.fo/gPhfV#selection-159.1-159.493> [letzter Zugriff am 20.7.2023].

¹⁶² Brandow-Faller 2010, S. 312–313.

¹⁶³ K. K. Ministerium für Cultus und Unterricht 1902, S. 229.

¹⁶⁴ Ebd., S. 229.

¹⁶⁵ Vgl. Brandow-Faller 2010, S. 312,

Räumlichkeiten der Mariahilferstraße 8, 7. Bezirk, sowie in der Riemergasse 1, 1. Bezirk, in Wien aus.¹⁶⁶ In seinem kurzen Bestehen (1899–1904) organisierte die VÖBKK laut Schweiger insgesamt 10 Ausstellungen, fünf 1900 (eine davon im Innsbrucker Pädagogium), eine im Jahr 1901 und zwei weitere im Jahr 1904. Die 10. und scheinbar letzte Präsentation der Vereinigung wurde im Oktober 1904 im Salon Pisko gezeigt, danach enden jegliche Aufzeichnungen weiterer Aktivitäten des Vereins.¹⁶⁷ Die Ausstellung im Salon Pisko zeugte von einem ungewohnt ausgeprägten Anteil an Künstlerinnen, von 39 teilnehmenden Kunstschaffenden waren 24 weiblich und nur 15 männlich.¹⁶⁸ Brandow-Faller wies allerdings darauf hin, dass von den 133 gezeigten Werken 68 von Frauen und 67 von Männern waren, was die Überzahl an Künstlerinnen wieder ausbalancierte.¹⁶⁹

Laut Schweiger gab es im VÖBKK an die 30 bekannten Mitgliederinnen: Georgine Altmann, Sofie Arnsburg, Emma Cloeter, Gisela Czermak, Ella Ehrenberger, Martha Fuchs, Marianne Fürst, Marianne Gelmo, Ada Góth, Hermine Haader, Fanni von Inama-Sternegg, Isa Jechl, Mary Jonas, Johanna Kaserer, Therese Kratky, Yella Liebscher, Alice Marian, Berta Pietschmann, Melitta Rojic, Therese Schachner, Therese Schneegans, Marie Schuster, Ella Struschka, Margarete Veith, Stefi Wachtel, Elise Walter, Ella Weber, Josefine Marie Weidinger, Paula Wildhack, Marie Zajaczkowska.¹⁷⁰

3.2.3 8 Künstlerinnen

Da durch den VSKW die Ausstellungsmöglichkeiten für bildende Künstlerinnen begrenzt und eingeschränkt waren, kam es 1900 zur Gründung der Gruppe *8 Künstlerinnen* (AK).¹⁷¹ Die Idee eines eigenständigen Kunstvereins, der sich ausschließlich auf die Ausstellung von bildender Kunst exklusiv von Frauen für Frauen spezialisierte, kam von Olga Wisinger-Florian und wurde mit Hilfe von Eugenie Breithut-Munk, Marie Egner, Marianne von Eschenburg, Susanne Grätsch, Marie Müller¹⁷², Teresa Feodorowna Ries und Bertha von Tarnóczy als Gründungsmitgliederinnen umgesetzt.¹⁷³ Ursprünglich war geplant einen ‚Club der 13‘ zu gründen, bei einer der ersten Versammlungen fiel die Auswahl der Gründungsmitgliederinnen schlussendlich auf die oben genannten acht Künstlerinnen.¹⁷⁴

¹⁶⁶ Vgl. Schweiger 2003, URL: <https://archive.fo/gPhfV#selection-159.1-159.493> [letzter Zugriff am 20.7.2023].

¹⁶⁷ Vgl. Brandow-Faller 2010, S. 315.

¹⁶⁸ Vgl. Schweiger 2003, URL: <https://archive.fo/gPhfV#selection-159.1-159.493> [letzter Zugriff am 20.7.2023].

¹⁶⁹ Vgl. Brandow-Faller 2010, S. 315.

¹⁷⁰ Vgl. Schweiger 2003, URL: <https://archive.fo/gPhfV#selection-159.1-159.493> [letzter Zugriff am 20.7.2023].

¹⁷¹ Vgl. Brandow-Faller 2010, S. 304.

¹⁷² Marie Müller wird in den Katalogen der 8 Künstlerinnen sowie in manchen Zeitungsberichten auch als Maria Müller bezeichnet. Um einheitlich zu bleiben, wird in dieser Arbeit der Name Marie Müller verwendet.

¹⁷³ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 64 / Giese 2018, S. 142.

¹⁷⁴ Vgl. Holaus 1999, S. 90 / Brandow-Faller 2010, S. 305.

Obwohl die Künstlerinnengruppe in ihrem Bestehen als erste ihrer Art galt, war sie nie als offizielle Vereinigung angemeldet, da sie keine Vereinsstatuten und Ausstellungsjury besaß. Sie wurde als Zweckgruppe gesehen, die sich lediglich für gemeinsame Schaustellungen organisierten.¹⁷⁵ Innerhalb der Gruppe gab es auch keine hierarchischen Positionen, die Gründungsmitgliederinnen waren im Prinzip gleichgestellt, auch wenn die Organisation größtenteils von Olga Wisinger-Florian und Marianne von Eschenburg übernommen wurde.¹⁷⁶ Ein Hauptaugenmerk war die Suche nach einem eigenen etablierten Ausstellungsort abseits der drei großen Künstlervereinigungen, den die Gruppe schlussendlich im Salon von Gustav Pisko fand. Dort stellten sie von 1901–1912 in ein- bis zweijährigen Abstand regelmäßig aus. Bekannte Ausstellungstermine fanden 1901, 1902, 1904, 1906, 1909 und 1912 statt.¹⁷⁷ In der Regel wurden um die 90 bis 100 Kunstwerke ausgestellt, neben den Gründungsmitgliederinnen waren auch andere österreichische sowie internationale Künstlerinnen als Gäste unter den Schaustellerinnen. Die Gruppe suchte aktiv nach Teilnehmerinnen innerhalb ihrer aufgebauten Netzwerke vor Ort sowie Kontakten, die sie auf Reisen geknüpft hatten.¹⁷⁸ Die Auswahl der Künstlerinnen und der Kunstwerke sowie das Datum für die Ausstellungen entschieden die acht Künstlerinnen via Korrespondenz oder ad hoc bei privaten Treffen.¹⁷⁹ Neben vielen Zusagen wurden manche Einladungen nicht immer positiv erwidert. Ein Briefwechsel zwischen Olga Wisinger-Florian und Marianne von Eschenburg zeugt von dem Versuch Tina Blau als Ausstellerin zu gewinnen.¹⁸⁰ Diese hatte jedoch keinerlei Interesse an einer Beteiligung, da ihrer Meinung nach, die gemeinsame Präsentation mit einer rein weiblichen Kunstgruppe ihre Seriosität als autonome Künstlerin untergraben könnte und daher Ausstellungen im Künstlerhaus präferierte.¹⁸¹ Die Befürchtung einer geminderten Ansicht hatte auch die Engländerin Marianne Stokes, die sonst als Stammgast der Gruppe einmal eines ihrer Kunstwerke für eine Ausstellung zurückzog, da sie das Jahr zuvor im Hagenbund einen Erfolg erzielt hatte und diesen durch die Schau eines älteren, in ihren Augen minderwertigen Werkes, nicht aufs Spiel setzen wollte.¹⁸² Absagen beruhten auch auf die hohen, selbst zu bezahlenden Transportkosten von Werken aus dem Ausland nach Wien sowie zeitlicher Unverfügbarkeit oder dem Fehlen neuer Werke zum Ausstellen.¹⁸³

¹⁷⁵ Vgl. Storch 1989, S. 97 / Brandow-Faller 2010, S. 304.

¹⁷⁶ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 64 / Johnson 1998, S. 101–102 / Dies. 2012, S. 261–262.

¹⁷⁷ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 64 / Giese 2018, S. 143.

¹⁷⁸ Vgl. Johnson 2012, S. 261.

¹⁷⁹ Vgl. Johnson 1998, S. 105–106 / Dies. 2012, S. 261.

¹⁸⁰ Vgl. Johnson 2012, S. 262.

¹⁸¹ Vgl. Johnson 1998, S. 106.

¹⁸² Vgl. Ebd., S. 108.

¹⁸³ Vgl. Ebd., S. 107.

Abseits der unstrukturierten Organisation und vereinzelten Absagen von Künstlerinnen verzeichnete die Gruppe bereits mit seiner ersten Ausstellung 1901 erfolgreiche Verkäufe sowie positive Kritik in der Presse. Olga Wisinger-Florian berichtete: „[...], Hofrat Schanter [hat] ein Anbot auf die Sonnenblumen gemacht, dann Colbert auf Els, Viel Besuch, großes Feuilleton in der Freien Presse, dann im Wiener Journal, Tagblatt und Extrablatt. Alle gut!“¹⁸⁴ Der vielversprechende Start sorgte jedoch nicht bei allen Mitgliederinnen für Zufriedenheit. Marie Egner beklagte in einem ihrer Tagebucheinträgen, dass beinahe nur Frauen die Ausstellungen besuchten und kaum männliche Besucher oder Kunden gegenwärtig waren. Da der Kunstmarkt männerdominiert war, fehlte es laut ihr an genügend potenziellen Käufern, was einen finanziell schwächeren Erfolg als bei den drei großen Künstlervereinigungen zur Folge hatte.¹⁸⁵ Kritisch zu betrachten sind auch die zahlreichen Zeitschriftenartikel und Nennungen der Ausstellungen, da diese sich, besonders bei den ersten zwei Ausstellungen, großteils auf das soziale Geschehen fokussierten und das Kunstschaffen der Einzelnen zweitrangig betrachteten. Da zahlreiche Besucher*innen aus dem wohlhabenden Bürgertum und dem Adel anwesend waren, feierte die Presse und Feuilletons die Ausstellungen stets als großes Gesellschaftsevent.¹⁸⁶ Zwischen den zahlreichen Berichten über das aristokratische Publikum der AK, lassen sich jedoch auch Kunstkritik einzelner Künstlerinnen und deren Leistungen sowie eine allgemeine Rezeption der Gruppe finden. Die Zeitschrift *Der Bund* berichtete z. B. 1906 über

eine äussert [sic!] anmutige Ausstellung, die das Bestreben der Künstlerinnen rechtfertigt, ihre Arbeiten selbstständig der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Bekanntlich besteht noch ein schwer zu besiegendes Vorurteil gegen Frauenschöpfungen in der Jury mancher Künstlergenossenschaft. Dass dieses ganz ungerechtfertigt ist, konnte unter den 137 Nummern der Ausstellung manches tüchtige und liebenswürdige Werk erweisen, dessen sich wohl die Besucher mit Vergnügen erinnern werden.¹⁸⁷

Obwohl die Gruppe nicht offiziell anerkannt war, erfuhr sie in Österreich künstlerische Wertgeschätzung auf staatlicher Ebene. 1902 erreichte Olga Wisinger-Florian die Bekanntgabe, dass das Ministerium für Bildung die Gruppe der 8 Künstlerinnen „ernst nehmen [...], und [...] bei auswärtigen Ausstellungen mit Hagenbund, Secession, Künstlerhaus, u.s.w. gleichstellen wollte“¹⁸⁸. Es kam jedoch nicht zu einer solchen Repräsentierung, da die Gruppe im Jahr 1903 Inaktivität verzeichnete.¹⁸⁹ Zusätzlich vermutete Johnson, dass aufgrund von Platzmangel das Ministerium lediglich die großen renommierten Künstlervereinigungen als Vertretung zu

¹⁸⁴ TB Olga Wisinger-Florian vom 13.01.1901, zit. in Giese 2018, S. 143.

¹⁸⁵ Vgl. Forsthuber 1989, S. 132–133 / Plakolm-Forsthuber 1994, S. 64.

¹⁸⁶ Vgl. Brandow-Faller 2010, S. 307 / Johnson 2012, S. 262–263.

¹⁸⁷ D. R. 1906, S. 10.

¹⁸⁸ Brief von Olga Wisinger-Florian an Marianne von Eschenburg, 15. November 1902, WSHS I.N. 65902, zit. in: Johnson 1998, S. 115.

¹⁸⁹ Vgl. Johnson 2012, S. 265.

Ausstellungen im Ausland schickte.¹⁹⁰ Erst 1906 wurde die Gruppe wieder ins Visier genommen und auserwählt an der *Imperial-Royal Austrian Exhibition* teilzunehmen. Die Ausstellung wurde im Rahmen des Tourismus in London von dem Niederösterreichischen Gewerbeverein und der Österreichisch-ungarischen Industrie- und Handelskammer in Zusammenarbeit mit der Veranstaltungsfirma *London Exhibitions Limited* zur Vermarktung österreichischer Kunst und Kultur organisiert.¹⁹¹ Für die Abteilung der bildenden Kunst wurden 10 Kunstvereine eingeladen, darunter auch die AK, als einzige weibliche Vereinigung.¹⁹²

Die Gruppe löste sich nach ihrer letzten Ausstellung in 1912 auf, was womöglich mehrere Gründe hatte. Zu einem starb der Galeriebesitzer Gustav Pisko 1911 zum anderen war Olga Wisinger-Florian als leitende Initiatorin gesundheitlich angeschlagen und kämpfte mit dem zunehmenden Verlust ihrer Sehkraft.¹⁹³ Zudem interessierten sich immer mehr Künstlerinnen für die Teilnahme an den Ausstellungen, sodass die strukturlose Organisation der Gruppe wohl an ihre Grenzen stieß.¹⁹⁴ Eine Art Ablöse fanden die AK in der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*, welche ab 1910 zum führenden Kunstverein für Frauen wurde. Trotz des recht kurzen Bestehens verzeichnete die Gruppe eine bedeutende Pionierleistung in der Ausführung erster rein weiblicher Kunstausstellungen in Österreich und kann laut Giese sogar als „Conditio sine qua non“¹⁹⁵ für die VBKÖ gesehen werden.

3.2.4 Radierklub Wiener Künstlerinnen

Als weitere Vorreitergruppe galt der *Radierclub Wiener Künstlerinnen*, welcher von 1903 bis 1914 bestand.¹⁹⁶ Initiatorinnen waren Maria Adler und zehn ihrer Kommilitoninnen der Kunstschule für Frauen und Mädchen, die zusammen den Radierkurs von Ludwig Michalek besuchten und nach ihrem Schulabschluss diese Kunstfertigkeit vertiefen wollten.¹⁹⁷ Als Präsidentin wurde Maria Adler gewählt, unterstützt von Emma Hrnczyrz als ihre Vizepräsidentin.¹⁹⁸ Ihr Ziel war es durch gemeinsame Produktionsarbeiten auf die Radierkunst an sich sowie auf die Präsenz von Frauen in dieser Kunstsparte aufmerksam zu machen. Für diesen Zweck planten sie anstelle von Ausstellungen eine jährliche Herausgabe einer Mappe mit bis zu 25

¹⁹⁰ Vgl. Johnson 1998, S. 118–119.

¹⁹¹ Vgl. Kat. Ausst. Earl's Court Exhibition Centre 1906, S. 3, URL: <https://archive.org/details/imperialroyalaus00earl/page/n9/mode/2up> [letzter Zugriff am 25.07.2023].

¹⁹² Dazu zählten: das *Künstlerhaus*, die *Secession*, der *Hagenbund*, der tschechische Verein *Mánes*, der Krakauer Künstlerbund *Sztuka*, der ukrainische Verein *Lemberg*, *Verein steirischer Künstler*, *Salzburger Kunstverein* und Verein *Sava* in Laibach.

¹⁹³ Vgl. Giese 2018, S. 143–144.

¹⁹⁴ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 64.

¹⁹⁵ Giese 2018, S. 145.

¹⁹⁶ Vgl. Lackner 2017, S. 24.

¹⁹⁷ Vgl. O. A. 1903, S. 17 / Johnson 2012, S. 266 / Lackner 2017, S. 24.

¹⁹⁸ Vgl. Johnson 2012, S. 267.

Originalradierungen.¹⁹⁹ Ein Anliegen dabei war es, sich von dem Trend der Massenproduktion innerhalb der Gesellschaft für reproduktive Kunst zu distanzieren.²⁰⁰ 1903 wurde die erste Mappe vom Kunstverlag Artaria mit 12 Radierungen veröffentlicht, „deren jede einzelne von Talent und ernstem künstlerischem Streben Zeugnis gibt“²⁰¹. Die Sujets beinhalteten Landschaften, Stadtansichten, Porträts sowie figurale und architektonische Motive.²⁰² Trotz der gemeinsamen Studienzeit unter Michalek entwickelten die einstigen Schülerinnen ihren eigenen Stil. In der Zeitschrift *Neues Frauenleben* schrieb 1911 die Publizistin Leopoldine Kulka von „ganz verschiedenartig sich stark ausprägenden Individualitäten der einzelnen Ausstellerinnen“²⁰³. Kulka fasste den Klub in einem Satz zusammen: „Alles in allem eine Summe tüchtigen Strebens, eine Menge Talentes und künstlerischen Empfindens, denen man Erfolg und mutiges Fortschreiten wünschen kann.“²⁰⁴

Bekannte Mitgliederinnen des Klubs waren neben Maria Adler und Emma Hrncyrz, Hertha Czoernig-Gobanz, Helene Domizek-Komers, Josefine Ellenbogen, Marianne Fieglhuber-Gutscher, Rosa Frankfurt, Grete Fuchs-Braun, Hedwig Gerber, Tanna Kasimir-Hoernes, Erna Lederer-Mendel, Magda Lerch, Emma Löwenstamm, Emma Mendl, Anna Mik, Friede Miller-Hauenfels, Minka Podhajska, Anny Rottauscher, Mathilda Sitta-Alle, Marie Spitz-Pollak, Manon Walzel, Emma Schlangenhausen und Lilly Steiner.²⁰⁵

3.2.5 Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs

Nach den bisherigen Anlaufversuchen der VÖBKK und den AK kam es 1910 zur Gründung des ersten offiziellen, rein weiblichen Künstlervereins für bildende Kunst, der bis in die heutige Zeit besteht: die *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* (VBKÖ).²⁰⁶ Gründerin war die Künstlerin Olga Brand-Kriegshammer, die nach ihrer Teilnahme an der 1909 stattgefundenen Ausstellung der 8 Künstlerinnen die Vision eines eigenen Künstlerinnenvereins vor Augen hatte.²⁰⁷ Schon bald darauf begann sie mit den Planungen und warb innerhalb der bereits bestehenden Frauenvereine um Mitgliederinnen. Das Interesse an einem strukturierten und umfassenderen Verein für bildende Künstlerinnen war von vielen Seiten vorhanden und so schlossen sich im Laufe der Jahre Mitgliederinnen der VSKW, der 8 Künstlerinnen sowie des

¹⁹⁹ Vgl. Lackner 2017, S. 24.

²⁰⁰ Vgl. Johnson 2012, S. 267.

²⁰¹ O. A. 1903, S. 17.

²⁰² Vgl. Ebd., S. 17.

²⁰³ Kulka 1911, S. 346.

²⁰⁴ Ebd., S. 346.

²⁰⁵ Vgl. Johnson 2012, S. 267 / Lackner 2017, S. 24.

²⁰⁶ Vgl. Storch 1989, S. 96.

²⁰⁷ Vgl. Lackner 2017, S. 25.

Radierklubs der VBKÖ an.²⁰⁸ Zu den Gründungsmitgliederinnen zählten abseits Olga Brand-Kriegshammer, Angela Adler, Louise Fraenkel-Hahn, Rosa Fuchs, Lila Gruner, Hilde Kotany, Helene von Krauss, Marie Magyar, Hedwig Neumann, Camila Possaner, Ilse Twardowski-Conrat, Hella Unger und Lona von Zamboni.²⁰⁹ Im Gegensatz zu den AK gab es in der Vereinigung einen Vorstand, in welchem Olga Brand-Kriegshammer die Position der ersten Präsidentin einnahm. Den Vizeposten teilten sich die Baronin Helene von Krauss und die Bildhauerin Ilse Twardowski-Conrat. Die Malerinnen Lila Gruner und Hedwig Neumann-Pisling übernahmen die Stelle der Schriftführerin und der Kassiererin, zu weiteren Vorstandsmitgliederinnen zählten Louise Fränkel-Hahn, Rosa Fuchs, Hilde Kotany, Camilla Possaner, Hella Unger und Lona von Zamboni.²¹⁰ Die Vereinigung zählte viele vornehme Frauen aus dem Bürgertum sowie dem Adel zu ihren Mitgliederinnen und fand in deren aristokratischen Netzwerken zahlreiche Förderer und Förderinnen.²¹¹ Eine ordentliche Mitgliedschaft setzte die Teilnahme an den ersten drei Ausstellungen voraus, so dass die Kunstfähigkeit jeder Anwärterin vor dem offiziellen Aufnahmeschreiben auf entsprechender Qualität überprüft werden konnte.²¹² Die Vereinigung zeugte von großer Beliebtheit mittels einer hohen Teilnahmequote nationaler sowie internationaler Künstlerinnen, im Durchschnitt waren es 70–120 Mitgliederinnen.²¹³

Der Hauptgründungsgrund war die unveränderte, ordentliche Mitgliedsaufnahme von Frauen in den drei großen Künstlervereinigungen. Zusätzlich förderte der Verein die Selbstorganisation von Ausstellungen und setzten sich für die Wahrung der künstlerischen, materiellen und ökonomischen Interessen von Künstlerinnen in Österreich ein.²¹⁴ Mit diesem Anliegen reichte der VBKÖ Vorstand ein offizielles Schreiben an das Ministerium für Bildung ein, um staatliche Förderungen für Ausstellungen sowie einen eigenen Ausstellungsort zu bekommen. Exklusive Räumlichkeiten waren vor allem für die Abgrenzung der männlichen Künstlervereinigungen und den finanziell weniger rentablen Privatgalerien dringend notwendig, um die Verkaufserfolge erhöhen zu können.²¹⁵

Da die gemeinnützigen Ziele der VBKÖ im Interesse der Regierung standen, entschied sich diese für eine Unterstützung des jungen Vereins und finanzierte aufgrund der historischen Relevanz die erste Ausstellung *Die Kunst der Frau* der Vereinigung.²¹⁶ Damit gelang der VBKÖ

²⁰⁸ Vgl. Lackner 2017, S. 25/30.

²⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 26.

²¹⁰ Vgl. Brandow-Faller 2010, S. 320 / Johnson 2012, S. 268–269.

²¹¹ Vgl. Lackner 2017, S. 27.

²¹² Vgl. Ebd. 2017, S. 28.

²¹³ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 66.

²¹⁴ Vgl. Johnson 2012, S. 268–269.

²¹⁵ Vgl. Ebd., S. 269.

²¹⁶ Vgl. Johnson 2012, S. 269.

als erster, offiziell repräsentierte und geförderte Frauenverein innerhalb des Ministeriums ein Meilenstein für Künstlerinnen in Österreich. Unterstützung bekam die VBKÖ auch von Seiten der Wiener Sezessionisten, die ihr Ausstellungshaus für *Die Kunst der Frau* zur Verfügung stellten.²¹⁷ Die Vereinigung feierte mit ihrer retrospektiven Ausstellung einen weitreichenden Erfolg, der sich im Verkauf von bis zu 56 Kunstwerken im Gesamtwert von 22,981 Kronen bezeugen ließ und somit eine seriöse Basis für die weiteren Vereinsjahre schuf.²¹⁸

Bereits 1911 wurde die zweite große Ausstellung umgesetzt, dieses Mal in der Zedlitzhalle, den Räumlichkeiten des Hagenbundes.²¹⁹ Während die erste Ausstellung einen historischen Überblick von Künstlerinnen in Europa gab, konzentrierte sich die zweite auf das Kunstschaffen der Mitgliederinnen der VBKÖ und zeugte mit dem Umsatz von 31 verkauften Kunstwerken, von denen fünf der Staat selbst angekauft hatte, von einer weiteren positiven Bilanz.²²⁰ Neben den Mitgliederinnen stellten auch Gäste aus Ungarn, Tschechien, Frankreich und Deutschland aus. Diese freundschaftliche Förderung auswärtiger Künstlerinnen wurde mit zahlreichen Gegen-einladungen ins Ausland erwidert.²²¹ Die internationale Vernetzung und Vertretung der VBKÖ wurde vom österreichischen Ministerium für Bildung hochgeschätzt, so dass sie als offizielle Vertretung für Kulturaufträge ernannt wurde. Diese Ehrung war bisher nur den drei Künstlervereinigungen – Künstlerhaus, Secession und Hagenbund – vorbehalten. Die VBKÖ nahm dadurch eine Sondereinstellung ein, die so manchen kleineren Kunstvereinen von Männern verweigert wurde.²²²

Die umstrittene Raumfrage von den eigenen vier Wänden wurde 1912 mit der Anmietung einer Lokalität in der Maysedergasse 2 im 1. Bezirk gelöst.²²³ Ein Artikel in *Der Bund* berichtet über eine Einmietung

im Hotel Astoria, [...], ein schönes Aterlierlokal aus 8 Räumen bestehend, [...], mit Personenaufzug und Paternosterlift, mittelst welchen die Ausstellungsgäste gratis hinaufbefördert werden. Die Idee, eine Ausstellung in das oberste Stockwerk zu verlegen, ist für Wien ganz neu, in anderen Großstädten ist sie ganz eingebürgert, hoffentlich wird sich das Wiener Publikum leicht daran gewöhnen.²²⁴

²¹⁷ Vgl. Johnson 2012, S. 269 / Kapitel 4.2.3 dieser Arbeit.

²¹⁸ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 66 / Johnson 2012, S. 270.

²¹⁹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 66 / Johnson 2012, S. 271 / Kaiser 2014, S. 160.

²²⁰ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 67 / Johnson 2012, S. 271.

²²¹ Vgl. Kaiser 2014, S. 160 / Lackner 2017, S. 40. 1912 nahm die VBKÖ bei den Ausstellungen der ungarischen Vereinigung *Nemzeti Szalon* in Ungarn, der Gruppe *Klub deutscher Künstlerinnen in Prag* sowie in Dresden bei der Ausstellung *Mutter und Kind* teil. Vgl. Johnson 2012, S. 271.

²²² Vgl. Johnson 2012, S. 272–273.

²²³ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 68 / Lackner 2017, S. 40–41.

²²⁴ O. A. 1912, S. 14.

Allerdings eignete sich die Lage im 6. Stock sowie der begrenzte Platz nicht für jede Ausstellung und die VBKÖ war erneut gezwungen teilweise auf andere Orte auszuweichen.²²⁵ Bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges veranstaltete die VBKÖ jährlich eine große Ausstellung mit verschiedenen Schwerpunkten. Zwischenzeitlich vermietete sie ihre Ausstellungshallen an andere Künstler und Künstlerinnen, um einen Leerstand der Räumlichkeiten zu vermeiden.²²⁶ Nach dem Krieg nahm die Vereinigung neben bildenden Künstlerinnen auch Vertreterinnen des Kunstgewerbes auf, die sich innerhalb der VBKÖ zu einer neuen jüngeren Künstlerinnengruppe, die *Freie Vereinigung*, unter der Leitung von Fanny Harlfinger, formierte und 1919 intern abspaltete.²²⁷ Wie bereits erwähnt, existiert die Vereinigung auch noch heute und

positioniert sich [...] als ein Ort, der zeitgenössische, feministische, künstlerische Agenden pflegt, der einen Raum für Experimente bietet und politische und aktivistische Arbeit fördert, um eine neue, lebendige Verbindung zwischen der historischen Auseinandersetzung und der zeitgenössischen, queeren, feministischen Kunstproduktion herzustellen.²²⁸

²²⁵ Die größeren Jahresausstellungen fanden entweder im Künstlerhaus, im Glaspalast (Palmenhaus im Burggarten) oder der Zedlitzhalle statt. Vgl. Kaiser 2014, S. 160.

²²⁶ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 68.

²²⁷ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 68–69 / Brandow-Faller 2010, S. 351–352.

²²⁸ Stellungnahme der VBKÖ auf der offiziellen Webseite, URL: <https://www.vbkoe.org/ueber-uns/> [letzter Zugriff am 07.08.2023].

4 Ausstellungsanalysen

Um einen konkreten Überblick von Ausstellungsperspektiven geben zu können, werden Einzel- und Gruppenausstellungen vorgestellt und analysiert. Für die Betrachtung einer Einzelausstellung wurde die Künstlerin Olga Wisinger-Florian gewählt, da dieser in Wien um 1900 sowohl als autonome Künstlerin als auch Initiatorin eine bedeutende Rolle als Wegbereiterin für die Etablierung weiblicher Kunst zuteilwurde. Repräsentative Gruppenausstellungen waren die der *8 Künstlerinnen* von 1901–1912, die *Kunstschaus* von 1908 und *Kunst der Frau* im Jahr 1910 von der VBKÖ. Die Analyse der Ausstellungen beruht dabei besonders auf die Frage nach der Organisation, der Hängung sowie nach einem möglichen Konzept. Wie arrangierten sich die Künstlerinnen, sowohl in einer homogenen Zusammenstellung (*8 Künstlerinnen, Kunst der Frau*) als auch in einer heterogenen (*Kunstschaus*) und welche Wirkungen erzielten sie damit. Allen Voran stellt sich die Frage nach dem Ausstellungsort. Die Organisation eigener Ausstellungen war maßgeblich von einer verfügbaren Ausstellungsfläche abhängig und da im Wien um 1900 die Ausstellungsmöglichkeiten primär dem Künstlerhaus, der Secession sowie dem Hagenbund zustanden, fehlte diese Voraussetzung den kleineren Kunstvereinen und demnach auch den jüngst gegründeten Künstlerinnenvereinigungen. Um sich nicht den Regeln der ‚drei Großen‘ unterordnen zu müssen, wichen Frauenvereine sowie einzelne Künstlerinnen auf private Galerien und Salons aus, wo sie verhältnismäßig eine größere Freiheit in ihrer Ausstellungsplanung genossen. Dank aristokratischen Mitgliederinnen erreichten Gruppen, wie die *8 Künstlerinnen* ein hohes Ansehen im Galeriewesen, das mit einem elitären Kundenkreis einher ging, dem auch den Kunsthändlern zugute kam.²²⁹ Ein Nachteil davon war allerdings die höhere Gewinnabgabe an den Kunsthändler. Beeinspruchten Kunstvereinigungen bis zu 10 Prozent des Umsatzes, verdreifachte sich dieser Wert im privaten Kunsthandel.²³⁰ Zu den führenden Galerien in Wien um 1900 zählten die Galerie Miethke, Galerie Arnot und die Galerie Pisko. Besonders letztere wurde zu einer beliebten Anlaufstelle für Künstlerinnen, da der Inhaber Gustav Pisko als einer der ersten in seinem Salon Einzel- und Gruppenausstellungen von Künstlerinnen ermöglichte. Die Nutzung privater Galerien zum Ausstellungszwecke zeugte damals von einer neuartigen Ausstellungsalternative, welche im Rahmen der Gruppenausstellungen von den AK im Salon Pisko reformiert wurde.²³¹ Die Förderung von Künstlerinnen setzte sich auch in der Galerie Miethke unter der Leitung von Carl Moll (1904–1911) sowie der Galerie Arnot fort.²³²

²²⁹ Vgl. Johnson 1998, S. 11.

²³⁰ Vgl. Ebd., S. 73.

²³¹ Vgl. Johnson 1998, S. 114 / Dies. 2019, S. 32. 1905 wurde diese Praxis auch von der *Klimt-Gruppe* in der Galerie Miethke sowie 1909 von der *Neukunstgruppe* im Salon Pisko aufgenommen und genutzt. Vgl. Johnson 2012, S. 264.

²³² Natter 1998, S. 135–136.

Des Weiteren soll die Analyse darlegen, welche Malereigattungen sowie Themen von Künstlerinnen gewählt wurden und ob dadurch eine konkrete Konzeptplanung innerhalb von Ausstellungen aufzuzeigen ist. Die kritische Ansicht einer Frau als Künstlerin hatte nämlich neben der generellen Ausübung des Kunstberufs und den problematischen Ausbildungsmöglichkeiten auch erheblichen Einfluss auf die ‚erlaubte‘ Wahl, was gemalt werden durfte und was nicht. Da Frauen das Aktzeichnen bisher traditionell verwehrt blieb, war die Darstellung von Genre- und Historienmalerei von vorneherein ausgeschlossen.²³³ Daher ist es interessant, die gewählten Kunstmäßigkeiten und -motive der Künstlerinnen zu betrachten. Richteten sich diese nach Profitgewinn, der eigenen Interesse, der Ausbildung oder nutzten Künstlerinnen die Ausstellungschanze, um sich in neu ausprobierten Stilgebieten zu profilieren.

Überdies liegt ein Augenmerk auf die Erwähnung der teilgenommenen Künstlerinnen in den ausgewählten Ausstellungen. Da in der Kunstgeschichtsschreibung viele Namen in Vergessenheit gerieten, soll mit der Benennung einzelner Teilnehmerinnen dieser entgegengewirkt werden. Zur genaueren Veranschaulichung gibt es überdies zu jeder besprochenen Ausstellung eine Tabelle mit den Künstlerinnen ihren Lebensdaten und Werken.²³⁴

4.1 Einzelausstellungen

4.1.1 Einzelausstellung am Beispiel von Olga Wisinger Florian

Olga Wisinger-Florian hatte sich in Österreich um 1900 bereits einen renommierten Namen gemacht, sowohl als selbstständige Künstlerin wie auch als tatkräftige Initiatorin innerhalb und von etlichen Vereinen. Dank ihrer gutbürgerlichen Herkunft war es ihr finanziell möglich Privatunterricht zu genießen, so lehrte sie ab 1875 unter den Malern Preißberger, Melchior Fritsch, August Schaeffer und schließlich bei Emil Jakob Schindler, der ihre Malweise ab 1880 stark prägte.²³⁵ Schon vor ihrer Lehrzeit bei Schindler wählte sie die Landschaftsmalerei als ihr präferierte Gattung, intensivierte diese jedoch unter Schindler durch das Malen in der unmittelbaren Natur und übte sich in seinem poetischen Realismus.²³⁶ Der Fokus seiner Lehre lag in der Verbindung von Poesie und einer naturgetreuen Wiedergabe von intimen Landschaftsmotiven aus Wien und der Umgebung, wie dem Wiener Wald, den Donauauen sowie den Gärten und Stadtparks. Für Olga Wisinger-Florian wurden Bauernhöfe, Gärten, Bäche, Wiesen, Bergen und Waldwegen zu bevorzugten Motiven in ihren Gemälden, in denen für sie die Auflösung der

²³³ Nur durch das vollkommene Verständnis des anatomischen Körpers hatte man das Talent für die höheren Gattungen der Historien- und Genremalerei. Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 42–43.

²³⁴ Die genaue Werkliste kann allerdings nur im Falle eines erhaltenen Katalogs korrekt vermittelt werden. Ohne Katalog stützt sich die Wiedergabe auf historische Zeitungsbeiträge über die Ausstellungen.

²³⁵ Vgl. Holaus 2004, S. 290.

²³⁶ Vgl. Holaus 2004, S. 291 / Giese 2018, S. 23–24.

Form zu Gunsten der Stimmung weniger eine Rolle spielte, als die naturgetreue Wiedergabe der Motiven innerhalb der wahrgenommenen Atmosphäre.²³⁷ Beliebt waren auch Darstellungen der Jahreszeiten, die mit ihrem Wechselspiel unzählige Naturmotive lieferten und Olga Wisinger-Florian zu ihrem Lebenswerk, den berühmten Jahreszeiten-Zyklus *Zwölf Monate*, inspirierten.²³⁸ Diese stimmungsvolle Auseinandersetzung mit der heimischen Natur wird in der Kunstgeschichte seit etwa 1950 als der österreichische ‚Stimmungsimpressionismus‘²³⁹ definiert, zu dessen Pionierinnen Olga Wisinger-Florian zählt.²⁴⁰

Ab 1885 löste sich die Malerin aus dem Lehrverhältnis Schindlers und wagte einen eigenständigen Karriereweg. Obwohl in vielen Werken der Einfluss Schindlers sichtbar blieb, entwickelte sie eine eigene originelle Malweise und versuchte sich in einem kräftigeren Farbexpressionismus als ihr Lehrer.²⁴¹ Anders als Schindler war nicht die Stimmung der entscheidende Mittelpunkt ihrer Arbeiten, sondern das Spiel mit der Farbe, um natürliche Gegebenheiten einzelner Motive wiederzugeben.²⁴² Olga Wisinger-Florians erreichte mit ihrer individuellen Landschaftsmalerei hohe Wertschätzung unter der Kollegenschaft, wie auch von der Presse, erfuhr aber dennoch oftmals einen geschrägerten Erfolg durch die Leistung anderer begabten Künstler und Künstlerinnen: 1886 wurde ihr in der Jahresausstellung des Künstlerhauses die Ehre zuteil dem Kaiser vorgestellt zu werden und medial als „eine der hervorragendsten deutschen Malerinnen“²⁴³ bezeichnet.²⁴⁴ Dennoch ging die jährlich vergebene kleine goldene Medaille ungeachtet dessen an Emil Jakob Schindler und lediglich Tina Blau war eine ehrenvolle Erwähnung des Künstlerhauses wert.²⁴⁵

Anders erging es ihr in der Blumenmalerei. Dort war sie so gut wie konkurrenzlos und machte sich mit ihren einmaligen Darstellungen von farbigen Blumenstücken international einen

²³⁷ Vgl. Giese 2018, S. 24.

²³⁸ Vgl. Giese 2019, S. 27 / Ders. 2019, S. 84.

²³⁹ Der Stimmungsimpressionismus hat abgesehen von seiner Bezeichnung nur wenig mit dem französischen Impressionismus zu tun, der zeitgleich seinen Höhepunkt in Frankreich erlebte, sondern lehnt sich an die französische Schule Barbizon an. Vgl. Frodl 2004, S. 9–10 / Giese 2018, S. 23–24.

²⁴⁰ Als Begründer des Stimmungsimpressionismus gilt Emil Schindler und sein Kreis, welcher aus seinen Schülern und Schülerinnen bestand, die zusammen mit ihm in den Sommermonaten im Schloss Plankenberg weilten, um die unmittelbare Natur gemeinsam zu studieren und malen. Oft wird der Kreis auch als ‚Schule Plankenberg‘ beschrieben. Olga Wisinger-Florian sowie auch Marie Egner und Tina Blau waren ein Bestandteil der Gruppe und prägten den Stimmungsimpressionismus als einzige Frauen mit. Vgl. Frodl 2004, S. 11 / Giese 2004, S. 34–36.

²⁴¹ Vgl. Futscher 1994, S. 215.

²⁴² Vgl. Holaus 2004, S. 291 / Giese 2018, S. 27.

²⁴³ „Diese hochbegabte Künstlerin hat nicht weniger als fünf Gemälde ausgestellt, deren jedes ein kleines Meisterstück ist und jedes eine eigene Welt für sich bedeutet: Blumen, Landschaften, einen niederösterreichischen Bauernhof, ‚Wäscherin im Gebirge‘. Vor sechs oder sieben Jahren erst wendete sich die energische Dame der Malerei zu, in den letzten Jahren studierte sie bei Schindler, und nun ist sie frei, selbstständig und so durchgebildet, daß man sie als eine der hervorragendsten deutschen Malerinnen bezeichnen muß.“ Ranzoni 1886, S. 4.

²⁴⁴ Der Kaiser kaufte im Anschluss ihr ausgestelltes Werk *Wäscherinnen im Gebirge*. Vgl. O. A. 1900, S. 81.

²⁴⁵ Vgl. Holaus 2004, S. 293.

Namen. Die Wahl der Blumenmalerei kam nicht gänzlich von allein, sondern war zum Teil der bisherigen traditionellen Konventionen geschuldet.²⁴⁶ Da es Frauen nicht offen stand sich in allen Malereigattungen zu profilieren, ist es nicht verwunderlich, dass sich der Großteil der unbelebten Malerei, zu der Landschaften, Blumen und Stillleben zählten, widmete. Die Wiedergabe von Blumen als Stillleben war im Gegensatz zu den künstlerisch höher eingeschätzten Gattungen, wie der Historienmalerei und der Genre- oder Porträtkunst, eine kritikfreie Malerei, in der Künstlerinnen ohne weiteres ihr Talent etablieren konnten - allerdings mit dem bitteren Beigeschmack des Dilettantismusvorwurf.²⁴⁷ Nichtsdestotrotz etablierte sich Olga Wisinger-Florian sowohl in der Blumen- als auch der Landschaftsmalerei und steigerte ihr künstlerisches Ansehen indem sie beides miteinander kombinierte und den neuen Bildtypus der Blumenlandschaft kreierte.²⁴⁸ Diese erstmalige Verflechtung ist in ihren Feldblumenbildern (Abb. 2), die sie in den Jahren 1885 bis 1890 eingehend studierte, zu sehen. Darin drapierte sie Blumensträuße inmitten von Landschaften und hielt diesen nahansichtigen Naturausschnitt auf der Leinwand fest. Die Landschaften fungieren dabei gleichzeitig als Hintergrund wie auch als Bühne für den Strauß, den Hauptakteur in ihrer Malerei.²⁴⁹ Mit ihrer neuartigen Inszenierung der wahllos abgelegten Blumenbouquets, wollte sie sich bewusst von unnatürlichen Kompositionen entfernen und stärker dem Realismus nähern.²⁵⁰ Laut Giese entwickelte die Malerin mit dieser kompositorischen Lösung nicht nur einen neuen Bildtypus, sondern prägte zudem damit das Fundament der Blumen- und Stilllebenmalerei des österreichischen Jugendstils und Expressionismus um 1900.²⁵¹ Den Drang zur expressiveren Malerei entwickelte die Malerin ab 1890 und fing an dynamischer mit unverdünnten Farben zu experimentieren. Ihre neue Malweise ermöglichte ihr mehr Spontanität in der Pinselführung und dem direkten Farbauftrag auf die Leinwand.²⁵² Zahlreiche Reisen und Auslandsaufenthalte inspirierten zu einer motivischen Vielfalt und lösten eine erhöhte Produktivität bei der Künstlerin aus. Dabei stand das Malerische über dem Formgebenden immer im Mittelpunkt ihrer Werke.²⁵³

Olga Wisinger-Florian war einer der wenigen Künstlerinnen in Wien, die mehrmals bei Ausstellungen der drei dominierenden Künstlervereinigungen ausstellten konnte und Verkäufe erzielte. Die größte Ausstellungsfreiheit und Wertschätzung ihrer Kunst erlebte sie jedoch ab 1895. Den Beginn markierte eine persönliche Einladung des Künstlerhaus bei einer

²⁴⁶ Vgl. Hügli-Vass 2021, S. 262

²⁴⁷ Vgl. Smola 2018, S. 148 / Giese 2018, S. 46.

²⁴⁸ Vgl. Giese 2019, S. 26–27 / Hügli-Vass 2021, S. 262.

²⁴⁹ Vgl. Giese 2018, S. 47–48.

²⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 159–160.

²⁵¹ Vgl. Ebd., S. 44/133–134.

²⁵² Vgl. Futscher 1994, S. 215 / Giese 2018, S. 100–101/132.

²⁵³ Vgl. Giese 2018, S. 132–133.

Kollektivausstellung teilzunehmen, in welcher sie alleinig für ihre Gemälde den Oberlichtsaal zugeteilt bekam.²⁵⁴ Die Schaustellung von über 60 Werken zeugte von einem retrospektiven Charakter.²⁵⁵ Sie stellte neben jüngeren Kunstwerken auch ältere Gemälde aus, wobei sie sich bei der Hängung bewusst für eine Trennung ihrer Schaffungsperioden entschied: „Im Künstlerhaus gehängt wird sehr hübsch, aber die älteren Sachen kann ich gar nicht darunter hängen, so sticht es ab von den Neuen, Modernen“²⁵⁶. Zu den jüngsten Werken gehörten ihre Stimmungsbilder, die Motive aus der ungarischen Gemeinde Alcsút zeigten.²⁵⁷ Sie studierte die Gegend als sie im Jahr davor von der Familie des Erzherzogs Josef von Österreich zu einem Aufenthalt eingeladen wurde und entdeckte dabei das Motiv der Allee für sich, auf welches sie in ihren späteren Werken immer wieder zurückgriff.²⁵⁸ Eine Kritik lobte ihre solide Werkauswahl, die den Besucher*innen „Pathetisches, Idyllisches sowie sentimental Stimmungvolles“²⁵⁹ bot und mit der die Künstlerin „zu Erfolgen gelangt ist, um welche sie Mancher, der sich als Künstler Mannes fühlt und es weniger ist, beneiden mag.“²⁶⁰

1900 wurde ihre Kunst in einer Einzelausstellung gewürdigt. Die Chance ermöglichte ihr Gustav Pisko, zu dem Olga Wisinger-Florian auch einen persönlichen Kontakt pflegte.²⁶¹ Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Künstlerin selbst die Einzelausstellung initiierte, da der Kunstmarkt seit der Abspaltung der Secession neu aufgemischt wurde und die Konkurrenz sich verschärfte. Eine Exklusivausstellung ihrer Kunst verstärkte die Seriosität und Autorität ihrer Kunstkarriere, eine Chance, die bisher nur Tina Blau im Jahr davor zugutekam.²⁶² Olga Wisinger-Florians Einzelausstellung lief von Jänner bis Februar 1900 im Salon Pisko und zeigte 82 Werke, welche die Künstlerin in den letzten drei Jahren schuf.²⁶³ Einblick auf die Werkliste gibt ein erhaltener Katalog sowie Tabelle 1 im Anhang dieser Arbeit.²⁶⁴

²⁵⁴ Vgl. Giese 2018, S. 101 / Ders. 2019, S. 29.

²⁵⁵ Vgl. O. A. 1895, S. 3. Ein Verzeichnis der Werkliste kann bei Giese nachgeschlagen werden, der für seine Dissertation Zugang zu den Einlaufbüchern des Wiener Künstlerhauses hatte. Aufgrund der chronologischen Aufzählung der Referenznummer kann davon ausgegangen werden, dass die Werke der Referenznummer 3993–4062 bei der Kollektivausstellung 1895 ausgestellt waren. Vgl. Giese 2018, S. 237–240.

²⁵⁶ TB Olga Wisinger-Florian vom 09.11.1895, zit. in: Giese 2018, S. 101–102.

²⁵⁷ Vgl. O. A. 1895, S. 3.

²⁵⁸ Vgl. Giese 2018, S. 114–115.

²⁵⁹ O. A. 1895, S. 3.

²⁶⁰ Ebd., S. 3.

²⁶¹ Vgl. Johnson 1998, S. 102.

²⁶² Tina Blau stellte als erste Künstlerin im Rahmen einer Einzelshow in der Galerie Pisko aus. Vgl. O. A. 1899, S. 1.

²⁶³ Vgl. O. A. 1900, S. 1. In ihrem Tagebuch notierte sie am 02.01.1900, dass 74 Werke an die Galerie überführt worden sind, vermutlich hat sie bis zur Eröffnung noch acht Werke nachträglich geliefert. Vgl. TB Olga Wisinger-Florian vom 02.01.1900, zit. in: Giese 2018, S. 189.

²⁶⁴ Vgl. Kat. Ausst. Salon Pisko 1900, URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vierwer!toc/1454682752532/1/-> [letzter Zugriff am 15.8.2023] / Tab. 1 im Anhang dieser Arbeit. In der Ausstellung wurden neben Wisinger-Florians Kunst auch Objekte aus dem Kunstgewerbe vorgeführt: Porzellan von Bing & Gröndahl aus Kopenhagen, Eosion von Zsolnay aus Fünfkirchen, Gläser von Emil Gallé aus Nancy,

Ausstellungskonzepte begründen sich in vielen Fällen auf den Ausstellungsort und die verfügbare Fläche. Beim Salon Pisko ist die Miteinbeziehung des Ortes schwierig, da eine detaillierte Beschreibung der Salonräume aufgrund fehlender Literatur oder Fotografien nicht möglich ist. Aus Zeitungsartikeln wissen wir lediglich, dass die Galerie sich bis 1905 im ersten Stock in einem „palastähnlichen Gebäude“²⁶⁵ am Parkring 2 im 1. Bezirk Wiens befand und „drei große, helle Zimmer“²⁶⁶ für Ausstellungszwecke hatte.²⁶⁷ Es wird also angenommen, dass die 82 Werke entsprechend der Auflistung im Katalog von Raum zu Raum gezeigt wurden.

Wird die Bilderauswahl näher beleuchtet, eröffnen sich einige Möglichkeiten bezüglich der Hängung. Olga Wisinger-Florian wählte für ihre Einzelausstellung zahlreiche Landschafts- sowie Blumenmotive aus, bei denen besonders der Frühling und Herbst als präferierte Jahreszeiten herausstechen:

[...] wir sehen eine Waldlichtung in Herbststimmung getaucht [...]. Daneben sehen wir einen grünen Waldstreifen am Wasser, dort eine Mühle, hier ein vom Sonnenlicht übergossenes Esparssettefeld und wieder an anderer Stelle das gleiche Esparssettefeld in Abenddunkel gehüllt. Kurz, alle Tages- und Jahreszeiten sehen wir im Walde und in der Au, auf dem Felde und auf der Wiese am Werke, nirgends schwächliche Sentimentalität, überall ein sicherer, unfehlbarer Instinct für die wahre, ungeschminkte Schönheit der Natur.²⁶⁸

Eine mögliche Variante ergibt sich, die Werke den Jahreszeiten entsprechend thematisch zu verbinden. Die Werkliste zeigt allerdings eine ungeordnete Abfolge, in der Frühling- und Herbstmotive nicht gruppiert wurden. Eine weitere Variante besteht in der räumlichen Anordnung entsprechend der Entstehungsorte der Gemälde. Die Künstlerin malte in ihren Gemälden stimmungsvolle Ansichten der kroatischen Orten Abbazia²⁶⁹ und Etretat, der französischen Gemeinde Lussingrande sowie aus den Gegenden rund um Etsdorf am Kamp und Burg Hartenstein in Niederösterreich. Besonders letztgenannter Ort inspirierte Olga Wisinger-Florian zu einigen Motiven, da sie ab 1898 im dortigen Sanatorium mehrere Monate ein langwieriges Gesundheitsleiden auskurierte.²⁷⁰ In Hartenstein entstand auch eins ihrer bekannteren Werke *Fallendes Laub* (Abb. 3), das mit seinem kräftigen Farbenspiel das österreichische Ministerium für

Metallarbeiten von Steinicken und Lohr aus München sowie Möbel von Friedrich Otto Schmidt aus Wien. Vgl. Kat. Ausst. Salon Pisko 1900, S. 7.

²⁶⁵ Hauptfleisch 1900, S. 57.

²⁶⁶ Ebd., S. 57.

²⁶⁷ Besucher und Besucherinnen wurden in einem Vestibül empfangen und über eine Treppe mit rotem Teppich zur Galerie hochgeführt. Vgl. O. A. 1899, S. 1 / Johnson 1998, S. 103.

²⁶⁸ O. A. 1900, S. 82. Der Auszug stammt aus einem Artikel der Zeitschrift Ostdeutsche Rundschau, der jedoch nicht erhalten ist und daher aus dem Artikel der Pharmaceutische Post zitiert wird.

²⁶⁹ Ein kroatisches Seebad, heute unter den Namen Opatija bekannt.

²⁷⁰ Vgl. Holaus 2004, S. 300.

Cultur und Unterricht²⁷¹ zu einem Ankauf überzeugte.²⁷² Da die nummerierte Werkliste bis auf die Motive aus Etretat und Lussinggrande (Nr. 52–56)²⁷³ keine ortspezifische Reihenfolge aufweist, kann angenommen werden, das dies keine Konzeptidee der Künstlerin war.

Eine weitere Überlegung bezüglich der Hängung zielt auf die Wahl der Malereigattungen hin. Olga Wisinger-Florians Werke können etwa in drei Bildgattungen eingeordnet werden: Landschaften, Blumen und Genreszenen. Die Entscheidung mehrere Gattungen auszustellen, zeugt von der Intention ihr technisches Können präsentieren zu wollen. Diese Kunstfertigkeit übertraf sie, indem sie zudem Werke ausstellte, in denen sie Malereigattungen miteinander verband. So vereinte sie Blumenmotive und Genreszenen mit Landschaftsausschnitten, „um ihre Individualität darin auszusprechen“²⁷⁴. Ihre Bilder veranschaulichen neben ihrem neuen Bildtypus auch ihre moderne Malweise der 1890er Jahre: Die angehende Neigung zu einem pastöseren Farbauftrag lässt sich besonders in genrehaften Bildern erkennen, wie in *Der Strand von Etretat* und *Posthof in Karlsbad* (Abb. 4). Auch im Werk *Der Fischmarkt in Venedig* (Abb. 5) illustrierte sie ihre lockere Pinselführung in Kombination ihrer dynamisch-expressiven Farbigkeit. Gegenüber davon zeugen ihre Blumenlandschaften von einer naturgetreuen Wiedergabe. In *Dämmerung* malte die Künstlerin die Rosensträucher mit realistischeren Farbwerten und übertrug die Atmosphäre der untergehenden Sonne mit einer zarten Tendenz zur Formauflösung. Die unterschiedlichen Malstile vermitteln den Übergang des Frühwerkes in ihre reife Schaffensperiode, in die ihre Werke ab 1900 eingeordnet werden. So beschrieb ein Artikel des *Prager Tagesblatt* ihre Kunstqualität wie folgt:

Der Grundcharakter ihrer Kunst ist freilich derselbe geblieben, wie zuvor: Frau Wisinger ist noch immer die farbenfreudige Blumenmalerin, die mit kräftigem Pinsel auf starke Wirkung hin ihre Bilder malt. Aber wie sie schon längst aus der Blumenmalerei weit hinaus zur Landschafterin gewachsen ist, so ist jetzt bei ihr das Bestreben sichtlich, in der Landschaft selbst die höhere und heutzutage besonders geschätzte Kunst der Stimmungsmalerei zu erreichen, und dieses Streben ist ebenso sichtlich im Begriffe, völlig die Oberhand zu gewinnen. [...]; kurz: sie begnügt sich nicht mehr bloß mit der Farbenwirkung sondern sucht auch durch Stimmung in der Wahl der Motive und der Beleuchtung interessant zu wirken.²⁷⁵

Auch wenn kein konkretes Ausstellungskonzept aus ihrer Einzelshow rauszufiltern ist, ist anzunehmen, dass für die Künstlerin ihre vielfältige und technisch versierte Kunstfertigkeit der

²⁷¹ Heute bekannt als die Österreichische Galerie Belvedere.

