

**Frauen an deutschen Kunstakademien im 20.
Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten
für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer
Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien**

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg

vorgelegt von
Anne-Kathrin Herber

Erstgutachter: Herr Prof. Christoph Zuschlag
Zweitgutachter: Herr Prof. Michael Hesse

Heidelberg 2009

Inhaltsverzeichnis

Teil I

Abkürzungsverzeichnis	7
Einleitung	9
Forschungsstand	11
Quellenlage	15
Methode und Aufbau	18

1. Künstlerinnen in Deutschland

1.1. Überblick: Die Künstlerin – eine historische Betrachtung	22
1.2. Frau und Kunst und Frauenkunst – Die Situation der Frau und die der Künstlerin im Deutschland des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts	30
1.2.1. Die Frauenfrage und die Entstehung der Frauenbewegung	30
1.2.2. Die Ausbildungssituation für Künstlerinnen	34
1.2.2.1. Damenakademien	35
1.2.2.1.1. Exkurs: Die Malerinnenschule Karlsruhe	37
1.2.2.2. Private Malateliers und das Studium im Ausland	42
1.2.2.3. Kunstgewerbeschulen und Zeichenlehrer/-innenseminare	45
1.2.3. Problemfall Dilettantismus	47
1.2.4. Das Aktstudium als Prüfstein der Moral	49
1.2.5. Die Künstlerin im Urteil der zeitgenössischen Kunstkritik	53
1.3. Zusammenfassung	56

2. Die Öffnung der Kunstakademien für Frauen

2.1. Vorgeschichte: Zur Zulassung von Frauen an deutschen Universitäten	58
2.2. Zur Zulassung von Frauen an deutschen Kunstakademien	61
2.3. Beobachtungen zu den Kunstakademien Süddeutschlands	66
2.3.1. Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe	66
2.3.1.1. Kunst in Karlsruhe	66
2.3.1.2. Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe	67
2.3.1.3. Frauen an der Kunstakademie Karlsruhe	70

2.3.2.	Weitere Kunstakademien	77
2.3.2.1.	Akademie der Bildenden Künste München	77
2.3.2.1.1.	Kunst in München	77
2.3.2.1.2.	Geschichte der Kunstakademie München	78
2.3.2.1.3.	Frauen an der Kunstakademie München	81
2.3.2.2.	Akademie der Bildenden Künste Nürnberg	91
2.3.2.2.1.	Kunst in Nürnberg	91
2.3.2.2.2.	Geschichte der Kunstakademie Nürnberg	91
2.3.2.2.3.	Frauen an der Kunstakademie Nürnberg	94
2.3.2.3.	Akademie der Bildenden Künste Stuttgart	101
2.3.2.3.1.	Kunst in Stuttgart	101
2.3.2.3.2.	Geschichte der Kunstakademie Stuttgart	102
2.3.2.3.3.	Frauen an der Kunstakademie Stuttgart	104
2.4.	Zusammenfassung	111
3.	Die Künstlerin an der Akademie – Ausgewählte Beispiele	114
3.1.	Künstlerinnen in Karlsruhe	116
3.1.1.	Senta Geißler	116
3.1.2.	Gretel Haas-Gerber	120
3.1.3.	Fridel Dethleffs-Edelmann	130
3.1.4.	Hanna Nagel	138
3.1.5.	Melitta Schnarrenberger	146
3.1.6.	Zusammenfassung: Karlsruher Künstlerinnen	147
3.2.	Weitere Künstlerinnen an Akademien in Süddeutschland	148
3.2.1.	Künstlerinnen in München	148
3.2.1.1.	Henny Protzen-Kundmüller	148
3.2.1.2.	Lissy Eckart-Aigner	150
3.2.1.3.	Maria Weber	151
3.2.1.4.	Ludmilla Fischer-Pongratz	153
3.2.1.5.	Franziska Bilek	154
3.2.1.6.	Zusammenfassung: Münchner Künstlerinnen	157
3.2.2.	Künstlerinnen in Nürnberg	161
3.2.2.1.	Elsa Schrott-Fiechtl	161
3.2.2.2.	Tilde Eisgruber	162
3.2.2.3.	Lily Wiessner-Zilcher	162
3.2.2.4.	Margret Wolfinger	162
3.2.2.5.	Elisabeth Thiermann	163
3.2.2.6.	Zusammenfassung: Nürnberger Künstlerinnen	163
3.2.3.	Künstlerinnen in Stuttgart	165

3.2.3.1. Zur Person Adolf Hölzels, dem Lehrer der „Damenmalklasse“	166
3.2.3.2. Ida Kerkovius	166
3.2.3.3. Maria Hiller-Foell	170
3.2.3.4. Luise Deicher	172
3.2.3.5. Rose Sommer-Leypold	173
3.2.3.6. Zusammenfassung: Stuttgarter Künstlerinnen	177
3.3. Zusammenfassung	179
4. Ausblick: Künstlerinnen heute	183
4.1. Überblick: Kunst und Frauen seit den siebziger Jahren	184
4.2. Zur Gleichberechtigung von Künstlerinnen und Künstlern	190
4.3. Zeitgenössische Künstlerinnen und ihr Blick auf die Geschichte von Künstlerinnen und die Situation heute – Eine Befragung ausgewählter Künstlerinnen	197
4.4. Zusammenfassung	204
5. Fazit	205
6. Literaturverzeichnis	208
 <u>Teil II</u>	
1. Abbildungsverzeichnis und –nachweis	250
2. Abbildungsteil	270

