



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs
Studien zu ihrer Rolle
in Kunst- und Frauengeschichte Europas**

Verfasserin

Marie-Sophie Brendinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, August 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1. Die emanzipierte Frau in der europäischen Geschichte	5
1.1. Die Frau im Mittelalter	5
1.1.1. Die Bürgerin.....	5
1.1.2. Die Begine	6
1.1.3. Die Adelsfrau	7
1.1.4. Die Frau im Kloster.....	7
1.2. Die Frau in der Neuzeit	10
1.2.1 Die Frau im 18. Jahrhundert	11
1.2.2. Die Salonièren.....	13
1.2.3. Die Zeit nach 1848.....	16
1.2.3.1. Österreich	17
1.2.3.2. Deutschland.....	19
1.2.3.3. Groß Britannien.....	20
1.2.4. Der Erste Weltkrieg	21
1.3. Die Rolle der Frauenvereinigungen in der Geschichte.....	22
2. Die Situation der Frau in Wien um 1900	25
2.1. Wien um 1900	25
2.2. Österreichische Frauenbewegung.....	31
2.2.1. Der Allgemeine Österreichische Frauenverein	33
2.2.2. Der Bund Österreichischer Frauenvereine	34
2.2.3. Die proletarische Frauenbewegung.....	35
2.3. Das Recht auf Bildung und Ausbildung	36
2.4. Wege der Ausbildung der Frau als / zur Künstlerin	40
2.4.1. Privater Unterricht	41
2.4.2. Die k. k. Kunstgewerbeschule	43
2.4.3. Private Schulen	44
2.4.4. Die Kunstschule für Frauen und Mädchen	45
3. Die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs und ihre erste Ausstellung	48
3.1. Die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs	48
3.1.1. Ausgangslage und Entstehungsgeschichte.....	48

3.1.2. Vereinsgeschichte	52
3.2. Die Kunst der Frau - 1. Ausstellung der VBKÖ 1910.....	57
3.2.1. Die Kunst der Frau und Women Artists 1550 – 1950.....	59
3.2.2. Ausstellung / Aufbau / Programm	60
3.2.3. Der Katalog der Ausstellung.....	63
3.2.4. Die Reaktion der Presse auf die 1. Ausstellung der VBKÖ	65
3.2.4.1. Bisherige wissenschaftliche Aufarbeitung der Pressestimmen	65
3.2.4.2. Stimmen männlicher Kritiker.....	67
3.2.4.3. Stimmen weiblicher Kritiker.....	72
4. Die Künstlerin in der europäischen Geschichte	78
– bezugnehmend auf das Programm der Ausstellung <i>Die Kunst der Frau</i>	78
4.1. Im Mittelalter.....	79
4.2. In der Renaissance	81
4.3. Im 16. Jahrhundert.....	83
4.4. Im 17. Jahrhundert.....	85
4.5. Im 18. Jahrhundert.....	88
4.6. Im 19. Jahrhundert und Anfang des 20. Jahrhunderts	92
4.6.1. Künstlerinnen in Österreich um 1900.....	96
4.6.2. Die Künstlerinnen der Vereinigung bildender Künstlerinnen	98
Zusammenfassung.....	100
Abbildungen.....	102
Abbildungsnachweis	115
Abbildungsnachweis	115
Aufzählung der ausgestellten Künstlerinnen mit den gezeigten Werken	117
Bibliographie.....	133
Abstract	144
Curriculum Vitae.....	145

Einleitung

Als sich die Frauenbewegung und damit auch die Künstlerinnen in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts erneut gegen die ihnen, besonders in den fünfziger Jahren aufgedrängte, konservative Lebensweise zu wehren begannen, hatten sie beinahe ganz vergessen, dass sie große Vorbilder hatten. Gerade die europäischen Künstlerinnenvereinigungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sind mit oder nach dem Zweiten Weltkrieg in Vergessenheit geraten, oft wurden sie im Schatten fortgeführt, an Bedeutung hatten sie aber allemal verloren.

Genauso erging es der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*.

Direkt an der Kärntnerstraße in einer Dachgeschoßwohnung versteckt, wohnt seit 1912 die *VBKÖ*, dennoch ist sie in Wien kaum gekannt. Dabei verbirgt sich hinter dem, an den der Secessionisten erinnernden, Namen Großes, Wichtiges. Ein kleiner Teil Kunstgeschichte, der das Argument, Wien um 1900 sei der Sitz der Kultur und Kunst gewesen, nur bestärkt.

1910 als sozusagen Selbsthilfegruppe von Künstlerinnen für Künstlerinnen gegründet, kämpfte die *VBKÖ* für die Rechte der Kunstschaffenden. Sie setzte sich für das Frauenkunststudium ein, versuchte bessere Verkaufsbedingungen zu schaffen und organisierte Ausstellungen, so wie ihre erste Schau *Die Kunst der Frau* in der Secession.

Diese Retrospektive der Kunst der Frau stellte eine Neuheit dar. So ging es nicht nur darum Frauen durch eigene Ausstellungen am Kunstmarkt teilhaben zu lassen, sondern darum zu zeigen, dass es Frauen in der Kunstgeschichte, ja eine weibliche Kunstgeschichte gab.

Diese Arbeit gliedert sich in vier große Teile. Der erste Teil wird versuchen die Position der Frau in der Geschichte Europas allgemein zu durchleuchten, der zweite wird sich auf Österreich und die Zeit um 1900 beschränken. Indem die österreichische Frauenbewegung und ihre Ziele bearbeitet werden, wird weiterführend auch über das Frauenkunststudium zu sprechen sein. Verschiedene Faktoren, die das Umfeld, die Möglichkeiten und die Notwendigkeit bildeten eine Künstlerinnenvereinigung wie die *VBKÖ* zu gründen. Damit ist auch schon der dritte Teil der Arbeit angesprochen, er wird die *VBKÖ* und ihre erste Ausstellung *Die Kunst der Frau* behandeln. Das vierte und letzte Kapitel wird, in Bezug auf das erste und auf den retrospektiven Aufbau der davor besprochenen Ausstellung, die Rolle der Künstlerin in der europäischen Geschichte untersuchen. Schon jetzt soll erwähnt werden, dass die Auswahl der zu behandelnden Künstlerinnen und Bilder an das Ausstellungsprogramm angelehnt ist, sie soll daher nicht werten, sondern vielmehr als Ergänzung zum dritten Teil gesehen werden.

An dieser Stelle möchte ich auch anfügen, dass, sollte bei der Erwähnung von Personen- oder Berufsgruppen nur das Generische Maskulinum verwendet worden sein, ich selbstverständlich auch die weibliche Form eingeschlossen habe.

Auch der Stand der Forschung soll hier Erwähnung finden. Auf die *VBKÖ* und ihre Ausstellungen wurde bis jetzt nur in den Arbeiten Julie Marie Johnsons¹ und Sabine Plakolm-Forsthubers² Bezug genommen, eine selbstständige Arbeit zu diesem Thema gibt es bis heute nicht.

Es ist daher besonders wichtig und diese Arbeit soll dazu einen kleinen Beitrag leisten, nicht zu übersehen, dass es, auch wenn es heute fast vergessen scheint, immer Frauen, immer Künstlerinnen gab, die für ihre Rechte kämpften.

¹ Johnson 1997, 1998 und 2011.

² Plakolm-Forsthuber 1989, 1994 und 1997.

1. Die emanzipierte Frau in der europäischen Geschichte

Um die Positionen einzelner Künstlerinnen im Detail festmachen und um besondere Höhepunkte jenes Künstlerinnenemanzipationskampfes in einen Kontext setzen zu können, ist es notwendig die Geschichte der Frauenemanzipation im Allgemeinen aufzuzeichnen. Denn, so wird schnell deutlich, jene Wege liegen dicht beieinander, sind eng miteinander verknüpft.

Allgemein beginnt die Literatur, die Frauenemanzipation besprechend, erst mit den Jahren um die Französische Revolution, also mit dem Ende des 18. Jahrhunderts.³ Es ist eine Zeit in der die Frauen anfangen in Wort und Schrift gegen die Bevormundung des Mannes und ihre Rechtlosigkeit anzukämpfen; erste Streitschriften und Frauenclubs entstehen. In dieser Arbeit aber soll kurz weiter ausgeholt werden, denn, so meine ich, schon im Mittelalter finden sich Momente des Aufgebührens. Frei, selbstständig denkende Frauen, welche unter besonders schwierigen Bedingungen, von Mann und Kirche gebremst, versuchten eigene Wege zu gehen.

1.1. Die Frau im Mittelalter

Wie später auch unterschied sich die Stellung der Frau im Mittelalter dem Stand entsprechend. Familienstand und Klassenzugehörigkeit beeinflussten die Rechte und Möglichkeiten der Frau erheblich. Adelige oder Nonne hatten zwar ebenfalls beschränkte Rechte, dennoch waren sie aufgrund ihrer Bildung, sie waren nicht wie der Großteil der ärmeren Bevölkerung Analphabeten, freier. Es wird daher die Bildung der Frau eine wichtige Forderung der Frauenrechtlerinnen des 19. Jahrhunderts sein.

1.1.1. Die Bürgerin

Die Bürgerin unterstand prinzipiell dem Vater oder dem nächsten männlichen Verwandten und später dem Ehemann. So wird auch in der Bibel gelehrt und gefordert: „Wie es in allen Gemeinden der Heiligen üblich ist, sollen die Frauen in der Versammlung schweigen; es ist ihnen nicht gestattet zu reden. Sie sollen sich unterordnen, wie auch das Gesetz es fordert.“⁴

³ So z.B. Gerhard 2009; Schmölder 2008; Sichtermann 2009 oder Weiland 1983.

⁴ 1. Korinther 14, 33 – 34.

und auch in Paulus Brief an die Epheser wird die Frau ermahnt sich dem Mann unterzuordnen, „[...] denn der Mann ist das Haupt der Frau [...]“⁵. In der Ehe wurde großen Wert auf eine strenge Rollentrennung zwischen Mann und Frau gelegt, die Frau war dem Mann dem Gesetz nach absolut untergeordnet. Ferdinand Oppl beschreibt das Eheleben im frühmittelalterlichen Wien folgendermaßen: „Ehemänner beanspruchten auch bei Speise, Trank und Kleidung in egoistischer Weise das Beste für sich, neigten zu Rohheit, ja züchtigten ihre Frauen sogar nicht selten. [...] Die Aufgabe der Frau in der Ehe war dagegen im wesentlichen mit einer ordentlichen Haushaltsführung und der Erziehung der Kinder zu umschreiben. [...] von weltlichen Frauen [wird] Frömmigkeit, Unterordnung unter den Ehemann, Fürsorge für die Kinder und Häuslichkeit erwartet.“⁶

Das Hochmittelalter aber bot eine deutliche Verbesserung der Stellung der Frau. Besonders wirtschaftlich war es ihr nun möglich, entweder als Gehilfin des Mannes in dessen Betrieb, oder aber sogar als Meisterin und Händlerin tätig zu sein. Langsam fanden Frauen Aufnahme in Zünften, ja es etablierten sich sogar rein weibliche Zünfte und Frauenwerkstätten. Frauen stellten Kleinwaren her oder aber arbeiteten in der Textilverarbeitung. Eine Zeit lang war es der Meisterin sogar möglich Lehrlinge auszubilden.

Im Lauf des Mittelalters aber wurde den Frauen diese Freiheit wieder genommen, es ist schwer ganz allgemein Gründe dafür festzumachen.

1.1.2. Die Begine

Künftig stand es einzig den Beginen frei in der bürgerlichen Gesellschaft selbstständig zu sein. Eine Begine war eine unabhängige Frau, welche nicht heiraten und auch keinem Kloster beitreten wollte, dennoch aber ein spirituelles Leben anstrebte. Oftmals schlossen sich mehrere Beginen zu einer Art Wohngemeinschaft zusammen. Auch in Wien befanden sich solche Beginenhäuser, eines soll am Fleischmarkt gelegen sein. Als bekannteste Wiener Begine wäre Agnes Blannbekin⁷ zu nennen, welche besonders durch ihre *Vita et Revelationes* für die Wissenschaft von Bedeutung ist.⁸ Blütezeit dieser Beginenbewegung ist das 13. und 14. Jahrhundert, die größten Anwesen befanden sich in Belgien und Holland. Ein wichtiger Unterschied zwischen Beginengemeinschaft und Nonnenkloster ist, dass eine Begine kein

⁵ Epheser 5, 23.

⁶ Oppl 1998, S.32.

⁷ Agnes Blannbekin lebte Mitte d. 13. Jahrhunderts in Wien.

⁸ Vgl. Oppl 1998, S. 162.

Gelübde ablegen musste, außerdem stand es ihr frei zu arbeiten, um sich ihr Leben selbst zu finanzieren.

Erst die Reformation im 16. Jahrhundert führte zur endgültigen Auflösung der Beginengemeinschaften.

1.1.3. Die Adelsfrau

Die adeligen Damen des Mittelalters hatten, besonders auch im Hinblick auf die Kunstproduktion, eine Sonderstellung inne. So waren sie, zumindest was ihre Bildung angeht, oftmals freier als Bürgersfrauen.

Arrangierte Ehen, die die Frau des Hochadels oft zwangen ihre Heimat zu verlassen, boten die Möglichkeit zu reisen, es konnte daher ein Kulturaustausch stattfinden. Mittelalterliche Adelsfrauen waren damit wichtige Kulturträgerinnen.⁹ Außerdem waren sie, auch wenn sie nicht im Kloster lebten, in den meisten Fällen des Lesens mächtig, Bücher waren Frauensache. So kann, wie Herbert Grundmann schon 1936 behauptete, gesagt werden, dass „[...] ein Entstehen volkssprachlicher – also nicht lateinischer – Literatur in ganz Europa in erster Linie auf eine interessierte weibliche Leserschaft zurückzuführen ist.“¹⁰

Außerdem sind mittelalterliche, adelige Damen auch als Gönnerinnen und Mäzeninnen zu nennen. Sie waren gebildet, hatten das nötige Geld und Zeit. Es lag daher nahe, dass sie es waren, die Arbeiten in Auftrag gaben und Künstler unterstützen. Berühmte Mäzeninnen waren etwa Eleonore von Aquitanien, Marie de Champagne und Ermengarde von Narbonne.¹¹ Ein weiterer Punkt, in dem sich Damen der gehobenen Gesellschaft durchsetzen konnten waren Klostergründungen. Als Klostergründerin konnte die Frau des Mittelalters zusätzlich die Bereiche der Architektur und der Bildhauerkunst beeinflussen und außerdem für die zukünftige im Kloster betriebene Kulturarbeit als Förderin auftreten.

1.1.4. Die Frau im Kloster

Damit wäre, eine weitere, zwar weniger freie, damit aber auch akzeptiertere, von vielen Familien oft sogar geforderte Möglichkeit einer Ehe und damit der Bevormundung durch einen Mann zu entkommen, der Eintritt in ein Kloster zu nennen. Nun war aber das

⁹ Vgl. Opitz/Schraut 1985, S. 36 f.

¹⁰ Herbert Grundmann zitiert nach Opitz/Schraut 1985, S. 38.

¹¹ Vgl. Opitz/Schraut 1985, S. 36.

Klosterleben im Mittelalter keine schlechte Alternative zum Leben der Ehefrau. Einerseits weil Klöster im Allgemeinen Bildungszentren darstellten, andererseits weil Kloster nicht gleich Kloster war. So sind nämlich etwa ab dem 9. Jahrhundert zwei Klosterregeln zu unterscheiden, einerseits finden sich Damenklöster welche nach der strengen *regula benedicti* lebten, andererseits aber gab es Damengemeinschaften, die der *institutio sanctimonialium* unterstanden. Diese Regel wurde 816 bei der Reichsynode in Aachen festgelegt, sie spricht den Frauen Besitz zu, außerdem wird von ihnen kein Gelübde abverlangt.¹²

Als besonderes Beispiel für solche Klöster wäre das Damenstift Essen, welches im 9. Jahrhundert gegründet wurde, zu nennen. Andere ähnliche Gemeinschaften waren zum Beispiel Gandersheim und Quedlinburg.

Zwar fanden nur Damen des Hochadels, also eine ausgewählte Elite, Einlass, dennoch aber dürfen Stifte dieser Art, als wichtiger Punkt in der Emanzipationsgeschichte der Frau nicht ausgelassen werden. Schließlich handelte es sich bei jenen Stiftsgemeinschaften nicht bloß um eine Damenkaffeerunde, sondern um wichtige Wirtschafts- und Verwaltungsplätze. So standen die Äbtissinnen im engen Kontakt mit dem Hof, ja sie hielten sich dort immer wieder länger auf, außerdem wurden sie von den Herrschern mit Besitz und Immunitäten versehen, sie hatten Zoll-, Münz- und Marktrechte, damit unterstanden ihnen ganze Grafschaften.¹³

Damenklöster und -stifte waren Macht- und Bildungszentren von Frauen verwaltet und geführt. Anders als Adelsdamen hatten Schwestern im Kloster die nötige Zeit sich ganz einer Tätigkeit zu widmen. So mag für viele Frauen der Verzicht auf Ehe und Familie, weniger eine Einschränkung, als die Möglichkeit einer konsequenten Durchführung ihrer wissenschaftlichen oder künstlerischen Arbeit gewesen sein.¹⁴ Der Eintritt in ein Kloster bekommt damit einen emanzipatorischen Charakter. Es verwundert daher auch nicht, dass viele von den relativ wenigen hochgebildeten Frauen des Mittelalters, die sich durch neue philosophische Gedanken hervortaten, aus Klöstern oder kirchlichen Institutionen stammten.¹⁵

Ausnahmeerscheinungen stellten Christine de Pizan und Marie de France dar, sie zählen zu den großen Autorinnen des Mittelalters. Marie de France die „erste französische Dichterin“ lebte in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, Christine de Pizan, die als erste Autorin, die

¹² Vgl. Schilp 1998.

¹³ Vgl. Bodarwé 2004, S. 4.

¹⁴ Vgl. Opitz/Schraut 1985, S. 45.

¹⁵ Vgl. Sichtermann 2009, S.100.

von ihrer Arbeit auch leben konnte gilt, stellt die „[...] erste emanzipatorische französische Dichterin vom Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts [...]“ dar.¹⁶

Christine de Pizan stammt aus einer oberitalienischen Gelehrtenfamilie. Als ihr Vater an den Hof Karls V. nach Paris berufen wurde, folgte ihm seine Familie nach. Pizan wuchs daher in einem privilegierten Umfeld, dem französischem Hof auf. Nach dem Tod des Vaters und des Ehemanns sah sie sich gezwungen ihren Lebensunterhalt selbst zu finanzieren, sie entwickelte sich, so Margarete Zimmermann, zur „ersten Berufsschriftstellerin“.¹⁷ Als Autodidaktin verfasste sie einige wichtige Schriften, zum Beispiel Streitschriften zur Verteidigung der Frau, Politisches, Religiöses und Erzieherisches, außerdem eine bis heute gültige Biographie Karls V..¹⁸ Zu ihren Förderern zählten die wichtigsten Personen des französischen Hochadels.

Auch in der deutschen Dichtung findet sich eine Frau, Frau Ava, welche Anfang des 12. Jahrhunderts in Melk, beziehungsweise in Göttweig lebte und arbeitete. Es wird davon ausgegangen, dass sie schon zu Lebzeiten Anerkennung erfuhr, so wird sie auch in den Melker Annalen des Jahres 1127, vermutlich ihr Todesjahr, erwähnt.¹⁹

Abgesehen von wenigen Beispielen, wie die eben erwähnte Christin de Pizan, fällt es auf, dass besonders Frauen, welche sich zu Gemeinschaften zusammenschlossen, in einer von Männern dominierten Welt Macht oder zumindest Selbstständigkeit erreichen konnten. So ist gerade das Sich-Zusammenschließen im 19. Jahrhundert, also im Jahrhundert der Frauenemanzipation, ein wichtiger Umstand für den Erfolg der Frauen. Besonders in der neuzeitlichen Frauengeschichte wird das Gründen von Vereinigungen ein wichtiger Faktor für den langsam eintretenden Erfolg der Frauen sein. Organisiertes Handeln, eine gute, auch internationale Vernetzung, das Auftreten in einer Gemeinschaft, die einem Rückhalt gibt, das alles sind Anstöße sich zu gruppieren.

Dass die Frauen des Mittelalters viele ihrer hart erworbenen Rechte auf Dauer wieder einbüßen mussten, mag eng mit der Geschichte der Kirche in Verbindung stehen, man denke an die Hexenverfolgungen, welche mitunter gerade auch gegen gebildete Frauen gingen. Sprengers und Institoris im 15. Jahrhundert erschienenenes Werk, *der Hexenhammer*, legitimierte die Hexenverfolgung.²⁰

¹⁶ Vgl. Opitz/Schraut 1985, S. 40.

¹⁷ Vgl. Zimmermann 2005, S. 70.

¹⁸ Vgl. Zimmermann 2005, S. 70.

¹⁹ Vgl. Brunner 2009, 96 – 99.

²⁰ Vgl. Maiwald 1999, S. 22.

Außerdem war die Zeit der Reformation, das 16. Jahrhundert, eine frauenfeindliche Zeit. Konservative Ansichten verdrängten so gut wie jeden Fortschritt im Leben der bürgerlichen Frau. Martin Luther und auch Johannes Calvin, die großen Reformatoren des 16. Jahrhunderts waren von der Minderwertigkeit der Frau überzeugt. Außerdem mag eine von Glaubenskriegen erschütterte Zeit verständlicherweise nicht den richtigen Nährboden für eine Frauenbewegung gebildet haben. Damit ist auch das grundsätzliche Fehlen eines Aufbegehrens der Frau im 17. Jahrhundert, also zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges, welcher von 1618 bis 1648 ganz Europa in Aufruhr versetzte, nachzuvollziehen. Gebildete, interessierte Frauen, besonders aus dem Adel, gab es weiterhin, doch gaben sie ihre Ideen und ihr Wissen noch nicht öffentlich kund.²¹

So findet die Frau erst wieder in der aufgeklärten Zeit der Französischen Revolution ihre Stimme.

1.2. Die Frau in der Neuzeit

Wie oben bereits erwähnt findet verständlicher Weise weder zur Zeit der Reformation, noch zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges eine Emanzipation der Frau statt.

Über das Oberitalien der Renaissance ist bekannt, dass es zumindest eine Reihe gebildeter Frauen hervorbrachte. So schreibt Alexander von Gleichen-Russwurm 1781: „Die Frau in der Renaissance nahm an den Bestrebungen des Mannes geistigen Anteil, dichtete und philosophierte mit ihm.“²². Dieses verklärte Bild des 18. Jahrhunderts mag bestimmt für Damen, welche an Herzogshöfen, wie Mailand, Ferrara, Mantua oder Florenz, wo ein reger Austausch von Kunst und Kultur stattfand, heranwachsen, zugetroffen haben. Jene Herzogstöchter wuchsen unter den besten Bedingungen auf. So verwundert es nicht, dass Isabella d’Este, die Tochter des Herzogs von Ferrara, als eine der wichtigsten Person der Renaissance gilt, sofern es um Kunst und Kultur geht. Auch Catherina de Medici, die spätere Königin von Frankreich, soll eine überaus gebildete Frau gewesen sein. Frauen wie diese bildeten allerdings die Ausnahme.

²¹ Vgl. Brunner 1949.

²² Gleichen-Russwurm 1781, S.42.

1.2.1 Die Frau im 18. Jahrhundert

Den nächsten wichtigen Eckpunkt in der Geschichte der Frauenemanzipation stellt das 18. Jahrhundert dar, das Jahrhundert der Aufklärung, das Jahrhundert der Französischen Revolution, ein Jahrhundert in dem man beginnt die Rechte und das Handeln der Kirche zu hinterfragen, ein Jahrhundert das von neuem Gedankengut, den Denkanstößen Voltaires, Rousseaus, Kants, Diderots und nicht zu vergessen der Mathematikerin, Physikerin und Philosophin Émilie du Châtelet²³ getragen wurde.

Ein Aufruf an die Vernunft, Ideen die weg vom unreflektierten Glauben hin zum selbstständigen Denken führten, weckten Frankreich. Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, schienen nicht mehr unerreichbar und so wie die Freiheit des Bauern vom Grundherrn denkbar war, war auch die Freiheit der Frau vom Mann vorstellbar. Man glaubte an die Gleichheit des Menschen, an die Gleichheit des Geschlechtes. So darf es auch nicht verwundern, dass von Beginn der Revolution an Frauen an der Spitze mitmarschierten. So „[waren] in den ersten Jahren der Revolution [...] Aktionen möglich, Forderungen, Ansprachen, Teilnahme, Clubgründungen und große Auftritte einzelner Frauen, die als Fanal in der Erinnerung fortleben und den neuzeitlichen Aufbruch der Frauen in die Emanzipation markieren.“²⁴

Wie oft in Zeiten des Umbruchs, finden Club- und Vereinsgründungen statt, in der Suche nach Gesellschaft und dem Zusammenschluss von Gleichgesinnten liegt, so hat es die Geschichte gezeigt, zwar nicht immer der Schlüssel zum Erfolg, bestimmt aber die Möglichkeit sich Gehör zu verschaffen, auf sich aufmerksam zu machen. Zu einigen dieser Gesellschaften hatten auch Frauen Zutritt, oder aber sie gründeten eigene Clubs, so wie die *Société patriotique et de bienfaisance des amis de la vérité*.²⁵ Dieser Verein war der erste Frauenverein der französischen Revolution; 1791 von der Niederländerin Etta Palm d’Aelders gegründet, war es sein erklärtes Ziel Frauensektionen in ganz Paris und auch in der Provinz zu eröffnen und diese zu vereinigen.²⁶ Der Club musste allerdings bereits zwei Jahre nach seiner Gründung wieder geschlossen werden. Als weiterer wichtiger Frauenclub ist der *Club des Citoyennes Républicaines Révolutionnaires* zu nennen, seine Mitglieder trugen Hosen und die Jakobinermütze.

²³ Gabrielle Émilie Le Tonnelier de Breteuil, Marquise du Châtelet-Laumont (17.12.1706 Paris – 10.09.1749 Lunéville)

²⁴ Sichtermann 2009, S. 18.

²⁵ Vgl. Schmölzer 2008, S. 23. dt. Patriotische Wohlfahrtsgesellschaft der Freundinnen der Wahrheit.

²⁶ Vgl. Böckenstette 2005, S.6.

Es verwundert daher nicht, dass jene großen Frauen der Geschichte, Frauen die meist als Einzelkämpferinnen bekannt sind, ähnlichen Vereinen angehörten. Als Beispiel wären Olympe de Gouges, Mitglied des *Cerlce de la bum*, oder Théroigne de Méricourt, Gründerin der *Amis de la Loi*, der Freunde des Rechts, einer der bekanntestes Frauenclubs, zu nennen.²⁷

Auf Olympe de Gouges soll etwas genauer eingegangen werden, schließlich ist ihre *Déclaration de droits de la femme et de la citoyenne*²⁸, welche 1791 erschienen ist, als das erste Manifest für die Rechte der Frau zu verstehen. Es wurde nur kurz nach der Deklaration der Menschen- und Bürgerrechte verfasst und ist als deren inoffizielle Erweiterung zu lesen, denn schließlich schloss jene Fassung Frauen aus.

So lautete der erste Artikel de Gouges Erklärung „La Femme naît libre et demeure égale à l’homme en droits“²⁹, es scheint absurd, doch die Forderung nach Menschenrechten auch für die Frau war überaus mutig. Nur zwei Jahre später wurden alle Vereinigungen und Clubs von Frauen verboten. Olympe de Gouges wurde gefangen genommen und schlussendlich, 1793, hatte ihr Aufbegehren, unter anderem auch gegen Robespierre, zu ihrer Hinrichtung geführt. Außerdem büßte sie für ihren Einsatz für die Rechte der Frau, es scheint als hätte man jene Bemühungen als eine Einmischung in die den Männern vorbehaltene Politik empfunden.³⁰

Im Fall so mancher emanzipierter Frauen hätte Artikel X der Deklaration nicht treffender formuliert werden können: „[...] la femme a le droit de monter sur l’échafaud, elle doit également celui de monter à la Tribune [...]“³¹. Sie starben am Schafott für das Recht auf die Rednerbühne zu steigen.

Aber nicht nur in Frankreich wurden Streitschriften, Artikel und Manifeste für die Rechte der Frau verfasst, auch im London der 1790er Jahre findet eine Frau, Mary Wollstonecraft, ihre Stimme. Ihr 1792 in London erschienenenes Plädoyer *A Vindication of the Rights of Woman* fordert wie Olympe de Gouges Arbeit dazu auf den Frauen volle Bürgerrechte zu gewähren. Zusätzlich aber verlangt sie nach Bildung, sie glaubt an das Potential der Frauen, man solle den Frauen eine Ausbildung gewähren und dann selbst entscheiden „[...] wo der Ort des weiblichen Geschlechts auf der Skala des Geistes ist [...]“³².

²⁷ Vgl. Sichtermann 2009, S.31, Schmölzer 2008, S.23.

²⁸ dt. Erklärung der Rechte der Frau und der Bürgerin

²⁹ de Gouges Olympe, *Déclaration de droits de la femme et de la citoyenne*, Paris 1791, S.7. Dt. „Die Frau wird frei geboren und bleibt dem Mann an Rechten gleich“

³⁰ Vgl. Burmeister 1991, S.8.

³¹ de Gouges Olympe, *Déclaration de droits de la femme et de la citoyenne*, Paris 1791, S.9. Dt. »Die Frau hat das Recht auf das Schafott zu steigen, sie muss gleichermaßen das haben, ein Podium zu besteigen. «

³² Wollstonecraft Mary zitiert nach Sichtermann 2009, S. 24.

Im Zuge der Erwähnung großer Persönlichkeiten die für die Rechte der Frau kämpften, dürfen aber, der Gerechtigkeit halber, auch zwei Männer nicht außer Acht gelassen werden. Marquis de Condorcet und Abbé Siéyès. Sie „[...] beschäftigten sich mit der Lage der Frau in der Republik, sie fühlten, dass sie nicht weiter das bleiben konnte, was sie unter dem Königtum war, dass sie in einem Jahrhundert der Aufklärung nicht die bleiben konnte, die sie in den Zeiten der Barbarei war, das heißt, ohne Eigentum, ohne politische Rechte, ferngehalten von der Leitung der Geschäfte, kaum dazu berufen und zugelassen, die Angelegenheiten ihrer eigenen Familie zu führen, ihr Eigentum das sie in die Ehe gebracht, zu verwalten, und auch über die Kinder, denen sie das Leben gegeben, rechtlichen Einfluss zu haben.“³³.

1.2.2. Die Salonièren

Nachdem sich die Wirren der Revolution gelöst hatten und wieder eine Zentralmacht Frankreich regierte, zog sich auch die Frau in ihre alte Rolle zurück, zurück ins Heim, zurück aus der Öffentlichkeit. Doch waren die Gedanken, die Forderungen, die kurze Freiheit der Revolutionsjahre nicht vergessen, nur anstatt auf die Barrikaden zu steigen wählte man eine diskretere Möglichkeit, um Ideen und Gedanken auszutauschen; man lud Literaten, Künstler, Philosophen und Musiker zu sich nach Hause ein. Die Dame der Gesellschaft, die Salonièr, vertrat überdies eine überaus neuartige Liberalität, denn nicht, in den meisten Fällen, ob seiner Herkunft war man in einem Salon willkommen, sondern ob seines Verdienstes. Die Salonièren luden zu legeren, aber niveauvollen Treffen, bei denen Standesunterschiede, gesellschaftliche Gegensätze und auch das Geschlecht keine übergeordnete Rolle spielten.³⁴

Gewiss ist an dieser Stelle anzumerken, dass jene meist von Frauen initiierte Salonkultur nicht vordergründig der Emanzipation der Frau diente oder diese zum Ziel hatte. Sie bestand auch nicht erst ab dem 18. beziehungsweise 19. Jahrhundert, fand dort aber bestimmt ihren Höhepunkt. So scheint der Rückzug ins Private, ganz dem Sinn des bürgerlichen Biedermeier entsprochen zu haben.

Dennoch aber, vielleicht erst im Nachhinein mit Abstand betrachtet, waren jene Zusammentreffen wichtig für die Entwicklung des Selbstbewusstseins der Frau. Die Frau als Gastgeberin, deren Meinung geachtet und geschätzt wurde, schien für das männliche Ego anscheinend keine Gefahr darzustellen, solange sie und ihre Gedanken das Haus nicht verließen. In der geschützten Umgebung des Heimes war es der Frau erlaubt sich zu bilden, ja

³³ Adler 1906, S. 10.

³⁴ Vgl. Schmölzer 2008, S. 93.

es wurde von ihr erwartet. Das Lernen, das Voneinanderlernen stand im Vordergrund.³⁵ Jener, von der Salonkultur stark geprägte Wunsch nach Bildung, machte schließlich die Forderung der Frau nach einer Ausbildung, einem Universitätsstudium unumgänglich. Waltraud Heindl meint dazu, dass „Die Ursprünge der Frauenbewegung aus bürgerlicher Denkungsart und Ideologie [...] nicht zu verleugnen [sind], [...]“³⁶.

Wieviel Macht und Einfluss derartige Salons haben konnten ist am besten am Beispiel des Salons der Madame de Staël zu sehen. Der Salon der Germaine de Staël stand innenpolitisch in Opposition zu Napoleon und seiner Regierung und schien in dessen Augen eine derart große Gefahr dargestellt zu haben, dass er auf Befehl Bonapartes geschlossen wurde. Madame de Staël wurde aus Paris und später sogar aus Frankreich verbannt. In der Schweiz aber führte sie ihren Salon weiter, Barbara Sichtermann meint hierzu, dass sich wahrscheinlich der gesamte europäische Widerstand gegen Napoleon, zwischen 1802 und Waterloo, in de Staëls Schweizer Salon traf.³⁷

Aber auch Österreich und Deutschland brachten Salonièren hervor.

So muss auf jeden Fall der Salon der Berta Zuckerkandl erwähnt werden. Ihre enge Freundschaft zu George Clemenceau und die Heirat ihrer Schwester Sophie mit Paul Clemenceau stellten eine wichtige Verbindung zu Frankreich dar. So war auch ihr in Wien geführter Salon bekannt für seine Vermittlungsposition zwischen Kulturen und Nationen, besonders eben zwischen Frankreich und Österreich.³⁸ Außerdem und dieser Punkt zeichnet Zuckerkandl besonders aus, war sie auch als Journalistin für die *Wiener Allgemeine Zeitung* tätig, Gesa von Essen meint dazu, dass die Kombination von Salonière und Journalistin ein durchwegs allgemeines Phänomen der Zeit war.³⁹ Wollte man in einer international aufgeschlossenen Zeit wie dieser seine Ideen verbreiten, genügte es nicht mehr nur einen Salon zu führen und auf Gespräche zu bauen.

Für Österreich von großer Bedeutung mag Pauline von Metternich gewesen sein, sie und Berta Zuckerkandl sollen auch gelegentlich Kontakt gehabt haben.⁴⁰ Sie führte in Paris einen großen Salon, in welchem sie sich besonders für den Komponisten Richard Wagner einsetzte.

In Deutschland sind vor allem die Städte Berlin und Jena ihrer Salonkultur wegen nennenswert. So durfte in Jena Caroline Schlegel, die Ehefrau August Wilhelm Schlegels, der

³⁵ Vgl. Heindl 1997, S. 31 f.

³⁶ Heindl 1997, S. 32.

³⁷ Vgl. Sichtermann 2009, S.34.

³⁸ Vgl. Essen 1999, S. 192.

³⁹ Vgl. Essen 1999, S. 199.

⁴⁰ Vgl. Essen 1999, S. 193.

Bruder Friedrich Schlegels, Gäste wie Ludwig Tieck, Novalis oder Friedrich Schelling, ihren zweiten Ehemann, empfangen.

Zu den einflussreichsten Berliner Salonièren zählten die Jüdinnen Henriette Herz und Rahel Levin Varnhagen, außerdem die Schriftstellerin Bettina von Arnim. Bettina von Arnim wurde 1785 in Frankfurt am Main geboren, bekannt wurde sie unter anderem für ihren Einsatz gegen die Todesstrafe und ihre Bemühungen für die rechtliche Gleichstellung von Frauen und Juden, sie wird als Deutschlands erste Sozialkämpferin und Verfechterin der Frauenemanzipation bezeichnet⁴¹. Ludwig Tieck, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Robert Schumann, Felix Mendelssohn und Adele Schopenhauer waren mit ihr bekannt, besonderes aber verehrte sie den um vieles älteren Johann Wolfgang von Goethe. Außerdem blieb Arnims Salon auch zur Zeit der Revolution von 1848 eine „politische Gegenöffentlichkeit“⁴².

Es waren in vielen europäischen Großstädten Salons, der eben beschriebenen Art anzutreffen, nur London bildete gewissermaßen eine Ausnahme. So wurden in London „[...] bereits in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts Salons gegründet, die sich von jenen der Länder des übrigen Kontinents u.a. dadurch unterschieden, dass die Zusammenkünfte häufig ohne Männer stattfanden, Frauen also durchaus der Ansicht waren, autonom und ohne männlichen Bezugspunkt bestehen zu können.“⁴³. Als ein Beispiel ist der Salon der Lady Elizabeth Montagu zu nennen. Dort fanden, Mitte des 18. Jahrhunderts, zuerst gemischt geschlechtliche Zusammentreffen, welche sich aber zu einer reinen Damenrunde entwickelten, statt. Auch ist jener Salon eng mit dem Spottausdruck der Blaustrümpfe verbunden. Als Blaustrümpfe wurden gebildete Frauen, die dem zeitgenössischen Frauenbild widersprachen, bezeichnet. Bogumil Goltz meinte in seiner Mitte des 19. Jahrhunderts verfassten Arbeit dazu: „Ein Weib mit dem kritischen Verstande eines Mannes, ein Weib dem sich an allen Dingen das Tragische, Zweideutige oder Richtige herausstellt, ist eine Monstrosität. – Man muss Blaustrümpfe gesehen haben, um zu wissen, [...] daß sie schon um deswillen unerträglich sind, weil sie zu viel Selbstgefühl haben, weil sie die Schwäche des Mannes durchblicken [...]“⁴⁴

Parallel zu jener gehobenen Damen-Salonkultur entwickelte sich eine Generation von Frauen, die erneut bereit war lautstark für ihre Bedürfnisse zu kämpfen. Mitte des 19. Jahrhunderts

⁴¹ Vgl. Weiland 1983, S. 32.

⁴² Weiland 1983, S. 34.

⁴³ Schmölzer 2008, S. 80.

⁴⁴ Goltz 1863, S. 305.

entstanden überall in Europa neue Frauenvereine, erste Frauenzeitungen und eine eigene Frauenliteratur, getragen von emanzipierten Frauen wie George Sand.

Die bedeutendste französische Romanautorin George Sand kann ohne weiteres als Paradebeispiel für die neue Frauengeneration bezeichnet werden. Sie trug Männerkleidung, rauchte in der Öffentlichkeit und schämte sich ihrer vielen Liebschaften nicht. Ganz im Gegenteil, sie nahm in einer Zeit, in der sich kaum jemand um die sexuellen Bedürfnisse der Frauen kümmerte, das Recht auf sexuelle Erfüllung und Eigenständigkeit für sich in Anspruch.⁴⁵

1.2.3. Die Zeit nach 1848

Mitte des 19. Jahrhunderts fiel für Frauen der gehobenen Mittelklasse, bei zunehmendem Wohlstand ein wichtiges Betätigungsfeld weg, nämlich die Hausarbeit und die Kindererziehung. Sofern man es sich leisten konnte beschäftigte man Hilfe, außerdem wurde das Leben der Hausfrau zunehmend durch moderne Entwicklungen erleichtert. Durch diese Veränderungen verschob sich, oder verschwand sogar, die traditionelle Rollenverteilung, die eine gewisse Gleichwertigkeit von Ehemann und Ehefrau mit sich brachte.⁴⁶

Parallel dazu aber reichte in der bürgerlichen Mittelschicht und der Unterschicht der Verdienst des Mannes oft nicht aus, um die Familie zu erhalten, oder gar für eine Tochter länger als nötig aufzukommen, geschweige denn ihr eine standesgemäße Mitgift zu finanzieren. Der Lohn eines Einzelnen konnte keine Familie mehr erhalten.⁴⁷

Es war nun an der Frau arbeiten zu gehen, um die Familie mit zu unterstützen. Ohne Ausbildung aber fand sie schwer Arbeit und wurde sie doch eingestellt, verdiente sie für die gleiche Arbeitsleistung einen geringeren Lohn als männliche Arbeitskollegen.

Missstände gab es wohl in allen Gesellschaftsschichten, doch waren sie nicht die gleichen. Daher finden sich auch, gleich in welchem Land von Anfang an unterschiedliche Lager in der Frauenbewegung. Clara Zetkin, auf welche später genauer einzugehen ist, vertrat die These, dass jede soziale Klasse eine eigene Frauenfrage habe, damit stimme ich weitestgehend überein.⁴⁸

Wieder war es eine Revolution die ein neues Kapitel in der Geschichte der Frauenemanzipation einleitete, eine Revolution die in den Jahren 1847 und 1848 ganze Teile

⁴⁵ Vgl. Diethel 2007, S. 58.

⁴⁶ Vgl. von der Dunk 2004, S.144.

⁴⁷ Vgl. Rigler 1976, S. 50.

⁴⁸ Vgl. Weiland 1983, S.291.

Europas erschütterte, eine Revolution an der Frauen maßgeblich beteiligt waren, eine Revolution in der die Anfänge der österreichischen und auch der deutschen Frauenbewegung liegen. Forderungen dieser Revolution waren unter anderem die Presse- und Versammlungsfreiheit, außerdem die Lösung sozialer Fragen.

Besonders die damals erkämpfte Pressefreiheit änderte vieles. Sofort griffen auch jene neu gegründeten Frauenvereine die Möglichkeit der freien Meinungsäußerung auf. Es darf daher nicht verwundern, dass parallel zu neu entstandenen Vereinigungen erstmals, manchmal zu Frauenclubs gehörende, Zeitschriften und Zeitungen von Frauen selbst redigiert, erschienen.

Besonders im linken Lager der Aufständischen sind Frauen anzutreffen und „[...] dies hatte seinen Grund: Zum einen forderten nur die Republikaner die politische und gesellschaftliche Gleichheit aller Bürger. [...] Zum anderen war es nur wahrscheinlich, daß Frauen mit politischem Bewusstsein in Konflikt mit der traditionellen Frauenrolle gerieten.“⁴⁹

Zu spät aber wurde den Frauen klar, dass es auch hier beim Kampf um die Bürgerrechte, noch lange nicht gleichbedeutend um das Recht der Bürgerin ging. Trotz dieser Enttäuschung und der Niederlage des Aufstandes, welche unter anderem im Verbot der Teilnahme von Frauen an politischen Versammlungen gipfelte, ist hier der Beginn der organisierten Frauenbewegung anzusetzen.

1.2.3.1. Österreich

Auf die sich in Österreich nach 1848 entwickelnde Emanzipation der Frau soll an dieser Stelle nur kurz eingegangen werden, später wird jener Abschnitt genauer behandelt werden.

Als wichtiges Ereignis in der Frauengeschichte Österreichs darf die Gründung des *Wiener demokratischen Frauenvereins*, 1848, durch Karoline von Perin bezeichnet werden. Perin kämpfte für das demokratische Recht, gleichsam aber auch für die Rechte der Frau. Der Grund für die Gründung eines solchen Vereins ist für den Verlauf der Geschichte nicht unbedeutend; Karoline von Perin soll über die derart grausame Niederschlagung der Wiener Arbeiterinnen Demonstration am 23. August 1848, bei dem die Demonstrantinnen so brutal zugerichtet wurden, dass die „[...] Wiener Gassenzeitung [...] von 282 registrierten Verwundeten und 18 Toten [berichtete].“⁵⁰, derart betroffen gewesen sein, dass sie nur wenige Tage später den *Wiener Demokratischen Frauenverein*“ gründete.⁵¹ Leider muss an dieser Stelle angeführt werden, dass jener Verein nur zwei Monate bestehen konnte. Nach dem

⁴⁹ Weiland 1983, S. 229.