²⁷² Vgl. O.A. 1900, S. 82 / Holaus 2004, S. 301 / Hussl-Hörmann 2019, S. 118. „Große Freude über den Ankauf vom Ministerium für Culture und Unterricht Hartenstein Alle! Fallendes Laub vom Staat angekauft.“ TB Olga Wisinger-Florian vom 07.01.1900, zit. in: Giese 2018, S. 202.

²⁷³ Vgl. Kat. Ausst. Salon Pisko 1900, URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vierwer/image/1454682752532/6/> [letzter Zugriff am 25.8.2023] / Tab. 1 im Anhang dieser Arbeit.

²⁷⁴ O. A. 1900, S. 1.

²⁷⁵ Dr. M. 1900, S. 10.

letzten Jahre im Mittelpunkt der Ausstellung stand. Dabei spielen vor allem die inspirierenden Reiseaufenthalte eine zentrale Rolle, die ihr viele Motive zu Kunstwerken und somit auch den Raum für neuartige Malexperimente lieferten. Zudem kann angenommen werden, dass sie die Einzelausstellung nutzte, um ihre gesundheitlich bedingte Pause innerhalb der Gesellschaft zu kompensieren: „Nun tritt sie gleich mit einer ganzen Collection, von deren 82 Nummern man in Wien noch keine einzige öffentlich gesehen hatte, vor die Öffentlichkeit.“²⁷⁶ Die Einzelausstellung war für die Malerin finanziell wie auch karrieretechnisch ein großer Erfolg. Zeitschriftenartikel und Tagebucheinträge dokumentierten namenhafte Gäste ihrer Ausstellung sowie den ein oder anderen Verkauf.²⁷⁷ Einige ihrer Werke wurden nach Ausstellungsende sogar nach Frankfurt am Main zu einer weiteren Schau ausgestellt.²⁷⁸ Trotz des Erfolges sollte dies ihre einzige Einzelausstellung zu Lebzeiten bleiben. Die Freiheit ihrer Werke im größeren und exklusiveren Maße auszustellen, führte sie mit ihrer Gruppe, die *8 Künstlerinnen*, fort, in welcher sie als zentrale Initiatorin fungierte.²⁷⁹

4.1.2 Einzel- und Kollektivausstellungen weiterer Künstlerinnen

Neben Olga Wisinger-Florian gab es zahlreiche weitere Künstlerinnen, die es entweder im Rahmen einer Einzel- oder Kollektivausstellung geschafft haben, eine größere Bühne für ihre Kunstwerke zu bekommen. Allen voran steht die Malerin Tina Blau, die bereits im Frühjahr 1899 im Salon Pisko eine Einzelausstellung mit 72 Werken hatte und neben ihren bekannten Landschaftsbildern auch Blumenstücke und Porträts präsentierte.²⁸⁰ Zudem wurde auch ihr berühmtes Werk *Frühling im Prater* (Abb. 1) erneut ausgestellt, welches von der kaiserlichen Gemäldegalerie gekauft wurde.²⁸¹ Ihre erfolgreiche Ausstellung wurde danach als Wanderausstellung in Städten, wie Reichenberg, Prag, Berlin, Köln, Düsseldorf und weiteren Orten, beworben.²⁸² 1903 wurde sie erneut bei Pisko in Form einer Kollektivausstellung zusammen mit dem deutschen Maler Gotthard Kuehl gezeigt, bei der sie bewusst sowohl jüngere als auch

²⁷⁶ Dr. M. 1900, S. 10.

²⁷⁷ „Erzherzog Ludwig Victor besichtigte Sonntag Vormittags die Ausstellung von Frau Wisinger-Florian im Salon Pisko. Während der beiden Feiertage erfreute sich die Ausstellung eines sehr zahlreichen Besuches; es erschienen: Sectionschef v. Hartel, Graf Lanckoronski, Nicolaus Dumba. Verkauft wurden sechs Bilder: „Lilien-garten“, „Gemüsegarten“, „Kornblumen“, „Wäscherinnen“, „Aus Hartenstein“, „Birken am Bach“.“ O.A. 1900, S. 7. „4 Bilder verkauft, Etretat, Liliengarten, Aprilgarten, Schneebild“. TB Olga Wisinger-Florian vom 05.01.1900, zit. in: Giese 2018, S. 188.

²⁷⁸ Vgl. O. A. 1900, S. 84. „24 Bilder nach Frankfurt, 1 nach Paris gesendet“. TB Olga Wisinger-Florian vom 12.02.1900, zit. in: Giese 2018, S. 191.

²⁷⁹ Vgl. Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit.

²⁸⁰ Vgl. M. Z. 1899, S. 9 / O. A. 1899, S. 1 / Kat. Ausst. Salon Pisko 1899, URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1445440505911/1/> [letzter Zugriff am 25.08.2023].

²⁸¹ Vgl. O. A. 1899, S. 6 / Husslein-Arco/Fellinger 2016, S. 121.

²⁸² Tina Blau reiste bereits ab 1890 in Deutschland mit solchen Wanderausstellungen von Stadt zu Stadt, um ihre Kunst zu verbreiten. Vgl. Husslein-Arco/Fellinger 2016, S. 123.

ältere Werke wählte, um ihr bisheriges Schaffen als Retrospektive wiederzugeben.²⁸³ Ihre künstlerische Leistung wurde auch in der Galerie Arnot, im Kärntnerring 15 im 1. Bezirk Wiens gewürdigt, die ab 1908 die Künstlerin exklusiv in großen Kollektivausstellungen exponierte.²⁸⁴ 1909 und 1914 bespielte sie dieselben Räumlichkeiten mit jeweils bis zu 77 Werken.²⁸⁵ In organisierten Ausstellungen von Künstlerinnen war Tina Blau allerdings nicht anzutreffen. Die Künstlerin distanzierte sich bewusst von jeglichen weiblichen Kunstvereinen, weder trat sie einer Künstlerinnengruppe bei, noch nahm sie persönliche Einladungen zu Ausstellungsbeiträgen an.²⁸⁶ Grund dafür war die Abgrenzung ihres Kunstschaaffens von der prekären Rezeption weiblicher Kunst. Sie wollte nicht mit der umstrittenen Frauenfrage assoziiert, sondern als eigenständige Künstlerin wahrgenommen werden.²⁸⁷ Trotz dieser künstlerischen Distanzierung war sie eine Befürworterin der aufkommenden emanzipatorischen Tendenzen, die sie als Gründerin und Lehrerin der Kunstschule für Frauen und Mädchen belegte.²⁸⁸ Zudem war ihre Einzelausstellung die erste bekannte einer Frau als Künstlerin in Wien und setzte damit einen weiteren Meilenstein für die Emanzipation von Künstlerinnen in Österreich.

Nennenswerte Kollektivausstellungen, in denen einzelne Künstlerinnen rege vertreten waren, fanden auch in der Galerie Miethke statt. Den Anfang machte 1904 die Bildhauerin Elsa von Kövesházi-Kalmár mit einer eigenen Ausstellung von 23 Plastiken.²⁸⁹ In den darauffolgenden Jahren wurden im Rahmen von Kollektivausstellungen folgende Künstlerinnen gezeigt: die Malerin Hermine Heller-Ostersetzer (1906), die Bildhauerin Ilse Twardowski-Conrat (1907), die deutschen Künstlerinnen Maria Slavona und Helene Frauendorfer-Mühlthaler (1908), die Malerin und Bildhauerin Irma von Dutczynska (1909) und Broncia Koller-Pinell (1911).²⁹⁰ Zu einer der wenigen Einzelausstellerinnen zählte die Stickkünstlerin Amalia Szeps, deren Perlenstickereien von so großer Beliebtheit waren, dass die Galerie Miethke 1906, 1907 und 1908 exklusive Ausstellungen ihrer Handarbeiten zeigte.²⁹¹ Die meisten Künstlerinnen bekamen

²⁸³ Vgl. Stern 1903, S. 10 / Fickert 1903, S. 13 / Kat. Ausst. Salon Pisko 1903, URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1445439795661/2/> [letzter Zugriff am 25.08.2023].

²⁸⁴ Vgl. Husslein-Arco/Fellinger 2016, S. 123. Sowohl die Ausstellung in der Galerie Pisko, wie auch die der Galerie Arnot sollten nach Ausstellungsende als Wanderausstellungen in ausgewählten österreichischen und deutschen Städten weitertouren. Vgl. Ebd., S. 123.

²⁸⁵ Vgl. Kat. Ausst. Galerie Arnot 1909, URL: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vierwerter/1527079386948/1/LOG_0000/ [letzter Zugriff am 25.08.2023] / Kat. Ausst. Galerie Arnot 1914, URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1528892804493/1/> [letzter Zugriff am 25.08.2023].

²⁸⁶ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1996, S. 44. Bei der Ausstellung *Kunst der Frau* 1910 war sie mit ihrem Werk *Frühling im Prater* vertreten, aber auch nur, weil dieses als Besitztum der kaiserlichen Gemäldegalerie nicht ihre Zustimmung zum Ausstellen benötigte. Ebd., S. 44.

²⁸⁷ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1996, S. 37–38.

²⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 48.

²⁸⁹ Vgl. Kat. Ausst. Galerie Miethke 1904, URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vierwerter/1433924604604/1/> [letzter Zugriff am 25.8.2023].

²⁹⁰ Vgl. Natter 1998, S. 165/169/172/178/180/185–186.

²⁹¹ Vgl. Ebd., S. 172/177–178.

jedoch die Chance auf eine Präsentation ihrer Werke mit der neugegründeten Gruppe *8 Künstlerinnen*, auch wenn diese in Rahmen von Gruppenausstellungen mit bis zu 100 Teilnehmerinnen durchgeführt wurden.²⁹²

4.2 Gruppenausstellungen

4.2.1 8 Künstlerinnen 1901–1912

Wie bereits erwähnt, fanden die regelmäßigen Gruppenausstellungen der AK in den Räumlichkeiten des Salons Pisko statt, die durch die enge Bekanntschaft mit der Initiatorin Olga Wisinger-Florian zustande kamen und dem Salon einen Bekanntheitsschub bescherte.²⁹³ Das Grundkonzept der Künstlerinnengruppe war es Ausstellungen von Frauen für Frauen zu organisieren, ein Vorhaben, das bereits im Ausland, Paris und München, bekannt war, und nun erstmalig auch in Österreich umgesetzt wurde.²⁹⁴ Die 8 Künstlerinnen luden dabei nicht nur nationale Kolleginnen ein, sondern suchten auch im Ausland nach talentierten Künstlerinnen.

Daher rühmte auch die Titulierung ihrer Ausstellungen *Acht Künstlerinnen und ihre Gäste*²⁹⁵. Die Rekonstruierung der Ausstellungen stützt sich auf die erhaltenen Kataloge von 1904, 1906, 1909 und 1912, wobei festgehalten wird, dass der Katalog von 1912 meines Erachtens nach als Katalog der 1. Ausstellung von 1901 zu behandeln ist.²⁹⁶ Meine Recherche der historischen Zeitschriftenartikel über die 1. Ausstellung ergab eine Übereinstimmung mit den teilgenommenen Künstlerinnen sowie gezeigten Werken im Katalog, sodass die Datierung von 1912 zweifelhaft ist.²⁹⁷ Diese These untermauern zudem die Berichte über die Ausstellung von 1912, welche mehr Künstlerinnen aufzählten als der angebliche Katalog von 1912 aufweist. Daher wird in dieser Arbeit der Katalog, der in der digitalen Bibliothek des Belvederes mit 1912 datiert ist, als Katalog von 1901 wahrgenommen.

Die Ausstellungsanalysen beruhen abseits der Kataloge auf Zeitungsberichte, die über die Ausstellungen im Allgemeinen sowie über Kunstwerke und Teilnehmerinnen schrieben. Überdies geben Tagebucheinträge von Olga Wisinger-Florian und Marie Egner sowie Korrespondenzen unter den AK Einblicke in die Ausstellungsorganisation, die teilweise sehr chaotisch verlief. Wie bereits in Kapitel 3.2.3 erwähnt, gab es innerhalb der Gruppe keine Hierarchie, was sich

²⁹² Vgl. Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit.

²⁹³ Vgl. Johnson 1998, S. 102.

²⁹⁴ Vgl. S. G. 1901, S. 2.

²⁹⁵ Vgl. Kat. Ausst. Salon Pisko 1901, URL: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1445438026461/1/LOG_0000/ [letzter Zugriff am 30.8.2023].

²⁹⁶ Es muss erwähnt werden, dass in diesem Katalog keine Datierung des Jahres vorhanden ist und die Datierung von der Österreichischen Galerie Belvedere stammt. Vgl. Kat. Ausst. Salon Pisko 1901, URL: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1445438026461/1/LOG_0000/ [letzter Zugriff am 30.8.2023].

²⁹⁷ Vgl. O. A. 1901, S. 342.

in der Werkaufstellung der Kataloge widerspiegelt. Die 8 Künstlerinnen und ihre Gäste stellten in keiner expliziten Reihenfolge ihre Kunstwerke aus, weder nach Malgattungen noch nach Techniken oder Sujets. Das einzige gemeinsame Merkmal war die teilweise räumliche Zusammenlegung von Kunstwerken einzelner Künstlerinnen. Laut Johnson erfolgte die Anordnung nach der Raumaufteilung.²⁹⁸

1. Ausstellung (1901)

Noch bevor es zur Hängung kam, musste abgeklärt werden, wer teilnimmt und wie viele Werke ausgestellt werden. Die Künstlerinnen konnten, im Gegensatz zu Olga Wisinger-Florian im Jahr davor, sechs Räume der Galerie nutzen, wovon einer ein Ecksaal war.²⁹⁹ Als Hauptinitiatorin übernahm Olga Wisinger-Florian den Großteil der Organisation, bat aber wegen ihrer Abwesenheit im Rahmen eines Kuraufenthaltes Marianne von Eschenburg um Unterstützung. So belegt ein Briefwechsel folgende Bitte:

Haben Sie schon etwas für unsere Ausstellung fertig gebracht? Von Pelikan-Meditz und Kalmus habe ich Zusagen bekommen. Von der Rosenthal eine Absage! Was sagen Sie dazu? Könnten Sie nicht auf die Tina Blau einwirken, daß Sie mitthut? Ich habe nochmals gemalt, u. im Notfalle wenn zu wenig, kann ich 6–7 Bilder bringen, sonst natürlich nur 3–4.³⁰⁰

Das Zusammentragen von Bildern schien ein mühsames Umfangen gewesen zu sein, welches besonders Wisinger-Florian einiges an Arbeit bereitete. Dazu kamen Anforderungen des Galerieinhabers, die der Künstlerin ebenso Konflikte bescherten: „Sitzung zur Ausstellung bei Pisko, große Scene, weil er nur einen Tag zum Rangieren haben will“³⁰¹. Schlussendlich verzögerte das schleppende Eintreffen einzelner Werke die geplante Hängung. Es waren „noch zu wenige Bilder da“³⁰², so dass das Hängen über Tage dauerte:

Noch immer nicht alles beisammen, aber doch zu hängen begonnen, meine Papeln müssen in die Mitte der Wand kommen, leider nicht übers Eck, wie ich wollte. Tarnotzy macht am meisten Scherereien. Egner kommt zu spät. Nicht einmal die halbe Ausstellung rangiert, Der Meditz ihre Sachen secessionistisch. H. Friedländer recht matt. Marie Müller netter als gedacht.³⁰³

Auch noch am Tag vor der Eröffnung ärgerte sich Olga Wisinger-Florian über ihre Kollegin Teresa Feodorowna Ries, denn diese machte „eine überaus heftige Scene, wollte alles zurückziehen“³⁰⁴. Trotz solcher Dispute und langen Arbeitstagen, war die Eröffnung der ersten

²⁹⁸ Vgl. Johnson 1998, S. 104.

²⁹⁹ Vgl. O. A. 1901, S. 2 / Johnson 1998, S. 110.

³⁰⁰ Brief von Olga Wisinger-Florian an Marianne von Eschenburg vom 03.11.1900, WB (H.I.N. 65898), zit. in: Baumgartner 2015, S. 339.

³⁰¹ TB Olga Wisinger-Florian vom 03.01.1900, zit. in: Giese 2018, S. 142.

³⁰² TB Olga Wisinger-Florian vom 08.01.1900, zit. in: Giese 2018, S. 143.

³⁰³ TB Olga Wisinger-Florian vom 10.01.1901, zit. in: Giese 2018, S. 143.

³⁰⁴ TB Olga Wisinger-Florian vom 11.01.1901, zit. in: Giese 2018, S. 143.

Ausstellung der AK ein voller Erfolg. Die Gruppe zählte viele hohe Persönlichkeiten, wie Erzherzogin Josefa und Minister Wittek, zu ihren Besucher*innen und erzielten eine kräftige Berichterstattung in Zeitschriften.³⁰⁵

In der Debütausstellung waren neben den acht Gründungsmitgliederinnen noch weitere 17 Künstlerinnen beteiligt.³⁰⁶ Anders wie in den strengen Regulierungen der männlichen Künstlervereinigungen, waren die Künstlerinnen nicht auf nur ein oder zwei Werke beschränkt, sondern konnten je nach Angebot mehrere Arbeiten einreichen.³⁰⁷ Es wurden insgesamt 111 Werke gezeigt, darunter Ölbilder, Aquarelle, Radierungen, Pastelle, Vasen und Plastiken.³⁰⁸ Thematisch dominierte die Landschaft, die breit mit Olga Wisinger-Florian, Marie Egner, Ernestine von Kirchsberg, Emilie Meditz-Pelikan, Bertha von Tarnóczy und Leo von Littrow vertreten war. Den zweiten Schwerpunkt nahm die Porträtmalerei ein, repräsentiert durch Werke von Susanne Granitsch, Eugenie Breithut-Munk, Marianne von Eschenburg, Marie Müller, Olga von Bosznánska, Josefine Swoboda, Melanie von Horsetzky, Elsa von Kövesházi-Kalmár und Hedwig von Friedländer. Die Künstlerinnen Marie Egner, Olga Wisinger-Florian sowie Constanze Münch-Bellinghausen zeugten zudem von Blumenstücken, Bertha von Tarnóczy und Hermine Laukota von Radierungen und Teresa Ries von Porträtbüsten. Letztere überraschte, da sie neben ihren Plastiken auch Gemälde präsentierte, „die sie als souveräne Herrscherin auch im Gebiete der Malerei zeigen – und das war ja auch, was bisher weiteren Kreisen nicht bekannt war, ihre erste Liebe“³⁰⁹. Offensichtlich war es selten, dass die Bildhauerin auch Werke ihres malerischen Könnens mit der Öffentlichkeit teilte, wodurch dem Publikum etwas Besonderes geboten wurde. Des Weiteren war auch Kunstgewerbliches ausgestellt, Hermine von Janda sowie Gisela Falke exponierten Vasen, Camilla Göbl-Wahl und Henriette Filtsch Ofenschirme.

Die genannten Werke sowie „manche andere Arbeiten legen höchst bedeutsames Zeugnis für die Gleichberechtigung der Geschlechter im idealen Reiche der Kunst ab“³¹⁰. Diese Art der geschlechtsspezifischen Äußerung trat zunehmend in den Fokus vieler Berichterstattungen. Dabei wurde die künstlerische Emanzipierung der Frau innerhalb der Künstlerinnenausstellung zum Thema gemacht und weibliche Kunstpräsentation mit der männlichen verglichen:

Die ausgestellten Werke brauchen übrigens den Wettbewerb mit Männerarbeit nicht zu scheuen. Es gibt darunter ganz kräftige Sachen, die jenseits vom

³⁰⁵ Vgl. Giese 2018, S. 143.

³⁰⁶ Vgl. O. A. 1901, S. 342.

³⁰⁷ Vgl. S. G. 1901, S. 2.

³⁰⁸ Vgl. Kat. Ausst. Salon Pisko 1901, URL: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viwer/image/1445438026461/1/LOG_0000/ [letzter Zugriff am 30.8.2023] / Tab. 2 im Anhang dieser Arbeit / Vgl. O. A. 1901, S. 5.

³⁰⁹ O. A. 1901, S. 9.

³¹⁰ O. A. 1901, S. 5.

Dilettantismus zu liegen kommen. Einige Stillleben weniger, und man könnte es wirklich nicht errathen, daß hier zarte Frauenhände den Pinsel geführt haben.³¹¹

Offensichtlich hatte das Publikum in Wien um 1900 mit einer Mehrheit von Blumenstücken, „die eigentliche Domäne malender Frauen“³¹², gerechnet und wurde mit der ersten Ausstellung der 8 Künstlerinnen eines Besseren belehrt. Insgesamt überwogen Landschaften und Porträts über den restlichen Gattungen, plastische Arbeiten wurden gezielt sparsam, aber wirksam verteilt, zusätzliche Ziervasen ergänzten die Räumlichkeiten.³¹³

Ergänzend zu den täglichen Öffnungszeiten veranstalteten die Künstlerinnen innerhalb der Ausstellungsspanne auch einen Jour, ein Wochentag, an dem sie von 15 bis 18 Uhr höchst persönlich Gäste empfingen und durch die Ausstellung führten.³¹⁴ In den letzten beiden Tagen der Ausstellungsspanne entschloss sich die Gruppe zu zwei weiteren Jours, in denen sie jedoch die Einnahmen als Wohltätigkeit der Wiener Rettungsgesellschaft spendeten.³¹⁵ Somit förderten die AK mittels ihrer Anwesenheit nicht nur die Exklusivität ihrer Kunst, sondern nahmen auch einen humanitären Stellenwert in der Gesellschaft ein.

2. Ausstellung (1902)

Obwohl Olga Wisinger-Florian Zweifel hatte, dass aufgrund der chaotischen Organisation der Ersten keine weitere Ausstellung auf die Beine gestellt werden könne,³¹⁶ führte wohl der Erfolg zum Entschluss weiterzumachen. Die zweite Ausstellung wurde mit Jahresbeginn 1902 angesetzt.³¹⁷ Die englische Kunstzeitschrift *Studio: international Art* lobte diese Ausstellung mit den Worten des erneuten erfolgreichen Experiments Kunst von Frauen für Frauen auszustellen und dieses Mal auch mehr internationale Künstlerinnen integriert zu haben.³¹⁸ Die Künstlerinnengruppe zeigte u. a. Werke von Marianne Stokes, Emilie Shanks, Marcia Lübkes, Julie Wolfthorn, Margarethe von Kurowski und Olga von Boznanska.³¹⁹ Aus Österreich waren neben den Veranstalterinnen auch Hermine von Janda, Josefine Swoboda, Clara Walther, Ernestine von Kirchberg, Hedwig Friedländer, Melanie von Horsetzky, Marie Chaloupek und mit Lila

³¹¹ O. A. 1901, S. 8.

³¹² O. A. 1901, S. 342.

³¹³ Vgl. O. A. 1901, S. 2.

³¹⁴ Vgl. O. A. 1901, S. 7. Dieser war so erfolgreich, dass die hohe Nachfrage einen weiteren Jour am Tag danach veranlasste. Vgl. O. A. 1901, S. 11.

³¹⁵ Vgl. O. A. 1901, S. 4.

³¹⁶ Die Künstlerin teilte ihre Zweifel an einer weitere Ausstellung in einem Brief an Marianne Eschenburg, indem sie die Teilnahmslosigkeit der anderen AK und die Anstrengung einer Ausstellungsorganisation ansprach. Vgl. den Brief von Olga Wisinger-Florian an Marianne von Eschenburg vom 28.10.1901, (WSHS I.N. 65901), zit. in: Johnson 1998, S. 105.

³¹⁷ Zu der zweiten Ausstellung gibt es keinen erhaltenen Katalog, daher erfolgt die Nennung teilgenommener Künstlerinnen aus historischen Zeitungsberichten.

³¹⁸ Vgl. Levetus 1902, S. 136–137.

³¹⁹ Vgl. Brandow-Faller 2010, S. 309.

Gruner vertreten.³²⁰ Weitere Wertschätzung wurde in *Neues Frauenleben* publiziert, wo von einer reichen Auswahl „von guten Portraits, Skizzen und stimmungsvollen Landschaften“³²¹ berichtet wurde. Die Ausstellung wurde aber zum Teil auch kritisch betrachtet. So schrieb die österreichische Journalistin Berta Zuckerkandl, dass „zwar recht gute Arbeiten zu finden [sind], aber keineswegs tiefe Stimmungserreger“³²². Olga Wisinger-Florian reizte z. B. in ihren zahlreichen Landschafts- und Blumenmotive zwar mit ihrer lebhaften Malweise, vertiefte diese aber nicht ausreichend.³²³ Dennoch beurteilte Zuckerkandl die Ausstellung mit der Erkenntnis, dass

in dieser Ausstellung eine gesteigerte Leistungsfähigkeit der Künstlerinnen zu bemerken [ist]. Nicht wie früher sind anmutige, limonadenhaft süßliche Themen, wie es sonst Kunstgepflogenheit der Damen war, behandelt. Die Lebensauffassung der malenden Frauen ist eine tiefer, ernstere geworden; ihre Konzeptionen schliessen sich dem Gedankenzug der modernen Empfindungsthemen an. Das Hübsche ist dem Wahren gewichen.³²⁴

Eine Bemerkung, die einen großen emanzipatorischen Schritt von Künstlerinnen aufzeigt und an das Erkennen von weiblicher Kunstfertigkeit, die über zarte Blumenmalerei hinausgeht, vom Jahr davor andockt.

Die Analyse der zeitgenössischen medialen Berichterstattung über beide Ausstellungen zeugt von der Annahme, dass diese vielmehr als gesellschaftliche Events im Schein der Frauenbewegung betrachtet wurden und die Kunst dabei nur marginal eine Rolle spielte.³²⁵ Dies stieß bei einigen Künstlerinnen auf Unzufriedenheit. Marie Egner waren diese, in ihren Augen, oberflächlichen und künstlerisch unseriösen Gesellschaftstreffen leid und beschwerte sich dementsprechend in ihrem Tagebuch darüber. Über die zweite Ausstellung schrieb sie:

Die Eschenburg ist ein freiwilliges Lastthier, nur um ihre Bilder ausstellen zu können. Die Ries [...] 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 endlich diesen öden Pflanz los zu sein.³²⁶

Wie bereits in Kapitel 3.2.3 erwähnt, war es ein Problem, dass zu den Ausstellungen mehr weibliche als männliche Besucher kamen, da die Kaufkraft darunter litt: „Alle Weiber von ‚ganz Wien‘ kommen, Pisko ist geschmeichelt und mogelt mit den Bilderpreisen.“³²⁷ Dass die Männer den dominanten Käuferanteil ausmachten, hielt sich noch in den darauffolgenden Jahren. Auch bei der 5. Ausstellung der 8 Künstlerinnen im Jahr 1909 notierte Egner in ihrem Tagebuch: „Bei der Eröffnung der übliche Rummel von Weibern (sehr wenig Männer und daher

³²⁰ Vgl. Levetus 1902, S. 137 / O. A. 1902, S. 15 / Brandow-Faller 2010, S. 309.

³²¹ O. A. 1902, S. 15.

³²² Zuckerkandl 1902, S. 282.

³²³ „Der Besucher fühlt sich angeregt, aber nicht festgehalten.“ Zuckerkandl 1902, S. 282.

³²⁴ Zuckerkandl 1902, S. 283.

³²⁵ Vgl. Johnson 1998, S. 109.

³²⁶ TB Marie Egner von 1902, zit. in: Suppan/Tromayer 1981, S. 64 / Johnson 1998, S. 105.

³²⁷ TB Marie Egner von 1902, zit. in Suppan/Tromayer 1981, S. 64 / Johnson 1998, S. 112.

keine Käufer).“³²⁸ Dennoch war die Bourgeoisie, unabhängig des Geschlechts, ein bedeutender Multiplikator für die Bekanntheit der Künstlerinnengruppe. Wenngleich sich die Berichterstattung großteils auf das Publikum bezog, war es Werbung für die Ausstellungen und mündete in dem ein oder anderen Ankauf von Kunstwerken.³²⁹

3. Ausstellung (1904)

Die dritte Ausstellung fand zwei Jahre später zum Jahresbeginn 1904 statt.³³⁰ Geworben wurde mit 116 Kunstwerken von den acht Veranstalterinnen sowie 35 eingeladenen Künstlerinnen.³³¹ Laut Olga Wisinger-Florian selbst verzeichnete die Vernissage der dritten Ausstellung mit über 2000 Besucher*innen den bis dahin größten Ansturm.³³² Das Massenaufkommen bei der Eröffnung sowie die Zahl der Ausstellerinnen überzeugten jedoch nicht alle anwesenden Kritiker*innen von einer qualitativen Kunstausstellung. Ein Artikel der *Neuen Freien Presse* bemerkte, dass man sich als Kritiker im ganzen Trubel erst zurechtfinden muss und die überfüllten Räume keinen Platz für eine erste kritische Betrachtung der Qualität zuließen.³³³ Zudem sei die

ganze Veranstaltung zu schade, um pedantisch kritisert zu werden. Sie hat solch einen natürlichen Hauch von Liebenwürdigkeit, Eleganz, Geschmack und redlichem Bemühen, daß man die trockene und ernsthafte Frage, wie hoch nun das Ganze und das Einzelne künstlerisch zu bewerten sei, kaum recht aufwerfen mag.³³⁴

Betrachtet man jedoch die Werkliste bot die dritte Ausstellung erneut eine reiche künstlerische Leistung der verschiedensten Techniken an. Der Großteil bestand aus Ölgemälden sowie Aquarellarbeiten, es lassen sich vereinzelt aber auch Arbeiten in Pastell und Gouache auffinden. Einzelne Künstlerinnen, wie Susanne Granitsch, Hermine von Janda und Gabriele Murad-Michalkowski präsentierten Kohle- und Bleistiftzeichnungen, Friedericke Koch von Langentreu eine farbige Lithographie, Marianne Stokes Werke in Freskotechnik und Tempera und Rosa Mayreder Bilder in der Raffaelitechnik. Die Bildhauerei war mit Irmgard Busch, Rosa Silberer und Teresa Feodorowna Ries vertreten. Busch stellte ein Paar Leuchter und einen Handspiegel aus Messingguß aus, Silberer und Ries Porträtbüsten aus Gips. Ries polarisierte zudem mit

³²⁸ TB Marie Egner vom 06.01.1909, zit. in Suppan/Tromayer 1981, S. 74 / Johnson 1998, S. 112.

³²⁹ Vgl. Johnson 1998, S. 113–114.

³³⁰ Der Grund für die einjährige Aussetzung beruhte vermutlich auf die Unstimmigkeiten und teilweise fehlenden Ambitionen der Künstlerinnen. Vgl. Johnson 1998, S. 106.

³³¹ Vgl. Kat. Ausst. Salon Pisko 1904, URL: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vierwer/1445437594234/1/LOG_0000/ [Letzter Zugriff am 30.08.2023] / Tab. 3 im Anhang dieser Arbeit.

³³² „Eröffnung der 8 Künstlerinnen Ausstellung. Um 11 Uhr zu Pisko, die großartigste Eröffnung, welche je war gewiss über 2000 Menschen da, ganz enorm, leider war Nebel, sodass Licht brennen musste. Menge Honoratioren Stadler, Wiener, Weckbecker, Thurn und Taxis, Wrede, Suttner, ungeheuer viel Aristokraten, alle Recensenten, Pervaes gratulierte mir zu meinem großen Bild. Ein wirklich schöner Tag!“ TB Olga Wisinger-Florian 02.01.1904, zit. in: Giese 2018, S. 204.

³³³ Vgl. O. A. 1904, S. 7

³³⁴ O. A. 1904, S. 7

ihrem *Selbstporträt* (Abb. 6), welches umstritten beurteilt wurde: Der Journalist Kurt Mühsam gab ihr in seinem Bericht den Rat „Pinsel und Palette außer Dienst zu setzen und sich ausschließlich mit Skulpturenarbeiten zu befassen, für welche sich die Dame als hochbegabte Künstlerin erweist“³³⁵. Auch in der Tageszeitung *Das Vaterland* fragte man sich, warum

Feodorowna Ries in ihrem Selbstporträt eine Art Karikatur ihres Kopfes gegeben hat, [...] [mit] diesen unangenehmen harten Ausdruck [...], der sie entstellt, anstatt daß hohe Begeisterung für ihre Kunst und alles Ideale aus diesen Augen blicken sollten.³³⁶

Die Conclusio dabei war, „daß das eigentliche Gebiet dieser Künstlerin nach wie vor die Bildhauerei ist“³³⁷. Die wahrheitsgetreue, nichtidealisierte Darstellung von ihr als Frau und arbeitende Künstlerin wurde konträr zu den strengen Kritiken auch anders gesehen. In der *Neuen Freien Presse* war man der Meinung, dass das *Selbstporträt*

breit und resolut heruntergestrichen und herb und stolz in der Auffassung ist. Die Künstlerin hat sich im gemeinsamen Wortsinn durchaus nicht geschmeichelt. Und doch zeugt es von einem hohen und edlen Selbstbewußtsein, sich so schlicht im Arbeitskittel, mit dem ernsten und innerlich angespannten Antlitz des arbeitenden Menschen, ohne jede konventionelle Liebenswürdigkeit darzustellen.³³⁸

Auffallend war auch die Entwicklung des expressionistisch tendierenden Malstils von Olga Wisinger-Florian, dessen Anfänge bereits in ihrer Einzelausstellung erkennbar waren: „Kaum je sahen wir diese Künstlerin von solchem Temperament in der Farbe. Das Bild [Buchenallee im Spätherbst] sprüht nur so und leuchtet vor Licht. Auch ist es sehr schön in seiner räumlichen Vertiefung“³³⁹. Exemplarisch für den Tiefenzug, den Wisinger-Florian ab 1900 für sich entdeckte, um mehr Dynamik in ihre Bilder zu bringen,³⁴⁰ kann auch ihr ausgestelltes Werk *Kornfeld* (Abb. 7) angeführt werden. Ihr expressionistisch angehauchter, spachtelartiger Farbauftrag ist im Bild *Ententeich* (Abb. 8) erkennbar.

Nennenswert sind auch Marie Egner, die innerhalb der Ausstellung eine Landschaftsserie mit dem Titel *Unser Vaterland*, bestehend aus sechs Werken, darbot und Anna Plischke, die einen bemalten Fächer ausstellte. Im Artikel von *Das Vaterland* schien man sich zu wundern, dass Plischke als Einzige eine Fächermalerei präsentierte, da diese „ein sonst bei den Damen ganz besonders beliebtes Gebiet künstlerischer Betätigung“³⁴¹ war. Ihr Fächer wurde somit als „das Bindeglied zwischen der Kunst der Frauen in den früheren Jahrhunderten und zwischen den

³³⁵ Mühsam 1904, S. 17.

³³⁶ S. G. 1904, S. 3.

³³⁷ S. G. 1904, S. 3.

³³⁸ O. A. 1904, S. 7

³³⁹ Ebd., S. 7

³⁴⁰ Vgl. Giese 2019, S. 123.

³⁴¹ S. G. 1904, S. 3.

Bestrebungen des modernen Weibes“³⁴² interpretiert.

Betrachtet man die Werkliste, lässt sich auch bei dieser keine gezielte Anordnung nach Kunstgattungen, Maltechniken oder Künstlerinnen erkennen. Es ist anzunehmen, dass die Kunstwerke in der Reihenfolge der Auflistung von Raum zu Raum gehängt wurden, die Hängung selbst arrangierten vermutlich die 8 Künstlerinnen. Olga Wisinger-Florian vermerkte in ihrem Tagebuch: „Früh zu Pisko, zum Hängen begonnen. Die Platanen im ersten Raum.“³⁴³ Inwiefern die Gäste der Künstlerinnengruppe ein Mitspracherecht hatten, ist nicht bekannt. In der Ausstellung wurden allerdings zum Teil Kunstwerke einzelner Künstlerinnen zusammengehängt, wie z. B. die Aquarellskizzen von Eugenie Munk, die Bleistiftzeichnungen von Gabriele Murad-Michalkowski und die Landschaftsserie von Marie Egner.³⁴⁴

Einer der Verkaufsschlager war Olga Wisinger-Florian, die vier von acht ausgestellten Werken während der Ausstellung verkaufen konnte.³⁴⁵ Einen Umsatz machten u. a. auch Gabriele Murad-Michalkowski mit gleich drei Bleistiftzeichnungen, Marie Egner mit zwei Werken aus ihrer Landschaftsserie, Eugenie Munk mit zwei Aquarellen sowie Marianne Stokes mit ihren zwei Werken in Fresko- und Temperatechnik.³⁴⁶

Wie gewöhnlich organisierten die Künstlerinnen einen Jour zu exklusiven Zeiten, dieses Mal wieder im Rahmen einer Wohltätigkeitsveranstaltung.³⁴⁷ Der Reinertrag der Einnahmen in Form von Eintrittstickets und Spendengeldern wurde im Anschluss dem Fonds zur Errichtung der ersten Kinderpflegerinnen-Schule in Wien und der Wiener freiwilligen Rettungs-Gesellschaft übergeben.³⁴⁸

4. Ausstellung (1906)

Mit 52 eingeladenen Künstlerinnen und 137 Kunstwerken organisierten die AK ihre bisherige größte Ausstellung im Salon Pisko, die zu Jahresbeginn 1906 erneut für drei Wochen zu besichtigen war.³⁴⁹ Die Medien lobten die wiederkehrende Kunstpräsentation der Frauen und bemerkten zum Teil, dass diese die bisher beste der Gruppe war: „Alles dilettantische weibliche Malwesen wurde grundsätzlich ferngehalten. Es wurden fast nur ernsthafte Arbeiten von ‚zarter

³⁴² S. G. 1904, S. 3.

³⁴³ TB Olga Wisinger-Florian 28.12.1903, zit. in Giese 2018, S. 204.

³⁴⁴ Vgl. Kat. Ausst. Salon Pisko 1904, URL: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vierwer/image/1445437594234/1/LOG_0000/ [Letzter Zugriff am 30.08.2023] / Tab. 3 im Anhang dieser Arbeit.

³⁴⁵ „Meine Platanenallee verkauft“ Das 4te Bild von den 8!“ TB Olga Wisinger-Florian vom 10.01.1904, zit. in Giese 2018, S. 204. Weitere verkaufte Werke waren *Veilchen*, *Frühling* und *Buchenallee im Spätherbst*.

³⁴⁶ Die Verkäufe wurden im Katalog markiert. Über den Verkauf von Marie Egners Werke *Die Stadtbahn in den Donauauen* und *Herbstabend im Küstenland* wurde in der *Neue Freie Presse* berichtet. Vgl. O. A. 1904, S. 11.

³⁴⁷ Vgl. O. A. 1904, S. 5.

³⁴⁸ Ebd., S. 5.

³⁴⁹ Vgl. Kat. Ausst. Salon Pisko 1906, URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vierwer/image/1444643856666/1/> [Letzter Zugriff am 20.09.2023] / O. A. 1906, S. 10.

Hand‘ zugelassen.“³⁵⁰ Auch in diesem Jahr waren die unterschiedlichsten Techniken vertreten: Ölmalerei, Aquarell- und Pastellarbeiten, Radierungen, Kohl- und Rötelzeichnungen, Farbige Zeichnungen, Lithografien und Gouache.³⁵¹ Zu den unüblicheren malerischen Kunstwerken zählten Karikaturen von Berta Czegka, ein Tableau mit Miniporträts von Josefine Swoboda, Miniaturen auf Elfenbein von Emilie Kment, ein Studienkopf, gemacht mit Steindruck in Asphaltverfahren, von Maria Nachtigal sowie Kinderliederillustrationen von Marie Chalupek. Zu kunstgewerblichen Schöpfungen gehörten die Stickereien von Henriette Mankiewicz, die Fächermalerei von Anna Plischke und Henriette Filtsch, Glaskunst von Gisela Falke und ein Paravant von Margarete Munk. Die Bildhauerei musste in dieser Ausstellung ohne Teresa Ries auskommen, da diese kurzfristig wegen Unpässlichkeit abgesagt hatte.³⁵² Ihr Wegfall wurde jedoch durch Melanie von Horsetzky mit dem Werk *Die Reue* aus Alabaster, Sandstein und Holz und Ilse Twardowski-Conrat mit einer Büste aus Sandstein kompensiert. Für Emilie Kment, Berta Czegka, Maria Nachtigal, Henriette Mankiewicz, Margarete Munk und Ilse Twardowski-Conrat war es die erste Teilnahme bei den 8 Künstlerinnen. Des Weiteren debütierten auch Hilde Lott, Martha Clauss, Konstanze von Breuning, Lia Risse, Anna May, Lisa Smöch-Renaldy, Martha Schrottenbach, Mariska Augustin, Bertha Müller, Gertrude Escher, Franziska Redelsheimer, Constanze Münch-Bellinghausen, Isa Jechl, Antoinette Kaiser und Hermine Heller-Ostersetzer.

Wie in den vorangegangenen Exhibitionen gab es keine exakte Reihenfolge. Einige Kunstwerke wurden zusammenhängend ausgestellt, darunter die Aquarelle von Eugenie Breithut-Munk, die Stickereien von Henriette Mankiewicz, die Miniaturen von Emilie Kment und die Glasgefäße von Gisela Falke, andere beliebig ohne zusammenhängenden Bezug auf Thema oder Technik. Die Hängung wurde präsumtiv wieder von den AK übernommen, allen voran Olga Wisinger-Florian, die dieses Mal mit neun Ölgemälden aufwartete. Ihr Werk *Von der österreichischen Riviera* platzierte sie im letzten Raum, wo es durch seine monumentale Größe fast eine ganze Seitenwand einnahm.³⁵³ Das Riviera-Werk sowie weitere Werke, wie *Blühender Mohn* (Abb. 9), standen exemplarisch für ihren neuen expressionistischen Malstil, der nun endgültig von der Künstlerin übernommen wurde: War sie früher für ihre zarte Pinselführung bekannt, lobte man sie nun für ihre kraftvolle, spachtelartige Malweise, die erst aus ein paar Schritte Entfernung betrachtet das Kunstwerk vollkommen offenbarte.³⁵⁴

³⁵⁰ O. A. 1906, S. 3.

³⁵¹ Vgl. Kat. Ausst. Salon Pisko 1906, URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vierwer/image/1444643856666/1> [Letzter Zugriff am 20.09.2023] / Tab. 4 im Anhang dieser Arbeit.

³⁵² O. A. 1906, S. 3.

³⁵³ Vgl. V. W. 1906, S. 35.

³⁵⁴ Vgl. S. G. 1906, S. 2.

Die Berichterstattung war überwiegend positiv gestaltet, insgesamt wurde ein Fortschritt der künstlerischen Frau anerkannt: „Die ‚Künstlerinnen‘ haben jedenfalls den Beweis erbracht, daß es ihnen gelungen ist, sich in der Reihe der ausstellenden Vereinigungen einen Platz zu erringen, der mit Ehren genannt wird.“³⁵⁵ Ein Zeugnis dieser Wertschätzung war u. a. der Ankauf von vier Kunstwerken durch das Ministerium für Cultus und Unterricht: *Kindertanz* von Eugenie Breithut-Munk, *Studienkopf* von Susanne Granitsch, *Gässchen in Malcesine* von Bertha von Tarnóczy und *Feldblumenstrauß* von Olga Wisinger-Florian. Weitere 13 Ausstellungswerke wurden privat erworben, wobei die Wiener Ansichten von Marie Arnsberg besonders beliebt waren.³⁵⁶ Die Künstlerinnen nutzten auch in diesem Jahr ihre Ausstellung für einen Wohltätigkeits-Jour, bei dem das St. Anna-Kinderspital unterstützt wurde.³⁵⁷

1906 war auch das Jahr, in welchem die AK eingeladen wurden, an der Londoner *Imperial-Royal Austrian Exhibition* teilzunehmen.³⁵⁸ Die Gruppe wurde im Katalog auf einer halben Seite vorgestellt und die Gründungsmitgliederinnen bei Namen aufgezählt. Da die Räumlichkeiten begrenzt waren, konnten nur die acht Künstlerinnen ohne jegliche Gäste ausstellen.³⁵⁹ Insgesamt wurden 22 Werke der Künstlerinnen exponiert.³⁶⁰

5. Ausstellung (1909)

Nach dreijähriger Pause eröffneten die AK ihre fünfte Ausstellung erneut zu Jahresbeginn im Jänner 1909 für drei Wochen im Salon Pisko.³⁶¹ Dieses Mal in neuen Räumlichkeiten, da die Galerie im Herbst 1906 in die Lothringerstraße 14, beim Schwarzenbergplatz im 1. Bezirk Wiens umgezogen war.³⁶² Die Ausstellung wurde in drei Räumen der Galerie präsentiert, wobei der erste Saal mit 67 Kunstwerken der Größte war.³⁶³ Im zweiten Raum befanden sich weitere neun und im letzten Raum 27 Arbeiten, insgesamt somit 105. Viele Künstlerinnennamen waren

³⁵⁵ S. G. 1906, S. 6.

³⁵⁶ Von Marie Arnsburg wurden gleich drei Aquarelle gekauft: *Griechengassel*, *Altes Kaiserbad am Schanzl* und *Geburts- und Wohnhaus von Johann Strauß Vater*. Vgl. O. A. 1906, S. 4.

³⁵⁷ Vgl. O. A. 1906, S. 11.

³⁵⁸ Vgl. Kapitel 3.2.3 dieser Arbeit.

³⁵⁹ Vgl. Kat. Ausst. Earl's Court Exhibition Centre 1906, S. 109, URL: <https://archive.org/details/imperialroyalaus00earl/page/n137/mode/2up> [Letzter Zugriff am 20.09.2023].

³⁶⁰ Im selben Raum wurden auch zwei Arbeiten von Antonia Krasnik und 18 Miniaturen von Wilhelm. von Szabados in einer Vitrine ausgestellt. Beide schienen aus Österreich zu kommen und stehen abseits der Londoner Ausstellung nicht weiter mit den 8 Künstlerinnen in Verbindung. Vgl. Kat. Slg. Earl's Court Exhibition Centre 1906, S. 109–117, URL: <https://archive.org/details/imperialaustrian00urba/page/108/mode/2up> [Letzter Zugriff am 20.09.2023].

³⁶¹ Vgl. R. v. Es. 1909, S. 7.

³⁶² Die Ausstellungsräume zeugten von guten Lichtvoraussetzungen und einer dezenten, in Grautönen gehaltenen Inneneinrichtung von Friedrich Otto Schmidt. Ein Kontrast war der grellrote Bodenbelag, eine stilistische Inspiration den Pariser Salons. Vgl. O. A. 1906, S. 4.

³⁶³ Vgl. Kat. Ausst. Salon Pisko 1909, URL: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vierer/image/1444644920233/1/LOG_0000/ [Letzter Zugriff am 22.09.2023] / Tab. 5 im Anhang dieser Arbeit.

bereits alte Bekannte bei den Ausstellungen der 8 Künstlerinnen, dazu kamen nun 21 neue Gäste. Darunter zählten u. a. Lina Röhrer, eine Schülerin Olga Wisinger-Florians, Käthe Köllwitz, eine bekannte deutsche Grafikerin, Bildhauerin und Malerin, Olga Brand-Krieghammer und Georg Fischhof, ein österreichischer Maler und der erste Mann, der bei den 8 Künstlerinnen ausstellen durfte.³⁶⁴ Von den acht Gastgeberinnen setzte Marie Müller zum ersten Mal aus.³⁶⁵ Auch in dieser Ausstellung waren die verschiedensten Techniken und Malgattungen vertreten, wobei die Landschafts- und Porträtmalereien dominierten. In der Landschaft reihte sich Olga Wisinger-Florian wieder an die Spitze, die trotz ihres fortschreitenden Alters und chronischen Gesundheitsleiden in ihren Werken keinerlei Schwäche zeigte, sondern mit Kraft und Farbe brillierte.³⁶⁶ Ebenso überzeugend waren die Landschaftsarbeiten von Marie Egner, Louisa Benda, Bertha von Tarnóczy und Rosa Mayreder. Die Kombination Landschaft und Architektur fand man in Werken der zwei Debütantinnen Zora Preradovic und Julka Hochsinger sowie bei Marie Arnsburg und Hermine von Janda, die in Aquarell Ansichten aus Wien zum Besten gaben, und Gabriele Murad-Michalkowski mit Bleistiftzeichnungen von Polen.³⁶⁷ Die Porträtkunst wurde wie üblich von vier der acht Gastgeberinnen, Marianne von Eschenburg, Susanne Granitsch, Eugenie Breithut-Munk und Marie Müller repräsentiert sowie auch von Teresa Feodorowna Ries, die nur Malereien zur Schau stellte. Ihre Werke, wie das Gemälde einer blinden Kerzenverkäuferin, zeugten von einer dynamischen Malweise mit impressionistischen Zügen in Farbe und Wirkung.³⁶⁸ Unter den Gastporträtiertinnen exponierten die Österreicherinnen Josefine Swoboda, Karoline Ruhm, die Polin Olga von Boznánska und die deutschen Malerinnen Anna May und Dora Hitz. Die Gattung der Stilllebenmalerei war kaum vertreten, erwähnenswert waren aber die Arbeiten *Großmutters Putz* von Marie von Brockhusen und *Die abgelegte Haube* von Emilie Hallavanya.³⁶⁹ Von den Künstlerinnen Marie Neuhaus, Hermine Ginzkey, Therese von Mor, Konstanze von Breuning, Elise Hedinger, Helene von Cornaro, Constanze Münch-Bellinghausen, Olga Brand Krieghammer und Lina Röhrer gab es jeweils ein Blumenstück zu betrachten. Im Hauptsaal zog die überlebensgroße Gipsstatue *Der veredelnde Gärtner* von Ilse Twardowski-Conrat die Aufmerksamkeit auf sich, wobei die Plastik laut Seligmann mehr Distanz gebraucht hätte, um zur vollen Geltung zu kommen.³⁷⁰ Beiträge zur Bildhauerei erbrachten auch Hella Unger mit zwei Kinderbildnissen auf Plaketten sowie Josefine Christen

³⁶⁴ Bis auf seinen Namen im Katalog und einigen Zeitschrifterwähnungen wurde im Rahmen meiner Recherche nicht weiter thematisiert, weshalb ein Künstler bei den 8 Künstlerinnen ausstellen durfte.

³⁶⁵ Vgl. Seligmann 1909, S. 5.

³⁶⁶ Vgl. Alberti 1909, S. 52 / Seligmann 1909, S. 5.

³⁶⁷ Vgl. Alberti 1909, S. 53.

³⁶⁸ Vgl. Seligmann 1909, S. 5. Leider ist das Gemälde als Abbildung zu Veranschaulichung nicht auffindbar.

³⁶⁹ Vgl. Alberti 1909, S. 53.

³⁷⁰ Vgl. Seligmann 1909, S. 5.

und Melanie von Horsetzky mit Porträtbüsten. Ein weiteres Hauptaugenmerk der Ausstellung war der 7-teilige Radierzyklus *Bauerkrieg* (Abb. 10) von Käthe Kollwitz, die mit ihrer, für Frauen untypischen, Themenwahl erfolgreich ihr Debüt feierte.³⁷¹

Neuartig war die im Katalog niedergeschriebene Raumaufteilung, welche die Größe der Räumlichkeiten preisgibt, und ein Anzeichen eines Hängekonzeptes birgt. Dass dies mit dem Wechsel des Galeriestandortes zusammenhängt, ist denkbar. Der erste Saal wurde hauptsächlich mit Ölgemälden gefüllt, eine Mischung aus Landschaften, Stillleben und Porträts, darunter vereinzelte Zeichnungen und mitten drinnen die große Plastik von Ilse Twardowski-Conrat. Im zweiten Raum waren laut Seligmann die „grausig-fantastischen Radierungen von Käthe Kollwitz das Interessanteste“³⁷², daneben fand man noch die Ölbilder von Teresa Ries, die Landschaften von Eleonore Doelter, Marie Ertl und Leo von Littrow sowie farbige Blumenarbeiten von Olga Brand-Krieghamer und Helene von Cornaro. Auch die Arbeit *Worpsweder Bäuerin* des einzigen männlichen Ausstellers, Georg Fischhoff, war hier ausgehängt. Der dritte Raum schien den Zeichnungen und Aquarellen gewidmet gewesen zu sein. Eugenie Breithut-Munk zeichnete mehrere Bauernstudien, Marie Chalupek präsentierte eine getonte Skizze zum Kinderliede *Stille Nacht* und Marie Arnsburg ihre Wiener Aquarelle. In Verbindung mit dem Kunstgewerbe stellte Anna Plischke einen ihrer bekannten mit Aquarell bemalten Fächern aus. Raus aus diesem mutmaßlichen Raumkonzept fielen die Plastiken von Melanie von Horsetzky und Josefine Christen sowie die Ölgemälde von Jdus Thern und Eleonore Tannenheim.

Wie jedes Jahr wurden karikative Jours abgehalten, beim Ersten wurde eine beachtliche Summe von 735 Kronen gesammelt, die an das Wiener Hilfskomitee für das Erdbebenunglück in Messina gespendet wurden.³⁷³ Im Rahmen des zweiten Jours wurde für die Wiener Freiwillige Rettungsgesellschaft gesammelt.³⁷⁴ Insgesamt überzeugte auch die fünfte Ausstellung der 8 Künstlerinnen Kritiker*innen vom künstlerischen Talent des weiblichen Geschlechts: Allen voran gab es Bemerkungen, wie, dass „die ‚Acht Künstlerinnen‘ den weiblichen Dilettantismus erbarmungslos aus ihrem Reiche verbannt haben“³⁷⁵. Seligmann ging so weit die Entwicklung der Künstlerinnen auf dieselbe Stufe wie das „starke Geschlecht“³⁷⁶, den männlichen Künstlerkollegen, zu stellen. Die einzige abwertende Kritik war, dass aufgrund des guten Niveaus zwar keine dilettantischen Arbeiten vorhanden waren, aber es auch keine neuen, jungen Talente gab,

³⁷¹ Vgl. Stern 1909, S. 1 / A. L. 1909, S. 15.