Teil I

Waren Sie bei Käthe Kollwitz?
Ihre Sachen beweisen, daß ein Künstler auch mal aus Versehen
als Frau geboren werden kann.ⁱ

ⁱ Hans Otto Schaller, zit. nach Neumann, Edith: *Künstlerinnen in Württemberg. Zur Geschichte des Württembergischen Malerinnen-Vereins und des Bundes Bildender Künstlerinnen Württembergs*, Bd. I, Stuttgart 1999, o. S.

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
AdBK	Akademie der Bildenden Künste
AK	Ausstellungskatalog
BayHStA	Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
BBK	Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler e. V.
BibAdBKN	Bibliothek der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg
ders.	derselbe
DKA	Deutsches Kunstarchiv, Nürnberg
d. V.	die Verfasserin
Ebd.	Ebenda
geb.	geborene
GEDOK	„Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen- vereine aller Kunstgattungen“ (gegründet: 1926); heute: „Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstförderer e. V.“
GLAK	Generallandesarchiv Karlsruhe
HstAS	Hauptstaatsarchiv Stuttgart
Mag.arb.	Magisterarbeit
masch.schr.	maschinenschriftliche Verfassung
neubearb.	neubearbeitete (Auflage)
NL	Nachlass
NS	Nationalsozialismus
o. S.	ohne Seitenangabe
RSL	Rose Sommer-Leypold
StAFr	Stadtarchiv Freiburg i. Breisgau
StAKa	Stadtarchiv Karlsruhe
StAL	Staatsarchiv Ludwigsburg
StAM	Stadtarchiv München
StAN	Staatsarchiv Nürnberg
tw.	teilweise
vervielf.	vervielfältigt
Vgl.	Vergleiche
ZA	Zeitungsartikel



„Sehen Sie Fräulein, es giebt zwei Arten von Malerinnen: die einen möchten heiraten, und die andern haben auch kein Talent.“ⁱ

Einleitung

Künstlerinnen hat es schon immer gegeben – in kunsthistorischen Nachschlage- und Übersichtswerken werden sie jedoch oftmals nur am Rande erwähnt. Dies liegt zum einen an der männlichen Kunstgeschichtsschreibung, zum anderen an der Geschichte der Künstlerinnen.

Die Geschichte der Künstlerin ist von der des Künstlers grundlegend verschieden, was sich neben der traditionellen, geschlechtsspezifischen Rollenverteilung vor allem durch die unterschiedlichen künstlerischen Ausbildungswege erklärt, die Künstlerinnen und Künstler gingen. Während Künstler seit Jahrhunderten an Kunstakademien eine professionelle und umfassende Ausbildung erhalten konnten, blieben für Frauen die Akademien in Deutschland, von wenigen Ausnahmen abgesehen, bis in das 20. Jahrhundert hinein verschlossen. Erst 1919 – durch die Weimarer Verfassung und die darin festgelegte Gleichstellung von Mann und Frau – änderte sich diese Situation: Die Akademien nahmen nun auch Frauen auf.

Hinsichtlich der Zulassung von Frauen zu den Akademien stellt sich die Frage nach der Studiensituation, die die ersten Kunststudentinnen erlebten. Wie verhielten sich jene Professoren und Studenten ihnen gegenüber, die sich noch kurz zuvor vehement gegen das Frauenkunststudium ausgesprochen hatten? Per Gesetz waren Frauen seit kurzer Zeit den Männern gleichgestellt. Wie war die Realität an den Kunstakademien? Waren Fächerauswahl und Unterrichtsbedingungen dieselben für Männer und Frauen? Wie verhielt es sich bei Ausstellungen oder bei der Vergabe von Prämien und Stipendien? Wie verlief das Leben der Künstlerinnen, die zu der ersten Generation von Studentinnen an Kunstakademien gehörten? Übten sie ihren Beruf nach Abschluss ihres Studiums aus? Wie war ihre familiäre Situation? Waren sie als Künstlerinnen erfolgreich?

Die vorliegende Dissertation untersucht die Ausbildungs-, Arbeits- und Lebenssituation von Künstlerinnen im ausgehenden 19. und im 20. Jahrhundert und setzt diese in Bezug zu den gesellschaftlichen und politischen Strukturen der Zeit. Der Fokus liegt zum einen auf der ersten Generation von Studentinnen, die an den Kunstakademien zugelassen wurden – daher erstreckt sich der zeitliche Rahmen der Untersuchungen v. a. auf die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Zum anderen sind die Betrachtungen auf Süddeutschland bezogen – hierbei wurden die Kunstakademien in Karlsruhe, München, Nürnberg und Stuttgart ausgewählt.