⁵⁰ Schmölzer 2008, S. 228.

⁵¹ Vgl. Weiland 1983, S. 208.

Niederschlag des Aufstandes im Oktober desselben Jahres wurde Perin, wie viele andere für die Demokratie kämpfende Frauen, gefangen genommen und schließlich aus Österreich verbannt, außerdem wurde ihr das Sorgerecht über ihre Kinder genommen.

Ein weiterer wichtiger Schritt in der Geschichte des Unabhängigkeitskampfes der Frau war die Forderung nach Bildung und damit nach Ausbildung. Dieses Bemühen um Ausbildungsmöglichkeiten für Mädchen findet man sowohl im radikalen, linken Flügel der Arbeiterinnen, aber auch in bürgerlichen Frauenvereinen. Die Forderung nach einer Matura und damit nach Universitätszugang für Mädchen war allgemein ein großes Anliegen. Marianne Hainisch war in diesem Belangen von großer Bedeutung; genauso als Gründerin des *Bundes Österreichischer Frauenvereine*⁵², welchem es immerhin gelang „[...] 1914 bei der teilweisen Novellierung des ABGB [das Österreichische Bürgerliche Gesetzbuch] Verbesserungen im Vormundschafts- und Erbrecht durchzusetzen [...]“⁵³.

Ab 1888 kommt der Anspruch auf ein Stimmrecht für Frauen zu den Forderungen hinzu. Man beantragt vehement die Möglichkeit für Frauen wählen zu gehen. Die österreichische Frauenrechtsbewegung setzte relativ spät, nämlich 1903, ein.⁵⁴ Allgemein waren die Ziele der Frauenbewegung überall in Europa gleich, man forderte das Recht auf Erwerbstätigkeit, auf Bildung, das Wahlrecht, das Vereinsrecht, die Möglichkeit zu arbeiten und das zum gleichen Lohn wie männliche Kollegen und außerdem Änderungen in Ehe- und Besitzrecht.

Das Wahlrecht für Frauen in Österreich wird aber erst 1918 durchgesetzt.

Im Vergleich hierzu ist es interessant zu erwähnen, dass Neuseeland, als erstes Land der Welt, 1893 das aktive Wahlrecht für Frauen einführte; dass in den Vereinigten Arabischen Emiraten, in Kuwait und im Oman bis heute nur ein eingeschränktes Wahlrecht für Frauen existiert ist empörend, aber nicht so erstaunlich, wie die Tatsache, dass zum Beispiel in Liechtenstein erst im Jahr 1984 den Frauen ein Stimmrecht gewährt wurde.⁵⁵ Ähnlich verhält es sich mit der Schweiz, einem Land, in dem an der Züricher Universität bereits 1840 die ersten Frauen zum Studium zugelassen wurden, den Frauen aber erst 1971 auf Bundesebene das Wahlrecht zugestanden wurde.⁵⁶

⁵² 1899 gegründet.

⁵³ Weiland 1983, S. 189.

⁵⁴ Vgl. Weiland 1983, S. 189.

⁵⁵ Vgl. Schmölzer 2008, S. 395.

⁵⁶ Vgl. Schmölzer 2008, S. 395, www.onb.ac.at/ariadne - Projekt Frauen in Bewegung 1848 – 1918, (10.05.2011)

1.2.3.2. Deutschland

Die Frauenbewegung in Deutschland verlief relativ parallel zu jener in Österreich.

„Als Gründerin der deutschen Frauenbewegung gilt Louise Otto-Peters (1819 – 1895), die von der politischen Begeisterung ihrer Zeit und den weltanschaulichen Ideen jener Epoche von Freiheit, Gleichheit und Selbstständigkeit ganz erfaßt worden war [...].“⁵⁷ Die von ihr, 1849 gegründete Frauenzeitung gehörte, so Daniela Weiland, zu den bedeutendsten unter den Publikationen der frühen deutschen Frauenbewegung.⁵⁸ Außerdem darf sie als Mitbegründerin des *Allgemeinen Deutschen Frauenvereins* betrachtet werden, über 30 Jahre stand sie ihm als Vorsitzende vor, ihre Nachfolgerin war Helene Lange.

Helene Lange, zählt neben Gertrud Bäumer, ihrer Lebensgefährtin, zu den bedeutendsten Repräsentantinnen der deutschen bürgerlichen Frauenbewegung. Sie war Mitbegründerin des *Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins*, Vorstandsmitglied des *Bundes Deutscher Frauenvereine* und außerdem Vorsitzende des *Allgemeinen Deutschen Frauenvereins*.⁵⁹ Besonders ihre Bemühungen für die Mädchenbildung zählen heute zu ihren größten Verdiensten.

Wie in Österreich, anderen europäischen Ländern und der Politik überhaupt, existierte auch in Deutschland neben den bürgerlichen Frauenvereinen, eine proletarische Frauenbewegung. Rosemarie Nave-Herz meint kritisch, dass zwar die Gründung der deutschen, proletarischen Frauenbewegung nahezu ausschließlich mit Clara Zetkin assoziiert wird, dass aber auch Gertrud Guillaume-Schack, welche in Berlin den *Verein zur Wahrung der Interessen der Arbeiterinnen* gegründet hat und sich gezielt auf die soziale Lage der Arbeiterinnen bezog, nicht außer Acht gelassen werden darf.⁶⁰ An dieser Stelle wird dennoch auf Zetkin eingegangen werden, schließlich war sie bis zu ihrem Tode und in verschiedenen Breichen politisch überaus aktiv.

Clara Zetkin wurde 1857 geboren, die Ideen und Ideale der Revolution von 1848 lernte sie daher nur aus Erzählungen ihrer Mutter kennen.⁶¹ Ihr Lebensgefährte, der russische Revolutionär Ossip Zetkin, dessen Namen sie zwar annahm und zwei Kinder mit ihm hatte, aber nicht heiratete, führte sie zu den Schriften von Karl Marx und Friedrich Engels. Mit diesen Voraussetzungen engagierte sie sich für den Sozialismus. Ihr Buch *Die Arbeiterinnen- und Frauenfrage der Gegenwart*, welches 1889 erschienen ist, bildet die „[...] Grundlage der

⁵⁷ Nave-Herz 1997, S. 7.

⁵⁸ Vgl. Weiland 1983, S. 192.

⁵⁹ Vgl. Weiland 1983, S. 148.

⁶⁰ Vgl. Nave-Herz 1997, S. 16.

⁶¹ Vgl. Weiland 1983, S. 290.

Frauenemanzipationstheorie der Partei. Clara Zetkin vertrat darin die These, daß jede Klasse ihre eigene Frauenfrage habe.“⁶². Zu ihren guten Freundinnen zählte unter anderem Rosa Luxemburg, die Mitbegründerin der kommunistischen deutschen Partei, für die sie eine Frauenbewegung innerhalb der Partei aufbaute. Bis zu ihrem Tod 1933 war sie KPD Abgeordnete im Deutschen Reichstag.⁶³

1.2.3.3. Groß Britannien

Auch im England des späten 19. Jahrhunderts kämpften Frauen für ihre Rechte. In Harriet Taylor Mill und deren zweitem Ehemann John Stuart Mill fanden jene Frauen wichtigen Rückhalt. Besonders ihr 1869 erschienener Text *Die Hörigkeit der Frau*, fand unheimlich großen Anklang. John Stuart Mill war der erste Parlamentarier überhaupt der sich als Mann und als Abgeordneter des englischen Unterhauses 1867 für das Wahlrecht der Frauen einsetzte.⁶⁴ Millicent Fawcett, von John Stuart Mill in die Suffragettenkreise⁶⁵ eingeführt, bildete den gemäßigeren Flügel der, in der Geschichte bis heute, als allgemein besonders radikal bezeichneten, britischen Suffragettenbewegung. 1890 übernahm sie die Leitung der *National Union of Women's Suffrage Societies*, eine Bewegung, die auf friedvolle, legale Weise versuchte für die Rechte der Frauen einzutreten. Die Aktivistinnen beschränkten sich auf das Abhalten von Versammlungen und Vorträgen, die Herausgabe von Zeitungen und auf friedlich verlaufende Umzüge.⁶⁶

Um einiges weniger gemäßigt ging Emmeline Pankhurst vor. Sie und ihre Tochter Christabel gründeten im Jahr 1903 die *Women's Social and Political Union*; auch ihre Tochter Sylvia betätigte sich in der Frauenvereinigung. Obwohl Pankhurst anfänglich, um sich Gehör zu verschaffen, von gewaltsamen Methoden nicht überzeugt schien, wurde der von ihr gegründete und unter ihrer Leitung stehende Verein immer radikaler. Es kam zu Brandstiftungen und weniger friedlich verlaufenden Demonstrationen, bei denen die Pankhursts und andere Mitstreiterinnen mitunter auch verhaftet wurden. Auch Hunger- und Durststreiks in Haft gehörten zu den gängigen Mitteln um zusätzliches Aufsehen zu erregen.⁶⁷

⁶² Weiland 1983, S. 291.

⁶³ Vgl. Weiland 1983, S. 294.

⁶⁴ Vgl. Gerhard 2009, S. 51.

⁶⁵ Als Suffragetten bezeichnet man besonders die Frauen der anglikanischen Frauenbewegung, Suffragette leitet sich vom englisch/französischen *suffrage* ab, welches Wahl bedeutet.

⁶⁶ Vgl. Sichter mann 2009, S. 82.

⁶⁷ Vgl. Crawford 1999, S. 499 ff.

Schließlich im Jahr 1918 wurden die Frauen Großbritanniens, ausgenommen jene unter 30, für ihre Kämpfe und Mühen mit dem Wahlrecht belohnt.⁶⁸

1.2.4. Der Erste Weltkrieg

Der Erste Weltkrieg, 1914 – 1918, war gerade im Bereich der Frauenrechte von immenser Bedeutung, denn „[...] während einige diesen Aufbruch als Zusammenbruch erlebten, sahen ihn andere als Chance.“⁶⁹. Die Frau musste die Positionen des Mannes ersetzen, sie war im Gesundheitswesen, der Rüstungsindustrie und überhaupt in sämtlichen bis dahin von Männern dominierten Berufen erfolgreich tätig. Es wurde damit in der Zeit des Krieges die Grundlage für die Gleichberechtigung von Frau und Mann geschaffen.

Die Frau erhielt das Wahlrecht, außerdem das Recht sich politisch zu organisieren und zu betätigen und auch besonders in Bezug auf die eben genannten Punkte ganz besonders wichtig, die Bildungsfreiheit.⁷⁰

Frauen in Deutschland erhielten 1918 das Wahlrecht, österreichischen, schwedischen, polnischen und tschechischen Frauen wurde es im Jahr darauf 1919 zugesprochen.⁷¹ Ebenso wurde ab 1919 auf immer mehr Hochschulen Frauen die Aufnahme ermöglicht.

Betrachtet man den Verlauf der Geschichte fällt auf, dass besonders für die Emanzipation der Frau Kriege und Revolutionen, wichtige Stationen in der Entwicklung der Frau darstellten. Zeiten, in denen das normale Leben stillstand, in denen man sich im Ausnahmezustand befand, wurden von Frauen sofort genutzt, um aus dem steten Trott auszubrechen, um zu beweisen, dass sie mehr wollten und auch zu mehr fähig waren. Und selbst wenn die Frau nach jenen Ausbrüchen Rückschläge einstecken musste, die Ideen blieben zurück, das Wissen, etwas bewegt und erreicht zu haben, war aus den Köpfen der Menschen, sowohl aus jenen der Frauen, als auch aus denen der Männer, nicht mehr auszulöschen. So lebten die Denkanstöße von Olympe de Gouges, Mary Wollestonecraft, George Sand, Lousie Otto-Peters, Clara Zetkin und von Harriet Taylor Mill, um nur einige wenige zu nennen, bis heute weiter, beeinflussten neue Generationen von emanzipierten Frauen und ermöglichten, die für uns heute selbstverständliche Freiheit der Frau.

⁶⁸ Vgl. Schmölzer 2008, S. 394.

⁶⁹ Anderson 1990, S. 19.

⁷⁰ Vgl. Helpersdorfer 1990, S. 45.

⁷¹ Vgl. Schmölzer 2008, S. 394.

1.3. Die Rolle der Frauenvereinigungen in der Geschichte

Bevor dieses Kapitel über die Geschichte der emanzipierten Frau mit dem Ende des Ersten Weltkrieges abgeschlossen ist, möchte ich diesmal ausführlicher auf die Bedeutung des Sich-Zusammenschließens der Frauen eingehen.

Auch soll an dieser Stelle gesagt sein, dass das Erlangen des Wahlrechts sicherlich von großer Bedeutung war, aber, um die Worte Hermann von der Dunks zu verwenden, es kann „[...] dennoch nicht als einziger Maßstab für die Emanzipation der Frau gelten.“⁷². Die politische Gleichstellung änderte noch lange nicht die soziale Position der Frau.

Die sicherlich überaus bedeutenden 1920er Jahre, die Zeit unter dem Nationalsozialismus und das erneute Erstarken der Frauen in den 1970er Jahren sollen an dieser Stelle nicht besprochen werden, für die Frauenemanzipationsgeschichte zwar von überaus großer Bedeutung, sind jene Zeitabschnitte in dieser Arbeit weniger wesentlich.

Wie oben bereits mehrmals angesprochen und hervorgehoben, fällt auf, dass sich besonders wenn sich Frauen zusammenschlossen, sei es zu einer Klostersgemeinschaft oder zu einem Frauenverein, entweder große Fortschritte im Emanzipationskampf zu verzeichnen waren oder aber zumindest Frauen in der Gemeinschaft ein Leben ohne männliche Vormundschaft führen konnten. Natürlich verhält es sich in diesem Punkt gleich beim Manne, Zusammenschlüsse helfen. Doch, so meint Sichtermann richtig, „Männer hatten immer solche Clubs, seit Anbeginn der geschriebenen Geschichte. Sie hießen Armee, Kirche, Zunft, Loge, Akademie, Universität, Partei, Verein. Frauen waren manchmal als Zaungäste zugelassen, im Wesentlichen aber ausgeschlossen.“⁷³. Genau hier liegt der Unterschied und genau jener Unterschied wurde in dem Moment verringert, in dem sich Frauen begannen zusammenzuschließen, Gruppen zu bilden, Vereinigungen zu gründen. Als Beginn dieser Clubgründungen kann das Jahr 1789 genannt werden. Ab da versuchten vor allem Frauen aus dem gebildeten Bürgertum, sich einen Kreis zu schaffen, in dem sie über politische und auch über frauenspezifische Themen diskutieren und sich außerdem karitativen Tätigkeiten widmen konnten.⁷⁴ Bald aber forderten jene Frauen auch das Waffenrecht und das Recht auf Scheidung. Zusätzlich kämpften sie gegen die Prostitution.

Dass die Vereinsgründungen der Französischen Revolution mit einer Revolution der Frauen eng verbunden waren und die vom Manne dominierte Gesellschaft verunsicherten steht insofern fest, als es, bezeichnenderweise, gerade Frauen lange Zeit, immer wieder, verboten

⁷² von der Dunk 2004, S. 148.

⁷³ Sichtermann 2009, S. 100.

⁷⁴ Vgl. Schmölzer 2008, S. 22.

war sich zu Organisationen zu vereinigen. Clubs, welche in der Zeit der Französischen Revolution gegründet wurden, wurden schon unter der Schreckensherrschaft Robespierres wieder verboten.

Auch im restlichen Europa des 19. Jahrhunderts besaßen „[...] Ausländer, „Frauenspersonen“ und Minderjährige als Mitglieder politischer Vereine keine Rede- und Versammlungsfreiheit [...], sondern [durften] nur als „Gäste“ und „Förderinnen“ auftreten [...]. [...] der §30 des Vereinsgesetzes [wurde] schließlich 1911 aufgehoben [...]“⁷⁵. Deutschen Frauen war es bis 1908, bis zur Abschaffung des preußischen Reichsvereinsgesetzes untersagt, sich zu organisieren und politischen Vereinen oder Parteien beizutreten. Es fanden dennoch, illegal Zusammenschlüsse statt. Schließlich hatte man verstanden, dass organisiertes, gemeinsames Handeln, eine gute, auch internationale, Vernetzung und Rückhalt durch Gleichgesinnte, wichtige Vorteile einer Vereinigung waren.

Warum aber diese männliche Angst vor dem Aufbegehren der Frau, besonders wenn sie in einer Gruppe auftrat?

Es liegt eine gewisse Ironie in der Tatsache, dass vor allem die Kirche der Frau streng ihren Platz hinter dem Mann zuwies, andererseits aber, besonders im Mittelalter, die beste Möglichkeit bot, Bildung und damit eine gewisse Selbstständigkeit zu erhalten.

Fest steht, dass sich parallel zu der Emanzipation der Frau ein nie da gewesener Antifeminismus entwickelte. „Besonders im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts verfestigte sich vor dem Hintergrund einer patriarchalischen Gesellschaftsstruktur die abwertende Haltung der Frau gegenüber; am Anfang des 20. Jahrhunderts erreichte sie in den Werken von Moebius, Weininger etc. einen gewissen Höhepunkt.“⁷⁶

Es steht nun aber außer Frage, dass zu der Zeit der aktivsten Frauenbewegung, die sich besonders durch vermehrte Vereinsgründungen äußerte, die Männerwelt mit größtem Antifeminismus antwortete. Die Frauenvereinigungen müssen eine Kraft dargestellt haben, über die man nicht hinwegsehen und auf kurz oder lang hinwegentscheiden konnte.

⁷⁵ Rigler 1976, S. 50.

⁷⁶ Rigler 1976, S. 23.

2. Die Situation der Frau in Wien um 1900

Das diesem vorhergehende Kapitel hat versucht die Situation und Position der Frau in der europäischen Geschichte zu definieren, die Lage der österreichischen, der Wiener Frauen ist damit aber noch nicht geklärt.

Bevor nun also auf die *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* in Wien und ihre erste Ausstellung in der Secession eingegangen werden kann, ist auf das Umfeld, auf den Kontext, in dem eine derartige Vereinsgründung stattfand, einzugehen. In weiterer Folge soll die damit in Beziehung stehende österreichische Frauenbewegung mit ihren Zielen besprochen werden. Damit wird schließlich auf die Forderung nach Bildung und Ausbildung und in diesem Zusammenhang auch auf die Kunstausbildung Bezug genommen werden.

Mit Berücksichtigung all dieser Punkte sind eine Basis und ein Kontext geschaffen, die die Gründung einer derartigen Vereinigung und die Bedeutung einer solchen Ausstellung aus heutiger Sicht erklären und verständlich machen.

2.1. Wien um 1900

Wien um 1900, das *Fin de Siècle*, die Wiener Moderne, eine Epoche, die hochstilisiert, ja zum Mythos erhoben wurde. Wie kann es kommen, dass bis heute, ja gerade heute, Wien als Inbegriff für Kultur steht? Kultur wird mit Wien gleichgesetzt.⁷⁷

Eine Frage die unter anderem Emil Brix und Allan Janik in ihrem Essayband *Kreatives Milieu Wien um 1900* zu beantworten versuchen.⁷⁸ Besonders der darin veröffentlichte Text Steven Bellers *Who made Vienna 1900 a capital of modern culture?* sucht nach Gründen für das Phänomen Wien um 1900.⁷⁹ Auch Carl Schorske mit *Fin de Siècle Vienna* und Peter Csendes und Ferdinand Opll mit einem relativ großen Beitrag zum *Fin de Siècle Wiens* in ihrem dreibändigen Werk *Wien Geschichte einer Stadt* erheben Wien nicht ohne dies zu hinterfragen zur Hauptstadt der Moderne.⁸⁰

Steven Beller kommt zu dem Schluss, dass das was Wien zu einer Stadt der Moderne machte rein von der jüdischen Bourgeoisie getragen wurde.⁸¹ Darin dass eine jüdische

⁷⁷ Vgl. Csendes / Opll 2006, S. 249.

⁷⁸ Vgl. Brix / Janik 1993.

⁷⁹ Vgl. Beller 1993, S. 175 – 180.

⁸⁰ Vgl. Schorske 1981; Csendes / Opll, 2006, S. 249 – 316.

⁸¹ Vgl. Beller 1993, S. 175 – 180.

Intellektuellenschicht die treibende Kraft, „[...] die Trägerschicht jener wohl einmaligen, plötzlichen Bündelung an Kreativität und Intellektualität im Wiener Fin de Siècle [war] [...] sowohl was die Produzierenden und Publizierenden als auch das Mäzenatentum und die Kritik betrifft.“⁸² stimmen Csendes und Opll mit Beller überein.

Jüdische Personen wie Adler, Altenberg, Wittgenstein, Schnitzler, Mahler, Kraus, Herzl, Schönberg, Hevesi, Freud und Weininger, auf Letztere wird genauer einzugehen sein, prägten Wien, sie prägten jene Zeit.

Doch Csendes und Opll gehen in ihren Erörterungen weiter und sehen, auch eben in Bezug zur jüdischen Dominanz in der intellektuellen Oberschicht, einen weiteren wichtigen Punkt, der das Kulturphänomen Wien um 1900 zu erklären versucht.

Wien zeichnete sich durch seine Kontraste aus, es war ein „[...] eigensinniges Konglomerat der unterschiedlichsten, einander widersprechenden und doch sich ergänzenden, ja bedingenden sozialen, politischen und kulturellen Entwicklungen.“⁸³. So findet man den alten Kaiser Franz Joseph in der Hofburg, den erst kürzlich reich gewordenen Industrieadel die prächtigen Ringstraßenpalais bewohnend und in den Randbezirken die vollkommen verarmte, ausgebeutete und unterdrückte Arbeiterschicht. Wien war eine in sich gespaltene Stadt, eine Stadt in der sich Viktor Adlers und Theodor Herzls und gleichzeitig Karl Luegers und Georg Schönerers Ideen etablieren konnten und akzeptiert wurden. Doch nicht nur in der Politik, in den unterschiedlichsten Bereichen finden sich Gegensatzpaare wie die eben genannten. So wären das Künstlerhaus als Gegenpol zur Secession und diese beiden wiederum im Kontrast zu Künstlern wie Egon Schiele zu sehen oder aber Schönberg und Mahler, beide Komponisten, die erst im Exil volle Anerkennung erlangen konnten.

Auch wenn sich die vorhin zitierten Artikel in manchen Punkten widersprechen und unterscheiden, fällt eine wichtige Gemeinsamkeit sofort ins Auge. In keinem dieser Texte wird die Situation der Frau beschrieben, in keinem dieser Texte wird auf bedeutende weibliche Personen dieser Epoche eingegangen.

Wie kann es sein, dass sogar die moderne Forschung auf die Frauen jener Zeit vergisst? Wie kann es sein, dass nicht davon ausgegangen wird, dass auch Frauen jene Epoche wesentlich mitbeeinflussten? Wie kann es sein, dass in einer Stadt der akzeptierten Gegensätze, einer Stadt, die den besten Nährboden für fortschrittliches Gedankengut bot, der Frau eine derart sonderbare Stellung zugeschrieben wurde?

⁸² Csendes / Opll 2006, S. 273.

⁸³ Csendes / Opll 2006, S. 250.

Die Frau einerseits zur Ikone stilisiert, gerade um 1900, idealisiert und im selben Moment dämonisiert wird.⁸⁴ Der Mann fürchtete die Frau, er fürchtete ihre Sexualität, fürchtete ihre Liebe und seine daraus resultierende Abhängigkeit zur Frau. Im Widerspruch dazu aber herrschte ungeheuer große Unwissenheit unter den Frauen über ihren Körper und über ihre Sexualität.

So versuchte der Mann mit dieser Situation umzugehen, indem er die Frau an ihren alten Platz, ins Heim, ihm untergeordnet verwies. Es schrieb Franz Werfel an Alma Mahler-Werfel einen Brief in dem er forderte, dass sie bereit sei ständig für ihn und seine Wünsche da zu sein und auch Freud erklärte seiner Verlobten, dass es für eine Frau nicht schicklich sei zu arbeiten, die Pflege des Hauses genüge.⁸⁵

Doch wo waren nun die Frauen der Jahrhundertwende? Sie waren da, sie waren aktiv am gesellschaftlichen und am wissenschaftlichen Leben beteiligt und sie versuchten beständig ihre Einflussbereiche auszuweiten, so etwa in der Politik oder in der Kunst.

Auf die Kämpferinnen der österreichischen Frauenbewegung soll im nächsten Punkt genauer eingegangen werden, doch möchte ich an dieser Stelle auf bedeutende Frauen, welche versuchten sich im vom Mann dominierten Wien zu behaupten, zu sprechen kommen.

Außerdem möchte ich, es wurde nun zwar bereits Wien um 1900 allgemein angesprochen, auf die Voraussetzungen mit denen es emanzipierte Frauen aufnehmen mussten, eingehen.

Abgesehen von der Grundeinstellung des einzelnen Mannes, bot auch die allgemein verbreitete medizinische Meinung zu Frauen nicht die besten Bedingungen für die Emanzipation der Frau. Besonders da „Der Mann, über den Verstand, die ratio, [...] und nicht über seine Körperlichkeit [definiert wurde], [...] Die Frau hingegen, deren gesellschaftliche Stellung von ihrer biologischen, körperlichen Definition als „Geschlechtswesen“ abgeleitet ist, kann – ob in Kunst, Literatur oder Medizin – aus der männlichen Perspektive nur als Objekt auftreten.“⁸⁶ Dieses Objekt galt es nun zu analysieren und so wurden biologisch medizinische Thesen und Theorien seit langer Zeit dazu benutzt, die Vorherrschaft des Mannes über die Frau zu begründen und zu legitimieren.⁸⁷ Es hieß, dass Bildung die Eierstöcke der Frauen deformieren würde oder dass das Gehirn der Frau zu klein und leicht wäre, um mit dem des Mannes mithalten zu können.⁸⁸ Die Frauenkrankheit des 19. Jahrhunderts aber war wohl die Hysterie. Ursachen für dieses als frauentypisch empfundene

⁸⁴ Vgl. Wiltchnigg 2001, S. 66.

⁸⁵ Vgl. Wiltchnigg 2001, S. 174, 312, 317.

⁸⁶ Pohle 1998, 9.

⁸⁷ Vgl. Wiltchnigg 1998, S. 100.

⁸⁸ Vgl. Wiltchnigg 1998, S. 100.

Krankheitsbild waren schnell gefunden, so etwa die frühe Geschlechtsreife, Überreizung oder Säfteverlust, außerdem Fehlgeburten, zu viele oder zu wenige Schwangerschaften, eine falsche Erziehung, schlechter Einfluss der Mutter, die schließlich meist selbst an Hysterie litt.⁸⁹ Mit anderen Worten, so gut wie jeder Bereich des weiblichen Lebens konnte zu jener Krankheit, welche das weibliche Geschlecht zweifellos zum Schwächeren bestimmte, führen.

Auch Otto Weininger lässt in seiner 1903 erschienen Abhandlung, seiner Dissertation, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* die Hysterie der Frauen nicht aus: „Hysterie ist die organische Krisis der organischen Verlogenheit des Weibes“⁹⁰. *Geschlecht und Charakter* das Hauptwerk Weiningers zeigt gut seine juden-, obwohl er selbst Jude war, und frauenfeindliche Geisteshaltung. So schreibt er, dass das Judentum ganz weiblich sei. Da nun Juden und Frauen gleich minder, also ohne jeden Geist, jeder Seele, sondern rein körperliche, lüsterne Wesen seien, stellten sie, so Weininger, eine Bedrohung dar. Das Weibliche muss überwunden werden, die Gesellschaft solle sich am männlichen orientieren, denn darin liege die Kraft, die Logik, die Ethik und die Moral.⁹¹ Weininger strebte, so Jacques Le Rider, nach „[...] einem „vierten Geschlecht“, das weder Mann noch Frau, sondern geschlechtlos sei. Die Furcht vor Frauen war nur eine Angst vor dem Körper [...]“⁹².

Nun könnte man jene Arbeit natürlich als Idee eines neurotischen Mannes abtun, nur leider sprechen die Verkauf- und Auflagezahlen gegen diese These. Das Buch war ein Riesenerfolg, so gab es bereits im Jahr nach seinem Erscheinen 1904 schon die sechste Auflage, innerhalb der nächsten 19 Jahre sollte es nicht weniger als vierundzwanzigmal neu aufgelegt werden.⁹³ *Geschlecht und Charakter* brachte die allgemeine Meinung jener Zeit in komprimierter Form auf den Punkt.

Auch Sigmund Freud und seine Thesen werden von der Frauenforschung stark kritisiert. So erklärt er im Zuge seiner Abhandlungen zum Penisneid der Mädchen und den damit einhergehenden psychischen Auswirkungen, das weibliche Geschlecht als „organisch minderwertig“.⁹⁴ Er schreibt vom „Defekt“ des Mädchens, von der „Entwertung der Weiblichkeit“.⁹⁵

⁸⁹ Vgl. Wiltschnigg 1998, S. 105.

⁹⁰ Weininger 1997, S. 358.

⁹¹ Vgl. Weininger 1904.

⁹² Le Rider 1993, S. 192.

⁹³ Vgl. Heindl 1997, S. 26 f.

⁹⁴ Wiltschnigg 1998, S. 109 f.

⁹⁵ Sigmund Freud zitiert nach Wiltschnigg 1998, S. 109 f.

Nun darf nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich bei den eben genannten Beispielen um die allgemeine Meinung, die Forschungslage der Zeit, also um anerkannte Thesen handelte.

Als Abschluss, um das zuvor gebrachte Argument, dass es Frauen gab, die sich der herrschenden männlichen Meinung widersetzen und widersprachen, zu belegen, sollen nun manche dieser Frauen besprochen werden.

Marie von Ebner-Eschenbach wurde 1830 im heutigen Tschechien geboren. Ihre zweite Stiefmutter, eine hochgebildete Frau, soll ihr schriftstellerisches Talent gefördert haben, durch sie lernte Ebner-Eschenbach auch Friedrich Schiller und Franz Grillparzer kennen. Ab 1856 lebte sie in Wien, wo sie sich ganz der Schriftstellerei widmete. Mit ihrer bekanntesten Novelle *Krambambuli* gelang ihr 1883 der Durchbruch. Marie von Ebner-Eschenbach setzte sich in ihren Arbeiten besonders mit sozialen Fragen der Zeit auseinander, aber auch mit der gesellschaftlichen Situation der Frau. Sie erhielt als erste Frau das *Ehrenabzeichen für Kunst und Wissenschaft*, außerdem 1900 das Ehrendoktorat in Philosophie der Universität Wien.⁹⁶ Ebner-Eschenbach war außerdem mit Helene von Druskowitz bekannt, von der sie sehr bewundert wurde.

Von zweifellos großer Bedeutung ist Helene von Druskowitz. Helene von Druskowitz wurde 1856 in Hietzing geboren.⁹⁷ Sie stammte aus einer wohlhabenden Familie, damit war ihr zumindest eine gute Grundausbildung gesichert. So erhielt sie, da es für Mädchen noch keine Möglichkeit gab ein Gymnasium mit Maturaabschluss zu besuchen, Privatunterricht und konnte 1874 extern die Matura am Piaristen-Gymnasium machen.⁹⁸ Noch im selben Jahr ging sie, von ihrer Mutter begleitet in die Schweiz, wo sie an der Züricher Universität mit 22 Jahren mit Ehren zum Doktor der Philosophie, Sprach- und Literaturwissenschaft promovierte.⁹⁹

Zählte sie anfangs zu Nietzsches Freunden und Bewunderern, wandte sie sich bald aber von seinen Ideen und Gedanken ab, ja kritisierte ihn öffentlich. Helene von Druskowitz wurde 1891 in das Irrenhaus in Dresden zwangseingeliefert und noch im selben Jahr nach Niederösterreich in die Irrenanstalt Mauer-Öhllings überführt.¹⁰⁰ Dort verfasste sie im Jahr 1905 ihren Text *Der Mann als logische und sittliche Unmöglichkeit und als Fluch der Welt*.

⁹⁶ Vgl. www.onb.ac.at/ariadne - Frauen in Bewegung, (15.05.2011)

⁹⁷ Vgl. Kubes-Hofmann 1997, S. 124 – 136.

⁹⁸ Vgl. Schmölzer 2008, S. 289.

⁹⁹ Vgl. Kubes-Hofmann 1997, S. 126.

¹⁰⁰ Vgl. Kubes-Hofmann 1997, S. 129.

Pessimistische Kardinalssätze.¹⁰¹ Eine Schrift, die radikal Kritik an der männlich dominierten Welt übt. So meint Traute Hensch in ihrem 1978 erschienen Vorwort zur Neuauflage der pessimistischen Kardinalssätze: „Früher wäre sie auf den Scheiterhaufen gekommen: Sie kommt in die Psychiatrie, siebenundzwanzig Jahre lang.“¹⁰² Brigitta Keintzel schreibt außerdem: „Daß eine Kampfschrift gegen Männer erst im Irrenhause geschrieben werden konnte wirft ein bezeichnendes Licht auf das starre Rollengefüge dieser Zeit.“¹⁰³ Druskowitz verstarb im Jahr 1918 in der Irrenanstalt Mauer-Öhling.¹⁰⁴ Der größte Teil ihres philosophischen Werkes ist bis heute verschwunden.

Bertha von Suttner, geborene Kinsky, wurde ihrer Herkunft entsprechend zur Dame der Gesellschaft erzogen. Mit 30 Jahren, aber immer noch unverheiratet, kam sie als Gesellschafterin ins Haus der Familie von Suttner. Die Liebe zum sieben Jahre jüngeren Sohn des Hauses, Arthur, wurde allerdings verboten. Bertha zog nach Paris um bei Alfred Nobel¹⁰⁵ zu arbeiten. Bald aber heiratete sie heimlich Arthur von Suttner. Ursprünglich war sie von Politik und Krieg wenig berührt, 1889 aber kam mit der Veröffentlichung ihres Romans *Die Waffen nieder!* die Wende. Mit diesem Roman, der sogar von Leo Tolstoj Anerkennung fand, gelang es ihr zum weiblichen Mittelpunkt der europäischen Friedensbewegung zu werden. Sie war es auch die Nobel anregte den Friedensnobelpreis¹⁰⁶ zu stiften und erhielt diesen, als erste Frau im Jahr 1905.¹⁰⁷

Erica Tietze-Conrat wurde 1883 in Wien geboren, von 1901 bis 1905 studierte sie Kunstgeschichte an der Universität Wien und promovierte dort als erste Frau zur ersten Kunsthistorikerin.¹⁰⁸ Mit ihrem Ehemann Hans Tietze, der ebenfalls Kunsthistoriker war, arbeitete sie eng zusammen, besonders im Bereich der Denkmalpflege. Erica Tietze-Conrat verfasste eine Fülle von kunsthistorischen Texten, darunter auch einen Bericht über die erste Ausstellung der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* im Jahr 1910.¹⁰⁹ In diesem Zusammenhang ist auch Ilse Twardowski-Conrat zu nennen, welche Ericas Schwester und die

¹⁰¹ Hensch 1988. Die erste Auflage von Helene von Druskowitz „Kardinalssätzen“ ist, laut Hensch wahrscheinlich bereits 1903 erschienen, die Zweite, auf die sich diese Neuauflage bezieht 1905.

¹⁰² Hensch 1988, S. 15.

¹⁰³ Keintzel Brigitta zitiert nach Blumesberger 2004, S. 33.

¹⁰⁴ Vgl. Kubes-Hofmann 1997, S. 130.

¹⁰⁵ Alfred Nobel (1833 Stockholm – 1896 Sanremo), der Erfinder des Dynamits. Er glaubte allerdings mit dieser Erfindung, die derart schrecklich sei und damit nie eingesetzt werden könne, Kriege für allemal beendet zu haben.

¹⁰⁶ Von Nobel in seinem Testament festgelegt, dass der Preis an den „Würdigsten“ gehen sollte, 1900 wurde die Nobel-Stiftung gegründet, ein Jahr später wurde der Preis das erste Mal verliehen.

¹⁰⁷ Vgl. Weiland 1983, S. 265 – 267.

¹⁰⁸ Vgl. Ticho 2002, S. 749.

¹⁰⁹ Tietze-Conrat Erica, *Die Kunst der Frau. Ein Nachwort zur Ausstellung in der Wiener Secession*, Wien 1910.

Vizepräsidentin der *VBKÖ* war. Sie war außerdem, neben Olga Brand-Krieghammer, die Kuratorin der eben genannten Ausstellung.

Um den Wirren des Zweiten Weltkrieges zu entkommen, zog das Ehepaar Tietze mit seinen Kindern nach New York, wo Erica Tietze-Conrat 1958 verstarb.¹¹⁰

Frauen wie Marie von Ebner-Eschenbach, Helene von Druskowitz oder Bertha von Suttner stellten bestimmt nicht die Regel dar, dennoch aber wären noch viele andere selbstständig denkende und handelnde Frauen wie sie zu nennen. So viele, dass es hier, an dieser Stelle, in dieser Arbeit den Rahmen sprengen würde.

Dennoch aber sollte der Sinn der Erwähnung der eben genannten Damen klar geworden sein. Es konnte nicht möglich sein über sie hinwegzusehen. Emanzipierte Frauen im Wien um 1900 spielten eine Rolle, auch sie prägten Wien, sie prägten jene Zeit.

2.2. Österreichische Frauenbewegung

Der Anfang der organisierten österreichischen Frauenbewegung ist zweifellos im Jahr 1848 und damit in Verbindung mit der zu jener Zeit stattfindenden Wiener Revolution anzusetzen.

Jene Revolution des Jahres 1848 wurde nun schon einige Male im Zuge dieser Arbeit erwähnt, es soll daher an dieser Stelle kurz auf sie eingegangen werden.

Nachdem im März des Jahres 1848 nach einer Studentenkundgebung die Wiener zu einem Aufstand aufriefen und schließlich der Kanzler Metternich floh und abdankte, kam es immer wieder zu Aufständen, neuen Verfassungsentwürfen und schließlich zur Bildung eines österreichischen Reichstages. Im Oktober desselben Jahres aber wurde der Aufstand niedergeworfen. Wien wurde für das Kaiserhaus zurückerobert. Dennoch dankte Kaiser Ferdinand I. ab und Kaiser Franz Joseph I. übernahm den Thron.¹¹¹

Von Anfang an waren Frauen an jenen Aufständen und dem Barrikadenbau aktiv beteiligt, besonders wichtig aber für den Verlauf der österreichischen Frauengeschichte ist der 21. August, an dem die Wiener Arbeiterinnen erstmals gegen die Lohnkürzungen demonstrierten. Außerdem wurde im selben Monat der erste Wiener Frauenverein gegründet und eine Frau nämlich Anna Maria Bachmann hielt als erste Frau eine Rede vor dem österreichischen Reichstag.¹¹²

¹¹⁰Vgl. Ticho 2002, S. 749.

¹¹¹ Vgl. www.onb.ac.at/ariadne - Frauen in Bewegung, (15.05.2011).

¹¹² Vgl. Klamper 1985, 41 – 49, www.onb.ac.at/ariadne - Frauen in Bewegung, (15.05.2011).

Nachdem die Revolte im Oktober 1848 niedergeschlagen wurde, wurden die neu erkämpften Freiheiten, wie etwa jene Konstitution, wieder zurückgenommen. „Am härtesten trafen die neuen Verordnungen wiederum Frauen. [...] [So] wurde verfügt, dass jede Frau, die alleine auf der Straße ging, aufgehalten und mitgenommen werden konnte. Außerdem wurde ab 21 Uhr ein Ausgehverbot für Frauen ohne männliche Begleitung verhängt.“¹¹³

Karoline von Perin wurde bereits erwähnt. Sie ist die Gründerin und Präsidentin des *Wiener Demokratischen Frauenvereins*, jener 1848 gegründete Verein, der zwar nur zwei Monate bestehen konnte, dennoch aber, ob der Tatsache, dass es sich um den ersten Frauenverein handelte, der sich nicht vornehmlich der Wohltätigkeitsarbeit verschrieben hatte, sondern gezielt politische Forderungen stellte, provozierte und damit großes Aufsehen erregte.¹¹⁴ Ein zusätzliches Ärgernis der Männer war, dass nur Frauen und keine Männer als Mitglieder im *Wiener Demokratischen Frauenverein* akzeptiert wurden. Über das traurige Schicksal Perins wurde bereits an anderer Stelle berichtet, es erging vielen ihrer Mitstreiterinnen wie ihr.

Die österreichische Frauenbewegung fand, anders als die deutsche, erst wieder in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts zu neuen Kräften. Hilde Schmölzer erklärt diesen Umstand durch die Tatsache, dass österreichische, verheiratete Frauen einerseits mehr Rechte innerhalb der Familie hatten - so hatten sie zum Beispiel in manchen Fällen das Recht über ihren Besitz frei zu verfügen -, andererseits war das Kaiserreich nicht nur besonders katholisch und konservativ, sondern auch ohne jedes demokratisches Erbe.¹¹⁵

In diesen Jahren bildeten sich besonders Vereine, die die Mädchenbildung, ja das Frauenuniversitätsstudium zum Ziel hatten. Marianne Hainisch, eine Vertreterin der bürgerlichen Frauenbewegung, war in diesem Belangen von immenser Bedeutung. Auf sie wird an späterer Stelle genauer eingegangen werden, denn über die Frauenbewegung und ihre Auswirkungen auf die Frauenbildung soll noch genauer gesprochen werden, schließlich findet sich hier der Bezugspunkt zu den neu geschaffenen Möglichkeiten des Kunststudiums für Frauen.

¹¹³ Schmölzer 2008, S. 230.

¹¹⁴ Vgl. Schmölzer 2008, S. 230.

¹¹⁵ Vgl. Schmölzer 2008, S. 261.

2.2.1. Der Allgemeine Österreichische Frauenverein

Der 1893 gegründete *Allgemeine Österreichische Frauenverein* stellte den radikaleren Flügel der österreichischen, bürgerlichen Frauenbewegung dar, zu seinen Gründungsmitgliedern zählten Auguste Fickert, Marie Lang und Rosa Mayreder.¹¹⁶ Die vom Verein herausgegebene Zeitschrift *Dokumente der Frauen* unterschied sich durch ihre politischen und philosophischen Artikel stark von anderen Frauenzeitungen. Es wurden Artikel von Marianne Hainisch, Adelheid Popp, Bertha Zuckerkanndl und aber auch von Männern gedruckt. Die Zeitung zeichnete sich daher außerdem durch besonders hohes Niveau aus. Nachdem sie 1902 aus finanziellen Schwierigkeiten aufgelöst werden musste, gründete Auguste Fickert die Zeitung das *Neue Frauenleben*.¹¹⁷ Das Frauenleben kann daher als Fortführung der *Dokumente* verstanden werden.

Fickerts Ziel war nicht bloß die Gleichberechtigung innerhalb des Familiengefüges, sie wollte die Basis für eine intellektuelle, arbeitende, politisch denkende Frau schaffen. Der politisch eher links angeordnete *Allgemeine Österreichische Frauenverein* war zudem pazifistischer als viele national denkende Frauenvereinigungen. So verstand sich der Verein als eine „parteübergreifende Kulturbewegung“¹¹⁸.

Rosa Mayreder, die Vizepräsidentin des *Allgemeinen Österreichischen Frauenvereins*, darf zweifellos auch als wichtige Persönlichkeit in der Geschichte der österreichischen Frauenbewegung nicht ausgelassen werden. Sie war zwar auch als Künstlerin tätig, dennoch ist Mayreder für diese Arbeit und in der Geschichte überhaupt, durch ihre Arbeiten als Schriftstellerin und Frauenrechtlerin, in ihren Bemühungen im *Allgemeinen Österreichischen Frauenverein*, von Bedeutung. In ihrem 1905 erschienenen Essayband *Zur Kritik der Weiblichkeit*, der hauptsächlich das Problem der Geschlechterpsychologie behandelt, spricht sie sich besonders gegen eine Generalisierung aus.¹¹⁹ Denksätze, wie etwa jener, dass Mann und Frau sich zwar in ihren Eigenschaften unterscheiden, dass jene Differenzen aber keine Schranke, sondern etwas Gutes, zu Förderndes sind und dass die Gesellschaft eben diese individuellen Fähigkeiten, bei der Frau und aber auch beim Mann, unterstützen sollte, sind überaus modern.¹²⁰ Ähnlich fortschrittlich waren ihre Gedanken zur Lösung des Problems der Prostitution, so schlug sie vor, das Zusammenleben Unverheirateter gesellschaftlich zu

¹¹⁶ Vgl. Weiland 1983, S. 188.