³⁷² Seligmann 1909, S. 5.

³⁷³ Vgl. O. A. 1909, S. 10 / O. A. 1909, S. 8.

³⁷⁴ Vgl. O. A. 1909, S. 5.

³⁷⁵ R. v. Es. 1909, S. 8.

³⁷⁶ Seligmann 1909, S. 5.

die man sich erhofft hatte.³⁷⁷ Die Kaufkraft war bei dieser Ausstellung kaum vorhanden, wie Marie Egner in ihrem Tagebuch bekrittelt.³⁷⁸ Bekannte Ankäufe durch das Ministerium für Cultus und Unterricht waren das Werk *Kirche in Dürnstein* von Henriette Filtsch und eine Arbeit von Marie Chalupek.³⁷⁹

6. Ausstellung (1912)

Nach einer dreijährigen Pause kam es 1912 zur letzten Ausstellung der 8 Künstlerinnen im Salon Pisko und nicht wie üblich mit Jahresbeginn, sondern erst ab Mitte Februar.³⁸⁰ Wie bereits in Kapitel 3.2.3 dieser Arbeit erwähnt, kann die Auflösung der Künstlerinnengruppe auf den verschlechternden Gesundheitszustand von Olga Wisinger-Florian sowie das Ableben des Galeriebesitzers, Gustav Pisko, zurückgeführt werden.³⁸¹ Für die 6. Ausstellung ist kein Katalog mit Werkverzeichnis erhalten, demnach wird versucht mittels Zeitschriftenberichte, die teilnehmenden Künstlerinnen sowie Kunstwerke zu eruieren.

Laut der *Ostdeutschen Rundschau* nahmen über 40 Malerinnen und Bildhauerinnen in der Ausstellung teil und zum ersten Mal gab es eine Art Motto: um die 100 Kunstwerke wurden im Rahmen von „Porträt und Landschaft“ exponiert.³⁸² Olga Wisinger-Florian, die krankheitsbedingt mehrere Monate pausieren musste, führte mit neun Werken die Landschaftsmalerei an, die sie in einer „geschmackvoll eingerichteten Nische“³⁸³ präsentierte. Sie zeigte u. a. drei große Stimmungslandschaften und ihr Werk *Park in Grafenegg*, welches sie bereits in der 1. und 5. Ausstellung ausstellte.³⁸⁴ Marie Egner überzeugte mit einer Skizzenreihe *Abendspaziergänge*, die u. a. Orte aus Rimini, Taufers, Guntramsdorf und Rothenburg veranschaulichten.³⁸⁵ Weitere Vertreterinnen der Landschaftsmalerei waren Bertha von Tarnóczy, Hermine von Janda, Leo von Littrow und Ernestine von Kirchberg sowie Marie Arnsburg mit ihren Wiener Stadtansichten.³⁸⁶ Die Porträtmalerei wurde von den üblichen Künstlerinnen repräsentiert, dazu zählten: Marianne von Eschenburg, Marie Müller, Susanne Granitsch, Eugenie Breithut-Munk, Olga von Bozanska, Bertha Müller, Isa Jechl, Therese von Mor, Hilde Rucker-Lott und Josefine Swoboda sowie zwei neue Namen, Baronin Helene von Krauss und Marie Magyar.

³⁷⁷ Vgl. O. D. 1909, S. 3.

³⁷⁸ Vgl. TB Marie Egner vom 06.01.1909, zit. in Suppan/Tromayer 1981, S. 74 / Johnson 1998, S. 112.

³⁷⁹ Vgl. O. A. 1909, S. 16.

³⁸⁰ Im Jänner 1912 war bereits eine Ausstellung vom Österreichischen Künstlerbund. Vgl. Rössler 1912, S. 10.

³⁸¹ Pisko verstarb bereits im Jahr zuvor, die temporäre Weiterführung der Galerie sowie die Regelung über dessen Nachlasses übernahm dessen Frau. Vgl. O. A. 1911, S. 2.

³⁸² Vgl. E. 1912, S. 8.

³⁸³ Weißenthurn 1912, S. 88.

³⁸⁴ Vgl. Tab. 1 und Tab 5. im Anhang dieser Arbeit / Weißenthurn 1912, S. 88.

³⁸⁵ Vgl. E. 1912, S. 8 / Weißenthurn 1912, S. 88.

³⁸⁶ Vgl. Weißenthurn 1912, S. 88.

Bildhauerische Werke kamen von Teresa Ries, Elsa von Kövesházi-Kalmár, Hella Unger, Josefine Christen und Melanie von Horsetzky.³⁸⁷ Der Graphik wurde scheinbar ein eigener Saal gewidmet, darin exponierten Lila Gruner mit Radierungen, Eleonore von Tannenhein und Eleonore Doelter mit Lithografien und Holzschnitten sowie Gabriele Murad-Michalkowski mit Zeichnungen und Berta Czegkas mit Karikaturen.³⁸⁸ In den Medien erwähnenswert waren zudem die teilnehmende Künstlerinnen, die man schon aus vorherigen Ausstellungen der AK kannte: Hermine von Friedländer, Marianne Stokes, Rosa Mayreder, Henriette Filtsch, Margarete Munk, Karoline Ruhm, Louise Benda und Friedericke Koch von Langentreu.³⁸⁹ Weißenthurn hält fest, dass die Blumenmalerei, bis auf Werke Wisinger-Florians, in der 6. Ausstellung gänzlich fehlte: „Man hat seine Ziele offenbar Ernsterem zugewandt und dabei so Tüchtiges geleistet, daß man die Blumen nicht vermißt.“³⁹⁰

Der diesjährige Jour fand erneut im wohltätigen Sinne statt, der Reinertrag der Einnahmen gingen an die Österreichische Gesellschaft zur Erforschung und Bekämpfung der Krebskrankheit und Stand unter der Patronanz der Fürstin Pauline Metternich-Sandor.³⁹¹ Die Bilanz der Ausstellung spiegelte sich in den Verkauf von Kunstwerken der Künstlerinnen Marie Egner, Susanne Granitschs, Gabriele Murad-Michalkowski und Olga Wisinger-Florian wider.³⁹²

4.2.2 Kunstschaus 1908

Als Exempel für Ausstellungsperspektiven von Künstlerinnen in einer heterogenen Zusammenstellung kann die Kunstschaus von 1908 herangezogen werden, welche von der Klimt-Gruppe innerhalb von acht Monaten geplant, organisiert und ausgeführt wurde.³⁹³ Nach dem Austritt aus der Secession im Jahr 1905 war die Klimt-Gruppe ohne Ausstellungsgebäude und musste sich für ihr neuartiges Kunstprojekt, der *Kunstschaus*, eine Alternative überlegen. Für die erste Kunstschaus von 1908 wurde daher ein spezielles Gebäude geplant, welches innerhalb weniger Monate nach den Plänen des Architekten Josef Hoffmann im Stil der Wiener Secession auf einer noch unbebauten Fläche von 6.500 Quadratmeter in der Lothringerstraße 20, im 3. Bezirk errichtet wurde.³⁹⁴ Der Plan der Klimt-Gruppe war es mit dem provisorisch errichteten Gebäude eine Art ‚Ausstellungsstadt‘ als Gesamtkunstwerk zu erschaffen, indem sie Elemente der

³⁸⁷ Vgl. Weißenthurn 1912, S. 88 / Seligmann 1912, S. 11.

³⁸⁸ Vgl. E. 1912, S. 8 / Stern 1912, S. 14.

³⁸⁹ Vgl. Seligmann 1912, S. 11 / J. R. 1912, S. 8.

³⁹⁰ Weißenthurn 1912, S. 88.

³⁹¹ Vgl. O. A. 1912, S. 2.

³⁹² Vgl. O. A. 1912, S. 17.

³⁹³ Vgl. Weidinger 2008, S. 14–15. Das Ausstellungskomitee setzte sich zusammen aus: Gustav Klimt als Präsident, Adolf Böhm, Franz Cizek, Josef Hoffmann, Anton Klings, Rudolf von Larisch, Wilhelm List, Berthold Löffler, Karl Moll, Koloman Moser, Otto Prutscher, Alfred Roller, Wilhelm Schmidt, Otto Schöenthal und Eduard J. Wimmer. Vgl. Ebd., S. 14.

³⁹⁴ Vgl. Weidinger 2008, S. 17. Heute befindet sich dort das Wiener Konzerthaus. Vgl. Kristan 2016, S. 9/16.

Architektur sowie der Bau- und Ausstellungskunst ineinander fließen ließen.³⁹⁵ Dabei betonte Klimt, dass der Schwerpunkt besonders auf die Architektur und „alle jene Objekte [...], die man mit dem Namen ‚Kunstgewerbe‘, ‚gewerbliche Kunst‘, ‚Kunsthandwerk‘ u. dgl. zusammenfassen pflegt“³⁹⁶, läge. „Denn es ist der leitende Gedanke dieser Veranstaltung, zu zeigen, dass die ernste, wirklich moderne Kunst sich bereits auf allen Gebieten des öffentlichen und privaten Lebens durchgesetzt hat.“³⁹⁷

Das Gebäude der Kunstschaus setzte sich aus insgesamt 54 Ausstellungsräumen zusammen, darunter mehrere Innenhöfe, Gärten, einer Kaffeehausterrasse und einem kleinen Friedhof.³⁹⁸ Der Aufbau der Räume (Abb. 11) war nicht chronologisch oder nach stilistischen Kategorien organisiert, sondern nach einzelnen Künstlern und Künstlergruppen sowie nach thematischen Sektionen.³⁹⁹ Die Gestaltung der programmatischen Ausrichtung wurde je ein Raum einem Hauptverantwortlichen übertragen, dabei ist relevant zu betonen, dass unter lauter Männern Nora von Zumbusch-Exner als einzige Frau für die Platzgestaltung verantwortlich gemacht wurde.⁴⁰⁰ Als führende Stilrichtung wählte die Gruppe den Expressionismus, der sich besonders über die Integration junger und talentierter Künstler und Künstlerinnen der Wiener Werkstätte und der Wiener Kunstgewerbeschule unter der Leitung der sezessionistisch orientierten Professoren Josef Hoffmann, Koloman Moser, Alfred Roller und Bertold Löffler definierte.⁴⁰¹ Es konnten sich zudem österreichischen Kunstschauffenden sowie Firmen und Vereine zur Teilnahme anmelden, die mit Überzeugung zum Ausstellungswesen einen Beitrag liefern wollten.⁴⁰² Am 1. Juni 1908 wurde die großangekündigte Sonderausstellung der Klimt-Gruppe eröffnet und war bis zum 15. November desselben Jahres zugänglich.⁴⁰³

Von 179 Kunstschauffenden, nahmen 55 Künstlerinnen teil, was ein Drittel der Gesamtausstellenden ausmachte.⁴⁰⁴ Eine Zahl, die den größten weiblichen Anteil in einer

³⁹⁵ Vgl. Klimt 1907, S. 7 / Kristan 2016, S. 9. Die Klimt-Gruppe wollte sich mit der Kunstschaus an den neumodernen Großausstellungen in Deutschland im freien Raum mit dem Schwerpunkt auf Architektur und Kunstgewerbe annähern. Vgl. Weidinger 2008, S. 14.

³⁹⁶ Ein Auszug im Förderansuchen Gustav Klimts an den Landesausschuß des Erzherzogtums Österreichs unter der Enns vom 10.03.1908 (GZ:76, Reg. Z. XXVIII/433), zit. in: Weidinger 2008, S. 14.

³⁹⁷ Ebd., S. 14.

³⁹⁸ Vgl. Kat. Ausst. Kunstschaus 1908, URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viwer/image/1528101301576/1> [Letzter Zugriff am 10.10.2023] / Tab. 6 im Anhang dieser Arbeit.

³⁹⁹ Folgende Künstler und Gruppen hatten einen eigenen Raum zur Verfügung: Franz Metzner, Carl Moll, Gustav Klimt, Otto Prutscher sowie die Wiener Mosaik Werkstätte und die Wiener Werkstätte. Vgl. Weidinger 2008, S. 16 / Kat. Ausst. Kunstschaus 1908.

⁴⁰⁰ Vgl. Weidinger 1908, S. 16.

⁴⁰¹ Vgl. Kristan 2016, S. 9.

⁴⁰² Vgl. Ebd., S. 16. Für die Kunstschaus 1908 wurde einstimmig abgestimmt, dass nur Künstler und Künstlerinnen „österreichischen Ursprungs“ teilnehmen sollten, eine Ausstellung mit ausländischen Kunstschauffenden wurde mit 1909 angesetzt. Vgl. Weidinger 2008, S. 15.

⁴⁰³ Vgl. Weidinger 2008, S. 17 / Kristan 2016, S. 9.

⁴⁰⁴ Vgl. Kristan 2016, S. 38.

geschlechtergemischten Ausstellung bisher in Wien um 1900 ausmachte und für die weibliche Emanzipation der Künstlerin ein nennenswerter Meilenstein war. Auch wenn die Künstlerinnen zum Großteil Schülerinnen und Absolventinnen der Kunstgewerbeschule und der Wiener Werkstätte waren und hauptsächlich das Kunstgewerbe, ein für Frauen angemessenes Gebiet, repräsentierten, bezeugte die Miteinbeziehung weiblicher Kunst von der qualitativen Anerkennung durch die Klimt-Gruppe. Der folgende Abschnitt widmet sich daher einschließlich den Künstlerinnen und ihren Beiträgen innerhalb der Kunstschatu.

Gleich zu Beginn imponierte die Eingangsfassade, an welcher die erste weibliche Arbeit aufzufinden war. Die Bildhauerin Emilie Milena Simandl wurde beauftragt die Nischen der Fassade mit drei Figuren auszustatten. Eine Fotografie (Abb. 12) zeugt von der figuralen Ausführung ihrer Allegorien der *Malerei*, *Architektur* und *Plastik*, welche Simandl beim Aufbau des Ausstellungsgebäude vor Ort anfertigte.⁴⁰⁵ Auf einen Empfangsraum folgte ein Übergangsflur, in dem ein Löwe aus glasierter Keramik von Marie von Uchatius zu sehen war.⁴⁰⁶ Weiter ging es in den Raum Kunst des Kindes, der zu einem kleinen Betonhof mit einem *Märchengestier* von Hilde Exner in einem Wasserbecken führte.⁴⁰⁷ Darauf schlossen zwei Räume an, die Franz Metzner und seinen Arbeiten in Monumentalplastik gewidmet waren. Nach einem kleinen Hof kam der Raum für Plakatkunst (Abb. 13), dessen Wände mit Plakaten der Kunstgewerbeklasse von Berthold Löffler tapeziert wurden. Zu den teilnehmenden Schülerinnen zählten: Helene Bernatzik, Marianne Deutsch, Hilde Exner, Berta Kiesewetter, Lilith Lang, Valerie Petter, Marie von Uchatius und Marianne von Wieser.⁴⁰⁸

Die nächsten drei Räume (11–13) standen im Zeichen der Malerei, wobei ein Raum gänzlich mit Werken Karl Molls gefüllt war. In Raum 12 hingen die Werke *Im Garten* von Karoline Kubin, *Österreichische Bauern* von Eugenie Breithut-Munk und *Erwachen* von Elena Luksch-Makowsky. In Raum 13 Marie Cyrenius mit *Motiv aus dem Garten Borghese* und Broncia Pinell-Koller mit gleich vier Arbeiten: *Meine Mutter* (Abb. 14), *Frühmarkt*, *Blumentöpfe* und einem Porträt.⁴⁰⁹ Daran knüpften die Räume der dekorativen Malerei (14–15), darunter ein Porträtversuch auf Keramik von Nora von Zumbusch-Exner, eine Kassette von Jutta Sika und ein Kalender sowie Spielkarten (Abb. 15) von Editha Moser, der Frau von Koloman Moser.⁴¹⁰ Nach einem Saal für Kirchliche Kunst kam eine kleine Friedhofsanlage, in welcher es ein Grabmal von Hilde Exner in Zusammenarbeit mit dem Hofsteinmetzmeister Eduard Hauser und eine

⁴⁰⁵ Vgl. Johnson 2019, S. 32.

⁴⁰⁶ Vgl. Kat. Ausst. Kunstschatu 1908, Seite 12.

⁴⁰⁷ Vgl. Kat. Ausst. Kunstschatu 1908, Seite 14 / Kristan 2008, S. 56.

⁴⁰⁸ Vgl. Kat. Ausst. Kunstschatu 1908, S. 21–22.

⁴⁰⁹ Vgl. Ebd., Seite 15/28–31.

⁴¹⁰ Vgl. Ebd., Seite 33–34.

Kapelle mit der Mosaikarbeit *St. Leonhard* nach einem Entwurf von Jutta Sika zu betrachten gab.⁴¹¹ Die nächsten drei Räume beinhalteten Theater-Kunst, zu welcher Therese Trethan ein weißes Bühnenkostüm und Lilith Lang einen Mantel für ein Kostüm beisteuerten.⁴¹²

In den Graphikräumen (21 und 23) waren einige Künstlerinnen vertreten, beginnend mit Mileva Roller die 18 Arbeiten, wie u. a. *Bauerntheater*, *Zwei Schatten* oder *Urgroßmutter*, *Großmutter*, *Mutter und Kind*, sowie eine Miniatur und einen Fächer zum Besten gab. Auch Broncia Pinell-Koller stellte neun grafische Werke im selben Raum aus, darunter *Mädchen mit rotem Haar*, *Weisse Rehe* und *Aus dem Wiener Wald*. Ebenso Marie von Uchatius mit einer Malerei auf Pergament und Buchschmuck.⁴¹³ Die Liste der Grafikerinnen ergänzte Elena Luksch-Makowsky, welche fünf Illustrationen zu Rabelais, zwei farbige Volksbilderbögen (Abb. 16) und acht Zeichnungen für das Buch *Deutsche Schwänke* exponierte.⁴¹⁴ Der dazwischen liegende Raum (22) war zur Gänze Gustav Klimt vorbehalten, in dem er sein weltberühmtes Gemälde *Der Kuss* zum ersten Mal vorstellte.⁴¹⁵ In der Sektion Allgemeine Architektur (Raum 24) exponierte erneut Emilie Milena Simandl zwei Plastiken.⁴¹⁶

Nach dem Raum der Wiener Mosaik-Werkstätte folgte das Allgemeine Kunstgewerbe. Im dortigen Saal (26) gab es insgesamt sieben Vitrinen mit 170 Kunstarbeiten, die hauptsächlich von Künstlerinnen geschaffen wurden. Zu nennen sind Helene Geiringer, Grete L'Allemand, Adele von Stark, Lotte Fochler, Agnes Speyer, Jutta Sika, Maria Vera Brunner, Rosa Rothansl, Magda Mautner von Markhof, Karola Nahowska, Helene von Kulczycka und Editha Moser, welche ihre Kunstfertigkeit in Form von Polster, Emailarbeiten, Täschchen, diversen Stickereien, Holzschnitten, dekorative Malereien, Kassetten und Kleider darboten.⁴¹⁷ Raum 27 wurde als ‚Raum für einen Kunstliebhaber‘ eingerichtet, danach folgte ein Empfangszimmer (28). Dort exponierten in einem Wandkasten Rosa Neuwirth, Gertrude Dengg und Emilie Milena Simandl Keramiken sowie Lotte Fochler Ketten, Häubchen und Taschen.⁴¹⁸

Weiter ging es mit der Sektion Kunst für das Kind in Raum 29, für welche die Klasse von Adolf Böhm der Kunstschule für Frauen und Mädchen 143 Arbeiten produziert hatten. Darunter existierte das Holzfries *Improvisierter Feldzug* (Abb. 17), eine Gruppenarbeit der Künstlerinnen Olga Ambros, Marianne Adler, Helene Bernatzik, Maria Vera Brunner, Marianne Deutsch,

⁴¹¹ Vgl. Kat. Ausst. Kunstscha 1908, Seite 41–42.

⁴¹² Vgl. Ebd., Seite 44.

⁴¹³ Vgl. Ebd., Seite 51–54.

⁴¹⁴ Vgl. Ebd., Seite 61.

⁴¹⁵ Das Bild wurde anfangs mit *Das Liebespaar* betitelt und im August vom Ministerium für Kultus und Unterricht für 25.000 Kronen erworben. Vgl. Kristan 2016, S. 36.

⁴¹⁶ Vgl. Kat. Ausst. Kunstscha 1908, Seite 71.

⁴¹⁷ Vgl. Ebd., Seite 74/76–80/82–84.

⁴¹⁸ Vgl. Ebd., Seite 89.

Mitzi Friedmann, Lousie Horowitz, Ella Iranyi, Johanna Kaserer, Frieda Löw, Marianne Perlmutter, Maria Pranke, Margarete von Remiz, Elsa Seuffert, Marianne Steinberger, Marianne von Wieser, Marianne Zels, Anna Zelecny und Eva Zetter sowie Fanny Harlfinger-Zakucka und Minka Podhajska.⁴¹⁹ Einige der aufgezählten Frauen stellten im selben Raum noch vereinzelte Kunstwerke aus, so wie ein Bilder-ABC mit auswechselbaren Buchstaben und Bildern von Marianne Adler, eine Schachtel mit 50 Drehbildern von Olga Ambros, acht Illustrationen zu Oskar Wildes *Der glückliche Prinz* von Helene Bernatzik, eine Ampel mit bewegliche Figuren für ein Kinderzimmer von Maria Vera Brunner, gestickte Panneaus von Marianne Deutsch oder ein Wetterhäuschen von Mitzi Friedmann. Noch nicht genannte Ausstellerinnen des Raumes waren Konstanze Eberle, Bettina Pineles, Selma Singer, Paula Westhausser, Elisabeth von Wolter, Johanna Hollmann, Gertrude Schütz, Nora von Zumbusch-Exner, Hilde Exner, Natalie von Stepsky, Gertrude Bartel und Therese Trethan. Die Liste der Kunstobjekte war lang, von Polster, Panneaus, Schablonen über Puppenstuben, Rahmen, Bilderbücher, Rangelspiele bis hin zu Märchenillustrationen, Kreiseln, Spielzeuge und Halsketten gab es einiges an technischen und künstlerischen Fertigkeiten zu sehen.⁴²⁰

Die Gäste der Kunstschaus konnten auf zwei Kaffeehausterrassen verweilen, welche eine Keramische Brunnenanlage flankierten. Danach ging es weiter mit der Thematik des Interieurs und einer großen Gartenanlage. Darin befand sich ein Gartentheater, zu dessen Ausschmückung zwei Statuen aus Marmor, eine *Verwundete Amazone* und *Niobe*, von Hilde Exner zählten.⁴²¹ Der chronologische Weg durch die Kunstschaus führte zurück zu den Terrassen weiter zum Empfangsraum (38), in ein Musikzimmer (39), und weiter in den Übergang (40), der zu einer Nachstellung eines kleinen Landhauses (41–48), führte. In der Loggia dieses Hauses befanden sich zwei Messingpanneaus von Elena Luksch-Makowsky und in der Halle die Gemälde *Am Strand* von Marie Cyrenius und *Bäuerin beim Umgang* von Margarete Munk.⁴²² Im Speisezimmer trugen Marietta Peyfuss mit einer Tischdecke und Jutta Sika mit einem Service zur Innen-einrichtung bei.⁴²³ Weitere Gemälde von Marie Cyrenius wurden im Rauchzimmer und im Schlafzimmer ausgestellt, darunter *Straße in Nußdorf*, *Beim Hafen*, *Abend in St. Agnese in Rom* und *Mondschein*.⁴²⁴ Auch die Künstlerinnen Agnes Speyer mit einer Porträtsstudie sowie Jutta Sika mit einem Waschservice und Toilettegarnitur und Marietta Peyfuss mit einer Bettgarnitur waren im Schlafzimmer exponiert. Im 47. Raum, dem Kinderzimmer, gab es weitere weibliche

⁴¹⁹ Vgl. Kat. Ausst. Kunstschaus 1908, Seite 90.

⁴²⁰ Vgl. Ebd., Seite 90–101.

⁴²¹ Vgl. Ebd., Seite 109.

⁴²² Vgl. Ebd., Seite 115–116.

⁴²³ Vgl. Ebd., Seite 117.

⁴²⁴ Vgl. Ebd., Seite 118/120.

Kunstzeugnisse: Fanny Harlfinger präsentierte die Werke *Frühling* und *Winter*, Melanie Köhler das Bild *Prinzessin*, Agnes Speyer ein Kinderporträt und Minka Podhajska *Auf dem Kirchgang*.⁴²⁵

Das Landhaus schloss mit einem kleinen Garten ab, danach ging es zurück zu Raum 29, von welchem aus das Frühstückzimmer (49) betreten werden konnte. Raum 50 war der Wiener Werkstätte gewidmet und Raum 51 erneut dem Allgemeinen Kunstgewerbe. Darin vertreten waren Jutta Sika mit einem Service, Marie Bauer, Agnes Speyer und Mathilde Quirin mit je einer Kassette, Minka Podhajska mit einem Spiegel und einem Fächer, Amalie Szeps mit Perlstickereien und in Form einer Gruppenarbeit Hilde Exner, Emilie Milena Simandl, Rosa Neuwirth und Lona von Zamboni mit Keramiken.⁴²⁶ Die finalen drei Räume der Kunstschaau beinhalteten einen Hofgarten, einen Übergang und zu guter Letzt einen großen Hof, in Mitten dessen Nora von Zumbusch-Exner ihre Sandsteinfigur *Ikarus* ausgestellt hatte.⁴²⁷

Betrachtet man die Namen der teilgenommenen Künstlerinnen, so scheinen viele neu und unbekannt. Trotz der vorhandenen Anzahl an renommierten Künstlerinnen, wie die der Gruppe 8 Künstlerinnen oder Tina Blau, war bis auf Eugenie Breithut-Munk keine der anderen in der Kunstschaau inkludiert.⁴²⁸ Eine mögliche Erklärung war die Tatsache, dass die Sparten der Malerei und Plastik, in welchen sich die 8 Künstlerinnen und ihre Gäste sowie Tina Blau überwiegend beschäftigten, kaum im Fokus standen, da der Schwerpunkt der Kunstschaau auf das Kunstgewerbe ausgelegt war.⁴²⁹ Es ist daher anzunehmen, dass als Vertretung für Malerei und Bildhauerei jene Künstler und Künstlerinnen bevorzugt ausgewählt wurden, die Mitglieder der Klimt-Gruppe waren oder im engen künstlerischen sowie gesellschaftlichen Verhältnis zur Secession standen.⁴³⁰

Exemplarisch für diese Annahme können vor allem Broncia Koller-Pinell und Elena Luksch-Makowsky herangezogen werden. Die russische Künstlerin Elena Luksch-Makowsky kam durch die Heirat mit dem Bildhauer Richard Luksch nach Wien und galt inoffizielles als erstes weibliches Mitglied der Sezessionisten. Frauen wurden zwar offiziell nicht aufgenommen, allerding erarbeitete sie mittels ihrer Kunstfertigkeit sowie kreativen und visuellen

⁴²⁵ Vgl. Kat. Ausst. Kunstschaau 1908, Seite 121.

⁴²⁶ Vgl. Ebd., Seite 127–128.

⁴²⁷ Vgl. Ebd., Seite 131.

⁴²⁸ Eugenie Breithut-Munk war eine Schülerin von Felician von Myrbach, der an der Kunstgewerbeschule unterrichtete und 1904 Präsident der Secession war. Er trat mit der Klimt-Gruppe aus der Secession aus. Vgl. Otten 2008, S. 165.

⁴²⁹ Vgl. das Förderansuchen Gustav Klimts an den Landesausschuss des Erzherzogtums Österreichs unter der Enns vom 10.03.1908 (GZ:76, Reg. Z. XXVIII/433), zit. in: Weidinger 2008, S. 14 / Seligmann 1908, S. 3.

⁴³⁰ Vgl. Otten 2008, S. 164–166.

Raumauffassung deren Anerkennung und besaß als einzige Künstlerin eine für Sezessionisten charakteristische Blocksignatur (Abb. 18).⁴³¹ Elena und Richard Luksch stellten regelmäßig bei Ausstellungen der Secession aus und blieben der Gruppe rund um Klimt auch nach dessen Austritt treu.⁴³² Die Künstlerin arbeitete zudem eng mit der Wiener Werkstätte zusammen und erhielt 1905 über ihren Mann den Auftrag eines dreiteiligen Reliefs für die Fassade des Wiener Bürger-Theaters.⁴³³ Sie wusste sich aber auch auf eigener Initiative zu helfen. Die gegebene Möglichkeit vor Ort die neuen Ausstellungs- und Installationskonzepte der Sezessionisten einzusehen, nutzte sie und passte ihre Kunstwerke daran an, um in der endgültigen Werkauswahl in die engere Wahl gezogen zu werden. So erreichte sie für ihre Kunstwerke des Öfteren eine vorteilhaftere Platzierung oder wurde über männliche Kollegen bevorzugt ausgestellt.⁴³⁴ Künstlerisch machte sie sich vor allem mit ihren Zeichnungen einen bekannten Namen, mit denen sie noch auf der Kunstschaus von 1908 teilnahm, bevor sie ihren Lebens- und Schaffensmittelpunkt nach Hamburg verlegte.⁴³⁵ Dazu zählten u. a. die Buchillustrationen zu einem Werk des Schriftstellers Rabelais und farbige Bilderbögen zu volkstümlichen Erzählungen (Abb. 16).⁴³⁶

Broncia Koller-Pinell hatte bereits eine langjährige Zeichen- und Malausbildung bei Alois Delug sowie in der Münchner Zeichenschule Ludwig Herterichs absolviert, als sie entschloss in der Kunstschule für Frauen und Mädchen unter Adolf Böhm Porträt- und Genremalerei zu studieren.⁴³⁷ Ab da kam sie immer mehr mit den Mitgliedern der Sezessionisten in Kontakt, trat nach der Abspaltung der neuformierten Klimt-Gruppe bei und stellte regelmäßig im Kreis von Klimt aus.⁴³⁸ Broncia Koller-Pinell sowie ihr Mann, Hugo Koller, waren zudem große Förderer des jungen Egon Schiele, mit dem sie auch ein freundschaftliches Verhältnis pflegten.⁴³⁹ Ihr malerisches Oeuvre zeugt von dem stilistischen Einfluss der Sezessionisten, es lassen sich Eindrücke des Jugendstils, des Impressionismus sowie expressionistische Tendenzen darin finden. Sie übte sich zudem in der Druckgraphik und entdeckte die Technik des Holzschnittes für sich. So beschäftigte sie sich eingehend mit dem wiederentdeckten japanischen Farbholzschnitt und gilt heute als eine Vorreiterin dieser Kunstform in Österreich.⁴⁴⁰ Auf der Kunstschaus 1908 war sie neben neun Holzschnitten auch mit vier Gemälden vertreten, darunter die Werke *Marietta*

⁴³¹ Vgl. Johnson 2012, S. 55/58 / Fichtner-Egloff 2021, S. 308.

⁴³² Das Künstlerpaar bekam zum Teil auch einen eigenen Raum zur Verfügung gestellt, wie z. B. bei der 17. Ausstellung im Jahre 1903. Vgl. Leppien 1979, S. 17.

⁴³³ Die Reliefs zeigten die Muse der Tragödie, Melpomene und den Chor. Vgl. Leppien 1979, S. 18 / Johnson 2012, S. 89–90.

⁴³⁴ Vgl. Johnson 2012, S. 58/61.

⁴³⁵ Vgl. Otten 2008, S. 164.

⁴³⁶ Vgl. Leppien 1979, S. 20 / Johnson 2012, S. 94.

⁴³⁷ Vgl. Murau 1895, S. 84–85 / Baumgartner 2006, S. 55–56.

⁴³⁸ Vgl. Baumgartner 2006, S. 59–60.

⁴³⁹ Vgl. Ebd., S. 61–62.

⁴⁴⁰ Vgl. Baumgartner 2006, S. 59 / Hügli-Vass 2021, S. 270 / Fichtner-Egloff 2021, S. 296–297.

und *Meine Mutter* (Abb. 14), die den Einfluss Klimts in der dekorativ flächigen Malweise preisgaben.⁴⁴¹ Die Kunstschaus war für Koller-Pinell ein Höhepunkt ihrer Karriere, der sie zu weiterem Kunstschaften inspirierte.⁴⁴²

Die Kunstschaus galt vor allem als Nachwuchsstätte vieler jungen Künstler und Künstlerinnen, die sich in den darauffolgenden Jahren einen Namen machten. Ganz vorne dabei waren Egon Schiele, dessen Kunst im Rahmen dieser Ausstellung zum ersten Mal in der Öffentlichkeit gezeigt wurde,⁴⁴³ und Oskar Kokoschka, der als ‚Oberwildling‘ polarisierte.⁴⁴⁴ Zu den bekanntesten Schülerinnen der Kunstgewerbeschule zählten u. a. Therese Trethan, Jutta Sika, Emilie Milena Simandl, Frieda Löw, Marie Weißenberg und Agnes Speyer.⁴⁴⁵ Unter den vielen Schülerinnen wirkten einzelne bei historisch relevanten Vereinsgründungen mit: 1901 schlossen sich Schüler und Schülerinnen der Fachklassen Josef Hoffmanns und Koloman Moser aus der Kunstgewerbeschule zusammen und gründeten die Werkstatt *Wiener Kunst im Hause*, ein Vorreiter der Wiener Werkstätte. Zu den weiblichen Mitgliedern gehörten mitunter Gisela Falke, Marietta Peyfuss, Therese Trethan, Jutta Sika, Elena Luksch-Makowsky und Fanny Harlfinger-Zakucka.⁴⁴⁶ Im späteren Verlauf arbeiteten die vier letztgenannten Künstlerinnen als eine der ersten Frauen für die Wiener Werkstätte.⁴⁴⁷ Fanny Harlfinger-Zakucka war zudem mit Minka Podhajska und Maria Vera Brunner Teil von Egon Schieles *Neukunstgruppe* und war Initiatorin der Gruppe *Freie Vereinigung* sowie der *Wiener Frauenkunst*, eine Abspaltung der VBKÖ ab 1926.⁴⁴⁸

Abseits der jungen Teilnehmerinnen der Kunstschaus exponierten auch renommierte Lehrkräfte der Kunstgewerbeschule, wie Adele von Stark, die als Emailkünstlerin ab 1902 ein Atelier für Emailarbeiten leitete. Für die Textilabteilung der Kunstgewerbeschule wurde die Textilkünstlerin Rosalia Rothansl von der k. k. Kunststickereischule Wien abgeworben und ab 1902 als Leiterin eines Spezialkurs in Teppich- und Gobelinstickerei eingestellt. Beide Kurse arbeiteten eng mit der Wiener Werkstätte zusammen und waren besonders von Schülerinnen gut besucht.⁴⁴⁹

⁴⁴¹ Vgl. Natter 1993, S. 14.

⁴⁴² Vgl. Baumgartner 2006, S. 59–60.

⁴⁴³ Vgl. Kristan 2016, S. 20.

⁴⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 38.

⁴⁴⁵ Vgl. Kreuzhuber 2020, S. 30.

⁴⁴⁶ Die weiteren Mitglieder und Mitgliederinnen waren: Else Unger, Emil Holzinger, Karl Sumetsberger, Wilhelm Schmidt, Hans Vollmer, Franz Messner, Leopold Forstner und Michael Powolny. Elena Luksch-Makowsky und Fanny Harlfinger-Zakucka traten der Gruppe erst später bei. Vgl Schmuttermeier 2020, S. 36/42/48.

⁴⁴⁷ Vgl. Schmuttermeier 2020, S. 48 / Hölters u.a. 2020, S. 244.

⁴⁴⁸ Vgl. Hölters u.a. 2020, S. 224.

⁴⁴⁹ Vgl. Kreuzhuber 2020, S. 30/32.

In Bezug auf den weiblichen Anteil innerhalb der Kunstschaus setzte sich Megan Brandow-Faller kritisch mit dem Raum des Kindes auseinander und warf dabei die Frage auf, ob Künstlerinnen, aufgrund ihrer „natural legitimacy in childrearing“⁴⁵⁰, bevorzugt für die Produktion von Spielsachen und Objekte für das Kinderzimmer ausgewählt wurden.⁴⁵¹ Für die Wiener Werkstätte war die Kunst für Kinder von Anfang an eine ernstzunehmende Sektion, die ab 1904 durch eine gesteigerte Herstellung und Planung von Spielzeugen intensiviert wurde.⁴⁵² Dabei waren laut Julius Leisching besonders Studentinnen des Kunstgewerbes qualifiziert Kunst für Kinder zu entwerfen und produzieren, da diese das Wesen eines Kindes verstehen und nachempfinden können.⁴⁵³ Gefeierte Spielzeugkünstlerinnen waren u. a. Therese Trethan, Minka Podhajska und Fanny Harlfinger-Zakucka, die mit ihrer vielfältigen Kunstfertigkeit als Mehrfachkünstlerinnen bezeichnet werden konnten.⁴⁵⁴ Bei der Kunstschaus stachen zudem auch Maria Pranke, Maria Vera Brunner, Fritzi Löw, Magda Mautner-Markhof, Editha Moser sowie Susi Singer und Mitzi Friedmann hervor.⁴⁵⁵ Obwohl Kritikerinnen wie Amelia Sarah Levetus die Miteinbindung von Spielsachen innerhalb der Kunstschaus als positiv verbuchten,⁴⁵⁶ wurde die Spielzeugproduktion historisch lange als niedere Kunstform eingestuft, nicht zuletzt wegen der Assoziation mit dem weiblichen Handwerk.⁴⁵⁷

Insgesamt war die Kritik über die Kunstschaus ambivalent und beruhte auf den individuellen Meinung zur modernen Richtlinie der Klimt-Gruppe: Während die Kunstschaus Adalbert Franz Seligmann⁴⁵⁸ und Eduard Pötzl⁴⁵⁹ wenig überzeugen konnte, erfreute sich Richard Muther am großen und starken Eindruck der Klimt-Gruppe und war der Meinung, dass Kritik fehl am Platz wäre, da die Kunstschaus einem Fest gleiche.⁴⁶⁰ Auch Herman Bahr schätzte den kurzweiligen Charakter der Ausstellung sehr: „Überall der schönste Wille, manche verwegen ungebärdige

⁴⁵⁰ Brandow-Faller 2020, S. 53.

⁴⁵¹ Vgl. Brandow-Faller 2020, S. 53.

⁴⁵² Vgl. Jirasek 2008, S. 365–367 / Brandow-Faller 2020, S. 53.

⁴⁵³ Laut ihm wären sie in der Lage „in der Kinderseele zu lesen, ihre Leiden und Freuden zu teilen, ihnen Ge- nosse zu sein“. Zitat aus dem Artikel *Künstlerisches Spielzeug* von Julius Leisching in der *Zeitschrift Kind und Kunst* von 1905, S. 225, zit. in: Brandow-Faller 2020, S. 54. Julius Leisching war zum Zeitpunkt seiner Aussage Direktor des Mährischen Gewerbemuseums und ein großer Verfechter von Kunst für Kinder. Vgl. Jirasek 2008, S. 366–367.

⁴⁵⁴ Vgl. Brandow-Faller 2020, S. 55/57.

⁴⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 65.

⁴⁵⁶ Vgl. Levetus 1908, S. 312/314.

⁴⁵⁷ Vgl. Brandow-Faller 2020, S. 53/65/69.

⁴⁵⁸ Seligmann meinte, dass es glücklicherweise außerhalb der Klimt-Gruppe genug starke Talente gibt, „so daß man fast in allen Ausstellungen bessere Bilder und Plastiken sieht, als in der prätentiösen Kunstschaus“. Selig- mann 1908, S. 1.

⁴⁵⁹ In den Augen von Pötzl ist von der Kunstschaus „ein Drittel das Werk wahrhafter Künstler, leicht getrübt durch gequälte bizarre Launen; ein Drittel Mitläuferei und Dilettantentum und das letzte Drittel Jugendgeschnörkel von Leuten, denen nach wie vor nichts einfällt“. Pötzl 1908, S. 3.

⁴⁶⁰ „Was soll da der Kritiker? Soll er, wie üblich, Namen aufzählen und Zensuren verteilen? Oder muß er abdan- ken, um dem Menschen, dem frohgenießenden Menschen das Feld zu räumen?“. Muther 1908, S. 1.

Kraft, und Jugend, so viel Jugend, Jugend und Zukunft überall.“⁴⁶¹

Wurden Frauen explizit in der Masse an Kunstaussstellenden erwähnt, war die Kritik wie auch jene zur allgemeinen Kunstschaus zwiegespalten: Berta Zuckerkandl hob die Darbietung von weiblichem Kunstgewerbe hervor und meinte dazu: „Was hier besonders die Frauenkunst leiste an Einfall, Können und Selbstsucht – ist erstaunlich“.⁴⁶² Auch Ludwig Hevesi war von den kunstgewerblichen Arbeiten angetan und schrieb, dass die Adolf Böhm Schülerinnen, von denen „einige längst ihre Sporen verdient haben (Damen reflektieren ja in dieser Gleichberechtigungszeit selbst auf Sporen), [...] in diesem Saale voll ‚Kunst für das Kind‘ wirklich Reizendes geleistet haben.“⁴⁶³ Besonders gefiel ihm das Holzfries (Abb. 17), das er als ein Kapitalstück der Ausstellung bezeichnete.⁴⁶⁴ Diese Meinung teilte auch Karl M. Kuzmany, der die, einst als geringschätzig gesehenen, ‚weiblichen Handarbeiten‘ als originelle und ernsthafte Leistung einstuftete.⁴⁶⁵

Eine kontroverse Stellung dazu nahm Joseph Lux ein, für den die Werke der Schülerinnen Böhms „von naiver Freude an schöpferischer Arbeit“⁴⁶⁶ zeugten. Egal ob dekorative Zeichnungen, Spielsachen, weibliche Handarbeit, Stickereien oder sonstige Gegenstände aus dem häuslichen Milieu, alles zeugte ihm zufolge von unbekümmerten Selbstdarstellungen, die „mit dem Gedanken an Erwerb nichts zu tun haben, sondern der Freude ihrer Hersteller dienen, die als arbeitende Amateure ihre bestimmte wichtige Aufgabe im modernen Kunstleben erfüllen“⁴⁶⁷. Er weigerte sich zwar die kunstverständigen Schülerinnen als Dilettantinnen zu bezeichnen, da „auf dem Wort eine traditionelle Geringschätzung lastet“⁴⁶⁸, sah sie aber dennoch als arbeitende Amateurinnen, die „in einem gleichgearteten, wenn auch höher entwickelten Stadium sind, wie das Kind“⁴⁶⁹.

Ungeachtet der Kritik leistete die Kunstschaus einen erheblichen Beitrag für die Förderung und Erfahrung junger Künstlerinnen. Auch wenn die weiblichen Teilnehmer kaum Mitsprache in der Ausstellungsorganisation und -hängung hatten, wurde ihnen in der Auswahl der exponierten Werke eine gewisse Freiheit gewährt: So überließ z. B. Berthold Löffler die Themenauswahl der Plakate seiner Klasse.⁴⁷⁰ Die Ausstellung verbuchte überdies für manche einen finanziellen Erfolg. Bereits in den ersten Wochen der Öffnung kam es zu einigen Kunstkäufen, wie dem

⁴⁶¹ Bahr 1908, S. 1204.

⁴⁶² Zuckerkandl 1908, S. 3.

⁴⁶³ Hevesi 1908, S. 251.

⁴⁶⁴ Vgl. Hevesi 1908, S. 251.

⁴⁶⁵ Vgl. Kuzmany 1908, S. 534.

⁴⁶⁶ Lux 1908, S. 56.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 56.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 56.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 56. Er spielte dabei auf Raum 3 *Kunst des Kindes* an, in welchem Kinder Werke exponierten.

⁴⁷⁰ Vgl. Weidinger 2008, S. 129.

Ankauf der Elfenbeinminiaturen und Fächerzeichnungen von Mileva Roller sowie eine große Anzahl kunstgewerblicher Objekte der Künstlerinnen Olga Ambros, Helene Bernatzik, Johanna Kaserer, Frieda Löw, Maria Pranke, Marianne Roller, Marianne Steinberger, Elisabeth von Wolter, Fanny Harlfinger-Zakucka und Marianne Zels.⁴⁷¹

4.2.3 Kunst der Frau 1910

Ein bedeutender Wegweiser für die Emanzipation der Künstlerin in Wien um 1900 war die Ausstellung *Kunst der Frau*, welche den ersten öffentlichen Auftritt der neugegründeten VBKÖ markierte und von 05.11.1910 bis zum 08.01.1911 stattfand. Die aufgrund der spärlich bis kaum vorhandenen Ausstellungsmöglichkeiten für Künstlerinnen gegründete Vereinigung entschied sich mit ihrer Debütausstellung thematisch, politisch sowie gesellschaftlich zu polarisieren, um eine Legitimation des weiblichen Kunstschaffens zu erreichen. Da der VBKÖ anfangs ein Ausbildungsort fehlte, wurde die *Kunst der Frau* an dem Ort präsentiert, der um 1900 in Wien für den Beginn der Moderne stand, die Wiener Secession.⁴⁷² Die Erlaubnis der Nutzung wurde von den Sezessionisten an drei Bedingungen geknüpft: eine Raummiete von 6000 Kronen, die Errichtung eines Garantiefonds und die Berechtigung im Hängekomitee mitzuwirken.⁴⁷³ Zusammen mit der Lokalmiete, den Leihkosten diverser Kunstwerke und organisatorischen Ausgaben beliefen sich die Ausgaben der Ausstellung auf ungefähr 20000 Kronen.⁴⁷⁴ Ein großer Teil des Budgets konnte die VBKÖ mittels großzügiger Spenden aristokratischer Gönner und Gönnerinnen, die auch Mitgliederinnen der VBKÖ waren, zusammentragen.⁴⁷⁵ Die Vereinigung suchte aber auch um eine Förderung beim Ministerium an, mit der Darlegung, dass eine weibliche Vereinigung aufgrund der problematischen Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten für Frauen notwendig sei. Trotz der neuen Regelung von 1908, in welcher das Ministerium nur den drei großen Künstlervereinigungen Unterstützung zu sprach,⁴⁷⁶ bekamen sie eine Zusage, die laut Johnson auf drei Gründen fußte: zum einen, weil die neue Künstlerinnenvereinigung als gemeinnütziger Akt verstanden werden konnte, der das Ministerium zu keine Änderungen, wie dem Mitgliederverbots für Frauen, zwang, des Weiteren, weil viele Mitgliederinnen der VBKÖ aus der Aristokratie stammten und daher einen gewissen Einfluss hatten, und weil das

⁴⁷¹ Vgl. O. A. 1908, S. 14.

⁴⁷² Die Wahl der Sezession war laut Lackner kein reiner Zufall, sondern mit taktischer Planung verbunden. Vgl. Lackner 2017, S. 31.

⁴⁷³ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 65 / Johnson 1998, S. 130.

⁴⁷⁴ Vgl. Johnson 1998, S. 130 / Lackner 2017, S. 33. 20000 Kronen im Jahr 1910 entsprechen in etwa der heutigen Kaufkraft von 143.487,40 Euro. Vgl. dazu den historischen Währungsrechner der Österreichischen Nationalbank, URL: <https://www.eurologisch.at/docroot/waehrungsrechner/#/> [Letzter Zugriff am 30.10.2023].

⁴⁷⁵ Insgesamt hatte die VBKÖ ein finanzielles Plus von 14000 Kronen, von denen um die 12000 Kronen aus privaten Spenden stammte. Vgl. Johnson 1998, S. 130 / Lackner 2017, S. 33.

⁴⁷⁶ Vgl. Johnson 1998, S. 127.

Ministerium die Secession unterstützte, wo die Ausstellung der VBKÖ stattfand.⁴⁷⁷ Letztendlich übernahm das Ministerium die Kosten der Lokalmiete, unter der Bedingung, dass die VBKÖ den Rest finanziell auslegen konnte, und stellte der Vereinigung einen staatlich abgesegnete Schirmbrief zur protegierten Anfrage von Leihgaben europäischer Sammlungen aus.⁴⁷⁸ Mit dieser Basis konnten die Vorbereitungen zur Ausstellungsorganisation beginnen. Hauptinitiatorin war die Präsidentin der VBKÖ, Olga Brand-Krieghamer, die zusammen mit Helene von Krauss, Ilse Twardowski-Conrat und den Sezessionisten, Josef Engelhart, dem damaligen Direktor der Secession, und Friedrich König das Hängekomitee bildeten.⁴⁷⁹ Zudem gab es eine Arbeitskommission, die sich aus den selbigen mit Ergänzung der Künstlerinnen Luise Fränkel-Hahn, Hilde Kotanyi und Hedwig Neumann zusammensetzte.⁴⁸⁰ Olga Brand-Krieghamer und Ilse Twardowski-Conrat übernahmen zudem die kuratorische Aufgabe der Künstlerinnen- und Werkauswahl und reisten dafür mehrmals ins Ausland, um historische Zeugnisse als Leihgaben zu sammeln sowie interessierte lebende Künstlerinnen für die Ausstellung zu rekrutieren.⁴⁸¹ Während Olga Brand-Krieghamer nach Frankreich reiste, forschte Ilse Twardowski-Conrat in England und Holland nach potentiellen Teilnehmerinnen und Kunstwerken.⁴⁸² Dabei versuchten sie mit einer möglichst quantitativ kleiner, aber qualitativ hochwertiger Kunstauslese zurück nach Wien zu kehren, damit Josef Engelhart und Friedrich König kaum Möglichkeit hatten, Kunstwerke nach ihrem Ermessen abzulehnen.⁴⁸³ Insgesamt sammelten sie für die Ausstellung über 300 Kunstwerke aus Österreich, Deutschland, Frankreich, England, Holland, Belgien, Italien, der Schweiz, Russland und Amerika, darunter Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen und Drucke.⁴⁸⁴ Die ausgewählten Werke zeugten von einer reichen Varietät der Malgattungen sowie der Wahl der Sujets. Neben einer großen Anzahl an Porträts, Landschaftsmalereien und Stillleben gab es auch Zeugnisse der Historien- und Genremalerei, dargestellt mit klassischen sowie modernen Motiven, wie Aktdarstellungen, Gartenszenen und architektonische Ansichten.⁴⁸⁵

Beginnend mit dem 16. Jahrhundert zeugte die Ausstellung von einer 400 Jahren langen Zeitspanne, in welcher um die 200 Künstlerinnen die Epochen der Renaissance, des Barocks, des

⁴⁷⁷ Vgl. Johnson 1998, S. 128–129.

⁴⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 130–131.

⁴⁷⁹ Vgl. die Seite zum Arbeitsausschuss, Kat. Ausst. Secession 1910, URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1426590509551/9/> [Letzter Zugriff am: 30.10.2023] / Johnson 1998, S. 132 / Lackner 2017, S. 33.

⁴⁸⁰ Vgl. die Seite zum Arbeitsausschuss, Kat. Ausst. Secession 1910, URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1426590509551/9/> [Letzter Zugriff am: 30.10.2023].

⁴⁸¹ Vgl. Lackner 2017, S. 33.

⁴⁸² Vgl. Patek 1910, S. 27.

⁴⁸³ Vgl. Johnson 1998, S. 131–132.

⁴⁸⁴ Vgl. Johnson 2011, S. 77.

⁴⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 77.

Klassizismus, der Romantik, des Realismus und die gegenwärtige Moderne repräsentierten. Die Ausstellung *Kunst der Frau* galt somit als internationale Retrospektive von weiblicher Kunst und deren historischen Beitrag in der Kunstgeschichte.

Eine ähnliche Ausstellung ist bisher am Kontinent sowohl der Art nach, als was die Vollständigkeit anbelangt, nicht veranstaltet worden. Der Grundgedanke dieser Ausstellung ist: dem Publikum einen Überblick darüber zu geben, was die Frau auf dem Gebiete der bildenden Kunst geschaffen hat und schafft, und den Künstlern neue Anregungen zu bringen.⁴⁸⁶

Die Ausstellung konnte in drei Bereichen eingegliedert werden: Ein historischer Teil, der weibliche Künstlergrößen des 16. bis 19. Jahrhunderts zeigte, ein Sektor von kürzlich verstorbenen Künstlerinnen, die den Übergang zur Gegenwart markierten und ein zeitgenössischer Bereich, der mit Werken von 32 Mitgliederinnen der VBKÖ und Gastausstellerinnen gefüllt wurde.⁴⁸⁷ Die Umsetzung wurde ausgehend von einem großen Hauptraum chronologisch in angrenzenden Seitenräumen ausgeführt, ein Ausstellungsplan (Abb. 19) wurde dem Katalog zur besseren Orientierung beigelegt. Der erhaltene Katalog der Ausstellung *Kunst der Frau*, die zugleich die 37. Ausstellung der Secession markierte, gibt einen genauen Einblick auf die Werkauswahl, die inkludierten Künstlerinnen sowie die Hängeraufteilung der jeweiligen Räumlichkeiten.⁴⁸⁸ Zudem machte sich die VBKÖ die Arbeit biografische Daten und nennenswerte Informationen zu Künstlerinnen aus vergangenen Zeiten anzuführen und im Anhang 49 ausgewählte Werke zu illustrieren. Mit 170 Seiten galt der Katalog bis 1985 als umfangreichster der VBKÖ und wurde selbst als eigenes kleines Kunstwerk angesehen.⁴⁸⁹ In den folgenden Absätzen wird ein Überblick über die Künstlerinnen der Ausstellung gegeben, aufgrund der Vielzahl werden jedoch nicht alle namentlich aufgezählt.⁴⁹⁰

Das erste Kunstwerk, das einem beim Eintritt des Gebäudes begegnete, war die Büste *Seiner Majestät* von Lona von Zamboni im Vestibül, ein Zeichen zur Ehre des Kaisers Franz Joseph I..⁴⁹¹ Von dort aus war der Kern der Ausstellung, der zentrale Hauptraum, zugänglich, der mit der Renaissance beginnend bis ins 19. Jahrhundert Kunstwerke von 88 Künstlerinnen umfasste. Im Hauptsaal wurden für zusätzliche Ausstellungsflächen Trennwände in den Raum eingezogen und mittig eine Vitrine platziert (Abb. 20), welche für die Präsentation diverser Zeichnungen, Aquarelle sowie Miniaturen und Plaketten genutzt wurde. Zu den ältesten Werken zählten

⁴⁸⁶ Aus dem Vorwort des Ausstellungskatalogs, Kat. Ausst. Secession 1910, URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1426590509551/6/> [letzter Zugriff am 30.10.2023].

⁴⁸⁷ Vgl. Johnson 2011, S. 77.

⁴⁸⁸ Vgl. Kat. Ausst. Secession 1910, URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1426590509551/1/> [Letzter Zugriff, am 30.10.2023].

⁴⁸⁹ Vgl. R. v. Es. 1910, S. 13 / Lackner 2017, S. 34.

⁴⁹⁰ Für eine genaue Auflistung der ausgestellten Künstlerinnen samt Werken, Lebensdaten und dem Herkunftsland vgl. Tabelle 7 im Anhang dieser Arbeit.

⁴⁹¹ Vgl. Lackner 2017, S. 34.

die biblische Darstellung *Jungfrau Maria mit Jesuskind* (Abb. 21) der flämischen Künstlerin Catherina Sanders van Hemessen und das Porträtbild *Isabel de Valois* der Italienerin Sofonisba Anguisciola aus dem 16. Jahrhundert. Darauf folgten Ölgemälde aus dem 17. Jahrhundert, u. a. das biblische Historiengemälde *Martha tadelt ihre eitle Schwester* (Abb. 22) von Elisabetta Sirani sowie die Darstellung *Der heilige Josef* der Flämin Magdalena (Michelina) Woutiers, welche sich beide im Privatbesitz des kunsthistorischen Hofmuseums Wien befanden.⁴⁹² Ein ebenso biblisches Motiv aus derselben Epoche stellte die Holzskulptur *Büßende Madonna* von der spanischen Bildhauerin Luisa Roldán dar. In die Epoche des Barocks zählten zudem die Niederländerinnen Rachel Ruijsch und Maria van Oosterwyck, die auf Blumenmalerei spezialisiert und damit auch vertreten waren, sowie die Künstlerinnen Judith Leyster mit einem Kinderbildnis und Geertruida van Veen mit einem Porträt ihres Vaters. Aus England reihte sich Mary Beale mit ihrem Porträt der Lady Castlemaine in das 17. Jahrhundert mit ein. Exemplarisch für das 18. Jahrhundert wurden die britische Künstlerin Diana Beauclerc mit ausgewählten Karikaturen, die deutschen Malerinnen Sofie Friederike Dinglinger mit der Miniatur *Der Brief* und Anna Maria Mengs mit einem Miniaturbildnis ihres Vaters, alle drei ausgestellt in der Vitrine in der Mitte, sowie die Österreicherin Gabrielle Bertrand mit zwei Porträtmalereien, darunter eines ihres Gattens Johann Wilhelm Beyer, ausgewählt. Das Rokoko wurde u. a. von der deutschen Malerin Anna Dorothea Therbusch, geborene Lisiewska und einstige Hofmalerin von Friedrich dem Großen, und der Italienerin Rosalba Carriera, die vor allem für ihre Pastellbilder bekannt war, repräsentiert.⁴⁹³ Von Therbusch wurde ein Porträt des Landschaftsmaler Jakob Philipp Hackert gezeigt, von Carriera die Bildnisse von Friedrich August III. und Gräfin Wilcez-Öttingen sowie die Arbeit *Tod der heiligen Theresia*. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie die erste des 19. standen im Zeichen des Klassizismus, welcher vor allem durch die Werke französischer Künstlerinnen veranschaulicht wurde. Allen voran von den Porträtmalern und zu Lebzeiten konkurrierenden Elisabeth Vigée-Lebrun und Adelaide Labille-Guiard⁴⁹⁴ mit mehreren Porträtmalereien sowie Lebruns Tochter, Eugénie, von der ein Frauenporträt gezeigt wurde. Von Elisabeth Vigée-Lebrun waren neben Ölbildern auch Zeichnungen in der Vitrine ausgestellt, darunter ein Knabenbildnis, welches als Titelbild für den Katalog fungierte.⁴⁹⁵ Des Weiteren zählten Marguerite Gérard mit vier Ölbildern, Jeanne-Elisabeth Caudet mit einem Frauenporträt, Jeanne Ledoux, eine Schülerin Jean-Baptiste Greuze, mit einem

⁴⁹² Vgl. die biografischen Beiträge zu den Künstlerinnen, Kat. Ausst. Secession 1910.

⁴⁹³ Vgl. die biografischen Beiträge zu Anna Therbusch und Rosalba Carriera, Kat. Ausst. Secession 1910.

⁴⁹⁴ Adelaide Labille-Guiard war künstlerisch auch bekannt unter den Nachnamen ihres 2. Ehemanns Francois André Vincent. Vgl. den biografischen Beitrag zu ihr, Kat. Ausst. Secession 1910.

⁴⁹⁵ Vgl. das Titelbild des Kataloges, Kat. Ausst. Secession 1910, URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1426590509551/1> [Letzter Zugriff am 30.10.2023].

Selbstporträt und die Stilllebenmalerin Anne Vallayer-Coster mit einem Früchtebild zu den französischen Klassizistinnen. Eine bekannte Malerin derselben Epoche war auch, die aus der Schweiz stammende, Angelika Kauffmann, die eine Freundschaft zu Goethe pflegte.⁴⁹⁶ Von ihr wurden 13 Werke zusammengetragen, darunter Ölgemälde, wie *Der eheliche Friede* und das Porträt der Fürstin M. J. Esterházy, sowie zahlreiche Zeichnungen, die in der Vitrine präsentiert wurden. Die deutsche Künstlerin Caroline Louise Seidler war ebenso eine Vertraute von Johann Wolfgang von Goethe, von ihr gab es ein Pastellbild von Goethes Enkelin, Alma von Goethe, in der Ausstellung zu sehen.⁴⁹⁷ Um die Jahrhundertwende des 19. Jahrhunderts war ebenso die italienisch-englische Malerin Maria Cecilia Louisa Cosway tätig, die mit einer getonten Zeichnung *Mutter und Kind* in der Ausstellung gezeigt wurde. In dieselbe Schaffenszeit fallen die britische Porträtkünstlerin Margaret Sarah Carpenter mit einem Bildnis des Master Arthur Onley, die Französin Fanny Charring mit einem Damenbildnis auf Elfenbein und die Österreicherin Nanette Rosenzweig, die mit ihrer Miniatur *Dame in Weiß* in der Vitrine exponiert war. In das Kunstschaffen der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die österreichischen Künstlerinnen Henriette von Brevillier, Barbara Fröhlich und Eleonore Auegg datiert, welche alle bei dem Maler Moritz Michael Daffinger lernten und in der *Kunst der Frau* mit Miniaturbildern und -porträts vertreten waren.⁴⁹⁸ Ebenso aus Österreich stammend und künstlerisch tätig war Baronin Pauline von Koudelka, eine Schülerin von Franz Xaver Petter,⁴⁹⁹ von welcher drei Blumenstücke in der Ausstellung exponiert wurden und Julie Kaltenbaeck, geborene Krafft, mit einem Aquarellporträt. Die Ausstellung zeigte zudem die bekannte Tiermalerin Rosa Bonheur aus Frankreich mit ihrem Ölgemälde *Les boeufs nivernais* und einer Aquarelllandschaft in der Vitrine, die deutsche Künstlerin Friedericke Emilie Auguste O'Connell mit ihrem Bildnis der Tragödin Rachel sowie Elisabeth Alida Haanen, eine niederländische Malerin mit dem Ölgemälde *Kastanienverkäuferin*.⁵⁰⁰ Inmitten der aufgezählten Frauen der Vergangenheit mischten im Hauptraum auch lebende Künstlerinnen mit, welche die Chronik des weiblichen Kunstschaffens in die Gegenwart der Moderne brachte. Verteilt im Hauptraum waren vier Bronzearbeiten aufgestellt: die Arbeit *Kainz* von Elsa von Kövesházi-Kalmár, ein Fragment eines weiblichen Kopfes von Ilse Twardowski-Conrat, das Werk *Nach dem Lebenskampfe* von der Französin Olga Tourain-Samec und ein Kinderkopf der belgischen Künstlerin Evelyn Philippe.⁵⁰¹ Des

⁴⁹⁶ Vgl. den biografischen Beitrag zu Angelika Kauffmann, Kat. Ausst. Secession 1910.

⁴⁹⁷ Vgl. den biografischen Beitrag zu Caroline Louise Seidler, Kat. Ausst. Secession 1910.

⁴⁹⁸ Vgl. die biografischen Beiträge zu den Künstlerinnen, Kat. Ausst. Secession 1910.

⁴⁹⁹ Vgl. den biografischen Beitrag zu Pauline von Koudelka, Kat. Ausst. Secession 1910.

⁵⁰⁰ Vgl. die biografischen Beiträge zu Rosa Bonheur und Elisabeth Alida Haanen, Kat. Ausst. Secession 1910.

⁵⁰¹ Zu den letzten beiden Künstlerinnen finden sich keine weiteren biografischen Daten, lediglich die Herkunfts länder konnten durch die Beiträge im Katalog zur *Kunst der Frau* belegt werden.

Weiteren befanden sich in der Vitrine Plaketten der Belgierin Jenny Lorrain und der in Wien bekannten Hella Unger sowie Miniaturporträts von der Österreicherin Johanna Freund und den amerikanischen Künstlerinnen Elsie Dodge-Patée und Lucia Fairchild-Fuller.

In den angrenzenden Ausstellungshallen, die nur über den Hauptraum zugänglich waren, wurde Kunst der Gegenwart präsentiert. Chronologisch reihte sich der linke Seitenraum Nr. 1 an den Hauptraum, in welchem die VBKÖ Werke von kürzlich verstorbenen Künstlerinnen der letzten 30 Jahren zeigte. Damit kreierten sie nicht nur einen zeitlichen Übergang vom retrospektiven Charakter des Hauptraumes zum aktuellen Kunstgeschehen von 1910, sondern ehrten die verstorbenen Kolleginnen mit einem eigenen Raum. Unter den zu Betrauernden befanden sich die französischen Künstlerinnen Eva Gonzales, eine Schülerin Charles Chaplin und Edouard Manets, und Berthe Morizot, die Schwägerin von Manet, welche als renommierte Vertreterinnen des Impressionismus rund um Manet und Co. galten.⁵⁰² Von beiden Frauen wurden drei bis vier Gemälde exponiert, wie *Die Ruhende* und *Am Wasser* von Gonzales und *Am Kamin* und die *Märchenerzählung* von Morizot. Sehr jung verstorben waren die russische Impressionistin Marie Bashkirtseff, von der ein Frauenkopf (Abb. 23) ausgestellt war, den die Künstlerin selbst zerschnitten hatte,⁵⁰³ sowie die schottische Künstlerin Bessie MacNicol, von der ein Selbstporträt gezeigt wurde. Im gleichen Raum wurden auch bekannte niederländische Katzenmalerin Henriette Ronner, geborene Knip, mit einer Katzenstudie und die deutsche Malerin Margarethe von Kurowski mit zwei Ölgemälden, *Im Atelier* und *Mutter mit Tochter*, exponiert. Kurowski war in Wien keine Unbekannte, sie war bereits als Gastkünstlerin in der dritten und vierten Ausstellung der 8 Künstlerinnen mit je zwei Werken zu sehen. Posthum zu Ehren kamen aus Österreich die drei Künstlerinnen Hermine Munsch, Emilie Mediz-Pelikan und Hermine Heller-Ostersetzer, wobei vor allem letztere beiden sich im Wiener Ausstellungswesen aktiv beteiligt hatten. Emilie Mediz-Pelikan nahm bei der Debütausstellung der 8 Künstlerinnen 1901 teil und hatte zusammen mit ihrem Mann 1903 eine Einzelausstellung im Hagenbund.⁵⁰⁴ Hermine Heller-Ostersetzer stellte bei der vierten Ausstellung der AK aus und bekam 1906 die Chance im größeren Rahmen einer Kollektivausstellung in der Galerie Miethke ihre Kunst zu präsentieren.⁵⁰⁵

Die *Kunst der Frau* führte in den angrenzenden linksgelagerten Seitenräumen weiter, gefüllt mit Kunstwerken von Vereinsmitgliederinnen sowie internationalen weiblichen Gästen. Im

⁵⁰² Vgl. die biografischen Beiträge zu Eva Gonzales und Berthe Morizot, Kat. Ausst. Secession 1910.

⁵⁰³ Vgl. den biografischen Beitrag zu Marie Bashkirtseff, Kat. Ausst. Secession 1910. Das Zerschneiden der Leinwand war, laut Leopoldine Kulka, „Zeugnis ihres entschiedenen Talents, wie ihres kapriziösen, ungebändigten Temperaments“. Kulka 1910, S. 356.

⁵⁰⁴ Vgl. den Absatz über den Hagenbund in Kapitel 2.3 / Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit.

⁵⁰⁵ Vgl. Kapitel 4.1.2 und 4.2.1 dieser Arbeit.

linken Seitenraum Nr. 2 wurden 16 Werke exponiert, welche bis auf die österreichische Malerin Helene Funke von deutschen Künstlerinnen stammten. Kunstwerke von Anna von Amira, Emmi Walther, Margarethe Stall und Ellen Tornquist waren bereits bei den 8 Künstlerinnen zu sehen,⁵⁰⁶ zu Neuerscheinungen zählten Werke von Uta von Weech, Vilma von Friedrich, Ida Gerhardi, Maria Caspar-Filser, Clara Lotte von Marcard, Pauline Eigner-Püttner, Martha Reich, Viktoria Zimmermann, Paula von Blankenburg, Maria Laumen und Ella Räuber. Der nächste Raum beinhaltete ebenso Künstlerinnen aus Deutschland, wie u. a. Adele von Finck, Dora Hitz, eine Teilnehmerin der fünften Ausstellung der 8 Künstlerinnen und Harry Fürther. Der zuletzt genannte Name veranlasste Lackner zum Gedanken, es handle sich dabei um einen Mann und hinterfragte die Intention der VBKÖ einen männlichen Künstler mitreinzubinden.⁵⁰⁷ Dabei dürfte es sich jedoch um einen Spitznamen der deutschen Künstlerin Henriette Fürther gehandelt haben, die man bereits aus der dritten Ausstellung der AK kannte.⁵⁰⁸ Neben Deutschland war auch England vertreten, darunter die Künstlerinnen Gabell Smith, Mary Davis, Isabella A. Dods-Withers, Edyth Starkie Rackham, Clare Atwood, Margaret Macdonald Mackintosh und die in Wien etablierte Marianne Stokes. Der Raum war abseits von Ölgemälden auch mit zwei Marmorarbeiten bestückt, im rechten Eck ein Kinderporträt von Hella Unger und im linken die Büste der Kaiserin Elisabeth von Ilse Twardowski-Conrat (Abb. 24).

In den hinteren beiden Räumen wechselten sich Kunstwerke aus Frankreich, Italien, Niederlande, Belgien, Russland, England, der Schweiz, Amerika und Österreich in verschiedenen Gattungen und Motiven ab. Zu sehen gab es Terrakotta-Masken von Charlotte Besnard, Blumenstücke von Ernestina Orlandini, Carolina Havermann Birnie, Jeanne Gonzales und Alice Ronner, Porträtmalerei von der Baronin Lambert-Rotschild und Therese Schwartze, Genredarstellungen von Mania Lacer, Marguerite Klee und Mary Sargent Horence sowie Landschaftsmalerei von Juliette Wytsmann, Marguerite Gautier und Anne de Weert. Einige Kunstwerke zeugten von architektonischen Sujets, wie das *Rotundenschlößchen* von Emma Ciardi, *Das weiße Haus* von Suze Bishop-Robertson oder *Alter Hafen von Mentone* von Anna Boch. Auch biblische und kirchliche Darstellungen waren unter den Kunstwerken, wie die *Prozession in der Bretagne* von Elisabeth Nourse und *Der heilige Franziskus predigt den Vögeln* von Hester Mabel White. Unter den zahlreichen Kunstschaffenden aus dem Ausland befanden sich auch die Bekanntesten aus Österreich: Tina Blau mit *Frühling im Prater* (Abb. 1), Olga Wisinger-Florian mit *Platanenallee in Alcsut*, Teresa Feodorowna Ries mit der Marmorbüste des Professors Heller sowie

⁵⁰⁶ Vgl. Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit.

⁵⁰⁷ Vgl. Lackner 2017, S. 33.

⁵⁰⁸ Vgl. Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit. Dass es sich tatsächlich um Henriette Fürther handelte, unterstützt die Tatsache, dass diese die Künstlerinnen Anna von Amira, Viktoria Zimmermann und Ellen Tornquist kannte und gemeinsam in der Frühjahrerausstellung 1905 der Münchener Sezession ausgestellt hatte. Vgl. Ostini 1905, S. 376.

einer weiblichen Büste und Lona von Zamboni mit der Bronzearbeit *Christus und die Schächer*. Die rechtsliegenden Seitenräumen Nr. 1 und 2 schienen größtenteils den österreichischen Gegenwartskünstlerinnen gewidmet zu sein, viele waren durch die Ausstellungen der 8 Künstlerinnen bekannt.⁵⁰⁹ Darunter zählten u. a. Irma von Dutczynska mit den Ölgemälden *Die Schwestern* und *Mädchen in Blau*, Eugenie Breithut-Munk mit *Österreichische Bauern*, welches sie bereits bei der Kunstschaus 1908 ausgestellt hatte, Marie Egner mit der *Diinenlandschaft in der Bretagne*, Olga von Boznanska mit einem Damenporträt, Melanie von Horsetzky und Elsa von Kövesházi-Kalmár mit je einer Marmorplastik und Olga Wisinger-Florian mit *Wiese im Spätherbst*. Ebenso partizipiert haben die Gründungsmitgliederinnen der VBKÖ, darunter die Präsidentin Olga Brand-Krieghammer mit den zwei Gemälden *Azaleenhaus* und *Blasse Rosen*, die Vizepräsidentinnen Ilse Twardowski-Conrat mit einer Porträtsstudie aus Salzburger Marmor und Helene Krauss mit den Werken *Wiener Vorstadthof* und *Oberbayerische Landschaft* sowie die Schriftführerin des Vereins, Lila Gruner, und die Kassierin Hedwig Neumann mit den Landschaftsbildern *Weg zum Hermannskogel* und *Im Juli*. Gleichfalls nahmen die Mitbegründerinnen Hilde Kotany und Baronin Camilla Possanner an der Ausstellung teil, von Kotany gab es ein Interieurgemälde und von Possanner eine Porträtsstudie zu sehen. Zu den ausstellenden Mitgliederinnen der VBKÖ in der *Kunst der Frau* zählten zusätzlich Malva Schalek und Hermine Lindner, mit je einem Interieurbild, Otty Schneider mit einem Porträt, Angela Adler mit *Stille See*, Marie Magyar mit dem Stimmungsbild *Abenddämmerung*, Elfriede von Colletti mit *Herbstmorgen am See*, Erzsi Szegfy-Koppe mit *Mädchen in Weiß* und Friedericke Koch von Langentreu mit dem Bild *Am Fenster*. Die Räumlichkeiten waren zudem mit Werken von weiteren österreichischen Künstlerinnen, wie Anna Scherb-Brabbée, Juliette Henriette Heller, Ida Kupelwieser und Sylvia Hummel, sowie von Ilma Graf-Dreyfus und Ernestine Lohwag aus Ungarn als Gastausstellende gefüllt.

Im dritten rechtsliegenden Nebenraum dominierten Künstlerinnen aus Frankreich, Amerika und Deutschland mit diversen Ölgemälden, ergänzt mit zwei Gipsarbeiten von Martha Bauer, bevor man sich der Zeichnung und der Drucktechnik in den nachfolgenden Räumen widmete. Zu sehen gab es Radierungen von Lili Gödl-Brandhuber, Antonie Ritzerow, Tana Hoernes, Hermine Laukota sowie Käthe Kollwitz, die ähnlich wie bei der sechsten Ausstellung der 8 Künstlerinnen mit radikalen Alltagsdarstellungen die Aufmerksamkeit auf sich zog.⁵¹⁰ Des Weiteren wurde die Grafik mit einer Kaltnadelradierung von Hela Peters, farbigen Zeichnungen von Marie Baselli und Henriette Goldenberg, Kreidezeichnungen von Marianne Frimberger, Emily

⁵⁰⁹ Vgl. Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit.

⁵¹⁰ Vgl. Kulka 1910, S. 357 / Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit.

Ford und Alice D'Anethen, Holzschnitte von Martha Hofrichter, einem Linoleumschnitt von Elisabeth Laske, Gouachewerken von Rose Fuchs und Erica Richter, einer Lithografie von Johanna Freund und Aquarellen von Lili Blatherwick repräsentiert. Spärlich vorhanden waren kunstgewerbliche Arbeiten, zu den wenigen Stücken zählten die Porzellanarbeit *Fauna* von Johanna Meier-Michel, der Designerin des Ausstellungsplakates (Abb. 25), die Majolika-Arbeiten *Flora* und *Krankträgerin* von Minnie Goosesn und eine Fayencestatuette von Mary Warburg. Die Ausstellung führte bis in den ersten Stock, wo die letzten 23 Werke ihren Platz fanden. Abseits einzelner Werke aus Frankreich, Belgien, Deutschland und der in Wien bekannten Italienerin Leo von Littrow, stammte der Großteil von Gegenwartskünstlerinnen aus Österreich: neben bereits erwähnten Frauen, wie Friedericke Koch von Langentreu, Elisabeth Laske, Lila Gruner und Camilla Possanner, ergänzten noch die bei den AK regelmäßig exponierten Teilnehmerinnen Karoline Ruhm, Margarete Munk und Hermine Ginzkey sowie die eher unbekannten Künstlerinnen Helene von Cornaro, Grete Wieden-Veit, Blanka Lipschütz und Augusta Gorhan die Liste.⁵¹¹

Insgesamt wurden 317 Werke ausgestellt, die von den verschiedensten Gattungen sowie Kunstfertigkeiten zeugten: Blumenstücke, Porträtkunst, Landschaftsmalerei, Genrebilder, Miniaturwerke, Grafikvarietäten und diverse Plastiken.⁵¹² Zur Aufteilung der Hängung äußerte Julie Johnson, dass es keine Hervorhebung oder Gruppierungen von Nationalitäten, sondern eine homogene Mischung der Künstlerinnen gab.⁵¹³ Dem kann jedoch nur zum Teil zugestimmt werden, da einzelne Räume durchaus von gewissen Ländern dominiert wurden. Besonders deutlich ist dies durch die Trennung der österreichischen Gegenwartskünstlerinnen und VBKÖ-Mitgliederinnen in Gegenüberstellung zu den Gästen aus dem Ausland erkennbar. Die deutlichste Aufteilung war jedoch die nach der Technik. Da die Malerei eindeutig als vorherrschende Technik überwog, wurde die Grafikkunst speziell in einer Vitrine sowie gesammelt in eigenen Räumlichkeiten präsentiert. Die Abtrennung nach Techniken und Sektionen, wurde bereits bei der Kunstschaus 1908 praktiziert und war auch im Laufe der Ausstellungen der 8 Künstlerinnen zu erkennen.

Bei der *Kunst der Frau* lässt sich ein neuartiges Ausstellungskonzept erkennen, in dem taktisch vorgegangen wurde. Die Strategie mit alten Meisterinnen im zentralen Hauptraum zu beginnen und die eigene Kunst als Fortsetzung dieser Kunstfertigkeit hintenanzustellen, schaute sich die VBKÖ zwar bei den Sezessionisten ab,⁵¹⁴ optimierte diese allerdings nach ihren Vorstellungen.

⁵¹¹ Vgl. Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit.

⁵¹² Vgl. Johnson 1998, S. 21.

⁵¹³ Vgl. Ebd., S. 16–18.

⁵¹⁴ Vgl. Ebd., S. 18.

Der Bau der Sezession wurde speziell für die Entwicklung moderner Installationskonzepte geplant. Mit einer großen zentralen Halle, die als Herzstück fungiert und mit seinen zwei flankierenden Seitenräumen und dem abgeschlossenen Querschiff an den Bau einer Basilika erinnert, konnten die jeweiligen Konzepte bestmöglich präsentiert und die Ausstellungsbesucher*innen in eine gewünschte Richtung durch die Räumlichkeiten gelenkt werden.⁵¹⁵

Neuartig in Wien um 1900 war zudem die Präsentation von Kunst: Kunstwerke wurden in den Räumen nicht wie üblich als Schau- und Verkaufssammlung eng aneinander gereiht, sondern mit individuellem Abstand in Form eines narrativen Konzeptes präsentiert, das sich mit spezifischen Themen, Ideen und Kunstströmungen auseinandersetzte.⁵¹⁶ Diese Darstellungsform nutzte auch die VBKÖ für die *Kunst der Frau*, doch im Gegensatz zu dem linearen, chronologischen Fortschreiten von Raum zu Raum, entschied sie sich für ein stetiges Zurückkehren in den Hauptaum mit den ‚alten Mätressen‘, um für eine präsente Verbindung zwischen historischen und gegenwärtigen Künstlerinnen zu sorgen.⁵¹⁷ Gleichzeitig wurde ein planloses Durchschreiten durch die Ausstellung verhindert und somit das Ziel des Konzeptes erreicht: die Bedeutung anstrebender Künstlerinnen der Gegenwart auf eine Ebene mit anerkannten Künstlerinnen der Vergangenheit zu stellen.⁵¹⁸

Das Ausstellungskonzept beinhaltete darüber hinaus ein didaktisches Programm, das neben der Darlegung bedeutender Künstlerinnen eine Gegenüberstellung zu großen Künstlerkollegen und bekannten Männern aufzeigte.⁵¹⁹ Da die Kunstgeschichte bis 1910 maskulin dominiert war, sollte diese Verbindung das Publikum aufklären, dass Künstlerinnen von ihren männlichen Kollegen geschätzt wurden und künstlerisch mit ihnen Schritt halten konnten: Daher wurden in den biografischen Katalogbeiträgen Verwandtschaften, Eheverhältnisse, Lehrer-Schülerinnen-Beziehungen sowie Freundschaften und Bekanntschaften erwähnt.⁵²⁰ Ergänzend zu den bereits erwähnten Verbindungen wurde im Katalog zudem angeführt, dass Elisabeth Alida Haanen die Tochter des niederländischen Kirchenmalers Casparis Haanen war, Jeanne Elisabeth Chaudet die Gattin des französischen Bildhauers Antoine Denis Chaudet, Judith Leyster eine Schülerin von Franz Hals und Angelika Kauffmann neben Goethe auch eine Freundschaft zu Johann Winckelmann pflegte.⁵²¹ Konzeptionell war es dabei wichtig aufzuzeigen, dass Künstlerinnen an sich

⁵¹⁵ Vgl. Kapfinger 1997, S. 87/89.

⁵¹⁶ Vgl. Shedel 1997, S. 14.

⁵¹⁷ Vgl. Johnson 1997, S. 169–170/ Dies. 1998, S. 21 / Dies. 2012, S. 295.

⁵¹⁸ Vgl. Johnson 1998, S. 19–20.

⁵¹⁹ Vgl. Ebd. S. 21.

⁵²⁰ Vgl. Johnson 1998, S. 21 / Dies. 2012, S. 298 / Die jeweiligen biografischen Beiträge zu den Künstlerinnen, Kat. Ausst. Secession 1910.

⁵²¹ Vgl. die jeweiligen Beiträge, Kat. Ausst. Secession 1910.

keine eigene Kunstästhetik besitzen, sondern, dass diese in der Kunstgeschichte schon immer vorhanden war, doch bisher unterging.⁵²²

Die *Kunst der Frau* zeugte ferner von einem stilistisch durchdachten Programm, das sich nach den politischen und gesellschaftlichen Ansichten der Frau in der Kunst richtete und laut Lackner besonders in der Auswahl der Katalogabbildungen ablesen lässt.⁵²³ Bei den ausgewählten Abbildungen wurde bewusst auf die Darstellung des Mannes sowie auf hässliche und arrogante Denunzierungen der Frau verzichtet. Das Weibliche sollte mit positiven Assoziationen geschmückt werden, ohne die objektive Kunstqualität zu mindern. Johnson begründet dies dadurch, dass sich die VBKÖ anstelle der bekannten brutalen Darstellung *Judith mit dem enthaupteten Holofernes* von Elisabetta Sirani für ihr Werk *Martha tadeln ihre eitle Schwester* (Abb. 22), welches ebenso ein beliebtes Thema im Barock war, entschied.⁵²⁴ Auch bei den Porträts wurden liebliche Darstellungen bevorzugt, Selbstbildnisse, wie das von Teresa Ries in Arbeitskleidung (Abb. 6), waren ein Ausschlusskriterium.⁵²⁵ Viele der präsentierten Frauendarstellungen waren zudem mit der traditionellen Rolle der Mutter, der Heiligen, der Ehefrau und der Geliebten assoziiert.⁵²⁶ Das Thema der Maternität wurde von vielen Künstlerinnen in der *Kunst der Frau* inszeniert und zog sich durch alle Epochen. Dazu zählte die frühe Madonnendarstellung *Jungfrau Maria mit Jesuskind* (Abb. 21) von Catharina Sanders van Hemessen, das Selbstporträt *Mutter mit Kind* von Elisabeth Vigée-Lebrun, die getonte Zeichnung *Mutter und Kind* von Maria Cosway, das Gemälde *Mutter mit Tochter* von Margarethe von Kurowski, die Bronzearbeit *Frau mit Kind* von Irma von Dutczynska sowie das Porträt der eigenen Mutter von Augusta Roszmann und die realitätsnahen Radierungen *Schwangere Frau* und *Frau mit totem Kind* von Käthe Kollwitz. Die Frau im biblischen Kontext wurde abseits von Catharina Sanders Van Hemessen mit der Holzskulptur *Büßende Magdalena* von Luise Roldán und dem Bild *Tod der heiligen Theresia* von Rosalba Carriera thematisiert. Unter den Werken lässt sich auch die Vergänglichkeit der Frau finden: Abbildungen junger Mädchen, wie das Aquarell *Mädchenbildnis* von Elisabeth Vigée-Lebrun und das Porträt der jungen *Alma von Goethe* von Caroline Seidler, zahlreiche Frauen- und Selbstporträts im mittleren Alter, wie dem von Sofonisba Anguisciola oder Jeanne Philiberte Ledoux, und Darstellungen von alten Frauen, wie die *Alte Dame* von Madeleine Terouanne oder die *Alte Frau* von Sylvia Hummel. Frauen wurden zudem in spezifischen Rollen präsentiert: als *Kastanienverkäuferin* bei Elisabeth Alida Haanen, als *Kranzträgerin* bei Minnie Goosens, in Gesellschaft, wie bei *Die Schwestern* von

⁵²² Vgl. Johnson 1998, S. 21 / Dies. 2012, S. 298.

⁵²³ Vgl. Lackner 2017, S. 34–35.

⁵²⁴ Vgl. Johnson 2012, S. 310–311.

⁵²⁵ Vgl. Johnson 1997, S. 170 / Dies. 2012, S. 311.

⁵²⁶ Vgl. Johnson 2012, S. 310/ Lackner 2017, S. 34–35.

Irma von Dutczynska und *Alte Kameradinnen* von Marianne Frimberger oder in Assoziation mit Märchen, wie bei *Dornröschen* von Henriette Goldenberg und Mythologie, wie bei *Medea* von Angelika Kauffmann. In der *Kunst der Frau* wurden zudem einige Porträts namhafter Frauen ausgestellt. Zu sehen gab es u. a. ein Porträt der Fürstin Maria Josepha Esterházy aus dem Pinsel von Angelika Kauffmann, ein Bildnis der Gräfin Maria Theresia Czernin von Elisabeth Vigée-Lebrun, das Porträtbild der Tragödin Élisa Rachel Félix, gemalt von Friedericke Emilie Auguste O'Connell, das Pastellabbild der Schriftstellerin Karoline Pichler von Gabriele Bertrand, das Porträt der Lady Castelmaine von Mary Beale sowie die Marmorbüste der Kaiserin Elisabeth von Ilse Twardowski-Conrat.

Die Rezeptivität der Ausstellung war äußerst weitreichend, sowohl wohlwollend als auch herablassend, wie bereits Sabine Plakolm-Forsthuber feststellte.⁵²⁷ Während einige Kritiker*innen die Absicht der VBKÖ verstanden, und lobende Worte fanden, äußerten sich manche Stimmen sehr missbilligend über die *Kunst der Frau*. Als positives Beispiel kann der Artikel von Daisy Minor angeführt werden, die im *Der Bund*, dem Zentralblatt des Bundes österreichischer Frauenvereine, an die Schwierigkeiten der Ausbildung und Ausübung von Künstlerinnen erinnerte und mit folgendem Fazit abschloss:

Alles in Allem genommen muss man sagen, dass diese erste Ausstellung der bildenden Künstlerinnen Österreichs ein grosser Erfolg ist und eine schöne Versprechung für die Zukunft, dass sie so viel ehrliches Streben und tüchtiges Können gezeigt hat, dass sich die Frauen die Achtung für ihre Leistungen erzwungen haben.⁵²⁸

Auch bei Helene Littmann findet man bestärkende Worte, so schrieb sie, dass die Ausstellung „in ihrer retrospektiven sowie in ihrer modernen Abteilung ein sehr hohes Niveau künstlerischen Könnens zeigt.“⁵²⁹ In einem Bericht im *Weltblatt* wurde vor allem der moderne Teil der Ausstellung als Belehrung gesehen, so wird berichtet, „daß hier einmal gezeigt wird, wie die Frau, auch ohne in den Fußstapfen des Mannes zu wandeln, aus der weiblichen Natur heraus auf dem Gebiet der Kunst Hervorragendes zu leisten vermag.“⁵³⁰ Eine äußerst unterstützende und progressive Auffassung vertrat der Kunsthistoriker Josef Folnesics, der in seinem Artikel über die „Erste Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs“⁵³¹, feststellte, dass eine Einbeziehung des Themas der Frauenemanzipation nicht notwendig ist, um zu erkennen, dass es sich hier um eine interessante und wegweisende Ausstellung handelt. Er fährt

⁵²⁷ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1989, S. 133.

⁵²⁸ Minor 1910, S. 11.

⁵²⁹ Littmann 1910, S. 2.

⁵³⁰ R. v. Es. 1910, S. 13.

⁵³¹ Folnesics 1910, S. 410. Im Vergleich mit anderen Artikeln erwähnte er kein einziges Mal die Verbindung zur Secession, sondern behandelt die Ausstellung als reine Leistung der VBKÖ.

fort und bringt dabei die Wünsche und Ziele der VBKÖ treffend zum Ausdruck: „[...] sobald wir einmal anerkennen, daß hier echte, unverfälschte Werte vorliegen, [...] [wird] der Frage, ob ein Mann oder eine Frau diese Kunstwerke geschaffen haben, keine wesentliche Bedeutung mehr zu [kommen]“⁵³². Tatsächlich zielte der, aus der Not entstandene, Zusammenschluss der jungen VBKÖ nicht darauf ab eine Sonderstellung im Kunstbetriebs Wiens einzunehmen, sondern vielmehr, als gleichberechtigte Konkurrenz auf dem Kunstmarkt anerkannt zu werden.⁵³³ Auf der herablassenden Seite der Kritik reihte sich allen voran Paul Zifferer ein, der in seinem Bericht in der *Neuen Freien Presse* kaum ein nettes Wort über die Ausstellung fallen lässt.⁵³⁴ Generell nutzte er seinen Artikel, um sich weniger über die *Kunst der Frau* als vielmehr um die eitle Selbstdarstellung von Künstlerinnen zu beschweren.⁵³⁵ Des Weiteren trennten sich die Ansichten hinsichtlich des retrospektiven sowie modernen Teils: Friedrich Pollak bemängelte die Auswahl der Künstlerinnen der Vergangenheit und war der Meinung, dass „der Kenner und Kunstmfreund wenig Originales in den ersten Jahrhunderten selbstständiger Kunsttätigkeit sehen [wird]“⁵³⁶, da „selbst die allertüchtigsten Leistungen weiblichen Kunstschaaffens in den ausgetretenen Bahnen größerer Männer wandeln.“⁵³⁷ Im weiteren Artikel fand Pollak allerdings durchaus positive Worte zu den Kunstwerken der modernen Künstlerinnen.⁵³⁸ Auch Leopoldine Kulka überzeugten die historischen Künstlerinnen wenig:

Sie alle [...] tragen aufs deutlichste den Stempel ihrer Schule, ihres Landes, ihrer Zeit an der Stirne, keines aber ist darunter, das – der Zeit seinen Stempel aufdrückt. [...] Was dies besagt? Daß es in der Kunst wohl sehr talentierte Frauen, aber keine weiblichen Genies gegeben hat? Ja. Woraus weiter zu folgern: auch nie weibliche Genies geben wird? Nein, dieser Schluß ist voreilig.⁵³⁹

Konträr dazu befand ein Bericht der Zeitschrift *Deutsches Volksblatt* die Retrospektive als am interessantesten und kritisierte die moderne Abteilung dahingehend, dass „impressionistische Uebertriebenheiten“⁵⁴⁰ besser wegbleiben hätten können und dafür Platz für „Klein- und Feinmalereien weiblicher Hände aus unseren Tagen“⁵⁴¹ gewähren sollen. Zwischen den Stühlen positionierte sich das *Neue Wiener Journal* mit dem Kommentar, dass das gesamte Programm

⁵³² Folnesics 1910, S. 410.

⁵³³ Vgl. Lackner 2017, S. 25–26.

⁵³⁴ Vgl. Zifferer 1910, S. 1–3.

⁵³⁵ Vgl. Johnson 1997, S. 172 / Dies. 2012, S. 320. Eine genauere Besprechung dieser Kritik findet sich in Kapitel 5 dieser Arbeit.

⁵³⁶ Pollak 1910, S. 2.

⁵³⁷ Ebd., S. 2.

⁵³⁸ Vgl. Ebd., S. 3.

⁵³⁹ Kulka 1910, S. 355–356. Die Frage nach dem weiblichen Genie wird noch in Kapitel 5 dieser Arbeit näher beleuchtet.

⁵⁴⁰ Sch. R. 1910, S. 4.

⁵⁴¹ Ebd., S. 4.

„ein zu großes für eine Ausstellung [sei]. Weder die Vergangenheit, noch die Gegenwart konnten da zu ihrem vollen Rechte gelangen.“⁵⁴²

Ein schwerliegendes Urteil über die *Kunst der Frau* kam auch von Erica Tietze-Conrat, die erste promovierte Kunsthistorikerin überhaupt und Schwester von Ilse Twardowski-Conrat.⁵⁴³ Diese schrieb in ihrem Nachwort zur Ausstellung in der Wiener Secession, dass weder die Künstlerinnen der Vergangenheit noch die der Moderne einen bedeutenden Beitrag zur Kunstentwicklung geleistet haben, geschweige neue Wege in der Kunst eingeschlagen haben.⁵⁴⁴ Insgesamt missbilligte Erica Tietze-Conrat die reine homogene Ausstellung von Frauen für Frauen, da „eine Einschränkung des künstlerischen Wettbewerbs auf das weibliche Geschlecht, gewissermaßen die Bildung einer eigenen Klasse für die Künstlerinnen, für diese selbst am verderblichsten wäre.“⁵⁴⁵ Denn nur im Wettstreit mit männlichen Künstlern kann die Künstlerin ihre Fähigkeiten und Fortschritte unter Beweis stellen und sich weiterentwickeln.⁵⁴⁶

Trotz der scharfen Kritik und wie bereits in Kapitel 3.2.5 angeführt, sprechen die Zahlen der ersten Ausstellung für einen Erfolg: Laut den Aufzeichnungen des Jahresberichts zählte die VBKÖ 11.915 Besucher*innen und hatte eine Verkaufssumme von 22.981 Kronen.⁵⁴⁷ Es wurden um die 56 Werke verkauft, darunter Werke von Olga Brand-Krieghamer, Lili Gödl-Brandhuber, Käthe Kollwitz, Elisabeth Laske, Hela Peters, Antonie Ritzerow Margaret Sarah Carpenter und vielen mehr.⁵⁴⁸

⁵⁴² B. G. 1910, S. 15.

⁵⁴³ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 66 / Rollig 2019, S. 8.

⁵⁴⁴ Vgl. Tietze-Conrat 1911, S. 147.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 146.

⁵⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 146.

⁵⁴⁷ Vgl. Hilger 1986, S. 163 / Johnson 2012, S. 270.

⁵⁴⁸ Vgl. Sch. R. 1910, S. 4 / O. A. 1910, S. 7.

5 Rezeption der ‚Weiblichen Kunst‘

Erst dann, bis die Künstlerin nicht mehr >männlich< sein will, bis sie das Weib in sich so sehr zur Blüte gepflegt hat, [...] 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.⁵⁴⁹

Mit diesen Worten beendete Erica Tietze-Conrat ihr Nachwort zur *Kunst der Frau* und ihrer allgemeinen Stellungnahme zum weiblichen Kunstschaften. Hierbei verdeutlicht sich die Problematik der Bewertung von ‚weiblicher‘ Kunst. Haben Künstlerinnen es geschafft, ihre Kunst zu präsentieren, sei es durch Einladungen renommierter Kunstvereine oder durch die Organisation eigener Ausstellungen, sahen sie sich einer neuen Herausforderung gegenüber: der unabhängigen Anerkennung ihrer künstlerischen Fertigkeiten. Die Beurteilung von Kunstqualität und Ästhetik wurde jedoch durch den gesellschaftlichen Druck und die Debatte über Geschlecht, Genie und die Rolle der Frau in den Hintergrund gedrängt. Die Aussage von Erica Tietze-Conrat setzt sich mit der Frage auseinander, ob Künstlerinnen bewusst versucht haben, die Arbeitsweise ihrer männlichen Kollegen zu adaptieren oder, ob sie vielmehr durch Kritiker*innen auf die Stufe des männlichen Künstlers hochgelobt wurden. Überzeugte ein Kunstwerk wurde die Künstlerin gerne mit dem Können des Künstlers verglichen: So wurde über Tina Blau im Rahmen ihrer Einzelausstellung berichtet, dass diese „so recht besehen, gar keine Malerin, sondern ein Maler [ist]“⁵⁵⁰ und mit „männlichem Ernste und mit männlicher Kraft [...] an ihre Aufgaben heran[tritt]“⁵⁵¹. Auch zur Malerei von Olga Wisinger-Florian wurde wohlwollend kommentiert, dass nichts „Damenmäßiges“⁵⁵² in ihrer Kunst zu finden ist, denn sie sei „eine robuste Virago und hat Kraft für die Mal-Männer“⁵⁵³. Eine weitere Kritik schrieb, dass bei Wisinger-Florian die „Befreiung der Frau“⁵⁵⁴ im Künstlerischen bzw. Malerischen bereits so fortgeschritten ist, „daß man in Verlegenheit wäre, einen Unterschied zwischen ‚männlicher‘ und ‚weiblicher‘ Begabung herauszufinden“⁵⁵⁵. Während die ‚männliche‘ Kunst als Maßstab für gute Qualität galt und mit geschätzten Eigenschaften wie Rationalität, Intellekt, Kontrolle und Struktur in Verbindung gebracht wurde, stand die ‚weibliche‘ Kunst für Sensibilität, emotionale Ausdruckskraft und Liebreiz.⁵⁵⁶ Die Unterscheidung von Mann und Frau wurde oft auch

⁵⁴⁹ Tietze-Conrat 1911, S. 148.

⁵⁵⁰ A. F. 1899, S. 1.

⁵⁵¹ Ebd., S. 1.

⁵⁵² O. A. 1900, S. 1.

⁵⁵³ Ebd., S. 1.

⁵⁵⁴ P. A. 1906, S. 9.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 9.

⁵⁵⁶ Vgl. Johnson 1998, S. 46–47 / 52 / Winklbauer 1999, S. 49.

mit dem „starken“⁵⁵⁷ und „schwachen“⁵⁵⁸ Geschlecht zum Ausdruck gebracht. Die Wahrnehmung des vermeintlich schwächeren Geschlechts im Kunstwesen baute sich aus mehreren Faktoren zusammen: Allen voran spielte der begrenzte Zugang zu Bildung und Ausbildung eine maßgebliche Rolle, der dazu führte, dass Frauen in der Kunstszene unterrepräsentiert waren und in bestimmten Genres und Stilen eingeschränkt wurden.⁵⁵⁹ Die Vorstellung von ‚männlicher‘ und ‚weiblicher‘ Kunst war sozial konstruiert und basierte nicht auf einem reinem objektiven Qualitätsmaß in der künstlerischen Fähigkeit, sondern war Teil eines breiteren sozialen und kulturellen Kontexts, der bestimmte Erwartungen für Männer und Frauen festlegte. Da sich die gesellschaftliche Position der Frau auf traditionelle Geschlechterrollen beschränkte, wurde sie in erster Linie als Ehefrau und Mutter betrachtet und galt als unfähig, intellektuelle und kreative Leistungen zu erbringen.⁵⁶⁰ Frauen, die sich für eine Karriere in der Kunst und gegen eine Heirat entschieden, wurden diesbezüglich kritisiert und als unweiblich angesehen. Der deutsche Kunstkritiker Karl Scheffler ging so weit zu behaupten, dass Künstlerinnen mit Ambitionen und Talent eine degenerative Geschlechtsfunktion aufweisen, entweder weil ihre Gebärorgane verkümmerten oder sie zur Homosexualität neigten.⁵⁶¹

5.1 Ablehnung und Unterstützung im inneren Kreis

Anerkennung, Ablehnung und allgemeine Rezeption weiblicher Kunst kamen im ersten Schritt aus dem familiären und sozialen Umfeld. Die Herabstufung war bereits in der Einschränkung der künstlerischen Ausbildung sichtbar, wie anhand der Schulregeln bezüglich der Aufnahme von Schülerinnen an der Kunstgewerbeschule von Rudolf von Eitelberger deutlich gemacht wurde.⁵⁶² Frauen wurden von Beginn an, durch die Verwehrung der höheren Malklassen, in niedere Malgattungen sowie in das Kunstgewerbe abgeschoben, das im Vergleich zu den bildenden Künsten weniger prestigehaft und geistig-schöpferisch empfunden wurde.⁵⁶³ Die daraus entstandene Assoziation von weiblicher Kunst mit der kunstgewerblichen Produktion, prägte das Denkmuster einer minderwertigen, nicht vollanerkannten Kunst.⁵⁶⁴ Wie in Kapitel 4.1.1 angeführt, galten für Künstlerinnen „meist Blumenstücke und anderes Stilleben [sic!], kleine

⁵⁵⁷ Adalbert Franz Seligmann schrieb über die 5. Ausstellung der AK: „Nun, was die Courage im Hinstreichen von Farben anlangt, darin nehmen es die Damen von heute allenthalben mit dem starken Geschlecht auf [...].“ Seligmann 1909, S. 5.

⁵⁵⁸ In einem Bericht zur *Kunst der Frau* wurde über den retrospektiven Teil rezensiert, dass dieser nicht lückenlos sei, „aber er gestattet zum mindesten einen Schluß von dem Vorhandenen auf das Fehlende, welcher nicht zuungunsten des ‚schwächeren Geschlechts‘ ausfällt.“ Enderes 1910, S. 9.

⁵⁵⁹ Vgl. Kapitel 2 dieser Arbeit.

⁵⁶⁰ Vgl. Kapitel 2 dieser Arbeit.

⁵⁶¹ Vgl. Scheffler 1908, S. 93–94/102 / Plakolm-Forsthuber 1994, S. 49 / Winklbauer 1999, S. 48.

⁵⁶² Vgl. Kapitel 2.2 dieser Arbeit.

⁵⁶³ Vgl. Winklbauer 1999, S. 50.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 50.

Landschaften, Pastellporträts und dergleichen, sauber und glatt durchgeführt“⁵⁶⁵, als die vorgeschriftenen Malgattungen, während den Männern die ernstzunehmenden historischen Themen vorbehalten waren.⁵⁶⁶ Äußerst schwer hatten es Bildhauerinnen, da diese Kunstgattung wegen der dabei notwendigen physischen Kraftausübung als die „männlichste der Künste“⁵⁶⁷ eingestuft wurde und aufgrund des Arguments der Physiologie Männern vorbehalten blieb.⁵⁶⁸

Die Ausweichung auf den Privatunterricht hatte einen ähnlichen Ausgang. Obwohl einige Künstler Frauen als Schülerinnen aufnahmen, kam es auch zu Absagen und Zögerungen aufgrund des Geschlechts. So musste Teresa Ries Edmund Heller erst überzeugen, sie zu unterrichten, da der Bildhauer mit misogynen Vorurteilen gegenüber Künstlerinnen und erwerbstätigen Frauen behaftet war.⁵⁶⁹ Nach seinen Erfahrungen, waren anstrebbende Künstlerinnen entweder „schiach“⁵⁷⁰ und ohne Talent oder „schön und talentiert“⁵⁷¹, aber heiraten schnell und das „war's mit der Kunst“⁵⁷². Ein weiteres Problem war die Schwierigkeit aus dem Schatten männlicher Lehrer hervzutreten und als eigenständige Künstlerin wahrgenommen zu werden, da es auch nach der Loslösung des Lehrverhältnisses nicht unüblich war, die eigenständige Kunst zum ehemaligen Ausbildner in Vergleich zu setzen.⁵⁷³ Darüber hinaus waren Künstlerinnen oft auf die Anerkennung ihrer männlichen Lehrer und Kollegen angewiesen, um Zugang zu wichtigen Kunsträumen und Ausstellungsmöglichkeiten zu erhalten. Allerdings kam es nicht immer zu einer Unterstützung und Förderung weiblicher Künstler, besonders wenn diese in den Augen der Kunstwelt eine ernstzunehmende Konkurrenz darstellten.⁵⁷⁴ Da die Lehrer sowie Kollegen selbst in einem Wettbewerb um begrenzte Ressourcen und Anerkennung am Kunstmarkt um 1900 standen, kam es zu zusätzlichen Spannungen und Konkurrenzneid zwischen Künstlerinnen und ihren männlichen Kollegen. Der Neid und die Vorurteile gegenüber weiblicher Kunst waren u. a. der Grund, weshalb es zu der Ablehnung von weiblichen Mitgliedern und zahlreichen Zurückweisungen bei Ausstellungen kam.⁵⁷⁵ Dies bezog sich auch auf die Erteilung öffentlicher Aufträge, bei denen Frauen bis 1900 aufgrund ihres Geschlechts

⁵⁶⁵ Seligmann 1909, S. 5.

⁵⁶⁶ Vgl. Winklbauer 1999, S. 49.

⁵⁶⁷ Zita 1936, S. 11.

⁵⁶⁸ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 209. Karl Scheffler meinte dazu, dass „die Frau [...] der körperlichen Kraftentfaltung, die vor allem die Arbeit des Bildhauers erfordert, unfähig [ist].“ Scheffler 1908, S. 58.

⁵⁶⁹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 48.

⁵⁷⁰ Ries 1928, S. 13.

⁵⁷¹ Ebd., S. 13.

⁵⁷² Ebd., S. 13. „Es hat wenig Zweck, Damen zu unterrichten, man plagt sich mit ihnen und dann heiraten sie einen weg.“

⁵⁷³ Vgl. Kapitel 4.1.1 dieser Arbeit. Olga Wisinger-Florians Werke wurden auch Jahre nach ihrer Ausbildung bei Schindler mit dessen Kunststil verglichen.

⁵⁷⁴ Vgl. Johnson 2012, S. 247.

⁵⁷⁵ Vgl. Loitfellner 2016, S. 67 / Kapitel 2.3 dieser Arbeit.

übergangen wurden.⁵⁷⁶ In einem Brief an August Schaeffer beklagte sich Tina Blau über die damalige Lage und schrieb,

daß, wenn ich nicht Frau wäre, meine Arbeiten auch hier in Wien, gleich wie in Paris und München als nicht nur selbstständige, sondern ihrer Zeit vorausgegangene Arbeiten betrachtet würden. Ich werde hier – wenn auch so, wie man eben so geachtet wird – von meinen Kollegen geschätzt, aber wo es galt, mich als gleichberechtigt durch den Wert meiner Arbeit zu gedenken und mich einzureihen, da wurde ich immer beiseite gelassen.⁵⁷⁷

Tina Blau wurde zudem lange fälschlicherweise auf die Schülerin von Emil Jakob Schindler reduziert, obwohl sie nie bei ihm lehrte, sondern zu ihm eine Arbeitsbeziehung und Freundschaft pflegte.⁵⁷⁸ Sie zog auch den Neid ihres tatsächlichen Lehrers, Schaeffer, auf sich, als sie mit ihren Einzelausstellungen und Kunstverkäufen Erfolge erzielte.⁵⁷⁹ Er degradierte z. B. ihren Verkauf von *Frühling im Prater* (Abb. 1) mit seiner Ansicht, dass es nur erworben wurde, weil dem Kaiser das Pratermotiv gefallen und dieses in der Sammlung der kaiserlichen Gemäldegalerie gefehlt hätte.⁵⁸⁰ Auch Olga Wisinger-Florian berichtete von Schwierigkeiten mit August Schaeffer, der in der Jury des Künstlerhauses saß und Einfluss auf die Ausstellungsorganisation hatte. Laut der Künstlerin hätte sie bei einer Künstlerhaus Ausstellung im Jahr 1882 Chancen gehabt, eines ihrer ausgestellten Werke an das Kaiserhaus zu verkaufen, wenn Schaeffer es nicht zuvor von der Verkaufsliste genommen hätte.⁵⁸¹ Zu seiner Einstellung über anstrebbende Künstlerinnen äußerte er sich wie folgt:

Ja die Frauen sind aber auch fleißig – sie flechten und weben drauflos –, als gelte es die Welt zu gewinnen. Als ob sie diese nicht ohnehin in ihrem Schoße hielten. Aber das genügt nicht mehr, heute stellt sich die Frau im Können und Erwerb dem Manne gleich, ja rennt ihm voraus, denn sie muß ihm ja den Weg abschneiden suchen.⁵⁸²

Trotz zahlreicher Hürden waren und blieben Künstlerinnen in Wien präsent, nicht zuletzt aufgrund der Förderung männlicher Unterstützer. Bei einigen, wie Tina Blau, erkannte der Vater,⁵⁸³ bei anderen, wie Rosa Mayreder, der Ehemann das vorhandene Talent und spornte zur künstlerischen Ausbildung an.⁵⁸⁴ Eine fruchtbare Konkurrenz fand sich auch in einigen

⁵⁷⁶ Vgl. Loitfellner 2016, S. 67. Erst ab 1900 kam es zu einzelnen Vergaben öffentlicher Kunstaufträge an Künstlerinnen. Zum Beispiel erhielt Ilse Twardowski-Conrat den Auftrag zur Gestaltung des Grabdenkmals von Johannes Brahms auf dem Wiener Zentralfriedhof. Vgl. Fellner/Winklbauer 2016, S. 19.