¹¹⁷ Vgl. Schmölzer 2008, S. 271.

¹¹⁸ Witzmann 1990, S. 13.

¹¹⁹ Vgl. Doser 1990, S. 103.

¹²⁰ Vgl. Witzmann 1990, S. 15.

akzeptieren und damit mitunter der Übertragung von Geschlechtskrankheiten entgegenzuwirken.¹²¹

Nun bleibt noch Marie Lang, die dritte führende Persönlichkeit im *Allgemeinen Österreichischen Frauenverein*. Durch ihre Freundin Rosa Mayreder mit der Frauenbewegung in Kontakt gekommen, stellte sie im Verein bald die Kontaktperson zu wichtigen Künstlerpersönlichkeiten dar. Von Bedeutung waren jene Beziehungen besonders wenn es darum ging prominente Autoren für die Zeitschrift des Vereins zu finden. Ihre Wohnung in der Belvederegasse lässt sich beinahe als Salon bezeichnen. So lebte sie zwar in eher kleinen Verhältnissen, dennoch aber fanden sich die wichtigsten Persönlichkeiten der Wiener Kunst- und Kulturwelt, wie etwa Gustav Klimt, Adolf Loos, Gustav Mahler, Lou Andreas-Salomé, Karl Renner und die Familie Wittgenstein bei ihr zusammen.¹²²

Obwohl Fickert, Lang und Mayreder anfangs gut zusammenarbeiteten, besonders da, so meint Reingard Witzmann, Fickert hauptsächlich für soziale Belange und das Organisatorische einstand, Lang den künstlerisch, gesellschaftlichen Zugang schaffte und Mayreder den intellektuellen Bereich abdeckte, kam es zum Bruch.¹²³ 1899 schied Marie Lang aus dem *Allgemeinen Österreichischen Frauenverein* aus und widmete sich ganz den *Dokumenten der Frau*, deren Herausgeberin und mittlerweile Eigentümerin sie war.

2.2.2. Der Bund Österreichischer Frauenvereine

Der *Bund Österreichischer Frauenvereine* wurde im Jahr 1902 von Marianne Hainisch, nachdem diese 1899 an der Generalsversammlung des *International Council of Women*, der er 1904 beitrug, teilnahm, nach dessen Beispiel gegründet.¹²⁴ Die Aufgaben des Bundes lauteten nach §1 der Bundessatzungen: „Der Bund österreichischer Frauenvereine bezweckt die Vereinigung von Frauenvereinen, welche, gemäß ihrer Statuten, ihre Arbeit in den Dienst des Frauen-, Familien- und Volkswohles gestellt haben, um dadurch die diesen Verein gemeinsamen ethischen, geistigen, humanitären und wirtschaftlichen Bestrebungen zu fördern und zu unterstützen. Konfessionelle, nationale und politische Ziele sind ausgeschlossen.“¹²⁵ Die Zahl der beitretenden Vereine stieg jährlich; hatte der Bund 1901 nur 13

¹²¹ Vgl. Anderson 1994, S.143.

¹²² Vgl. Schmölzer 2008, S. 284.

¹²³ Vgl. Witzmann 1990, S. 13.

¹²⁴ Vgl. Helpersdorfer 1990, S. 48.

¹²⁵ Der Bund, Wien 1911 zitiert nach Helpersdorfer 1990, S. 48, 52.

Mitgliedervereine, so hatten sich 1914 bereits 80 Vereine angeschlossen.¹²⁶ Auch die *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* war Mitglied des Bundes.¹²⁷

Dem *Allgemeinen Österreichischen Frauenverein* allerdings war der Bund zu wenig radikal. Außerdem war es auch sonst kaum zu Übereinstimmungen in der Zielsetzung gekommen, besonders da man sich im *Allgemeinen Österreichischen Frauenverein* unter anderem mit den Themen Prostitution und der Arbeiterinnenfrage befasste, Bereiche, welche Frauen der Mittelschicht eher anzusprechen vermieden. Daher trat der Frauenverein bereits nach kurzer Zeit wieder aus. Besonders da man sich bemühte nur das anzustreben, was alle Mitglieder des Bundes wollten, beschränkte sich das Tätigkeitsfeld des Bundes bald auf den Versuch Bildung für Frauen zu vermitteln, indem Berufsschulen für Mädchen geschaffen wurden, und auf die Fürsorge für Kranke, Arme und Waisen.¹²⁸

Wie die meisten Vereinigungen jener Zeit, brachte auch der Bund eine Vereinszeitschrift heraus. *Der Bund. Zentralblatt der Österreichischen Frauenvereine* hatte sich zum Ziel gesetzt Frauen im ganzen Habsburgerreich mit seinen Ideen zu erreichen.

2.2.3. Die proletarische Frauenbewegung

Um einiges härter aber als die Mitglieder der gut situierten bürgerlichen Frauenvereinigungen und des *Allgemeinen Österreichischen Frauenvereins*, griffen die Frauen der sozialdemokratischen, proletarischen Frauenbewegung durch. Schließlich ging es für sie, anders als bei bürgerlichen Frauen, nicht darum über ihr Eigentum frei verfügen und eine standesgemäße Ausbildung erhalten zu können, sondern darum sich und ihre Familie, bei viel zu geringer Bezahlung und unzumutbaren Arbeitszeiten, über Wasser zu halten.

Ihre bedeutendsten Vertreterinnen entstammten zum Großteil selbst aus dem Arbeiterstand, so etwa Adelheid Popp, Anna Boschek oder Amalie Seidel, die Zahl der bürgerlichen Mitstreiterinnen war dementsprechend gering, Therese Schlesinger ist an dieser Stelle zu nennen. Diese Frauen schreckten nicht davor zurück ihre Gedanken und Forderungen nicht bloß auf dem Papier kundzutun, sondern mit Streiks und Demonstrationen auf sich aufmerksam zu machen. Sie standen für die Rechte der Arbeiterinnen, aber auch für die der Arbeiter ein. So konnte es vorkommen, dass der Emanzipationskampf von dem Klassenkampf

¹²⁶ Vgl. Anderson 1994, S. 138-141.

¹²⁷ Vgl. Lackner 2008, S. 81.

¹²⁸ Vgl. Anderson 1994, S. 139.

überschattet wurde. Die Frauen jenes Lagers mussten bald lernen, eigene Interessen für das Gemeinwohl außer Acht zu lassen.¹²⁹

„Adelheid Popp war die erste Arbeiterin Österreichs, die ihre Leidensgenossinnen auf Versammlungen und in der 1892 gegründeten *Arbeiterinnenzeitung* wachzurütteln versuchte.“¹³⁰, fasst Weiland in ihrem Lexikon über die Geschichte der Frauenemanzipation Popp's Tätigkeitsfeld gut zusammen. Nachdem sie den Leitartikel, in der von Viktor Adler gegründeten *Arbeiterinnenzeitung*, verfasste, wurde sie zu deren Chefredakteurin ernannt; in dieser Stellung sollte sie bis zum Verbot der Zeitung 1934 bleiben. Besonders im Zusammenhang mit Adelheid Popp's Artikeln und Aufrufen in der *Arbeiterinnenzeitung* ist beachtenswert, dass sie nur eine dreijährige Schulbildung vorzuweisen hatte, denn schon mit zehn Jahren war sie gezwungen in verschiedenen Fabriken arbeiten zu gehen, wie sie in ihrer 1909 anonym veröffentlichten, autobiographischen *Jugendgeschichte einer Arbeiterin* berichtet.¹³¹

Die Arbeiterin und Autodidaktin Adelheid Popp wurde schließlich in den Parteivorstand der Sozialdemokraten gewählt, außerdem saß sie im Wiener Gemeinderat.

2.3. Das Recht auf Bildung und Ausbildung

Die Forderung nach Bildung und Ausbildung für die Frau findet sich sowohl in der bürgerlich konservativen, als auch in der proletarisch sozialdemokratischen Frauenbewegung. Natürlich aber unter anderen Voraussetzungen und Grundmotiven. Auch wurde jenes Recht von der bürgerlichen Mittelschicht weitaus mehr gefordert und gefördert.

So war und ist Bildung und die damit einhergehende Möglichkeit auf Arbeit und damit Besitz die Bedingung für die Selbstständigkeit des Menschen, für die Selbstständigkeit der Frau.

Verschiedene Faktoren, gesellschaftliche und auch wirtschaftliche, machten die Frauenarbeit notwendig. Besonders da die Frau seit den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts zahlentechnisch den Männern überlegen war.¹³² Diese Tatsache nahm vielen jungen Frauen die Möglichkeit durch eine Ehe ein gesichertes Leben führen zu können. Fiel die Option der Ehe nun weg, blieb dem bürgerlichen Mädchen, entweder bei Verwandten unterzukommen oder aber eine ihrem Stand gemäße Arbeitsstelle zu finden, ohne Ausbildung ein schwieriges

¹²⁹ Vgl. Witzmann 1990, S. 16.

¹³⁰ Weiland 1983, S. 210.

¹³¹ Vgl. Weiland 1983, S. 209-211.

¹³² Vgl. Heindl 1997, S. 22.

Unterfangen. Außerdem, und dieser Punkt traf alle Gesellschaftsschichten, war die wirtschaftliche Lage extrem unsicher, es kam vor, dass ganze Familien verarmten.

War nun die Tochter aus gutem Hause, zwar überaus gebildet, man denke an den Ausdruck des Bildungsbürgertums, wo Bildung quasi als selbstverständlich in die Freizeitgestaltung mit einbezogen wurde, doch nützten im Arbeitsleben sämtliche Fähigkeiten in Gesang, Kunst, Literatur nichts. Die jungen Damen konnten noch so gebildet sein, der Schulabschluss durch eine Matura war ihnen verwehrt und damit auch das Hochschul-, das Universitätsstudium.

Marianne Hainisch selbst beschrieb die Lage der bürgerlichen Frau am eindrücklichsten:

„An einem schönen Sommertag kam eine junge Freundin zu mir, deren kranker Mann die Familie nicht ernähren konnte. Sie wollte Brot schaffen und holte sich bei mir Rat. Aber obwohl wir beide uns von morgens bis abends den Kopf zermarteten, konnten wir für die Frau, die mehrere Sprachen sprach und sehr musikalisch war, keine Erwerbsmöglichkeit ausfindig machen. Dies erschütterte mich. Denn unsere Arbeiterinnen konnten sich und ihre Kinder ernähren, wenn sie Witwen wurden. Warum konnten wir Bürgerlichen nichts erwerben? Freilich handelte es sich um Erwerbsgelegenheiten, die höheren Lohn und eine der sozialen Position des Mannes entsprechende Position gewähren sollten. Nun wurde mir plötzlich klar, daß bürgerliche Mädchen für den Erwerb vorbereitet werden mußten. Ich war tief ergriffen und wurde an diesem Tag zur Frauen-Vorkämpferin.“¹³³

Marianne Hainisch wurde 1839 in Baden bei Wien geboren, wo sie auch 97 Jahre später starb.¹³⁴ Wie bereits mehrmals erwähnt ist sie besonders wegen ihres großen Einsatzes für die Frauenbildung von großer Bedeutung. Ihr Engagement für das Frauenstimmrecht und auch für die Friedensbewegung dürfen aber auch nicht außer Acht gelassen werden.

Die Tatsache, dass Mädchen eine Lehre absolvieren sollten, so wie es der *Wiener Frauenerwerbsverein* forderte, schien der Allgemeinheit einleuchtend, die Forderung Hainischs aber, an einem Wiener Gymnasium eine Mädchenklasse zu führen, stieß auf großes Missfallen.

Zwar wurde auf Initiative des Frauenerwerbsvereins eine vierjährige *Höhere Bildungsschule für Mädchen* 1871 gegründet, der Lehrplan allerdings entsprach bei weitem nicht dem Standard einer Bubenschule.¹³⁵ Im Jahr 1878 war es Mädchen erstmals erlaubt eine Matura abzulegen, das dazu notwendige Wissen musste sich aber weiter auf privater Ebene

¹³³ Hainisch Marianne, Zur Geschichte der österreichischen Frauenbewegung. Aus meinen Erinnerungen, in: Braun, Martha-Stephanie (Hrsg.), Frauenbewegung, Frauenbildung und Frauenarbeit in Österreich, Wien 1930, S. 14 f.

¹³⁴ Vgl. Weiland 1983, S. 124.

¹³⁵ Vgl. Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 1990, S. 219.

angeeignet werden.¹³⁶ Erst das 1892 von dem *Verein für erweiterte Frauenbildung*, bei dem Marianne Hainisch Vorstandsmitglied war, gegründete private Mädchengymnasium, lehrte auf dem Niveau der Knabenschulen, verfügte aber nicht über staatliche Anerkennung, Abschlussprüfungen mussten daher auf einem Bubengymnasium abgelegt werden. Dieser Umstand änderte sich erst im Jahr 1906.¹³⁷

Parallel zu den Bemühungen um die Schulbildung der Mädchen versuchten die Frauenvereinigungen die Universitäten den Frauen zugänglich zu machen. Schließlich standen ab 1863 nach und nach sämtliche, europäische, mit Ausnahme Österreichs und Preußens, Hochschulen den Frauen offen.¹³⁸

So öffnete die Philosophische Fakultät Wien, 1897 als erste in Österreich den Frauen ihre Türen, im Jahr 1900 schloss sich die Medizinische Fakultät dieser an. Ab 1910 konnten Mädchen eine Ausbildung zur Pharmazeutin absolvieren, weitere Reformen fanden allerdings erst wieder nach dem Ersten Weltkrieg 1919 statt. Ab da war das Studium für Frauen an der Technischen, der Tierärztlichen Hochschule, der Hochschule für Bodenkultur und der für Welthandel und das Studium der Rechtswissenschaften möglich. Das Studium an der Akademie der Bildenden Künste blieb Frauen bis zum Wintersemester 1920/21 verwehrt.¹³⁹

Dass man sich in Österreich derart gegen die Förderung gebildeter Frauen wehrte, mag unter anderem mit den Visionen der radikaleren Frauenbewegung eng verbunden sein. So forderte Auguste Fickert etwa, „[...] daß die Frauen, die formalen geistigen Waffen dazu verwenden [sollten], mit ihren ursprünglichen, noch unverbrauchten intellektuellen Kräften eine Reorganisation des gesamten Bildungswesens herbeizuführen.“¹⁴⁰ Um einiges weniger kategorisch sah Marianne Hainisch die Situation. Zwar sprach sie kritisch von der Engstirnigkeit des Mannes, welcher versuchte, bestärkt von Konkurrenzfurcht, die Unfähigkeit der Frau für ein universitäres Studium mit pseudo-medizinischen Befunden zu begründen, fand aber auch tadelnde Worte für die Frauen: „Man sprach damals mit Vorliebe von dem Hindernis, welches das geringe Gewicht des Frauenhirnes biete, man sprach auch von den Gefahren, für Familie und die Gesellschaft, und machte ästhetische Gründe gegen das Frauenstudium geltend. Andererseits waren die meisten Frauen theils aus Weltfremdheit, theils weil sie es mit den Männern nicht verderben wollten, theils weil sie erkannten, dass ihre Emanzipation ihnen viele Pflichten auferlegen würde, der neuen Bewegung abhold. [...] Wir haben gegen einen äusserst mächtigen und hartnäckigen Gegner, die Konkurrenzfurcht,

¹³⁶ Vgl. Langer-Ostrawsky 1985, S. 58.

¹³⁷ Vgl. Schmölzer 2008, S. 264.

¹³⁸ Vgl. Heindl 1997, S. 24.

¹³⁹ Vgl. Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990, S. 219 – 221.

¹⁴⁰ Bandhauer-Schöffmann zitiert nach Heindl 1997, S. 26.

anzukämpfen. Die Concurrenten, welche uns abwehren, sind aber nicht nur unsere Concurrenten, sondern zugleich unsere Gesetzgeber und Richter.“¹⁴¹ Allgemein ist, anders als beim *Allgemeinen Österreichischen Frauenverein*, nicht von „[...] einem grundlegenden Wandel der Sozial- und Geschlechterbeziehungen [...]“¹⁴² die Rede. Hainisch fordert Gleichberechtigung, die Frau solle für sich das Höchste fordern und stets daran denken, dass sie „[...] dem Manne nicht gleich aber ebenbürtig [...]“¹⁴³ ist.

Aber nicht nur Gymnasial- und Universitätsbildung waren die Ziele der Frauenbewegung, es sollten allgemein Ausbildungsmöglichkeiten, die den Einstieg in die Berufswelt erleichtern oder gar ermöglichen sollten, geschaffen werden.

Charakteristisch für die bürgerlich, katholische Frauenbewegung war die Gründung von Vereinen und Schulen, die die Mädchen auf das Leben in der Hauswirtschaft vorbereiten sollten. So gab es Lehranstalten für Bürgerstöchter, für Hausbedienstete und auch für Arbeiterinnen, wie etwa zum Beispiel Dienstbotenschulen, hauswirtschaftliche Fortbildungs- und Kochkurse.¹⁴⁴ Für das bürgerliche Mädchen wurden Berufe wie etwa Lehrerin, Erzieherin, Kranken- und Altenpflegerin als adäquat empfunden. So kommt es, dass das *Wiener Pädagogikum*, die Lehrer- und Lehrerinnenanstalt, bereits 1868 gegründet werden konnte.¹⁴⁵ Außerdem hatte es die Frau in jenen sozialen Berufen verhältnismäßig einfach, sah sie der Mann hier nicht als Konkurrenz. Anders verhielt es sich als langsam ein neues Betätigungsfeld für Frauen attraktiv wurde. Wirtschaftliche Berufe, wie etwa der Handel, das Bank- oder Kommunikationswesen, waren Frauen zwar zugänglich, es war aber so gut wie unmöglich eine führende Position zu erreichen. Die erste *Wiener Handelsakademie für Mädchen* wurde daher erst im Jahr 1907 gegründet.¹⁴⁶

Zusammenfassend kann man also sagen, dass Ausbildungsplätze für Mädchen und Frauen, gleich ob aus der bürgerlichen Mittelschicht oder aber aus dem Proletariat, dringend notwendig und sofern vorhanden, nicht ausreichend waren. Verstärkt wurde jener Bedarf durch die wirtschaftliche Lage, unter der wieder alle Gesellschaftsschichten zu leiden hatten. So war eine der Hauptforderungen der Frauenvereinigungen die Gründung von Schulen und Ausbildungsplätzen für Mädchen, und zwar in jedem Bereich, gleich also, ob es sich um Näh-

¹⁴¹ Hainisch Marianne, Bericht an den Internationalen Frauenkongress in London über weibliche Fachschulen in Österreich, in: *Dokumente der Frauen*, Bd.1 Nr.9, Wien Juli 1899, S. 243 – 244.

¹⁴² Anderson 1994, S. 140.

¹⁴³ Hainisch Marianne zitiert nach Anderson 1994, S. 140.

¹⁴⁴ Vgl. Rigler 1976, S.52.

¹⁴⁵ Vgl. Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 1990, S. 219.

¹⁴⁶ Vgl. Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 1990, S. 220.

und Kochkurse, um Wirtschaftslehrgänge, um eine medizinische Ausbildung oder aber um das Kunststudium handelte.

2.4. Wege der Ausbildung der Frau als / zur Künstlerin

Prinzipiell gab es verschiedene Möglichkeiten für die Frau eine Kunstausbildung zu erlangen. Die Option im Zuge des Privatunterrichts von einem mehr oder weniger angesehenen Künstler unterrichtet zu werden bestand schon seit langer Zeit, hatte aber die Nachteile einerseits teuer und daher nicht für jedermann leistbar und andererseits keine anerkannte akademische Ausbildung zu sein.

Die Alternative hierzu stellten öffentliche oder private Kunstschulen dar, welche zwar allgemein anerkannt sein konnten, wie etwa die 1867 gegründete *k. k. Kunstgewerbeschule*, die anfangs nicht nur Männern, sondern auch Frauen offen stand, dennoch aber wieder den Nachteil hatten keine akademischen Einrichtungen zu sein.¹⁴⁷

Der Vorwurf des Dilettantismus im weiblichen Kunstschaffen konnte daher nur langsam entkräftet werden.

Hatte die weibliche dilettantische Kunstproduktion ursprünglich kein negatives Echo von Seiten der männlich geprägten Gesellschaft bekommen, so änderte sich das in dem Moment in dem die Frauen versuchten aus der Freizeitbeschäftigung einen Beruf zu machen. So war der allgemeinen Meinung nach, die Herstellung von Zierrat und Nippes durch und durch weiblich, sie diene der Verschönerung des Heimes, war für „[...] adelige Dilettantinnen ein gehobener Zeitvertreib [...]“¹⁴⁸ und in bürgerlichen Kreisen konnten jene Produkte „[...] der Verwandtschaft oder auf Wohltätigkeitsveranstaltungen präsentiert werden.“¹⁴⁹ Sabine Plakolm-Forsthuber zitiert in ihrer Abhandlung über die österreichischen Künstlerinnen einen anonymen Autor der *Mittheilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, der die allgemein verbreitete Meinung der Zeit, also die der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, auf den Punkt zu bringen scheint, so kann „[...] nicht nachhaltig genug vor der verbreiteten Anschauung gewarnt werden, daß es möglich sei: Die Annehmlichkeiten der künstlerischen Dilettantenarbeit (d. h. des Zeichnens und Malens > zum Vergnügen <) mit einem auch nur einigermaßen lohnenden Ertrag der Arbeit zu verbinden (...) All die

¹⁴⁷ Vgl. Storch 1990, S. 92.

¹⁴⁸ Plakolm-Forsthuber 1994, S. 29.

¹⁴⁹ Plakolm-Forsthuber 1994, S. 29.

sogenannten > häuslichen Arbeiten <, [...] können hier und da einmal ein Taschengeld, niemals aber einen Lohn der Arbeit eintragen.“¹⁵⁰.

Allein die Art wie in dem eben zitierten Artikel das kleine Taschengeld, dass die Frau durch den Verkauf lieblicher Handarbeiten verdienen könne, erwähnt wird, macht deutlich, dass sich die Position der Frau in der Familie zu der eines Kindes heutzutage nur marginal unterschied.

Anschauungen wie diese zeigen, wie abwegig die Idee einer Künstlerinnenausbildung war. Vor allem da die Vorstellung Frauen könnten mehr und anderes als kleinen, hübschen Tand herstellen dem Großteil der Gesellschaft absurd und unmöglich schien.

2.4.1. Privater Unterricht

Privater Kunstunterricht hat eine lange Tradition, so wurden schon im 16. Jahrhundert Mädchen in der Werkstatt des Vaters oder eines Verwandten und in seltenen Fällen sogar, so wie etwa Sofonisba Anguissola¹⁵¹, von einem fremden Maler ausgebildet.¹⁵² Manchmal konnte es auch vorkommen, dass Künstlerinnen selbst Lehrlinge ausbildeten, oft handelte es sich hierbei aber um weibliche Verwandte, wie etwa Schwestern oder Töchter¹⁵³. Die Tatsache, dass sich vor allem Töchter der höheren Gesellschaft mit der Malerei beschäftigten, ja es sogar sozusagen zur Grundausbildung einer Adelligen gehörte in den Künsten bewandert zu sein, lässt sich auf Castigliones Buch *Il libro del cortegiano*¹⁵⁴, welches 1528 erschienen ist, zurückführen.¹⁵⁵ Jene Abhandlung über die höfische Bildung nennt die Kunst als eine für junge Damen gemäße Beschäftigung.¹⁵⁶

Allein aus der Geschichte heraus war es daher nicht abwegig der Tochter eine Kunstausbildung zu ermöglichen und damit ihre Bildung zu erweitern.

Maler und Malerinnen, ja auch Akademieprofessoren, welche sich teils gegen die Aufnahme von Frauen an den Kunsthochschulen aussprachen, leiteten private Ateliers in denen sie jungen Damen Kunstunterricht erteilten. Privatunterricht wurde allgemein als die beste

¹⁵⁰ Anonymer Autor der Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie zitiert nach Plakolm-Forsthuber 1994, S. 31.

¹⁵¹ Sofonisba Anguissola (1532 Cremona – 1625 Palermo) wurde von 1546 bis 1549 mit ihrer Schwester Elena vom Maler Bernardino Campi unterrichtet.

¹⁵² Vgl. Borzello 2000, S. 16 – 49.

¹⁵³ Sofonisba Anguissola unterrichtete ihre drei jüngeren Schwestern, Lavinia Fontana unterwies ihre Kinder, von Elisabetta Sirani ist allerdings bekannt, dass sie in ihrem kurzen Leben, sie wurde nicht mehr als 27 Jahre alt, einige Schülerinnen aufnahm.

¹⁵⁴ dt. *Der Hofmann*, schon 1565 ins Deutsche übersetzt.

¹⁵⁵ Vgl. Borzello 2000, S. 18.

¹⁵⁶ Vgl. Borzello 2000, S. 18.

Möglichkeit des Studierens für Frauen angesehen. Die Mädchen befanden sich in einer geschlossenen Umgebung; allein oder mit anderen jungen Frauen konnten sie einer schönen Beschäftigung nachgehen. Man übte sich in der Kunst, ohne sie zu seiner Profession zu machen.

Nachteile dieser Form der Ausbildung waren allerdings, dass privater Unterricht einerseits sehr teuer war und andererseits oft nur unregelmäßig stattfand, damit also nur für eine kleine Gesellschaftsschicht als Möglichkeit bestand und nur in seltenen Fällen eine wirklich fundierte Ausbildung darstellte.

In wie genau der Unterricht bei einem Lehrer ablief, so meint Plakolm-Forsthuber, ist schwer auszumachen, da es nur wenig Informationsmaterial gibt.¹⁵⁷

Ein bedeutender und von seinen Schülerinnen sehr geehrter Lehrer war Emil Jacob Schindler. Zu seinen Schülerinnen zählten unter anderen Marie Egner und Olga Wisinger-Florian. Caroline Murau lobt Schindler in ihrem 1895 erschienen Buch *Wiener Malerinnen*, welches eine kurze biographische Darstellung von 42 Wiener Malerinnen gibt. So meint sie bezugnehmend auf Wisinger-Florians Ausbildung: „Unter dieser tüchtigen Leitung war ihr Talent [...] erwacht und hatte sich vollends entfaltet.“¹⁵⁸ Marie Egner hatte bereits 15 Jahre Kunstunterricht hinter sich bis sie „[...] im Jahre 1881 nach Wien zu Professor Emil Schindler [kam], wo erst ihre eigentliche Studienzeit begann.“¹⁵⁹.

Außerdem soll Schindler mit seinen Schülerinnen Ausflüge in die Natur veranstaltet haben, „Den nächsten Sommer verbrachte sie [Marie Egner] mit ihrem Lehrer Professor Emil Schindler und einer anderen seiner Schülerinnen, Frau Olga Wisinger-Florian, gemeinsam auf dem Lande, wo sie sich an regnerischen Tagen auch der Blumenmalerei zuzuwenden begann, [...]“¹⁶⁰.

Auch Tina Blau, eine der bedeutendsten Künstlerinnen Wiens um 1900, galt als Schindlers Schülerin. Sie selbst aber verneinte ein Lehrer-Schülerinnen Verhältnis. Derartige Meinungen begründete sie mit der Tatsache, sich mit ihm ein Atelier im Prater geteilt zu haben, da Schindler eben dieses Atelier nicht untervermieten hätte dürfen, gab er sie als seine Schülerin an.¹⁶¹ Inwieweit sie von Schindler nun als Lehrer oder nur als Arbeitskollegen beeinflusst wurde ist nicht zu klären, feststeht, dass ihre Arbeiten seit je her mit denen von Schindler verglichen wurden.

¹⁵⁷ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 47.

¹⁵⁸ Murau 1895, S. 121.

¹⁵⁹ Murau 1895, S. 16.

¹⁶⁰ Murau 1895, S. 17.

¹⁶¹ Vgl. Winklbauer 1999a, S. 52.

Andere Künstler, die Schülerinnen bei sich im Atelier aufnahmen, waren unter anderem Hugo Darnaut, ein österreichischer Landschaftsmaler, Remigius Geyling¹⁶² und Alexander Demetrius Goltz, beide Maler und Bühnenbildner, Edmund Hellmer, ein Bildhauer und der Lehrer der Teresa Feodorowna Ries, oder Ferdinand Schmutzer, Druckgraphiker und Fotograf.¹⁶³

2.4.2. Die k. k. Kunstgewerbeschule

Die 1867, als praktischer Zweig des *k. k. Museums für Kunst und Industrie*, von Rudolf von Eitelberger gegründete *k. k. Kunstgewerbeschule* stand laut den Statuten vom Gründungsjahr an sowohl Männern als auch Frauen offen.¹⁶⁴

Sie stellte, um Plakolm-Forsthuber zu zitieren, „[...] eine Reaktion auf die merkliche Isolierung der akademischen Kunst vom Handwerk, auf den Niedergang der Gewerbe und auf die allgemeinen Verunsicherungen des Geschmackes und des Kaufverhaltens durch die industriell gefertigten Massenartikel dar.“¹⁶⁵

Besonders da jene Schule besonderes Augenmerk auf das Kunsthandwerk, welches Jahrhunderte über auch von Frauen ausgeübt wurde, zu legen schien, wurde die Tatsache der gemischtgeschlechtlichen Klassen von der Gesellschaft im Allgemeinen akzeptiert.

War Eitelbergers Schritt auch Mädchen den Zutritt zu gewähren zwar überaus modern, war es seine Einstellung zu den für Mädchen geeigneten Fächern nicht. Männliche Künstler sollten an der Kunstgewerbeschule zu Künstlern, die ihre Produkte in qualitativ hochwertiger Weise ausführen konnten, erzogen werden. Mädchen aber sollten vor allem Kunsthandwerkerinnen werden. Sie sollten sich der Kleinkunst, dem Malen von Tier- und Blumenstücken, der Emailmalerei oder dem Bedrucken von Stoffen widmen.

Außerdem durften Frauen am Anatomiekurs nur eingeschränkt und am Aktzeichenkurs überhaupt nicht teilnehmen.¹⁶⁶ Doch bildeten jene Kurse die Grundlage für das Bildhauereistudium oder das Malen von Figurengemälden. Es war also nicht, wie ursprünglich angenommen, eine gleichwertige Ausbildung für Männer und Frauen gegeben.

¹⁶² Außerdem war er der Großneffe des Carl Geyling, dem Gründer der bekannten Wiener Glasmalerwerkstatt.

¹⁶³ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 47.

¹⁶⁴ Vgl. Storch 1990, S. 92.

¹⁶⁵ Plakolm-Forsthuber 1994, S. 40.

¹⁶⁶ Vgl. Storch 1990, S. 92.

Zusätzlich war die Grundeinstellung jene, dass die künstlerisch ambitionierten Studentinnen, welche weiterhin mit dem Stempel des Dilettantentums gebrandmarkt waren, ihren männlichen Kollegen die Plätze wegnehmen würden.

Es kam daher bereits drei Jahre nach der Öffnung der Schule, 1872, zu einer Trennung von Männern und Frauen, durch die Gründung eines eigenen, zwar staatlich anerkannten und geförderten, Frauenateliers als Grundklasse, das allerdings eine bedeutend geringere Anerkennung erfuhr.¹⁶⁷

1886/87 wurde, veranlasst von verschiedenen Seiten, unter anderem auf die Forderung Armand Dumreichers, welcher die Kunstgewerbeschule im Unterrichtsministerium betreute und meinte man möge „[...]sobald als irgend möglich die weiblichen Elemente von der Kunstgewerbeschule (...) entfernen [...]“¹⁶⁸ hin, die Klasse für Damen geschlossen.¹⁶⁹

Von nun an war es skurriler Weise Frauen zwar möglich in manchen Fachklassen, sofern sie eine künstlerische Vorbildung vorweisen konnten, aufgenommen zu werden, der Zutritt zu der Grundklasse aber war ihnen verwehrt.

Erst unter der Direktion von Felician Freiherr von Myrbach, also in den Jahren 1899 bis 1905, wurde die Situation der des Gründungsjahres wieder angeglichen.¹⁷⁰ Frauen fanden wieder Zugang, außerdem wurden sogar Lehrerinnen eingestellt.

2.4.3. Private Schulen

Bevor auf die überaus wichtige Gründung der *Kunstschule für Frauen und Mädchen* eingegangen wird, sollen zwei private Kunstschulen, nämlich die des Bildhauers und Medailleurs Franz Xaver Pöninger und die Rudolf Geylings, besprochen werden. Ende des 19. Jahrhunderts soll es um die 15 Kunstschulen in Wien gegeben haben, doch wurden sie in der Kunstgeschichtsschreibung kaum bedacht, einerseits weil es um sie wirtschaftlich eher schlecht stand und sie daher nicht lange Zeit bestehen konnten, andererseits weil sie wahrscheinlich in vielen Fällen eher als Bildungsstätte für höhere Töchter und weniger als Künstlerinnenausbildungsorte bekannt waren.¹⁷¹

¹⁶⁷ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 43.

¹⁶⁸ Armand Freiherr von Dumreicher zitiert nach Storch 1990, S. 92.

¹⁶⁹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 44.

¹⁷⁰ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 44.

¹⁷¹ Vgl. Stieglitz / Zeillinger 2008, S. 115.

Die *Allgemeine Zeichenschule für Frauen und Mädchen* wurde 1873/74 von Pönninger gegründet.¹⁷² Der Unterricht sollte drei Jahre dauern, wobei in jedem Lehrjahr neue, aufeinander aufbauende Kurse angeboten wurden. Mädchen ab 14 Jahren durften am Kursprogramm teilnehmen. Besonders Töchter der gut situierten Mittelschicht gehörten zu den Schülerinnen der Zeichenschule.

Wie die meisten Privatschulen jener Zeit war ihr Fortbestehen eng mit der Person des Gründers verbunden, mit dem Tod Franz Xaver Pönningers 1906, fand damit auch die Schule 1907 ihr Ende.¹⁷³

Der *Frauen-Erwerb-Verein* bot seit 1867 Zeichenkurse an, 1880 wurde das Angebot durch die, von Rudolf Geyling initiierte Gründung des *Ateliers für kunstgewerbliche Maltechniken* erweitert.¹⁷⁴ Auch diese Kurse fanden zwar großen Zuström und dürften auch Anerkennung erhalten haben, so wollte Myrbach die Schule sogar in eine Art Vorbereitungskurs für Mädchen, die das Studium an der Kunstgewerbeschule anstrebten, umwandeln, dennoch wurden sowohl Geylings Kurs, als auch der Zeichenkurs des *Frauen-Erwerb-Vereins* kurz nach 1900 geschlossen.

Glücklicherweise aber, bedeuteten die Schließungen jener Schulen keine Einschränkungen für Kunstschülerinnen mehr, denn die 1897 gegründete *Kunstschule für Frauen und Mädchen* stellte eine qualitätsvolle Alternative dar.¹⁷⁵

2.4.4. Die Kunstschule für Frauen und Mädchen

Die *Kunstschule für Frauen und Mädchen* wurde durch die Initiative der Malerin Olga Prager nach dem Vorbild Münchner Privatschulen gegründet und konnte bis 1908 in etwa jährlich 200 bis 300 Schülerinnen verzeichnen.¹⁷⁶ Schon das erste Jahr konnte die Schule mit 64 Schülerinnen abschließen.¹⁷⁷ Die erste Klasse wurde von dem konservativen Maler, Journalist und Mitbegründer der Schule Adalbert F. Seligmann geleitet, es handelte sich um einen *Curs für Kopf und Akt*, den 16 Schülerinnen besuchten.¹⁷⁸ Als bedeutende Vorstandsmitglieder wären Marianne Hainisch und Rosa Mayreder zu nennen.

¹⁷² Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 45.

¹⁷³ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 46.

¹⁷⁴ Vgl. Kat. Ausst. Kunstforum Wien 1999, S.11.

¹⁷⁵ Vgl. Kat. Ausst. Kunstforum Wien 1999, S. 11.

¹⁷⁶ Vgl. Friedrich 1999, S. 190.

¹⁷⁷ Vgl. www.onb.ac.at/ariadne - Frauen in Bewegung, (16.05.2011).

¹⁷⁸ Vgl. www.onb.ac.at/ariadne - Frauen in Bewegung, (16.05.2011).

Außerdem konnte die Kunstschule überaus prominentes Lehrpersonal vorweisen, so übernahm schon 1898 Tina Blau, ehemalige Lehrerin an der Münchner Kunstschule, einen *Curs für Landschaft und Stilleben*. Weiters unterrichtete Adolf Böhm den Kurs für dekorative und angewandte Kunst, Richard Kauffungen das Fach Bildhauerei, Ludwig Michalek führte einen *Curs für Kopf und Akt*; Ornamentik, Stillehre und ein Kurs zu moderner Wohnungseinrichtung wurden von dem Architekten Max Fabiani geleitet.¹⁷⁹ Außerdem sind Georg Klimt, der Bruder Gustav Klimts, der das Fach Metallarbeiten betreute und Hans Tichy, als Lehrer für das Malen nach lebendem Modell, zu nennen. Theoretische Vorlesungen hielt unter anderem Emil Zuckerkindl.¹⁸⁰

Plakolm-Forsthuber meint Anbetracht der eben erwähnten Namen, dass es sich hierbei besonders um Künstler aus dem Kreis der Secessionisten handelt, große Namen wie Hoffmann, Moser oder Roller aber fehlen, diese leiteten nämlich Kurse an der *Kunstgewerbeschule*, die für die *Kunstschule für Frauen und Mädchen* rekrutierten Künstler, könnten daher fast als Künstler zweiter Wahl betrachtet werden.¹⁸¹

Überlegungen wie diese mögen richtig sein, dennoch zählte die Kunstschule zu den „renommiertesten Privatinstituten“¹⁸².

Ziel der Schule war es den Frauen und Mädchen nach einer dreijährigen Ausbildung den Einstieg in das Berufsleben im Kunstbereich zu ermöglichen, leider aber blieb jenes Ziel in den meisten Fällen unerreicht.¹⁸³

Da die Schule keine Aufnahmeprüfung vorschrieb und das Schulgeld recht niedrig hielt, fand sie den bereits erwähnten regen Zulauf, konnte aber damit das gewünschte Niveau nicht halten.

1908 erhielt die *Kunstschule für Frauen und Mädchen* das Öffentlichkeitsrecht.¹⁸⁴

Zwar ist ein Bericht über die Kunstschule mit dem Jahr 1908 noch lange nicht abgeschlossen, für diese Arbeit sind die Jahre danach aber nicht von Bedeutung.

Abschließend kann man also zusammenfassen, dass es zwar immer schon die Möglichkeit gab als Frau eine Kunstausbildung zu erlangen, dass die Anzahl der Ausbildungsstätten und – wege aber mit Ende des 19. Jahrhunderts stetig zunahm.

¹⁷⁹ Vgl. Stieglitz/Zeißinger 2008.

¹⁸⁰ Vgl. www.onb.ac.at/ariadne - Frauen in Bewegung, (23.06.2011)

¹⁸¹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 53.

¹⁸² Hörmann 1999, S. 17.

¹⁸³ Vgl. Hörmann 1999, S. 17.

¹⁸⁴ Vgl. Storch 1990, S. 93.

Diese neue, viel fundiertere Ausbildung half das Selbstbewusstsein der Frauen, welches durch die Frauenbewegung im Allgemeinen bereits gestärkt war, zu steigern. Jenes neue Selbstverständnis, Frau und ausgebildete Künstlerin zu sein, machte die Gründung einer *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* erst möglich. Es gab den Frauen den Mut sich geschlossen als Künstlerinnen zu präsentieren, Ausstellungen zu veranstalten und ihre Kunst im modernsten Ausstellungshaus Wiens, der Secession, zu zeigen.

3. Die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs und ihre erste Ausstellung

3.1. Die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs

3.1.1. Ausgangslage und Entstehungsgeschichte

Frauen in Österreich war von je her die Mitgliedschaft in Kunstvereinen und Kunstakademien untersagt. Als einzige Ausnahme sind Ehrenmitgliedschaften zu nennen, welche vereinzelt durch besonders großen, oft auch internationalen Erfolg und oder einer engen Verbindung zu männlichen Vereinsmitgliedern, sei es durch Verwandtschaft oder Heirat, möglich war zu erreichen. Da es sich hierbei nun aber um von verschiedensten Faktoren bestimmte Sonderfälle handelt, dürfen diese wenigen privilegierten Damen natürlich als Künstlerinnen anerkannt und betrachtet werden, als Ausrede oder Entschuldigung für die Zurückweisung anderer sollen sie nicht herangezogen werden.

Nun wurde aber der Wiener Kunstmarkt der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der Genossenschaft bildender Künstler, dem Künstlerhaus oder anderen ähnlichen Vereinen, wie der Secession¹⁸⁵ oder dem, 1899 gegründeten, Hagenbund, bestimmt. Der Ausschluss von diesen bedeutete gleichsam in den meisten Fällen die Abweisung einer Beteiligung an Ausstellungen und damit schlechte Verkaufsmöglichkeiten. Aber selbst wenn die Verweigerung dieser Mitgliedschaften nicht automatisch mit einem Ausstellungsverbot gleichzusetzen ist, erschwerte es das Verhalten jener Vereinigungen den Frauen am Kunstmarkt teilzunehmen oder sich gar behaupten zu können.¹⁸⁶ Tina Blau, eine der bedeutendsten österreichischen Künstlerinnen des 19. beziehungsweise 20. Jahrhunderts, von ihr war bereits die Rede, bringt die Misere der österreichischen Künstlerinnen auf den Punkt: „Denn es ist kein Zweifel, dass die Zugehörigkeit zu einer organisierten und darum mächtigen Gruppe namentlich heutzutage für den Einzelnen fast eine Notwendigkeit geworden ist.“¹⁸⁷ Auch wenn man sich, wurde man von keiner Vereinigung aufgenommen, immer noch mit einem Kunsthändler, wie zum Beispiel dem bereits erwähnten Gustav Pisko, zusammentun konnte, bedeutete dies große finanzielle Verluste. Schließlich konnte ein Händler bis zu 30

¹⁸⁵ Künstlerinnen wurden als ordentliche Mitglieder der Secession erst ab 1945 anerkannt und nicht, wie auf der Secessionshomepage zu lesen ist („Die Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession wurde 1897 gegründet.“ (www.secession.at, (16.01.2011)), von der Gründung an.

¹⁸⁶ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 63.

¹⁸⁷ Tina Blau zitiert nach Plakolm-Forsthuber 1994, S. 63.

Prozent des Verkaufspreises für sich verlangen, Kunstorganisationen hingegen zogen lediglich 10 Prozent ab.¹⁸⁸

Unter diesen Bedingungen wurde, sofern die Künstlerinnen am öffentlichen Kunstgeschehen, dem Kunstmarkt teilnehmen wollten, die Selbstorganisation der Frauen unabdingbar. Als erster wichtiger Schritt kann die Gründung des, noch heute bestehenden, *Vereins der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen*, im Jahr 1885 gelten.¹⁸⁹ Er zählt, nicht nur in Österreich, zu den frühesten seiner Art.¹⁹⁰ Von ganz besonderer Bedeutung für die weibliche Kunstgeschichte in Europa war ohne Zweifel, die seit 1855 bestehende *Society of Female Artists*¹⁹¹ in London, die aber, so gibt Katy Deepwell in einem Interview mit Rudolfine Lackner, der Präsidentin der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*, zu bedenken, zwar ungeheuer wichtig und richtungsweisend war, sich aber im Gegensatz zur VBKÖ nicht in dieser Weise für Künstlerinnen einsetzte und auch im Endeffekt nicht genug Geld aufbrachte um eigene Vereinsräume finanzieren zu können.¹⁹² Weitere bedeutende Künstlerinnenvereine waren die 1867 gegründete *Vereinigung der Berliner Künstlerinnen und Kunstfreunde*, die *Union de Femmes Peintres et Sculpteurs*, welche auch Ausstellungen veranstaltete, 1881 ins Leben gerufen, seit 1888 die *Glasgow Society of Woman Artists* in Schottland und aus den Vereinigten Staaten die *National Association of Women Artists*, welche seit 1889 besteht.¹⁹³ Zu all diesen Vereinigungen haben sich leider kaum Material oder Unterlagen erhalten, es ist daher schwierig festzustellen wie erfolgreich und durchsetzungsfähig sie wirklich waren.¹⁹⁴ In Hinblick darauf ist das bis heute bestehende und neu geordnete Archiv der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* ein unheimlich wertvoller Schatz.