⁵⁷⁷ Brief von Tina Blau an August Schaeffer vom 19.01.1900, zit. in Roser-De Palma 1971, S. 21.

⁵⁷⁸ Vgl. Johnson 2012, S. 19/24. Ihre Beziehung war vor allem geprägt durch die gemeinsame Nutzung zweier Ateliers in den 1870er Jahren sowie gemeinsame Reisen. Vgl. Plakolm-Forsthuber 1996, S. 40–41.

⁵⁷⁹ Vgl. Johnson 2012, S. 19/41–42.

⁵⁸⁰ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1996, S. 42 / Johnson 2012, S. 42.

⁵⁸¹ „Mit dem Verkauf wurde nichts –! Es wurde von der Liste gestrichen, infam das hat mir der Schäffer gethan [...].“ TB Olga Wisinger-Florian vom 25.01.1882, zit. in: Holaus 1999, S. 86.

⁵⁸² Brief von August Schaeffer an Tina Blau von 1900, zit. in: Roser-De Palma 1971, S. 152.

⁵⁸³ Vgl. Murau 1895, S. 5.

⁵⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 68–69.

Künstlerpaaren wieder, so inspirierten sich Emilie Mediz-Pelikan und ihr Mann Karl Mediz wie auch Elena Luksch-Makowsky und Richard Luksch gegenseitig.⁵⁸⁵ Doch auch das Gegen- teil war der Fall: Während manche Männer, wie Koloman Moser, der Ehemann von Editha Moser, kein Problem hatte, dass seine Frau als Künstlerin arbeitete, verbat Josef Engelhart seiner Ehegattin, Dorothea (Doris) Mauthner von Markhof, der Halbschwester von Editha und Magda,⁵⁸⁶ nach der Vermählung die weitere Ausübung als Kunstschaffende, da er der einzige Künstler in der Familie sei.⁵⁸⁷

Unterstützung fand sich auch in der Kollegenschaft. Wenn auch nicht Künstlerinnen die offizielle Ehre einer Mitgliedschaft zu Teil wurde, äußerte sich die Befürwortung von und das Interesse an weiblicher Kunst in Form von persönlichen Einladungen oder der Inklusion bei Kunstausstellungen.⁵⁸⁸ So war es für Gustav Klimt selbstverständlich 55 Künstlerinnen bei der Kunstschaau einzubinden oder Teresa Ries persönlich zu fragen, anstelle im Künstlerhaus in der Secession auszustellen.⁵⁸⁹ Als Förderer entpuppten sich besonders die Galeristen wie Gustav Pisko oder Karl Moll, die Künstlerinnen ihre Galerien für Einzel- und Gruppenausstellungen zur Verfügung stellten.⁵⁹⁰ Auch Adolf Böhm und Koloman Moser waren bekannt dafür, ihre Schülerinnen nach dem Abschluss weiterhin zu fördern und sie zu regelmäßigen Ausstellungen einzuladen.⁵⁹¹

Einen erheblichen, nicht unterschätzbaren Einfluss auf den weiteren Erfolg und die damit einhergehende Anerkennung weiblicher Künstler hatte das Kunstinteresse von aristokratischen Persönlichkeiten, allen voran das des Kaisers persönlich. Teresa Ries verdankte etwa so Franz Joseph I. ihren Start als eigenständige Künstlerin, da dieser sie vor einem größeren Skandal rund um ihre ersten Großskulptur, der *Hexe* (Abb. 26), bewahrte.⁵⁹² Aufgrund der unkonventionellen Darstellungsweise wurde ihr 1896 der Zutritt zur Künstlerhausausstellung, bei der das Kunstwerke exponiert werden sollte, verboten.⁵⁹³ Zum einen weil ihre Figur als nackte Frau mit Zottelhaaren und hässlicher Fratze, die imstande ist, ihre Zehennägel mit einer Gartenschere zu schneiden, gegenüber dem traditionellem schönen Frauenabbild provozierte und zum anderen, weil der Akt der Pediküre als ordinäres Sujet für die Nutzung von Marmor als nicht gut genug

⁵⁸⁵ Vgl. Plakolm-Forsthuber 2019, S. 45.

⁵⁸⁶ Editha und Magda haben beide bei der Kunstschaau 1908 teilgenommen. Vgl. Kapitel 4.2.2 dieser Arbeit.

⁵⁸⁷ Vgl. Johnson 2012, S. 246. Dorothea hatte bei Tina Blau und Alfred Roller studiert, beendete allerdings nach der Heirat im Jahre 1895 auf Wunsche ihres Mannes ihre Kunstkariere. Vgl. Oehring 2009, S. 18.

⁵⁸⁸ Vgl. Fellner 2019, S. 18.

⁵⁸⁹ Vgl. Kapitel 2.3 und 4.2.2 dieser Arbeit.

⁵⁹⁰ Vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit.

⁵⁹¹ Vgl. Johnson 2012, S. 251–252.

⁵⁹² Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 212.

⁵⁹³ Vgl. Ries 1928, S. 14 / Plakolm-Forsthuber 1994, S. 212 / Johnson 2012, S. 210.

eingestuft wurde.⁵⁹⁴ Erst auf die Nachfrage des Kaisers Franz Joseph I., die Herstellerin kennenzulernen, wandelte sich die zuvor negative Kritik in positive um: So hieß es seitens der Kritiker*innen und des Publikums nicht mehr das Kunstwerk sei „eine gehörige Portion Geschmacklosigkeit [...], [welches] Jeder [...] abscheulich finden [wird]“⁵⁹⁵, sondern „Unglaublich, daß eine Frau das geschaffen hat“⁵⁹⁶.

5.2 Die kritische Auffassung und Wiedergabe in den Medien

Für die Rezeption von Kunst spielten besonders Medien eine erhebliche Rolle, da sie die Diskussion über Kunst beeinflussten. Die Bedeutung von Zeitschriften und Feuilletons lag nicht nur in der Kritik, sondern auch in der Schaffung von kulturellem Bewusstsein und Künstleridentitäten. Sie trugen dazu bei, neue künstlerische Ideen zu verbreiten, den öffentlichen Geschmack zu formen und das Verständnis für innovative Kunstformen zu fördern. Es war nicht unüblich, dass Kunstvereine und KünstlerInnen entweder ihnen gesinnte Journalisten beauftragten über die neuesten Ausstellungen zu berichten oder eigene Zeitschriften publizierten.⁵⁹⁷ Die Meinung der Presse galt als erste Einschätzung, wobei die Wahrnehmung von Kunst stark variierte und von Faktoren wie der individuellen Haltung der Kritiker*innen, der jeweiligen Kunstrichtung und den gesellschaftlichen Normen beeinflusst wurde. In den angeführten Kritiken der ausgewählten Ausstellungen in dieser Arbeit ist deutlich erkennbar,⁵⁹⁸ dass Künstlerinnen oftmals eine subjektive Bewertung aufgrund ihres Geschlechtes erfuhren, wobei es zum Teil egal war, ob die Kritik positiv oder negativ ausfiel. Die weibliche Kunst wurde im negativen Falle entweder als dilettantisch oder als zu ‚weiblich‘ und im positiven Falle als nicht dilettantisch und im besten Falle als ‚männlich‘ genug bezeichnet. In manchen Ausstellungsrezensionen wurde der gezeigten Kunst keine tiefere Beachtung geschenkt, da Ausstellungen von Frauen, wie die der 8 Künstlerinnen, mehr als gesellschaftliche statt künstlerische Events gesehen wurden und die Presse sich lieber auf das aristokratische Publikum der Ausstellungen konzentrierte.⁵⁹⁹ Des Weiteren gab es Feuilletonjournalisten, wie Paul Zifferer, der seinen Artikel über die *Kunst der Frau* dazu nutzte, um seine ablehnende Haltung gegenüber der Wiener

⁵⁹⁴ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 212.

⁵⁹⁵ Seligmann 1896, S. 1.

⁵⁹⁶ Ries 1928, S. 15.

⁵⁹⁷ Die Sezessionisten bzw. Klimt hatten als Befürworter Hermann Bahr, Ludwig Hevesi sowie Bertha Zuckerkandl auf ihrer Seite, Tina Blau wurde vorwiegend positiv von Adalbert Seligmann und Rosa Mayreder vertreten. Des Weiteren hatten die Sezessionisten die Zeitschrift *Ver Sacrum* gegründet, die von aktuellen Ausstellungen und Projekte der Secession berichtete. Vgl Johnson 1998, S. 25/186–187.

⁵⁹⁸ Vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit.

⁵⁹⁹ Vgl. Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit.

Moderne und der Frau zu verbreiten.⁶⁰⁰ Auch er verglich die Ausstellung mit einer salonfähigen Veranstaltung und unterstellte hämisch, dass es sich vorrangig um die Selbstdarstellung der Künstlerin handle: „Es sind sehr viel Damenporträts in der Ausstellung der Frau zu sehen, und das darf nicht wundernehmen. Denn eigentlich ist es der Beruf der Weiblichkeit, sich selbst in Szene zu setzen und darzustellen.“⁶⁰¹ Die Eitelkeit der Frau zog sich laut ihm durch jede gewählte Bildgattung, sei es in der Landschaftsmalerei, in Blumenstücken oder in Porträtbildern, überall entdeckte Zifferer die Selbstverherrlichung der Frau.

Fast hat es den Anschein, als wollten sich die Frauen hinter den Bildern, die sie malen, wie hinter einer Maske verbergen, die Kunst ist ihnen ein froher Karneval. [...] Sie haben ihre Freude daran, sich in Rollen malen zu können, die sie im Leben nicht spielen dürfen, die Farbe wird zum Schminktiegel.⁶⁰²

Der weibliche Narzissmus spiegelte sich für ihn auch im weiblichen Publikum wider, welches kaum bei einem gespiegelten Schutzglas vorbeigehen könne, ohne sich den Hut zu richten oder einen Schönheitsvergleich mit einem weiblichen Porträtbild zu setzen.⁶⁰³ Johnson fasste die Kritik von Zifferer als oberflächige Repräsentation des weiblichen Subjekts zusammen und ermittelte die Prämisse, „daß [für Zifferer] die Frau eine eher passive Rolle in der Kunst spielte, und daß sie echte Künstlerin nur in der Schminke, Mode, Illusion und Täuschung sei – kurz, in der Raffinesse des Selbstdarstellungen.“⁶⁰⁴

Anhand der ausgewählten Ausstellungsrezensionen aus Kapitel 4 wird verdeutlicht, dass sich einige Kritikerstimmen auch höchst positiv zur weiblichen Kunst äußerten. In ihrer Diplomarbeit über die VBKÖ zeigte Marie-Sophie Brendinger allerdings auf, dass es einen erheblichen Unterschied machte, ob Autor*innen diverser Ausstellungsberichten weiblich oder männlich waren und Zeitschriften entweder von Männerhand geführt oder als Sprachrohr der Frauenbewegung genutzt wurden.⁶⁰⁵ In Bezug auf die männliche Presserezeption der *Kunst der Frau* resümierte Brendinger, dass zwar, abseits der abwertenden Kritiken, wie von Zifferer und Polak, übrige Meldungen, wie von Folnesics, objektiver und wohlgesonnter ausfielen, aber eine überdurchschnittliche Begeisterung dennoch fehlte.⁶⁰⁶ Besonders lobschätzende Worte gab es von männlichen Kritikern, wenn eine bevorzugte Künstlerin mitausstellte: Adalbert Franz Seligmann, der bekannt dafür war, Tina Blau als revolutionäre Künstlerin anzusehen, hob diese

⁶⁰⁰ Seine Haltung gegenüber der Moderne untermauerte er mit folgendem Einleitungssatz seines Artikels: „Niemals war das häßliche Wort Sezession, das sich noch immer umständlich und fremd in die Wiener Mundart fügt, weniger am Platz, [...].“ Zifferer 1910, S. 1.

⁶⁰¹ Zifferer 1910, S. 2.

⁶⁰² Zifferer 1910, S. 2.

⁶⁰³ Vgl. Zifferer 1910, S. 3.

⁶⁰⁴ Johnson 1997, S. 171.

⁶⁰⁵ Vgl. Brendinger 2011, S. 68–69.

⁶⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 70/72.

in vielen Artikeln sichtlich hervor.⁶⁰⁷

Weitaus positivere Resonanz fand sich in Artikeln weiblicher Journalisten, wie bei Bertha Zuckerkandl in *Kunst für Alle* und Amelia Levetus in *The Studio*.⁶⁰⁸ Auffallend ist, dass sich einige Artikel, die von Frauen geschrieben wurden, im Aufbau von den männerdominierten Tageszeitungen, wie die *Neue Freie Presse*, unterschieden.⁶⁰⁹ In Frauenzeitschriften, wie der *Österreichischen Frauen-Rundschau*, *Das Neue Frauenleben* oder im Zentralblatt *Der Bund*, wurden häufig längere Beiträge zu Kunstausstellungen verfasst, in denen einzelne Werke und Künstlerinnen besprochen werden konnten.⁶¹⁰ Dabei muss jedoch beachtet werden, dass diese Zeitschriften im Gegensatz zu den Tageszeitungen nicht täglich oder wöchentlich, sondern periodisch erschienen und daher größere Artikel zuließen.⁶¹¹ Erscheint es logisch naheliegend, dass sich Frauen solidarisch für Frauen aussprachen, gab es jedoch auch genug Kritikerinnen, die die weibliche Kunst objektiv bemängelten,⁶¹² oder gar, wie Erica Tietze-Conrat, Künstlerinnen eine bleibende Originalität absprachen.⁶¹³

Ein geschlechterstereotypisches Denken beschränkte sich nicht auf Zeitschriften und Feuilletons allein, viel mehr fußten solche Ansätze auf pseudowissenschaftliche Thesen über das Wesen der Frau, die um 1900 in Wien aufkamen. Anna Storm zeigte dabei auf die zeitliche Parallele der immer lauter werdenden Frauenrechtsbewegungen und der Veröffentlichung philosophischer wie auch kunstkritischer Texte über die Wesenscharakterisierung, hauptsächlich verfasst von männlichen Autoren.⁶¹⁴ Zu den bedenklichsten Texten dieser Zeit im deutschsprachigen Raum zählten die Werke *Geschlecht und Charakter* (1903) von Otto Weininger, *Die Frau und die Kunst* (1908) von Karl Scheffler und *Die Frauen und die Kunst* (1914) von Arthur Roessler.⁶¹⁵ Diese misogynen Schriften beeinflussten und trübten das Urteilvermögen der Gesellschaft gegenüber der Frau im Allgemeinen und weiblichen Kunstschaaffenden.⁶¹⁶ In diesen Werken wurden Frauen stereotype Charakterzüge und Fähigkeiten zugesprochen, die ihr Ansehen als ernstzunehmende Künstlerin vorweg degradierten. Anstatt die Kunst zu würdigen, wurde die neuartige Rolle der Frau als öffentliche Künstlerin belächelt und diese als Dilettantin

⁶⁰⁷ Vgl. Johnson 1998, S. 186. Er lobte ihr Werk *Frühling im Prater* ausführlich über mehrere Zeilen hinweg in einem eigentlichen Artikel, der eigentlich über die VBKÖ Ausstellung *Kunst der Frau* war, in welcher das Bild das einzige von Blau und eines von über 300 Werken war. Vgl. Seligmann 1910, S. 1–2.

⁶⁰⁸ Vgl. Johnson 1998, S. 108 / Zuckerkandl 1902 / Levetus 1902 / Dies. 1908.

⁶⁰⁹ Vgl. Brendinger 2011, S. 73.

⁶¹⁰ Vgl. die Artikel von Fickert 1903 / Minor 1910 / Littmann 1910 / Kulka 1910.

⁶¹¹ Vgl. Brendinger 2011, S. 73.

⁶¹² Vgl. Kulka 1910, S. 355–356.

⁶¹³ Vgl. Tietze-Conrat 1911, S. 147.

⁶¹⁴ Vgl. Storm 2020, S. 55/57.

⁶¹⁵ Vgl. Ebd., S. 56.

⁶¹⁶ Vgl. Johnson 1998, S. 54.

und Kopistin abgetan.⁶¹⁷ Dabei beriefen sich die Autoren auf den Begriff des Genies: Otto Weininger stellte in seinem Buch *Geschlecht und Charakter* die These auf, dass das Genie eine rein männliche Eigenschaft sei. Sollte eine Frau Züge von Genialität aufweisen, war sie für Weininger, wie für Karl Scheffler, biologisch gesehen eine Anomalie und keine wirkliche Frau.⁶¹⁸ So fasste er zusammen, dass alle nach Emanzipation strebende Frauen stets Züge, Aussehen und Eigenschaften eines Mannes aufweisen würden, ergo: „Nur der Mann in ihnen ist es, der sich emanzipieren will.“⁶¹⁹ Bezuglich des Kunstwesens behauptete Weininger, dass die künstlerische Produktion, insbesondere auf höchstem Niveau, eine männliche Domäne sei. Er sah das männliche Genie als eine Manifestation des universalen, geistigen Prinzips, während er Frauen eher auf das Individuelle und Materielle beschränkte:

Die weibliche Malerei und Kupferstecherei kann eben für die Frauen nur eine Art eleganterer, luxuriöser Handarbeit bedeuten. Dabei scheint ihnen das sinnliche, körperliche Element der Farbe eher erreichbar als das geistige, formale der Linie; [...] Die Fähigkeit, einem Chaos Form geben zu können, ist eben die Fähigkeit des Menschen, dem die allgemeinste Apperzeption das allgemeinste Gedächtnis verschafft, sie ist die Eigenschaft des männlichen Genies.⁶²⁰

Karl Scheffler war der Meinung, dass die Notwendigkeit der Frau allein in der Harmonie der Mutternatur liegen würde und die des Mannes in der Willensbewegung.⁶²¹ Während der Mann willensstark sei, künstlerische Talente auszubilden,⁶²² sei die Frau „der schöpferischen Kraft, im Schaffen wie im Genuss der Kunst, [...]“ durchaus unfähig, weil ihr die Triebfeder dazu fehlt: der fanatisch vorwärts drängende Wille.⁶²³ Sollte sie es dennoch versuchen mit dem männlichen Willenstrieb zu konkurrieren, um produktive Kunstarbeit zu erzeugen, schade sie ihrer eigenen Natur und wird durch die Verrenkung männisch.⁶²⁴ Scheffler schrieb der Frau bis zum gewissen Grade die Ausübung von Kunst zu, „aber niemals kann sie im Fühlen und Denken so männlich werden, um selbstständige Meisterwerke zu schaffen.“⁶²⁵ Er sprach Frauen jegliche künstlerische Originalität ab und warf ihnen vor, lediglich Nachahmerinnen der Männerkunst

⁶¹⁷ Vgl. Johnson 1998, S. 15.

⁶¹⁸ Vgl. Weininger 1903, S. 83–84 / Johnson 1998, S. 38. Die Künstlerin Rosa Bonheur befand er als die hervorragendste Malerin, doch ließen sich in ihr keinerlei weibliche Gesichtszüge auffinden.

⁶¹⁹ Weininger 1903, S. 84.

⁶²⁰ Ebd., S. 153.

⁶²¹ Vgl. Scheffler 1908, S. 16/18–19. Des Weiteren meinte er: „Der Mann ist um so mehr er selbst, je stärker, klüger und leidenschaftlicher er will; die Frau ist mit sich in Übereinstimmung, wenn sie die Bewegung nur in der Ruhe sucht, [...].“ Ebd., S. 20.

⁶²² Vgl. Scheffler 1908, S. 17.

⁶²³ Scheffler 1908, S. 29.

⁶²⁴ Vgl. Scheffler 1908, S. 33/40. Diesbezüglich erklärte Scheffler, dass die Frau mit dieser Verrenkung „fast immer mit Verkümmерung, Krankhaftigkeit oder Hypertrophie des Geschlechtsgefühls, mit Perversion oder Impotenz bezahlen muß.“ Ebd., S. 92.

⁶²⁵ Scheffler 1908, S. 40.

zu sein, da es seiner Meinung nach in ihrer Kunst an der tiefen, intellektuellen Substanz fehle,⁶²⁶ die er mit männlicher Kreativität in Verbindung brachte:

Sie ist die Imitatorin par excellence, die Anempfnderin, die die männliche Kunstform sentimentalisiert und verkleinert, die, nach Goethes Wort, „keiner Idee fähig ist“ und „das Wissen und die Erfahrung des Mannes als ein Fertiges nimmt und sich damit schmückt“. Sie ist die geborene Dilettantin. Denn am wenigsten gelingt ihr die Schöpfung der Form, worin die eigentliche Schwierigkeit und der Wert des Kunstwerkes liegt.⁶²⁷

Kurzgefasst war Scheffler der Meinung, dass die Künstlerin zwar geschickt lerne, jedoch darauf beschränkt sei, Männerwerke nachzuahmen, da sie das erlebte Gefühl nicht in Form umsetzen könne. „Das Talent der Frau reicht nur aus für das Klanghafte, Dekorative und Ornamentale.“⁶²⁸ Der Anklang von Scheffler und Roesslers Thesen wiederholte sich in der kritischen Betrachtung der Ausstellung *Kunst der Frau*. Dort wurde die Funktion der Imitatorin im didaktischen Programm entgegen der Vorstellung der VBKÖ missverständlich aufgegriffen. Anstatt die Kunstfertigkeit von Frauen auf eine Stufe mit den Männern zu stellen, unterstellten Kritiker*innen den Künstlerinnen Kopistinnen und Nachahmerinnen von großen Künstlern zu sein.⁶²⁹ Im Falle von Edouard Manet wurde Eva Gonzales weniger als eigenständige Künstlerin und mehr als seine Schülerin und dessen schönes Modell gesehen und nicht als progressive Künstlerin des Impressionismus in der Kunstgeschichte festgehalten.⁶³⁰ Es verwundert also nicht, dass vier Jahre nach der Ausstellung auch in Arthur Roesslers Publikation die Künstlerin weiterhin als Imitatorin gepredigt wurde:

Gewiß, die Frau erlernt das Malen und Bildhauen, sie macht sich zu eigen, was immer man durch Klugheit, Fleiß und Geschicklichkeit sich zu eigen machen kann, sie verfeinert mancherlei von dem Übernommenen, sie übertrifft manchen Mann, aber sie übertrifft niemals ihr unmittelbares männliches Vorbild. Denn sie hat immer ein Vorbild, immer einen Mann, von dem sie entlehnt. Und was sie auch malen, modellieren, komponieren mag, es ist immer eine dem Manne nachgeahmte Geste!⁶³¹

Die natürliche ‚weibliche Kunst‘ rezipierte Roessler ausschließlich in den Bereichen des Gesangs, des Tanzes, Schauspiels und des Schmückens – sei es das Schmücken des Zuhause, im Rahmen des Kunstgewerbes oder der Frau selbst.⁶³²

Es gab zu der Zeit auch Veröffentlichungen, die sich für die weibliche Kunst und den Beruf der Künstlerin aussprachen. Ein Werk, dass sich im Vergleich zu den Besprochenen nicht über die

⁶²⁶ Vgl. Storm 2020, S. 61–62.

⁶²⁷ Scheffler 1908, S. 42.

⁶²⁸ Ebd., S. 59.

⁶²⁹ Vgl. Johnson 1998, S. 22.

⁶³⁰ Vgl. Ebd., S. 23–24.

⁶³¹ Roessler 1914, S. 181.

⁶³² Vgl. Roessler 1914, S. 178 / Storm 2020, S. 64.

Begriffsdefinition und Einteilung weiblicher Kunst beschäftigte, war die Publikation *Wiener Malerinnen* (1895) von Karoline Murau. Darin stellte sie 42 österreichische Künstlerinnen und deren Werdegang vor und betonte dabei die gewählten Kunstfertigkeiten und Höhepunkte der einzelnen Frauen. Ihre Intention war es, jegliche Zweifel an der weiblichen Kunst zu zerstreuen und zukünftigen Künstlerinnen inspirierende Vorbilder zu bieten. Im Vorwort hielt sie für die Lesenden fest:

Möchten diese Biographien, die ja eigentlich nur einen kleinen Bruchtheil weiblicher Leistungen behandeln, Jenen, die der Frauenarbeit noch immer die schuldige Anerkennung versagen, als neuerlicher Beweis dienen, daß es eine stattliche Anzahl von Frauen gibt, die schaffen und wirken, denen es gelungen, sich einen auch in weiteren Kreisen bekannten Namen zu machen und wohlverdienten Ruhm zu erwerben.⁶³³

Vor ihr hatte bereits August Martinez in seinem Buch *Wiener Ateliers* (1892) die biografischen Laufbahnen von Künstlerinnen inkludiert, fokussierte sich aber mehrheitlich auf männliche Künstlerkollegen. Dennoch zeugte diese Inklusion von einem gegenwärtigen Verständnis von Frauen in der männerdominierten Kunstwelt.⁶³⁴

1905 brachte Anton Hirsch sowohl ein kunstgeschichtliches Hausbuch mit dem Titel *Die Frau in der bildenden Kunst* wie auch das Werk *Die bildenden Künstlerinnen der Neuzeit* heraus. Das Hausbuch bietet eine epochale Übersicht, beginnend mit der altchristlichen Kunst bis zur Gegenwart und geht in über 600 Seiten u. a. auf die männliche Darstellung von Frauen in der Kunst, den weiblichen Einfluss auf den Künstler sowie bekannte Künstlerinnen jeweiliger Epochen und Länder ein.⁶³⁵ Mit dem Thema der Frau als Künstlerin im 19. Jahrhundert und der Gegenwart setzte sich Hirsch in seinem zweiten Werk auseinander, in welchem er ausführlich auf die bekanntesten Vertreterinnen jeweiliger Länder einging und auch weniger bekannte Künstlerinnen namentlich aufzählte. In seinem Vorwort positionierte sich Hirsch gegen die Vorurteile weiblicher Kunst und verteidigte die dem Mann nachahmende Frau mit der Ansicht, dass diese „unstreitig Bedeutenderes, Selbstständigeres hätte leisten können, wenn ihre Persönlichkeit sich hätte zur vollen Reife entwickeln und ihre Ideenwelt sich zu größerer Tiefe hätte durchringen können.“⁶³⁶ In seinen Augen zeugten vor allem Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart von einer überzeugenden Leistung, die „eine große persönliche Eigenart und vollkommene künstlerische Unabhängigkeit bekunden.“⁶³⁷

⁶³³ Murau 1895, S. IX.

⁶³⁴ Vgl. Johnson 1998, S. 44.

⁶³⁵ Vgl. das Vorwort und die Inhaltsangabe von Hirsch 1905.

⁶³⁶ Hirsch 1905, S. 10.

⁶³⁷ Ebd., S. 10.

5.3 Die Marginalisierung und Zäsur von weiblicher Kunst

Die vorgefassten, ablehnenden Meinungen über Frauenkunst wirkten sich nicht nur auf die Eingliederung von Künstlerinnen in die inneren Kreise der Künstlervereinigungen aus, sondern führten zu einer generellen Ausgrenzung und Marginalisierung in der Kunstgeschichte der Moderne. Die Miteinbeziehung und Auflistung in Anekdoten und prägenden Erzählungen über Ausstellungen und Kunstvereine war eine bedeutende Basis für die Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts.⁶³⁸ Für Frauen bedeutete dies jedoch eine Auslöschung ihres Anteils an der Geschichte, da das patriarchale Narrativ Künstlerinnen und ihr Schaffen geringschätzte.⁶³⁹ Wie diese Arbeit bisher bewiesen hat, gab es viele Künstlerinnen, wie Tina Blau, Teresa Ries, Elena Luksch-Makowsky u. a., die sich in Wien um 1900 einen Ruf erarbeitet hatten, in renommierten Kunsthäusern ausstellten, mit Künstlergrößen zusammenarbeiteten und positiv behafte Resonanzen sowie zahlreiche Unterstützer und Unterstützerinnen vorweisen konnten. Dennoch wurden sie in der Kunstgeschichtsschreibung nicht berücksichtigt, denn es waren die Stimmen von etablierten, männlichen Kunstkritikern und -historikern, wie Ludwig Hevesi, Richard Muther und Julius Meier-Graefe, die den Duktus bestimmten.⁶⁴⁰ So hielt sich Meier-Graefe, der ebenso wie Richard Muther, einen erheblichen Einfluss auf die Kunstgeschichte der Moderne hatte, an die bisherige patriarchale Generationserzählungen und inkludierte bewusst keinerlei Höhepunkte von Künstlerinnen.⁶⁴¹ Auch Ludwig Hevesi, der als Kunstkritiker regelmäßig über die Kunstausstellungen Wiens berichtete, widmete weiblichen Zeugnissen nur spärlich ein Wort und konzentrierte sich mehr auf das Schaffen der männlichen Kunstvereine und Künstler, wie Gustav Klimt, Schiele oder Kokoschka.⁶⁴² Vergleichsweise verfasste er nie einen Bericht über eine der vielen Ausstellung von Tina Blau, sondern erwähnte sie lediglich als Schülerin Schindlers.⁶⁴³ Der Grund, warum Künstlerinnen, die eine erfolgreiche Karriere zu Lebzeiten vorweisen konnten, nicht als narrative Vorreiterinnen in die österreichische Kunstgeschichte aufgenommen wurden, lag an ihrem Geschlecht, sie waren Frauen.⁶⁴⁴

⁶³⁸ Vgl. Johnson 1998, S. 25–26. So hatten die Sezessionisten vorrausschauend für ihre 16. Ausstellung *Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik* speziell Richard Muther und Julius Meier-Gräfe als Vortragende eingeladen, um ihr Kunstgeschehen in die Geschichtsschreibung zu inkludieren. Vgl. Johnson 2012, S. 301.

⁶³⁹ Vgl. Storm 2020, S. 73–74.

⁶⁴⁰ Vgl. Johnson 1998, S. 44–45.

⁶⁴¹ Vgl. Ebd., S. 26/28–29. Meier-Graefe verband mit dem Begriff einer genialen Frau automatisch eine Gänsehaut zu bekommen und strich bei seiner Definition der Entstehung der Malerei bewusst weibliche Metaphern wie ‚Geburt‘ raus.

⁶⁴² Vgl. Johnson 2012, S. 43.

⁶⁴³ Vgl. Johnson 1998, S. 190–191.

⁶⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 195–196.

Dieses institutionell herbeigeführte Problem erreichte seinen Zenit mit dem Beginn des 2. Weltkriegs und der Herrschaft der Nationalsozialisten. Gab es in der Zwischenkriegszeit dank Auflockerungen, wie der Eröffnung der Akademie für Frauen, einen stark ansteigenden Anteil an jungen Künstlerinnen,⁶⁴⁵ kam es ab 1938 mit dem Anschluss an Deutschland und der Einführung der nationalsozialistischen ‚Nürnberger Rassegesetze‘ in Österreich zu einer regelrechten Ausradierung weiblichen Kunstschaaffens.⁶⁴⁶ Viele der bekanntesten Künstlerinnen in Wien waren Jüdinnen, darunter Tina Blau, Teresa Ries, Broncia Koller-Pinell, Ilse Twardowski-Conrat u. a., die auf verschiedener Art durch die Nationalsozialisten geschädigt wurden. Die Erarbeitung der Geschichte jüdischer Künstlerinnen im Rahmen der Ausstellung *Die bessere Hälfte – Jüdische Künstlerinnen bis 1938*⁶⁴⁷ ergab, dass eine jüdische Abstammung bis zum 2. Weltkrieg keinerlei Auswirkung auf die künstlerische Karriere einer Frau hatte.⁶⁴⁸ Ab 1938 wurde ihre Kunst jedoch als entartet eingestuft, die Namen von verstorbenen, wie Tina Blau oder Broncia Koller-Pinell,⁶⁴⁹ sowie aktiver Künstlerinnen aus Aufzeichnungen, Ausstellungs- und Museumsinventaren getilgt, sie wurden verfolgt, ermordet oder waren gezwungen zu fliehen.⁶⁵⁰ Aufgrund der Transportschwierigkeit und des Zeitdruckes mussten viele ihre Kunstwerke zurücklassen, die daraufhin zerstört, geplündert und aus Sammlungen entfernt wurden.⁶⁵¹ Kunstvereine und -schulen wurden arisiert,⁶⁵² manche, wie der Hagenbund, der Österreichische Werkbund, die Kunstschule für Frauen und Mädchen, als vermeintlich jüdische Institutionen sogar geschlossen.⁶⁵³

Ilse Twardowski-Conrat lebte einige Zeit in innerer Emigration in München, da sie nach dem Ausschluss aus der Reichskammer der bildenden Künste nicht mehr als Künstlerin arbeiten konnte und zerstörte daraufhin einen großen Teil ihrer Skulpturen.⁶⁵⁴ Als ihr 1942 die Abschiebung drohte, sah sie ihren einzigen Ausweg im Suizid.⁶⁵⁵ Das Atelier von Teresa Ries wurde 1938 arisiert, sie emigrierte 1942 nach Lugano in die Schweiz und musste einen Großteil ihrer Werke in Österreich zurücklassen, wobei viele zerstört wurden.⁶⁵⁶ Lediglich ein kleiner Teil

⁶⁴⁵ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 145.

⁶⁴⁶ Vgl. Fellner/Winklbauer 2016, S. 14.

⁶⁴⁷ Die Ausstellung wurde vom 04.11.2016–01.05.2017 im Jüdischen Museum in der Dorotheergasse gezeigt.

⁶⁴⁸ Vgl. Spera 2016, S. 8.

⁶⁴⁹ Vgl. Winklbauer/Fellner/Seidl 2016, S. 205/209. Der 1916 verstorbenen Tina Blau wurde eine Straße gewürdigt, die ihren Namen im Zuge der Nazipolitik unbenannt wurde. Vgl. Johnson 2019, S. 33.

⁶⁵⁰ Vgl. Johnson 2012, S. 338–339 / Spera 2016, S. 7 / Fellner/Winklbauer 2016, S. 14/28.

⁶⁵¹ Vgl. Fellner/Winklbauer 2016, S. 14. Teresa Ries konnte unmöglich alle ihre Skulpturen retten, als sie nach Lugano emigrierte, was zu einem großen Verlust an Werken führte. Vgl. Johnson 2012, S. 338.

⁶⁵² Darunter fielen die Secession, die Wiener Frauenkunst sowie die VBKÖ. Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 83–84 / Johnson 2012, S. 338.

⁶⁵³ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 84 / Johnson 2012, S. 338.

⁶⁵⁴ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 217 / Johnson 2012, S. 358.

⁶⁵⁵ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 217 / Johnson 2012, S. 354.

⁶⁵⁶ Vgl. Johnson 2012, S. 338 / Fellner 2016, S. 40.

ihrer Kunst, den sie nach dem Krieg an das Wien Museum gestiftet hatte, blieb erhalten, geriet jedoch genau wie die Künstlerin selbst lange in Vergessenheit.⁶⁵⁷ Das Schicksal der Künstlerin Margarethe Munk endete 1938 in einem Konzentrationslager, nachdem sie erfolglos versuchte, mit ihren Kunstwerken sowie den Werken ihrer verstorbenen Schwester, Eugenie Breithut-Munk, zu fliehen.⁶⁵⁸ Über den weiteren Verbleib der Kunstwerke nach der Gefangennahme Munks ist nichts bekannt, sie gelten als verschollen.⁶⁵⁹

Frauen, deren Abstammung es erlaubte, weiterhin einer künstlerische Ausbildung und Arbeit in Österreich nachzugehen, wurden stark eingeschränkt und in bestimmte Rollen gedrängt – ein Rückschritt zu den restriktiven und konservativen Regelungen und Vorurteile des 19. Jahrhundert.⁶⁶⁰ Für die NS-Ideologen war nur eine „reproduzierende, nachahmungseifrige und fügsame Künstlerin“⁶⁶¹ von Nutzen, etwaige Kunstausbildungen sollten sich wieder auf das Gebiet des Kunstgewerbes beschränken, von dem sich Frauen erst mühsam, aber erfolgreich emanzipieren konnten.⁶⁶² Nach Ende des 2. Weltkrieges war es schwer, an den vorherigen Aufschwung weiblicher Kunst anzuknüpfen. Die meisten der vertriebenen oder ermordeten Künstlerinnen waren vergessen, kaum eine der ins Exil geflüchteten Frauen kam nach Kriegsende zurück und die Verbliebenen waren in ihrem Willen gebrochen und kompromittiert.⁶⁶³

Die Marginalisierung und Unterdrückung der Geschichte und des Fortschrittes der künstlerisch schaffenden Frau gipfelte in einer Zäsur, die sich über Jahrzehnte erstreckte. Erst 1971 brachte die amerikanische Kunsthistorikerin Linda Nochlin mit ihrem Artikel und der bekannten Frage *Why Have There Been No Great Women Artists?*⁶⁶⁴ den notwendigen Anstoß die weibliche Kunstgeschichte wieder von Neuem aufzuarbeiten und ins Gedächtnis zu rücken.⁶⁶⁵

⁶⁵⁷ Vgl. Fellner 2016, S. 40 / Johnson 2019, S. 33.

⁶⁵⁸ Vgl. Loitfellner 2016, S. 62.

⁶⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 62.

⁶⁶⁰ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 59–60.

⁶⁶¹ Ebd., S. 60.

⁶⁶² Vgl. Ebd., S. 62.

⁶⁶³ Vgl. Plakolm-Fortsthuber 1994, S. 86/206 / Dies. 1999, S. 143 / Dies. 2019, S. 48.

⁶⁶⁴ Vgl. Nochlin 1971, S. 480–510.

⁶⁶⁵ Vgl. Broude/Garrard 1987, S. 10.

6 Zusammenfassung

„Die Künstlerin wünscht als Selbstverständlichkeit betrachtet zu werden. Eine Sonderstellung erstrebt sie in ihrem Schaffen nur auf Grund ihrer Leistungen. Nicht als soziale Schicht. Nicht als Geschlecht.“⁶⁶⁶ Diese Aussage von Elisabeth Gotthard von 1933 kann als zeitlose Botschaft für die Situation der Frau sowohl um 1900 als auch noch heute verstanden werden. Die vorliegende Arbeit zeigt, dass der Wunsch nach künstlerischer Freiheit und Anerkennung immanent im Kunstschaften vorhanden ist und Frauen wie auch Männer aktiv Schritte einleiteten, um die patriarchalen Einschränkungen in Bildung, Ausbildung und der Berufsausübung zu überwinden. Die Gründung von neuen Kunstvereinen, -gruppen, -schulen und -zeitungen, die sich auf die Unterstützung von Frauen im Kunstsektor spezialisierten, bildeten die Basis für eine neue Veränderung der Frau als Künstlerin. Auch wenn Künstlerinnen unabhängig der Schicht nach Entwicklung strebten, waren es die Frauen des Adels, die den Weg der Emanzipation aufbereiteten und den Töchtergenerationen ebneten. Mit einem finanziell starken Netzwerk an Förder*innen, Sponsor*innen und Kunstmäzen*innen war es ihnen möglich Ausstellungen von Frauen für Frauen in Wien umzusetzen. Dies bedurfte oftmals einer starken, selbstbewussten Leitfigur, wie es besonders auf Olga Wisinger-Florian oder Olga Brand-Krieghamer zutraf. Der Karriereverlauf von Olga Wisinger-Florian zeugt von einem organisatorischen Talent, das sie dank ihrer breiten Vernetzung erfolgreich umsetzen konnte. Sie etablierte sich nicht nur als autonome Malerin, sondern auch als zukunftsorientierte Initiatorin und Idol vieler anstrebender Künstlerinnen. Olga Wisinger-Florian erreichte 1900 einen Höhepunkt mit ihrer ersten und einzigen Einzelausstellung im Salon Pisko. In dieser präsentierte sie zudem nicht nur ihre neuesten Werke, sondern demonstrierte auch ihre vielfältige und technisch versierte Kunstmöglichkeit, die sie während ihrer Reisen entwickelt hatte. Diese Ausstellung markierte eine Phase der Selbstentfaltung und persönlichen Entwicklung vor Publikum. Es liegt die Vermutung nahe, dass diese Erfahrung im Salon Pisko den Grundstein für ihr Gruppenprojekt der 8 Künstlerinnen im Jahr 1901 legte.

Mit den AK wurde der Anfang von Gruppenausstellungen in Galerien Wiens begründet. Als Notlösung für Ausstellungsmöglichkeiten angedacht, initiierten sie eine Neuerung im Galeriewesen, wo bisher nur Einzelkünstler*innen gezeigt wurden. Dieses Konzept wurde in den nächsten Jahren von mehreren Galerien und Künstler*innengruppen aufgegriffen und kann heute in der Kunstwelt nicht mehr weggedacht werden. Die Untersuchungen zu den sechs Ausstellungen der Gruppe in der Galerie Pisko bezeugen von einer Entwicklung in der Organisation

⁶⁶⁶ Gotthard 1933.

und der Umsetzung. Es kann zwar von Anfang an kein durchdachtes System herausgefiltert werden, dafür lässt sich eine Progression in Bezug auf die motivische sowie technische Auswahl von Kunstwerken erkennen. Ihre Intention war es mit regelmäßigen und wechselnden Gastkünstlerinnen eine variantenreiche Kunstausstellung zu bieten, in denen die verschiedensten Techniken und Motive zum Ausdruck kamen. Insgesamt kann gesagt werden, dass die AK mit ihren Ausstellungen in mehrfacher Weise die Kunstszenen der Wiener Moderne polarisierten. Kurz bevor die erste Ausstellung der Künstlerinnengruppe der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, machte sich die Journalistin Amalie von Falke Gedanken über die Rezension weiblicher Kunstschaus. Sie stellte sich dabei die Frage, was eigentlich gegen eine Damenausstellung sprechen solle, und fand für sich dabei keine triftigen Gründe:

Vielleicht wollen diese ernsten Künstlerinnen für sich selbst eine concentrierte Zusammenstellung der weiblichen bildenden Kunst haben. Vielleicht wollten sie sich klar werden über den Eindruck der weiblichen Note und ihre Wesenheit ergründen. Jedenfalls bieten sie dem Publicum eine neue Seitenansicht der österreichischen Malerei, die wohl werth ist, für sich betrachtet zu werden. [...]. Acht Künstlerinnen und ihre Gäste machen den Anfang, aus dem sich eine weitgreifende Institution entwickeln könnte, die das Wiener Kunstleben um eine besondere Note bereichern würde – die weibliche Note [...].⁶⁶⁷

Eine Vorhersage, mit der sie richtig liegen sollte. Auch wenn die AK ohne Richtlinien und festen Verwaltungspositionen als inoffizielle Gruppe auf staatlicher Ebene kaum Beachtung bekamen, ebneten sie das Fundament für weitere Künstlerinnenvereine. Der Zusammenschluss der AK war nicht nur zum Teil Eigennutz für die eigene Kunsträsentation im größeren Rahmen, sondern war eine Unterstützung jüngerer, noch namenloser Kolleginnen, die somit die ernsthafte Chance bekamen mit ihrer Kunst zu debütieren.

Eine weitere Ausstellungsmöglichkeit bot die Kunstschaus von 1908, die mit ihren großen Frauenanteil innerhalb einer heterogenen Veranstaltung ein Meilenstein für sich war. Auch wenn sich die Ausstellung großteils auf die Kunst Klimts und seiner Gruppe fokussierte und die weiblichen Teilnehmerinnen nur beschränkte Mitbestimmung bei der Organisation und des Konzeptes hatten, war es besonders für angehende Künstlerinnen eine einmalige Chance ihre Kunst der breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, die mit der erfolgreichen Anzahl an Besucher*innen durchaus vielversprechen war. Während Schülerinnen der Kunstgewerbeschule und der Wiener Werkstätte mit ihren Produktionen von einer kreativen und technischen Vielfalt zeugten, konnten etabliertere Künstlerinnen, wie Broncia Koller-Pinell und Elena Luksch-Makowsky, die Kunstschaus für die Erhöhung ihrer Reichweite nutzen. Erwähnenswert ist zudem die Aufgabenerteilung an Nora von Zumbusch-Exner, die als einzige Frau zuständig für die

⁶⁶⁷ Falke 1901, S. 2.

Platzgestaltung war. Insgesamt inkludiert der Katalog zur Kunstschaus viele Namen von Künstlerinnen, davon einige, die es damals sowie durch die spätere Wiederentdeckung geschafft haben sich einen Namen in der Wiener Kunstszen zu machen, wie auch von kaum bekannten Frauen, die einen Nährboden für weitere Forschungsarbeiten liefern.

Ein besonders originelles Konzept findet sich bei der *Kunst der Frau*. Im Vergleich zur Einzelausstellung Wisinger-Florians und den der 8 Künstlerinnen sowie der Kunstschaus, kann hier ein nachweislich durchdachtes Programm ermittelt werden, das sich nicht nur in der Hängung und Raumaufteilung, sondern auch im didaktischen Programm abzeichnet. Die VBKÖ exponierte ein inhaltsreiches Ausstellungsprojekt, das strategisch geplant war. Inspiriert von den Sezessionisten, verfeinerten sie die Taktik, indem sie alte Meisterinnen im zentralen Raum zeigten und die eigene Kunst als Kontinuität in den anschließenden Räumen präsentierten. Durch die architektonische Gestaltung der Secession lenkten sie geschickt die Besucher*innen und betonten die Verbindung zwischen vergangenen und zeitgenössischen Künstlerinnen. Eine narrative Herangehensweise mit gezielt platzierten Kunstwerken behandelte spezifische Ideen und Strömungen. Das pädagogische Programm stellte Künstlerinnen neben bekannte männliche Künstler und Persönlichkeiten der Vergangenheit, um ihre Bedeutung zu unterstreichen und Verbindungen aufzuzeigen. Überdies übermittelte die *Kunst der Frau* ein elaboriertes Vorgehen, das die politischen und sozialen Überzeugungen der Vereinigung widerspiegelte und besonders in der Auswahl der Abbildungen sichtbar wurde. Die VBKÖ vermied gezielt negative Darstellungen von Männern und Frauen, um das Weibliche mit positiven Konnotationen zu versehen, ohne dabei die künstlerische Qualität zu mindern. Die Ausstellung präsentierte eine Fülle von Frauendarstellungen, sowohl traditionelle weibliche Rollen wie Mutter, Heilige, Ehefrau und Geliebte wie auch Darstellungen von Frauen in verschiedenen Lebensphasen, in alltäglichen gesellschaftlichen Funktionen wie die der Kastanienverkäuferin oder Kranzträgerin sowie Figuren aus Märchen und Mythologie. Auf aufsehenerregende Darstellungen, wie das selbstbewusstes Selbstporträt von Theresa Ries, wurde bewusst verzichtet, um negative Assoziationen mit der Frau als Künstlerin zu vermeiden.

Die in Kapitel 4 analysierten Ausstellungsperspektiven bezeugen von einer grundsätzlichen Entwicklung und der Umsetzung innovativer Konzepte, mit denen einzelne Künstlerinnen sowie kollektive Zusammenschlüsse es geschafft haben, einen Umbruch in der männerdominierten Kunstszen Wiens hervorzurufen. Mit dieser neudefinierten, emanzipatorischen Rolle der Frau als Künstlerin, wurde sichtlich auch einen Wandel der künstlerischen Darstellung der Frau sowie der Gattungs- und Motivauswahl bewirkt. Dank der neuen Ausstellungsmöglichkeiten konnten sich Künstlerinnen in ihrem Spezialgebiet profilieren oder einen neuen Malstil oder

Technik ausprobieren. Auch wenn viele der Landschafts- und Porträtmalerei als erste Wahl treu blieben, nahmen die Gattungen des Stilllebens und der Blumenmalerei kontinuierlich ab. In den medialen Berichterstattungen wurde vermehrt davon erwähnt, dass sich Künstlerinnen Jahr für Jahr mehr ernsteren und moderneren anstatt süßlichen und ‚dilettantischen‘ Themen zuwandten. Ab 1909 hieß es bei den 8 Künstlerinnen und ihren Gästen sogar es gäbe gar keinen Dilettantismus mehr zu auszumachen. Die Ausstellerinnen überraschten mit für Frauen unüblichen Themen, wie Karikaturen, Kriegsdarstellungen oder expressionistischen Darstellungen sowie mit überlebensgroßen Statuten, wie Ilse Twardowski-Conrat mit ihrer Gärtnerstatue oder mit Werken in Gebieten, für die sie bis dato nicht bekannt waren, wie Teresa Ries mit Malereien. Lediglich die Historienmalerei wurde weiterhin als angesehene Gattung von Frauen gemieden.

Trotz der vielseitigen Bemühungen der Künstlerinnen im Wien der Moderne, die Ansicht ihres Kunstschaffens effektiv in ein neues Licht zu rücken und nachhaltig zu verändern, war die Resonanz zwiegespalten: Auch wenn es viele progressive Unterstützer*innen und Förder*innen von weiblicher Kunst gab, war die Anerkennung und Wertschätzung der Schöpferinnen oft von sexistischen Vorurteilen und Stereotypen geprägt, die das weibliche Schaffen als weniger bedeutend und künstlerisch ansahen als das männliche Pendant. Voreingenommene Kritik und misogyne Urteile in den Medien und im nahen Umfeld übten einen starken Einfluss auf die Gesellschaft aus und erschwerten die Seriosität der Künstlerin. Aufgrund dieser geschlechtsspezifischen Diskriminierung wurde vielen Frauen nicht die verdiente Ehre zuteil, die sie in der Kunstgeschichtsschreibung einnahmen. Durch den später aufkommenden Nationalsozialismus kam es für die oftmals aus jüdischen Familien stammenden Frauen zu einer Zäsur, bei der die einhergehende Erinnerung und Erhaltung der bis dahin erkämpften feministischen Fortschritte zur Gänze ausgelöscht wurden. Es dauerte Jahrzehnte die Geschichten und Beiträge bedeutender Künstlerinnen ansatzweise wiederzuentdecken.

Die Auseinandersetzung mit den jeweiligen Künstlerinnengruppen und Ausstellungen haben gezeigt, dass es noch eine breite Palette an anknüpfende Forschungsfragen zu ermitteln gibt. So wäre es von Interesse die künstlerische Ausbildung und Karrieremöglichkeiten in Österreich im internationalen Vergleich zu begutachten: Wie fortschrittlich waren die Zukunftsaussichten für Künstlerinnen im Ausland, wie wurden Frauen dort gefördert und in die Kunstgeschichte miteingebunden? Der Beginn neu gewonnener Entfaltungsmöglichkeiten und experimenteller Versuche wirft zudem auf, inwiefern die emanzipatorische Frau z. B. als Arbeiterin oder mondäne Großstadtbewohnerin in der Kunstdarstellung übernommen wurde und ob diese neue Ansicht die traditionelle malerische Inszenierung der Mutter, Geliebten und Muse von männlichen Künstlern ablöste. Ein Blick über den Tellerrand hinaus ist die Frage nach dem weiblichen

Beitrag in der Architektur, Fotografie sowie der darstellenden Kunst, die außerhalb des vorliegenden Forschungsbereichs Bildhauerei, Malerei, Zeichnung und das Kunsthandgewerbe liegen.

Wie diese Arbeit und die bisher literarisch erschienenen Aufarbeitungen über Künstlerinnen beweisen, gibt es ein reiches Kunsterbe weiblichen Schaffens, das lange noch nicht ausreichend erforscht ist. Nur durch unermüdliches Engagement für die Gleichstellung in der Kunst kann es zu einer Selbstverständlichkeit der Künstlerin an ihrem Können bemessen kommen. Ein Ziel, das die Frauen in der Kunst seit jeher anstreben.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Quellen

7.1.1 Primärliteratur

Eitelberger 1872

Rudolf von Eitelberger, Zur Regelung des Kunstunterrichts für das weibliche Geschlecht, in: Blätter für Kunstgewerbe, Bd. 1, 1872, S. 27.

Gotthard 1933

Elisabeth Gotthard, Die schaffende Frau, in: Profil, Bd. 1, Nr. 4, 1933, S. 110.

Hirsch 1905

Anton Hirsch, Die Frau in der bildenden Kunst. Ein kunstgeschichtliches Hausbuch, Stuttgart 1905.

Hirsch 1905

Anton Hirsch, Die bildenden Künstlerinnen der Neuzeit, Stuttgart 1905.

K. K. Ministerium für Cultus und Unterricht 1902

Handbuch der Kunstpfllege in Österreich, hg. von K. K. Ministerium für Cultus und Unterricht, Wien 1902³.

Murau 1895

Karoline Murau, Wiener Malerinnen, Dresden/Leipzig/Wien 1895.

Ries 1928

Teresa Feodorowna Ries, Die Sprache des Steines, Wien 1928.

Roessler 1914

Arthur Roessler, Die Frauen und die Kunst, in: Stickerei-Zeitung und Spitzen Revue 1914, S. 178–182.

Scheffler 1908

Karl Scheffler, Die Frau in der Kunst. Eine Studie, Berlin 1908.

Spitzmüller 1930

Anna Spitzmüller, Die Frau in der bildenden Kunst, in: Martha Stephanie Braun/u.a. (Hg.), Frauenbewegung, Frauenbildung und Frauenarbeit in Österreich, Wien 1930, S. 320–327.

VSKW 1911

Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen, Fünfundzwanzig Jahre. Geschichte des Vereins der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien 1885–1910, Wien 1911.

Weininger 1903

Otto Weininger, Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung, Wien 1903¹.

7.1.2 Historische Kataloge

Kat. Ausst. Earl's Court Exhibition Centre 1906

Katalog zur Imperial-Royal Austrian Exhibition in London 1906.

Online-Zugang: <https://archive.org/details/imperialroyalaus00earl/page/n137/mode/2up>.

Kat. Ausst. Galerie Arnot 1909

Katalog zur Kollektivausstellung von Tina Blau in der Galerie Arnot 1909.

Online-Zugang: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vie-wer/image/1527079386948/1/LOG_0000/.

Kat. Ausst. Galerie Arnot 1914

Katalog zur Kollektivausstellung von Tina Blau in der Galerie Arnot 1914.

Online-Zugang: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vie-wer/image/1528892804493/1/>.

Kat. Ausst. Galerie Miethke 1904

Katalog zur Kollektivausstellung von Elsa von Kalmár in der Galerie Miethke 1904.

Online-Zugang: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vie-wer/image/1433924604604/1/>.

Kat. Ausst. Kunstschaus 1908

Katalog zur Kunstschaus der Klimt-Gruppe 1908.

Online-Zugang: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vie-wer/image/1528101301576/1/>.

Kat. Ausst. Künstlerhaus 1900

Katalog zur 14. Ausstellung des Aquarellisten-Clubs der Genossenschaft bildender Künstler im Künstlerhaus 1900.

Online-Zugang: <https://archive.org/details/katalogderausste1900kuns/mode/2up?view=theater>

Kat. Ausst. Salon Pisko 1899

Katalog zur Einzelausstellung von Tina Blau im Salon Pisko 1899.

Online-Zugang: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vie-wer/image/1445440505911/1/>.

Kat. Ausst. Salon Pisko 1900

Katalog zur Einzelausstellung von Olga Wisinger-Florian Ausstellung im Salon Pisko 1900.

Online-Zugang: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vie-wer/image/1454682752532/1/>.

Kat. Ausst. Salon Pisko 1901

Katalog zur 1. Ausstellung der 8 Künstlerinnen im Salon Pisko 1901.

Online-Zugang: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vie-wer/toc/1445438026461/1/LOG_0000/.

Kat. Ausst. Salon Pisko 1903

Katalog zur Kollektivausstellung von Tina Blau und Gotthard Kuehl im Salon Pisko 1903.

Online-Zugang: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vie-wer/image/1445439795661/1/>.

Kat. Ausst. Salon Pisko 1904

Katalog zur 3. Ausstellung 8 Künstlerinnen und ihre Gäste im Salon Pisko 1904.

Online-Zugang: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/vie-wer/image/1445437594234/1/LOG_0000/.

Kat. Ausst. Salon Pisko 1906

Katalog zur 4. Ausstellung 8 Künstlerinnen und ihre Gäste im Salon Pisko 1906.

Online-Zugang: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1444643856666/1/LOG_0000/.

Kat. Ausst. Salon Pisko 1909

Katalog zur 5. Ausstellung 8 Künstlerinnen und ihre Gäste im Salon Pisko 1909.

Online-Zugang: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1444644920233/1/LOG_0000/.

Kat. Ausst. Secession 1901

Katalog zur X. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession 1901.

Online-Zugang: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1413817076619/1/>.

Kat. Ausst. Secession 1910

Katalog zur Ausstellung *Kunst der Frau* der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs in der Secession 1910.

Online-Zugang: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1426590509551/1/>.

Kat. Slg. Earl's Court Exhibition Centre 1906

Katalog zur Werkliste der Imperial-Royal Austrian Exhibition in London 1906.

Online-Zugang: <https://archive.org/details/impropoyalaustrian00urba/page/108/mode/2up>.

7.1.3 Historische Zeitschriften

Das Vaterland

Zeitung für die österreichische Monarchie, Wien 1860–1911.

S. G. 1901

S. G., Eine Wanderung durch die Secession und andere Ausstellungen, in: Das Vaterland, Jg. 42, Nr. 23, 23.10.1901, S. 1–3.

S. G. 1904

S. G., Künstlerinnen und ihre Gäste. Salon Pisko, in: Das Vaterland, Beiblatt zu Jg. 45, Nr. 10, 10.01.1904, S. 3.

S. G. 1906

S. G., Acht Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Das Vaterland, Jg. 47, Nr. 9, 11.01.1906, S. 1–2.

S. G. 1906

S. G., Kunstausstellungen, in: Das Vaterland, Jg. 47, Nr. 8, 10.01.1906, S. 6.

Der Bund

Der Bund, Zentralblatt des Bundes österreichischer Frauenvereine, Wien 1905–1919.

D. R. 1906

D. R., Aus aller Welt. Acht Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Der Bund, Jg. 1, Nr. 3, Februar 1906, S. 10.

Minor 1910

Daisy Minor, Die Kunst der Frau, in: Der Bund, Jg. 5, Nr. 7, Dezember 1910, S. 9–11.

O. A. 1912

O. A., Die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs, in: Der Bund, Jg. 12, Nr. 9, 1912, S. 14.

Der Morgen

Der Morgen, Wiener Montagsblatt, Wien 1910–1938.

Pollak 1910

Friedrich Pollak, Die Frauenkunstausstellung der Sezession, in: Der Morgen, Jg. 1, Nr. 45, 28.11.1910, S. 2–3.

Dekorative Kunst

Dekorative Kunst, Illustrierte Zeitung für angewandte Kunst, München

Kuzmany 1908

Karl M. Kuzmany, in: Dekorative Kunst, Bd. 16, 1908, S. 513–536.

Deutsche Kunst und Dekoration

Deutsche Kunst und Dekoration, Illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten, Stuttgart 1897–1932.

Lux 1908

Joseph August Lux, Kunstschaus – Wien 1908, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 23, 1908, S. 33–61.

Deutsches Volksblatt

Deutsches Volksblatt, Wien 1889–1922.

Sch. R. 1910

Schr. R., Die Kunst der Frau, in: Deutsches Volksblatt, Mittags-Ausgabe, Jg. 22, Nr. 7846, 05.11.1910, S. 4.

Die Kunst für Alle

Die Kunst für Alle, Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, München 1886–1943.

Zuckerndl 1902

Berta Zuckerndl, Von Ausstellungen und Sammlungen, in: Die Kunst für Alle, Jg. 17, Nr. 12, 1902, S. 282–284.

Ostini 1905

Fritz von Ostini, Die Frühjahrausstellung der Sezession in München, in: Die Kunst für Alle, Jg. 20. 1904–1905, S. 370–382.

Arbeiter Zeitung

Arbeiter-Zeitung, Zentralorgan der österreichischen Sozialdemokratie, Wien 1895–1911 / Zentralorgan der deutschen Demokratie in Österreich, Wien 1911–1919.

O. A. 1909

O. A., Die Hilfsaktion, Wiener Hilfscomité für Italien, in: Arbeiter-Zeitung, Jg. 21, Nr. 16, 16.01.1909, S. 8.

Rössler 1912

Arthur Rössler, Kunstsalon Pisko, in: Arbeiter Zeitung, Jg. 24, Nr. 5, 06.01.1912, S. 10.

Die Zeit

Die Zeit, Tageszeitung (Morgen- und Abendblatt), Wien 1902–1919.

O. A. 1906

O. A., Kunstsalon Pisko, in: Die Zeit, Jg. 5, Nr. 1485, 11.11.1906, S. 4.

Muther 1908

Richard Muther, Die Kunstschaus, in: Die Zeit, Jg. 7, Nr. 2049, S. 1–2.

O. D. 1909

O. D., Bildende Künstlerinnen, in: Die Zeit, Jg. 8, Nr. 2257, 05.01.1909, S. 3-4.

A. L. 1909

A. L., Acht Künstlerinnen und ihre Gäste. Ausstellung im Salon Pisko, in: Die Zeit, Jg. 8, Nr. 2285, 02.02.1909, S. 15.

O. A. 1911

O. A., Theater und Kunst, in: Die Zeit, Abendblatt, Jg. 10, Nr. 3278, 08.11.1911, S. 2.

Illustriertes Wiener Extrablatt

Illustriertes Wiener Extrablatt, Wien 1872–1928.

O. A. 1901

O. A., Acht Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Illustriertes Wiener Extrablatt, Jg. 30, Nr. 13, 1901, S. 5.

O. A. 1901

O. A., Jour bei den 8 Künstlerinnen und ihren Gästen, in: Illustriertes Wiener Extrablatt, Jg. 30, Nr. 23, 23.01.1901, S. 11.

O. A. 1901

O. A., Künstlerinnen für die Rettungsgesellschaft, in: Illustriertes Wiener Extrablatt, Jg. 30, Nr. 40, 10.02.1901, S. 4.

O. A. 1912

O. A., Jour bei den „Acht Künstlerinnen“, in: Illustriertes Wiener Extrablatt, Abendausgabe, Jg. 41, Nr. 59, 01.03.1912, S. 2.

Morgen

Morgen, Wochenschrift für deutsche Kultur, Berlin 1907–1909.

Bahr 1908

Hermann Bahr, Tagebuch. 3. Juni, in: Morgen. Wochenschrift für deutsche Kultur, Jg. 2, Nr. 37, 11.09.1908, S. 1203–1204.

Neue Freie Presse

Neue Freie Presse, Morgen- und Abendblatt, Wien 1864–1939.

Ranzoni 1886

Emmerich Ranzoni, Kunstblatt. Jahresausstellung im Künstlerhause, in: Neue Freie Presse, Nr. 7758, Abendblatt 2.4.1886, S. 4.

O. A. 1899

O. A., Der Kaiser in der Tina Blau-Ausstellung, in: Neue Freie Presse, Abendpost, Nr. 12410, 10.03.1899, S. 1.

O. A. 1899

O. A., Theater- und Kunstdnachrichten, in: Neue Freie Presse, Nr. 12417, 17.03.1899, S. 6–7.

O. A. 1901

O. A., Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Neue Freie Presse, Nr. 13074, 16.01.1901, S. 7.

O. A. 1901

O. A., Die Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Neue Freie Presse, Abendblatt, Nr. 13090, 01.02.1901, S. 2.

O. A. 1904

O. A., Acht Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Neue Freie Presse, Nr. 14136, 05.01.1904, S. 7.

O. A. 1904

O. A., Theater- und Kunstdnachrichten, in: Neue Freie Presse, Nr. 14165, 02.02.1904, S. 11.

O. A. 1906

O. A., Theater und Kunstdnachrichten in: Neue Freie Presse, Nr. 14871, 17.01.1906, S. 10–11.

O. A. 1909

O. A., Jour der acht Künstlerinnen für die Verunglückten von Messina, in: Neue Freie Presse, Nr. 15949, 15.01.1909, S. 10.

O. A. 1909

O. A., Theater- und Kunstdnachrichten, in: Neue Freie Presse, Nr. 15965, 31.01.1909, S. 16.

Seligmann 1908

Adalbert Franz Seligmann, Feuilleton. Kunstschaus-Glossen, in: Neue Freie Presse, Nr. 15730, 05.06.1908, S. 1–3.

Seligmann 1909

Adalbert Franz Seligmann, Acht Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Neue Freie Presse, Nr. 15947, 13.01.1909, S. 5.

Seligmann 1910

Adalbert Franz Seligmann, Die „Ausstellung der Frau“, in: Neue Freie Presse, Nr. 16603, 11.11.1910, S. 1–2.

Seligmann 1912

Adalbert Franz Seligmann, Kunstausstellungen, in: Neue Freie Presse, Nr. 17064, 24.02.1912, S. 11.

Zifferer 1910

Paul Zifferer, Im Atelier der Frau, in: Neue Freie Presse, Nr. 16605, 13.11.1910, S. 1–3.

Neues Frauenleben

Neues Frauenleben, Organ der freiheitlichen Frauen Österreichs, Wien 1902–1918.

Alberti 1909

Franziska Alberti, Aus Kunst und Natur. Acht Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Neues Frauenleben, Jg. 21, Nr. 2, Februar 1909, S. 52–54.

Fickert 1903

Auguste Fickert (Hg), Berichte. Tina Blau-Ausstellung im Salon Pisko, in: Neues Frauenleben, Nr. 1, Jänner 1903, S. 13–14.

Kulka 1910

Leopoldine Kulka, Die Kunst der Frau, in: Neues Frauenleben, Jg. 22, Nr. 12, Dezember 1910, S. 355–357.

Kulka 1911

Leopoldine Kulka, Radierklub Wiener Künstlerinnen, in: Neues Frauenleben, Jg. 23, Nr. 12, 1911, S. 346.

O. A. 1902

O. A., Acht Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Neues Frauenleben, Jg. 14, Nr. 1, 1902, S. 15.

O. A. 1903

O. A., Der Radierklub Wiener Künstlerinnen, in: Neues Frauenleben, Jg. 15, Nr. 12, Dezember 1903, S. 17.

Neues Wiener Journal

Neues Wiener Journal, unparteiisches Tagblatt, Wien 1893–1939.

Patek 1910

Claire Patek, Gesellschaftsnachrichten, in: Neues Wiener Journal, Jg. 18, Nr. 5954, 22.05.1910, S. 27.

B. G. 1910

B. G., Die Kunst der Frau, in: Neues Wiener Journal, Jg. 18, Nr. 6121, 06.11.1910, S. 15.

Neues Wiener Tagblatt

Neues Wiener Tagblatt, Morgen- und Abendblatt, Wien 1867–1945.

O. A. 1900

O. A., Theater, Kunst und Literatur, in: Neues Wiener Tagblatt, Jg. 34, Nr. 7, 1900, S. 7.

O. A. 1901

O. A., Theater, Kunst und Literatur. Kunstausstellungen, in: Neues Wiener Tagblatt, Jg. 35, Nr. 13, 13.01.1901, S. 9.

O. A. 1904

O. A., Der Jour der acht Künstlerinnen, in: Neues Wiener Tagblatt, Nr. 31, 31.01.1904, S. 5.

O. A. 1906

O. A., Theater, Kunst und Literatur, in: Neues Wiener Tagblatt, Jg. 40., Nr. 3. 04.01.1906, S. 9–10.

O. A. 1906

O. A., Theater und Kunst, Bilderkäufe des Unterrichtsministeriums, in: Neues Wiener Tagblatt, Abendblatt, Jg. 40, Nr. 18, 19.01.1906, S. 4.

O. A. 1908

O. A., Theater, Kunst und Literatur, in: Neues Wiener Tagblatt, Jg. 42, Nr. 163, 14.06.1908, S. 13–14.

O. A. 1909

O. A., Acht Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Neues Wiener Tagblatt, Abendblatt, Jg. 43, Nr. 29, 29.01.1909, S. 5.

O. A. 1912

O. A., Theater, Kunst und Literatur, in: Neues Wiener Tagblatt, Jg. 46, Nr. 68, 10.03.1912, S. 16–17.

Pötzl 1908

Eduard Pötzl, Kunstschaus. Eindruck eines Laien, in: Neues Wiener Tagblatt, Jg. 42, Nr. 157, 07.06.1908, S. 1–3.

Stern 1903

Friedrich Stern, Theater, Kunst und Literatur, in: Neues Wiener Tagblatt, Jg. 37, Nr. 13, 1903, S. 10.

Stern 1909

Friedrich Stern, Kunstausstellungen. Acht Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Neues Wiener Tagblatt, Jg. 43, Nr. 11, 11.01.1909, S. 1–2.

Stern 1912

Friedrich Stern, Acht Künstlerinnen und ihre Gäste. Im Kunstsalon Pisko, in: Neues Wiener Tagblatt, Jg. 46, Nr. 55, 26.02.1912, S. 14.

Stern 1915

Friedrich Stern, Frau Tinas 70. Geburtstag, in: Neues Wiener Tagblatt, Jg. 49, Nr. 314, 13.11.1915, S. 14–15.

Neuigkeits-Welt-Blatt

Neuigkeits-Welt-Blatt, Wien 1874–1943.

R. v. Es. 1910

R. v. Es., Die Kunst der Frau. Retrospektive und internationale Ausstellung im Gebäude der Sezession, in: Neuigkeits-Welt-Blatt, Jg. 37, Nr. 256, 09.11.1910, S. 13.

Enderes 1910

Rudolf von Enderes, Die Frauenkunstausstellung in der Wiener Sezession, in: Neuigkeits-Welt-Blatt, Jg. 37, Nr. 272, 29.11.1910, S. 9.

Ostdeutsche Rundschau

Ostdeutsche Rundschau, Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Kunst und Literatur, Wien 1890–1920.

O. A. 1901

O. A., Kunst und Wissenschaft, in: Ostdeutsche Rundschau, Jg. 12, Nr. 13, 13.01.1901, S. 8–9.

R. v. Es. 1909

R. v. Es., Kunst und Wissenschaft, in: Ostdeutsche Rundschau, Jg. 16, Nr. 4, 06.01.1909, S. 7–8.

E. 1912

E., Wiener Kunstchronik, in: Ostdeutsche Rundschau, Jg. 19, Nr. 41, 21.02.1912, S. 8.

Österreichische Kunst

Österreichische Kunst, Monatsschrift für bildende und darstellende Kunst, Architektur und Kunsthandwerk, Wien 1929–1938.

Zita 1936

Heinrich Zita, Die Frau aus Bildnerin, in: Österreichische Kunst, Jg. 7, Nr. 6/7, 1936.

Österreichs Illustrierte Zeitung

Österreichs Illustrierte Zeitung, Wien 1894–1938.

M. Z. 1899

M. Z., Tina Blau-Ausstellung, Österreichische Illustrierte Zeitung, Jg. 8, Nr. 12, 1899, S. 9.

O. A. 1901

O. A., Wiener Kunstausstellungen. Salon Pisko, in: Österreichs Illustrierte Zeitung, Jg. 10, Heft 17, 27.01.1901, S. 342.

Österreichische Lehrerinnen-Zeitung

Österreichische Lehrerinnen-Zeitung, Organ des Vereines der Lehrerinnen und Erzieherinnen in Österreich, Wien 1893–1901.

Hauptfleisch 1900

Antonia Hauptfleisch, Olga Wisinger-Florian-Ausstellung, in: Österreichische Lehrerinnen-Zeitung, Jg. 8, Nr. 4, 1900, S. 57–58.

Österreichische Frauenrundschau

Österreichische Frauenrundschau, Organ des Bundes Österreichischer Frauenvereine, Wien 1909–1919.

Littmann 1910

Helene Littmann, Die Kunst der Frau, in: Österreichische Frauenrundschau, Jg. 8. Nr. 80, Dezember 1910, S. 2–4.

Österreichische Rundschau

Österreichische Rundschau, Wien 1904–1916.

Folnesics 1910

Josef Folnesics, Erste Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs, in: Österreichische Rundschau, Bd. 25, Oktober–Dezember 1910, S. 410–412.

Pharmaceutische Post

Pharmaceutische Post, Wochenschrift für die Gesammt-Interessen der Pharmacie, Wien 1868–1938

O. A. 1900

O. A., Apothekerin und Malerin, in: Pharmaceutische Post, 33 Jg., Nr. 6, 1900, S. 76–84.

Prager Tagblatt

Prager Tagblatt, Prag 1877–1939.

Dr. M. 1900

Dr. M., Wiener Brief. Ausstellung Wisinger-Florian, in: Prager Tagblatt, Nr. 6, 07.01.1900, S. 10.

Reichspost

Reichspost, Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk Oesterreich-Ungarns, Wien 1894–1938.

O. A. 1910

O. A., Theater, Kunst, Musik, in: Reichspost, Jg. 17, Nr. 336, 06.12.1910, S. 7.

J. R. 1912

J. R., Ausstellung im Kunstsalon Pisko, in: Reichspost, Jg. 19, Nr. 104, 03.03.1912, S. 8.

Sport und Salon

Sport und Salon, Wien/Budapest 1888–1918.

Mühsam 1904

Kurt Mühsam, Kunstsalon Pisko, in: Sport und Salon, Jg. 7, Nr. 6, 06.02.1904, S. 17.

The Studio

The Studio, International Art, London 1893–1925.

Levetus 1902

Amelia Sarah Levetus, Studio Talk, in: The Studio, Vol. 25, No. 108, 1902, p. 136–137.

Levetus 1908

Amalia Sarah Levetus, Studio Talk. Vienna, in: The Studio, Vol. 44, Nr. 186, 1908, S. 308–314.

Wiener Allgemeine Zeitung

Wiener Allgemeine Zeitung, Wien 1880–1934.

Klimt 1907

Gustav Klimt, Die Ausstellung der Klimt-Gruppe, zit. von Berta Zuckerkandl, in: Wiener Allgemeine Zeitung, Nr. 8882, 02.11.1907, S. 7.

Zuckerkandl 1908

Berta Zuckerkandl, Eröffnung der Kunstschaus 1908, in: Wiener Allgemeine Zeitung, Nr. 9054, 01.06.1908, S. 3–4.

Zuckerkandl 1912

Berta Zuckerkandl, Ein neuer Kunstbund, in: Wiener Allgemeine Zeitung, Nr. 10197, 2.4.1912, S. 3–4.

Wiener Hausfrauenzeitung

Wiener Hausfrauenzeitung, Organ für hauswirtschaftliche Interessen, Wien 1875–1914.

V. W. 1906

V. W., Acht Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Wiener Hausfrauen-Zeitung, Jg. 32, Nr. 3, 21.01.1906, S. 35.

Weißenthurn 1912

Maximiliane von Weißenthurn, Acht Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Wiener Hausfrauen-Zeitung, Jg. 38, Nr. 9, 1912, S. 88.

Wiener Sonn- und Montagszeitung

Wiener Sonn- und Montagszeitung, Handels- und Versicherungs-Zeitung, Wien 1876–1936.

Seligmann 1896

Adalbert Franz Seligmann, Aus dem Künstlerhause, in: Wiener Sonn- und Montagszeitung, Jg. 54, Nr. 15, 13.04.1896, S. 1–2.

P. A. 1906

P. A., Kunstausstellungen. Acht Wiener Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Wiener Sonn- und Montagszeitung, Jg. 44, Nr. 3, 15.01.1906, S. 9.

Seligmann 1908

Adalbert Franz Seligmann, Die Kunstschaus 1908, in: Wiener Sonn- und Montagszeitung, Jg. 46, Nr. 25, 22.06.1908, S. 1–2.

Wiener Zeitung

Wiener Zeitung, Beilage: Wiener Abendpost, Wien 1780–heute.

O. A. 1895

O. A., Ausstellungen im Künstlerhaus. Frau Olga Wisinger-Florian, in: Wiener Zeitung, Nr. 278, 30.11.1895, S. 2–3.

A. F. 1899

A. F., Kunst-Ausstellung, in: Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 42, 21.02.1899, S. 1.

O.A. 1900

O.A., Kleines Feuilleton. Kunstausstellungen, in: Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 4, 05.01.1900, S. 1.

Falke 1901

Amalie von Falke, Frauenkunst, in: Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 8, 10.01.1901, S. 1–2.

O. A. 1906

O. A., Kunstausstellung, in: Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 2, 03.10.1906, S. 3.

Zeitschrift für bildende Kunst

Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig 1866–1932.

Hevesi 1908

Ludwig Hevesi, Kunstschaus Wien 1908, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. 19, 1908, S. 245–254.

Tietze-Conrat 1911

Erika Tietze-Conrat, Die Kunst der Frau. Ein Nachwort zur Ausstellung in der Wiener Sezession, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. 22, Bd. 46, 1911, S. 146–148.

7.2 Sekundärliteratur

APA 2019

APA, Tanja Pusnik neue Präsidentin des Künstlerhauses, Wien 2019, in: Der Standard, 25.6.2019 (15.6.2023), URL: <https://www.derstandard.at/story/2000105401402/tanja-prusnik-neue-praesidentin-des-kuenstlerhauses>.

Aichelburg 2003

Wladimir Aichelburg, Das Wiener Künstlerhaus 1861–2001, Bd. 1, hg. von Michael Matischnig, Wien 2003.

Anderson 1994

Harriet Anderson, Vision und Leidenschaft. Die Frauenbewegung im Fin de Siècle Wiens, dt. und hg. von Gertraud Fädler, Wien 1994 (zuerst englisch: Utopian Feminism. Women's Movements in fin-de-siècle Vienna, Yale 1992).

Baumgartner 2006

Sieglinde Monika Baumgartner, Die Künstlerin Broncia Koller-Pinell, in: Boris Manner (Hg.), Broncia Koller 1863–1934, Wien 2006, S. 55–65.

Baumgartner 2015

Marianne Baumgartner, Der Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien. 1885–1938, Wien/Köln/Weimar 2015.

Berger 1982

Renate Berger, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 1982¹.

Bisanz 2005

Hans Bisanz, Die Klimt-Gruppe, in: Christian Brandstätter (Hg.), Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 111–119.

Brandow-Faller 2010

Megan Marie 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, Washington 2010.

Brandow-Faller 2020

Megan Marie Brandow-Faller, Not Just Child's Play. Toys and the Mehrfachkünstlerinnen of the Wiener Werkstätte, in: Christoph Thun-Hohenstein, Anne-Katrin Rossberg, Elisabeth Schmuttermeier (Hg.), Die Frauen der Wiener Werkstätte (Kat. Ausst. Museum für angewandte Kunst, Wien 2021), Basel 2020, S. 52–75.

Brandstätter 2005

Christian Brandstätter, Die Wiener Werkstätte, in: Ders. (Hg.), Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne, Wien 2005, S. 175–199.

Brendinger 2011

Marie-Sophie Brendinger, Die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs. Studien zu ihrer Rolle in Kunst- und Frauengeschichte Europas, Dipl., Wien 2011.

Broude/Garrard 1987

Norma Broude/Mary D. Garrard, Feminist Art History and the Academy: Where Are We Now?, in: *Women's Studies Quarterly*, Vol. 15, No. 1/2, 1987, S. 10–16.

Fellner 2016

Sabine Fellner, „Schade, daß sie in dem Wahne lebt, Männerarbeit tun zu wollen, dafür ist sie nicht geboren“ – Teresa Feodorowna Ries, in: Andrea Winkelbauer/Dies. (Hg.), *Die bessere Hälfte. Jüdische Künstlerinnen bis 1938* (Kat. Ausst. Jüdisches Museum, Wien 2016), Wien 2016, S. 35–42.

Fellner 2019

Sabine Fellner, *Stadt der Frauen – Frauen der Stadt*, in: Stella Rollig/Dies. (Hg.), *Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900–1938* (Kat. Ausst. Unteres Belvedere, Wien 2019), Wien 2019, S. 15–22.

Fellner/Winklbauer 2016

Sabine Fellner/Andrea Winklbauer, *Die bessere Hälfte. Jüdische Künstlerinnen aus Wien 1860–1938. Eine Wiederentdeckung*, in: Andrea Winklbauer/Sabine Fellner (Hg.), *Die bessere Hälfte. Jüdische Künstlerinnen bis 1938* (Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien, Wien 2016–2017) Wien 2016, S. 13–29.

Fichtner-Egloff 2021

Jeanne Fichtner-Egloff, *Inspiration Japan*, in: Daniel Studer/Tobias G. Natter (Hg.), *Klimt und Freunde* (Kat. Ausst. Historischen und Völkerkundemuseum, St. Gallen 2021), Schwellbrunn 2021, S. 295–317.

Fischer/Brix 1997

Lisa Fischer/Emil Brix (Hg.), *Die Frauen der Wiener Moderne*, Wien/München 1997.

Fliedl 1986

Gottfried Fliedl, *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1876–1918*, Salzburg/Wien 1986.

Forsthuber 1989

Sabine Forsthuber, *Zwischen Selbstverwaltung und Vermarktung. Die Kunst der Wiener Frauen im Ausstellungsbetrieb der 1. Republik*, in: Ines Lindner/u.a. (Hg.), *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989, S. 131–148.

Forsthuber 1990

Sabine Forsthuber, *Vom Ende der Wiener Frauenakademie in der NS-Zeit*, in: Hans Seiger/Michael Lunardi/Peter Josef Populorum (Hg.), *Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik*, Wien 1990, S. 217–246.

Frodl 2004

Gerbert Frodl, *Stimmungsimpressionismus. Ein europäisches Phänomen*, in: Ders./Verena Traeger (Hg.), *Stimmungsimpressionismus* (Kat. Ausst. Oberes Belvedere, Wien 2004), Wien 2004, S. 9–13.

Futscher 1994

Edith Futscher, Olga Wisinger-Florian, in: *Natürlichere Natur. Malerei des österreichischen*

Stimmungsimpressionismus (Kat. Ausst. Kunsthaus Mürz, Mürzzuschlag 1994), Mürzzuschlag 1994, S. 214–217.

Giese 2004

Herbert Giese, Der gemeinsame Nenner?, in: Gerbert Frodl/Verena Traeger (Hg.), Stimmungsimpressionismus (Kat. Ausst. Oberes Belvedere, Wien 2004), Wien 2004, S. 29–41.

Giese 2018

Alexander Koloman Giese, Olga Wisinger-Florian. Leben und Werk: vom Poetischen Realismus zum Farbexpressionismus, Wien 2018.

Giese 2018

Alexander Koloman Giese, „...mit den Blumen keinen Concurrenten“. Olga Wisinger-Florians Feldblumenbilder, in: Stella Rollig/Rolf H. Johannsen (Hg.), Sag's durch die Blume! Wiener Blumenmalerei von Waldmüller bis Klimt, (Kat. Ausst. Unteres Belvedere, Wien 2018), München 2018, S. 159–162.

Giese 2019

Alexander Giese, Olga Wisinger-Florian. Meilensteine einer Karriere, in: Marianne Hussl-Hörmann/Hans-Peter Wipplinger (Hg.), Olga Wisinger-Florian. Flower-Power der Moderne (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2019), Wien 2019¹, S. 23–31.

Giese 2019

Alexander Giese, Die zwölf Monate – ein Bilderzyklus 1890–1892, in: Marianne Hussl-Hörmann/Hans-Peter Wipplinger (Hg.), Olga Wisinger-Florian. Flower-Power der Moderne (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2019), Wien 2019¹, S. 84–91.

Giese 2019

Alexander Giese, Das reife Werk 1900–1907, in: Marianne Hussl-Hörmann/Hans-Peter Wipplinger (Hg.), Olga Wisinger-Florian. Flower-Power der Moderne (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2019), Wien 2019¹, S. 123.

Heindl 1997

Waltraud Heindl, Frauenbild und Frauenbildung in der Wiener Moderne, in: Lisa Fischer/Emil Brix (Hg.), Die Frauen der Wiener Moderne, Wien/München 1997, S. 21–33.

Hilger 1986

Wolfgang Hilger, Geschichte der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs“ Secession 1897–1918, in: Vereinigung bildender Künstler (Hg.), Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897–1985, Wien/Köln/Graz 1986, Bd. 2, S. 9–66.

Holaus 1999

Bärbel Holaus, Olga Wisinger-Florian. Arrangement mit dem „Männlichen“ in der Kunst, in: Ingried Brugger (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute (Kat. Ausst. Kunstforum Wien, Wien 1999–2000), Wien 1999, S. 84–103.

Holaus 2004

Bärbel Holaus, Olga Wisinger Florian, in: Gerbert Frodl/Verena Traeger (Hg.), Stimmungsimpressionismus (Kat. Ausst. Oberes Belvedere, Wien 2004), Wien 2004, S. 230–232.

Holaus 2004

Bärbel Holaus, Olga Wisinger Florian. Weibliches Talent mit “...riesiger männlicher Energie“, in: Gerbert Frodl/Verena Traeger (Hg.), *Stimmungsimpressionismus* (Kat. Ausst. Oberes Belvedere, Wien 2004), Wien 2004, S. 289–304.

Hölters u.a. 2020

Hölters u. a., Biografien, in: Christoph Thun-Hohenstein, Anne-Katrin Rossberg, Elisabeth Schmuttermeier (Hg.), *Die Frauen der Wiener Werkstätte* (Kat. Ausst. Museum für angewandte Kunst, Wien 2021), Basel 2020, S. 201–281.

Hussl-Hörmann 2019

Marianne Hussl-Hörmann, Hartenstein 1899, in: Dies./Hans-Peter Wipplinger (Hg.), Olga Wisinger-Florian. Flower-Power der Moderne (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2019), Wien 2019¹, S. 113–121.

Hügli-Vass 2021

Sabine Hügli-Vass, Die Landschaften, in: Daniel Studer/Tobias G. Natter (Hg.), *Klimt und Freunde* (Kat. Ausst. Historischen und Völkerkundemuseum, St. Gallen 2021), Schwellbrunn 2021, S. 260–295.

Jirasek 2008

Pavel Jirasek, Künstlerisches Spielzeug, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt und die Kunstschaus 1908* (Kat. Ausst. Belvedere, Wien 2008–2009) Wien 2008, S. 364–371.

Johnson 1997

Julie Marie Johnson, Schminke und Frauenkunst. Konstruktionen weiblicher Ästhetik um die Ausstellung „Die Kunst der Frau“, 1910, dt. und übers. von Felix Tweraser, in: Brix Emil/Fischer Lisa (Hg.) *Die Frauen der Wiener Moderne*, München/Wien 1997, S. 167–178.

Johnson 1998

Julie Marie Johnson, *The Art Of The Woman. Women’s Art Exhibitions in Fin-De-Siècle Vienna*, Chicago 1998.

Johnson 2011

Julie Marie Johnson, *The ephemeral Museum of Old Mistresses. A Tale of two Exhibitions*, in: Rudolfine Lackner (Hg.), *100 Jahre VBKÖ. Festschrift*, Wien 2011, S. 75–96.

Johnson 2012

Julie Marie Johnson, *The Memory Factory. The forgotten Women Artists of Vienna 1900*, Pordue University 2012.

Johnson 2019

Julie Marie Johnson, *Getilgte Geschichte*, dt. von Wilfried Prantner, in: Stella Rollig/Sabine Fellner (Hg.), *Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900–1938* (Kat. Ausst. Unteres Belvedere, Wien 2019), Wien 2019, S. 31–41.

Kaiser 2014

Maximilian Kaiser, *Ausstellungschronologie 1899–1938*, in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900 bis 1938)* (Kat. Ausst. Unteres Belvedere, Wien 2014–2015) Wien 2014, S. 113–256.

Kapfinger 1997

Otto Kapfinger, Des Kunsttempels Traumlandsherkunft, in: Eleonora Louis, Die Secession. Permanenz einer Idee, hg. von der Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession, Ostfildern-Ruit 1997, S. 86–107.

Klee 2019

Alexander Klee, Elena Luksch-Makowsky – freie Künstlerin, in: Stella Rollig/Sabine Fellner (Hg.), Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900–1938 (Kat. Ausst. Unteres Belvedere, Wien 2019), Wien 2019, S. 113–123.

Kreuzhuber 2020

Elisabeth Kreuzhuber, Kleine Chance, optimal genützt: Künstlerinnen der Wiener Werkstätte an der Kunstgewerbeschule: in: Christoph Thun-Hohenstein, Anne-Katrin Rossberg, Elisabeth Schmuttermeier (Hg.), Die Frauen der Wiener Werkstätte (Kat. Ausst. Museum für angewandte Kunst, Wien 2021), Basel 2020, S. 24–33.

Kristan 2008

Markus Kristan, „Sie herrscht, indem sie dient“. Die Architektur der Kunstschaus Wien 1908, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), Gustav Klimt und die Kunstschaus 1908 (Kat. Ausst. Belvedere, Wien 2008–2009) Wien 2008, S. 40–77.

Kristan 2016

Markus Kristan, Kunstschaus Wien 1908, Weitra 2016.

Lackner 2011

Rudolfine Lackner (Hg.), 100 Jahre 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 Kunsthanderwerkerinnen Wiener Frauenkunst 1926–1938/1946–1956. Eine Re-/Konstruktion, Wien 2017.

Leppien 1979

Helmut R. Leppien, Elena Luksch-Makowsky. Zwischen Bilderbogen und Stilkunst, in: Waldegg/Leppien, Richard Luksch. Elena Luksch-Makowsky, Hamburg 1979, S. 13–22.

Loitfellner 2015

Tamara Loitfellner, Zum Frauenausschuss im Künstlerhaus. Annäherung an ein unerforschtes Thema, in: Peter Bogner/Richard Kurdiovsky/Johannes Stoll (Hg.), Das Wiener Künstlerhaus. Kunst und Institution, Wien 2015, S. 117–125.

Loitfellner 2016

Tamara Loitfellner, Kunstschauffend – Weiblich – Jüdisch. Die Rolle jüdischer bildender Künstlerinnen in Österreich vor 1938, in: Andrea Winklbauer/Sabine Fellner (Hg.), die bessere Hälfte. Jüdische Künstlerinnen bis 1938 (Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien, Wien 2016–2017) Wien 2016, S. 57–67.

Lovecky 2019

Katharina Lovecky, Der lange Weg ins Belvedere. Erwerbungen von Künstlerinnen in der Modernen Galerie und ihren Nachfolgeinstitutionen, in: Stella Rollig/Sabine Fellner (Hg.),

Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900–1938 (Kat. Ausst. Unteres Belvedere, Wien 2019), Wien 2019, S. 205–214.

Müksch 2020

Ursula Müksch, Der Frau ihre Kunst und Freiheit. Der unaufhaltbare Wandel der Frau in Gesellschaft und Kunst, in: Jahrbuch der Deutschen Exlibris-Gesellschaft, 2020, S. 135–148.

Natter 1993

Tobias Günter Natter, Im Glanz und doch verborgen. Leben und Werk der Broncia Koller-Pinell, in: Broncia Koller-Pinell. Eine Malerin im Glanz der Wiener Jahrhundertwende (Kat. Ausst. Jüdisches Museum der Stadt Wien, Wien 1993), Wien 1993, S. 11–24.

Natter 1993

Tobias Günter Natter, Der Hagenbund. Zur Stellung einer Wiener Künstlervereinigung, in: Ders. (Hg.), Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900–1938 (Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Schloss Halbturn 1993), Wien 1993, S. 9–27.

Natter 1998

Tobias Günter Natter, Carl Moll und die Galerie Miethke, in: Ders./Gerbert Frodl, Carl Moll (1861–1945) (Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998), Salzburg 1998, S. 129–150.

Nierhaus 1986

Irene Nierhaus, Das Zwiegesicht. Facetten der Kunst und Politik der Vereinigung bildender Künstler – Wien Secession 1914–1945, in: Die Vereinigung bildender Künstler (Hg.), Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897–1985, Wien/Köln/Graz 1986, S. 67–99.

Nochlin 1971

Linda Nochlin, Why Have There Been No Great Women Artists? In: Vivian Gornick (Hg.), Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness, New York u.a. 1971, S. 480–510.

Oehring 2009

Erika Oehring (Hg.), Josef Engelhart. Vorstadt und Salon, Wien 2009.

Otten 2008

Dietrun Otten, Die Klimt-Gruppe. Malerei auf der Kunstscha 1908, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), Gustav Klimt und die Kunstscha 1908 (Kat. Ausst. Belvedere, Wien 2008–2009) Wien 2008, S. 156–175.

Parker/Pollock 1981

Rozsika Parker/Griselda Pollock, Old Mistresses. Women, Art and Ideology, London 1981¹.

Plakolm-Forsthuber 1989

Sabine Plakolm-Forsthuber, Zwischen Selbstverwaltung und Vermarktung. Die Kunst der Wiener Frauen im Ausstellungsbetrieb der 1. Republik, in: Ines Lindner/u.a. (Hg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 131–147.

Plakolm-Forsthuber 1994

Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei – Plastik – Architektur, Wien 1994.

Plakolm-Forsthuber 1996

Sabine Plakolm-Forsthuber, Tina Blau und die Frauenbewegung, in: Tobias Günter Natter (Hg.), Plein Air. Die Landschaftsmalerin Tina Blau 1845–1916 (Kat. Ausst. Jüdisches Museum, Wien 1996), Wien 1996, S. 37–52.

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 1997, S. 179–193.

Plakolm-Forsthuber 1999

Sabine Plakolm-Forsthuber, Malerinnen der Zwischenkriegszeit, in: Ingried Brugger (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute (Kat. Ausst. Kunstforum Wien, Wien 1999–2000), Wien 1999, S. 134–157.

Plakolm-Forsthuber 2019

Sabine Plakolm-Forsthuber, Ausbildung, Vereine und Netzwerke, in: Stella Rollig/Sabine Fellner (Hg.), Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900–1938 (Kat. Ausst. Unteres Belvedere, Wien 2019), Wien 2019, S. 43–56.

Pumberger 2016

Stephan Pumberger, Die Geschichte des Hagenbundes 1900–1938, in: Peter Chrastek (Hg.), Hagenbund und seine Künstler. Wien 1900–1938. Expressiv, neusachlich, verboten, Wien 2016, S. 9.

Rathkolb 2014

Oliver Rathkolb, „Förderung von vaterländischen künstlerischen Bestrebungen“. Der Hagenbund und der kunstpolitische Handlungsrahmen von der Monarchie bis zur Kanzlerdiktatur, in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900 bis 1938) (Kat. Ausst. Unteres Belvedere, Wien 2014), Wien 2014, S. 9–16.

Rollig 2019

Stella Rollig, Vorwort, in: Dies./Sabine Fellner (Hg.), Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900–1938 (Kat. Ausst. Unteres Belvedere, Wien 2019), Wien 2019, S. 7–9.

Roser-De Palma 1971

Annelie Roser-De Palma, Die Landschaftsmalerin Tina Blau, Diss. (unpub.), Universität Wien 1971.

Schmuttermeier 2020

Elisabeth Schmuttermeier, Auftakt zur Wiener Werkstätte: Die Vereinigung „Wiener Kunst im Hause“, in: Christoph Thun-Hohenstein, Anne-Katrin Rossberg, Elisabeth Schmuttermeier (Hg.), Die Frauen der Wiener Werkstätte (Kat. Ausst. Museum für angewandte Kunst, Wien 2021), Basel 2020, S. 36–49.

Schweiger 2003

Werner J. Schweiger, Vereinigung Österreichischer Bildender Künstler und Künstlerinnen, in: Kunstarchiv Werner J. Schweiger 31.10.2003 (20.07.2023), URL: <https://archive.fo/gPhfV#selection-159.1-159.493>.

Shedel 1997

James Shedel, Kunst und Identität. Die Wiener Secession 1897–1938, dt. von Angelika Schweikhart, in: Eleonora Louis, Die Secession. Permanenz einer Idee, hg. von der Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession, Ostfildern-Ruit 1997, S. 13–57.

Smola 2018

Franz Smola, Die Erfindung der Blumenlandschaft. Pleinairistische Blumenbilder um 1900 von Olga Wisinger-Florian und Marie Egner, in: Stella Rollig/Rolf H. Johannsen (Hg.), Sag's durch die Blume! Wiener Blumenmalerei von Waldmüller bis Klimt, (Kat. Ausst. Unteres Belvedere, Wien 2018), München 2018, S. 147–158.

Spera 2016

Danielle Spera, Ins Rampenlicht, in: Andrea Winklbauer/Sabine Fellner (Hg.), Die bessere Hälfte. Jüdische Künstlerinnen bis 1938 (Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien, Wien 2016–2017) Wien 2016, S. 7–12.

Storch 1989

Ursula Storch, „... hübsche Blumenstücke und Stilleben ...“. Rosa Mayreder und andere bildende Künstlerinnen in Wien um 1900, in: Reingard Witzmann (Hg.), Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900 (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1989–1999), Wien 1989, S. 90–100.

Storm 2020

Anna Storm, Aneignung und Eigensinn. Interpikturalität in der Malerei Helene Funkes, Bielefeld 2020.

Suppan/Tromayer 1981

Martin Suppan/Erich Tromayer, Maria Egner. Eine österreichische Stimmungsimpressionistin, Wien 1981.

Thun-Hohenstein 2020

Christoph Thun-Hohenstein, Wie „weiblich“ war die Wiener Werkstätte?, in: Ders., Anne-Katrin Rossberg, Elisabeth Schmuttermeier (Hg.), Die Frauen der Wiener Werkstätte (Kat. Ausst. Museum für angewandte Kunst, Wien 2021), Basel 2020, S. 6–8.

Waissenberger 1985

Robert Waissenberger, Der Zeit ihrer Kunst, in: Wien 1870–1930. Traum und Wirklichkeit (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1985²), Wien 1985², S. 76–83.

Weidinger 2008

Alfred Weidinger, „...billig wie die Möglichkeit“. Dokumentarisches zur Entstehung der Kunstschaus, in: Agnes Husslein-Arco/Ders. (Hg.), Gustav Klimt und die Kunstschaus 1908 (Kat. Ausst. Belvedere, Wien 2008–2009) Wien 2008, S. 14–20.

Winklbauer 1999

Andrea Christine Winklbauer, Als Frau und Künstlerin. Durchsetzungsstrategien weiblicher

Kunstschafter im 19. Jahrhundert, in: Ingried Brugger (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute (Kat. Ausst. Kunstforum Wien, Wien 1999–2000), Wien 1999, S. 45–60.

Winklbauer/Fellner/Seidl 2016

Andrea Winklbauer/Sabine Fellner/Sarah Seidl, Biografien, in: Andrea Winklbauer/Sabine Fellner (Hg.), Die bessere Hälfte. Jüdische Künstlerinnen bis 1938 (Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien, Wien 2016–2017) Wien 2016, S. 204–216.

Ziegerhofer 2018

Anita Ziegerhofer, Ohne Frauenbewegung kein Frauenwahlrecht. „Müht Euch um den Stimmzettel, er ist der Schlüssel zu allen bürgerlichen Rechten!“, Graz/Wien 2018.

7.2.1 Ausstellungskataloge

Brugger 1999

Ingried Brugger (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute (Kat. Ausst. Kunstforum Wien, Wien 1999–2000), Wien 1999.

Frodl/Traeger 2004

Gerbert Frodl/Verena Traeger (Hg.), Stimmungsimpressionismus (Kat. Ausst. Oberes Belvedere, Wien 2004), Wien 2004.

Hussl-Hörmann/Wipplinger 2019

Marianne Hussl-Hörmann/Hans-Peter Wipplinger (Hg.), Olga Wisinger-Florian. Flower-Power der Moderne (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2019), Wien 2019¹.

Husslein-Arco/Boeckl/Krejci 2014

Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hg.), Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900 bis 1938) (Kat. Ausst. Unteres Belvedere, Wien 2014–2015), Wien 2014.

Husslein-Arco/Fellinger 2016

Agnes Husslein-Arco/Markus Fellinger (Hg.), Tina Blau (Kat. Ausst. Belvedere, Wien 2016–2017), Wien 2016.

Husslein-Arco/Weidinger 2008

Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), Gustav Klimt und die Kunstschaus 1908 (Kat. Ausst. Belvedere, Wien 2008–2009) Wien 2008.

Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 1985

Wien 1870–1930. Traum und Wirklichkeit (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1985), Wien 1985².

Kat. Ausst. Österreichische Galerie im Belvedere 1971

Tina Blau. 1845–1916. Eine Wiener Malerin (Kat. Ausst. Österreichische Galerie im Belvedere, Wien 1971), Wien 1971.

Kat. Ausst. Niederösterreichisches Landesmuseum 1980

Die Malerin Broncia Koller 1863–1934 (Kat. Ausst. Niederösterreichisches Landesmuseum, Wien 1980), Wien 1980.

Kat. Ausst. Jüdisches Museum 1993

Broncia Koller-Pinell. Eine Malerin im Glanz der Jahrhundertwende (Kat. Ausst. Jüdisches Museum, Wien 1993), Wien 1993.

Natter 1993

Tobias Günter Natter (Hg.), Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900–1938 (Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Schloss Halbturn 1993), Wien 1993.

Natter/Frodl 1998

Tobias Günter Natter/Gerbert Frodl, Carl Moll (1861–1945) (Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998), Salzburg 1998.

Natter/Trummer 2006

Tobias Günter Natter/Thomas Trummer, Die Tafelrunde. Egon Schiele und sein Kreis (Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2006) Köln 2006.

Rollig/Fellner 2019

Stella Rollig/Sabine Fellner (Hg.), Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900–1938 (Kat. Ausst. Unteres Belvedere, Wien 2019), Wien 2019.

Rollig/Johannsen 2018

Stella Rollig/Rolf H. Johannsen (Hg.), Sag's durch die Blume! Wiener Blumenmalerei von Waldmüller bis Klimt, (Kat. Ausst. Unteres Belvedere, Wien 2018), München 2018.

Studer/Natter 2021

Daniel Studer/Tobias G. Natter (Hg.), Klimt und Freunde (Kat. Ausst. Historischen und Völkerkundemuseum, St. Gallen 2021), Schwellbrunn 2021.

Thun-Hohenstein/Rossberg/Schmuttermeier 2020

Christoph Thun-Hohenstein, Anne-Katrin Rossberg, Elisabeth Schmuttermeier (Hg.), Die Frauen der Wiener Werkstätte (Kat. Ausst. Museum für angewandte Kunst, Wien 2021), Basel 2020.

Winklbauer/Fellner 2016

Andrea Winklbauer/Sabine Fellner (Hg.), Die bessere Hälfte. Jüdische Künstlerinnen bis 1938 (Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien, Wien 2016–2017) Wien 2016.

Wipplinger 2019

Hans-Peter Wipplinger (Hg.), Wien 1900. Aufbruch in die Moderne (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2019), Wien 2019¹.

Witzmann 1989

Reingard Witzmann (Hg.), Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900 (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1989–1999), Wien 1989.

8 Anhang

8.1 Tabellen

8.1.1 Tabelle 1

Die Einzelausstellung von Olga Wisinger-Florian (1844–1926) im Salon Pisko 1900.⁶⁶⁸

1. Dämmerung	42. Strohschober bei Etsdorf
2. In den Feldern	43. Fischermarkt in Venedig
3. Herbstabend	44. Kleemandeln
4. Sonnige Au	45. Paenonien im Rothschildgarten
5. Fallendes Laub (Motiv aus Hartenstein)	46. Rübenernte
6. Mühle in Hartenstein	47. Kohlfeld bei Sonne
7. Sägemühle in Hartenstein	48. Kukurutzernte
8. Lilien	49. Pappelallee, Abend (Skizze)
9. Mohnbeet	50. Birken im November
10. Letzte Sonnenstrahlen	51. Ruine Hartenstein
11. Am Wasser	52. Strand in Etretat
12. Wäscherinnen	53. Wäscherinnen in Etretat
13. Kastanienzweig bei Regen	54. Hafen in Lussingrände
14. Im Park von Walkersdorf	55. Oelbäume in Lussingrände
15. Grüner Wald	56. Hafeneinfahrt in Lussingrände
16. Octoberstimmung (Skizze)	57. Strandweg in Abbazia
17. Brücke am Kamp	58. Sciroccowelle
18. Herbstlaub	59. Friedhofstor in Lovrana
19. Sonnenblumen	60. Strand in Medvea
20. Bauerngarten	61. Blühende Bäume
21. Frühlingsabend	62. Frühling
22. Cactusblüthen (Rothschildgarten)	63. In der Au
23. Liliengarten	64. Wäscherinnen (Skizze)
24. Herbstallee in Hartenstein	65. Strohschober (Skizze)
25. Am Bache (Motiv aus Hartenstein)	66. Kuhweide
26. Esparsettefeld bei Sonne	67. Herbstblumen
27. Reife Zwetschken	68. Veilchen
28. Waldweg im September	69. Enten
29. Aprilstimmung	70. Posthof in Karlsbad

⁶⁶⁸ Kat. Ausst. Salon Pisko 1900.

30. Gemüsegarten (Skizze)	71. Beim Café in Karlsbad
31. Spät Abend	72. Markt in Gmunden (Skizze)
32. Marterl im Kornfeld	73. Abendstimmung (Skizze)
33. Azaleengarten	74. Weinkeller in Etsdorf (Skizze)
34. Am Balkon (Abbazia)	75. Herbstallee
35. Esparsettefeld (Abend)	76. Ruine Hartenstein im Schnee
36. Wilder Mohn	77. Motiv aus Hartenstein
37. Kornblumen im Felde	78. Weg zur Burg Hartenstein
38. Mohnblumen im Felde	79. Birken am Bach
39. Pappelallee	80. Parkstudie
40. Bahnhofstrasse in Etsdorf	81. Platanenallee
41. Hortensien	82. Akazienallee

8.1.2 Tabelle 2

Die 1. Ausstellung der *8 Künstlerinnen und ihre Gäste* im Salon Pisko 1901.⁶⁶⁹

1. Marie Egner (1850–1940)	Alles was am Wege wächst
2. –	In der Laube
3. Susanne Granitsch (1869–1946)	Portrait
4. Marie Egner	Letzte Post
5. –	Zwischen Tag und Abend
6. Eugenie Munk (1867–1915)	Pierot
7. Hermine von Janda (1853–1929)	Das Fasszieherhaus
8. Josefine Swoboda (1861–1924)	Bildnis der Gräfin Bombeles
9. –	Miniaturen
10. Ernestine von Kirchsberg (1857–1924)	Weissenkirchen an der Donau
11. Emilie Meditz Pelikan (1861–1908)	Morgenstimmung
12. –	Orangenbäume am Meere
13. Marie Egner	Von oben
14. –	Strand am Bodensee
15. –	Altes Städtchen
16. –	Meersburg
17.–18. Hermine von Janda	Bemalte Vasen
19.–21. Gisela Falke (1871–?)	Vasen
22. Marie Müller (1847–1935)	Miniaturen
23. Camilla Göbl (1871–1965)	Ofenschirm
24. Henriette Filtsch (1867–1923)	Ofenschirm
25. Teresa F. Ries (1866–1956)	Der Kuss (Bronze)
26. Susanne Grantisch	Aktstudie
27. –	Portrait des Herrn G.
28. Bertha von Tarnóczy (1846–1936)	Abend im Hafen von Concarneau
29. Olga Wisinger-Florian	Blühende Rosen
30. –	Wilde Sonnenblumen
31. –	Abendsonne

⁶⁶⁹ Kat. Ausst. Salon Pisko 1901.