Von ganz besonderer Bedeutung und heute nahezu völlig vergessen ist die *Vereinigung Österreichischer Bildender Künstler und Künstlerinnen*. Dieser Verein wurde im Oktober 1899 in Wien von den Künstlern Adolf Mayerhofer und Rudolf Schröer und der Künstlerin Isa Jechl gegründet.¹⁹⁵ Wie bereits der Name der Vereinigung verrät handelt es sich hierbei um ein besonderes Novum, eine Gruppe, die sowohl Männer als auch Frauen als Mitglieder

¹⁸⁸ Vgl. Johnson 1998, S. 73.

¹⁸⁹ Vgl. www.onb.ac.at/ariadne - Projekt Frauen in Bewegung, (17.01.2011).

¹⁹⁰ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 63.

¹⁹¹ Heute unter dem Namen The Society of Women Artists fortbestehend, seit 1857 veranstalteten sie jährlich Ausstellungen.

¹⁹² Vgl. Deepwell Katy zitiert nach Lackner 2011, S. 99.

¹⁹³ Vgl. Deepwell Katy zitiert nach Lackner 2011, S. 99, Greer 1980, S. 321 f..

¹⁹⁴ Vgl. Greer 1980, S. 322.

¹⁹⁵ Vgl. Schweiger 2003.

akzeptierte, ja sogar eine Frau als Vorstandsmitglied hatte. Außerdem gehörte der Verein zu den ersten juryfreien Organisationen, daher konnte er auch bereits zwei Jahre nach seiner Gründung etwa 60 ordentliche Mitglieder vorweisen.¹⁹⁶ Ziel der *Vereinigung Österreichischer Bildender Künstler und Künstlerinnen* war es Ausstellungsmöglichkeiten zu bieten, so fanden in regelmäßigen Abständen Kunstschaufen, unter anderem in der Galerie Pisko¹⁹⁷, statt. Wohl aus verschiedenen Gründen, doch höchstwahrscheinlich auch, weil die meisten der Mitglieder als Künstler unbekannt waren und es auch blieben, konnte die Vereinigung nicht lange bestehen, schon 1907 ist in der Literatur und in Katalogen nichts mehr über sie zu finden.¹⁹⁸

Nun mag die *Vereinigung Österreichischer Bildender Künstler und Künstlerinnen* aus kunsthistorischer Sicht weniger bedeutend sein, von feministischer Seite aber stellt das Sichzusammentun von Frauen und Männern zu dieser Zeit an diesem Ort sicherlich einen wichtigen Schritt dar.

Besonders bedeutend aber in der Geschichte der VBKÖ, ist die im Jahr 1901 stattfindende Gründung der Gruppe der *Acht Künstlerinnen und ihre Gäste*, welche im Gegensatz zu dem weiter oben genannten *Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen*, nicht nur um die materielle Absicherung ihrer Mitglieder bemüht war, sondern die Möglichkeit gemeinsamer regelmäßiger Ausstellungen geben wollte.

Die *Acht Künstlerinnen* waren Eugenie Breithut-Munk, Marie Egner, Marianne Eschenburg, Susanne Granitsch, Marie Müller, Teresa Feodorowna Ries, Bertha Tarnoczy und Olga Wiesinger-Florian.

In den Jahren 1901 bis 1912 fanden in etwa zweijährigem Abstand Ausstellungen in der Galerie Pisko am Stubenring, in denen es den Künstlerinnen möglich war ihre neuesten Arbeiten zu präsentieren, statt. Die besten Werke aber behielten die Frauen zurück, denn obwohl die neue Ausstellungsmöglichkeit ein großer Fortschritt war, war die Teilnahme an der Jahresausstellung des Wiener Künstlerhauses immer noch das erklärte Ziel. Die selbstständige Präsentation von Arbeiten war für die Damen ein großer Erfolg und dennoch scheinen die Ausstellungen bei Pisko keinen allzu großen Anklang gefunden zu haben. So schreibt Marie Egner 1902 über die Ausstellung: „Alle Weiber von ganz Wien kommen. [...]“

¹⁹⁶ Vgl. Schweiger 2003.

¹⁹⁷ Galerie Pisko von 1895 bis 1906 am Parkring 2, 1010 Wien gelegen, später in der Lothringerstraße. Der von Gustav Pisko 1895 gegründete Salon Pisko, gehörte mit der Galerie Miethke zu Wiens wichtigsten Kunstsalongen um 1900.

¹⁹⁸ Vgl. Schweiger 2003.

jedes Weiberl sagt einem ein dummes Compliment und dafür muss man sich noch bedanken. [...] sehr wenige Männer und daher keine Käufer.“¹⁹⁹.

Zusammenfassend lässt sich über jene Ausstellungen sagen, dass sie sicherlich Zustrom hatten, fast ausschließlich aber von Damen besucht wurden. Diese sahen eher einen gesellschaftlichen Event in dem Versuch der Verselbstständigung der *Acht Künstlerinnen*, als eine ernst zu nehmende Kunstschau. Aber selbst wenn sie anders gedacht hätten, hätte ihnen die nötige Kaufkraft gefehlt, denn diese war, so geht aus Egners Bericht gut hervor, immer noch fest in Männerhand.

Nichtsdestotrotz nahm die Zahl der ausstellenden Künstlerinnen von Mal zu Mal zu, bis die Organisation die Möglichkeiten der kleinen Gruppe überstieg, eine Neu- oder Umgestaltung der Künstlerinnengruppe war unumgänglich.

„Mancher wird sich die Frage vorlegen, ob es wohl nötig war, noch eine Vereinigung mehr zu gründen. Eine Künstlerinnenvereinigung zu gründen, war ein Gebot der Notwendigkeit.“²⁰⁰

So wurde 1910 ein neuer, größerer Verein mit besserer Administration gegründet. Die Leitung hatte die Malerin Olga Brand-Krieghammer inne, sie stand der Gruppe bis 1916 als Präsidentin vor. Die Bildhauerin Ilse Twardowski-Conrat und die Malerin Helene Krauss wurden als Vizepräsidentinnen bestimmt. Die einleitenden Worte eines Dokuments, welches höchstwahrscheinlich den Text einer Rede, geschrieben anlässlich des zwanzigjährigen Bestehens der *VBKÖ* 1930, darstellt, zeigen die Schwierigkeiten mit denen die Frauen 1910 zu kämpfen hatten gut auf: „[...] es waren deren [der Schwierigkeiten] nicht wenige. Erstens bestand ein gewisses Misstrauen unter den Künstlerinnen selbst, die zu Anfang nicht alle Gefolgschaft leisten wollten; zweitens war gar kein Geld vorhanden; außerdem gab es, wie bei jeder neuen Sache, die üblichen Miesmacher und unter den männlichen Kollegen reichlich viel Spötter, die eine Art Kaffeekränzchenvereinigung vorhersagten.“²⁰¹

Dennoch schlossen sich fast alle Mitglieder der *Acht Künstlerinnen* ihr an und bildeten gemeinsam die bis heute bestehende *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*.

¹⁹⁹ Marie Egner zitiert nach Plakolm-Forsthuber 1994, S. 64.

²⁰⁰ Text, wohl zu einer Rede 1930, ARCH 36, Archiv der VBKÖ.

²⁰¹ Text, wohl zu einer Rede 1930, ARCH 36, Archiv der VBKÖ.

3.1.2. Vereinsgeschichte

Die Mitglieder der *VBKÖ* waren meist bürgerlicher, teils adeliger Herkunft. Im Durchschnitt zählte sie 40 bis 120 Mitglieder, allein im ersten Jahr ihres Bestehens verzeichnete sie 32 ordentliche Mitglieder.²⁰² Es war daher überaus wichtig, dass der Verein besonders in der Gründungsphase auf die Protektion des Kaiserhauses bauen konnte. Zusätzlich fanden die Damen Unterstützung in einigen alten Wiener Familien, so etwa den Rothschild, den Liechtenstein oder den Wittgenstein, wobei, wie in Danksagungen auffällt, meist die weiblichen Mitglieder jener Familien zu den Stiftern zählten.²⁰³ Man darf also in einer Zeit in der, wie oben bereits erwähnt, die Frau im Allgemeinen nicht über große wirtschaftliche, finanzielle Möglichkeiten verfügte, von einem wichtigen Mäzenatintum ausgehen. Zusätzlich war die *VBKÖ* die erste Künstlerinnenvereinigung, die, da sie sich auf das Argument stützte der Gemeinnützigkeit zu dienen, auf regelmäßige Unterstützung der Regierung bauen konnte.²⁰⁴ Ohne die großzügigen Zuwendungen wäre ein Unternehmen dieser Größe nicht möglich gewesen.

Eine Begründung zur Wahl des Namens gibt es nicht. Es fällt aber, besonders im engen Kontext des Deckblattes des Ausstellungskataloges der ersten Schau der *VBKÖ*, die Ähnlichkeit des gewählten Namens mit dem der Secessionisten, der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs*, auf. (Abb.1.) Es stellt sich die Frage, ob die Damen bei der Namenswahl direkt Bezug auf die bereits bestehende männliche Gruppe nahmen. Ist es ein Nachahmen, ein Wettstreiten oder einfach ein Zufall? Die Formulierung ist nicht neu und findet auch in anderen Vereinen Anlehnung.²⁰⁵

Anbetracht des für die erste Ausstellung gewählten Ausstellungsortes, der Secession, darf aber sicherlich von einer Bezugnahme ausgegangen werden. Provokant und herausfordernd und dabei dennoch Stellung beziehend. Schließlich entstand die Gruppe der Secessionisten durch Abspaltung vom konservativen Künstlerhaus, dessen traditionellen Kunstbegriff man ablehnte. Noch heute heißt es, dass „Ein markantes Zeichen der künstlerischen Erneuerung in Wien [...] die Gründung der Wiener Secession [war].“²⁰⁶ Die Secession war modern, zwar nicht was die Frauenfrage angeht, im künstlerischen Bereich aber zweifellos. „As exemplified by its motto, Ver sacrum, such ideas of artistic regeneration were coming to life by being

²⁰² Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 66, 282.

²⁰³ Vgl. Kat. Ausst. Secession Wien 1910.

²⁰⁴ Vgl. Johnson 1998, S. 70f.

²⁰⁵ So zum Beispiel die bereits besprochene Vereinigung Österreichischer Bildender Künstler und Künstlerinnen oder die Vereinigung arbeitender Frauen.

²⁰⁶ Smola 2009, S. 21.

performed in high and neutral temples of art like the Secession.”²⁰⁷ Ganz klar also, dass sich die Frauen der *VBKÖ* eher auf der Seite der Secessionisten sahen. Diese stellten die Wiener Avant Garde dar, in deren Kontext gesetzt konnten die Frauen der *VBKÖ* sich als avantgardistische Künstlerinnenvereinigung deklarieren.

Man kann also sagen, dass durch die Wahl des Namens einerseits Stellung zu Gunsten der Wiener Secession bezogen wurde, andererseits eben diese Vereinigung provoziert wurde. Man zeigte deutlich, dass man sich zwar zugehörig fühlte, aber dennoch als selbstständige Organisation anerkannt werden möchte.

Zweck des Vereins war weiterhin, nur eben diesmal auf größerer Basis, die Unterstützung bei der materiellen Sicherstellung der Künstlerinnen, besonders durch das Schaffen von Ausstellungsmöglichkeiten. So ist die programmatische Leitlinie in den Statuten²⁰⁸ genau definiert:

- 1) Die Förderung der künstlerischen Verhältnisse
- 2) Die Wahrung der Selbstinteressen
- 3) Die Hebung der wirtschaftlichen Verhältnisse der bildenden Künstlerinnen Österreichs durch Schaffung von Ausstellungsmöglichkeiten und dergleichen

Auch konnte die *VBKÖ* politische Erfolge vorweisen, so zum Beispiel, dass nun Kunstpreise auch an Künstlerinnen verliehen wurden, dass auch in Jurien Frauen zu finden waren oder dass die *Akademie der bildenden Künste* ab 1920 Kunststudentinnen aufnahm.²⁰⁹

Ende des Gründungsjahres wurde eine erste „[...] eigene Ausstellung veranstaltet, um auf das immer wiederkehrende Gerede von dem Mangel an Schaffenskraft bei der Frau, die Antwort nicht durch Worte, sondern durch die Tat zu geben.“²¹⁰

Auf diese erste Ausstellung soll später noch genauer eingegangen werden. An dieser Stelle zu erwähnen wäre, dass es sich erstmals nicht bloß um die Präsentation zeitgenössischer österreichischer Künstlerinnen handelte, sondern, dass aus ganz Europa Werke bekannter Künstlerinnen zusammengetragen wurden. Diese Ausstellung stellte eine Retrospektive dar. Neben alt bekannte, als Künstlerinnen der Vergangenheit akzeptierte Frauen, setzten sich die Künstlerinnen der *VBKÖ*, auf diese Weise suchte man nach einer Legitimation der weiblichen Kunst.

²⁰⁷ Lackner 2008, S. 76.

²⁰⁸ ARCH 1, Archiv der *VBKÖ*.

²⁰⁹ Vgl. Lackner 2011, S. 26, Text, wohl zu einer Rede 1930, ARCH 36, Archiv der *VBKÖ*.

²¹⁰ Minor 1910, S. 10.

Die Darstellung eines internationalen Überblicks über das Schaffen der Frau vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart, in diesem Fall bis Anfang des 20. Jahrhunderts, war im deutschsprachigen Raum neu und einzigartig.

Neben dieser ersten retrospektiven Ausstellung ist auch die zweite Kunstschau der Vereinigung zu nennen. Diesmal wurden ausschließlich Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen gezeigt, außerdem wurde nicht, wie das erste Mal, in der Secession ausgestellt, sondern in den Räumlichkeiten des Hagenbundes. So stellte der Hagenbund, der, so meint Sabine Plakolm-Forsthuber, der Secession nicht nachstehen wollte, vom 15. September bis zum 5. November 1911 den Künstlerinnen sein Ausstellungshaus, nämlich die Zedlitzhalle, zur Verfügung.²¹¹ Es darf also angenommen werden, dass obwohl, wie nicht anders zu erwarten, die erste Frauenausstellung auch kritisiert wurde, es sich um einen Erfolg gehandelt haben muss. Anders ist die Tatsache, dass der Hagenbund der Secession in diesem Punkt nacheiferte, nicht zu erklären.

Diese beiden großangelegten Darbietungen in den großen modernen Ausstellungshäusern Wiens stellten einen gelungenen Auftakt dar.

Von nun an konnte die vor allem männliche Öffentlichkeit die Frau, als am Kunstleben teilnehmende Künstlerin, nicht länger ignorieren.

Als nun aktiver Part des Wiener Kunstgeschehens, war es, besonders auch da die großen Kunsthäuser hohe Mieten verlangten, notwendig eine eigene Ausstellungsmöglichkeit einzurichten. Die VBKÖ mietete 1912 eine große Dachgeschoß-, Atelierwohnung im ersten Wiener Bezirk, direkt an der Kärntnerstraße gelegen.²¹² Bis Anfang des Ersten Weltkrieges wurden dort Ausstellungen organisiert und um die Räumlichkeiten zwischen den einzelnen Ausstellungen nicht ungenutzt zu lassen, boten die Damen Künstlerinnen und eventuell auch Künstlern die Möglichkeit, die Räume zum Selbstkostenpreis zu mieten. „Die erste Ausstellung daselbst [*Die Kunst der Frau* 1910 in der Secession] hat wärmstes Interesse in allen massgebenden Kreisen hervorgerufen. Jedoch wollen wir nicht nur Ausstellungen unserer Mitglieder veranstalten, sondern auch aufstrebenden jungen Künstlern die Möglichkeit bieten vor die Öffentlichkeit zu treten indem wir ihnen unsere Räumlichkeiten zu Kollektivausstellungen zu Verfügung stellen.“²¹³

²¹¹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 66.

²¹² Im Haus des Hotels Astoria, Maysedergasse 2, 1010 Wien. Noch heute befinden sich dort die Vereinsräumlichkeiten der VBKÖ.

²¹³ Olga Brand-Krieghammer in einem Brief, am 04.06.1913, ARCH 19/20, Archiv der VBKÖ.

Ob Brand-Krieghammer in diesem Brief auch von männlichen Künstlern spricht bleibt unklar. Doch wäre dies nicht unwahrscheinlich. Besonders da die Vereinigung im Jahr 1913 eine Ausstellung in welcher sowohl die Arbeiten von Künstlerinnen, als auch welche von Künstlern vertreten waren, veranstaltete.

Wie viele andere Institutionen musste auch die Künstlerinnenvereinigung in einer von Krieg zerrütteten Zeit Einschränkungen hinnehmen.

Nach einer allgemeinen Neuorganisation des österreichischen Kunstlebens im Jahr 1919, fand sich auch der Wiener Verein mit Problemen konfrontiert. Das Ausscheiden einiger Mitglieder, durch die Abspaltung verschiedener Länder der Monarchie und allgemeine immer stärker vortretende künstlerische Differenzen in der Orientierung der Künstlerinnen führten zu einer internen Trennung des Verbandes, welche schließlich in einer Abspaltung endete. Die daraus entstandene *Freie Vereinigung* stellte den moderneren Flügel der Künstlerinnenverbindungen dar.²¹⁴

Das Auseinandergehen eines Vereines ist natürlich nicht als etwas Anzustrebendes anzusehen, rückblickend aber darf man die Trennung trotzdem als einen Schritt nach vorne betrachten. Noch vor dem Ersten Weltkrieg war es für einen Künstlerinnenverein allein schon schwierig zu überleben, die Tatsache, dass die sich abspaltenden Frauen sicher waren, neben der *Vereinigung bildender Künstlerinnen* als eigenständiger Verein existieren zu können, zeigt deutlich den Fortschritt der Zeit. Hinzu kommt, dass sich gerade in den Jahren um 1918 weitere Künstler- beziehungsweise Künstlerinnenvereine konstituierten, welche teils nicht rein ein-geschlechtlich geführt wurden. An dieser Stelle wäre der *Wassermann*, eine Salzburger Gruppe, um Künstler wie Alfred Kubin und auch Schriftsteller wie etwa Stefan Zweig, zu nennen, unter deren Gründungsmitgliedern eine Frau, Emma Schlangenhäusen, zu finden ist.²¹⁵

Sabine Plakolm-Forsthuber fasst diesen Ansatz gut zusammen: „Der eher unfreiwilligen Selbstorganisation der Künstlerinnen (vor 1910) trat somit eine neue Generation entgegen, die, motiviert durch die revolutionären Verhältnisse, sich offensiver deklarierte und gleichsam zum vorwärtstreibenden Subjekt der Forderungen und Optionen der Kunst der Frauen werden sollte.“²¹⁶

Die endgültige offizielle Trennung der *VBKÖ* und der Gruppe der Modernen fand allerdings erst 1925 statt. 1926 wurde unter der Leitung von Fanny Harlfinger die Künstlerinnengruppe

²¹⁴ Bis ins Jahr 1926 sollte die Freie Vereinigung zwar dem *VBKÖ* offiziell unterstehen, Ausstellungen wurden aber getrennt abgehalten.

²¹⁵ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 71.

²¹⁶ Plakolm-Forsthuber 1994, S. 69.

der *Verband bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen Wiener Frauenkunst* gegründet, die Künstlerinnen der ehemaligen *Freien Vereinigung* und die der *Wiener Werkstätte* traten ihr bei.²¹⁷

Obwohl von der Wirtschaftskrise angeschlagen, war es den verschiedenen Künstler- und Künstlerinnenvereinigungen möglich weiter nebeneinander zu bestehen.

Doch während es der konservativeren *VBKÖ* möglich war, das Ausstellungsprogramm den politischen Tendenzen anzupassen, so etwa mit der 1936 im Hagenbund stattfindenden Präsentation zu *Heimat und Fremde*, blieb der *Wiener Frauenkunst* nichts anderes übrig als sich langsam aus der Kunstszene zurückzuziehen. Ihre Auflösung 1938 ist einerseits auf den hohen Anteil jüdischer Mitglieder zurückzuführen, andererseits auf ihre fortschrittliche künstlerische Einstellung, welche zu jener Zeit generell und bei Frauen prinzipiell nicht gefördert wurde.²¹⁸ Vielen Künstlerinnen blieb nur die Emigration, viele wurden deportiert, beide Vereinigungen hatten Opfer zu beklagen.

Die *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* wurde im selben Jahr, 1938 in *Künstlerverband Wiener Frauen* und im Jahr 1941 in *Vereinigung bildender Künstlerinnen der Reichsgaue der Ostmark* umbenannt.²¹⁹ Die Statuten wurden nach nationalsozialistischen Vorgaben geändert, so wurde zusätzlich zur Neubenennung die Säuberung der Mitgliederliste gefordert.²²⁰ Die dritte Präsidentin, Louise Fraenkel-Hahn, wurde wegen jüdischem Familienhintergrund abgesetzt, Stephanie Hollenstein übernahm in den Jahren 1939 – 1944 den Vorsitz.²²¹

Schon wenige Monate nach Kriegsende, 1945, fanden die Damen unter dem alten Namen, *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*, wieder zusammen; der Verein die *Wiener Frauenkunst* konnte nicht wiederbelebt werden.

Mit der Hälfte des 20. Jahrhunderts aber kam es, unter anderem auch durch den Bruch zur Zeit des Nationalsozialismus, zum Vergessen aller radikalen, revolutionären und emanzipatorischen Grundideen für welche die *VBKÖ* einstand. Zwar fanden in den siebziger Jahren überall neue Frauenbewegungen zusammen, sie glaubten aber zum Großteil ohne Vorgängerinnen zu sein.

Zusätzlich waren die Bedingungen, gesellschaftliche und wirtschaftliche Benachteiligung der Frauen, welche 1910 die Gründung eines Vereins notwendig machten, in ihrer ursprünglichen

²¹⁷ Vgl. Lackner 2011, S. 30.

²¹⁸ Vgl. Lackner 2011, S. 30.

²¹⁹ Vgl. Lackner 2011, S. 30f..

²²⁰ Vgl. Lackner 2011, S. 30f..

²²¹ Vgl. Lackner 2011, S. 30f..

Form nicht mehr gegeben, die Vereinigung setzt ihre Tätigkeit, daher in kleinerem Rahmen, bis heute fort und versucht sich seit den 1990er Jahren mit „[...] einer kritischen inhaltlichen Aufarbeitung ihrer Geschichte [...] [und mit dem] Aufbau eines zeitgenössischen Kunst- und Atelierprogramms in den historischen Vereinsräumlichkeiten [...]“²²².

3.2. Die Kunst der Frau - 1. Ausstellung der VBKÖ 1910

Die oben bereits angesprochene erste Ausstellung der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*, welche noch im Vereinsgründungsjahr 1910, vom 5. November bis zum 8. Jänner 1911 stattfand, stellte in mancher Hinsicht eine Ausnahme dar.

Einerseits handelte es sich nicht wie davor schon in der Galerie Pisko, um eine einfache Schau des aktuellen Kunstgeschehens in Bezug auf die Kunst von Frauen, sondern um eine retrospektive, internationale Kunstaussstellung. Hinzu kommt, dass die Damen der Vereinigung keinen geringeren Ausstellungsort, als die Wiener Secession wählten. Dies war, wie anzunehmen nur unter einigen Bedingungen möglich; die Secessionisten forderten eine Lokalmiete von 6 000 Kronen, weiters die Anlage eines Garantiefonds²²³ und die Erlaubnis Mitglieder der Jury stellen zu dürfen.²²⁴ Gerade dem letzten Punkt zuzustimmen mag den Frauen schwer gefallen sein, war doch das Streben nach Selbstständigkeit ausschlaggebend für die Gründung eines eigenen Vereins. Gerade der Weg vorbei an der verhassten Männerjury erschwerte vielen Künstlerinnen bis dahin die Möglichkeit an Ausstellungen teilzunehmen.

Neu und modern war die Tatsache, dass, bis auf einige Männer in der Jury, die Frauen selbst das Ausstellungsprogramm bestimmten. Und um den Einfluss der Secessionisten besonders gering zu halten, traf zum Beispiel Ilse Twardowski-Conrat in London, als sie zu viele bedeutende Werke vorfand, eine Vorauswahl.²²⁵ War die Auswahlmöglichkeit kleiner, war es für die Männer schwieriger das von den Frauen erdachte Programm der Ausstellung zu ändern.

Künstlerinnen organisierten und kuratierten erstmals eine Kunstschau, die die Frau in der Kunst und die Kunst der Frau behandelte. Sechs Monate lang arbeiteten die beiden Kuratorinnen Twardowski-Conrat und Brand-Krieghammer an der Organisation der

²²² Lackner 2011, S. 28.

²²³ „Außerdem verlangt die Secession daß für ein eventuelles Deficit ein Garantiefond von 20000 Kronen vorhanden sei“ schreibt Olga Brand-Krieghammer in einem Brief zitiert nach Johnson 1998, S. 130 f.

²²⁴ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 65.

²²⁵ Vgl. Johnson 2011, S. 82.

Ausstellung, damit waren sie auch für die Gestaltung des illustrierten Kataloges, in dem außerdem zu den wichtigsten Künstlerinnen kurze biographische Informationstexte abgedruckt sind, verantwortlich.²²⁶

Die Frauen der Vereinigung selbst reisten durch ganz Europa, um die Werke historischer Meisterinnen ausfindig zu machen, einzig mit einem Schutzbrief, ausgestellt im Namen der Monarchie, ausgestattet.²²⁷ Die Vereinspräsidentin Olga Brand-Krieghammer besuchte Frankreich und die Schweiz, Ilse Twardowski-Conrat und Lona von Zamboni durchstreiften England, Belgien, Holland und Italien. Besonders Conrat konnte auf wichtige soziale Kontakte zurückgreifen. So hatte sie in Brüssel studiert und dort daher Freunde, Johnson denkt hierbei zum Beispiel an Viktor Horta, welche ihr bei wichtigen Behördengängen helfen konnten.²²⁸ Dennoch, allein reisende Damen, welche selbstständig eine Materialauswahl trafen, Leihgaben mit den großen Museen²²⁹ und Galerien Europas oder auch mit verschiedenen Privatpersonen aushandelten und Transporte organisierten, stellten eine Seltenheit dar. Auf die Strapazen der Reisen Bezug nehmend findet sich im Vorwort des Ausstellungskataloges: „[...] dürfen wir also die Hoffnung aussprechen, daß wir für diese Ausstellung, die wir mit unendlichen Mühen und Opfern aus aller Herren Länder zusammengetragen haben, ein freundliches Interesse und Verständnis finden werden, [...]“²³⁰. Aber nicht nur Interesse und Verständnis war für das Vorhaben der Frauen notwendig, eine Ausstellung wie diese zu organisieren bedarf eines großen Budgets. Etwa die Hälfte der Kosten, etwa 10 000 Kronen, konnte durch Spenden von kunstsinnigen Sponsoren eingebracht werden, der Rest sollte, so hofften die Damen, vom Staat subventioniert werden.²³¹ Brand-Krieghammer bittet in einem Brief: „Die großen Schwierigkeiten, die in der Herbeischaffung der hervorragenden Frauenkunstwerke liegen, sowie die großen Auslagen in Versicherungs- und Frachtspesen etc., zwingen uns an Euer Excellenz mit der Bitte heranzutreten sich für die Sache günstigst zu interessieren und uns eine Staatssubvention zukommen zulassen. Da, um die Ausstellung historisch vollständig zu machen, Bilder von beträchtlichem Wert aus großen ausländischen Gallerien [sic] entliehen werden müssen,

²²⁶ Vgl. Johnson 2011, S. 81.

²²⁷ Vgl. Johnson 1998, S. 131.

²²⁸ Vgl. Johnson 2011, S. 82.

²²⁹ So finden sich zum Beispiel Leihgaben aus dem k.k. kunsthistorischen Hofmuseum Wiens, der Akademie der bildenden Künste in Wien, der Wiener Albertina, des Brüssler Museums, des Reichsmuseums Amsterdams oder des königlichen ungarischen Landesmuseums in Budapest.

²³⁰ Kat. Ausst. Secession Wien 1910.

²³¹ Vgl. Johnson 1998, S. 130.

werden sich die Kosten auf mindestens 20 000 Kronen belaufen [...]“²³². Eine Unterstützung von 6 000 Kronen wurde der VBKÖ bewilligt.²³³

Es ist bekannt, dass auch die Hängung der Kunstwerke zum größten Teil unter der Leitung dreier Frauen stattfand, so stellten Olga Brand-Krieghammer, Helene Krauss und Ilse Twardowski-Conrat das Hängekomitee. Doch auch in dieser Sache ließ es sich die Secession nicht nehmen zwei ihrer Mitglieder als Unterstützung einzubringen.²³⁴

Selbstbewusst konstruierten die Damen eine Kunstgeschichte der europäischen Frau und stellten sich und eigene Arbeiten in die Nachfolge großer Meisterinnen. „Durch die Vereinnahmung alter Meister schufen sie künstlerische Legitimation für sich.“²³⁵

Im Vorwort des Ausstellungskataloges wird selbstsicher auf die Neu- und Einzigartigkeit der Ausstellung hingewiesen: „Eine ähnliche Ausstellung ist bisher am Kontinent sowohl der Art nach, als was die Vollständigkeit anbelangt, nicht veranstaltet worden.“²³⁶.

Die Idee der Frauenkunstaussstellung war nicht neu, so wurden bereits um 1890 in Florenz Frauenkunstaussstellungen unter dem Titel *dell'arte femminile* oder etwas später um 1900 die *Women's International Exhibition* veranstaltet.²³⁷ Nun waren diese Ausstellungen, sofern heute noch feststellbar, als reine Plattform für zeitgenössische Künstlerinnen gedacht, damit unterschied sich ihr Programm grundlegend von dem der Secessionsausstellung 1910. Denn „Nach Ausstellungen zeitgenössischer Künstlerinnen [...] fand 1910 in Wien die erste kunsthistorische Ausstellung zum Thema „Die Kunst der Frau“ statt, [...]“²³⁸.

So sprechen auch die Besucherzahlen für den Erfolg der Ausstellung. Bei einer Ausstellungsdauer von nur zwei Monaten wurden 11 915 Besucher verzeichnet. Außerdem wurden etwa 50 Arbeiten verkauft und brachten damit eine Summe von 22 981 Kronen ein.²³⁹

3.2.1. Die Kunst der Frau und Women Artists 1550 – 1950

Um die Bedeutung der ersten Ausstellung der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* herauszuheben, möchte ich an dieser Stelle auf die 1977 in New York gezeigte

²³² Brand-Krieghammer zitiert nach Johnson 1998, S. 130.

²³³ Vgl. Johnson 1998, S. 131.

²³⁴ Johnson 1998, S. 132.

²³⁵ Johnson 1997, S. 168.

²³⁶ Kat. Ausst. Secession Wien 1910.

²³⁷ Vgl. Greer 1980, S. 323.

²³⁸ Krull 1984, S. 16.

²³⁹ Vgl. Johnson 1998, S. 132.

Schau *Women Artists 1550 – 1950*, gestaltet und organisiert von Ann Sutherland-Harris und Linda Nochlin, eingehen.

Ohne Zweifel war diese Ausstellung ein Welterfolg, sie ging in die Geschichte als längst überfällige retrospektive Frauenkunstschau ein. Ich möchte mich an dieser Stelle der allgemeinen Meinung anschließen, wenn es heißt, dass es notwendig war dieses Thema erneut zu behandeln und abzudecken, anderen Stimmen muss ich aber widersprechen. So zum Beispiel Germaine Greer, die ihre bedeutende Arbeit *Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst* einleitet beziehungsweise auf die Ausstellung der 1970er Jahre. So schreibt sie: „Die Frauen welche die Ausstellung in Los Angeles vorbereiteten [...] mußten im Grunde genommen ganz von vorn beginnen.“²⁴⁰.

Vergleicht man die Kataloge beider Ausstellungen wird die Ähnlichkeit des Programms erst deutlich.

Obwohl sich in der Wiener Ausstellung fast doppelt so viele Arbeiten wie in der amerikanischen finden, entsprechen sich die Programme. Beide Kunstschauen decken den Zeitraum von der Renaissance bis zur jeweiligen Gegenwart ab, beide schließen das Kunsthandwerk aus, sämtliche andere Medien sind zu finden, und beide setzen den Fokus auf Europa und teilweise die USA. Sofonisba Anguissola, Marie Bashkirtseff, Rosa Bonheur, Rosalba Carriera, Marguerite Gérard, Eva Gonzales, Angelika Kauffmann, Käthe Kollwitz, Jaenne Ledoux, Judith Leyster, Berthe Morisot, Maria van Oosterwyck, Rachel Ruijsch, Elisabeth Sirani, Anna Dorothea Therbusch, Anne Vallayer-Coster und Elisabeth Vigée-Lebrun waren mit ihren Werken in beiden Ausstellungen vertreten.

Nun mag die Ausstellung *Die Kunst der Frau*, bedingt durch zwei Weltkriege, wohl in Vergessenheit geraten sein, bei Null, ganz von vorn mussten oder hätten Sutherland Harris und Nochlin aber dennoch nicht anfangen müssen.

Ein Grundstein war gelegt, die Idee, der Frau in der Kunstgeschichte eine Rolle zu geben, sie dort zu verankern war da, es bedurfte also lediglich der Wiederholung, um die Frau als Künstlerin im Gedächtnis und Verständnis der Menschen zu positionieren.

3.2.2. Ausstellung / Aufbau / Programm

Eine genaue Auflistung der ausgestellten Künstlerinnen mit den gezeigten Werken, der Werksnummer, dem Standort der Arbeiten und einer Notiz ob die Arbeit im Katalog

²⁴⁰ Greer 1980, S. 1f.

abgedruckt ist findet sich im Anhang. In diesem Kapitel soll daher auf jene Einzelpersonen nicht im Besonderen eingegangen werden, einige von ihnen werden im vierten Teil dieser Arbeit besprochen werden. Dieser Überblick soll einen Eindruck über die Konzeption der Ausstellung geben, es wird versucht, besonders auch mit Bezugnahme der Pressestimmen, die Stimmung der Kunstschau wiederzugeben.

Den Mittelpunkt, den Kern der Ausstellung bildete der große Saal, in welchem die Hauptwerke der Künstlerinnen, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreichten, groß inszeniert wurden. Ihn betrat man über das Vestibül, in welchem nur die Büste des Kaisers, gefertigt von Lona von Zamboni, gezeigt wurde; denn schließlich stand die Ausstellung unter der Schirmherrschaft des Kaiserhauses.

Schon zu ihren Lebzeiten weltbekannte Künstlerinnen, wie etwa Angelika Kauffmann, sie ist mit dreizehn Arbeiten am häufigsten vertreten, Rosa Bonheur, Judith Leyster oder Elisabeth Vigée-Lebrun wurden hier durch ihre Werke präsentiert. Außerdem scheint, nach den Einträgen des Kataloges und einer Fotografie, im Hauptraum eine Vitrine aufgestellt gewesen zu sein, in welcher kleinformatige Arbeiten, wie etwa Aquarelle, Zeichnungen in verschiedener Technik oder Miniaturen gezeigt wurden. Zusätzlich, als Raumtrenner und womöglich um mehr Platz zum Aufhängen von Bildern zu haben, wurden dünne, kurze Wände, welche ein Stück in den Raum reichten, eingezogen.

Nur drei Fotografien zu der Ausstellung sind erhalten geblieben, oder mir bekannt, eine davon zeigt den Hauptraum. (Abb.2.) Das Foto zeigt gut die eben genannten, Zwischenwände, außerdem ist ein Stück der Vitrine zu sehen. An den Enden der Wände werden die Bronzen Olga Touzain-Samecs *Nach dem Lebenskampfe* und Ilse Twardowski-Conrats *Weiblichem Kopf* präsentiert. Außerdem, von dieser Perspektive aus, sind zwei Arbeiten Rosalba Carrieras zu sehen, links neben der Tür das Ölbildnis des *Friedrich August III.* und zwischen den Miniaturen positioniert *Das Porträt der Gräfin Wilczek-Öttingen*. Bei dem großen Damenbildnis dahinter scheint es sich um Fredericke Emilie Auguste O'Connells *Porträt der Tragödin Rachel* zu handeln.

Die an den zentralen Raum angrenzenden Nebenräume waren mit Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen, unter ihnen auch die Damen der VBKÖ, behängt.

Im linken Seitenraum I war zeitgenössische Kunst, allerdings von fast ausschließlich bereits verstorbenen Künstlerinnen, als Beispiele sind Eva Gonzales, Berthe Morizot oder die Österreicherin Emilie Mediz-Pelikan zu benennen.

Der darauf folgende Seitenraum II gehörte fast ausschließlich Arbeiten, welche im impressionistischen Stil jener Zeit in München gefertigt wurden.

Dem angrenzend, der linke Seitenraum III, die beiden rückwärtigen Räume mit eingeschlossen, wurden vor allem Werke internationaler zeitgenössischer Künstlerinnen gezeigt, so zum Beispiel Arbeiten aus England, Belgien, Russland, Italien, Frankreich oder Holland, vereinzelt waren aber auch Österreicherinnen zu finden, wie etwa Tina Blau, Hella Unger oder Theresa Feodorowna Ries.

Eine weitere Fotografie zeigt einen Ausschnitt des linken rückwärtigen Raumes. (Abb.3.)

Auf der Abbildung ist gut zu erkennen, dass die Wände mit Stoff bezogen waren. Die Tür ist von zwei Terrakotta-Arbeiten, den „Masken“ der französischen Charlotte Besnard flankiert. Direkt rechts neben der Tür, auch auf der Fotografie zu sehen sind die Werksnummern 150 und 151 platziert. Es handelt sich hierbei um Henriette Crespels *Der Spiegel*, ein Aquarell und um Ernestina Orlandinis *Porträt*, ein Ölgemälde. Links neben der Tür ist Suze Bishop-Robertsons kleines *Interieur*, mit der Ausstellungsnummer 168, gezeigt. In diesem Raum befand sich außerdem Tina Blaus *Frühling im Prater* aus dem Jahr 1882, welches gemeinhin nur Lob erfuhr und zu jener Zeit bereits im Besitz des k.k. kunsthistorischen Hofmuseums Wien war, heute befindet es sich in der Österreichischen Galerie Wien.

Die Nebenräume der rechten Seite, es handelt sich hierbei um fünf kleinere Räume, waren fast ausschließlich den Kunstwerken österreichischer Künstlerinnen vorbehalten, besonders auch den Arbeiten der Vereinsmitglieder. So waren bei insgesamt 32 ordentlichen Mitgliedern Arbeiten von 27 vertreten, außerdem wurden Werke von zwei korrespondierenden und einem außerordentlichen Mitglied gezeigt.

Auch zu einem dieser Räume hat sich eine Fotografie erhalten, sie zeigt den rechten Seitenraum III. (Abb.4.) Wie in den anderen Räumen, sind auch hier die Wände mit Stoff bespannt, es darf also angenommen werden, dass dieses Konzept in allen Ausstellungsräumen Anwendung fand. Die Form der Präsentation, ein Raumelement oder ein Kunstwerk durch zwei sich entsprechende, zueinander gehörende Plastiken einzurahmen, findet sich in diesem Raum, wie im bereits besprochenen rückwärtigen Raum. Hier handelt es sich um zwei Gips-Statuen von Martha Bauer, welche einen Knaben und ein Mädchen darstellen. Innovativ wirken ihre Sockel, sie sind aus Holz- oder Steinziegeln gebaut.

Der Eindruck der Rahmung wird durch die kleinen Blumenbilder, *Rosa Nelken* und *Schneerosen*, mit den Nummern 239 und 241 von Lisbeth Delvolvé Carrière verstärkt. Sie flankieren N. Brooks Arbeit *Die schwarze Toque*. Außerdem sind auf dieser Aufnahme auf der linken Seite Jeanne Simons Zeichnung des *Porträts des Fräuleins A.D.* und Therese von

Mors Pastell *Netze auf der Wanderdüne* und auf der rechten Seite Marie Cazins Pastellzeichnung *Das Kindermädchen* zu sehen.

Auch im Durchgang vom rechten Seitenraum IV zum Seitenraum V waren Arbeiten von fünf, davon waren vier Mitglieder der Vereinigung, Künstlerinnen ausgestellt. Hierbei handelte es sich um Zeichnungen, Holzschnitte und um eine Fayence.

Außerdem gab es einen Ausstellungsraum im ersten Stock des Secessionsgebäudes. In diesem Raum befanden sich wieder zu einem Großteil Stücke österreichischer oder zumindest deutschsprachiger Künstlerinnen, es handelte sich außerdem eher um Damen, welche in dieser Ausstellung nur mit einer Arbeit vertreten waren.

Stellten zwar die Mehrzahl der ausgestellten Arbeiten Ölbilder dar, so waren aber auch Werke anderer Techniken zu betrachten, so etwa kleine Bronzen, eine Holzskulptur, Arbeiten mit Röteln, Pastell oder in Aquarell, außerdem Zeichnungen verschiedenster Art und Miniaturen. Des weiteren Lithographien, Radierungen und nicht zu vergessen, aus hartem Marmor oder Gips gefertigte Skulpturen.

Auf den ersten Blick kann es scheinen, als ob die Zentrierung der gefeierten alten Meisterinnen im Mittelraum und die Verbannung der Moderne in die Hinterzimmer, durch die Unsicherheit des jungen Vereins und als ein sich Verstecken hinter Altem, bereits Anerkanntem zu erklären wäre. Doch war nun der Grundgedanke der Ausstellung von Beginn an klar festgelegt, sie sollte eine Retrospektive darstellen, die Künstlerinnen des 17. und 18. Jahrhunderts ehren und die tapferen Frauen des 19. beziehungsweise 20. Jahrhunderts in ihrem Kampf für die moderne Kunst unterstützen und bestätigen, außerdem sollte sie dem Publikum eine vergessen scheinende Kunstgeschichte aufzeigen. Dass die, in diesem Zusammenhang ausgestellte zeitgenössische Kunst damit eine Legitimation erfuhr, mag ein nur allzu gern gesehener Bonus gewesen sein.

So ist auch der Aufbau der Ausstellung gut zu durchschauen, zentriert, geehrt, das Alte, von dem aus Neues geschaffen wurde. Der Weg der modernen Künstlerin führt über den hart erkämpften Ruhm ihrer Vorgängerinnen, einen Weg den jeder Besucher der Secessionsausstellung nachgehen und mitverfolgen konnte.

3.2.3. Der Katalog der Ausstellung

An dieser Stelle soll nun auch auf den Ausstellungskatalog eingegangen werden. Klein im Format, etwa als quadratisches A5 zu bezeichnen, gebunden mit einem harten Cover.

Auf der ersten Seite ist zu lesen:

„XXXVII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession: Wien
I. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Oesterreichs – Die Kunst der Frau –
Novemb.-Dezemb. 1910“²⁴¹ (Abb.1.)

Die Secessionisten machten die Ausstellung *Die Kunst der Frau* zu einer hauseigenen, indem sie sie als 37. Ausstellung der *Vereinigung der bildenden Künstler Österreichs* ausschrieben. Man wusste in etwa worauf man sich bei der Schau einließ, schließlich saßen einige Mitglieder der Secession in der Jury, welche die Bilderauswahl bestimmte. Die Secession eröffnete die Ausstellungssaison 1910/11 mit *Der Kunst der Frau*, ein in dieser Zeit gewagter Schritt.