32. –	Nach dem Gewitter
33. –	Im Vorfrühling
34. –	Teufelsfelsen in Hartenstein
35. Marie Müller	Studienkopf
36. –	Bildnis Ihrer Exc. der Frau Baronin Dr. Ebner-Eschenbach
37. –	Porträt des Herrn Ritter von Metaxa
38. Olga Wisinger-Florian	Herbstblumen
39. –	Reservegarten in Grafenegg
40. Bertha von Tarnóczy	Hafen von Concarneau
41. Marie Egner	Bauernstube
42. Camilla Göbl	Herbstzeitlosen
43. Adrienne Pötting (1856–1909)	Dachauerin
44. Melanie von Horsetzky (1852–1931)	Unschuld
45. –	Studienkopf
46. –	Frauenbildnis
47. Hermine von Janda	Theater an der Wien
48. Eugenie Munk	Studie aus der Bretagne
49.–55. Hermine Laukota (1853–1931)	Radierung
56. Olga von Bosznánska (1865–1940)	Porträtstudie
57. –	Porträt
58.–60. Bertha von Tarnóczy	Radierung
61. Teresa Feodorowna Ries	Bildnis des Schauspielers Christians
62. Marianne von Eschenburg (1856–1937)	Porträt des Freiherrn v. E.
63. Susanne Granitsch	Matri honorem
64. Olga Wisinger-Florian	Vorfrühling
65. Susanne Granitsch	Studienkopf
66. Bertha von Tarnóczy	Herbst im Moos
67. Marie Egner	Enten-Jour
68. –	Ferleithen
69. Eugenie Munk	Mädchen aus der Bretagne
70. –	Männlicher Kopf
71. Olga Wisinger-Florian	Malven
72. –	Im Garten
73. Elsa Kövesházi-Kalmár (1876–1956)	Studienkopf
74. Hedwig von Friedländer (1863–1945)	Mädchenbildnis
75. –	Kinderkopf
76. Teresa Feodorowna Ries	Russischer Bauer
77. –	Porträt des Bildhauers E. Hellmer (Skizze)
78. –	Porträtskizze
79. Olga Wisinger-Florian	Am Bache
80. Bertha von Tarnóczy	Morgen in Concarneau
81. Marie Egner	Mohnblumen
82. Hermine von Janda	Frühling
83. Susanne Granitsch	Kinderköpfchen
84. Ernestine von Kirchsberg	Am Bache
85. Marie Egner	Stillleben (Schöne Aussicht)
86. Marianne von Eschenburg	Negerin
87. Olga Wisinger-Florian	Frühlingsabend
88. Eugenie Munk	Studienkopf
89. Marianne von Eschenburg	Bildnis Frau Erzh. Agnes von Toscana
90. –	Porträt der Frau Sectionschef Exner
91. Melanie von Horsetzky	Aktstudie
92. Leo von Littrow (1860–1925)	Bei Ragusa

93. Bertha von Tarnóczy	Brandung
94. Constanze Münch-Bellinghausen (1895–1919)	Rosen
95. –	Chrysanthemen
96. Ernestine von Kirchsberg	Im Sommer
97. Josefine Swoboda	Weissdornblüthen
98. Hermine von Janda	Kornfeld
99. Marie Egner	Bauernhof
100. Susanne Granitsch	Aktstudie
101. Olga Wisinger-Florian	Im Walde
102. Marianne von Eschenburg	Weihnachtsgruss
103. Marie Ressel (1877–1945)	Studienkopf
104. Josefine Swoboda	Männlicher Kopf
105. Bertha von Tarnóczy	Kohlezeichnung
106. –	Kohlezeichnung
107. –	Einfahrende Schiffe
108. Eugenie Munk	Studienkopf
109. Emilie Meditz-Pelikan	Zeichnung
110. –	Lithographie
111. Mina Högl (1849–1929)	Tierstück

8.1.3 Tabelle 3

Die 3. Ausstellung der 8 Künstlerinnen und ihre Gäste im Salon Pisko 1904.⁶⁷⁰

1. Eugenie Munk	Flämisches Interieur	Ölgemälde
2. Olga Wisinger-Florian	Platanenallee aus dem Park	Ölgemälde
3. Maria Lübbes (1847–1939)	Sonntagsruhe	Ölgemälde
4.–5. Marie Münster (?)	Porträts	Ölgemälde
6. Henriette Filtsch	Herbststudie	Ölgemälde
7. Olga Wisinger-Florian	Veilchen	Ölgemälde
8. Camilla Göbl	Schierlingwiese	Ölgemälde
9. Marie Egner	Iris am Teich	Ölstudie
10. Hedwig von Friedländer	Mädchenkopf	Pastell
11. Luise Benda (?)	Herbststimmung (Motiv aus Dachau)	Ölgemälde
12. Eugenie Breithut-Munk	Porträtstudie	Zeichnung
13. Luise Benda	Weiden an der Amper (Dachau)	Ölgemälde
14. Rosa Mayreder (1858–1938)	Mondaufgang	Raffaelitechnik
15. Henriette Fürther (1861–1938)	Bildnis eines Bildhauers	Ölgemälde
16. Cornelia Paczka (1864–1943)	Porträtskizze des Dr. F. Wagner	Ölgemälde
17. Rosa Mayreder	Aus Alt-Mödling	Raffaelitechnik
18. Susanne Granitsch	Mönch	Kohlezeichnung
19. Marie Arnsburg (1853–1940)	Minoritenkirche	Aquarell
20. Ernestine von Kirchsberg	St. Leonhard bei Graz	Gouache
21. Marie Ertl (1837–1909)	Kirche in Perchtoldsdorf	Aquarell
22. Eugenie Munk	Skizze aus Amsterdam	Aquarell
23. –	Skizze aus Amsterdam	Aquarell
24. –	Skizze aus Knocke (Belgien)	Aquarell
25. –	Skizze aus Amsterdam	Aquarell
26. –	Skizze aus Knocke (Belgien)	Aquarell
27. Marie Arnsburg	Alter Universitätsplatz	Aquarell

⁶⁷⁰ Kat. Ausst. Salon Pisko 1904.

28. Gabriele Murad-Michalkowski (1877–1963)	Zypresse bei Castelnuovo	Bleistiftzeichnung
29. –	Aus der Babenbergerburg zu Krems	Bleistiftzeichnung
30. –	Carampana in Cattaro	Bleistiftzeichnung
31. –	Sarkophag des heil. Simeon (Zara).	Bleistiftzeichnung
32. Hermine von Janda	Schwertberg a. der Aist.	Farbige Zeichnung
33. Baronin Pia Buffa (?)	Studienkopf	Pastell
34. Hermine Munsch (1867–1904)	Pariser Aktstudien	Zeichnungen
35. Susanne Granitsch	Porträt Else K.	Pastell
36. Therese von Mor (1871–1945)	Studienkopf	Kohlezeichnung
37. Friederike Koch v. Langentreu (1866–1941)	Ostseeidyll	Farbige Lithographie
38. Marie Arnsburg	Herbststudie	Aquarell
39. Maria Lübbes	Schreibendes Kind	Pastell
40. Hermine von Janda	Interieur	Farbige Zeichnung
41. Ilda von Ernst (1873–?)	Studie	Gouache
42. Marianne v. Eschenburg	Titi	Pastellporträt
43. Susanne Granitsch	Porträt Fräulein M. u. R. von G	Pastell
44. Berta von Tarnóczy	Ein stiller Abend in Dachau	Ölgemälde
45. Teresa F. Ries	Mädchenporträt	Gips
46. Friederike Koch v. Langentreu	Das Negligé (Stillleben)	Ölgemälde
47. Margarete von Kurowski (1853–1907)	Weibliches Bildnis	Ölgemälde
48. Marianne Stokes (1855–1927)	Brüderchen und Schwesterchen	Freskotechnik
49. Berta von Tarnósczy	An der Loing bei Moret (Frankreich)	Ölgemälde
50. Olga Wisinger-Florian	Kornfeld	Ölgemälde
51. Marianne Stokes	Tränenkrüglein (Grimm)	Tempera
52. Margarete von Kurowski	Abendstimmung	Ölgemälde
53. Berta von Tarnóczy	Hafen von Lovrana	Ölgemälde
54. Martha Unverhau (1868–1947)	Novemberabend in Livland	Ölgemälde
55. Teresa F. Ries	Knabenporträt	Gips
56. Susanne Granitsch	Adolescentia	Ölgemälde
57. Hermine Hanel (1874–1944)	Blatt aus Zyklus für ein Bilderbuch	Aquarell
58. Anna von Amira (?)	Porträt einer Dame	Ölgemälde
59. Hermine Munsch	Das Modell	Pastellierte Kohlezeichnung
60. Karoline Ruhm (1874–1966)	Abend	Ölgemälde
61. Marie Arnsburg	Hofwinkel (Liechtensteinstraße)	Aquarell
62. Marie Müller	Porträt des Fräulein Jasper	Pastell
63. Teresa F. Ries	Porträtbüste der Herrn M.	Gips
64. Olga Wisinger-Florian	Ententeich	Ölgemälde
65. Marie Müller	Porträt des Fräuleins Dora Miller	Ölgemälde
66. Olga Wisinger-Florian	Blick vom Fenster (Hartenstein)	Ölgemälde
67. Teresa F. Ries	Porträtbüste des Herrn C. S.	Gips
68. Irmgard Busch (1875–?)	Ein Paar Leuchter	Messingguß
69. –	Handspiegel	Messingguß
70. Marie Müller	Miniaturnporträt der Frau von Taussig	
71. Marianne v. Eschenburg	Porträt des Herrn Prof. Otto König	Ölgemälde
72. Anna Plischke (1859–1940)	Fächer auf Schwanenhaut	Aquarell
73. Marie Müller	Porträt des Fräulein Mayer-Gunthof	Ölgemälde
74. Clara Walther (1860–1943)	Der Schnitter	Ölgemälde
75. Hermine Ginzkey (1864–1933)	Birken am Waldesrand	Ölgemälde
76. Berta von Tarnóczy	Sträßchen in Ragusa	Ölgemälde
77. Henriette Filtsch	Kirschenblüten	Ölgemälde

78. Marie Egner	Landschaftsserie „Unser Vaterland“:	
79. –	Niederösterreich: Die Stadtbahn in den Donauauen	Gouache
80. –	Tirol: Alpenwiesen	Ölgemälde
81. –	Salzburg: Im Hochgebirge	Ölgemälde
82. –	Istrien: Karstlandschaft	Farbige Zeichnung
83. –	Küstenland: Herbstabend	Tempera
84. –	Dalmatien: Bei Ragusa	Tempera
85. Eugenie Munk	Flämische Frau	Ölgemälde
86. Marianne v. Eschenburg	Portraitstudie	Pastell
87. Margarete Scheffler (?)	Apfelsinen	Ölgemälde
88. Eugenie Munk	Studie	Ölgemälde
89. Marianne v. Eschenburg	Portrait der Frau Marianne Hainisch	Ölgemälde
90. Susanne Granitsch	Studienkopf	Pastell
91. Hermine von Janda	Abend	Kohlezeichnung
92. Rosa Silberer (1873–1942)	Skizze: Klagen	Gips
93. Camilla Göbl	Zwetschken	Pastell
94. Irmgard Busch	Ein paar Leuchter	Schmiedeeisenarbeit
95. Olga Wisinger-Florian	Frühling	Ölgemälde
96. Ernestine von Kirchsberg	Parkmauer mit Zypressen	Ölgemälde
97. Teresa F. Ries	Selbstporträt	Ölgemälde
98. Leo von Littrow	Felsenküste Madonna Annunziata	Ölgemälde
99. Martha Schmid (?)	Bleistiftstudie	Bleistiftzeichnung
100. Olga Wisinger-Florian	Geranien	Ölgemälde
101. Hedwig von Friedländer	Kinderkopf	Aquarell
102. Cornelia Paczka	Ungarische Bauernmädchen	Ölgemälde
103. Clara Walther	Sonnenlicht	Ölgemälde
104. Leo von Littrow	Von der Insel Lussin	Ölgemälde
105. Luise Benda	Bauernhof, Motiv aus Dachau	Ölgemälde
106. Olga Wisinger-Florian	Buchenallee im Spätherbst	Ölgemälde
107. Ernestine von Kirchsberg	Dorf am Abend	Ölgemälde
108. Leo Littrow	Rovenska (Lussin)	Ölgemälde
109. Teresa F. Ries	Portrait des Herrn K.	Ölgemälde
110. Hermine von Janda	An der Aschach	Pastell
111. Lila Gruner (1870–1950)	Abendstimmung	Ölgemälde
112. Erni von Hüttenbrenner (1874–1944)	Spinnerin	Ölgemälde

8.1.4 Tabelle 4

Die 4. Ausstellung der 8 Künstlerinnen und ihre Gäste im Salon Pisko 1906.⁶⁷¹

1. Hilde Lott (?)	Märchen	Aquarell
2. Marianne Stokes	Schneewittchen	Tempera
3. Hilde Lott	Märchen	Aquarell
4. Bertha von Tarnóczy	Zypressen am Gardasee	Ölgemälde
5. Olga Wisinger-Florian	Kornfeld bei heraufziehendem Gewitter	Ölgemälde
6. Bertha von Tarnóczy	Zypressen bei St. Virgilio	Tempera
7. Hermine Ginzkey	Abend	Ölgemälde
8. Clara Walther	Alte Murnauerin	Ölgemälde

⁶⁷¹ Kat. Ausst. Salon Pisko 1906.

9. Hilde Lott	Blätterstudie	Aquarell
10. –	Porträtstudie	Farbige Zeichnung
11. Berta Czegka (1880–1954)	Das bin ich. Wintermoden	Farbige Zeichnung
12. Susanne Granitsch	Porträt des Frl. Melitta K.	Pastell
13. Berta Czegka	Der Glückliche	Karikatur
14. Eugenie Breithut-Munk	Studie aus Emden	Aquarell
15. –	Schiffe in Concarneau	Aquarell
16. –	Straße in Amsterdam	Aquarell
17. –	Straße in Auray	Aquarell
18. –	Kinderstudie aus Concarneau	Farbige Zeichnung
19. –	Schiffsausbesserung in Auray	Aquarell
20. –	Kindertanz	Ölgemälde
21. Rosa Mayreder	Am Ufer	Pastell
22. Margarete von Kurowski	Figuren im Freien	Ölgemälde
23. Bertha von Tarnóczy	Gässchen in Malcesine	Ölgemälde
24. Louise Benda	Ein altes Haus	Ölgemälde
25. Rosa Mayreder	Straße nach Salmannsdorf	Raffaelli-Technik
26. Marie Egner	Truthühnerstudie	Tempera
27. Karoline Ruhm	Porträt von Frl. M.	Ölgemälde
28. Marie Egner	Ursprung (Ferleiten)	Farbige Zeichnung
29. Martha Clauss (?)	Torweg	Farbige Zeichnung
30. Ilse Twardowski-Conrat (1880–1942)	Studie eines Mannes	Büste in Sandstein
31. Olga Wisinger-Florian	Feldblumenstrauß	Ölgemälde
32. Maria Lübbes	Erinnerungen	Ölgemälde
33. Olga Wisinger-Florian	In den Donau-Auen	Ölgemälde
34. Susanne Granitsch	St. Rochus	Ölgemälde
35. Hermine Ginzkey	Wolkenschatten	Ölgemälde
36. Konstanze v. Breuning (1846–1914)	Porträtstudie	Ölgemälde
37. Margarete von Kurowski	Weibliches Bildnis	Ölgemälde
38. Henriette Mankiewicz (1852–1906)	Disteln	Stickerei
39. –	Weiße Iris	Stickerei
40. –	Bucheinbände	Stickerei
41. –	Kornfeld	Stickerei
42. –	Glockenblumen	Stickerei
43. Anna May (1864–1854)	Ruhm und Ehre	Ölgemälde
44. Susanne Granitsch	Studie	Kohle- und Rötelzeichnung
45. Hermine Laukota	Alte Dachauerin	Aquatinta
46. Susanne Granitsch	Studienkopf	Pastell
47. Friederike Koch v. Langentreu	Die blaue Stube	Ölgemälde
48. Mariska Augustin (1880–1949)	Kühe im Stall	Ölgemälde
49. Anna Plischke	Fächer	Aquarell auf Schwanenhaut
50. Josefine Swoboda	Tableau mit Miniatur-Porträts der Familie Gustav v. Shoeller	
51. Emilie Kment (?)	Miniatur auf Elfenbein	
52. –	Miniatur auf Elfenbein	
53. Anna Plischke	Fächer	Aquarell
54. Gisela Falke	Glasgefäß mit Silberauflagen	
55. –	Glasgefäß mit Silberauflagen	
56. Hermine von Janda	Zur Blütezeit	Ölgemälde

57. Olga Wisinger-Florian	Tulpenbeete	Ölgemälde
58. Maria Ertl	Am Wege nach Schrattenberg	Ölgemälde
59. Olga Wisinger-Florian	Friedhof in Lovrana	Ölgemälde
60. Bertha Müller (1848–1937)	Madonna	Pastell
61. Louise Benda	Birken im Moor	Ölgemälde
62. Olga Wisinger-Florian	Frühling	Ölgemälde
63. Marie Müller	Porträt	Pastell
64. Marie Egner	Mohnfeld	Ölgemälde
65. –	Talschluss	Ölgemälde
66. Lisa Smöch-Renaldy (?)	Motiv aus der Drau	Ölgemälde
67. Hedwig von Friedländer	Porträt	Farbige Zeichnung
68. Hermine Laukota	Im Lebenssturm	Lithographie
69. –	Studie	Gouache
70. Marie Müller	Porträt	Ölgemälde
71. Marianne von Eschenburg	Porträt des Herrn v. C.	Ölgemälde
72. Margarete Munk (1873–1938)	Paravant	
73. Marie Arnsburg	Griechengassel	Aquarell
74. Lia Risse (?)	Frühlingstag	Original-Radierung
75. Leo von Littrow	Studie aus Dalmatien	Ölgemälde
76. Hilde Lott	Dampschiff	Aquarell
77. Henriette Filtsch	Fächer	Aquarell
78. Emma Löwenstamm (1879–1941)	Motiv aus Hanna	Farbige Zeichnung
79. Lila Gruner	Sommerabend	Ölgemälde
80. Leo von Littrow	Studie aus Dalmatien	Ölgemälde
81. Therese von Mor	Ponte vecchio in Florenz	Farbige Zeichnung
82. Marie Arnsburg	Altes Kaiserbad am Schanzl	Aquarell
83. –	Alter Hof des Sterbehäuses von Fischer von Erlach	Aquarell
84. Camilla Göbl	Kupfer und Zwiebeln	Ölgemälde
85. Leo von Littrow	Studie aus Dalmatien	Ölgemälde
86. Martha Schrottenbach (1865–1939)	Wilhelmsburg, Straße	Gouache
87. Olga Wisinger-Florian	Oktoberschnee	Ölgemälde
88. Hermine von Janda	Föhren in der Abendsonne	Pastell
89. Marie Arnsburg	Geburts- und Wohnhaus von Johann Strauss (Vater)	Aquarell
90. Marianne von Eschenburg	Kinderporträts	Pastell
91. Melanie von Horsetzky	Die Reue	Alabaster, Sandstein, Holz
92. Marianne von Eschenburg	Porträt der Frau Hofsekretär v. St.	Pastell
93. Bertha von Tarnóczy	Fort Lorenzo (Ragusa)	Ölgemälde
94. Marianne von Eschenburg	Kinderporträt	Ölgemälde
95. Marie Egner	In der Wachau	Tempera
96. Margarete Scheffler	Flieder	Ölgemälde
97. Marie Müller	Porträt	Pastell
98. Marie Egner	Glockenblumen	Ölgemälde
99. Marianne von Eschenburg	Studienkopf	Ölgemälde
100. Louise Benda	Küchenschelle	Ölgemälde
101. Bertha Müller	Studienkopf	Pastell
102. Martha Clauss	Stillleben	Ölgemälde
103. Marie Müller	Porträt	Ölgemälde
104. Marie Egner	In den Grödner Dolomiten	Ölgemälde

105. Hermine Heller-Ostersetzer (1874–1909)	Winter	Pastell
106. Berta von Tarnóczy	Im Hafen von Malcesine	Ölgemälde
107. Lisa Smöch-Renaldy	Motiv aus dem Lavanttal	Ölgemälde
108. Adrienne Pötting	Gartenstudie	Ölgemälde
109. Marianne von Eschenburg	Porträt der Frau Marianne H.	Pastell
110. Hermine Heller-Ostersetzer	Parklandschaft	Farbige Zeichnung
111. Marie Chalupek (?)	Illustrationsskizze zu dem Kinderlied <i>Komm lieber Mai</i>	Aquarell
112. –	Illustrationsskizze zu dem Kinderlied <i>Der Engelein Wacht</i>	Aquarell
113. Susanne Granitsch	Träumer	Rötelzeichnung
114. Marie Chalupek	Illustrationsskizze zu dem Kinderlied <i>Schlaf, Kindlein, Schlaf</i>	Aquarell
115. –	Illustrationsskizze zu dem Kinderlied <i>Fuchs, du hast..</i>	Aquarell
116. Lia Risse	Abend	Original-Radierung
117. Marie Egner	Herbstblumen	Skizze
118. Maria Nachtigal (1869–?)	Studienkopf	Steindruck in Asphaltverfahren
119. Marie Chalupek	Hundestudie	Tempera
120. Gabriele Murad-Michalkowski	Schiffhütte am Attersee	Bleistiftzeichnung
121. –	Studie aus Stein an der Donau	Bleistiftzeichnung
122. Margarete Munk	Studie	Lithografie
123. Gabriele Murad-Michalkowski	Die Frauenstiege in Stein	Bleistiftzeichnung
124. –	Die Kanzel zu St. Stefan	Bleistiftzeichnung
125. Franziska Redelsheimer (1873–1913)	Schloss Sanssouci	Original-Radierung
126. Constanze Münch-Bellinghausen	Iris	Aquarell
127. Berta Czegka	Besuch kommt	Karikatur
128. Olga Wisinger-Florian	Blühender Mohn	Ölgemälde
129. Henriette Filtsch	Pinien (Viareggio)	Ölgemälde
130. Ernestine von Kirchsberg	Aus Schönna bei Meran	Ölgemälde
131. Olga Wisinger-Florian	Von der österreichischen Riviera	Ölgemälde
132. Antoinette Kaiser (?)	Mariabrunn im Wienerwald	Aquarell
133. Isa Jechl (1873–1961)	Briefträger	Aquarell
134. Margarete Stall (1871–1937)	Schreinerwerkstatt	Original-Radierung
135. Gertrude Escher (1875–1956)	Dorfweide	Radierung
136. Marie Müller	Porträt des Fr. Richter	Ölgemälde

8.1.5 Tabelle 5

Die 5. Ausstellung der 8 Künstlerinnen und ihre Gäste im Salon Pisko 1909.⁶⁷²

1. Raum Nr. 1 – 67		
1. Marie Neuhaus (?)	Blumen bei Lampenlicht	Ölgemälde
2. Henriette Filtsch	Kirche in Dürnstein	Ölgemälde
3. Dora Hitz (1856–1924)	Porträt Prf. Dr. Dümmler	Ölgemälde
4. Bertha von Tarnóczy	Motiv aus Moret	Ölgemälde
5. Ellen Tornquist (1871–1944)	Im Park	Ölgemälde

⁶⁷² Kat. Ausst. Salon Pisko 1909.

6. Bertha von Tarnóczy	Abend im Moor	Ölgemälde
7. Maria Lübbes	Der neue Ball	Pastell
8. Maria Nachtigal	Kirchenterasse in Dürnstein	Pastell
9. Marie v. Brockhusen (1868–?)	Urgroßmutters-Putz	Ölgemälde
10. Eugenie Breithut-Munk	Porträt der Frau Dr. v. K.	Ölgemälde
11. Rosa Mayreder	Aus Achau	Ölgemälde
12. Hedwig von Friedländer	Studiekopf	Pastell
13. Emilie Hallavanya (1874–1960)	Die abgelegte Haube	Ölgemälde
14. Emmi Walther (1860–1936)	Herbstmorgen-Nebel	Ölgemälde
15. Eugenie Breithut-Munk	Porträt	Ölgemälde
16. Emmi Walther	Nachmittag im Föhrenwald	Ölgemälde
17. Karoline Ruhm	Porträt	Ölgemälde
17a. Hella Unger (1875–1934)	Zwei Kinderbildnisse	Plaketten
18. Marie Ertl	Kahlenberg bei Wien	Ölgemälde
19. Hedwig von Friedländer	Pastellskizze	Pastell
20. Marianne von Eschenburg	Porträt der Malerin O. W.-F.	Pastell
21. Olga Wisinger-Florian	Park in Euxynograd	Ölgemälde
22. Olga von Boznánska	Porträt	Ölgemälde
23. Olga Wisinger-Florian	Fürstenweg in Raitz (Mähren)	Ölgemälde
24. Olga von Boznánska	Damenporträt	Ölgemälde
25. Olga Wisinger-Florian	Park in Grafenegg	Ölgemälde
26. Margarethe Stall	Kircheninterieur	Ölgemälde
27. Teresa F. Ries	Kopfstudie	Ölgemälde
28. Olga Wisinger-Florian	Terrasse in Monte-Carlo	Ölstudie
29. –	Garten im Herbst	Ölstudie
30. Louise Benda	Motiv aus Etzenhausen (Baiern)	Ölgemälde
31. Marianne von Eschenburg	Porträt der Frau v. B.	Ölgemälde
32. Marie Egner	Gänse	Ölstudie
33. Friedericke Koch von Langentreu	Abend in den Lagunen	Ölgemälde
34. Louise Benda	Birken am Wasser	Ölgemälde
35. Martha Clauss	Aus Bernried am Starnbergersee	Farbige Zeichnung
36. Marie Egner	Nebelstreifen	Ölgemälde
37. Anna May	Porträtskizze	Pastell
38. Hermine von Janda	Am Felde	Ölgemälde
39. Therese von Mor	Tulpen	Ölgemälde
40. Ilse Twardowksi-Conrat	Der Gärtner	Gipsmodell
41. Friedericke Koch von Langentreu	Abend bei Venedig	Ölgemälde
42. Bertha von Tarnóczy	Hafen von Malcesine (Gardasee)	Ölgemälde
43. Marie Egner	Levkojen	Ölgemälde
44. Hermine Lindner (1862–?)	Verklingender Tag	Tempera-Gemälde
45. Teresa F. Ries	Porträt der Frau Dr. Josef Kranz	Ölstudie
46. Bertha von Tarnóczy	Abend in den Donauauen	Ölgemälde
47. Karoline Ruhm	Nach dem Bade	Ölgemälde
48. Angela Adler (1877–1927)	Bretonischer Fischer	Ölgemälde
49. Konstanze v. Breuning	Blaue Hortensien	Ölgemälde
50. Louise Benda	Straße in Gratschach	Ölgemälde
51. Marie Egner	Dünenlandschaft in der Bretagne	Tempera
52. Marianne von Eschenburg	Studienkopf	Pastell
53. Marie Egner	Morgennebel in der Bretagne	Tempera
54. Camilla Göbl	Levkojen	Pastell
55. Ernestine von Kirchsberg	Calle Vianelli in Chioggia	Aquarell
56. Lina Röhrer (1866–1936)	Gelbe Rosen	Ölgemälde
57. Anna Plischke	Blumenstudie	Gouache
58. Lila Grunner (1870–1950)	Spirea (Motiv von Semmering)	Ölgemälde

59. Elise Hedinger (1854–1923)	Zitronen	Ölgemälde
60. Susanne Granitsch	Porträtsstudie	Kohlezeichnung
61. Hermine Ginzkey	Rosen	Ölgemälde
62. Marianne Stokes	Die Waise	Ölgemälde
62a. Josefine Christen (1869–1942)	Porträtbüste	Plastik
63. Hella Unger		Plastik
64. Marie von Neuhaus	Gartenstudie	Ölgemälde
65. Martha Clauss	Ein stiller Winkel	Farbige Zeichnung
66. Clara Walther	Interieur	Ölgemälde
67. Louise Benda	Abend im Dachauer Moor	Ölgemälde
2. Raum Nr. 68–77		
68. Isa Jechl	Wiener Type	Aquarell
69. Käthe Kollwitz (1867–1945)	Der Bauernkrieg – Zyklus von 7 Radierungen	Radierungen
70. Teresa Feodorowna Ries	Eine Blinde	Ölgemälde
71. –	Akt	Ölstudie
72. Eleonore Doelter (1855–1937)	Landschaft	Ölgemälde
73. Marie Ertl	Schloß Grafenstein	Ölgemälde
74. Olga Brand-Krieghamer (1867–1948)	Weiße Azaleen	Ölgemälde
75. Helene von Cornaro (1871–1965)	Fliederstudie	Ölgemälde
76. Leo von Littrow	Leuchtturm von Triest	Ölgemälde
77. George Fischhoff (1859–1914)	Worpsweder Bäuerin	Ölgemälde
3. Raum Nr. 78–105		
78. Eugenie Breithut-Munk	Bauernstudie	Zeichnung
79. Marie Arnsburg	Altes Gäßchen in Wien	Aquarell
80. Marianne von Eschenburg	Porträt des Fr. v. C.	Pastell
81. Marie Arnsburg	Alt-Wiener Winkel	Aquarell
82. Zora von Preradovic (1867–1927)	Ungarische Dorfstraße	Gouache
83. Eleonore Tannenhain (?)	Winterabend	Ölgemälde
84. Marie Arnsburg	Michaelerhaus	Aquarell
85. Hermine von Janda	Mölkerbastei (Alt-Wien)	Aquarell
86. Melanie von Horsetzky	Mädchen am Kahn	Plastik
87. Marie Chalupek	Skizze zu Kinderbilde <i>Stille Nacht</i>	Getonte Zeichnung
88. Josefine Christen	Reliefporträt der Frau F. v. St.	
89. Jdus Thern (?)	Mittagssonne im Garten	Ölgemälde
90. Eugenie Breithut-Munk	Bauernstudie	Zeichnung
91. –	Bauernstudie	Zeichnung
92. –	Bauernstudie	Zeichnung
93. Marie Chalupek	Weihnachtsbild	Aquarell
94. Hermine von Lattermann (?)	Der Besuch	Pastellzeichnung
95. Julka Hochsinger (1875–1941)	Alte Häuser an der Pegnitz in Nürnberg	Aquarell
96. Margarete Munk	Farbige Zeichnung	
97. –	Farbige Zeichnung	
98. Berta Czegka	Wiener Straßenbilder	Gouache
99. –	Das süße Mädi	Gouache
100. Josefine Swoboda	Kinderporträt	Aquarell
101. Gabriele Murad-Michalkowski	Am Bollwerk in Swinemünde	Bleistiftzeichnung
102. Constanze Münch-Bellinghausen	Nelken	Aquarell
103. Gabriele Murad-Michalkowski	Weißgärberohle in Breslau	Bleistiftzeichnung
104. Josefine Swoboda	Kinderporträt	Aquarell
105. Anna Plischke	Fächer auf Schwanenhaut	Aquarell

8.1.6 Tabelle 6

Die *Kunstschaus* vom 1.6.–16.11.1908 in Wien.⁶⁷³

Eingang	Emilie Milena Simandl (1880–1962)	3 Figuren am Empfangsgebäude: Malerei, Architektur, Plastik
Raum 1	Empfangsraum	
Raum 2	Übergang	
Nr. 2	Marie von Uchatius (1882–1958)	Löwe in Fayence
Raum 3	Kunst des Kindes	
Raum 4-5	Kleiner Beton-Hof	
	Hilde Exner (1880–1922)	Märchentier
Raum 6	Monumentalplastik	
Raum 7	Metznersaal	
Raum 8-9	Kleiner Hof	
Raum 10	Plakatkunst	
	Helene Bernatzik (1888–1967)	
	Marianne Deutsch (1885–1942)	
	Hilde Exner	
	Berta Kiesewetter (1887–?)	
	Lilith Lang (1891–1952)	
	Valerie Petter (1881–1963)	
	Marie von Uchatius	
	Marianne von Wieser (?)	
Raum 11-13	Malerei	
Raum 12		
Nr. 1	Karoline Kubin (1860–1945)	Im Garten
Nr. 36	Eugenie Breithut-Munk	Österreichische Bauern
Nr. 37	Elena Luksch-Makowsky (1878–1967)	Erwachen
Raum 13		
Nr. 4	Marie Cyrenius (1872–1959)	Motiv aus dem Garten Borghese
Nr. 12	Broncia Pinell-Koller (1863–1934)	Meine Mutter
Nr. 14	-	Porträt
Nr. 17	-	Frühmarkt
Nr. 18	-	Blumentöpfe
Raum 14-15	Dekorative Malerei	
Raum 14		
Nr. 1	Nora von Zumbusch-Exner (1879–1915)	Porträtversuch auf Keramik
Nr. 7	Jutta Sika (1877–1964)	Kassette
Nr. 8	Ditha Moser	Spielkarten
Nr. 10	-	Kalender
Raum 16	Kirchliche Kunst	
Raum 17	Kleine Friedhofsanlage	
Nr. 3	Hilde Exner	Grabmal, ausgeführt von Hofsteinmetzmeister Eduard Hauser
Nr. 6	Architekt Karl Bräuer → Mitarbeit von Jutta Sika	Mosaik <i>St. Leonhard</i> , entworfen von Jutta Sika
Raum 18-20	Theater-Kunst	
Raum 18		
Nr. 3	Therese Trethan (1879–1957)	Weißes Bühnenkostüm

⁶⁷³ Kat. Ausst. *Kunstschaus* 1908 / Husslein-Arco/Weidinger 2008.

Nr. 7	Lilith Lang	Mantel für ein Kostüm
Raum 21 und 23	Graphik	
Raum 21		
Nr. 1-18	Mileva Roller (1886–1949)	Bauerntheater
Nr. 2	-	Bauchtänzerin
Nr. 3	-	Bauerntheater
Nr. 4	-	Preisgebung
Nr. 5	-	Bauerntheater
Nr. 6	-	Tiroler Sänger
Nr. 7	-	Brettlsängerin
Nr. 8	-	Die Schöne mit der Häßlichkeitsmaske, die Häßliche mit der Schönheitsmaske
Nr. 9	-	Der dunkle Garten
Nr. 10	-	Trauer
Nr. 11	-	Truden
Nr. 12	-	Zwei Schatten
Nr. 13	-	Kalte Hände
Nr. 14	-	Moloch
Nr. 15	-	Entsagung
Nr. 16	-	Die Nacht
Nr. 17	-	Luftschlösser
Nr. 18	-	Urgroßmutter, Großmutter, Mutter und Kind
Nr. 24	-	Brennende Liebe
Nr. 25	-	Miniatur
Nr. 26	Marie von Uchatius	Malerei auf Pergament
Nr. 27	Mileva Roller	Miniatur
Nr. 28	-	Fächer
Nr. 32	Marie von Uchatius	Buchschmuck
Nr. 35	Broncia Pinell-Koller	Mädchen mit rotem Haar
Nr. 36	-	Vogel
Nr. 37	-	Weiße Rehe
Nr. 38	-	Porträt
Nr. 39	-	Marktbild
Nr. 40	-	Zugvögel
Nr. 41	-	Karlskirche
Nr. 42	-	Aus dem Wiener Wald
Nr. 43	-	Hubertus
Raum 22	Gustav Klimt	
Raum 23		
Nr. 1-5	Elena Luksch-Makowsky	Illustrationen zu Rabelais
Nr. 6-7	-	Farbige Volksbilderbögen
Nr. 11-18	-	Zeichnungen für den Verlag Julius Zeitler für das Buch <i>Deutsche Schwänke</i>
Raum 24	Allgemeine Architektur	
Nr. 38	Emilie Milena Simandl	Plastik Architektur
Nr. 39	-	Plastik
Raum 25	Wiener Mosaik-Werkstätte	
Raum 26	Allgemeines Kunstgewerbe	
Vitrine Nr. 1		
Nr. 1-3	Helene Geiringer (1862–1942)	Polster

Nr. 5	Grete L'Allemand (1881–?)	Vier Emailplatten für ein Paravent
Nr. 6-36	Adele von Stark (1859–1923)	Emailarbeiten
Nr. 37–47	Helene Geiringer	Pölster, Patikschals, Täschchen, Aufnäharbeiten, Mappe
Nr. 68–71	Lotte Fochler (1884–1972)	Täschchen, Häubchen, Stickereien
Nr. 80	Agnes Speyer (1875–1942)	Aktstudie, Bronze
Nr. 83	Jutta Sika	Kunstgewerbliche Entwürfe
Nr. 84	Maria Vera Brunner (1885–1965)	Holzschnitte <i>Verklungen</i>
Nr. 86	Jutta Sika	Rahmen mit Entwürfen für Patik
Nr. 87	Maria Vera Brunner	Holzschnitt <i>Stadtthurm</i>
Vitrine Nr. 2		
Vitrine Nr. 3		
Nr. 102	Rosa Rothansl (1870–1945)	Wintersportkleid
Nr. 103	Magda Mautner von Markhof (1881–1944)	Weiß-rotes Festkleid mit Halsschmuck
Nr. 104	-	Grünes Kleid
Nr. 106–114	Karola Nahowska (1877–1946)	Dekorative Malereien
Nr. 120	Magda Mautner von Markhof	Gesticktes Panneau
Nr. 121	Helene von Kulczycka (1877–1967)	Holzschnitt
Nr. 122–124	Jutta Sika	Entwürfe für Stickereien
Vitrine Nr. 4		
Nr. 125	Editha Moser (1883–1969)	Kassette, schwarz-weiß
Nr. 126	-	Spielkartenkassette
Nr. 128	Emanuel Gold → unter der techn. Leitung von Rosa Rothansel	Handwebereien
Vitrine Nr. 5	K. K. Zentralspitzenkurs	Spitzen
Vitrine Nr. 6		
Nr. 129–135	Ugo Zovetti → unter der techn. Leitung von Rosa Rothansel	Handwebereien
Große Mittelvitrine		
Nr. 155	Jutta Sika	Dekor für ein Straßenkleid
Nr. 156	-	Jäckchen
Nr. 157	Rosa Rothansl	Abendkleid, Goldstickerei auf schw. Seide
Nr. 159	Magda Mautner von Markhof	Gesellschaftskleid = (ausgeführt von Frau Nebenzahl)
Nr. 160	Editha Moser	Verwertung alter Stickerei
N. 162	Rosa Rothansl	Blaue Battisttoilette
Nr. 163	Magda Mautner von Markhof	Braunes Hauskleid = (ausgeführt von Frau Nebenzahl)
Nr. 166	-	Grünes Abendkleid = (ausgeführt von Frau Nebenzahl)
Nr. 169	Rosa Rothansl	Stickerei
Nr. 170	-	Weißes Ballkleid mit geflochtenem Jäckchen
Raum 27	Raum für einen Kunstliebhaber	
Raum 28	Empfangszimmer	
Im Wandkasten	Rosa Neuwirth (1883–1929) Gertrude Dengg (1885–1953) Emilie Milena Simandl	Keramiken
	Lotte Fochler	Ketten, Häubchen, Taschen
Raum 29	Kunst für das Kind	

Nr. 1	Prof. Adolf Böhm →	Holzfries <i>Improvisierter Festzug</i> entworfen & ausgeführt von den Damen: Ambros, Adler, Bernatzik, Brunner, Deutsch, Friedmann, Horovitz, Iranyi, Kaserer, Löw, Perlmutter, Pranke, von Remiz, Seuffert, Steinberger, Wieser, Zels, Zelezni und Zetter aus der Kunstschule für Frauen und Mädchen + Fanny Zuazucka-Harlfinger + Minka Podhajska
Nr. 2	Magda Mautner von Markhof	Puppenhaus → Holzarbeit von Friedrich Zeymer
Nr. 3	-	Flaschenstöpsel
Nr. 4	Marianne Adler (1888–1952)	Bilder-ABC mit auswechselbaren Bildern und Buchstaben
Nr. 5	-	Täschchen mit Perlen bestickt
Nr. 6	-	Kinderhäubchen mit Perlen bestickt
Nr. 7	Olga Ambros (?)	Zehn Schachteln mit Briefpapier
Nr. 8	-	Schachtel mit 50 Drehbildern
Nr. 9	Helene Bernatzik (1888–1967)	Panneau <i>Die stolze Prinzessin</i> aus König Drosselbart
Nr. 10	-	Acht Illustrationen zu Oskar Wildes <i>Der glückliche Prinz</i>
Nr. 11 und 12	-	Bucheinband
Nr. 13	-	Beweglicher Gockel
Nr. 14	-	Kampfhähne
Nr. 15	-	Sechs Masken
Nr. 16	Maria Vera Brunner	Panneau <i>Schlafendes Kind</i>
Nr. 17	-	Ampel für ein Kinderzimmer mit beweglichen Figuren
Nr. 18	-	Sechs Masken mit rollenden Augen
Nr. 19	-	<i>Die Jahreszeiten</i> , getunkte Hefte
Nr. 20	Maria Vera und Karl Brunner	Eine Ansiedelung, zerlegbare Häuser mit Figuren
Nr. 21	Marianne Deutsch	Gesticktes Panneau
Nr. 22	-	Gesticktes Panneau
Nr. 23	-	Getriebenes Panneau
Nr. 24–25	-	Vasen
Nr. 26	-	Halsschmuck
Nr. 27–31	Konstanze Eberle (?)	Polster
Nr. 32	-	Tischläufer
Nr. 33	-	Deckchen
Nr. 34	-	Tischläufer
Nr. 35	-	Decke
Nr. 36	Mitzi Friedmann (1884–1955)	Gesticktes Panneau <i>Prinzessin</i>
Nr. 37–38	-	Vasen
Nr. 39	-	Dose
Nr. 40	-	Blumentopf
Nr. 41	-	Anhänger
Nr. 42	-	Zwei Krawatten
Nr. 43	-	Ein Polster
Nr. 44	-	Wetterhäuschen

Nr. 45	-	Stickblätter
Nr. 46	-	Ziseliertes Panneau
Nr. 47	Giannina Geiringer (1888–1936)	Entwurf für ein Tarok-Kartenspiel
Nr. 48	Luise Horovitz (?)	Panneau <i>Dornröschen</i>
Nr. 49	-	Dekorative Federzeichnung <i>Zwerg Laurin</i>
Nr. 50	Ella Iranyi (1888–1942)	Panneau <i>Die drei Schwestern</i>
NR. 51–54	-	Polster
Nr. 55	-	Drei Reticule
Nr. 56	-	Kassette
Nr. 57	-	Briefpapier
Nr. 58	-	Schablonen
Nr. 59	Johanna Kaserer (1879–1969)	Paravent in Tempera
Nr. 60	-	Gesticktes Panneau <i>Engel</i>
Nr. 61	-	Modell zu einem Modellerbogen <i>Märchengarten</i>
Nr. 62	-	Häubchen
Nr. 63	Frieda Löw (1892–1975)	Puppenstube
Nr. 64	Marianne Perlmutter (1891–1967)	Drehpuppe
Nr. 65	-	Puppenstube
Nr. 66	Bettina Pineles (1880–1942)	Vase
Nr. 67	-	Rahmen
Nr. 68	-	Dose
Nr. 69–70	-	Halsschmuck
Nr. 71	-	Anhänger
Nr. 72	Maria Pranke (1891–1972)	Bilderbuch
Nr. 73	-	Theater <i>Hänsel und Gretel</i>
Nr. 74	-	Märchenbuch
Nr. 75	-	Kreuzstichmuster
Nr. 76	Margarete von Remiz (?)	Polster
Nr. 77	-	Puppenschlafzimmer
Nr. 78	Selma Singer (1891–1955)	Panneau Tempera <i>Hänsel und Gretel</i>
Nr. 79	Elsa Seuffert (?)	Ringelspiel
Nr. 80	-	Bilderbuch
Nr. 81	Marianne Steinberger (1887–1919)	Gesticktes Panneau <i>6. Dezember</i>
Nr. 82	-	Vier Illustrationen zu Holger Drachmanns Märchen <i>Östlich von der Sonne und westlich vom Mond</i>
Nr. 83	-	Dose
Nr. 84	-	Polster
Nr. 85	-	Kinderbarterln
Nr. 86	-	Polster
Nr. 87	-	Rahmen mit ziselierten Einlagen
Nr. 88	-	Gesticktes Panneau <i>Frühling</i>
Nr. 89	-	Illustration zu Ernst Ecksteins <i>Das Märchen vom Glück</i>
Nr. 90	-	Stickblätter
Nr. 91	-	Kalender
Nr. 92	Paula Westhausser (?)	Gartenspiel mit versetzbaren Bäumen
Nr. 93–96	-	Vier Kreisel
Nr. 97	Marianne von Wieser	Acht Illustrationen mit Titelblatt zu Klemens von Brentanos <i>Fanferlieschen Schönefürstchen</i>

Nr. 98–99	-	Polster
Nr. 100	-	Puppe
Nr. 101	Elisabeth von Wolter (?)	Polster
Nr. 102	-	Puppensalon
Nr. 103	-	Täschchen
Nr. 104	Marianne Zels (1876–1957)	Gesticktes Panneau <i>Aschenbrödel</i>
Nr. 105	Eva Zetter (?)	Gesticktes Panneau <i>Versunkene Glocke</i>
Nr. 106	Fanny Harlfinger-Zazucka (1873–1954)	Gesticktes Panneau <i>Madonna</i>
Nr. 107	-	Kasten mit zwei Sessel für ein Kinderzimmer
Nr. 108	-	Teppich für ein Kinderzimmer
Nr. 109	-	Gesticktes Panneau <i>Friihling</i>
Nr. 110	-	Bemalte Holzfiguren
Nr. 111	-	Wetterhäuschen
Nr. 112	-	Leuchter, Dosen, Schalen
Nr. 113	-	Ein Dorf
Nr. 114	-	Eine Festung
Nr. 115	Minka Podhajska (1881–1963)	Papierschachteln
Nr. 116	-	Gedrechseltes Spielzeug
Nr. 117	-	Puppenkasten
Nr. 118	-	Hühnerhof
Nr. 119–126	-	Acht Ziehbilder
Nr. 127	Marianne Roller (1866–1944)	Franzensberg in Brünn
Nr. 128	-	Mährische Kirchweih
Nr. 129	-	Großer Platz in Brünn
Nr. 132	Johanna Hollmann (1883–1960)	Bemalte Holzfiguren
Nr. 134	Gertrude Schütz (1890–1978)	Gesticktes Häubchen
Nr. 135	Nora von Zumbusch-Exner	Halsketten
Nr. 136	Hilde Exner	Halsketten
Nr. 138	Natalie von Stepsky (1881–1925)	Kinderkleid
Nr. 139	-	Fünf Häubchen
Nr. 140	Gertrude Bartel (1884–1945)	Würfelspiel
Nr. 141	Therese Trethan	Vier Puppen
Nr. 142	Fanny Harlfinger-Zazucka und Minka Podhajska	Schachspiel
Nr. 143	Anna Zelecny (1892–1971)	Papierene Hampelmänner
Raum 30 und 32	Kaffeehausterrasse	
Raum 31	Keramische Brunnenanlage	
Raum 33	Interieur	
Raum 34	Gartenportal	
Raum 35–37	Garten	
Raum 36	Gartentheater	
Nr. 8	Hilde Exner	Verwundete Amazone (Marmor)
Nr. 10	-	Niobe (Marmor)
Raum 38	Empfangsraum	
Raum 39	Musikzimmer	
Raum 40	Übergang	
Raum 41–48	Kleines Landhaus	Entwurf und Einrichtung der ganzen Villa
Raum 41	Loggia	
	Elene Luksch-Makowsky	Zwei getriebene Messingpanneaus

Raum 42	Halle	
Nr. 4	Marie Cyrenius	Am Strand
Nr. 6	Margarete Munk	Bäuerin beim Umgang
Raum 43	SpeisezimmerS	
	Marietta Peyfuss (1868–1945)	Tischdecke
	Jutta Sika	Service (ausgeführt von Josef Böck)
Raum 44	Rauchzimmer	
Nr. 1	Marie Cyrenius	Straße in Nußdorf
Nr. 2	-	Strand
Nr. 3	-	Nacht
Nr. 4	-	Beim Hafen
Nr. 5	-	Am Strand
Nr. 6	-	Torfstich
Nr. 7	-	Gröbening
Nr. 8	-	Farbenstudie
Raum 45	Salon	
Raum 46	Schlafzimmer	
Nr. 2	Marie Cyrenius	Nebel
Nr. 3	-	Abend in St. Agnese in Rom
Nr. 4	-	Worpswede
Nr. 5	Agnes Speyer	Porträtsstudie
Nr. 6	Marie Cyrenius	Kiefern
Nr. 7	-	Mondschein
	Jutta Sika	Waschservice
	-	Toilettegarnitur
	Marietta Peyfuss	Bettgarnitur
Raum 47	Kinderzimmer	
Nr. 1	Fanny Harlfinger-Zakucka	Frühling
Nr. 2	Melanie Köhler (1885–1960)	Prinzessin
Nr. 3	Agnes Speyer	Kinderporträt
Nr. 4	Minka Podhajska	Auf dem Kirchgang
Nr. 5	Fanny Harlfinger-Zakucka	Winter
Raum 48	Kleiner Garten	
Raum 49	Frühstückszimmer	
Raum 50	Wiener Werkstätte	
Raum 51	Allgemeines Kunstgewerbe	
	Jutta Sika	Service
	Marie Bauer (1870–1945)	Ziselierte Kupferkassette
	Minka Podhajska	Spiegel, Fächer
	Agnes Speyer	Getriebene Kassette
	Mathilde Quirin (1869–1945)	Ahornkassette mit Metallbeschlägen
	Hilde Exner Emilie Milena Simandl Rosa Neuwirth Lona von Zamboni (1876–1945)	Keramiken
	Amalie Szeps	Arbeiten in Perlstickerei
Raum 52	Hofgarten	
Raum 53	Übergang	
Raum 54	Großer Hof	
	Nora von Zumbusch-Exner	Sandsteinfigur Ikarus in der Mitte

8.1.7 Tabelle 7

Die Ausstellung *Kunst der Frau* von der VBKÖ in der Secession 1910.⁶⁷⁴

Vestibül			
Lona von Zamboni	1. Büste Seiner Majestät	Marmor	Österreich
Mittelraum			
Marguerite Gérard (1761–1830)	2. L'espoir du retour	Ölgemälde	Frankreich
–	3. L'enfance de Paul et Virginie	Ölgemälde	
–	4. L'offrande à l'amour	Ölgemälde	
Angelika Kauffmann (1741–1807)	5. Der eheliche Friede	Ölgemälde	Schweiz
Marguerite Gérard	6. Le triomphe de Raton	Ölgemälde	Frankreich
Angelika Kauffmann	7. Der entwaffnete Amor	Ölgemälde	Schweiz
–	8. Ferdinand I., König beider Sizilien und Familie	Ölgemälde	
–	9. Der triumphierende Amor	Ölgemälde	
–	10. Porträt der Fürstin M. J. Esterházy	Ölgemälde	
Eugenie Lebrun (1805–1872)	11. Frauenporträt	Ölgemälde	Frankreich
Elsa Kövesházi-Kalmar	12. Kainz	Bronze	Österreich
Pauline von Koudelka (1806–1840)	13. Blumenstück	Ölgemälde	Österreich
Henriette von Brevillier (1801–1843)	14. Sechs Miniaturen auf Elfenbein		Österreich
Pauline von Koudelka	15. Blumenstück	Ölgemälde	Österreich
Luisa Roldán (1652–1706)	16. Büßende Magdalena	Holzskulptur	Spanien
Elisabeth Alida Haanen (1809–1845)	17. Kastanienverkäuferin	Ölgemälde	Niederlande
Rosa Bonheur (1822–1899)	18. Les boeufs nivernais	Ölgemälde	Frankreich
Evelyn Philippe (?)	19. Kinderkopf	Bronze	Belgien
Henriette von Brevillier (1801–1843)	20. Selbstporträt	Aquarell	Österreich
Adelaide Vincent, geb. Labille des Vertus (1749–1803)	21. Frauenporträt	Ölgemälde	Frankreich
Julie Kaltenbaeck (1821–1903.)	22. Porträt der Frau Rosine Brandeis	Aquarell	Österreich
Elisabeth Vigée-Lebrun (1755–1842)	23. Porträt des Grafen Johann Schuwaloff	Ölgemälde	Frankreich
Elisabetta Sirani (1639–1665)	24. Martha tadeln ihre eitle Schwester	Ölgemälde	Italien
Pauline Koudelka	25. Blumenstück	Ölgemälde	Österreich
Rachel Ruijsch (1664–1750)	26. Blumenstrauß	Ölgemälde	Niederlande
Elisabeth Vigée-Lebrun	27. Mutter mit Kind (Selbstporträt)	Ölgemälde	Frankreich
–	28. Porträt der Gräfin Czernin	Ölgemälde	
–	29. Porträt der Frau von Mayr	Ölgemälde	

⁶⁷⁴ Kat. Ausst. Secession 1910.

Maria van Oosterwyck (1630–1693)	30. Blumenstrauß	Ölgemälde	Niederlande
Pauline Koudelka	31. Blumenstück	Ölgemälde	Österreich
Friedericke Emilie Auguste O'Connell (1823–1895)	32. Porträt der Tragödin Rachel	Ölgemälde	Deutschland
Anna Dorothea Liszewska (1722–1782)	33. Porträt des Jakob Philipp Hackert	Ölgemälde	Deutschland
Angelika Kauffmann	34. Zeichnung	Rötel	Schweiz
Adelaide Vincent	35. Frauenporträt	Ölgemälde	Frankreich
Eleonore Auegg (1811–1890)	36. Doppelporträt	Aquarell	Österreich
Olga Touzain-Samec (?)	37. Nach dem Lebenskampfe	Bronze	Frankreich
Fanny Charring (1806–1810)	38. Damenbildnis	Miniatur auf Elfenbein	Frankreich
Eleonore Auegg	39. Damenporträt	Miniatur	Österreich
Rosalba Carrieria (1675–1757)	40. Porträt der Gräfin Wilczek-Öttingen	Pastell	Italien
Barbara Fröhlich (1798–1878)	41. Herrenporträt	Miniatur	Österreich
Eleonore Auegg	42. Frauenporträt	Miniatur	Österreich
Rosalba Carrieria	43. Bildnis Friedrich August III.	Ölgemälde	Italien
Gabriele Bertrand (1737–1790)	44. Porträt ihres Gatten, auch als Fischer von Erlach bezeichnet	Pastell	Österreich
Caroline Luise Seidler (1786–1866)	45. Porträt Alma von Goethe	Pastell	Deutschland
Gabriele Bertrand	46. Porträt der Schriftstellerin Karoline Pichler	Pastell	Österreich
Elisabeth Vigée-Lebrun	47. Porträt der Prinzessin Marie Lamballe	Ölgemälde	Frankreich
Ilse von Twardowska-Conrat	48. Weiblicher Kopf, Fragment	Bronze	Österreich
Jeanne Elisabeth Chaudet (1767–1832)	49. Frauenporträt	Ölgemälde	Frankreich
Margaret Sarah Carpenter (1793–1873)	50. Porträt des Master Arthur Onley	Ölgemälde	England
Magdalena Woutiers (1604–1689)	51. Der heilige Josef	Ölgemälde	Belgien
Rosalba Carrieria	52. Tod der heiligen Theresia	Pastell	Italien
Jeanne Philiberte Ledoux (1767–1840)	53. Selbstporträt	Ölgemälde	Frankreich
Anne Vallayer-Coster (1744–1818)	54. Fruchtstillleben	Ölgemälde	Frankreich
Judith Leyster (1609–1660)	55. Kinderbildnis	Ölgemälde	Niederlande
Geertruida van Veen (1602–1643)	56. Porträt ihres Vater Otto Venius	Ölgemälde	Niederlande
Catharina Sanders (1528–1583)	57. Jungfrau Maria mit Jesuskind	Ölgemälde	Niederlande
Sofonisba Anguisciola (1531–1625)	58. Frauenbildnis	Ölgemälde	Italien
Mary Beale (1632–1697)	59. Porträt der Lady Castelmaine	Ölgemälde	England
Vitrine			
Elisabeth Vigée-Lebrun	60. Knabenbildnis	Aquarell	Frankreich

Rachel Ruijsch (1664–1750)	61. Blumen	Aquatinta	Niederlande
Angelika Kauffmann	62. Zwei Kinderköpfe	Getonte Zeichnung	Schweiz
Elisabeth Vigée-Lebrun	63. Im Atelier	Kreidezeichnung	Frankreich
–	64. Mädchenbildnis	Aquarell	
Nanette Rosenzweig (1790–1820)	65. Dame in Weiß	Miniatur	Österreich
Lucia Fairchild-Fuller (1872–1924)	66. Knabe in Blau	Miniatur	Amerika
Sofie Friederike Dinglinger (1736–1791)	67. Der Brief	Miniatur	Deutschland
Diana Beauclerc (1734–1808)	68. Eduard Gibbon, Karikatur	Federzeichnung	England
Angelika Kauffmann	69. Handzeichnung	Zeichnung	Schweiz
–	70. Der Tanz	Zeichnung	
–	71. Idyll	Zeichnung	
Elsie Dodge-Patée (1876–1975)	72. Kinderporträt	Miniatur	Amerika
Lucia Fairchild-Fuller	73. Porträt	Miniatur	Amerika
Jenny Lorrain (1867–?)	74. Porträt	Bronze-Plakette	Belgien
–	75. Porträt	Bronze-Plakette	
Angelika Kauffmann	76. Medea	Getuschte Zeichnung	Schweiz
Rosa Bonheur	77. Landschaft	Aquarell	Frankreich
Maria Cosway (1760–1838)	78. Mutter und Kind	Getonte Zeichnung	Italien
Hella Unger	79. Vier Plaketten	Bronze	Österreich
Johanna Freund (1888–1940)	80. Porträt	Miniatur	Österreich
Kate Greenway (1846–1901)	81. Zeichnung	Getont	England
–	82. Verzierte Buchstaben	Zeichnung	
–	83. Zeichnung	Getont	
Angelika Kauffmann	84. Frühling	Sepia	Schweiz
Kate Greenway	85. Zeichnung	Koloriert	England
Angelika Kauffmann	86. Winter	Sepia	Schweiz
Kate Greenway	87. Zwei Blätter verzierte Buchstaben	Bleistiftzeichnung	England
–	88. Zeichnung	Koloriert	
Anna Maria Mengs (1751–1790)	89. Porträt ihres Vaters	Miniatur	Deutschland
Barbara Fröhlich	90. Der heilige Johannes	Miniatur	Österreich
–	91. Porträt des Bürgermeisters von Wohlleben	Miniatur	
Linker Seitenraum I			
Margarethe von Kurowski	92. Im Atelier	Ölgemälde	Deutschland
Bessie MacNicol (1869–1904)	93. Selbstporträt	Ölgemälde	Schottland
Eva Gonzales (1832–1883)	94. Die Ruhende	Ölgemälde	Frankreich
–	95. Am Wasser	Ölgemälde	
–	96. Spazierritt	Ölgemälde	
–	97. Im Boot	Ölgemälde	

Marie Bashkirtseff (1860–1884)	98. Frauenkopf (von ihr selbst zerschnitten)	Ölgemälde	Russland
–	99. Im Nebel	Ölgemälde	
Berthe Morizot (1841–1895)	100. Am Kamin	Ölgemälde	Frankreich
–	101. Der Garten	Ölgemälde	
–	102. Märchenerzählung	Ölgemälde	
Henriette Ronner, geb. Knip (1821–1906)	103. Katzenstudie	Ölgemälde	Niederlande
Hermine Munsch	104. Selbstporträt	Ölgemälde	Österreich
Hermine Heller-Ostersetzer	105. Kirchgang in Taufers	Ölgemälde	Österreich
Emilie Mediz-Pelikan	106. Blühende Kastanien	Ölgemälde	Österreich
Hermine Heller-Ostersetzer	107. Arbeitspause	Ölgemälde	Österreich
Margarethe von Kurowski	108. Mutter mit Tochter	Ölgemälde	Deutschland
Hermine Heller-Ostersetzer	109. Goldfische	Tempera	Österreich
Linker Seitenraum II			
Emmi Walther	110. Gruppe von Weißpappeln	Ölgemälde	Deutschland
Uta von Weech (1866–1943)	111. Bildnis eines jungen Mädchens	Ölgemälde	Deutschland
Helene Funke (1869–1957)	112. Kinderporträt	Ölgemälde	Österreich
Vilma von Friedrich (1869–1963)	113. Steirisches Pferdegespann	Aquarell	Deutschland
Ida Gerhardi (1862–1927)	114. Porträt des Pha Uen Bey	Ölgemälde	Deutschland
Maria Caspar-Filser (1878–1968)	115. Frühlingshügel	Ölgemälde	Deutschland
Clara Lotte von Marcard (1872–1955)	116. Weiße Rosen	Ölgemälde	Deutschland
Pauline Eigner-Püttner (1872–1960)	117. Mädchenkopf	Ölgemälde	Deutschland
Martha Reich (?)	118. Im weißen Kleid	Ölgemälde	Deutschland
Pauline Eigner-Püttner	119. Damenbildnis	Ölgemälde	Deutschland
Margarethe Stall	120. Schreinerwerkstatt	Ölgemälde	Deutschland
Anna von Amira	121. Siesta	Ölgemälde	Deutschland
Viktoria Zimmermann (?)	122. Alter Mann	Ölgemälde	Deutschland
Ellen Tornquist	123. Vorfrühling	Ölgemälde	Deutschland
Paula von Blankenburg (1875–1956)	124. Bildnis des Dr. M.	Ölgemälde	Deutschland
Maria Laumen (1878–1957)	125. Gemüestillleben	Ölgemälde	Deutschland
Ella Räuber (1874–1963)	126. Blumenstillleben	Ölgemälde	Deutschland
Linker Seitenraum III			
Clara Gumpertz (1863–?)	127. Interieur	Ölgemälde	Deutschland
Martha Reich (?)	128. Morgensonnen	Ölgemälde	Deutschland
–	129. Im Garten	Ölgemälde	
Adele von Finck (1879–1955)	130. Interieur	Ölgemälde	Deutschland
–	131. Das Gespräch	Ölgemälde	Deutschland
Dora Hitz	132. Porträt eines Kindes	Ölgemälde	Deutschland
Adele von Finck	133. Grüner Hut	Ölgemälde	Deutschland
Harry (Henriette) Fürther	134. Lichtskizze	Ölgemälde	Deutschland
Elsie Dodge-Pattée	135. Lalla-Rookl und der Liedersänger	Gouache	Amerika
Ilse von Twardowska-Conrat	136. Kaiserin Elisabeth	Marmor	Österreich

Gabell Smith (1861–1934)	137. Heranziehender Regen	Ölgemälde	England
Dora Hitz	138. Porträt des Fräuleins v. B.	Ölgemälde	Deutschland
Mary Davis (1866–1941)	139. Der Weingarten	Ölgemälde	England
Hella Unger	140. Kinderporträt	Marmor	Österreich
Margaret Macdonald Mackintosh (1865–1933)	141. Die Junirose	Kolorierte Zeichnung	England
Marianne Stokes	142. Kinderbild	Ölgemälde	England
Isabella A. Dods-Withers (1876–1939)	143. Die Festung von Carcassonne	Ölgemälde	England
Edyth Starkie Rackham (1855–1927)	144. Dame in Schwarz	Ölgemälde	England
Ethel J. Henriques (1868–1936)	145. Bei der Austernbank	Ölgemälde	England
Cecil William Rea (1860–1935)	146. In Gedanken verloren	Ölgemälde	England
Clare Atwood (1866–1962)	147. Fischmarkt in London	Ölgemälde	England
Harry (Henriette) Fürther	148. Kinderbildnis	Ölgemälde	Deutschland
Linker rückwärtiger Raum			
Charlotte Besnard (1855–1930)	149. Maske	Terrakotta	Frankreich
Henriette Crespel (1753–1825)	150. Der Spiegel	Aquarell	Frankreich
Ernestina Orlandini (1869–1956)	151. Porträt	Ölgemälde	Italien
Carolina Havermann Birnie (1864–1933)	152. Rosen	Ölgemälde	Niederlande
Jeanne Gonzales (1856–1924)	153. Rosen	Ölgemälde	Frankreich
Tina Blau (1854–1916)	154. Frühling im Prater	Ölgemälde	Österreich
Ernestina Orlandini	155. Weiße Rosen	Ölgemälde	Italien
Charlotte Besnard	156. Die Orangen	Ölgemälde	Frankreich
Baronin Lambert-Rotschild (?)	157. Porträt des Generals Vicomte de Lastours	Pastell	Belgien
Alice Dannenberg (1861–1948)	158. Im Luxembourg	Ölgemälde	Russland
Therese Schwartze (1851–1918)	159. Porträt des Generals Piet J. Joubert	Ölgemälde	Niederlande
Mary Sargent Horence (1857–1954)	160. Die Abreise von Lynette, Studie	Karton	England
Emma Ciardi (1879–1933)	161. Rotundenschlößchen	Ölgemälde	Italien
Therese Schwartze	162. Der Fächer	Ölgemälde	Niederlande
Mania Kacer (1870–1936)	163. Betender alter Bauer	Torf	Deutschland
Marguerite Klee (19./20. Jh.)	164. Alte Erinnerung	Ölgemälde	Frankreich
Valentine Ivanitski (?)	165. Maskerade	Ölgemälde	Russland
Hella Unger	166. Porträt des Prof. B.		Österreich
Suze Bishop-Robertson (1855–1922)	167. Das weiße Haus	Ölgemälde	England
—	168. Interieur		
Charlotte Besnard	169. Maske	Terrakotta	Frankreich
Rechter rückwärtiger Raum			

Veta von Tscherenissimoff (?)	170. Porträtbüste		Russland
Juliette Wytsman (1866–1925)	171. Sumpflandschaft	Ölgemälde	Belgien
Marguerite Gautier (?)	172. Düne von Doskoff	Aquarell	Frankreich
Augusta Roszmann (1863–1945)	173. Mutter	Ölgemälde	Schweiz
Marthe Moisset (1871–1945)	174. Interieur	Ölgemälde	Frankreich
M. Montigny (1875–1937)	175. Der Kuhstall	Ölgemälde	Belgien
Mary Sargent Horence	176. Das Abendessen im alten Ritterschloß, Studie	Karton	England
Frances Qu. Thomason (?)	177. Der Kamin	Ölgemälde	Amerika
Madeleine Terouanne (?)	178. Alte Dame	Ölgemälde	Frankreich
Louise-Catherine Breslau (1856–1927)	179. Dame in Blau und Schwarz	Pastell	Schweiz
Hester Mabel White (?)	180. Der hl. Franziskus predigt den Vögeln	Bronze	England
Elisabeth Nourse (1859–1938)	181. Prozession in der Bretagne	Ölgemälde	Amerika
Lona von Zamboni (1877–1945)	182. Christus und die Schächer	Bronze	Österreich
Anne de Weert (1867–1950)	183. Sonne und Schatten	Ölgemälde	Belgien
Marthe Stettler (1870–1945)	184. Nach dem Bade	Ölgemälde	Schweiz
Alice Ronner (1857–1957)	185. Mohnblumen	Ölgemälde	Belgien
Marion Tooker (1882–?)	186. Kabarettkizzen	Ölgemälde	Amerika
Olga Wisinger-Florian	187. Platanenallee in Alcsut	Ölgemälde	Österreich
Helene Dufau (1869–1937)	188. Magnetismus (Studie zu einem Paneau für die Sorbonne)	Ölgemälde	Frankreich
Jeanne Simon (1869–1949)	189. Rosa mystica	Aquarell	Frankreich
N. Gilsoul-Hoppe (1868–1939)	190. Malven	Aquarell	Belgien
Anna Boch (1822–1899)	191. Alter Hafen von Mentone	Ölgemälde	Belgien
Therese Feodorowna Ries	192. Porträt des Prof. H.	Marmor	Österreich
–	193. Weibliche Büste	Marmor	Österreich
Rechter Seitenraum I			
Irma von Duczynska (1869–1932)	194. Die Schwestern	Ölgemälde	Österreich
Camilla Baronin Possanner (1864–1940)	195. Porträtsstudie	Ölgemälde	Österreich
Lila Gruner	196. Weg zum Hermannskogel. Vorfrühling	Ölgemälde	Österreich
Malva Schalek (1882–1944)	197. Interieur	Ölgemälde	Österreich
Eugenie Breithut-Munk	198. Österreichische Bauern	Ölgemälde	Österreich
Hermine Lindner	199. Bayerisches Interieur	Ölgemälde	Tschechien
Marie Egner	200. Dünenlandschaft in der Bretagne	Tempera	Österreich
Melanie von Horsetzky	201. Porträtbüste Exzellenz v. W.	Marmor	Österreich
Sylvia Hummel (?)	202. Alte Frau	Ölgemälde	Österreich
Olga von Boznanska (1865–1940)	203. Damenporträt	Ölgemälde	Österreich

Hilde Kotany (1875–1943)	204. Interieur	Ölgemälde	Österreich
Elsa Kövesházi-Kalmár	205. Mädchenakt	Marmor	Österreich
Erzsi Szegfy-Koppe (1877–?)	206. Mädchen in Weiß	Ölgemälde	Tschechien
Olga Wisinger-Florian	207. Wiese im Spätherbst	Ölgemälde	Österreich
Otty Schneider (1875–?)	208. Bildnis des Großindustriellen L.	Ölgemälde	Tschechien
Angela Adler (1877–1927)	209. Stille See	Ölgemälde	Österreich
Irma von Duczynska	210. Mädchen in Blau	Ölgemälde	Österreich
Hilde Kotany	211. Bei der Arbeit	Ölgemälde	Österreich
Rechter Seitenraum II			
Helene Krauss (1876–1950)	212. Wiener Vorstadthof	Ölgemälde	Österreich
Marie Magyar (1854–1942)	213. Abenddämmerung	Ölgemälde	Österreich
Olga Brand-Krieghammer	214. Azaleenhaus	Ölgemälde	Österreich
Hedwig Neumann-Pisling (1870–1953)	215. Im Juli	Ölgemälde	Österreich
Olga Brand-Krieghammer	218. Blasse Rosen	Ölgemälde	Österreich
Elfriede von Colletti (1883–1971)	219. Herbstmorgen am See	Ölgemälde	Österreich
Ilse von Twardowska-Conrat	220. Porträtstudie	Salzburger Marmor	Österreich
Anna Scherb-Brabbée (1887–1964)	221. Aus dem Palmenhause	Ölgemälde	Österreich
Ernestine Lohwag (1878–1940)	222. Kinderbildnis	Ölgemälde	Ungarn
Ilma Graf-Dreyfus (1872–1926)	223. Interieur	Ölgemälde	Ungarn
Juliette Henriette Heller (?)	224. Porträt (unvollendet)	Stein	Österreich
Elise Weber-Fülöp (1883–1966)	225. Hof in Weißenkirchen	Ölgemälde	Österreich
Helene Krauss	226. Oberbayerische Landschaft	Ölgemälde	Österreich
Friederike von Koch	227. Am Fenster	Ölgemälde	Österreich
Helene Funke	228. Küstenlandschaft	Ölgemälde	Österreich
Ida Kupelwieser (1870–1927)	229. Kirchgang	Ölgemälde	Österreich
Ilma Graf-Dreyfus	230. Kasperlfiguren	Ölgemälde	Ungarn
–	231. Dahlien	Ölgemälde	
Rechter Seitenraum III			
Anne Delasalle (1867–1941)	232. Badende	Ölgemälde	Frankreich
Emmy Walther	233. Grauer Maitag	Ölgemälde	Deutschland
Marie Cazin (1844–1924)	234. Betrachtung (unverkäuflich)	Umbrazeichnung	Frankreich
Florence Este (1860–1926)	235. Die Küste von St. Briac	Ölgemälde	Amerika
Jeanne Simon	236. Porträt des Fräulein A. D.	Farbige Zeichnung	Frankreich
Therese von Mor	237. Netze auf der Wanderdüne	Pastell	Österreich
Martha Bauer (19./20. Jh.)	238. Knabe	Gips	Deutschland
Lisbeth Delvolvéd Carrière (1878–1968)	239. Rosa Nelken	Ölgemälde	Frankreich
Romaine Brooks (1874–1970)	240. Die schwarze Toque	Ölgemälde	Amerika
Lisbetg Delvolvéd Carrière	241. Schneerosen	Ölgemälde	Frankreich
Martha Bauer	242. Mädchen	Gips	Deutschland
Marie Cazin	243. Mädchen	Pastell	Frankreich

S. Mesdag van Houten (1834–1909)	244. Dünen	Ölgemälde	Belgien
Deaux-Roll (?)	245. Porträt des Malers Roll (unverkäuflich)	Farbige Zeichnung	Frankreich
Rechter Seitenraum IV			
Lili Gödl-Brandhuber (1875–1946)	246. Birkenweg	Radierung	Tschechien
–	247. Das Kastell	Farbige Zeichnung	
–	248. Waldteich	Radierung	
Louise Fränkel-Hahn (1878–1939)	249. <i>Lasset die Kindlein zu mir kommen</i>	Tempera	Österreich
Marie Baselli (1862–1924)	250. Landschaftsstudie	Farbige Zeichnung	Österreich
Marianne Frimberger (1869–1963)	251. Alte Kameradinnen	Aquarellierte Kreidezeichnung	Österreich
Marie Baselli	252. Landschaftsstudie	Farbige Zeichnung	Österreich
Durchgang			
Martha Hofrichter (1872–1950)	253. Winter	Original-Holzschnitt	Österreich
–	254. Panther	Original-Holzschnitt	
–	255. Maultiergespann	Original-Holzschnitt	
Otty Schneider	256. Satiren und Schnurren	Getuschte Federzeichnung	Tschechien
Hilde Kotany	257. Sommerurlaub	Bleistiftzeichnung	Österreich
Rose Fuchs (?)	258. Papageien (unverkäuflich)	Gouache	Tschechien
Mary Warburg (1866–1934)	259. Porträtstatuette	Fayence	Deutschland
Rechter Seitenraum V			
Emily Ford (1850–1930)	260. St. Michael, Karton für ein dekoratives Ölgemälde	Kohlenzeichnung	England
Irma von Dyczynska	261. Frau mit Kind	Bronze	Österreich
Johanna Meier-Michel (1876–1945)	262. Flora	Porzellan	Österreich
Johanna Freund	263. Bauernkopf	Lithographie	Österreich
–	264. Weiblicher Akt	Lithographie	Österreich
Hermine Laukota	265. Meine Mutter	Radierung	Tschechien
Käthe Kollwitz	266. Arbeitslosigkeit	Radierung	Deutschland
–	267. Not	Radierung	
–	268. Arbeitslosigkeit	Radierung	
–	269. Aufruhr	Radierung	
–	270. Frau mit totem Kind	Radierung	
–	271. Schwangere Frau	Radierung	
–	272. Beratung	Radierung	
Erica Richter (1869–?)	273. Moorstimmung	Gouache	Deutschland
Antonie Ritzerow (1877–1932)	274. Sturm	Radierung	Deutschland
–	275. Begräbnis	Radierung	
Tana Hoernes (1887–1972)	276. Alter Friedhof	Radierung	Österreich
Minnie Goosens (18878–1968)	277. Kranzträgerin	Majolika	Deutschland
Alice Baronne D'Anethen (1848–1921)	278. Engelstudien	Kreidezeichnung	Frankreich
Minnie Goosens	279. Flora	Majolika	Deutschland

Hela Peters	280. Profilkopf	Farbige kalte Nadel	Deutschland
—	281. Abschied	Farbige Radierung	
—	282. Rokokodame mit Amor		
Lili Blatherwick (1854–1934)	283. Sommer	Aquarell	England
—	284. Herbst	Aquarell	
Johanna Metzner (1880–1927)	285. Im Tanz	Original-Holzschnitt	Deutschland
Gabriele Murad-Michalkowski	286. Klostergang	Bleistiftzeichnung	Österreich
Henriette Goldenberg (1873–1842)	287. Dornröschen	Farbige Zeichnung	Österreich
—	288. Der Engel	Farbige Zeichnung	
Gabriele Murad-Michalkowski	289. Martinskapelle in Pitten	Bleistiftzeichnung	Österreich
Elisabeth Laske (1884–1977)	290. Anemonen	Linoleumschnitt	Österreich
Henriette Goldenberg	291. Die Sterntaler	Farbige Zeichnung	Österreich
Gabriele Murad-Michalkowski	292. Waldweg	Bleistiftzeichnung	Österreich
Henriette Ronner	293. Katzenstudien	Kreide	Niederlande
Alice Baronne D'Anethen	294. Frauenkopf	Ölgemälde	Frankreich
Raum im 1. Stock			
Marie Baronin Baselli	295. Landschaftsstudie	Farbige Zeichnung	Österreich
Camilla Baronin Possanner	296. Interieur bei Lampenlicht	Ölgemälde	Österreich
Leo von Littrow	297. Abend auf Lussingrande	Ölgemälde	Italien
Friederike von Koch	298. Bauerninterieur	Ölgemälde	Österreich
Elisabeth Laske	299. Mädchen vor dem Spiegel	Ölgemälde	Österreich
Lila Gruner	300. Motiv aus Döbling	Ölgemälde	Österreich
Karoline Ruhm	301. Porträt	Ölgemälde	Österreich
Elisabeth Laske	302. Landschaft bei St. Pölten	Ölgemälde	Österreich
Blanka Lipschütz (1879–?)	303. Porträt des Malers H.	Ölgemälde	Österreich
Hermine Ginzkey	304. Studie aus Lovrana	Ölgemälde	Österreich
Auguste Schaeffer-Wahr mund (1862–1936)	305. Porträtstudie	Ölgemälde	Österreich
Helene Cornaro	306. Stillleben	Ölgemälde	Österreich
Hilde Weigelt-Middeldorp f (19./20. Jh.)	307. Porträt des Bildhauers W.	Ölgemälde	Frankreich
Grete Wieden-Veit (1879–1959)	308. Stillleben	Ölgemälde	Österreich
Vilma Lwoff-Parlaghi (1863–1923)	309. Bildnis des Dichters Bauernfeld	Ölgemälde	Österreich
Emilie von Hallavanya	310. Pfingstrosen	Ölgemälde	Deutschland
Clementine von Wagner (1844–1919)	311. Bildnis eines alten Mannes	Ölgemälde	Deutschland
Margarete Scholtz (?)	312. Landschaft	Ölgemälde	Deutschland
N. van der Stappen-van Hove (?)	313. Steingut und Bronze	Pastell	Belgien
Anna Scherb-Brabée	314. In der Morgensonnen	Ölgemälde	Österreich
Auguste Gorhan (1878–1910)	315. Porträt	Ölgemälde	Österreich
Margarete Munk	316. Mädchen in der Dämmerung	Pastell	Österreich
Elisabeth Laske	317. Blumen	Tempera	Österreich

8.2 Abbildungen



Abbildung 1: Tina Blau, *Frühling im Prater*, 1882.



Abbildung 2: Olga Wisinger-Florian, *Feldblumenstrauß*, 1885.



Abbildung 3: Olga Wisinger-Florian, *Fallendes Laub* (Buchenallee in Hartenstein), 1899.



Abbildung 4: Olga Wisinger-Florian, *Der Posthof in Karlsbad*, 1895.

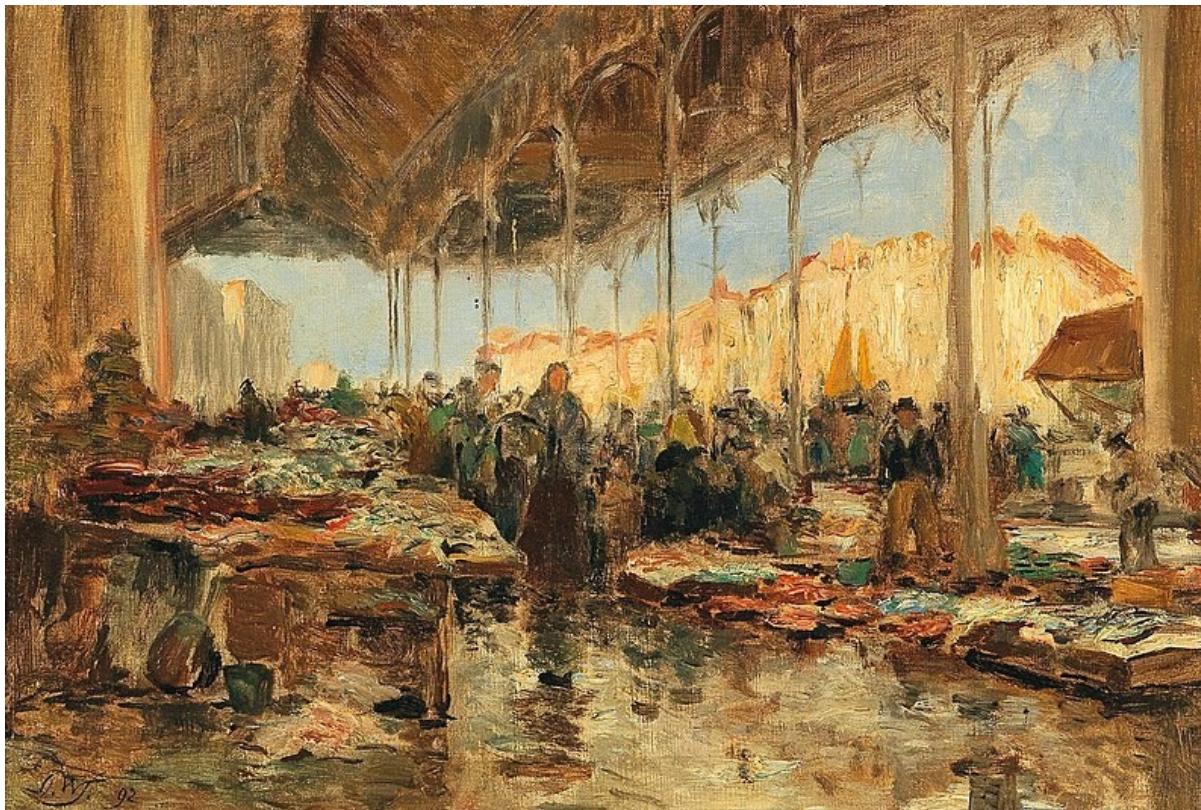


Abbildung 5: Olga Wisinger-Florian, *Fischmarkt in Venedig*, 1892.



Abbildung 6: Teresa Feodorowna Ries, *Selbstporträt*, 1902.



Abbildung 7: Olga Wisinger-Florian, *Kornfeld*, um 1900.



Abbildung 8: Olga Wisinger-Florian, *Ententeich*, 1902.



Abbildung 9: Olga Wisinger-Florian, *Blühender Mohn*, um 1906.



Abbildung 10: Käthe Kollwitz, *Die Gefangenen*, Blatt 7 aus dem Zyklus *Bauernkrieg*, 1908.

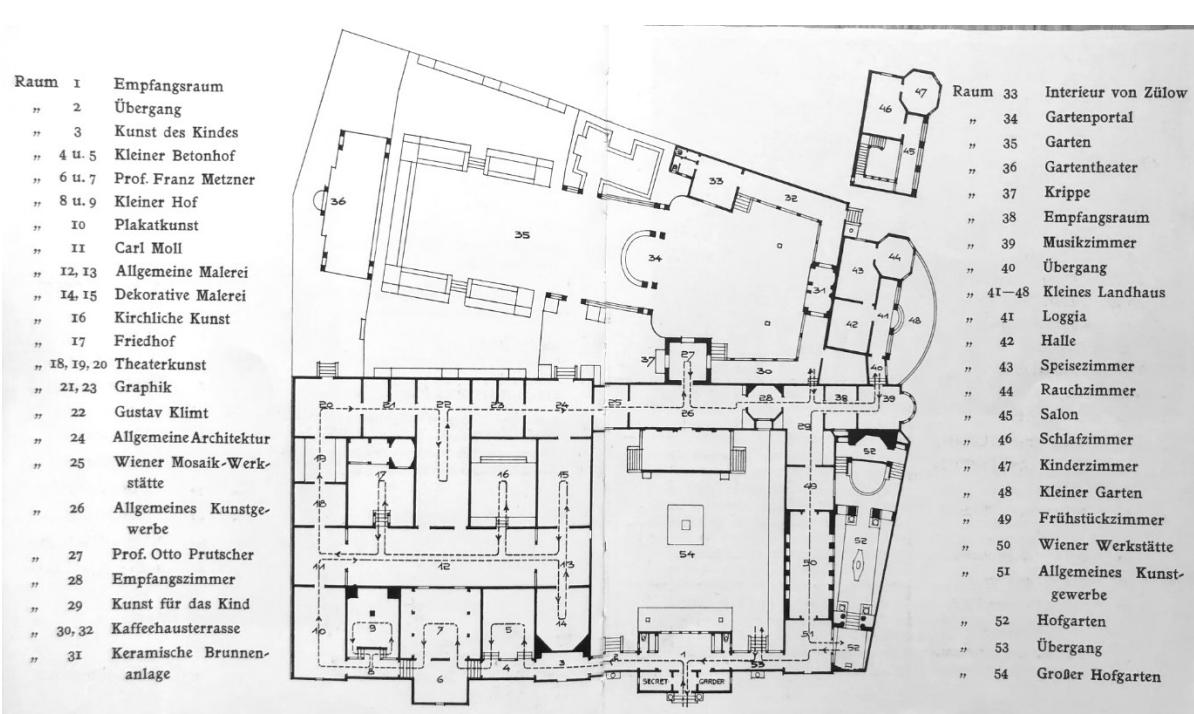


Abbildung 11: Der Ausstellungsplan der Kunstschaus 1908.



Abbildung 12: Die Eingangsfassade der Kunstschaus 1908.



Abbildung 13: Wand aus dem Ausstellungsraum Plakatkunst, Kunstschau 1908.

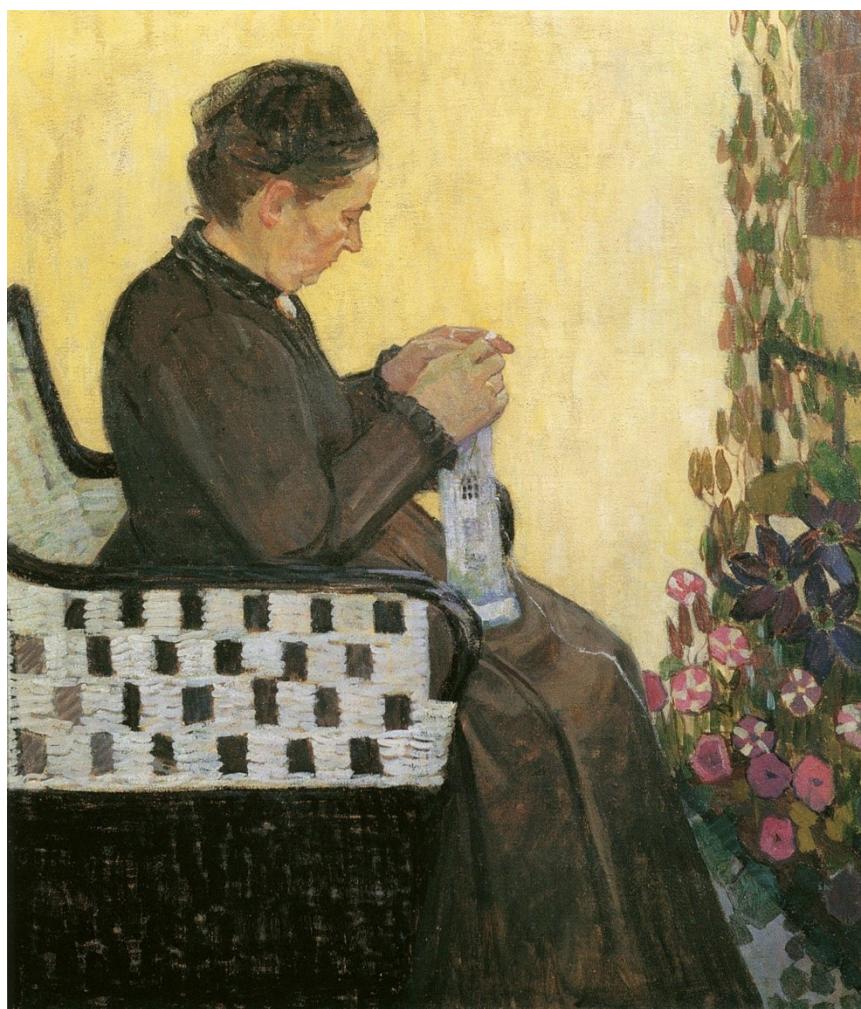


Abbildung 14: Broncia Koller-Pinell, *Meine Mutter*, 1907.

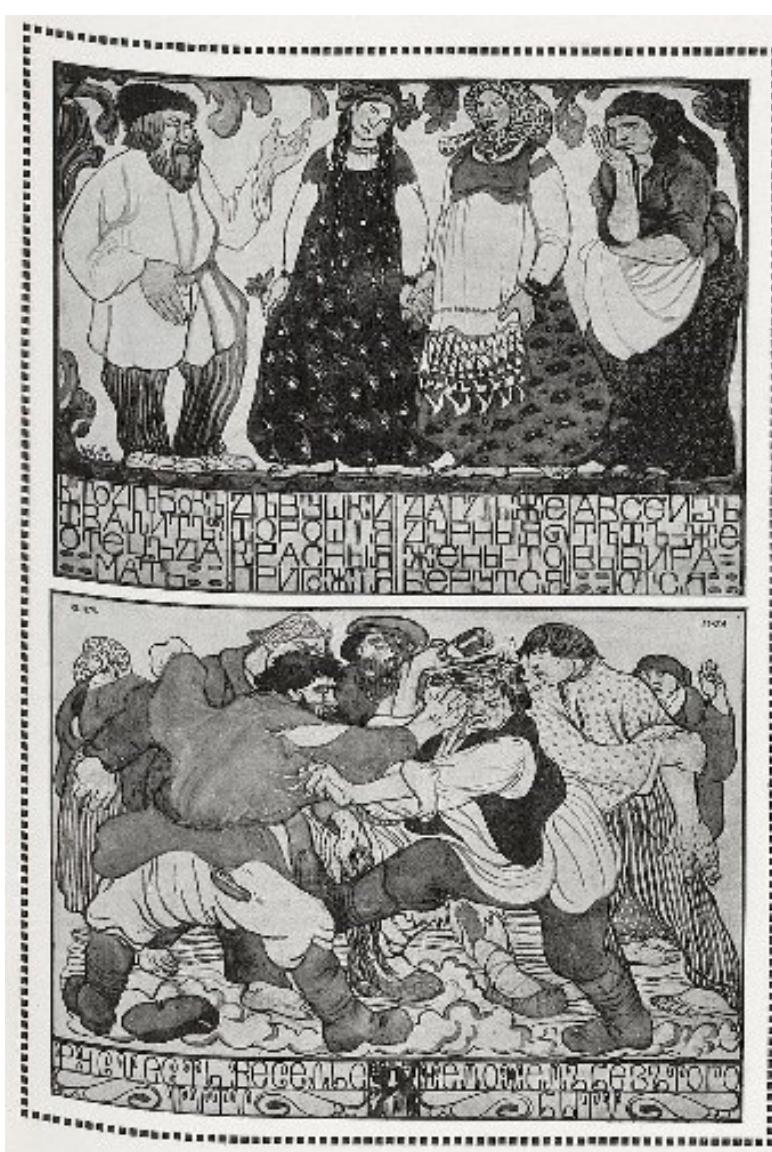




Abbildung 17: Holzfries *Improvisierter Feldzug*, Raum 29 Kunst für das Kind, Kunstschaus 1908.



Abbildung 18: Elena Luksch-Makowsky, *Blocksignatur und Farbholzschnitt*, 1902.

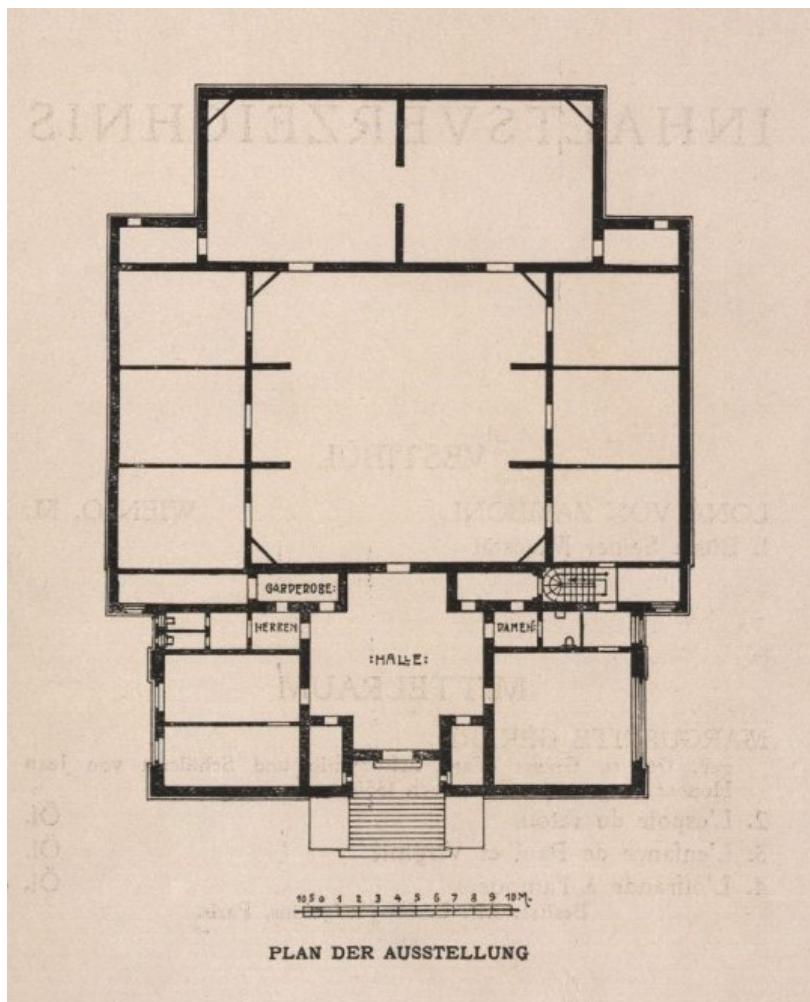


Abbildung 19: Der Ausstellungsplan *Kunst der Frau*, Secession 1910.



Abbildung 20: Einblick in den Hauptsaal der *Kunst der Frau*.



Abbildung 21: Catherina Sanders van Hemessen, *Jungfrau Maria mit Jesuskind*, o. J.



Abbildung 22: Elisabetta Sirani, *Martha tadeln ihre eile Schwester*, um 1621.



Abbildung 23: Maria Bashkirtseff, *Frauenkopf*, o. J.

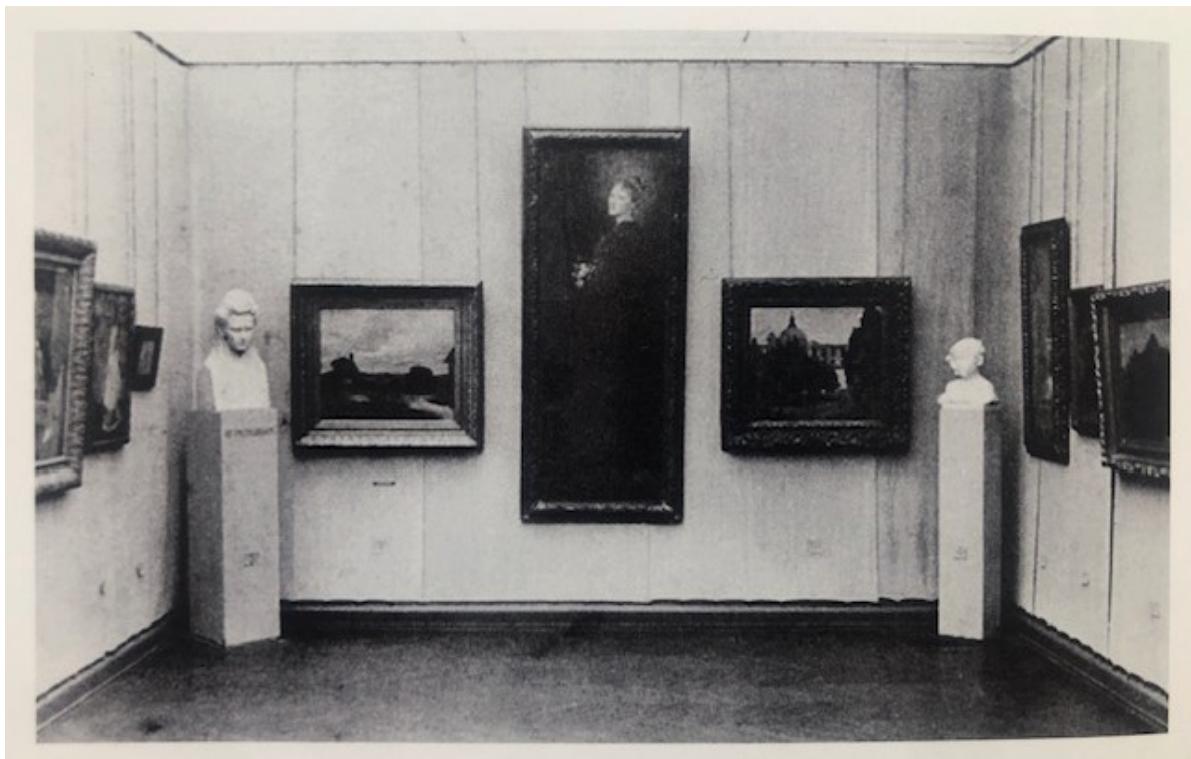


Abbildung 24: Einblick in den Ausstellungsraum mit den Porträtbüsten von Ilse Twardowski-Conrat (links) und Hella Unger (rechts).



Abbildung 25: Johanna Meier-Michel, Ausstellungsplakat *Secession. Die Kunst der Frau. 1. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*, 1910.



Abbildung 26: Teresa Feodorowna Ries, *Hexe*, 1895.

8.3 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1

Tina Blau, *Frühling im Prater*, 1882, Öl auf Leinwand, 214 x 291 cm, Unteres Belvedere, Wien.

URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/8033/#mediaoverlay>.

Abbildung 2

Olga Wisinger-Florian, *Feldblumen*, 1885, Öl auf Holz, 92,2 x 66,3 cm, Foto: Leopold Museum/Manfred Thumberger, Leopold Privatsammlung, Wien.

URL: <https://www.leopoldmuseum.org/media/image/800/4986.jpg>.

Abbildung 3

Olga Wisinger-Florian, *Fallendes Laub* (Buchenallee in Hartenstein), 1899, Öl auf Leinwand, 96 x 128 cm, Foto: Belvedere, Wien/Johannes Stoll, Belvedere, Wien.

URL: <https://www.leopoldmuseum.org/media/image/800/4992.jpg>.

Abbildung 4

Olga Wisinger-Florian, *Der Posthof in Karlsbad*, 1895, Öl auf Holz, 12,5 x 21,3 cm, Foto: Leopold Museum/Manfred Thumberger, Leopold Museum, Wien.

URL: <https://www.leopoldmuseum.org/de/ausstellungen/110/olga-wisinger-florian>.

Abbildung 5

Olga Wisinger-Florian, *Fischmarkt in Venedig*, 1892, Öl auf Leinwand, 28 x 41 cm, Foto: Dorotheum Wien, Privatsammlung.

URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c8/Olga_Wisinger-Florian_-_The_fish_market_in_Venice.jpg/800px-Olga_Wisinger-Florian_-_The_fish_market_in_Venice.jpg.

Abbildung 6

Teresa Feodorowna Ries, *Selbstporträt*, 1902, Öl auf Leinwand, 157 x 70 cm, Wien Museum, Wien.

URL: <https://www.artsy.net/artwork/teresa-feodorowna-ries-self-portrait>.

Abbildung 7

Olga Wisinger-Florian, *Kornfeld*, um 1900, Öl auf Karton, 33 x 71,5 cm, Privatsammlung Foto: Dorotheum, Wien/Auktionskatalog 10.05.2017.

URL: <https://www.leopoldmuseum.org/media/image/800/4993.jpg>.

Abbildung 8

Olga Wisinger-Florian, *Ententeich*, 1902, Öl auf Karton, 66 x 96 cm, Belvedere Wien.

URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/3845/ententeich#mediaoverlay>.

Abbildung 9

Olga Wisinger-Florian, *Blühender Mohn*, um 1906, Öl auf Karton, 70 x 98 cm, Belvedere Wien.

URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/1178/bluhender-mohn#mediaoverlay>.

Abbildung 10

Käthe Kollwitz, *Die Gefangenen*, Blatt 7 aus dem Zyklus *Bauernkrieg*, 1908, Strichätzung, Kaltnadel auf Velinpapier, Schmirkel, Vernis mou mit Durchdruck von Stoff und

Zieglerschem Umdruckpapier, Kn 102 IX a, 451 x 629 mm, Käthe Kollwitz Museum, Köln.
URL: <https://www.kollwitz.de/img/inhalt/Sammlung/Bauernkrieg/kn-102-ix-a.jpg?w=0>.

Abbildung 11

Der Ausstellungsplan der Kunstschaus 1908, in: Markus Kristan, Kunstschaus Wien 1908, Weitra 2016, S. 6–7.

Abbildung 12

Die Eingangsfassade der Kunstschaus 1908, Fotografie, Wienbibliothek im Rathaus, D 76617: Der Architekt, Oktober 1908, S. 161.
URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/images/d/d6/Kunstschaus_001.jpg.

Abbildung 13

Wand aus dem Ausstellungsraum Plakatkunst, Kunstschaus 1908, in: Karl M. Kuzmany, in: Dekorative Kunst, Bd. 16, 1908, S. 535.

Abbildung 14

Broncia Koller-Pinell, *Meine Mutter*, 1907, Öl auf Leinwand, 91 x 77,5 cm, Dauerleihgabe im Belvedere, Foto: Johannes Stoll, Belvedere, Wien.
URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/9231/die-mutter-der-kunstlerin?#mediaoverlay>.

Abbildung 15

Editha Moser, *Tarot Kartenspiel mit französischen Farben*, 1906, MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), Gustav Klimt und die Kunstschaus 1908 (Kat. Ausst. Belvedere, Wien 2008–2009) Wien 2008, S. 215.

Abbildung 16

Elena Luksch-Makowsky, *Farbige Volksbilderbogen*, Kunstschaus 1908, in: Joseph August Lux, Kunstschaus – Wien 1908, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Jg. 12, Nr. 13, 1908, S. 55.

URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1908_1909/0071/image,info,text_ocr.

Abbildung 17

Holzfries *Improvisierter Feldzug*, Raum 29 Kunst für das Kind, Fotografie, Kunstschaus 1908, Wien, in: Amalia S. Levetus, Studio Talk. Vienna, in: The Studio, Vol. 44, Nr. 186, 1908, S. 311.

URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1908b/0334/image,info>.

Abbildung 18

Elena Luksch-Makowsky, *Blocksignatur und Farbholzschnitt* zum Katalog der 14. Ausstellung der Secession, 1902, 56–57. ÖNB/Vienna 207.262B Neu.Mag., in: Julie Marie Johnson, The Memory Factory. The forgotten Women Artists of Vienna 1900, Pordue University 2012, S. 56.

Abbildung 19

Der Ausstellungsplan *Kunst der Frau*, Secession 1910, in: Katalog zur Ausstellung Kunst der Frau der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs in der Secession 1910.

URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1426590509551/19/>.

Abbildung 20

Einblick in den Hauptsaal der *Kunst der Frau*, Fotografie, 37. Ausstellung der Secession

1910, ÖNB/Vienna Pk2539.423, in: Julie Marie Johnson, *The Memory Factory. The forgotten Women Artists of Vienna 1900*, Pordue University 2012, S. 296.

Abbildung 21

Catherina Sanders van Hemessen, *Jungfrau Maria mit Jesuskind*, o. J., in: Katalog zur Ausstellung Kunst der Frau der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs in der Secession 1910.

URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1426590509551/59/>.

Abbildung 22

Elisabetta Sirani, *Martha tadeln ihre eitle Schwester*, um 1621, in: Katalog zur Ausstellung Kunst der Frau der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs in der Secession 1910.

URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1426590509551/69/>.

Abbildung 23

Maria Bashkirtseff, *Frauenkopf*, o. J., Öl auf Leinwand, 64 x 53 cm, Privatsammlung, Österreich, in: Katalog zur Ausstellung Kunst der Frau der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs in der Secession 1910.

URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1426590509551/91/>.

Abbildung 24

Einblick in den Ausstellungsraum mit den Porträtbüsten von Ilse Twardowski-Conrat (links) und Hella Unger (rechts), Fotografie, in: Stella Rollig/Sabine Fellner (Hg.), *Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900–1938* (Kat. Ausst. Unterer Belvedere, Wien 2019), Wien 2019, S. 62.

Abbildung 25

Johanna Meier-Michel, Ausstellungsplakat *Secession. Die Kunst der Frau. 1. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*, 1910, Farblithografie, 66 x 49 cm, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Johanna_Meier-Michel_Plakat_Secession_Die_Kunst_der_Frau_1910.jpg.

Abbildung 26

Teresa Feodorowna Ries, *Hexe*, 1895, Marmor, 130 x 60 x 110 cm, Foto: Birgit und Peter Kainz, Wien Museum.

URL: https://www.wienmuseum.at/items/uploads/images/1686824504_FIE90ujVVLtx.jpg.

8.4 Abstracts

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit beleuchtet die zahlreichen Herausforderungen, mit denen Künstlerinnen der Wiener Moderne konfrontiert waren, sowie ihre Wege zu künstlerischem und gesellschaftlichem Erfolg. Ein Überblick der damaligen Ausbildungs- und Ausstellungsmöglichkeiten für Frauen im Kunstsektor zeugt vom Bedarf progressiver Maßnahmen, um Anerkennung ihrer künstlerischen Fähigkeiten und der Förderung ihrer Teilnahme an kulturellen Institutionen zu erlangen. Trotz sozialer und geschlechtsspezifischer Einschränkungen erreichten sowohl einzelne Frauen wie Olga Wisinger-Florian als auch Gruppen wie die *Acht Künstlerinnen* und die *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* zielführende Änderungen und prägten somit eine neue Ära für weibliche Kunstschauffende. Die Analyse ausgewählter Ausstellungen verdeutlicht den Wandel in der Wahrnehmung und Darstellung der Frau in der Kunst und legt den Fokus auf neuartige Konzepte und Initiativen von Künstlerinnen in der männerdominierten Kunstszene Wiens um 1900. Dabei wurden historische Kataloge und Artikel als Primärquellen herangezogen, die bisher kaum Beachtung in der Forschungsliteratur fanden. Die Arbeit unterstreicht die Bedeutung, vergessene und übersehene Künstlerinnen als Vorreiterinnen der Wiener Moderne in die Kunstgeschichte einzubeziehen und betont die Notwendigkeit eines Engagements für die Gleichstellung in der Kunst.

Abstract (English)

This master thesis sheds light on the numerous challenges faced by female artists of Viennese Modernism and their paths to artistic and social success. An overview of the educational and exhibition opportunities for women in the art sector at that time testifies the need for progressive measures to gain recognition of their artistic abilities and to promote their participation in cultural institutions. Despite social and gender-specific restrictions, individual women such as Olga Wisinger-Florian as well as groups such as the *Acht Künstlerinnen* and the *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* achieved such purposeful changes and shaped a new era for female artists. The analysis of selected exhibitions illustrates the change in the perception and representation of women in art and focuses on new concepts and initiatives of female artists in the male-dominated art scene in Vienna around 1900. Historical catalogs and articles were used as primary source, which have received little attention in the research literature so far. The work emphasizes the importance of including forgotten and overlooked female artists as pioneers of Viennese modernism in art history and stresses the need for a commitment to equality in art.