Im Vorwort des Kataloges wird auf das Programm der Ausstellung hingewiesen, die Neu- und Einzigartigkeit der Schau wird betont, außerdem wird auf die Impressionisten-Ausstellung der Secession aus dem Jahr 1903 Bezug genommen. „Als vor 7 Jahren die Secession zum erstenmale eine retrospektive und internationale Ausstellung der Impressionisten brachte, fand diese vorzügliche Veranstaltung wenig Verständnis. Heute ist es anders geworden.“²⁴² Dieser Überblick war bei weitem kein Erfolg, der Impressionismus fand in jener Zeit in Wien wenig Anklang.²⁴³ Im Hinweis und Vergleich auf die gewagte Impressionisten-Ausstellung wird die Neuartigkeit und Besonderheit jener Ausstellung der *VBKÖ* nochmals hervorgehoben. War die Schau der Kunst der Impressionisten auch wegweisend, war sie dennoch ein gewagtes Unterfangen, sie kam nicht gut an und sollte trotzdem von historischer Relevanz sein. Ähnliches schienen die Frauen der *VBKÖ* von ihrer Kunstaussstellung zu erwarten, gleichzeitig appellierten sie mit dem Zusatz „Heute ist es anders geworden.“²⁴⁴ an das Verständnis der Besucher und an den Wunsch des Publikums modern sein zu wollen.

Dem Vorwort folgt eine Liste der Stifter und Gründer, im Grunde eine zwei Seiten lange Aufzählung bedeutender Wiener Persönlichkeiten. Dem Verzeichnis der Mitglieder, es waren zu dieser Zeit 32 ordentliche, vier außerordentliche und zwei korrespondierende, folgt die Auflistung der, an den Installationsarbeiten beteiligten Firmen und der Hinweis auf die Eintrittskosten. Um fünf Kronen konnte man eine Jahreskarte erwerben, welche den Besuch

²⁴¹ Kat. Ausst. Secession Wien 1910.

²⁴² Kat. Ausst. Secession Wien 1910.

²⁴³ So war im Abendblatt der Neuen Freien Presse vom Montag, den 19.01. 1903 im Feuilleton im Artikel „Der Impressionismus in Malerei und Skulptur“ von J. Meier-Graese zum Beispiel zu lesen: „Wenn man feststellen will, wer der erste Impressionist gewesen, müßte man den ersten Menschen suchen, der mit ungelenker Hand die Natur nachzumalen trachtete.“

²⁴⁴ Kat. Ausst. Secession Wien 1910.

aller Secessionsausstellungen erlaubte. Auch die Verkaufsbedingungen wurden genau erläutert. So waren die Preise der Kunstwerke nur im Sekretariat zu erfahren, außerdem musste ein Drittel des Kaufpreises sofort als Anzahlung hinterlegt werden, der Rest dann zum Ende der Ausstellung. Für den Transport musste der Käufer oder die Käuferin selbst aufkommen, er oder sie trug auch die Verantwortung für die sichere Lieferung.²⁴⁵

Nach dem Plan des Ausstellungsgebäudes (Abb.5.), befindet sich das Inhaltsverzeichnis der Ausstellung. Hier angeführt sind die Namen der Künstlerinnen, teilweise mit Lebensdaten und bei manchen mit zusätzlichen wichtigen biographischen Informationen. Bei damals noch lebenden Künstlerinnen ist der Wohnort und je nachdem ein Verweis auf eine Vereinsmitgliedschaft beigefügt. Außerdem sind die Titel der ausgestellten Arbeiten, mit der Werksnummer und deren Technik hier nachzulesen.

Diesem Teil angefügt befindet sich eine Auswahl von 47 schwarz-weiß Abbildungen von für die Ausstellung besonders bedeutenden Werken. Sie wurden von dem Fotografen Moritz Näher, welcher sein Atelier im siebenten Bezirk hatte, aufgenommen. Als Schluss, noch vor den Werbeinseraten, ist eine Auflistung der Secessionsmitglieder nachzulesen.

3.2.4. Die Reaktion der Presse auf die 1. Ausstellung der VBKÖ

Dieses Kapitel soll ausführlicher behandelt werden, denn schließlich sind die Rezensionen der Presse, zusätzlich zum Katalog der Ausstellung, ein wichtiger Hinweis auf die Beschaffenheit und die Qualität der Kunstschau.

Prinzipiell kann nach dem Stand meiner Recherchen einleitend gesagt werden, dass das Presseecho die erste Ausstellung der *Vereinigung bildender Künstlerinnen* besprechend generell nicht negativ ausfiel.

3.2.4.1. Bisherige wissenschaftliche Aufarbeitung der Pressestimmen

Sabine Plakolm-Forsthuber meint dazu: „Die Kritik war wohlwollend, z.T. herablassend.“²⁴⁶. Ihre Aussage bestärkt sie, indem sie feststellt, dass die Möglichkeit diese Retrospektive der Kunst der Frau in der Secession, einem der ersten Ausstellungshäuser Wiens, zu präsentieren allein schon ungewöhnlich und herausragend sei. Ein Zitat Karl Maria Kuzmanys, aus dem Jahr der Ausstellung, 1910, unterstreicht den Wert ihres Arguments: „[...] daß die

²⁴⁵ Vgl. Kat. Ausst. Secession Wien 1910.

²⁴⁶ Plakolm-Forsthuber 1989, S. 133.

Überlassung des Hauses allein schon Anerkennung ihres Strebens [...]“ sei und es möglich mache „[...] überall als Gleichberechtigte aufzurücken [...]“.²⁴⁷

Anders, um einiges negativer, fasst Julie Marie Johnson die Stimmen der Presse auf, ihrer Meinung nach gingen die Kritiker davon aus, „[...] daß die Ausstellung allgemeingültige, eher typische Merkmale der weiblichen Kunst und Ästhetik darstellte, [...]“, die Künstlerinnen wurden „[...] weitgehend der Mode und der Koketterie verfallend abgetan [...]“²⁴⁸. Johnson stützt ihre Argumente unter anderem an den Worten Karl Schreders, welcher in einem Zeitungsartikel schrieb: „[...] die Kunst ist ja schon zur Mode geworden und Mode ist die einzige Macht, der sich die Frau vollständig unterwirft. [...] Riesenhüte, lange Hutnadeln, enge Kleider, Vorträge über sexuelle Fragen, Schönbergsche Musik und Klimtiaden, das gehört zur Mode und das mondaine Weib wäre nicht vollkommen, wenn es nicht Gefolgschaft leisten würde.“²⁴⁹ Die Aussagen der Kritiker zusammenfassend stellt Julie Marie Johnson folgende Formel auf: „Die Frau sei Kunst, aber Frauen seien Schöpferinnen der eigenen Künstlichkeit.“²⁵⁰ Ihrer Meinung nach wurde besonders das Ausstellen von Porträts kritisiert, einerseits weil die Gattung Porträt in Verbindung mit der Frau, als narzisstisch angesehen wurde, andererseits weil es sich hierbei um eine Kunstgattung handle, die Frauen gar nicht in der Lage wären zu perfektionieren, da sie nicht fähig seien dem Menschen in die Seele zu schauen. Die Frau als Porträtkünstlerin würde nur an der Oberfläche kratzen, sie wäre nicht fähig Neues zu schaffen, das Kopieren, das Nachahmen sei ihre Stärke. Dabei gehörte doch von Anfang an gerade das Genre der Porträtmalerei zu den wenigen, Künstlerinnen zugestandenen Tätigkeitsbereichen. „Einzig für die reproduzierenden Künste und für die Bereiche der Porträt-, Stilleben-, Blumen-, Landschafts-, Tier- und familiäre Genremalerei hätten Frauen eine gewisse Begabung.“²⁵¹

In der Mann-Fraubeziehung stellte der allgemein gültigen Meinung nach, der Mann den aktiven, die Frau den passiven Part dar. Versuchte eine Frau aus diesem Rollenbild auszubrechen, indem sie eben künstlerisch tätig war, selbstständig auftrat und damit den modernen Strömungen folgte, wurde ihr vorgeworfen eitel und der Mode unterworfen zu sein. Lebte sie aber in der passiven, der Frau traditionell zugesprochenen Rolle, der Muse oder des

²⁴⁷ Kuzmany Karl Maria, Die Kunst der Frau. In: Kunst und Kunsthandwerk, XIII. Jg., Wien 1910 zitiert nach Plakolm-Forsthuber 1989, S. 133.

²⁴⁸ Johnson 1997, S. 170, 177.

²⁴⁹ Schreder Karl, Die Kunst der Frau (Ausstellung in der Secession), Zeitungsartikel ohne Angabe, Nachlass Ilse Conrat zitiert nach Johnson 1997, S. 174.

²⁵⁰ Johnson 1997, S. 174.

²⁵¹ Doppler 2000, S. 7.

Modells, wurde sie dennoch „[...] der Eitelkeit beschuldigt – als ob die passive Rolle ihren eigenen Wünschen entspräche.“²⁵²

Johnson, die sich in ihrem Essay *Schminke und Frauenkunst*²⁵³, besonders mit dem Zeitungsartikel Paul Zifferers auseinandersetzt, meint, dass dieser, sogar so weit geht, „[...] den angeblichen Narzißmus der Frauenkunst auf die Porträts zurück [zu führen], die so behauptete er, den Zuschauer durch ihre modische Erscheinungsform anlockten: „In ihren Blumen, Spitzen, Bändern und Coiffuren lächelt die Frage der siegreichen Frau: Gefalle ich dir?“²⁵⁴.

3.2.4.2. Stimmen männlicher Kritiker

- Die Neue Freie Presse

Eben dieser eben erwähnte Artikel Paul Zifferers, welcher 1910 im Morgenblatt der *Neuen Freien Presse* mit dem Titel *Im Atelier der Frau* erschienen ist und eindeutig die negativste Resonanz zur Secessionsausstellung darstellt, soll an dieser Stelle genauer besprochen werden.²⁵⁵

Schon der erste, einleitende Satz der Abhandlung zeugt von der überaus kritischen Haltung des Autors. Missfällig, aber nicht nur der Frauenausstellung gegenüber, sondern generell der Bewegung der Wiener Moderne, schreibt Zifferer: „Niemals war das häßliche Wort Sezession, das sich noch immer umständlich und fremd in der Wiener Mundart fügt, weniger am Platze, als bei der Ausstellung, die jetzt in der kleinen Villa mit dem Kugeldach aus Goldfiligran wohnt.“²⁵⁶

Wie hätte die konservative Presse, welche der mittlerweile 13 Jahre alten Gruppe der Secessionisten immer noch kritisch gegenüber stand, ein positives Wort zu einer Künstlerinnenausstellung in eben deren Gebäude finden können?

Ähnlich missbilligend liest sich der Rest des Artikels; auf die Ausstellung per se, die Kunstwerke oder die Künstlerinnen als Einzelpersonen wird erst gar nicht eingegangen. Einzig wenn Paul Zifferer über den Charakter, das Seelenwesen der Frau spricht und diesen mit dem Aufbau der Schau vergleicht: das Schöne, Repräsentative wird nach Außen, im Hauptraum dargeboten, thematisch hässlicheres, etwa wie die kleinen Radierungen der Käthe

²⁵² Johnson 1997, S. 172.

²⁵³ Johnson 1997, S. 167 – 178.

²⁵⁴ Johnson 1997, S.174.

²⁵⁵ Zifferer 1910.

²⁵⁶ Zifferer 1910.

Kollwitz, welche leidende Frauen darstellen, werden in die Seitenräume verbannt. Die Frau von Welt präsentiert nur das Schöne ihrer Psyche, das Schöne ihrer Welt, den Ernst des Lebens verbirgt sie.²⁵⁷

Wie bei Johnson oben bereits erwähnt, wird hauptsächlich die Eitelkeit der Frau herausgehoben. Denn selbst in den banalsten Landschaftsbildern findet der Autor eine Verbindung zu der Selbstverliebtheit der Frau: „Die Frauen sind es gewohnt mit Farben zu spielen, wie Kinder mit Bällen, sie wissen welcher Ton zu ihrem Antlitz, ihrem Haar am besten taugt, und lieben es, sich selbst in jede Landschaft hineinzudenken. Sie hüllen sich in den blauen Hintergrund des Meeres wie in einen seidenen Shawl, und am liebsten würden sie aus der ganzen Natur einen großen Empfangssalon bauen. Felder, Bäume und Wiesen, ein Sonnenuntergang und ein Gewitter, dies alles ist nur um ihretwillen da, um sie zu schmücken.“²⁵⁸

Zifferer geht sogar so weit zu behaupten, dass die Frau als Künstlerin ihrer Selbstgefälligkeit wegen nicht einmal in der Lage sei ein Porträt, ja ein Madonnenbild zu malen, ohne ihre eigenen Züge mit zu verewigen. Es läge in der Natur der Frau sich zu verkleiden, „[...] die Kunst ist ihnen ein froher Karneval [...]“, wie schnell wird „[...] die Farbe [...] zum Schminktiegel [...]“²⁵⁹.

Doch ist an dieser Stelle anzumerken, dass Zifferers harte Worte, seine bösartige Kritik, nicht nur den Künstlerinnen gelten, vielmehr ist er von der Eitelkeit, dem Narzissmus der Frau an sich überzeugt. Zwar sieht er in der Malerei, ja der Ausstellung dieser selbstherrlichen Werke den Höhepunkt der weiblichen Selbstdarstellung, dennoch findet er auch tadelnde Worte für die Besucherinnen jener Kunstschau. „Und wenn sie der Weg an einem Bild vorüberführt, über das ein Schutzglas gespannt ist, kann man beobachten, wie sie schnell ihre Frisur in Ordnung bringen oder ihren Hut richten. [...] Und der Spiegel gibt sicherlich immer der Frau recht, die ihn als letzte um eine Meinung fragt.“²⁶⁰

Bei der Besprechung einzelner Zeitungsausschnitte die Ausstellung behandelnd, soll nun weiter oder zuerst auf die männlichen Pressestimmen eingegangen werden, später werde ich auf die Abhandlungen einiger Frauenzeitungen- oder zeitschriften eingehen.

Eine derartige Aufteilung wäre heutzutage wohl eher ungewöhnlich oder gar unvorstellbar; Anfang des 20. Jahrhunderts aber, zu einer Zeit wo Zeitungen entweder rein in Männerhand

²⁵⁷ Vgl. Zifferer 1910.

²⁵⁸ Zifferer 1910.

²⁵⁹ Zifferer 1910.

²⁶⁰ Zifferer 1910.

waren oder aber als wichtige Organe der Frauenbewegung bestanden, macht es Sinn sie differenziert zu betrachten.

Wie bereits oben angesprochen, handelt es sich bei Paul Zifferers Artikel in der *Neuen Freien Presse*, um die wohl negativste Meldung über die Frauenausstellung der Secession. So wurde diese nicht nur, wie anzunehmen, von intellektuellen, in der Öffentlichkeit stehenden, schreibenden Frauen positiv aufgenommen, sondern auch weitgehend vom männlichen Journalismus.

- Der Morgen

Zwar finden sich etwa in Friedrich Pollaks Artikel *Die Frauenausstellung der Sezession* kritische Worte, doch klingen jene bei weitem nicht so negativ wie Zifferers.²⁶¹ Einleitend lobt Pollak die Vereinigung über den Mut die „[...] Defensivstellung zu verlassen und mit einem kräftigen Vorstoß die Offensive zu eröffnen: wie uns scheint mit vielem Glück und vollem Gelingen.“²⁶² Lobende Worte in einem *Die Kunst der Frau* durchaus anerkennenden Artikel, der wenn kritisch, dann rein als Kritik der historischen Meisterinnen verstanden werden kann. So meint Pollak, dass leider „[...] wenig Originales in den ersten Jahrhunderten selbstständiger Kunsttätigkeit [...]“²⁶³ zu finden ist. Fast böseartig schreibt er, dass die „[...] Leistungen weiblichen Kunstschaffens in den ausgetretenen Bahnen größerer Männer wandeln [...]“²⁶⁴.

Auch er spielt, wie Zifferer, auf die Abhängigkeit der Frau von Mode, Schminke und Kleidern an, ein letzter kleiner Hieb, bevor er sich durchringen kann positiv über die Arbeiten der Frauen zu sprechen. In der Zeit des Rokoko, so meint er, als die Schwere, der Ernst des Barock überwunden war, war es der Frau endgültig möglich sich als Künstlerin zu entfalten, denn „Vom Puder zum Pastell war nur ein kleiner Schritt. Und es kann nicht wundernehmen, daß der neue Stil sich nach neuen Ausdrucksmitteln umsah, um den schmetterlingartigen Blütenstaub, für den das patzige, dickflüssige Öl zu schwer war, wiedergeben zu können.“²⁶⁵.

²⁶¹ Pollak 1910.

²⁶² Pollak 1910.

²⁶³ Pollak 1910.

²⁶⁴ Pollak 1910.

²⁶⁵ Pollak 1910.

Rosa Bonheur spricht er „viel männliches Temperament“ und „maskuline Energie“ zu, lobende Worte zu jener Zeit.²⁶⁶ Zu Olga Wisinger-Florian oder Tina Blaus Praterlandschaft fällt ihm noch besseres ein: „Das ist beste Ware. Edelware!“²⁶⁷.

Auch A.F. Seligmann betont den „[...] revolutionären Beitrag von Tina Blau, deren plein air Gemälde wie Frühling im Prater [1882] echte Erneuerung boten.“²⁶⁸.

Die dem eben Besprochenen folgenden Beispiele von Pressestimmen, sind um einiges zurückhaltender, sachlicher aber auch um einiges positiver als Pollaks oder Zifferers. Hierbei handelt es sich um Ausstellungsrezensionen in denen der Tatsache, dass es sich um eine von Frauen organisierte Kunstschau handelt, weniger Bedeutung beigemessen wird. Ein Faktum, welches prinzipiell in jener Zeit, als Sieg für die Frauen verstanden werden kann.

- Das Deutsche Volksblatt

So schreibt das *Deutsche Volksblatt* in seinem Theater, Kunst und Literatur Teil den Artikel *Die Kunst der Frau (37. Ausstellung der Sezession)* einleitend: „Mit einer hochinteressanten, originellen Ausstellung, wie sie in Wien und überhaupt auf dem ganzen Kontinent bisher noch nicht veranstaltet wurde, eröffnet die Sezession heute ihre Kunstsaison 1910/11.“²⁶⁹ Sachlich werden einzelne Künstlerinnen als Beispiel genannt, das Interessanteste der Ausstellung, so heißt es, sei aber die Retrospektive im Hauptraum. Einzig weniger zustimmend wird die Präsentation der Impressionistinnen erwähnt: „Manche impressionistische Übertriebenheiten hätten besser wegbleiben können und dafür hätte man Klein- und Feinmalereien weiblicher Hände aus unseren Tagen Platz gewähren sollen.“²⁷⁰.

- Die Österreichische Rundschau

Besonders ausführlich und anerkennend bespricht J. Folnesics die Frauenausstellung in einem Kapitel der *Österreichischen Rundschau* des Jahres 1910.²⁷¹ Allein der Titel seines Artikels ist als Siegespunkt den Künstlerinnen zu verrechnen, so findet sich hier kein Hinweis, keine

²⁶⁶ Pollak 1910.

²⁶⁷ Pollak 1910.

²⁶⁸ Johnson 1997, S. 173.

²⁶⁹ Sch-r 1910, S. 4.

²⁷⁰ Sch-r 1910, S. 4.

²⁷¹ Folnesics 1910, S. 410 – 412.

Verbindung zur Secession, er spricht rein von der *Ersten Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*.

Einleitend meint Folnesics außerdem, dass man gar nicht erst auf das Thema der Frauenemanzipation eingehen muss, um festzustellen, dass es sich hierbei um eine interessante und wegbereitende Ausstellung handle. Er schreibt weiters und fasst damit sicherlich die Wünsche und Ziele der *Vereinigung bildender Künstlerinnen* besonders gut zusammen, dass „[...] sobald wir einmal anerkennen, daß hier echte, unverfälschte Werte vorliegen, [...] der Frage, ob ein Mann oder eine Frau diese Kunstwerke geschaffen haben, keine wesentliche Bedeutung mehr zu [kommt].“²⁷².

Dieser Denkansatz ist sehr fortschrittlich und im Vergleich mit anderen Zeitungsmittellungen einzigartig. War doch genau jene Gleichstellung, das was die Frau als Künstlerin suchte. Das Ziel der Vereinigung war es nicht eine Sonderstellung im Kunstbetrieb einzunehmen, dieser Sonderstatus entwickelte sich meiner Meinung nach eher aus einer Notwendigkeit heraus, sondern als gleichberechtigt anerkannte Konkurrenz auf dem Kunstmarkt bestehen zu können.

So fasst auch Erica Tietze-Conrat in ihrem *Nachwort zur Ausstellung in der Wiener Secession*, welches bei weitem nicht so positiv ausfällt wie jener Artikel Folnesics, die Intention des Vereins treffend zusammen: „Sie [die Künstlerinnen der VBKÖ] wissen sehr wohl, daß - abgesehen von den speziellen Zwecken dieser Ausstellung – eine Einschränkung des künstlerischen Wettbewerbs auf das weibliche Geschlecht, gewissermaßen die Bildung einer eigenen Klasse für die Künstlerinnen, für diese selbst am verderblichsten wäre.“²⁷³. Auf Tietze-Conrats Aufsatz soll an späterer Stelle aber noch genauer eingegangen werden.

J. Folnesics geht außerdem auf die schwierigen Umstände, mit denen eine werdende Künstlerin zu kämpfen hatte und immer noch hat, ein. Er meint daher, dass denen, welche es tatsächlich geschafft haben und auch heute noch schaffen, als Künstlerin anerkannt zu werden, doppelt große Anerkennung gezollt gehört.

Selbst wenn er, wie Johnson ihm vorwirft, von einem Sirenenruf spricht, welcher den Besucher in einen intimen weiblichen Salon lockt, darf dies meiner Meinung nach nicht als allzu negativ gelesen werden.²⁷⁴ „Wir betreten den Saal und Stimmen aus vergangenen Zeiten dringen laut oder verführerisch flüsternd, kräftig oder im süßfreundlichen Tone auf uns ein. [...] Vom siebzehnten Jahrhundert bis zum Ende des neunzehnten eine ununterbrochene

²⁷² Folnesics 1910, S. 410.

²⁷³ Tietze-Conrat 2007, S. 61.

²⁷⁴ Vgl. Johnson 1997, S. 171.

Reihe anerkannter Meisterinnen – und sie alle hört man fragen: Wagst du es noch die Berechtigung der Frau auf dem Gebiete der bildenden Kunst in Zweifel zu ziehen?²⁷⁵

Denn selbst wenn, wie Johnson meint, „[...] bei vielen (männlichen) Kritikern [...]“ die Idee aufkam, „[...] daß sie in einen verführerischen Ort der Weiblichkeit eintraten [...]“²⁷⁶, ist J. Folnesics Absatz nicht negativ, nicht kritisch zu lesen. Schließlich endet er mit: „Bevor eine böse Kritik noch zu Wort kommt, ist im Beschauer eine versöhnliche, freundlich aufnahmefähige Stimmung erwacht – und Stimmung ist doch alles, besonders in der Kunst.“²⁷⁷

Raum für Raum bespricht er sorgfältig das Ausstellungsprogramm, einzelne Arbeiten und deren Künstlerinnen werden lobend hervorgehoben.

Fasst man das männliche Echo zur Frauensecessionsausstellung nun zusammen, kann natürlich nicht von überschwänglicher Begeisterung die Rede sein. Dennoch, abgesehen von dem abwertenden, sarkastisch formulierten Artikel Zifferers, *Im Atelier der Frau*, in der *Neuen Freien Presse*, welche sicherlich zur konservativsten Seite der Presse zählt, darf ich Sabine Plakolm-Forsthuber recht geben, wenn sie, wie oben bereits angesprochen, behauptet, dass die „[...] Kritik wohlwollend, z.T. herablassend.“²⁷⁸ war, sachlich besprechend, wie im *Deutschen Volksblatt*, oder aber lobend, wie etwa in der *Österreichischen Rundschau*.

Schenkt man also allein den Stimmen der männlichen Journalisten glauben, kann angenommen werden, dass es sich bei jener Ausstellung, um kein Debakel, keinen Reinfall handelte. Hätten sich die *Vereinigung bildender Künstlerinnen* und damit einhergehend die Secessionisten mit der Schau *Die Kunst der Frau* blamiert, hätte die Presse einen solchen Fehlschlag garantiert ausgekostet, denn schließlich hätten sich viele Kritiker in ihrer ablehnenden Haltung weiblicher Künstler gegenüber damit nur bestätigt gefühlt.

3.2.4.3. Stimmen weiblicher Kritiker

Wendet man sich nun den weiblichen Pressestimmen zu, wird man natürlich davon ausgehen, dass es sich hierbei um durchgehend positive Rezensionen handelt. Dies trifft auch im Allgemeinen zu, dennoch aber finden sich auch weniger wohlwollende Worte. Es spricht aber doch gerade das Missfallen in manchen Punkten für die Objektivität der Kritikerinnen. Die

²⁷⁵ Folnesics 1910, S. 410.

²⁷⁶ Johnson 1997, S. 171.

²⁷⁷ Folnesics 1910, S. 410.

²⁷⁸ Plakolm-Forsthuber 1989, S. 133.

Unvoreingenommenheit von Seiten der Frauen, war in jener Zeit sicherlich nicht selbstverständlich, denn schließlich suchte man doch, seine Partei, ja Seinesgleichen zu schützen und zu unterstützen. Eben diese Neutralität macht das Ziel der meisten emanzipierten Frauen deutlich, nämlich, wie bereits angesprochen, keine eigene Klasse zu bilden, sondern gleichberechtigt, neben den Männern existieren zu können.

In der weiteren Abhandlung werden Artikel der *Österreichischen Frauenrundschau, des Bundes - dem Zentralblatt österreichischer Frauenvereine* und des *Neuen Frauenlebens* besprochen werden. Außerdem wird auf das bereits erwähnte Nachwort der Kunsthistorikerin Erica Tietze-Conrat einzugehen sein.

Allgemein kann einleitend zu jenen Besprechungen gesagt werden, dass sie prinzipiell um einiges länger, ausführlicher ausfallen, als die der Männer. Dieses Faktum ist aber auch im Zusammenhang mit den Zeitungen zu sehen, in welchen sie erschienen sind, so zeichnen sich die, noch zu erörternden, Frauenzeitungen durch wenige, mehrseitige Artikel aus. Sie sind in den meisten Fällen nicht, wie etwa die *Neue Freie Presse* oder das *Deutsche Volksblatt*, Tageszeitungen, sondern erscheinen periodisch, monatlich. Damit ist ein anderer Aufbau vorauszusetzen. Bei Tietze-Conrats Abhandlung handelt es sich überhaupt um einen selbstständigen Text.

- Die Österreichische Frauenrundschau

Helene Littmanns Artikel *Die Kunst der Frau*, erschienen in der *Österreichischen Frauenrundschau*, findet durch und durch lobende, bestärkende Worte.²⁷⁹ Littmann meint: „So entstand eine Ausstellung, die in ihrer retrospektiven sowie in ihrer modernen Abteilung ein sehr hohes Niveau künstlerischen Könnens zeigt.“²⁸⁰ Sie lobt die Vereinigung, die Auswahl des Komitees und bespricht genau einzelne Künstlerinnen, wobei sie doch auch kritisch bemerkt, dass es sich unter anderem auch um „[...] zu Zeiten überschätzte, dann wieder unterschätzte [...]“²⁸¹ Künstlerinnen handelt.

²⁷⁹ Littmann 1910, S. 2 – 4.

²⁸⁰ Littmann 1910, S. 2.

²⁸¹ Littmann 1910, S. 3.

Ihre überaus genaue Beschreibung des Ausstellungsprogramms schließt sie mit den Worten: „Mit besonderer Genugtuung sei nur noch gesagt, daß die Ausstellung ein sehr erfreuliches Bild weiblichen Kunstschaffens bietet.“²⁸²

- Der Bund – Zentralblatt österreichischer Frauenvereine

Ähnlich positiv liest sich Daisy Minors Beitrag zur Ausstellung der *Kunst der Frau*. Sie findet in ihrem Artikel *Die Kunst der Frau*, erschienen im *Bund, dem Zentralblatt österreichischer Frauenvereine*, ausschließlich lobende Worte.²⁸³

Einleitend betont sie die Schwierigkeiten mit denen Frauen als Künstlerinnen zu kämpfen hatten: „Ihren künstlerischen Befähigungsnachweis haben sie durch diese Ausstellung in glänzender Weise erbracht, wenn wir nicht vergessen, mit welchen Hemmnissen auch die begabtesten Künstlerinnen der vergangen und der halbvergangen Zeit zu kämpfen hatten, wie viel Kraft und Talent dabei zu Grunde ging.“²⁸⁴. Auch sie beschreibt einzelne, ihr besonders herausragend erscheinende Arbeiten; auf jene Darstellungen wird auch hier an dieser Stelle nicht einzugehen sein, zu erwähnen wäre vielleicht, das Lob an Tina Blau, deren Praterarbeit ja auch bei den männlichen Besuchern großen Eindruck hinterlassen hat. „Unsere Wienerinnen können sich auch neben dem Auslande sehen lassen. Da ist das Praterbild der Tina Blau-Lang, das seinerzeit bahnbrechend gewirkt hat und zu dem Besten zählt was je gemalt wurde, [...]“²⁸⁵.

- Das Neue Frauenleben

Anders als die eben untersuchten, sich wie Lobeshymnen lesende Artikel, schreibt das *Neue Frauenleben*, die von Auguste Fickert, herausgegebene Frauenzeitung.²⁸⁶ In ihrer Abhandlung schreibt die Autorin, Leopoldine Kulka, lobend über die ausgestellten, zeitgenössischen Arbeiten, weniger wohlwollende Worte findet sie allerdings für die Werke in der Retrospektive der Schau.

Den Text einleitend drückt sie ihre Verwunderung über die beständige Ablehnung der Männer Künstlerinnen gegenüber aus, denn schließlich, so meint sie, läge die Kunst als Sache des

²⁸² Littmann 1910, S. 4.

²⁸³ Minor 1910, S. 9 – 11.

²⁸⁴ Minor 1910, S. 10.

²⁸⁵ Minor 1910, S. 11.

²⁸⁶ Kulka 1910, S. 355 – 357.

Empfindens den Frauen viel näher als dem Mann. Der Ausschluss der Damen von Akademien und Künstlervereinigungen zwangen diese also zur „Notwehr“, aus der Not wurde, so schreibt Kulka, eine Tugend gemacht.²⁸⁷

Doch wie bereits angesprochen, fällt ihr Urteil über die Arbeiten, der historischen Ausstellung, weniger positiv aus. „Sie alle und auch die anderen Bilder des Saales (außer vielleicht das wundervolle Tierbild Rosa Bonheurs) 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 folgen: auch nie weibliche Genies geben wird? Nein, dieser Schluß ist voreilig.“²⁸⁸ Harte Worte, besonders aus der Feder einer Frau. Trifft sie damit nicht genau den Kritikpunkt, der männlichen Gegenstimmen, dass Frauen nicht in der Lage wären Neues zu schaffen? Dass Frauen nur Nachahmerinnen, aber keine Schöpferinnen wären?

Mit diesen Fragen, den harten Worten der Autorin - sie widerlegen oder ihr zustimmen - wird sich diese Arbeit später beschäftigen.

An dieser Stelle zu erwähnen wäre noch Kulkas Überleitung von der Retrospektiven- zur Gegenwartsausstellung: „Mußten wir an die retrospektive Ausstellung den allerhöchsten Maßstab, den des Museums, der Galerie anlegen, so gilt für die Gegenwartsausstellung ein ganz anderer, der einer internationalen Kunstausstellung und an diesem, immerhin nicht geringen Maßstab gemessen, kann sie ruhig als eine gute bezeichnet werden. Sie enthält viel tüchtige, fast keine schlechten und einige bedeutende Werke, von denen man einen bleibenden Eindruck mit nach Hause nimmt; mehr kann man auch selten von einer Ausstellung männlicher Kunst behaupten.“²⁸⁹

- Erica Tietze-Conrats Nachwort

Auf Erica Tietze-Conrats, sie wurde im ersten Teil der Arbeit bereits besprochen, Nachwort zur Secessionsausstellung, soll genauer eingegangen werden. Besonders da es sich zwar um ein zeitgenössisches Zeugnis, aber nicht um einen Zeitungsartikel handelt, sondern um einen selbstständigen kunsthistorischen Text, welcher noch dazu von der ersten Kunsthistorikerin

²⁸⁷ Vgl. Kulka 1910, S. 355 – 357.

²⁸⁸ Kulka 1910, S. 355 f.

²⁸⁹ Kulka 1910, S. 356.

überhaupt und von der Schwester der Ilse Twardowski-Conrat, einer der Vizepräsidentinnen der VBKÖ, verfasst wurde.

Erica Tietze-Conrats Urteil zur Secessionsausstellung fiel allerdings weit weniger positiv aus als das anderer Journalistinnen und auch der Journalisten.

So spricht sie einleitend über wichtige Künstlerinnen der Geschichte, sie betont deren Weiblichkeit und spricht ihnen allen ab Neues, Bleibendes, Veränderndes geschaffen zu haben. So kommt Tietze-Conrat zu dem Schluss, dass „[...] das Genie der Frau ihre Menschlichkeit ist.“²⁹⁰. Sie meint außerdem, dass „[...] kein einziger [Name] [...] unter ihnen [ist], den man unter die ersten der gesamten Kunstentwicklung zählen dürfte, keiner der eine große oder auch nur eine kleine Umwälzung auf dem Gebiet der Kunst in sich schließen würde.“²⁹¹. In diesem Punkt muss ich Erica Tietze-Conrat allerdings widersprechen.

Sie selbst erwähnt Lavinia Fontana, welche nicht weniger als elf Kinder hatte, davon aber nicht von ihrem Beruf der Malerei abgehalten wurde.²⁹² Sie nennt Rosalba Carriera, Tochter aus armen Hause, die die neue Technik, das Malen mit Pastellfarben vollständig erforschte und mit ihren Pastellporträts eine neue Mode begründete.²⁹³ Oder Elisabetta Sirani, welche 1657 eingeladen wurde mit den bedeutendsten Künstlern Bolognas das Kirchenschiff von San Girolamo in Bologna auszustatten, neben Großaufträgen wie diesem leitete sie eine kleine Künstlerinnenschule.²⁹⁴ Auch Maria Sibylla Merian, Künstlerin und Naturforscherin, welche als allein stehende Frau um 1700 für ihre Arbeit und ihre Projekte bis in die holländische Kolonie Surinam reiste, wird von ihr aufgelistet.

Ich denke also nicht, dass man sagen kann, dass sich hier keine Künstlerin findet, die „[...] eine große oder nur eine kleine Umwälzung auf dem Gebiet der Kunst in sich schließen würde.“²⁹⁵.

Auch zu der Kunst von Frauen der Moderne meint sie, dass sie niemanden unter ihnen kennen würde, der einen neuartigen Weg eingeschlagen hätte.

Ihre Abhandlung schließt Tietze-Conrat mit dem Wunsch, dass Künstlerinnen aufhören sollten männlich sein und in dieser Art arbeiten zu wollen, denn, so schreibt sie, erst wenn die Künstlerin die Frau in sich selbst gefunden hat, wird sie in der Lage sein, ein eigenes neues Kapitel in der Kunstgeschichte aufschlagen zu können.²⁹⁶

²⁹⁰ Tietze-Conrat 2007, S. 63.

²⁹¹ Tietze-Conrat 2007, S. 63.

²⁹² Vgl. Borzello 2000, S. 16.

²⁹³ Vgl. Greer 1980, S. 258.

²⁹⁴ Vgl. Greer 1980, S. 218.

²⁹⁵ Tietze-Conrat 2007, S.63.

²⁹⁶ Vgl. Tietze-Conrat 2007, S.65.

Ich denke allerdings nicht, dass man das weibliche und männliche in der jeweiligen Kunst suchen sollte, oder dass das eine oder das andere als Kriterium herangezogen werden kann. Ich wüsste auch von keiner Künstlerin, die gezielt versucht hat männlich zu arbeiten, worin auch immer sich solche Arbeiten auszeichnen sollten. Viel eher waren es die Männer, welche „männliches Temperament“ und „maskuline Energie“ als Lobesworte für Frauen nutzen.²⁹⁷ Die Angst vieler Frauen des 19. Jahrhundert entweder besonders weiblich oder männlich arbeiten zu müssen, die Sorge die richtigen Gefühle empfinden und ausdrücken und sich entweder besonders liebenswert und rein oder stark und bestimmt geben zu müssen hat viele kunstschaffende Frauen dazu bewegt ihre Empfindungen und damit ihre Werke zu verfälschen.²⁹⁸

²⁹⁷ Vgl. Pollak 1910.

²⁹⁸ Vgl. Greer 1980, S. 325.

4. Die Künstlerin in der europäischen Geschichte

– bezugnehmend auf das Programm der Ausstellung *Die Kunst der Frau*

Es wurde nun die Position der Frau in Gesellschaft und Familie im Lauf der Geschichte Europas besprochen, detaillierter hat sich diese Arbeit mit der Rolle der Frau in Wien um 1900 befasst und hat damit den Kontext für den Hauptteil der Arbeit, die *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* und ihre erste Ausstellung in der Secession, geschaffen. Wie bereits untersucht stellte diese Ausstellung eine Retrospektive der Kunst der Frau dar und bietet sich daher außerdem gut als Überleitung und Ausgangspunkt zu diesem, dem letzten Kapitel an.

Bezugnehmend auf den ersten Teil der Arbeit, die emanzipierte Frau in der Geschichte, versucht der letzte dieser Abhandlung die Stellung der Künstlerin in der Geschichte zu definieren.

Im Grunde könnte dieses Kapitel bereits die Jahre um 50 n.Chr. behandeln, die Zeit in der Plinius der Ältere lebte und arbeitete. In seiner *naturalis historia*, einer in 37 Büchern gegliederten Abhandlung über die bis dahin bekannten naturwissenschaftlichen Erkenntnisse, beschreibt er im fünfunddreißigsten Buch, dem Buch über die Kunst, das zwölfte Kapitel mit dem Titel *Die Erste Erfinder der Abbildungskunst, von den Bildnissen, von irdenen Geschirren und ihrem Werthe* einleitend, die Geschichte zur Erfindung der Malerei.²⁹⁹

Laut Plinius habe die Tochter des Töpfers Dibutades, welche in einen jungen Mann verliebt war, bei dessen Abreise den Schatten seines Gesichtes, durch Licht an eine Wand projiziert, abgezeichnet.

Ob nun wahr oder nicht, zu Plinius Zeit war es also möglich einer Frau eine derartige Erfindung zuzuschreiben. Besonders da Plinius in eben diesem Buch mehrere Malerinnen der römischen und griechischen Antike auflistet und ihre Werke rühmt.

Nun soll aber nicht zu weit ausgeholt werden, ich möchte daher, in Orientierung an das erste Kapitel der Arbeit, mit der Zeit des Mittelalters beginnen.

²⁹⁹ Vgl. Denso 1765, S. 763.

4.1. Im Mittelalter

Wie bereits weiter oben besprochen, hatte die Frau im Mittelalter so gut wie keine Rechte, wollte sie sich also künstlerisch betätigen blieb ihr entweder die Möglichkeit ihre Kreativität bei der Herstellung von Haushaltswaren, Kleidung oder ähnlichem auszuleben, oder, sofern von ihrem Ehemann gestattet, in dessen Werkstatt aushelfen. Nun war es normalerweise der Witwe nicht möglich den kunsthandwerklichen Betrieb des verstorbenen Mannes zu übernehmen, ihr fehlte die dazu nötige Ausbildung, die Meisterschaft. Damit schränkte auch diese zweite Möglichkeit das Betätigungsfeld der Frau erheblich ein. Eine Ausnahme bildeten allerdings die Zünfte der Weberinnen, der Stickerinnen oder der Geldtaschenarbeiterinnen, welche besonders im Frankreich des 13. und 14. Jahrhundert Verbreitung fanden und Frauen aufnahmen.³⁰⁰ Der dritte Weg sich künstlerisch zu betätigen war der Weg ins Kloster. Das Kloster als Ort der Bildung stellte mit seinen Schreibwerkstätten und der Buchmalerei eine wichtige Möglichkeit dar, als Frau, natürlich nicht immer aber in einzelnen Fällen, kreative Gedanken auszudrücken.

Sind die Erzeuger der meisten, im Mittelalter hergestellten, Stickarbeiten heute unbekannt und ihre Werke zum größten Teil verloren, darf dennoch angenommen werden, dass auch Frauen solche Arbeiten ausführten. Einzelne Beispiele belegen diese These.

So findet sich zum Beispiel Mabel, welche von Henry III von England zwischen 1239 und 1241 angestellt wurde, um unter anderem Stickereien für die Westminster Abbey herzustellen.³⁰¹ Oder, um ein Beispiel aus dem 11. Jahrhundert zu nennen, Aelfgyth, sie soll Töchter der gehobenen Gesellschaft in der Kunst des Stickens unterrichtet haben.³⁰²

Natürlich wurde auch im Kloster meterweise Stoff hergestellt, denn während das Schnitzen, das Glas- und Metallarbeiten eher zu den Aufgaben der Mönche zählte, war es an den Nonnen die wertvollen Stoffe, für Messgewänder oder die Kirchengeschmückung, zu weben und zu besticken. Doch, so meint Germaine Greer, kann die kunsthandwerkliche Arbeit der klösterlichen Stoffproduktion in den seltensten Fällen als Kunstwerk angesehen werden, besonders da die Nonnen meistens an den Entwürfen gar nicht beteiligt gewesen zu sein scheinen.³⁰³

Anders ist es mit der Buchmalerei.

³⁰⁰ Vgl. Krull 1984, S. 10.

³⁰¹ Vgl. Sutherland Harris/Nochlin 1977, S. 16.

³⁰² Vgl. Sutherland Harris/Nochlin 1977, S. 16.

³⁰³ Vgl. Greer 1980, S. 154.

Um in der Schreibwerkstatt eines Klosters arbeiten zu können musste man hochgebildet und damit der lateinischen Sprache mächtig sein. Die Herstellung eines Buches war ein langwieriger, schwieriger und vor allem teurer Prozess. Illuminationen wurden zum Schluss hinzugefügt, auch sie mussten überaus genau gearbeitet und fehlerlos sein, besonders wenn teure Pigmente und Gold verarbeitet wurden.

Heute ist es ungeheuer schwierig festzustellen in welchem Ausmaß Frauen an der Buchproduktion beteiligt waren, geschweige denn ihre Werke, sofern sie nicht durch eine Signatur gekennzeichnet sind, ausfindig zu machen. Fest steht aber, dass Klosterfrauen Bücher, meistens zum allgemeinen Gebrauch für das jeweilige Kloster, manchmal aber auch für einen Auftraggeber oder als wertvolles Geschenk hergestellt haben.

So findet sich bereits aus dem Jahr 970 eine Schrift zur Apokalypse, aufbewahrt in der Kathedrale von Gerona, welche die Signatur einer Frau trägt; dem Namen der Illustratorin angefügt ist der ihres männlichen Assistenten.³⁰⁴

An dieser Stelle sind auch Herrad von Landsberg mit ihrem *Hortus Deliciarum* und Hildegard von Bingen mit ihrem Buch *Liber Scivias* zu nennen. Leider ist bei beiden Autorinnen nicht genau festzustellen ob sie auch für die Illustrationen zuständig waren, gewisse Punkte, wie etwa die enge Verbindung zu den Texten, würden dafür sprechen.³⁰⁵

Auch Christine de Pisans Arbeit *Cité des Dames* soll von einer Frau, namentlich Anastasia bebildert worden sein. Allerdings ist diese Behauptung argumentativ nicht wirklich zu stützen, dennoch ist mit Sicherheit zu sagen, dass Pisan eine Illustratorin namens Anastasia kannte, so schreibt sie selbst: „Ich kenne eine Frau namens Anastasia. Sie beweist beim Herstellen von Vignetten für illustrierte Bücher und von Landschaftsszenen für Märchen so viel Können und Geschick, daß in ganz Paris, wo solche Dinge sehr beachtet werden, keiner es versäumt sie zu loben.“³⁰⁶

Ein gutes Beispiel dafür wie schwierig es ist Verschenktes oder Verkauftes zu seinem Produzenten oder eben seiner Produzentin zurückzuverfolgen sind die zehn Bücher der Margaretha Karthäuserin³⁰⁷. Sie wurden zwar nicht von ihr selbst, sondern höchstwahrscheinlich von anderen Ordensschwwestern der Karthäuserinnen illustriert, gelangten aber zu solch großer Berühmtheit, dass ein Kölner Dominikanerkloster viel Geld

³⁰⁴ Vgl. Annemarie Weyl Carr zitiert nach Sutherland Harris/Nochlin 1977, S. 17.

³⁰⁵ Vgl. Greer 1980, S. 156 f..

³⁰⁶ Christine de Pisan zitiert nach Greer 1980, S. 161.

³⁰⁷ Bekannt als die „Nonne von Nürnberg“ und für ihr sogenanntes Wintermessbuch, welches sie 1452 fertigstellte.

für sie bot, die Damen aber verkauften nicht. Nur durch diesen Umstand kann man sie daher heute als Herstellerinnen ausmachen.³⁰⁸

4.2. In der Renaissance

Italien zur Zeit der Renaissance war der Sitz der Kultur. Damit einher geht die Tatsache, dass sich unter diesen Bedingungen auch die Frau zur Künstlerin entwickeln konnte. Zwar brachte jene Zeit direkt, wie Germaine Greer richtig sagt: „[...] keine Meisterin, der Malerei hervor.“³⁰⁹, dennoch aber legte sie das Fundament, den Nährboden auf dem sich weibliche Künstlerinnenschaft entwickeln konnte.

Außerdem ist zur Zeit der Reformation, also ab dem 16. Jahrhundert, Italien als katholischer Süden der Gegenpol zum protestantischen Norden. Unter diesen Voraussetzungen mussten die italienischen Klöster und damit die klösterliche Kunstproduktion natürlich keine Einschränkungen hinnehmen.

Es gibt keinen Beweis dafür, dass eine Frau im 14. oder im 15. Jahrhundert in einer italienischen Werkstatt ausgebildet wurde.³¹⁰ Ohne eine solche Ausbildung war es allerdings unmöglich Aufträge zu erhalten. Hinzu kommt, dass Techniken, wie etwa die Freskomalerei, oder das Malen an sich unheimliche Fachkenntnis, das Wissen um die Regeln der Perspektive, Mathematik oder das Studium des menschlichen Körpers, erfordern, Wissen, das Frauen ohne unterstützenden familiären Hintergrund nur schwer erlangen konnten. War nun aber eine Künstlerin als Gehilfin in der Werkstatt des Vaters, des Ehemanns oder eines anderen Verwandten tätig, so war es ihr Ziel und ihre Aufgabe, gleich den anderen Schülern und Mitarbeitern, ihre Malweise ganz der des Meisters anzugleichen. Verschiedene Hände sind daher schwer bis gar nicht zu unterscheiden.

Der Frau war, so schreibt auch Alberti, die passive Rolle zugeteilt, ja sie entspräche sogar ihrer Natur.³¹¹ Mit diesem Hintergrund und unter den vorhin genannten Umständen sollte es nicht mehr verwundern, dass heute wenig eigenständige Kunst von Frauen jener Zeit aufzufinden ist.

Anders verhielt es sich allerdings in Klöstern, dort wurde fleißig weitergearbeitet. Inwieweit es sich hierbei allerdings um bedeutende Kunstwerke handelt bleibt in Frage gestellt.

³⁰⁸ Vgl. Greer 1980, S. 162.

³⁰⁹ Greer 1980, S. 169.

³¹⁰ Vgl. Greer 1980, S. 171.

³¹¹ Vgl. Sutherland Harris/Nochlin 1977, S. 22.

Nur zwei Malerinnen mit klösterlichem Hintergrund sollen an dieser Stelle angesprochen werden, die Heilige, Caterina dei Vigri und Donna Andriola, Künstlerin und Äbtissin.

Caterina ist in fast allen Kunstlexika zu finden, besonders aber ob ihrer Heiligsprechung. Sie habe, so heißt es, wundertätige Bilder gemalt, welche, an Kranke übergeben, diese geheilt haben. Auch werden ihr in ihrem Kloster, den Armen Klarissen in Bologna, fast alle Bilder zugeschrieben, es ist aber anzunehmen, dass diese Zuschreibung eher durch den Grad ihrer Bekanntheit erfolgte.³¹²

Von Donna Andriola, auch als Andriola de Baracchis bekannt, sind zwei Bilder mit Sicherheit festzumachen. Eine Madonna mit Kind und eine Grablegung. Die Madonna wirkt altertümlich und unmodern, fast gotisch. Greer meint dazu allerdings, dass der Entschluss keinen modischen Tendenzen zu folgen bewusst gefasst wurde, es ging Andriola rein um die Verschönerung des Klosters, nicht darum den Geschmack der Zeit zu treffen. Um einiges mutiger ist die Komposition ihrer Grablegung, die in den Rundbogen eingefügten Engel sind perspektivisch zu zeichnen versucht, genauso wie Jesu Grab. Auch wenn das Gemälde technische Fehler aufweist, zeugt es von einem ausgeprägten Sinn für Ästhetik.³¹³ Besonders wenn man den nackten Körper Jesu betrachtet, es ist erstaunlich wie sorgfältig und detailgenau die Malerin versucht den männlichen Körper wiederzugeben.³¹⁴

Die Zukunft der Kunst aber lag weniger im Bereich der Kirche, als in dem der Höfe. Der unbekannte Handwerker des Mittelalters hatte sich in der Renaissance zum bekannten, gefeierten Meister entwickelt, diese Veränderung stellte seltsamer Weise eine gute Voraussetzung für Künstlerinnen dar.³¹⁵ Anders als in der männlich dominierten Kirche waren an den großen Höfen Europas Frauen präsent, sie waren gebildet und bestärkt durch Castigliones bereits erwähntes Werk *Il libro del cortegiano*, kunstinteressiert und selbst dazu angehalten sich den Künsten zu widmen.

Es verwundert daher nicht, dass die erste Generation der Künstlerinnen, deren Werke bis heute bekannt und geschätzt sind, am Ende der Renaissance, um 1550 auftauchen.

Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Catharina van Hemessen, Fede Galizia, Barbara Longhi, Properzia de Rossi, es fällt nicht schwer Namen zu jener Epoche aufzuzählen.

³¹² Vgl. Greer 1980, S. 174.

³¹³ Vgl. Greer 1980, S. 176.

³¹⁴ Vgl. Maiwald 1999, S. 14.

³¹⁵ Vgl. Fairchilds 2007, S. 169.

4.3. Im 16. Jahrhundert

Es fällt auf, dass die oben besprochene Ausstellung *Die Kunst der Frau* und aber auch die kurz erwähnte Kunstschau aus dem Jahr 1977 *women artists 1550 – 1950* diesen Zeitraum als Anfangspunkt wählten. Dies natürlich nicht ohne Grund.

Nicht alle bedeutenden Künstlerinnen können genannt und nicht alle können ausführlich besprochen werden, es ist daher eine Auswahl zu treffen. Diese Arbeit wird jene Künstlerinnen genauer behandeln, welche auch in der Secessionsausstellung durch Arbeiten präsentiert wurden, andere hingegen werden nur Erwähnung finden. Dieses System soll nicht werten, es dient lediglich dazu den Rahmen nicht zu sprengen und dem Thema der Arbeit gerecht zu werden.

Ähnlich möchte ich es mit der Beispielbildauswahl halten. Auch hier möchte ich, sofern möglich, die ausgestellten Arbeiten beleuchten.

Sofonisba Anguissola wurde etwa 1532/35 in Cremona geboren, anscheinend zeigte sich schon früh ihr Talent, denn ihr Vater Amilcare Anguissola schickte sie und eine ihrer Schwestern in das Haus des Bernardino Campi, dort sollten sie die Malerei erlernen.³¹⁶ Die Tatsache, dass ein Vater seine Töchter zu einem fremden Maler in die Lehre schickte war überaus ungewöhnlich. Die genauen Beweggründe Amilcares seinen Töchtern eine Ausbildung zukommen zu lassen sind unbekannt, das Faktum aber, dass er sechs Töchter zu versorgen hatte, mag bestimmt eine bedeutende Rolle gespielt haben. Außerdem konnte nun die gut ausgebildete Sofonisba ihre Schwestern unterrichten. Dies tat sie auch, bis sie 1559 an den spanischen Hof gerufen wurde, dort arbeitete sie über zwanzig Jahre für die Königin Isabella.³¹⁷ Sie mag bereits um die 50 Jahre alt gewesen sein, als der spanische König sich erbot ihr einen geeigneten Ehemann zu finden, so brachte sie die Ehe mit Fabrizio de Moncada nach Sizilien.³¹⁸ Sofonisba Anguissola starb 1625 in Palermo.³¹⁹ Sie war die erste italienische Frau, die als Künstlerin internationale Berühmtheit erlangte und von der ein relativ großes Oeuvre bekannt ist.³²⁰ Auch ist sie die einzige Künstlerin, die in Vasaris *vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori* mit einer längeren Beschreibung geehrt wird.³²¹

³¹⁶ Vgl. Borzello 2000, S. 16.

³¹⁷ Vgl. Borzello 2000, S. 16.

³¹⁸ Vgl. Greer 1980, S. 185.

³¹⁹ Vgl. Borzello 2000, S. 16.

³²⁰ Vgl. Sutherland Harris/Nochlin 1977, S. 106.

³²¹ Vgl. Christadler 2000, S. 36.

Das in der Ausstellung *Die Kunst der Frau* gezeigte Porträt der Isabel de Valois, welches sich heute, es wurde 1910, also im Jahr der Ausstellung erworben, in der Gemäldegalerie des *Kunsthistorischen Museums Wien* befindet, ist ein gutes Beispiel für Anguissolas Betätigungsfeld. (Abb.6.) Sofonisba Anguissolas Hauptbeschäftigung am spanischen Hofe war es Porträts der königlichen Familie anzufertigen.

Catherina Sanders, genannt van Hemessen, war eine Antwerpner Malerin um 1550. Sie war die Tochter des bekannten Malers Jan Sanders van Hemessen und wahrscheinlich auch seine Schülerin. Obwohl sie mindestens zwei religiöse Werke schuf, war sie, besonders auch weil sie im Dienst der Maria von Ungarn stand, der Porträtmalerei verpflichtet.³²² Für sie typisch und bei all ihren Porträts zu finden, ist der flache, dunkle Hintergrund, der kein Gefühl von Tiefe oder Raum vermittelt. Betrachtet man nun aber das in der Ausstellung gezeigte und, zumindest damals, ihr mit Sicherheit zugeschriebene Bild der Muttergottes mit dem Jesuskind, fällt die weite Landschaft im Hintergrund sofort ins Auge. (Abb.7.) Im Vergleich aber weist auch der ihr zugeschriebene Triptychonflügel, welcher die Auferstehung Christi zeigt, eine ähnliche Hintergrundlandschaft auf. (Abb.43.) Auch die starken Schatten im Gesicht der Jungfrau und besonders die des Jesuskindes, sofern auf der schwarz-weiß Abbildung des Kataloges auszumachen, erinnern an den Stil ihrer Arbeiten, besonders ihrer Porträts.

Als weitere Schlüsselfiguren jenes Zeitraumes sind Lavinia Fontana, zu deren Bewunderern und Wegbereitern Papst Gregor XIII zählte und welche sich gleichzeitig aber von der damals für eine Malerin üblichen Verbindung zu einem Hof lossagte, außerdem Fede Galizia und Barbara Longhi zu nennen. Auch muss Properzia de Rossi erwähnt werden. Sie war eine Bologneser Bildhauerin und es gelang ihr sogar den Auftrag zu bekommen, Skulpturen für die Fassade von San Petronio, einer Kirche, die den Petersdom, ja jede bis dahin gebaute Kirche, an Größe übertreffen sollte, zu liefern. Und auch Plautilla Nelli, als Geistliche, darf nicht ausgelassen werden. Sie stand dem Kloster Sta. Caterina dei Siena in Florenz als Äbtissin vor, außerdem malte sie und bildete mindestens vier ihrer Mitschwestern in der Malerei aus. Ein weiterer bedeutender Umstand ist, dass sie nicht nur für ihr Kloster Arbeiten ausführte, sondern auch externe Aufträge erhielt und annahm.³²³

³²² Vgl. Heller 1987, S. 24.

³²³ Vgl. Borzello 2000, S. 16 f., Fairchilds 2007, S. 170, Greer 1980, S. 185, 208 – 226.

4.4. Im 17. Jahrhundert

Im 17. Jahrhundert, der Zeit des Barock, am Hof des Sonnenkönigs Ludwig XIV und im Rom der Päpste waren Künstler gefragt, genauso im protestantischen Norden, in der holländischen Republik, welche sich ihre Unabhängigkeit erst kürzlich erkämpft hatte. Einzig Deutschland zog, da es durch den Dreißigjährigen Krieg lahmgelegt war, was die Kunst des Barock betrifft, erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nach.

In Italien leitete Caravaggio, mit seinem dramatisch wirkenden Lichtkonzept, die Barockmalerei ein, seinem Stil verbunden war auch Artemisia Gentileschi. Ihre Arbeit schätzten nicht nur der spanische und der englische Hof, auch die Medici und der römische Adel hatten Aufträge für sie. Germaine Greer meint: „Für die heutige Frau entspricht Artemisia einem Alten Meister.“³²⁴.

Eine andere Malerin Italiens war Elisabetta Sirani, 1638 in Bologna geboren, wurde sie von ihrem Vater, einem Schüler Guido Renis, ausgebildet. Schnell erlangte sie solche Kunstfertigkeit, dass sie schon als sechzehnjährige in Bologna für großes Aufsehen sorgte. Als sie schließlich 1657 mit anderen bedeutenden Künstlern eingeladen wurde, ein Bild für die neue Kirche Bolognas, San Girolama, anzufertigen, erlangte sie, nachdem sie ihre Arbeit statt in zwei Jahren in nur einem Jahr fertigstellen konnte, vollends große Berühmtheit.³²⁵

Das Bild *Martha tadelt ihre eitle Schwester*, welches 1910 in der Ausstellung *Die Kunst der Frau* als Werk Elisabetta Siranis zu sehen war und sich seit 1649 in der Sammlung des *Kunsthistorischen Museums Wien* befinden soll, ist ihr heute nicht mehr zugeschrieben. Im Moment heißt es der französische Maler Simon Vouet hätte es um 1621 ausgeführt.³²⁶ (Abb.8.) Es soll daher als Beispielbild *Porcia*, aus dem Jahr 1664, genannt werden. (Abb.42.) Dieses Gemälde ist typisch für den Stil Siranis, die Figur ist zart und richtig proportioniert, nicht wie der wulstige Arm der Martha. Die Wahl des Themas ist sehr ungewöhnlich, Porcia ist die Frau des Brutus, um sich und ihren Mann zu testen, sticht sie sich mit einem kleinen Messer in den Oberschenkel.³²⁷

Bevor auf die niederländische Stillebenmalerei und ihre bedeutendste Vertreterinnen eingegangen werden soll, möchte ich als wichtiges Beispiel der englischen Malerei Mary Beale nennen.

³²⁴ Greer 1980, S. 207.

³²⁵ Vgl. Greer 1980, S. 218.

³²⁶ Vgl. www.khm.at – Martha tadelt ihre Schwester, (19.06.2011).

³²⁷ Vgl. Sutherland Harris/Nochlin 1977, S. 150.

Mary Beale ist ein gutes Beispiel dafür, dass eine Ehe nicht gleichzeitig das Aus einer künstlerischen Laufbahn bedeuten musste. In ihrem Fall war es gerade anders herum, von ihrem Mann unterstützt, entwickelte sie sich zu einer der wichtigsten Porträtmalerinnen Englands. Sie unterrichtete ihre beiden Söhne und als diese in ihrer Werkstatt helfen konnten, nahm sie andere Schüler und Schülerinnen bei sich auf.³²⁸

In der Ausstellung 1910 war eines ihrer Porträts der Lady Barbara Castlemaine zu sehen. Lady Castlemaine war die Geliebte Charles II, welche die Jahre nach 1649, in diesem Jahr wurde England zur Republik, dominierte. Beale malte sie öfter. (Abb.9.)

Stellte die Stilleben- und Blumenmalerei im 16. Jahrhundert noch keine eigene Gattung dar, entwickelte sie sich aber besonders in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts immer mehr zu einer der wichtigsten und beliebtesten Bildformen. Einerseits war es die Liebe der Niederländer zu fremdländischen Blumen, welche oft, aus fernen Kolonien importiert, teurer als das gemalte Blumenbild waren, andererseits war es das aufstrebende Bürgertum, das große Altarbilder genauso wenig brauchen konnte wie überdimensionale mythologische Darstellungen, was dem kleinen Stilleben oder Blumenbild sich zu etablieren half. Nun waren es interessanterweise aber gerade Künstlerinnen, die derartige Arbeiten ausführten und perfektionierten. So musste beim Malen eines Stillebens kein Modell herbeigezogen werden, damit war es auch nicht nötig die Anatomie des menschlichen Körpers zu beherrschen. Blumenmalerinnen hatten sogar das Recht auf eine Zunftmitgliedschaft.³²⁹

Besonders in der frühen Phase der niederländischen Stillebenmalerei stellte Clara Peeters eine bedeutende Rolle dar. Der folgenden Generation gehörten Maria van Oosterwijk und Rachel Ruysch an.

Maria van Oosterwijk war die erste holländische Künstlerin die international wirklich bekannt wurde. Sie lernte in Antwerpen bei dem berühmten Blumenmaler Jan Davidsz de Heem und bald hatte sie sich derart als Blumenmalerin etabliert, dass wichtige Persönlichkeiten wie Ludwig XIV, Jan Sobieski, Kaiser Leopold oder Wilhelm III von England zu ihren Mäzenen gehörten. Ihr besonderes Merkmal war die Verwendung von Sonnenblumen, welche sich sonst eher selten in Blumenbildern finden.³³⁰

Das in der Secessionsausstellung präsentierte und als *Blumenstück* bezeichnete Bild van Oosterwijks ist, da es im Katalog nicht abgedruckt ist schwer festzumachen. Im Katalog der Ausstellung heißt es, die Arbeit sei aus der Sammlung des *Kunsthistorischen Museums Wien*.

³²⁸ Vgl. Heller 1987, S. 47.

³²⁹ Vgl. Greer 1980, S. 241.

³³⁰ Vgl. Greer 1980, S. 239.

Es befindet sich heute nur eine einzige ihrer Arbeiten im *KHM*, es kann daher angenommen werden, dass es sich um jene handelt, auch wenn diese als *Vanitas Stilleben* tituiert ist. (Abb.10.)

Rachel Ruysch wurde 1664 als Tochter Frederick Ruyschs, einem Professor der Anatomie und Botanik in Amsterdam, geboren. Sie erhielt eine fundierte Ausbildung und entwickelte sich bald zu einer der bedeutendsten Stillebenmalerinnen der Niederlande. Als Hofmalerin in Düsseldorf und auch später zurück in Amsterdam entwickelte sie ihre Arbeitsweise und ihr Darstellungsspektrum immer weiter. Sie führte die Tradition der Blumenmalerei bis ins 18. Jahrhundert fort.³³¹

Da sich im *Kunsthistorischen Museum Wien* nur ein einziges ihrer Blumenbilder, nämlich *Blumenstrauß* datiert 1706, befindet, darf angenommen werden, dass es sich hierbei um das 1910 ausgestellte Bild handelt. Rote - orangene Farben dominieren das Bild und setzen sich leuchtend vom dunklen Hintergrund ab, mit welchem die Vase und der Tisch zu verschmelzen scheinen. (Abb.11.)

In dieser Reihe soll auch Maria Sibylla Merian erwähnt werden. Sie publizierte verschiedene mehrbändige botanische Werke, wie etwa ihr *Blumenbuch* oder *Der Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blummahrung*, welche sie durch selbst gezeichnete Abbildungen der Blumen und auch der Tiere illustrierte. Merian reiste mit ihrer Tochter, als allein stehende Frau bis in die niederländische Kolonie Surinam um die Metamorphose verschiedener Schmetterlinge und Falter zu beobachten und aufzuzeichnen.³³²

Natürlich aber gibt es auch nichtniederländische Stillebenmalerinnen, so zum Beispiel die Italienerin Fede Galizia oder die Französin Louise Moillon, oder Anne Vallayer-Coster, welche an späterer Stelle besprochen werden soll.

Mit dem 18. und 19. Jahrhundert verlor die Stillebenmalerei aber immer mehr an Bedeutung, allein für Frauen, besonders für Amateurmalerinnen galt sie immer noch als eine geeignete Beschäftigung.

Judith Leyster ist ein gutes Beispiel dafür wie schnell Künstlerinnen mit einem guten Ruf zu Lebzeiten nach ihrem Tod in Vergessenheit geraten können. Sie war eine bedeutende Porträt- und Genremalerin mit einer überaus guten Reputation, so wurde sie, noch nicht einmal dreißig Jahre alt, das einzige weibliche Mitglied der Haarlemer Malersgilde. Außerdem unterrichtete

³³¹ Vgl. Greer 1980, S. 241 f., Sutherland Harris/Nochlin 1977, S. 158 – 160.

³³² Vgl. Zemon Davis 2003.

sie mehrere männliche Schüler. Leider aber kann Leyster auch als Beispiel für Künstlerinnen die ihren Beruf ihrer Ehe opferten herangezogen werden.³³³ (Abb.12.)

Die erste aus und in Spanien bekannte Bildhauerin des 17. Jahrhunderts ist Luisa Ignacia Roldán, im Ausstellungskatalog als Rolldan bezeichnet, sie lernte in der Werkstatt ihres Vaters, genauso wie ihre ältere Schwester und ihre zwei Brüder. Bald aber war es Luisa die die meisten Aufträge, für polychrome Holzskulpturen biblischer Gestalten, wie die *Büßende Magdalena* aus der Secessionsausstellung, oder terra-cotta Skulpturen, erhielt.³³⁴ (Abb.13.)

4.5. Im 18. Jahrhundert

Kurz zusammengefasst könnte man sagen, dass das 18. Jahrhundert einerseits von der Kultur Frankreichs, andererseits von den Schätzen des alten Roms und den Ideen Goethes bestimmt wurde. Bis zum Ausbruch der Französischen Revolution war das höfische Rokoko der Inbegriff weltmännischer Kultur und feiner Eleganz.

Parallel zum französischen höfischen Leben veränderten spektakuläre Funde, wie etwa die Ausgrabungen in Pompeji, Herculaneum oder Rom und damit Goethe mit seinen Italienreiseberichten, Mengs oder Winckelmann mit ihren Schriften die Interessen der Menschen. Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich der Klassizismus als Gegenbewegung zum verspielten Rokoko.

Doch während Künstlerinnen wie Rosalba Carriera, Angelika Kauffmann und Elisabeth Vigée-Lebrun Berühmtheit, wie keine Künstlerin vor ihnen, erlangen konnten, verwehrten die, die Gilden und Zünfte ersetzenden, Akademien den Damen weiterhin den Zutritt. So mussten die Frauen erneut Zurückstecken, wenn es zum Beispiel nur Akademiemitgliedern gestattet war an den alle zwei Jahre stattfindenden Ausstellungen im Salon des Louvre teilzunehmen.

Rosalba Carriera hat die Möglichkeiten der Porträtmalerei mit der Einführung des Pastellporträts wohl am weitesten ausgeschöpft. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, hatte Carriera die neue Technik der Pastellmalerei³³⁵ vollständig erforscht und damit

³³³ Vgl. Heller 1987, S. 44.

³³⁴ Vgl. Heller 1987, S. 50.

³³⁵ Farbstoffe wurden mit Kautschuk gebunden, diese Technik ermöglichte vielfarbige Porträts, welche in deutlich geringerer Zeit, wie etwa Ölbilder, ausgeführt werden konnten. Aber nicht nur die Zeitersparnis war ein wichtiger Bonus, auch der deutlich geringere Preis trug zum Erfolg der Pastellmalerei bei.

gesellschaftsfähig gemacht. Sie fand in Paris ungeheuren Anklang, so dass sie im Oktober 1720 einstimmig in die *Académie Royale de la Peinture* gewählt wurde. In ihren Porträts vermied es Carriera sich mit Details aufzuhalten, besonderes Augenmerk aber legte sie auf die Gestaltung der Gesichter.³³⁶ 1910 waren gleich mehrere ihrer Arbeiten ausgestellt, zwei davon wurden bereits um Zuge der Besprechung des Ausstellungsprogramms, da sie auf einem der wenigen erhaltenen Fotografien abgebildet sind, erwähnt. Bei den gezeigten Werken handelte es sich um, für Carriera typische, Porträts. (Abb.14.)

Angelika Kauffmann wurde als Einzelkind und ab ihrem 16. Lebensjahr als Halbwaise von ihrem Vater im höchsten Maß gefördert. Sie wurde 1741 in Chur in der Schweiz geboren, reiste aber den größten Teil ihres Lebens durch Europa, so lebte und arbeitete sie in Österreich, Italien und England. Obwohl sie eine Vielzahl von Porträts herstellte, feierte sie ihre größten Erfolge in der damals als Königsdisziplin erachteten Historienmalerei. So kam es auch, dass sie Mitglied in den Akademien in Bologna, Florenz, Rom und außerdem, als einzige Frau, neben der Blumenmalerin Mary Moser, Gründungsmitglied der *British Royal Academy* war.³³⁷

Die in der Ausstellung der VBKÖ gezeigte und im Katalog abgebildete Federzeichnung zeigt gut Kauffmanns Beschäftigung mit der Historienmalerei. So sind drei Figuren, zwei Frauen und ein Jüngling, in antiker Gewandung zu sehen, eine der Frauen hält einen abgespannten Bogen. (Abb.15.) Ein schönes Beispiel für Angelika Kauffmanns Porträtmalerei ist das Porträt der Fürstin Esterhazy.

Elisabeth Vigée-Lebrun war Marie-Antoinettes Porträtistin, Jacques-Louis Davids Konkurrentin und eine überaus ehrgeizige Malerin, die nach der Verhaftung des Königspaares einen zwölfjährigen Aufenthalt im Exil wählte und damit an den Höfen ganz Europas, ja sogar in Russland Berühmtheit und Vermögen erlangte.³³⁸ Fast könnte man sagen, dass sie es verstand aus ihrer Not eine Tugend zu machen.

Ihre Porträts der Königin Marie-Antoinette sind ganz im Stil des Rokoko gehalten.³³⁹ Heute faszinierender und anziehender sind aber bestimmt ihre Selbstporträts, vornehmlich jene auf denen sie sich mit ihrer Tochter Julie abbildet. So wie jenes 1910 gezeigte Bild *Mutter mit Kind*. (Abb.16.) Sie trägt die für sie typische turbanartige Kopfbedeckung. Greer meint sogar, dass „[...] sie die einzige ihrer Generation [war], deren Kunst von allem Anfang an die neuen

³³⁶ Vgl. Borzello 2000, S. 69 f., Greer 1980, S. 258 f., Heller 1987, S. 55 f., Sutherland Harris/Nochlin 1977, S. 161 – 164.

³³⁷ Vgl. Borzello 2000, S. 80, Heller 1987, S. 56, Kovalevski 1999, S. 270, Maierhofer 2008.

³³⁸ Vgl. Walczak 2004.

³³⁹ Vgl. Heller 1987, S. 59.

Eigenschaften des menschlichen Geistes feierte, um deren Befreiung die Revolution gekämpft hatte.“³⁴⁰.

Marguerite Gérard, die Schwägerin des Malers Jean-Honoré Fragonard, wurde dennoch, so nimmt Greer an, eher von ihrer Schwester, der Miniaturmalerin Anne-Marie, beeinflusst.³⁴¹

Typisch für die Technik des Miniaturmalens ist, dass das Bild aus vielen sorgfältig aufgetragenen Schichten aufgebaut ist, es ist außerdem fast kein Pinselstrich zu sehen. Gérard erweiterte diese Technik. Obwohl sie heute hauptsächlich ob ihrer Mutter-Kindbilder bekannt ist, scheint sie für die Darstellung häuslicher, moralisierender Genrebilder von größerer Bedeutung gewesen zu sein.³⁴² *Le Triomphe de Raton* entspricht in seinem Aufbau, der Positionierung der Figuren, der Darstellung der Dame im Mittelpunkt und dem kleinen Hündchen dieser Art. (Abb.17.)

Die französische Stillebenmalerin Anne Vallayer-Coster wurde bereits erwähnt. Über ihren Werdegang ist so gut wie nichts bekannt, doch brachte sie es mit ihren Stilleben so weit, dass ihr, als Malerin Marie-Antoinettes, ein Appartement im Louvre zur Verfügung gestellt wurde. Sie wurde, wohl ob ihrer Verbindung zum Hof und ob ihrer Freundschaft zu ihrem Bewunderer Denis Diderot, Mitglied der Akademie.

Wieder ist aus der Beschreibung des Kataloges nicht festzustellen, um welches ihrer Stilleben es sich bei der Ausstellung in der Secession gehandelt haben kann. Vallayer-Coster war bekannt dafür alles Mögliche abbilden zu können, gleich ob es sich um Blumenbilder, Instrumente, Gegenstände des täglichen Lebens oder um Tisch- und Speisearrangements handelte. (Abb.18.)

Jeanne Philiberte Ledoux, war wie Constance Mayer, welche später mit Pierre-Paul Prud'hon beruflich eng zusammenarbeitete, Schülerin von Greuze. Obwohl sie sich in den Pariser Salons hervortun konnte, legte sie Greuzes Stil nie ganz ab, so sind ihre sentimental, süßlichen Genrebilder ganz seiner Malweise angepasst.³⁴³

Kurz soll noch auf Adelaïde Labille-Guiard eingegangen werden, welche bis zur Französischen Revolution im Schatten Elisabeth Vigée-Lebruns stand. Wichtig zu erwähnen

³⁴⁰ Greer 1980, S. 275.

³⁴¹ Vgl. Greer 1980, S. 301.

³⁴² Vgl. Greer, 1980, S. 301, Heller 1987, S. 66, Sutherland Harris/Nochlin 1977, S. 197 – 200.

³⁴³ Vgl. Krull 1984, S. 95.

ist auch ihre Forderung für Frauen eine unbegrenzte Mitgliederzahl³⁴⁴ an der Akademie einzuführen. Sie konnte sich durchsetzen, bald danach aber wurde Frauen der Zugang endgültig ganz verwehrt.³⁴⁵ Auch die Französin Marie-Guillemine Benoist und Marie-Anne Collot, Falconets Schülerin, Mitarbeiterin und eine wichtige Bildhauerin, dürfen nicht unerwähnt bleiben.

Anna Dorothea Lisziewska Therbusch, die Tochter eines polnischen Malers, kam 1721 in Berlin auf die Welt. Sie wurde zwar von ihrem Vater, so wie ihre Geschwister, in der Malerei ausgebildet, mit ihrer Hochzeit allerdings Anfang der 1740er musste sie in ihrer Kunst zurückstecken. Erst zwanzig Jahre später sollte sie sich als Malerin hervortun. So erhielt sie Aufträge von Friedrich dem Großen und dem russischen Zarenhof, auch versuchte sie sich in Paris, wo sie es sogar schaffte im Salon auszustellen.³⁴⁶ Geldprobleme allerdings zwangen sie Paris recht bald wieder zu verlassen, Diderot meinte dazu: „Nicht das Talent fehlte ihr, um in diesem Land eine große Sensation hervorzurufen...Es fehlten ihr Jugend, Schönheit, Bescheidenheit und Koketterie.“³⁴⁷ Mit dem 1910 ausgestellten *Porträt des Jakob Philipp Hackert*, einem Landschaftsmaler, wurde sie als erste Frau in die *Akademie der bildenden Künste Wiens* aufgenommen. (Abb.19.)

Maria Cosway, geborene Hadfield, stellte an der *Royal Academy* in London Porträts, Historiengemälde, später Stiche aus. Ihr Ehemann, der Maler Richard Cosway scheint sie in ihrer Tätigkeit zu Anfang sehr unterstützt zu haben, als er aber selbst zu Ansehen gelangte, scheint es ein Problem für ihn gewesen zu sein, dass seine Frau für Geld arbeitete. Beachtenswert ist auch, dass Maria Cosway oft, auch alleine, auf Reisen, besonders nach Italien, war. Sie gründete dort zwei Mädchenschulen.³⁴⁸

Die 1910 gezeigte Zeichnung Cosways *Mutter mit Kind* hat sich damals und scheint sich auch heute noch in der Graphischen Sammlung der *Albertina Wien* zu befinden. Nur ist sie heute Richard Cosway zugeschrieben. (Abb.20.) Zu Maria Cosway ist keine Arbeit in der Sammlung auffindbar. Es soll daher zusätzlich eine ihr anerkannte Zeichnung gezeigt werden. (Abb.21.) Es ist, wie in der Zeichnung der *Albertina*, eine Mutter diesmal mit zwei Kindern zu sehen. Doch während die Wiener Zeichnung flach, ruhig und ohne jede Spannung ist,

³⁴⁴ Die Pariser Académie hatte von ihrer Gründung bis zur Französischen Revolution rund 450 Künstler aufgenommen, hingegen nur 15 Frauen. Außerdem war die Regel, dass nicht mehr als vier Frauen gleichzeitig die Mitgliedschaft inne haben konnten.

³⁴⁵ Vgl. Sutherland Harris/Nochlin 1977, S. 179 – 184.

³⁴⁶ Vgl. Borzello 2000, S. 81, Buchholz 2003, S. 43, Kovalevski 1999, S. 310.

³⁴⁷ Denis Diderot zitiert nach Buchholz 2003, S.43.

³⁴⁸ Vgl. Borzello 2000, S. 80, 110 f..

erzeugt das helle Licht, dass die Figurengruppe, welche flehend am Boden einer Küstenlandschaft sitzt, beleuchtet, eine dramatische Stimmung.

Künstlerinnen hatten im 18. Jahrhundert nicht nur die Pastellmalerei eingeführt, den Stil des Rokoko geprägt oder sich mehr oder weniger erfolgreich für die Aufnahme von Frauen an Akademien eingesetzt, sie hatten bis zu einem gewissen Grad den Sonderstatus verloren, die Gesellschaft hatte angefangen sich an die Frau als Künstlerin zu gewöhnen, sie zu akzeptieren. Der Weg ins 19. Jahrhundert war damit bereitet.

4.6. Im 19. Jahrhundert und Anfang des 20. Jahrhunderts

Das 19. Jahrhundert wurde von zwei großen Tendenzen bestimmt. Einerseits hielten die konservativen Akademien weiter an alten Traditionen fest, ja man suchte sogar eine Rückbesinnung, große Meister, der Duktus ganzer Epochen wurden kopiert, der Stil des Historismus prägte unter anderem auch Städte wie Wien. Andererseits sind aber gerade im Anfang dieses Jahrhunderts die Wurzeln der Moderne zu finden. Goya, Manet und die Impressionisten, van Gogh und Cezanne oder die kontemplativen Landschaftsdarstellungen Caspar David Friedrichs, man bemühte sich um die Wiedergabe von Stimmungen und nicht vordergründig um ein genaues Abbild der Wirklichkeit.

Auch der Kunstmarkt hatte sich verändert, nicht mehr adelige Mäzene bestimmten die Nachfrage, das breite Publikum, Kunstsammler aus dem gehobenen Bürgertum der Großstadt suchten Kunst zu kaufen, es etablierten sich Galerien.

Genauso hatte auch das Leben der Künstlerin eine Veränderung erfahren. Die meisten der Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts entstammten nicht, wie ihre Vorgängerinnen, einer Künstlerfamilie, mehr oder weniger Talent, Ehrgeiz, die moralische, wie auch die finanzielle Unterstützung der Familie und etwas Glück genügten meist schon. Damit nahm die Zahl sich künstlerisch betätigender Frauen drastisch zu, viele von ihnen blieben Amateurinnen, viele aber erreichten den Status einer Berufsmalerin. Private Kunstschulen für Mädchen waren in vielen Städten Europas keine Seltenheit mehr und nach und nach öffneten zahlreiche Kunstakademien und – schulen, welche bis dahin nur Männern offenstanden, auch Frauen ihre Zeichensäle.

Paris blieb im 19. Jahrhundert zweifellos der Sitz der Kunst, dennoch aber entstanden parallel dazu weitere kleine Kunstzentren. Aber nicht nur Großstädte, wie Wien oder München und später Berlin zogen Künstler und Künstlerinnen an, kleine Künstlerkolonien, welche sich das

Landleben und Rousseaus Forderung „Zurück zur Natur“ zum Lebensstil gemacht haben, wurden als Gegenpol zu den rasch wachsenden, sich schnell verändernden Großstädten eine beliebte Alternative, besonders auch für Frauen. Barbizon, in der Nähe von Paris, war die erste und einflussreichste Künstlerkolonie und Vorbild aller nachfolgenden. Besonders im Deutschland des 19. Jahrhunderts waren jene Kolonien von großer Bedeutung, Worpswede, Ahrenshoop, Dachau und Murnau, Amrum oder Fischerhude, meist in der Nähe großer Städte fanden sich eine Vielzahl solcher Zusammenschlüsse.³⁴⁹

Dass die Zahl der Künstlerinnen im 19. Jahrhundert stetig stieg wurde bereits erwähnt, es werden daher einige mehr oder weniger bedeutende Damen ausgelassen werden müssen.

Rosa Bonheur wurde 1822 als Tochter eines Zeichenlehrers geboren, er unterrichtete sie und ihre Schwester Julie. Von Anfang an widmete sie sich besonders der Tiermalerei, welche später ihre Hauptbeschäftigung werden sollte. Um die Anatomie der Tiere besser verstehen zu können besuchte Bonheur sogar Schlachthöfe und Pferdemarkte, für diese Gelegenheiten war es ihr auch erlaubt Männerkleidung zu tragen. Bis zu ihrem Tod lebte und arbeitete sie mit ihrer Freundin Nathalie Micas.³⁵⁰

Les boeufs nivernais gehört einer Serie von Ochsendarstellungen an. (Abb.22.)

Die russische, in Frankreich studierende und lebende Malerin Marie Bashkirtseff erlangte wohl ob ihrer veröffentlichten Tagebücher bis heute besondere Berühmtheit. In ihren Aufzeichnungen klagt sie besonders anschaulich über die Probleme mit denen junge Kunststudentinnen zu kämpfen hatten, gleich ob falsches, süßes Lob oder aufdringliche, die Mädchen ausnützende Lehrer. Bashkirtseff besuchte die Kunstakademie Julien, eine der wenigen Schulen an denen Aktzeichenkurse auch für Damen angeboten wurden. Sie verstarb mit nur 24 Jahren und hinterließ trotzdem ein großes Oeuvre.³⁵¹ (Abb.23.)

Marie Bashkirtseffs größte Rivalin war Louise Breslau. Sie wurde 1856 in der Schweiz geboren, ging aber, wie viele andere Frauen die sich in der Kunst versuchen wollten, nach Paris. Bashkirtseff schrieb erzürnt über sie: „Diese Kanaille, die Breslau, hat etwas komponiert [...] Es ist sehr korrekt gemacht; die Perspektive ist gut, auch die Ähnlichkeit und alles Übrige. Wenn man derartiges machen kann, wird man eine große Künstlerin werden. Ihr

³⁴⁹ Vgl. Behling/Manigold 2009, S. 9 – 17.

³⁵⁰ Vgl. Krull 1984, S. 144.

³⁵¹ Vgl. Borzello 2000, S. 124, Sutherland Harris/Nochlin 1977, S. 255 – 257.

ahnt's, nicht wahr? Ich bin eifersüchtig.“³⁵² Breslau erhielt mehrere Medaillen und wurde zum Ritter der Ehrenlegion ernannt, Greer gibt allerdings zu bedenken, dass Belobigungen wie diese eher versuchten die Damen glücklich zu machen und damit ruhig zu stellen, anstatt sie ehrlich zu ehren.³⁵³ Nun war in der Ausstellungen der VBKÖ das Bild einer Dame in Blau und Schwarz zu sehen, da dieses Bild weder im Katalog abgedruckt, noch in einer Sammlung auffindbar ist, werden an dieser Stelle zwei Damen in Blau und Schwarz gezeigt werden. (Abb.24.)

Es wurde bereits erwähnt, dass die Impressionisten - Ausstellung in der Secession 1903 bei dem Wiener Publikum weniger gut ankam, nun war aber auch bei der Ausstellung 1910 eine Impressionistin vertreten: Berthe Morisot. Ihre Kollegin und gemeinsame Freundin Manets Eva Gonzales wird oft mit ihr und Mary Cassatt genannt, auch mag sie in enger Verbindung zu den Impressionisten gestanden haben, ihre Malweise aber entsprach nicht dem impressionistischen Stil.

Der erste ihrer Lehrer, der Berthe Morisot beeindruckten konnte und inspirierte, war Jean-Baptiste-Camille Corot, er ermunterte sie und ihre Schwester hinaus in die Natur zu gehen und dort zu malen. Sie folgten seinem Rat, damit war der Grundstein für Berthes Karriere als impressionistische Malerin gelegt. So nahm sie an fast allen Impressionisten-Ausstellungen teil. Sie und Manet verband eine enge Freundschaft und es besteht kein Zweifel, dass sie sich gegenseitig beeinflussten. Morisot fertigte Stilleben, Landschaften und eine Fülle von Bildern von Frauen in unterschiedlicher Umgebung. Wie etwa das in der Secession gezeigte, Bild einer Frau *Im Garten*. (Abb.25.) Berthe Morisot verwendete im Gegensatz zu Eva Gonzales hellere Farben und einen losen Pinselstrich.³⁵⁴

Eva Gonzales wurde, obwohl sie wie gesagt, nicht unbedingt impressionistisch malte, besonders von Edouard Manet beeinflusst. Er war ihr Freund und Lehrer, oft saß sie ihm Modell. Gonzales stellte regelmäßig im Salon aus und erfuhr auch Lob und Anerkennung für ihre Arbeit. Während die von ihr dargestellten Themen, wie etwa Theaterbesucher und junge Frauen in der Natur, den Sujets der Impressionisten ähneln, entspricht ihnen ihre Malweise nicht. Eva Gonzales bevorzugte eine dunkle Farbpalette, starke hell-dunkel Kontraste. Klar

³⁵² Marie Bashkirtseff zitiert nach Behling/Manigold 2000, S. 122.

³⁵³ Vgl. Greer 1980, S. 79.

³⁵⁴ Vgl. Heller 1987, S. 94, Sutherland Harris/Nochlin 1977, S. 231 – 236.

definierte Formen zeichnen ihre Werke aus und erinnern an Manets Arbeiten der 1860er Jahre.³⁵⁵

In der Ausstellung 1910 waren sogar vier ihrer Arbeiten vertreten, eines davon *Der Spazierritt* zeigt gut ihre Beschäftigung mit Themen des Alltags. (Abb.26.)

Die bedeutendste deutsche Künstlerin ihrer Zeit war zweifellos Käthe Kollwitz. Ihre bisher unübertroffenen Arbeiten über Elend, Armut und das Leiden finden ihren Anfang in den Jahren 1895 bis 1898 in einem Zyklus zum *Weberaufstand*³⁵⁶. Ein weiterer Zyklus zu den *Bauernkriegen* folgte 1903 bis 1908. Ab da widmete sie sich in ihren Arbeiten hauptsächlich der Darstellung sozialer Probleme der Gegenwart.³⁵⁷ Sieben ihrer Radierungen zu den Themen *Arbeitslosigkeit*, *Not*, *Aufbruch* und dem Elend der Frau, in *Frau mit totem Kind* und *Schwangere Frau*, fanden sich in der Ausstellung in der Secession 1910. (Abb.27.)

Als weitere deutsche Künstlerin soll Dora Hitz erwähnt werden. Sie malte im Dienste der rumänischen Königin Elisabeth, welche selbst künstlerisch tätig war, doch zog es sie, wie die meisten Künstlerinnen jener Zeit, nach Paris. Zehn Jahre sollte sie dort studieren und arbeiten, bis sie nach Berlin ging. Sie wurde Mitglied des *Vereins der Berliner Kunstfreunde und Kunstfreundinnen* und schließlich Gründungsmitglied der *Berliner Secession*. Hauptsächlich malte Hitz Frauen, Mädchen oder Mütter.³⁵⁸ (Abb.28.)

Margaret Macdonald Mackintosh wird meist nur mit ihrem Mann Charles Rennie Mackintosh genannt und ihre Kunst wird meist nur als Zusatz zu der seinen erwähnt. Dabei war sie eine der talentiertesten schottischen Künstlerinnen um die Jahrhundertwende. Sie und ihre Schwester Frances studierten an der *Glasgow School of Art*, wo sie auch Mackintosh kennen lernte. Margaret Macdonald produzierte Metallarbeiten und Graphiken, illustrierte Bücher und designte Möbel.³⁵⁹ Auch vor 1910 war sie in Secessionsausstellungen zu sehen, die Zeichnung *Junirose*, ist ein schönes Beispiel für ihre Verbundenheit zum Art Deco und erklärt damit auch die Verbindung zu den Secessionisten. (Abb.29.)

Natürlich wären noch einige bedeutende Künstlerinnen zu nennen, auch in der ersten Ausstellung der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* waren mehr als jene eben besprochenen Künstlerinnen zu sehen, dennoch sollte damit ein guter Überblick gegeben sein. Abschließend sollen nun österreichische Künstlerinnen um 1900 Erwähnung finden,

³⁵⁵ Vgl. Heller 1987, S. 94, Sutherland Harris/Nochlin 1977, S. 247 f..

³⁵⁶ Die Serie ist inspiriert von Gerhart Hauptmanns Drama „Die Weber“.

³⁵⁷ Vgl. Artinger 2001, S. 73 – 93, Krull 1984, S. 145.

³⁵⁸ Vgl. Behling/Manigold 2000, S. 79.

³⁵⁹ Vgl. Burkhauser 1993.

außerdem wird auf ein paar, an der Ausstellung maßgeblich beteiligte Damen und Mitglieder der VBKÖ eingegangen werden.

4.6.1. Künstlerinnen in Österreich um 1900

Die Malerin Emilie Mediz-Pelikan war 1910 zur Ausstellung bereits zwei Jahre tot. 1891 heiratete sie den Maler Karl Mediz, mit dem sie Reisen unter anderem nach Italien, Ungarn und Paris unternahm. 1903 wurde dem Ehepaar eine große Ausstellung im Wiener Hagenbund gewidmet. Es ist möglich Mediz-Pelikans Schaffen und die Arbeiten ihres Mannes direkt zu vergleichen und dabei fällt auf, dass Emilie ihren Stil konsequenter verfolgte. Ein weiterer Unterschied zu dem Werk Karl Mediz ist, dass sie eher dem Realismus verbunden blieb und nicht das Fantastische in der Natur suchte.³⁶⁰ (Abb.30.)

Auch Hermine Heller-Ostersetzer lebte 1910 nicht mehr. Auch wenn ihr Stil zunächst dem Wiener Jugendstil zuzuschreiben ist, sind es ihre dargestellten Themen nicht. Die Beschäftigung mit dem sozialen Elend der Wiener Arbeiter oder der Bauern stand im starken Gegensatz zur Ästhetik der Jugendstilmalerei. Ihre Arbeiten waren in Österreich zu jener Zeit einzigartig.³⁶¹ (Abb. 31.)

Tina Blau, Marie Egner und Olga Wisinger-Florian zählten und zählen wohl zu den bekanntesten österreichischen Künstlerinnen jener Zeit. Außerdem waren sie alle drei Mitglieder der Künstlerinnengruppe *Acht Künstlerinnen*, jedoch nur Marie Egner sollte der VBKÖ beitreten.

Von Tina Blau war, wie auch von Egner und Wisinger-Florian, bereits in Bezug auf ihre Verbindung zu Emil J. Schindler die Rede. Da sich die Biographien der drei Künstlerinnen sehr ähneln, soll auf sie gleichzeitig eingegangen werden. Ob nun Schülerinnen Schindlers oder nicht, von ihm beeinflusst waren alle drei auf jeden Fall. Ihr Stil, heute bekannt als Stimmungsimpressionismus, versuchte die Stimmung, den Moment so unmittelbar und ursprünglich wie nur möglich wiederzugeben.³⁶² (Abb.33.&34.) Besonders Tina Blaus *Frühling im Prater* fand bei der Künstlerinnenausstellung großen Anklang, fast jeder Zeitungsartikel lobte es. (Abb.32.)

³⁶⁰ Vgl. Geretsegger 1999, S. 104 – 107, Plakolm-Forsthuber 1994, S. 120 – 123.

³⁶¹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 126 f..

³⁶² Vgl. Holaus 1999, S. 84 – 94, Plakolm-Forsthuber 1994, S. 111 – 114, Winklbauer 1999b, S. 61f., Winklbauer 1999c, S. 72 – 74.

Die in Russland geborene Bildhauerin Therese Feodorowna Ries gehörte zu den wichtigsten Bildhauerinnen Österreichs. Schon 1896 sorgte sie mit ihrer *Hexe*, welche im Künstlerhaus präsentiert wurde, für großes Aufsehen. (Abb.35.) Jene Hexe war weit entfernt von einer edlen Marmorstatue, es war eine hässliche, nackte sich die langen Krallen schneidende Frau dargestellt. Doch wollte, obwohl man einen Skandal erwartete, sogar der Kaiser die Schöpferin jener Arbeit kennenlernen.³⁶³ Auch die in der Secession 1910 gezeigte *weibliche Büste* zeigt deutlich Ries Talent. (Abb.36.) Der Kontrast zwischen dem grob bearbeiteten Stein im Bereich des Kleides und der feinen, glatten Haut der Dame lässt die Arbeit nicht, wie vielleicht anzunehmen, unfertig wirken, vielmehr unterstreicht er die Zartheit der Haut.

Eine weitere Bildhauerin ist Elsa Kalmar de Köveshazi, sie kam über die Malerei und über mehrere Studienaufenthalte im Ausland zur Bildhauerei. Ihr 1903 in Florenz entstandener *Mädchenakt*, der auch 1910 zu sehen war, war ein großer Erfolg. Das lebensgroße Mädchen ordnet sich die Haare, die dabei nach oben gehaltenen Arme lassen die Nackte noch ungeschützt wirken. Die Oberfläche des Marmors ist nicht regelmäßig glatt poliert.³⁶⁴ (Abb.37.)

Helene Funke wurde 1869 in Chemnitz geboren, sie studierte in München, Paris und Süditalien, während ihrer Pariser Zeit war sie mit Henri Matisse und George Braque befreundet, sie stellten auch gemeinsam aus. Der Erste Weltkrieg zwang sie zurück nach Wien. Ursprünglich war ihre Malweise stark an dem Stil der naturalistischen Münchner Landschaftsbilder orientiert, bald aber setzte sie sich immer mehr mit dem Impressionismus auseinander.³⁶⁵ Betrachtet man das Bild der *Küstenlandschaft* fällt deutlich der pastose Farbauftrag durch das Mal- beziehungsweise Palettenmesser auf. (Abb.38.) Diese Technik sollte Funke besonders Anfang der zwanziger Jahre für sich perfektionieren.³⁶⁶

Wichtige österreichische Künstlerinnen wie etwa Elena Luksch-Makowsky, eine Malerin, Graphikerin, Bildhauerin und Kunstgewerblerin, die gemeinsam mit ihrem Ehemann regelmäßig in der Secession ausstellte oder Broncia Koller-Pinell, auch sie stellte in der Secession und auch im Ausland in der Galerie Miethke aus, ihr Stil ist deutlich von dem der Secessionisten geprägt, können leider nicht ausführlicher behandelt werden, sollen aber auf jeden Fall Erwähnung finden. Auch Vally Wieselthier darf nicht unerwähnt bleiben. Sie

³⁶³ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 210 – 213, Plakolm-Forsthuber 1997, S. 179 – 186.

³⁶⁴ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 218 f..

³⁶⁵ Vgl. Behling/Manigold 2000, S. 134 – 138. Brugger 1999, S. 341.

³⁶⁶ Vgl. Bucher 2007, S. 50.

arbeite für die Wiener Werkstätte, ihre Keramiken wurden zwar um 1900 als sogenannte Weiberkunst abgetan, doch verbergen sie eine „hintergründige Ironie“³⁶⁷.³⁶⁸

4.6.2. Die Künstlerinnen der Vereinigung bildender Künstlerinnen

Es ist nicht möglich auf alle 32 Mitglieder der Anfangsjahre einzugehen, da dies einer reinen Aufzählung gleichen würde, es sollen daher jene Damen besprochen werden, die an dem Programm und dem Aufbau der ersten Ausstellung der VBKÖ maßgeblich beteiligt waren.

Olga Brand-Krieghammer war die erste Präsidentin und damit auch Gründungsmitglied der VBKÖ, sie stand der Vereinigung von 1910 bis 1915 vor. Als Tochter des Reichskriegsministers Baron Edmund von Krieghammer geboren, wuchs sie in gehobenen Verhältnissen auf. Sie erhielt bei Carl Moll Privatunterricht. Als Präsidentin der VBKÖ ist ihr natürlich eine besonders große Rolle in Bezug auf die erste Ausstellung zuzuschreiben. Sie scheint bis etwa 1929 in Wien künstlerisch tätig gewesen zu sein, ab da aber finden sich keinerlei Informationen mehr zu ihr.³⁶⁹ (Abb.39.)

Die Vizepräsidentin Ilse Twardowski-Conrat wurde bereits mehrmals erwähnt. Sie wurde 1880 in Wien geboren und entstammte einer kunstinteressierten, großbürgerlichen, aufgeschlossenen jüdischen Familie. Als Privatschülerin des belgischen Bildhauers Charles van der Stappen wurde sie von ihm an der Akademie in Brüssel unterrichtet. Nach einer dreijährigen Lehrzeit kehrte sie nach Wien zurück und führte dort ein Atelier. Zahlreiche Aufträge erhielt sie für Porträtbüsten, mitunter für Alma Mahler oder Theodor Gomperz, oder Grabmäler.³⁷⁰ Die 1907 gefertigte *Büste der Kaiserin Elisabeth*, sie war 1910 in der Ausstellung zu sehen, erregte einiges Aufsehen. (Abb.40.) Sie ist im Stil des Jugendstil gefertigt. Der Kopf ist leicht geneigt und ernst, die nach vorn geneigte Haartolle unterstützt und unterstreicht den Moment des Vorbeugens. Streng im Gegensatz zu den Haren wirkt der straff nach unten gezogene Schleier, der Hals und Schulter umschließt.

Helene Krauss wurde 1876 in Wien geboren, sie war gleichzeitig mit Ilse Twardowski-Conrat Vizepräsidentin und später die zweite Präsidentin der VBKÖ.³⁷¹

³⁶⁷ Brugger 1999, S.31.

³⁶⁸ Vgl. Brugger 1999, S. 346, 347, 353.

³⁶⁹ Vgl. Lackner 2011, S. 30, www.onb.ac.at/ariadne - Frauen in Bewegung, (19.06.2011).

³⁷⁰ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 214 f., Plakolm-Forsthuber 1997, S. 186 – 193, Plakolm-Forsthuber 1999, S. 115.

³⁷¹ Vgl. Lackner 2011, S. 30.

Krauss studierte in Italien, sie malte Landschaften, Porträts und aber auch Kostümentwürfe. Politisch stand sie dem Nationalsozialismus nahe und wurde daher besonders zu jener Zeit als Künstlerin geehrt und gelobt. Die von ihr illustrierten Hitler - Huldigungsbüchlein wurden in großer Stückzahl publiziert und mehrmals neu aufgelegt.³⁷² (Abb.41.)

Die dritte Präsidentin der VBKÖ war Louise Fraenkel-Hahn, sie hatte jene Position von 1923 bis 1937 inne. Fraenkel-Hahn wurde 1878 in Wien geboren, 1937 musste sie, da sie jüdischer Abstammung war, ins Exil nach Paris gehen, wo sie 1939 starb.³⁷³ Sie lernte an der Wiener Kunstgewerbeschule und in München und machte mehrere Studienreisen. Auch ist sie als Exlibris – Künstlerin bekannt.³⁷⁴

Lona von Zamboni wurde 1877 geboren, sie besuchte die Kunstgewerbeschule in Wien und wurde dabei von Franz Metzner unterrichtet.³⁷⁵ Bei der Ausstellung 1910 in der Secession hatte sie die Ehre, dass ihre *Büste seiner Majestät* im Vestibül der Secession präsentiert wurde.

³⁷² Vgl. www.onb.ac.at/ariadne - Projekt Frauen in Bewegung, (19.06.2011).

³⁷³ Vgl. Lackner 2011, S. 30.

³⁷⁴ Vgl. Karolyi/Smetana 2004, S. 83.

³⁷⁵ Vgl. Plakolm-Forsthuber, 1994, S. 65, 215.

Zusammenfassung

„Eine Künstlerinnenvereinigung zu gründen, war ein Gebot der Notwendigkeit.“³⁷⁶

Der Weg, den die Frau gehen musste um frei und selbstständig denken und handeln zu können, war weit und steinig. Viele Hindernisse mussten überwunden werden, viele davon hatten sich die Frauen selbst gelegt. Diese Arbeit hat zu Beginn versucht eben diesen Weg aufzuzeigen und damit den Kontext für alles Folgende zu schaffen. Alles Folgende - damit also auch für die *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*.

„Gegründet wurde sie [die Vereinigung] 1910 von Frau Olga Brand-Krieghammer, die mit frischem Wagemut alle Schwierigkeiten, die sich einer solchen Gründung entgegenstellten, überwand. Es waren deren nicht wenige. Erstens entstand ein gewisses Misstrauen unter den Künstlerinnen selbst, die zu Anfang nicht alle Gefolgschaft leisten wollten; zweitens war gar kein Geld vorhanden; ausserdem gab es, wie bei jeder neuen Sache, die üblichen Miesmacher und unter den männlichen Kollegen reichlich viel Spötter, die eine Art Kaffeekränzchenvereinigung vorhersagten. Alles wurde überwunden, dank der Zähigkeit von Frau Brand-Krieghammer und deren Mitstreiterinnen.“³⁷⁷

Die Gründung der VBKÖ war ein in der Kunstgeschichte Österreichs wichtiges Ereignis, genauso bedeutend aber war ihre erste Ausstellung *Die Kunst der Frau*, welche noch im Gründungsjahr in der Secession eröffnet wurde.

„Die erste internationale und retrospektive Ausstellung in der Sezession im Herbst 1910 brachte einen umfassenden Ueberblick über das Kunstschaffen der Frau in der Vergangenheit und Gegenwart. Der Erfolg war glänzend. Nach diesem glücklichen Debut mietete die Vereinigung Atelierräume in der Mäyседergasse und veranstaltete daselbst ihre Ausstellungen.“³⁷⁸

Bis in das Jahr 1930, das Jahr in dem die oben zitierte Festrede gehalten wurde, war viel erreicht worden, viel hatte sich verändert. Mit Recht konnten die Damen der Vereinigung stolz zurücksehen. Zwanzig Jahre und noch nicht einmal eine Künstlerinnengeneration später waren so gut wie alle zu Beginn gesetzten Pläne umgesetzt worden. Frauen fanden Aufnahme

³⁷⁶ Text, wohl zu einer Rede 1930, ARCH 36, Archiv der VBKÖ.

³⁷⁷ Text, wohl zu einer Rede 1930, ARCH 36, Archiv der VBKÖ.

³⁷⁸ Text, wohl zu einer Rede 1930, ARCH 36, Archiv der VBKÖ.

an der Akademie, sie nahmen regelmäßig an Ausstellungen teil und sie erhielten Ehren- oder sogar Staatspreise.

Auch hatte sich die Position der Künstlerin verändert, nun war eine Kunst schaffende Frau schon lange keine Kuriosität mehr, doch vollends akzeptiert wurden Künstlerinnen 1910 noch nicht, anders 1930. Die Frau war nun in die meisten Betätigungsfelder vorgedrungen, die Berufstätige war akzeptiert und aus der Gesellschaft nicht mehr wegzudenken. Es wird zum ersten Mal anerkannt, dass Künstlerinnen nicht nur in der Lage sind dem vom Mann geschaffenen Kunstwerk Gleichwertiges entgegenzusetzen, sondern dass sie fähig sind Neues, Anderes zu kreieren. Die „Nachahmerin“ war nun endlich zur anerkannten Kunstschöpferin geworden.

Natürlich war es auch die Zeit die für die Frauen arbeitete. Genauso hatte der Erste Weltkrieg seinen Beitrag geleistet. Doch war es zu einem großen Teil der Verdienst der Frauenbewegung, der den Frauen die lang ersehnten Rechte brachte.

Die *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* war Teil dieser Frauenbewegung.

Abbildungen

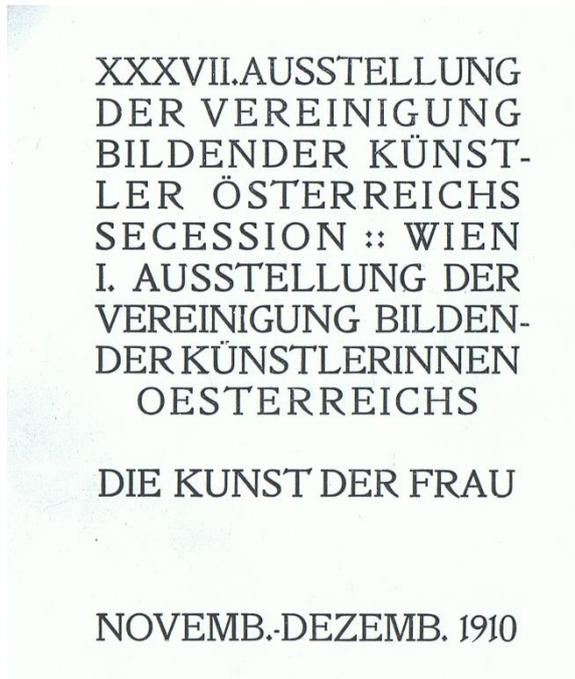


Abb.1. Kat. Ausst. Secession 1910.



Abb.2. Wien, Secession, Hauptraum der Ausstellung
1910.



Abb.3. Wien, Secession, linker rückwärtiger
Raum, Ausstellung 1910.



Abb.4. Wien, Secession, rechter Seitenraum III
Ausstellung 1910.

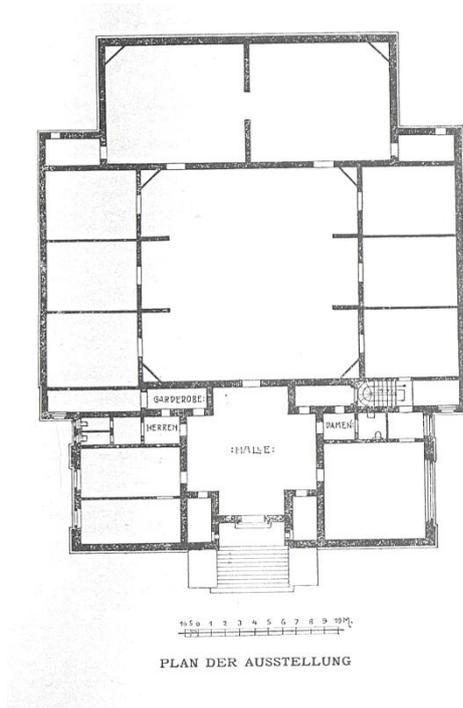


Abb.5. Wien, Secession, Grundriss.



Abb.6. Sofonisba Anguissola, Isabel de Valois, um 1599.



Abb.7. Catharina van Hemessen, Maria mit Kind.



Abb.8. Simon Vouet, Martha tadelt ihre eitle Schwester, um 1620.



Abb.9. Mary Beale, Porträt der Lady Castlemaine.



Abb.10. Mary van Oosterwijk, Vanitas Stilleben, 1668.



Abb.11. Rachel Ruysch, Blumenstück, 1706.



Abb.12. Judith Leyster, Kinderbildnis.



Abb.13. Luisa Roldan, Büßende Magdalena.



Abb.14. Rosalba Carriera, Prinz Friedrich August, 1714.



Abb.15. Angelika Kauffmann, Federzeichnung.



Abb.16. Elisabeth Vigee-Lebrun, Mutter mit Kind, um 1786.



Abb.17. Marguerite Gerard, Le triomphe de Raton.



Abb.18. Anne Vallayer-Coster, Die weiße Suppenschüssel, 1771.



Abb.19. Anna D. Liszewska Therbusch, Porträt des Jakob Ph. Hackert, 1768.



Abb.20. Richard Cosway, Mutter mit Kind.



Abb.21. Maria Cosway, Mutter mit Kindern.



Abb.22. Rosa Bonheur, les boeufs nivernais, 1859.



Abb.23. Marie Bashkirtseff, Frauenkopf.



Abb.24. Louise Breslau, Chez Soi, 1885.



Abb.25. Berthe Morisot, Im Garten, 1882/3.



Abb.26. Eva Gonzales, Spazierritt.



Abb.27. Käthe Kollwitz, Arbeitslosigkeit.



Abb.28. Dora Hitz, Porträt des Fräuleins von B..



Abb.29. Margaret Macdonald Mackintosh,
Junirose, 1898.



Abb.30. Emilie Mediz-Pelikan, großes Landschafts-
bild, um 1900.



Abb.31. Hemine Heller-Ostersetzer,
Kirchgang in Taufers.



Abb.32. Tina Blau, Frühling im Prater, 1882.



Abb.33. Marie Egner, Weidenallee in Stillfried an der March, 1882.



Abb.34. Olga Wisinger-Florian, Der erste Reif, um 1900.

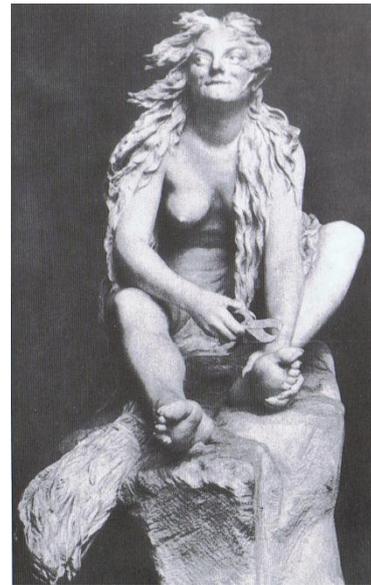


Abb.35. Therese Feodorowna Ries,
Hexe, um 1896.



Abb.36. Therese Feodorowna Ries,
weibliche Büste.

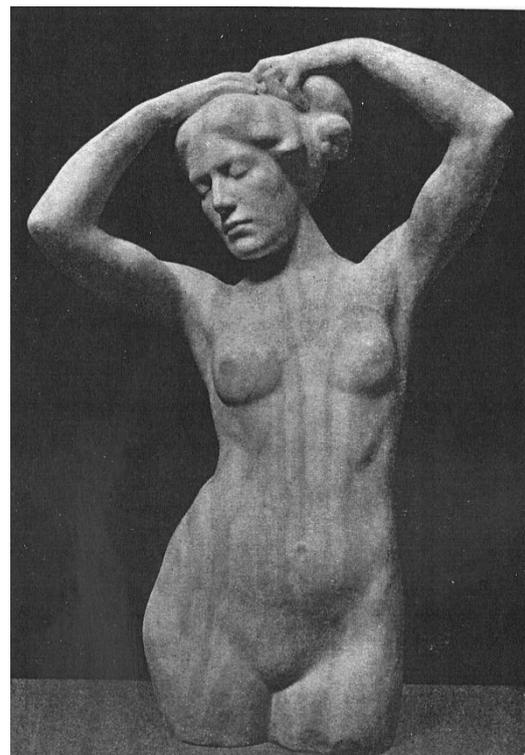


Abb.37. Elsa Kalmar de Köveshazi,
Mädchenakt, 1903.



Abb.38. Helene Funke, Küstenlandschaft,



Abb.39. Olga Brand-Krieghammer, Azaleenhaus.

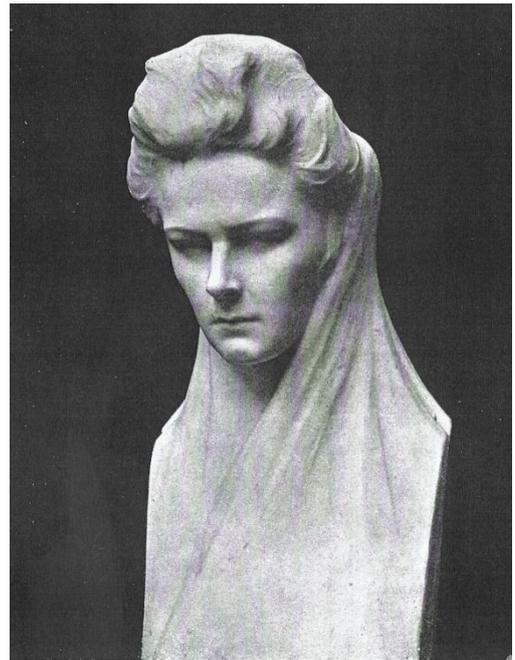


Abb.40. Ilse Twardowski-Conrat, Kaiserin Elisabeth, 1907.

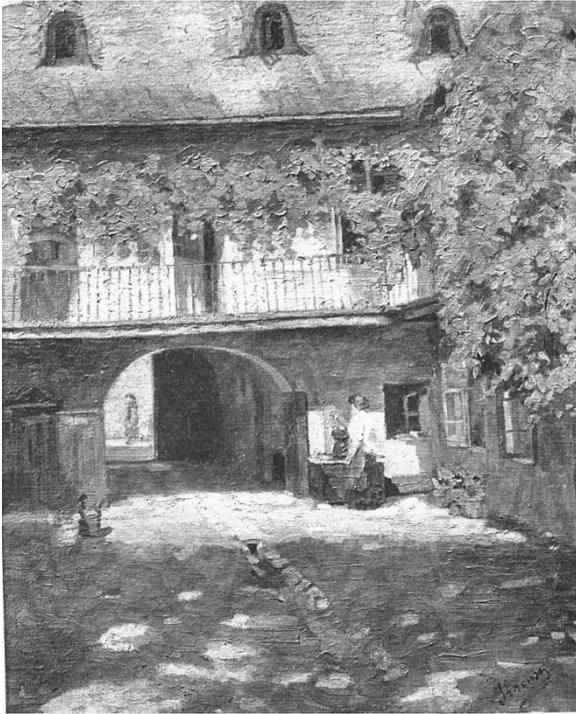


Abb.41. Helene Krauss, Wiener Vorstadthof.



Abb.42. Elisabetta Sirani, Porcia, 1664.



Abb.43. Catharina van Hemessen, Triptychonflügel, Mitte 16. Jahrhundert.

Abbildungsnachweis

- Abb.1.** Kat. Ausst. Secession, Wien 1910.
- Abb.2.** <http://www.onb.ac.at/Bildarchiv>, (24.06.2011)
- Abb.3.** <http://www.onb.ac.at/Bildarchiv>, (24.06.2011)
- Abb.4.** <http://www.onb.ac.at/Bildarchiv>, (24.06.2011)
- Abb.5.** Kat. Ausst. Secession, Wien 1910.
- Abb.6.** Kunsthistorisches Museum Wien, <http://www.bilddatenbank.khm.at>, (26.06.2011)
- Abb.7.** Kat. Ausst. Secession, Wien 1910.
- Abb.8.** Kunsthistorisches Museum Wien, <http://www.bilddatenbank.khm.at>, (26.06.2011)
- Abb.9.** Kat. Ausst. Secession, Wien 1910.
- Abb.10.** Kunsthistorisches Museum Wien, <http://www.bilddatenbank.khm.at>, (26.06.2011)
- Abb.11.** Kunsthistorisches Museum Wien, <http://www.bilddatenbank.khm.at>, (26.06.2011)
- Abb.12.** Kat. Ausst. Secession, Wien 1910.
- Abb.13.** Kat. Ausst. Secession, Wien 1910.
- Abb.14.** Kunsthistorisches Museum Wien, <http://www.bilddatenbank.khm.at>, (26.06.2011)
- Abb.15.** Albertina Wien, <http://www.albertina.at> – Grafische Sammlung, (26.06.2011)
- Abb.16.** Louvre Paris, <http://www.louvre.fr>, (26.06.2011)
- Abb.17.** Kat. Ausst. Secession, Wien 1910.
- Abb.18.** Sutherland Harris/Nochlin 1977, S.82.
- Abb.19.** Akademie der bildenden Künste Wien, <http://www.prometheus.uni-koeln.de>,
(25.06.2011)
- Abb.20.** Albertina Wien, <http://www.albertina.at>, (26.06.2011)
- Abb.21.** Print Collection, Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and
Photographs, The NY Public Library, Lenox-Tilden Foundation,
<http://www.tate.org.uk/britain>, (26.06.2011)
- Abb.22.** Art gallery of Ontario, <http://www.ago.net/1664>, (26.06.2011)
- Abb.23.** Kat. Ausst. Secession, Wien 1910.
- Abb.24.** Musee d'Orsay Paris, <http://www.musee-orsay.fr>, (26.06.2011)
- Abb.25.** The Art Institute of Chicago, <http://www.atc.edu/aic/collections/artwork>,
(26.06.2011)

Abb.26. City Museum and Art Gallery Bristol, GB,

<http://www.bristol.gov.uk/ccm/content/leisure-culture/museums-galleries/art-gallery-viewer>, (26.06.2011)

Abb.27. Kat. Ausst. Secession, Wien 1910.

Abb.28. Kat. Ausst. Secession, Wien 1910.

Abb.29. Belvedere Wien, <http://www.belvedere.at>, (26.06.2011)

Abb.30. Brugger 1999, S. 110.

Abb.31. Kat. Ausst. Secession, Wien 1910.

Abb.32. Belvedere Wien, <http://www.belvedere.at>, (26.06.2011)

Abb.33. Brugger 1999, S. 76.

Abb.34. Brugger 1999, S. 101.

Abb.35. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 212.

Abb.36. Kat. Ausst. Secession, Wien 1910.

Abb.37. Kat. Ausst. Secession, Wien 1910.

Abb.38. Bucher 2007, 87.

Abb.39. Kat. Ausst. Secession, Wien 1910.

Abb.40. Kat. Ausst. Secession, Wien 1910.

Abb.41. Kat. Ausst. Secession, Wien 1910

Abb.42. Sutherland Harris/Nochlin, S.77.

Abb.43. Borzello 2000, S.25.

Aufzählung der ausgestellten Künstlerinnen mit den gezeigten Werken³⁷⁹

- Adler Angela** (Österreich 1877 – 1927) Ordentliches Mitglied
209. Stille See / Öl (rechter Seitenraum I)
- Amira Anna von** (München ?)
121. Siesta / Öl (linker Seitenraum II)
- Anethan Alice d'** (Belgien / Frankreich ?)
278. Engelstudien / Kreidezeichnung (rechter Seitenraum V)
294. Frauenkopf / Öl (rechter Seitenraum V)
- Anguisciola Sofonisba** (Cremona 1531/35 – Palermo 1625)
58. Frauenbildnis / Öl (Mittelraum) – Bild im Katalog abgedruckt (hier Abb.6.)
- Atwood Clare** (Großbritannien 1866 – 1962)
147. Fischmarkt in London / Öl (linker Seitenraum III)
- Auegg von** (Österreich um 1850)
36. Doppelporträt / Aquarell (Mittelraum)
39. Damenporträt / Miniatur (Mittelraum)
42. Damenporträt / Miniatur (Mittelraum)
- Baselli Marie von** (Ungarn 1862 – 1924)
250. Landschaftsstudie / farbige Zeichnung (rechter Seitenraum IV)
252. Landschaftsstudie / farbige Zeichnung (rechter Seitenraum IV)
295. Landschaftsstudie / farbige Zeichnung (Raum im ersten Stock)
- Bashkirtseff Marie** (Russland 1859 – Frankreich / Paris 1884)
98. Frauenkopf / Öl (linker Seitenraum I) – im Katalog (von ihr selbst zerschnitten)
(Abb.23.)
99. Im Nebel / Öl (linker Seitenraum I)
- Bauer Martha** (Berlin 19./20. Jahrhundert)
238. Knabe / Gips (rechter Seitenraum III)
242. Mädchen / Gips (rechter Seitenraum III)
- Beale Mary** (Großbritannien 1632 – 1697)
59. Porträt der Lady Castlemaine / Öl (Mittelraum) – im Katalog (Abb.9.)

³⁷⁹ Kat. Ausst. Secession Wien 1910.

Beauclerc Diana (Großbritannien 1734 – 1808)

68. Eduard Gibbon – Karikatur / Federzeichnung (Vitrine)

Bertrand Gabriele (1737 ? – 1790)

44. Porträt des Gatten, auch als Fischer von Erlach bezeichnet / Pastell (Mittelraum)

46. Porträt der Schriftstellerin Karoline Pichler / Pastell (Mittelraum)

Besnard Charlotte (Frankreich / Paris 1855 – 1930)

149. Maske / Terrakotta (linker rückwärtiger Raum)

156. Die Orangen / Öl (linker rückwärtiger Raum) – im Katalog

169. Maske / Terrakotta (linker rückwärtiger Raum)

Bishop-Robertson Suze (Großbritannien ?)

167. Das weiße Haus / Öl (linker rückwärtiger Raum)

168. Interieur / Öl (linker rückwärtiger Raum)

Blankenburg Paula von (Deutschland 1875 - ?)

124. Bildnis des Dr. M. / Öl (linker Seitenraum II)

Blatherwick Lili (Großbritannien 1854 – 1934)

283. Sommer / Aquarell (rechter Seitenraum V)

284. Herbst / Aquarell (rechter Seitenraum V)

Blau-Lang Tina (Österreich / Wien 1845 – 1916)

154. Frühling im Prater / Öl (linker rückwärtiger Raum) – im Katalog (Abb.32.)

Boch Anna (Frankreich 1848 – Belgien 1936)

191. Alter Hafen von Mentone / Öl (rechter rückwärtiger Raum))

Bonheur Rosa (Frankreich 1822 – 1899)

18. Les boeufs nivernais / Öl (Mittelraum) – im Katalog (Abb.22.)

77. Landschaft / Aquarell (Vitrine)

Boznanska Olga von (Polen / Krakau 1865 – Frankreich / Paris 1940)

203. Damenporträt / Öl (rechter Seitenraum I) – im Katalog

Brand-Krieghammer Olga (Österreich / Wien 1871 - ?)

O.M.

214. Azaleenhaus / Öl (rechter Seitenraum II) – im Katalog (Abb.39.)

216. Verwildeter Garten / Öl (rechter Seitenraum II)

218. Blasse Rosen / Öl (rechter Seitenraum II)

Breithut-Munk Eugenie (Österreich 1867 – 1915)

198. Österreichische Bauern / Öl (rechter Seitenraum I) – im Katalog

Breslau Marie Louise - Catherine (Deutschland / München 1856 – Frankreich / Neuilly-sur-Seine 1927)

179. Dame in Blau und Schwarz / Pastell (rechter rückwärtiger Raum)

Brevillier Henriette von (Österreich 1801 – 1843)

14. Sechs Miniaturen aus Elfenbein / Elfenbein (Mittelraum)

20. Selbstporträt / Aquarell (Mittelraum)

Brooks N. (US ?)

240. Die schwarze Toque / Öl (rechter Seitenraum III) – im Katalog

Carpenter Margaret Sarah (Großbritannien 1793 – 1872)

50. Porträt des Master Arthur Onley / Öl (Mittelraum)

Carriera Rosalba (Italien / Venedig 1675 – 1757)

40. Porträt der Gräfin Wilczek-Öttingen / Pastell (Mittelraum)

43. Bildnis Friedrich August III. / Öl (Mittelraum) (Abb.14.)

52. Tod der Heiligen Theresia / Pastell (Mittelraum)

Caspar-Filser Maria (Riedlingen 1878 – Brandenburg 1968)

115 Frühlingshügel / Öl (linker Seitenraum II)

Cazin Marie (Frankreich 1845 – 1924)

234. Betrachtung / Umbrzeichnung (rechter Seitenraum III)

243. Das Kindermädchen / Pastell (rechter Seitenraum III) – im Katalog

Charring Fanny (Frankreich 1806 – 1810)

38. Damenbildnis / Miniatur auf Elfenbein (Mittelraum) – im Katalog

Chaudet Jeanne Elisabeth (Frankreich 1767 – 1832)

49. Frauenporträt / Öl (Mittelraum)

Ciardi Emma (Italien 1879 – 1933)

161. Rotundenschlösschen / Öl (linker rückwärtiger Raum) – im Katalog

Coltelli Elfriede von (Österreich / Kroisbach bei Graz 1882 - ?)

O.M.

219. Herbstmorgen am See / Öl (rechter Seitenraum II)

Cornaro Helene Baronin (Österreich 19./20. Jahrhundert)

306. Stilleben / Öl (Raum im ersten Stock)

Cosway Maria Cecilia Louisa (Italien 1760 – 1838)

78. Mutter mit Kind / Getonte Zeichnung (Vitrine) (Abb.20./21.)

Crespel Henriette (1753 ? – 1825 ?)

150. Der Spiegel / Aquarell (linker rückwärtiger Raum)

Dannenberg Alice (Russland / Annenburg 1861 – 1948)

158. Im Luxembourg / Öl (linker rückwärtiger Raum)

Davis Mary (Großbritannien ?)

139. Der Weingarten / Öl (linker Seitenraum III)

Deaux-Roll (Frankreich ?)

245. Porträt des Malers Roll / farbige Zeichnung (rechter Seitenraum III)

Delasalle Anne (Frankreich ?)

232. Badende / Öl (rechter Seitenraum III)

Delvolé Carrière Lisbeth (Frankreich ?)

239. Rosa Nelken / Öl (rechter Seitenraum III)

241. Schneerosen / Öl (rechter Seitenraum III)

Dinglinger Sofie Friederike (Sachsen 1739 – 1791)

67. Der Brief / Miniatur (Vitrine)

Dodge-Pattee Elsie (US 1876 – 1975)

72. Kinderporträt / Miniatur (Vitrine)

135. Lalla-Rookh und der Liedersänger / Gouache (linker Seitenraum III)

Dods-Withers Isabella A. (Großbritannien 1876 – 1939)

143. Die Festung von Carcassonne (Frankreich) / Öl (linker Seitenraum III)

Duczynska Irma von (Österreich 1869 – 1932)

194. Die Schwestern / Öl (rechter Seitenraum I)

210. Mädchen in Blau / Öl (rechter Seitenraum I)

261. Frau mit Kind / Bronze (rechter Seitenraum V)

Dufau Clémentine Hélène (Frankreich 1869 – 1937)

188. Magnetismus, Studie zu einem Paneau für die Sorbonne / Öl (rechter rückwärtiger Raum)

Eigner-Püttner Pauline (Schwandorf / München 1872 – Bad Aibling 1960)

117. Mädchenkopf / Öl (linker Seitenraum II)

119. Damenbildnis / Öl (linker Seitenraum II) – im Katalog

Egner Marie (Österreich 1850 – 1940)

200. Dünenlandschaft in der Bretagne / Tempera (rechter Seitenraum I)

Este Florence (US 1860 – 1926)

235. Die Küste von St. Briac / Öl (rechter Seitenraum III)

Fairchild-Fuller Lucia (US ~ 1870 – 1924)

66. Knabe in Blau / Miniatur (Vitrine) – im Katalog (aber als “Kinderbildnis“ bezeichnet)

Finck Adele von (Deutschland 1879 – Buenos Aires 1955)

130. Interieur / Öl (linker Seitenraum III)

131. Das Gespräch / Öl (linker Seitenraum III)
133. Grüner Hut / Öl (linker Seitenraum III) – im Katalog
- Ford Emily** (Großbritannien ?)
260. St. Michael, Karton für ein dekoratives Ölgemälde / Kohlezeichnung (rechter Seitenraum V)
- Fraenkel-Hahn Louise** (Österreich / Wien 1878 – Frankreich / Paris 1939) O.M.
249. „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ / Tempera (rechter Seitenraum IV)
- Freund Johanna** (Österreich / Wien 1888 – 1940)
80. Porträt / Miniatur (Vitrine)
263. Bauernkopf / Lithographie (rechter Seitenraum V)
264. Weiblicher Akt / Lithographie (rechter Seitenraum V)
- Friedrich Vilma von** (Budapest 1869 – Dachau b. München 1963)
113. Steirisches Pferdegespann / Aquarell (linker Seitenraum II)
- Frimberger Marianne** (Mährisch-Ostrau 1877 – Österreich / Wien 1965) O.M.
251. Alte Kameradinnen / aquarellierte Kreidezeichnung (rechter Seitenraum IV)
- Fröhlich Barbara** (Österreich / Wien 1798 – 1878)
41. Herrenporträt / Miniatur (Mittelraum)
90. Der heilige Johannes / Miniatur (Vitrine)
91. Porträt des Bürgermeisters von Wohlleben / Miniatur (Vitrine)
- Fuchs Rose** (Tschechien / Prag ?) O.M.
258. Papageien / Gouache (Durchgang)
- Funke Helene** (Chemnitz 1869 – Wien 1957)
112. Kinderporträt / Öl (linker Seitenraum II)
228. Küstenlandschaft / Öl (rechter Seitenraum II) (Abb.38.)
- Fürther Harry** (???)
134. Lichtskizze / Öl (linker Seitenraum III)
148. Kinderbildnis / Öl (linker Seitenraum III)
- Gautier Marguerite** (Frankreich ?)
172. Düne von Roskoff / Aquarell (rechter rückwärtiger Raum)
- Gérard Marguerite** (Frankreich 1761 – 1830)
2. L'espoir du retour / Öl (Mittelraum)
3. L'enfance de Paul et Virginie / Öl (Mittelraum)
4. L'offrande à l'amour / Öl (Mittelraum)
6. Le triomphe de Raton / Öl (Mittelraum) – im Katalog (Abb.17.)

Gerhardi Ida (Hagen 1862 – Lüdenscheid 1927)

114. Porträt des Pha Uen Bey / Öl (linker Seitenraum II)

Gilsoul-Hoppe N. (Belgien ?)

190. Malven / Aquarell (rechter rückwärtiger Raum)

Ginzkey Hermine (Tschechien 1864 – 1933)

304. Studie aus Lovrana / Öl (Raum im ersten Stock)

Gödl-Brandhuber Lili (Prag 1875 – 1946)

O.M.

217. Bauernhof / Öl (rechter Seitenraum II)

246. Birkenweg / Radierung (rechter Seitenraum IV) – im Katalog

247. Das Kastell / farbige Radierung (rechter Seitenraum IV)

248. Waldteich / Radierung (rechter Seitenraum IV)

Goldenberg Henriette (Österreich 1873 – 1942)

Außerordentliches Mitglied

287. Dornröschen / farbige Zeichnung (rechter Seitenraum V)

288. Der Engel / farbige Zeichnung (rechter Seitenraum V)

291. Die Sterntaler / farbige Zeichnung (rechter Seitenraum V)

Gonzales Eva (Frankreich / Paris 1849 – 1883)

94. Die Ruhende / Öl (linker Seitenraum I)

95. Am Wasser / Öl (linker Seitenraum I)

96. Spazierritt / Öl (linker Seitenraum I) – im Katalog (Abb.26.)

97. Im Boot / Öl (linker Seitenraum I)

Gonzales Jeanne (Frankreich / Paris 1856 – 1924)

153. Rosen / Öl (linker rückwärtiger Raum)

Goosens Minnie (München ?)

277. Kranzträgerin / Majolika (rechter Seitenraum V)

279. Flora / Majolika (rechter Seitenraum V)

Gorhan Auguste (Mödling ?)

315. Porträt / Öl (Raum im ersten Stock)

Graf-Dreyfus Ilma (Ungarn / Sopron ?)

223. Interieur / Öl (rechter Seitenraum II)

230. Kasperlfiguren / Öl (rechter Seitenraum II)

231. Dahlien / Öl (rechter Seitenraum II)

Greenaway Kate (Großbritannien 1846 – 1901)

81. Zeichnung / getont (Vitrine)

82. Verzierte Buchstaben / Zeichnung (Vitrine)

83. Zeichnung / getont (Vitrine)
85. Zeichnung / koloriert (Vitrine)
87. Zwei Blätter verzierte Buchstaben / Bleistiftzeichnung (Vitrine)
88. Zeichnung / koloriert (Vitrine)
- Gruner Lila** (Österreich 1872 - ?) O.M.
196. Weg zum Hermannskogel, Vorfrühling / Öl (rechter Seitenraum I)
300. Motiv aus Döbling / Öl (Raum im ersten Stock)
- Gumpertz Clara** (Breslau 1863 - ?)
127. Interieur / Öl (linker Seitenraum III)
- Haanen Elisabeth Alida** (Niederlande 1809 – 1845)
17. Kastanienverkäuferin / Öl (Mittelraum)
- Hallavanya Emilie von** (Pula / Istrien 1874 – München 1960)
310. Pfingstrosen / Öl (Raum im ersten Stock)
- Havermann Birnie Carolina** (Holland 1864 – 1933)
152. Rosen / Öl (linker rückwärtiger Raum)
- Heller Juliette Henriette** (Österreich / Wien ?)
224. Porträt, unvollendet / Stein (rechter Seitenraum II)
- Heller-Ostersetzer Hermine** (Österreich 1874 – 1909)
105. Kirchgang in Taufers / Öl (linker Seitenraum I) – im Katalog (Abb.31.)
107. Arbeitspause / Öl (linker Seitenraum I)
109. Goldfische / Tempera (linker Seitenraum I)
- Henriques Ethel J.** (Großbritannien 1868 – 1936)
145. Bei der Austernbank / Öl (linker Seitenraum III)
- Hitz Dora** (Deutschland / Altdorf bei Nürnberg 1856 – Berlin 1924)
132. Porträt eines Kindes / Öl (linker Seitenraum III)
138. Porträt des Fräuleins / Öl (linker Seitenraum III) – im Katalog (Abb.28.)
- Hoernes Tana** (Österreich 1887 – 1972) O.M.
276. Alter Friedhof / Radierung (rechter Seitenraum V)
- Hofrichter Martha** (Österreich 1872 – 1960) O.M.
253. Winter / Original-Holzschnitt (Durchgang)
254. Panther / Original-Holzschnitt (Durchgang)
255. Maultiergespann / Original-Holzschnitt (Durchgang)
- Horsetzky Melanie von** (Österreich / Wien 1852 – 1931)
201. Porträtbüste Exzellenz v. W. / Marmor (rechter Seitenraum I)

Hummel Sylvia (Österreich ?)

202. Alte Frau / Öl (rechter Seitenraum I)

Ivanitski Valentine (Russland ?)

165. Maskerade / Öl (linker rückwärtiger Raum)

Kacer Mania (Polen / Schlesien / damals Deutschland 1870 – Deutschland / München 1936)

163. Betender Bauer / Torf (linker rückwärtiger Raum)

Kaltenbeack Julie (Österreich 1821 – 1903)

22. Porträt der Frau Rosine Brandeis / Aquarell (Mittelraum)

Kauffmann Maria Anna Angelika Katharina (Schweiz 1741 – Rom 1807)

5. Der eheliche Friede / Öl (Mittelraum)

7. Der entwaffnete Amor / Öl (Mittelraum)

8. Ferdinand I. König beider Sizilien und Familie / Öl (Mittelraum)

9. Der triumphierende Amor / Öl (Mittelraum)

10. Porträt der Fürstin M.J. Esterházy / Öl (Mittelraum) – im Katalog

34. Zeichnung / Rötel (Mittelraum)

62. Zwei Kinderköpfe / getonte Zeichnung (Vitrine)

69. Handzeichnung / Zeichnung (Vitrine) – im Katalog (Abb.15.)

70. Der Tanz / Zeichnung (Vitrine)

71. Idyll / Zeichnung (Vitrine)

76. Medea / getuschte Zeichnung (Vitrine)

84. Frühling / Sepia (Vitrine)

86. Winter / Sepia (Vitrine)

Klee Marguerite (19./20. Jahrhundert)

164. Alte Erinnerung / Öl (linker rückwärtiger Raum)

Koch Langentreu Friederike von (Österreich / Graz ?)

O.M.

227. Am Fenster / Öl (rechter Seitenraum II)

298. Bauerninterieur / Öl (Raum im ersten Stock) – im Katalog

Kollwitz Käthe (Preußen 1867 – Moritzburg bei Dresden 1945)

266. Arbeitslosigkeit / Radierung (rechter Seitenraum V)

267. Not / Radierung (rechter Seitenraum V)

268. Arbeitslosigkeit / Radierung (rechter Seitenraum V) – im Katalog (Abb.27.)

269. Aufruhr / Radierung (rechter Seitenraum V)

270. Frau mit totem Kind / Radierung (rechter Seitenraum V)

271. Schwangere Frau / Radierung (rechter Seitenraum V)

272. Beratung / Radierung (rechter Seitenraum V)
Kotany Hilde (Österreich ?) O.M.
204. Interieur / Öl (rechter Seitenraum I) – im Katalog
 211. Bei der Arbeit / Öl (rechter Seitenraum I)
 257. Sommerurlaub / Bleistiftzeichnung (Durchgang)
- Koudelka Pauline Freiin von** (Österreich 1806 – 1840)
 13. Blumenstück / Öl (Mittelraum) – eines davon im Katalog
 15. Blumenstück / Öl (Mittelraum)
 25. Blumenstück / Öl (Mittelraum)
 31. Blumenstück / Öl (Mittelraum)
- Köveshazi-Kalmar Elsa** (Österreich / Wien 1876 – Budapest 1840)
 12. Kainz / Bronze (Mittelraum)
 205. Mädchenakt / Marmor (rechter Seitenraum I) – im Katalog (Abb.37.)
- Krauss Helene** (Österreich / Wien 1876 – Kärnten 1950) O.M.
 212. Wiener Vorstadthof / Öl (rechter Seitenraum II) – im Katalog (Abb.41.)
 226. Oberbayerische Landschaft / Öl (rechter Seitenraum II)
- Kupelwieser Ida** (Österreich 1870 – 1927)
 229. Kirchgang / Öl (rechter Seitenraum II)
- Kurowski Margarethe von** (Schlesien / Brieg 1853 – Preußen / Görlitz 1907)
 92. Im Atelier / Öl (linker Seitenraum I) – im Katalog
 108. Mutter mit Tochter / Öl (linker Seitenraum I)
- Lambert-Rothschild Baronin** (Belgien ?)
 157. Porträt des General Vicomte de Lastours / Pastell (linker rückwärtiger Raum)
- Laske Elisabeth** (Österreich 1884 – 1975) O.M.
 290. Anemonen / Linoleumschnitt (rechter Seitenraum V)
 299. Mädchen vor dem Spiegel / Öl (Raum im ersten Stock)
 302. Landschaft bei St. Pölten / Öl (Raum im ersten Stock)
 317. Blumen / Tempera (Raum im ersten Stock)
- Laukota Hermine** (Prag 1853 – 1931) O.M.
 265. Meine Mutter / Radierung (rechter Seitenraum V)
- Laumen Maria** (München ?)
 125. Gemüsestillleben / Öl (linker Seitenraum II)
- Lebrun Eugénie** (Frankreich um 1830)
 11. Frauenporträt / (Mittelraum)

- Ledoux Jeanne Philiberte** (Frankreich 1767 – 1840)
53. Selbstporträt / Öl (Mittelraum)
- Leyster Judith** (Niederlande 1609 – 1660 ?)
55. Kinderbildnis / Öl (Mittelraum) – im Katalog (Abb.12.)
- Lindner Hermine** (Österreich 1862 - ?) O.M.
199. Bayrisches Interieur / Tempera (rechter Seitenraum I)
- Lipschütz Blanka** (Österreich 1879 - ?)
303. Porträt des Malers H. / farbige Kreidezeichnung (Raum im ersten Stock)
- Liszewska (verh. Therbusch) Anna Dorothea** (Deutschland 1721 – 1782)
33. Porträt des Jakob Philipp Hackert / Öl (Mittelraum) (Abb.19.)
- Littrow Lea von** (Italien / Triest 1860 – Abbazia 1914)
297. Abend auf Lussingrande / Öl (Raum im ersten Stock)
- Lohwag Ernestine** (Budapest 1878 – 1934)
222. Kinderbildnis / Öl (rechter Seitenraum II) – im Katalog
- Lorrain Jenny** (Niederlande 1867 – unbekannt)
74. Porträt / Bronze-Plaquette (Vitrine)
75. Porträt / Bronze-Plaquette (Vitrine)
- MacNicol Bessie** (Großbritannien 1869 – 1904)
93. Selbstporträt / Öl (linker Seitenraum I)
- Macdonald Mackintosh Margaret** (Großbritannien 1865 – 1933)
141. Die Junirose / kolorierte Zeichnung (linker Seitenraum III) (Abb.29.)
- Magyar Marie** (Österreich ?) O.M.
213. Abenddämmerung / Öl (rechter Seitenraum II)
- Marcard Clara Lotte von** (München ?)
116. Weiße Rosen / Öl (linker Seitenraum II)
- Mediz-Pelikan Emilie** (Österreich / Vöcklabruck 1861 – Sachsen / Dresden 1908)
106. Blühende Kastanien / Öl (linker Seitenraum I)
- Meier-Michel Johanna** (Böhmisch-Leipa 1876 – 1930) O.M.
262. Flora / Porzellan (rechter Seitenraum V)
- Mengs Anna Maria** (Sachsen / Dresden 1751 – Spanien / Madrid 1790)
89. Porträt ihres Vaters / Miniatur (Vitrine)
- Mesdag van Houten Sina** (Niederlande 1834 – 1909)
244. Dünen / Öl (rechter Seitenraum III)

- Metzner Johanna** (München 19./20. Jahrhundert)
285. Im Tanz / Original-Holzschnitt (rechter Seitenraum V)
- Montigny M.** (Belgien ?)
175. Der Kuhstall / Öl (rechter rückwärtiger Raum)
- Mor Therese von** (Österreich 1871 – 1945) Correspondierendes Mitglied
237. Netze auf der Wanderdüne / Pastell (rechter Seitenraum III)
- Morisot Berthe** (Frankreich 1841 – 1895)
100. Am Kamin / Öl (linker Seitenraum I)
101. Der Garten / Öl (linker Seitenraum I) – im Katalog (Abb.25.)
102. Märchenerzählung / Öl (linker Seitenraum I)
- Moisset Marthe** (Frankreich 19./20. Jahrhundert)
174. Interieur / Öl (rechter rückwärtiger Raum)
- Munk Margarethe** (Österreich 1873 - ?)
316. Mädchen in der Dämmerung / Pastell (Raum im ersten Stock)
- Munsch Mimi** (Österreich 1868 – 1904)
104. Selbstporträt / Öl (linker Seitenraum I)
- Murad-Michalkowski Gabriele** (Mähren 1877 – 1963) O.M.
286. Klostergang / Bleistiftzeichnung (rechter Seitenraum V)
289. Martinskapelle in Pitten / Bleistiftzeichnung (rechter Seitenraum V) – im Katalog
292. Waldweg / Bleistiftzeichnung (rechter Seitenraum V)
- Neumann-Pisling Hedwig** (Österreich ?) O.M.
215. Im Juli / Öl (rechter Seitenraum II)
- Nourse Elizabeth** (US 1859 – Frankreich / Paris 1938)
181. Prozession in der Bretagne / Öl (rechter rückwärtiger Raum) – im Katalog
- O'Connell Fried. Emilie Auguste** (Potsdam 1823 – Paris 1895)
32. Porträt der Tragödin Rachel / Öl (Mittelraum)
- Oosterwyck Maria van** (Niederlande 1630 ? – 1693)
30. Blumenstrauß / Öl (Mittelraum) (Abb.10.)
- Orlandini Ernestina** (Italien 1869 – 1956)
151. Porträt / Öl (linker rückwärtiger Raum)
155. Weiße Rosen / Öl (linker rückwärtiger Raum)
- Parlaghi - Lwoff Elisabeth Vilma** (Ungarn 1863 – New York 1923)
309. Bildnis des Dichters Bauernfeld / Öl (Raum im ersten Stock)

Peters Hela (Deutschland 1885 – 1973)

280. Profilkopf / farbige kalte Nadel (rechter Seitenraum V)

281. Abschied / farbige Radierung (rechter Seitenraum V) – im Katalog

282. Rokokodame mit Amor / farbige kalte Nadel (rechter Seitenraum V)

Philippe Evelyn (Belgien ?)

19. Kinderkopf / (Mittelraum)

Possanner Camilla (Österreich 1864 – 1940)

O.M.

195. Porträtstudie / Öl (rechter Seitenraum I)

296. Interieur bei Lampenlicht / Öl (Raum im ersten Stock)

Räuber Ella (Deutschland 1874 – 1963)

126. Blumenstilleben / Gouache (linker Seitenraum II)

Rea C. (Großbritannien ?)

146. In Gedanken verloren / Öl (linker Seitenraum)

Reich Martha (Henneskeil bei Trier ?)

128. Morgensonne / Öl (linker Seitenraum III)

129. Im Garten / Öl (linker Seitenraum III)

Richter Erica (München 1869 - ?)

273. Moorstimmung / Gouache (rechter Seitenraum V)

Ries Therese Feodorowna (Russland /Moskau 1874 / 78? – um 1956)

192. Porträt des Professors H. / Marmor (rechter rückwärtiger Raum)

193. Weibliche Büste / Marmor (rechter rückwärtiger Raum) – im Katalog (Abb.36.)

Ritzerow Antonie (1877 - ?)

274. Sturm / Radierung (rechter Seitenraum V)

275. Begräbnis / Radierung (rechter Seitenraum V)

Rolldan Luisa oder Roldán (Spanien 1656 – 1704)

16. Büßende Magdalena / Holzskulptur (Mittelraum) – im Katalog (Abb.13.)

Ronner Alice Emma Henriette (Belgien 1857 – 1957)

185. Mohnblumen / Öl (rechter rückwärtiger Raum)

Ronner Henriette (Niederlande 1821 – 1909)

103. Katzenstudien / Öl (linker Seitenraum I)

293. Katzenstudien / Kreide (rechter Seitenraum V)

Rosenzweig Nanette (1790-1820)

65. Dame in Weiß / Miniatur (Vitrine)

Roszmann A. (Schweiz ?)

173. Mutter / Öl (rechter rückwärtiger Raum)

Ruhm Karoline (Österreich 1874 – 1966)

301. Porträt / Öl (Raum im ersten Stock)

Ruijsch Rachel (Niederlande 1664 – 1750)

26. Blumenstrauß / Öl (Mittelraum) (Abb.11.)

61. Blumen / Aquatinta (Vitrine)

Sanders Catharina – genannt van Hemessen (Niederlande ca. 1527/8 – ca. 1566)

57. Jungfrau Maria mit Jesuskind / Öl (Mittelraum) – im Katalog (Abb.7.)

Sargant Horence Mary (Großbritannien 1857 – 1954)

160. Die Abreise von Lynette , Studie / Karton (linker rückwärtiger Raum)

176. Das Abendessen im alten Ritterschloss, Studie / Karton (rechter rückwärtiger Raum)
- im Katalog

Schaeffer-Wahrmund Auguste (Österreich 1862 – 1936)

305. Porträtstudie / Öl (Raum im ersten Stock)

Schalek Malva (Tschechien / Prag 1882 – Auschwitz 1944)

197. Interieur / Öl (rechter Seitenraum I)

Scherb-Brabbée Anna (Österreich 1887 – 1964)

221. Aus dem Palmenhause / Öl (rechter Seitenraum II)

314. In der Morgensonne / Öl (Raum im ersten Stock)

Schneider Otty (Österreich 1875 - ?)

O.M.

208. Bildnis des Großindustriellen L. / Öl (rechter rückwärtiger Raum)

256. Satiren und Schnurren / getuschte Federzeichnung (Durchgang)

Scholtz Margarete (München ?)

312. Landschaft / Öl (Raum im ersten Stock)

Schwartzte Therese (Holland / Amsterdam 1851 – 1918)

159. Porträt des Generals Piet J. Joubert / Öl (linker rückwärtiger Raum) – im Katalog

162. Der Fächer / Öl (linker rückwärtiger Raum)

Seidler Caroline Luise (Jena 1786 – Weimar 1866)

45. Porträt Alma von Goethe / Pastell (Mittelraum)

Simon Jeanne (Frankreich 19./20. Jahrhundert)

189. Rosa mystica / Aquarell (rechter Seitenraum I)

236. Porträt des Fräuleins A.D. / farbige Zeichnung (rechter Seitenraum III)

Sirani Elisabetta (Italien 1639 – 1665)

24. Martha tadelt ihre eitle Schwester / Öl (Mittelraum) – im Katalog (Abb.8.)

Smith Gabell (Großbritannien ?)

137. Heranziehender Regen / Öl (linker Seitenraum III)

Stall Margarethe (Österreich / Wien 1871 - ?)

C.M.

120. Schreinerwerkstatt / Öl (linker Seitenraum II)

Starkie Rackham Edyth (Großbritannien 1867 – 1941)

144. Dame in Schwarz / Öl (linker Seitenraum III) – im Katalog

Stokes-Preindlsberger Marianne (Österreich / Graz 1855 – Großbritannien / London 1927)

142. Kinderbild / Öl (linker Seitenraum III)

Stettler Marthe (Schweiz 1870 – 1945)

184. Nach dem Bade / Öl (rechter rückwärtiger Raum)

Szegfy-Koppe Erzsí (1877-?)

O.M.

206. Mädchen in Weiß / Öl (rechter Seitenraum I)

Thomason Frances Qu. (US ?)

177. Der Kamin / Öl (rechter rückwärtiger Raum)

Terouanne Madeleine (Frankreich ?)

178. Alte Dame / Öl (rechter rückwärtiger Raum)

Tooker Marion (US ?)

186. Kabarettsskizzen / Öl (rechter rückwärtiger Raum)

Tornquist Ellen (Deutschland / Hamburg 1871 - ?)

123. Vorfrühling / Öl (linker Seitenraum II)

Touzain-Samec Olga (Frankreich ?)

37. Nach dem Lebenskampfe / Bronze (Mittelraum)

Tscherenissimoff Veta von (Russland ?)

170. Porträtbüste (rechter rückwärtiger Raum)

Twardowski-Conrat Ilse (Österreich / Wien 1880 – 1942)

O.M.

48. Weiblicher Kopf – Fragment / Bronze (Mittelraum)

136. Kaiserin Elisabeth / Marmor (linker Seitenraum III) – im Katalog (Abb.40.)

220. Porträtstudie / Salzburger Marmor (rechter Seitenraum II)

Unger Hella (Österreich / Wien 1875 - ?)

O.M.

79. Vier Plaquetten / Bronze (Vitrine) – im Katalog (Kinderbildnis)

140. Kinderporträt / Marmor (linker Seitenraum III)

166. Porträt des Professor B. / Gips (linker rückwärtiger Raum)

Vallayer-Coster Anne (Frankreich 1744 – 1818 ?)

54. Fruchtstilleben / Öl (Mittelraum)

Van der Stappen-van Hove N. (Belgien?)

313. Steingut und Bronze / Pastell (Raum im ersten Stock)

Van Veen Geertruida (Niederlande / Antwerpen 1602 – 1643)

56. Porträt ihres Vaters Otto Venius / Öl (Mittelraum)

Vigée-Lebrun Marie Louise Elisabeth (Frankreich 1755 – 1842)

23. Porträt des Grafen Johann Schwaloff / Öl (Mittelraum)

27. Mutter mit Kind – Selbstporträt / Öl (Mittelraum) – im Katalog (Abb.16.)

28. Porträt der Gräfin Czernin / Öl (Mittelraum) – im Katalog

29. Porträt der Frau von Mayr / Öl (Mittelraum)

47. Porträt der Prinzessin Marie Lamballe / Öl (Mittelraum)

60. Knabenbildnis / Aquarell (Vitrine)

63. Im Atelier / Kreidezeichnung (Vitrine)

64. Mädchenbildnis / Aquarell (Vitrine)

Vincent Adelaide (Frankreich 1749 – 1803)

21. Frauenporträt / Öl (Mittelraum)

35. Frauenporträt / Öl (Mittelraum)

Wagner Clementine von (München ?)

311. Bildnis eines alten Mannes / Öl (Raum im ersten Stock)

Walther Emmi (Hamburg 1860 – Dachau 1939)

110. Gruppe von Weißpappeln / Öl (linker Seitenraum II)

233. Grauer Maientag / Öl (rechter Seitenraum III)

Warburg Mary (Deutschland / Hamburg 1866 – 1934)

259. Porträtstatuette / Fayence (Durchgang)

Weber-Fülöp Elise (Österreich 1883 - ?)

225. Hof in Weißenkirchen / Öl (rechter Seitenraum II)

Weech Uta von (Karlsruhe 1888 – 1944)

111. Bildnis eines jungen Mädchens / Öl (linker Seitenraum II)

Weert Anne de (Belgien 19./20. Jahrhundert)

183. Sonne und Schatten / Öl (rechter rückwärtiger Raum) – im Katalog

Weigelt-Middeldorpf Hilde (Frankreich 19./20. Jahrhundert)

307. Porträt des Bildhauers W. / Öl (Raum im ersten Stock)

White H. Mabel (Großbritannien ?)

180. Der hl. Franziskus predigt den Vögeln / Bronze (rechter rückwärtiger Raum)

Wieden-Veit Grete (Österreich / Wien 1879 – 1959)

O.M.

308. Stilleben / Öl (Raum im ersten Stock)

Wisinger-Florian Olga (Österreich 1844 – 1926)

187. Platanenallee in Alcsut / Öl (rechter rückwärtiger Raum)

207. Wiese im Spätherbst / Öl (rechter Seitenraum I)

Woutiers Magdalena (Niederlande 17. Jahrhundert)

51. Der heilige Josef / Öl (Mittelraum)

Wytsman Juliette (Belgien / Brüssel 1866 – 1925)

171. Sumpflandschaft / Öl (rechter rückwärtiger Raum)

Zamboni Lona von (Österreich 1877 - ?)

O.M.

1. Büste Seiner Majestät (Vestibül)

182. Christus und die Schächer / Bronze (rechter rückwärtiger Raum)

Zimmermann Viktoria (München ?)

122. Alter Mann / Öl (linker Seitenraum II)

Die kursiv geschriebenen Künstlerinnen werden in dieser Arbeit erwähnt und meist näher besprochen.

Bibliographie

Adler 1906

Emma Adler, Die berühmten Frauen der französischen Revolution 1789 – 1795. Mit 9 Porträts, Wien 1906.

Anderson 1990

Harriet Anderson, „Uns handelt es sich um weit Höheres...“ Visionäre Entwürfe von bürgerlichen Feministinnen in: Wien um 1900, in: Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900 (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990), Wien 1990, S. 19 – 27.

Anderson 1994

Harriet Anderson, Vision und Leidenschaft. Die Frauenbewegung im Fin de Siècle Wiens, Wien 1994.

Artinger 2001

Kai Artinger, Käthe Kollwitz (1867 – 1945), in: Jürgs Britta (Hg.), Denn da ist nichts mehr, wie es die Natur gewollt. Porträts von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen um 1900, Berlin 2001, S. 73 – 93.

Beller 1993

Steven Beller, Who made Vienna 1900 a capital of modern culture?, in: Brix Emil/Janik Allan (Hg), Kreatives Milieu Wien um 1900. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900, Wien/München 1993, S. 175 – 180.

Berger 2000

Renate Berger, Liebe macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Wien 2000.

Behling/Manigold 2000

Katja Behling / Anke Manigold, Die Malweiber. Unerschrockene Künstlerinnen um 1900, München 2000.

Blumesberger 2004

Susanne Blumesberger, Helene von Druskowitz. Eine Frau zwischen weiblicher Genialität und Wahnsinn, in: Feministische Zeitschrift für Politik und Gesellschaft AEP. Arbeitskreis Emanzipation und Partnerschaft, 03/2004, S. 31 – 34.

Böckenstette 2005

Claudia Böckenstette, Französische Revolution und Frauenemanzipation, Norderstedt 2005.

Bodarwé 2004

Katrinette Bodarwé, Sanctimoniales Litteratae. Schriftlichkeit und Bildung in den ottonischen Frauenkommunitäten Gandersheim, Essen und Quedlinburg, Münster 2004.

Borzello 2000

Frances Borzello, Ihre eigene Welt. Frauen in der Kunstgeschichte, Hildesheim 2000.

Braun 1930

Martha Stephanie Braun (Hg.), Frauenbewegung, Frauenbildung und Frauenarbeit in Österreich, Wien 1930.

Brix/Fischer 1997

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

Brix/Janik 1993

Emil Brix/ Allan Janik (Hg.), Kreatives Milieu Wien um 1900. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900, Wien/München 1993.

Brunner 2009

Karl Brunner, Leopold der Heilige: Ein Porträt aus dem Frühling des Mittelalters, Wien 2009.

Brunner 1949

Otto Brunner, Adeliges Landleben und europäischer Geist. Leben und Werk Wolf Helmenhards von Hohberg 1612 – 1688, Salzburg 1949.

Buchholz 2003

Elke Linda Buchholz, Künstlerinnen. Von der Renaissance bis heute, München 2003.

Bucher 2007

Sigrid Bucher, Die Malerin Helene Funke, Wien 2007.

Burkhauser 1993

Jude Burkhauser, Glasgow girls. Women in art and design 1880 – 1920, Edinburgh 1993.

Burmeister 1991

Karl Heinz Burmeister, Olympe de Gouges. Die Rechte der Frau 1791, Bern 1991.

Csendes/Opll 2006

Peter Cendes/Ferdinand Opll (Hg.), Wien. Geschichte einer Stadt, Bd. 3: Von 1790 bis zu Gegenwart, Wien/Köln/Weimar 2006.

Crawford 1999

Elizabeth Crawford, The women's suffrage movement. A reference guide. 1866 – 1928, London 1999.

Christadler 2000

Maïke Christadler, Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris „Vite“ und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder, Berlin 2000.

De Gouges 1791

Olympe De Gouges, Déclaration de droits de la femme et de la citoyenne, Paris 1791.

Denso 1765

Johann Daniel Denso (Hg.), Plinius der Ältere. *naturalis historia*, 35. Buch, 10. Band, Rostock/Greifswald 1765.

Diethe 2007

Caro Diethe, Léila und George Sands Haltung zum Feminismus in: Ludwig Johanna/Schötz Susanne/Rothenburg Hannelore (Hg.), *Leipziger Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung. George Sand und Louise Otto-Peters Wegbereiterinnen der Frauenemanzipation*, Leipzig 2007, S. 57 – 85.

Doppler 2000

Elke Doppler, Künstlerinnen in Österreich, in: *Einblicke. Blickwechsel. Künstlerinnen in Österreich*. Aus der Sammlung des Historischen Museums der Stadt Wien, (Kat. Ausst. *Hermesvilla Wien 2000*), Wien 2000, S. 5 – 15.

Doser 1988

Barbara Doser, *Das Frauenkunststudium in Österreich. 1870 – 1935*, phil. Diss. (ms.), Innsbruck 1988.

Doser 1990

Barbara Doser, Die Frau als Künstlerin - widernatürlich und „Typus der Minderheit“ innerhalb des weiblichen Geschlechts, in: *Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900* (Kat. Ausst. *Historisches Museum der Stadt Wien*, Wien 1990), Wien 1990, S. 101 – 107.

Duby/Perrot 1995

Georges Duby, Michelle Perrot (Hg.), *Geschichte der Frauen im Bild*, Frankfurt 1995.

Essen 1999

Gesa von Essen, „Hier ist noch Europa!“ – Berta Zuckerkancls Wiener Salon in: *Simanowski Roberto/Turk Hort/ Schmidt Thomas (Hg.) Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons*, Göttingen 1999, S. 190 – 214.

Fairchilds 2007

Cissie C. Fairchilds, *Women in early modern Europe 1500 – 1700*, Great Britain 2007.

Folnesics 1910

J. Folnesics, Erste Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs, in: *Österreichische Rundschau*, Band XXV, Oktober-Dezember 1910, Wien 1910, S. 410 – 412.

Friedrich 1999

Margret Friedrich, „Ein Paradies ist uns verschlossen...“. Zur Geschichte der schulischen Mädchenerziehung in Österreich im „langen“ 19. Jahrhundert, Wien 1999.

Geretsegger 1999

Sophie Geretsegger, Emilie Mediz-Pelikan (1861 – 1908), in: *Brugger Ingrid (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute* (Kat. Ausst. *Kunstforum Wien 1999*), Wien 1999, S. 104 – 107.

Gerhard 2009

Ute Gerhard, Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789, München 2009.

Gleichen-Russwurm 1781

Alexander von Gleichen-Russwurm, Kultur und Geist der Renaissance. Das Jahrhundert des europäischen Humanismus, Hamburg 1781, S.42.

Goltz 1863

Bogumil Goltz, Zur Charakteristik und Naturgeschichte der Frauen, Berlin 1863.

Greer 1980

Germaine Greer, Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frau in der bildenden Kunst, Wien 1980.

Hainisch 1899

Marianne Hainisch, Bericht an den Internationalen Frauenkongress in London über weibliche Fachschulen in Österreich, in: Dokumente der Frauen, Bd.1 Nr.9, Wien Juli 1899, S. 240 – 246.

Hainisch 1930

Marianne Hainisch, Zur Geschichte der österreichischen Frauenbewegung. Aus meinen Erinnerungen, in: Braun Martha-Stephanie (Hg.), Frauenbewegung, Frauenbildung und Frauenarbeit in Österreich, Wien 1930, S. 14 f.

Heindl 1997

Waltraud Heindl, Frauenbild und Frauenbildung in der Wiener Moderne, in: Brix Emil / Fischer Lisa (Hg.) Die Frauen der Wiener Moderne, München/Wien 1997, S. 21 – 33.

Heller 1987

Nancy G. Heller, Women artists. An illustrated history, New York 1987.

Helpersdorfer 1990

Irmgard Helpersdorfer, Die Wiener Frauenvereine und ihre Publikationsorgane 1860 – 1920, in: Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900 (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990), Wien 1990, S. 43 – 52.

Hensch 1988

Traute Hensch (Hg.), Helene von Druskowitz, Der Mann als logische und sittliche Unmöglichkeit und als Fluch der Welt. Pessimistische Kardinalssätze, Freiburg 1988.

Holaus 1999

Bärbel Holaus, Olga Wisinger-Florian (1844 – 1926). Arrangement mit dem “Männlichen” in der Kunst, in: Brugger Ingrid (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute (Kat. Ausst. Kunstforum Wien 1999), Wien 1999, S. 84 – 94.

Hörmann 1999

Marianne Hörmann, Vally Wieselthier, 1895 – 1945. Wien, Paris, New York. Keramik, Skulptur, Design der zwanziger Jahre, Wien 1999.

Johnson 1997

Julie Marie Johnson, Schminke und Frauenkunst. Konstruktionen weiblicher Ästhetik um die Ausstellung „Die Kunst der Frau“, 1910, 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, phil. Diss. (ms.), Chicago 1998.

Johnson 2011

Julie Marie Johnson, The ephemeral museum of old mistresses. A Tale of two exhibitions, in: Lackner Rudolfine (Hg.), 100 Jahre/Years VBKÖ Festschrift, Wien 2011, S. 75 – 97.

Jürgs 2001

Britta Jürgs (Hg.), Denn da ist nichts mehr, wie es die Natur gewollt. Porträts von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen um 1900, Berlin 2001.

Karolyi/Smetana 2004

Claudia Karolyi/Alexandra Smetana (Hg.), Aufbruch und Idylle. Exlibris österreichischer Künstlerinnen 1900 – 1945, Wien 2004.

Klamper 1985

Elisabeth Klamper, Die Frau in der Revolution 1848, in: Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit 1848 – 1920, (Kat. Ausst. Hermesvilla Wien 1985), Wien 1985, S. 41 – 50.

Kubes-Hofmann 1997

Ursula Kubes-Hofmann, „Etwas an der Männlichkeit ist nicht in Ordnung“. Intellektuelle Frauen am Beispiel Rosa Mayreder und Helene von Druskowitz, in: Brix Emil/Fischer Lisa (Hg.) Die Frauen der Wiener Moderne, München/Wien 1997, S. 124 – 136.

Kulka 1910

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

Krull 1984

Edith Krull, Kunst von Frauen. Das Berufsbild der bildenden Künstlerin in vier Jahrhunderten, Frankfurt am Main 1984.

Lackner 2008

Rudolfine Lackner (Hg.), Names are shaping up nicely. Gendered Nomenclature in Art, Language, Law and Philosophy, Wien 2008.

Lackner 2011

Rudolfine Lackner (Hg.), 100 Jahre/Years VBKÖ Festschrift, Wien 2011.

Langer-Ostrawsky 1985

Gertrude Langer-Ostrawsky, Erziehung und Bildung – eine Untersuchung zum Schulwesen für Mädchen 1848 – 1920, in: Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit 1848 – 1920, (Kat. Ausst. Hermesvilla Wien 1985), Wien 1985, S. 54 – 61.

Leopld/Weinhäupl 2009

Diethard Leopold/Peter Weinhäupl (Hg.), Wien 1900. Sammlung Leopold, Wien 2009.

Le Rider 1993

Jacques le Rider, Wittgenstein und Weininger, in: Brix Emil/Janik Allan (Hg), Kreatives Milieu Wien um 1900. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900, Wien/München 1993, S. 188 – 208.

Lerner 1995

Gerda Lerner, Frauen finden ihre Vergangenheit. Grundlagen der Frauengeschichte, Frankfurt 1995.

Linder/Schade/Wenk 1989

Ines Lindner /Sigrid Schade/Silke Wenk (Hg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989.

Littmann 1910

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

Ludwig/Schötz/Rothenburg 2007

Johanna Ludwig/Susanne Schötz/Hannelore Rothenburg (Hg.), Leipziger Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung. George Sand und Louise Otto-Peters Wegbereiterinnen der Frauenemanzipation, Leipzig 2007.

Maierhofer 2008

Waltraut Maierhofer, Angelika Kauffmann, Hamburg 2008.

Maiwald 1999

Maiwald Salean A., Von Frauen enthüllt. Aktdarstellungen durch Künstlerinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Berlin 1999.

Meisel-Hess 1904

Grete Meisel-Hess, Weiberhass und Weiberverachtung. Eine Erwiderung auf die in Dr. Otto Weiningers Buche „Geschlecht und Charakter“ geäußerten Anschauungen über „die Frau und ihre Frage“, Wien 1904.

Michitsch 1993

Elisabeth Michitsch, Frauen, Kunst und Kunsthandwerk. Künstlerinnen der Wiener Werkstätte, phil. Dipl. (ms.), Wien 1993.

Minor 1910

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

Murau 1895

Karoline Murau, Wiener Malerinnen, Wien 1895.

Nave-Herz 1997

Rosemarie Nave-Herz, Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland, Hannover 1997.

Nobs-Grehr 1984

Ruth Nobs-Grehr, Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung, Zürich 1984.

Opitz/Schraut 1985

Claudia Opitz/Elisabeth Schraut, Frauen und Kunst im Mittelalter, in: Bischoff Cordula/Dinger Brigitte/Ewinkel Irene, FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks, Anabas 1985, S. 33 – 53.

Opll 1998

Ferdinand Opll, Leben im mittelalterlichen Wien, Wien 1998.

Plakolm-Forsthuber 1989

Sabine Plakolm-Forsthuber, Zwischen Selbstverwaltung und Vermarktung. Die Kunst der Wiener Frauen im Ausstellungsbetrieb der 1. Republik, in: Lindner Ines/Schade Sigrid/Wenk Silke, 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, Wien 1994.

Plakolm-Forsthuber 1997

Sabine Plakolm-Forsthuber, Stein der Sehnsucht, Stein des Anstoßes. Drei Bildhauerinnen der Jahrhundertwende, in: Brix Emil/Fischer Lisa (Hg.) Die Frauen der Wiener Moderne, München/Wien 1997, S.179 – 193.

Plakolm-Forsthuber 1999

Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen im Umkreis der Wiener Secession, in: Brugger Ingrid (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute (Kat. Ausst. Kunstforum Wien 1999), Wien 1999, S. 112 – 120.

Pohle 1998

Bettina Pohle, Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne, Frankfurt am Main 1998.

Pollak 1910

Friedrich Pollak, Die Frauenausstellung der Sezession, in: Der Morgen, Wien 28.11.1910.

Rigler 1976

Edith Rigler, Frauenleitbild und Frauenarbeit in Österreich vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg, Wien 1976.

Sch-r 1910

Sch-r, Die Kunst der Frau (37. Ausstellung der Sezession), in: Deutsches Volksblatt. Mittags Ausgabe, 05.11.1910, S. 4.

Schilp 1998

Thomas Schilp, Norm und Wirklichkeit religiöser Frauengemeinschaften im Frühmittelalter. Die Institutio sanctimonialium Aquisgranensis des Jahres 816 und die Problematik der Verfassung von Frauenkommunitäten, Göttingen 1998.

Schmölzer 1999

Hilde Schmölzer, Revolte der Frau. Porträts aus 200 Jahren Emanzipation, Wien 1999.

Schorske 1981

Carl E. Schorske, Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture, Cambridge 1981.

Schwinghammer 1996

Isabella Schwinghammer, Elena Luksch-Makowsky. Die Gemälde, phil. Dipl. (ms.), Wien 1996.

Sichtermann 2009

Barbara Sichtermann, Kurze Geschichte der Frauenemanzipation, Berlin 2009.

Smola 2009

Franz Smola, Tempelkunst im „Heiligen Frühling“ – Die Wiener Secession, in: . Leopold Diethard/Weinhäupl Peter (Hg.), Wien 1900. Sammlung Leopold, Wien 2009, S. 21 – 39.

Stieglitz/Zeillinger 2008

Olga Stieglitz/Gerhard Zeillinger, Der Bildhauer Richard Kauffungen (1854 – 1942). Zwischen Ringstraße, Künstlerhaus und Frauenkunstschule, Frankfurt 2008.

Storch 1990

Ursula Storch, „... hübsche Blumenstücke und Stilleben ...“ Rosa Mayreder und andere bildende Künstlerinnen in Wien um 1900, in: Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900 (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990), Wien 1990, S. 90 – 101.

Ticho 2002

Gertrude Ticho, Erica Tietze-Conrat in: Keintzel Brigitta/Korotin Ilse (Hg.), Wissenschaftlerinnen in und aus Österreich. Leben – Werk – Wirken, Wien/Köln/Weimar 2002, S. 749 – 752.

Tietze-Conrat 2007

Erica Tietze-Conrat, Die Kunst der Frau. Ein Nachwort zur Ausstellung in der Wiener Secession, Wien 1910, in: Krampf – Weiler Almut (Hg.), Erica Tietze-Conrat. Die Frau in der Kunstwissenschaft. Texte 1906 – 1958, Wien 2007, S. 60 – 66.

Von der Dunk 2004

Hermann W. von der Dunk, Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, München 2004.

Walczak 2004

Gerrit Walczak, Elisabeth Vigée-Lebrun. Eine Künstlerin in der Emigration 1789 – 1802, Berlin/München 2004.

Weiland 1983

Daniela Weiland, Hermes Handlexikon. Geschichte der Frauenemanzipation in Deutschland und Österreich, Biographien, Programme, Organisation, Düsseldorf 1983.

Weininger 1997

Otto Weininger, Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung, Neuauflage München 1997.

Wiltschnigg 1998

Elfriede Wiltschnigg, Manifestationen der Macht. Das Bild der Frau in Wien um 1900, phil. Diss. (ms.), Graz 1998.

Wiltschnigg 2001

Elfriede Wiltschnigg, Das Rätsel Weib. Das Bild der Frau in Wien um 1900, Berlin 2001.

Winklbauer 1999a

Andrea Christine Winklbauer, Als Frau und Künstlerin. Durchsetzungsstrategien weiblicher Kunstschaffender im 19. Jahrhundert, in: Brugger Ingried (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute, Wien 1999, S. 45 – 61.

Winklbauer 1999b

Andrea Christine Winklbauer, Tina Blau (1845 - 1916), in: Brugger Ingried (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute (Kat. Ausst. Kunstforum Wien 1999), Wien 1999, S. 61 – 62.

Winklbauer 1999c

Andrea Christine Winklbauer, Marie Egner (1850 – 1940), in: Brugger Ingried (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute (Kat. Ausst. Kunstforum Wien 1999), Wien 1999, S. 72 – 74.

Wisinger 1992

Marion Wisinger, Land der Töchter. 150 Jahre Frauenleben in Österreich, Wien 1992.

Witzmann 1990

Reingard Witzmann, Frauenbewegung in Wien um die Jahrhundertwende, in: Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900 (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990), Wien 1990, S. 10 – 19.

Zemon Davis 1996

Nathalie Zemon Davis, Metamorphosen. Das Leben der Maria Sibylla Merian, Berlin 1996.

Zifferer 1910

Paul Zifferer, Im Atelier der Frau, in: Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 16605, 13.11.1910.

Zimmermann 2005

Margarete Zimmermann, Salon der Autorinnen. Französische dames de lettres vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert, Berlin 2005.

Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Wien 1986.

Kataloge

Brugger 1999

Ingried Brugger (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute (Kat. Ausst. Kunstforum Wien 1999/2000), Wien 1999.

Kat. Ausst. Hermesvilla Wien 1985

Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit 1848 – 1920, (Kat. Ausst. Hermesvilla Wien 1985), Wien 1985.

Kat. Ausst. Hermesvilla Wien 2000

Einblicke. Blickwechsel. Künstlerinnen in Österreich. Aus der Sammlung des Historischen Museums der Stadt Wien, (Kat. Ausst. Hermesvilla Wien 2000), Wien 2000.

Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990

Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900 (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990), Wien 1990.

Kat. Ausst. Secession, Wien 1910

Die Kunst der Frau, 37. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien, 1. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (Kat. Ausst. Secession, Wien 1910), Wien 1910.

Kovalevski 1999

Bärbel Kovalevski (Hg.), Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850 (Kat. Ausst. Schloßmuseum Gotha 1999; Rosgartenmuseum Konstanz 1999), Ostfildern 1999.

Sutherland Harris/Nochlin 1977

Ann Sutherland Harris/Linda Nochlin (Hg.), Women Artists 1550 – 1950 (Kat. Ausst. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1977; University Art Museum, Texas 1977; Museum of Art, Pittsburgh 1977; The Brooklyn Museum, New York 1977), New York 1977.

Archiv

ARCH – Archiv der VBKÖ

Archiv der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs

Online – Ressourcen

Schweiger 2003

Werner J. Schweiger, Die Vereinigung Österreichischer Bildender Künstler und Künstlerinnen, Wien 2003 (23.06.2011), URL: <http://www.onb.ac.at/ariadne> - Frauen in Bewegung.

<http://www.khm.at> – Sammlung, Bildarchiv

<http://www.onb.ac.at/ariadne> - Projekt Frauen in Bewegung 1848 - 1918

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit bespricht die *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*, die *VBKÖ*, sie versucht deren Position und Rolle in der Frauengeschichte und in der Kunst Europas zu klären, damit deckt sie grob einen Zeitraum vom Mittelalter bis hin in die Neuzeit ab. Besonders Bezug genommen wird auf ihre erste Ausstellung *Die Kunst der Frau*, welche 1910 in der Secession in Wien präsentiert wurde und als eine der ersten retrospektiven Frauenkunstaussstellungen weltweit gilt.

Die Arbeit gliedert sich in vier Hauptkapitel, welche die Rolle der Frau in Geschichte, als erstes Kapitel und in Kunstgeschichte, als den Text abschließendes Kapitel, behandelt. Das zweite Kapitel dieser Diplomarbeit widmet sich der Situation der Frau in Österreich um 1900, also dem Zeitraum und Kontext der Gründung und des Erfolges der *VBKÖ*. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt im dritten Kapitel, welches die *VBKÖ*, ihre Gründungs- und Vereinsgeschichte, und die bereits erwähnte Ausstellung *Die Kunst der Frau* thematisiert.

Im Anhang befindet sich außerdem eine Auflistung der 1910 in der Secession ausgestellten Künstlerinnen mit den vertretenen Werken. Technik der Arbeit und deren Ausstellungsort im Secessionsgebäude sind vermerkt, die in dieser Diplomarbeit behandelten Künstlerinnen sind kursiv geschrieben, den hier besprochenen Werken ist die Abbildungsnummer beigefügt.

Curriculum Vitae

Marie – Sophie Brendinger

geboren am 30.12.1987 in Wien

Ausbildung

2006 – 2011 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

2003 – 2006 Albertus Magnus Schule Wien

1998 – 2003 Theresianische Akademie Wien

1994 – 1998 Volksschule Sacré – Coeur Wien

Berufliche Praxis

2009 – 2011 Galerie Mario Mauroner Contemporary Art Vienna

2010 Zuständige für kunsthistorische Beschreibung und Erfassung des Kircheninnenraumes
der Peterskirche Wien

2010 Praktikum bei Eikon

2009 Praktikum in der section.a

2008 Shopangestellte im Belvedere

2006 Sommerakademie der Bildenden Künste in Salzburg