Darüber hinaus wird die Struktur der Geschlechterverhältnisse in der Kunst, die Differenzen und Gemeinsamkeiten zwischen Künstlerinnen und Künstlern berücksichtigt - für die folgenden Untersuchungen werden weniger klassische kunsthistorische Werkanalysen der Künstlerinnen von Bedeutung sein; vielmehr liegt das Augenmerk der Beobachtungen auf sozialhistorischen Faktoren und übergreifenden kulturhistorischen Bedingungen. Das Leben und Werk sowie die Erfahrungen der ersten Kunststudentinnen und Künstlerinnen werden in Relation zu der Ausbildungs- und Arbeitssituation von Künstlerinnen heute gesetzt und näher beleuchtet.

Diese Arbeit ist als Beitrag zur Künstlerinnenforschung zu verstehen, da wissenschaftlich bisher nur wenig über die Zulassung von Frauen zu deutschen Kunstakademien erarbeitet wurde. Desweiteren soll sie dazu dienen, das Bild von Frauen in der Kunstgeschichte zu korrigieren und zu vervollständigen.

Forschungsstand

Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden Reflektionen zum Thema Frauen und Kunst veröffentlicht; bspw. erschienen Ernst Karl Guhls Abhandlung über „Die Frauen in der Kunstgeschichte“¹ (1858) sowie Wilhelm Lübkes Publikation² von 1862 unter gleichnamigem Titel. Kunstschaftende Frauen waren ebenfalls in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Inhalt mehrerer kunstkritischer Beiträge. So verfasste Anton Hirsch „Die Bildenden Künstlerinnen der Neuzeit“ (1905)³; Karl Schefflers Beobachtungen sind in „Die Frau und die Kunst“⁴ (1908) zu lesen. 1928 erschien Hans Hildebrandts „Die Frau als Künstlerin“⁵, eine Darstellung, die den zeitlichen Bogen von der Antike bis zum 20. Jahrhundert spannt und über 300 weibliche Kunstschaftende vorstellt.

Erst relativ spät wurde das Thema wieder zum Gegenstand und Interesse von Forschung und Kunstinstitutionen. Ausgelöst durch die Neue Frauenbewegung und die Auseinandersetzung mit dem Feminismus in der Kunst befasste man sich seit Ende der sechziger Jahre wieder vermehrt mit Künstlerinnen; auch das Fach Kunstgeschichte wurde sich der Vernachlässigung der Künstlerinnen bewusst. Seitdem hat das Thema verstärkt Beachtung gefunden: So gibt es neben speziellen Künstlerinnen-Ausstellungen (regional/national/international) eigens für kunstschaftende Frauen gegründete Museen und Überblicksdarstellungen. Auch Kunsthistoriker/-innen und -kritiker/-innen forschten zu verschiedenen Aspekten der Kunst von Frauen; mittlerweile existiert hierzu eine Reihe von Forschungsarbeiten.

Die ersten umfangreicheren Publikationen beleuchteten die Künstlerinnen historisch, feministisch oder auch rein biographisch. Es existieren sowohl zahlreiche allgemeine Überblicksbände und Literatur zu weiblichen Kunstschaftenden⁶ als auch spezifische Abhandlungen mit Fokus auf einen bestimmten Aspekt (bspw. Aktstudium; Ausbildung der Künstlerinnen; Frau als Modell etc.).

¹ Guhl, Ernst Karl: *Die Frauen in der Kunstgeschichte*, Berlin 1858.

² Lübke, Wilhelm: *Die Frauen in der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1862.

³ Hirsch, Anton: *Die bildenden Künstlerinnen der Neuzeit*, Stuttgart 1905.

⁴ Scheffler, Karl: *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1908.

⁵ Hildebrandt, Hans: *Die Frau als Künstlerin. Mit 337 Abbildungen nach Frauenarbeiten bildender Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Berlin 1928.

⁶ Es ist festzustellen, dass allerdings nicht alle dieser Überblickswerke von gleicher Qualität sind; oft sind Angaben zur Ausbildung von Künstlerinnen, besonders die akademische, nicht exakt.

Nationale und internationale Ausstellungen über Künstlerinnen

Die erste große Ausstellung über Künstlerinnen wurde in Los Angeles im Jahre 1976 von Ann Sutherland Harris und Linda Nochlin organisiert: Die historische Überblicksschau über „*Women Artists. 1550-1950*“⁷ war ausschlaggebend und initiativ für ähnliche Projekte. Mit der Ausstellung „*Künstlerinnen international 1877-1977*“⁸, die in Berlin 1977 gezeigt wurde, ging es den Ausstellungsmacherinnen ähnlich wie Harris und Nochlin zuvor um das Aufzeigen der unterrepräsentierten Künstlerinnen und um das Bekanntmachen von Künstlerinnen in der Öffentlichkeit. 1981 gründete man in Bonn das Frauenmuseum. 1987 fand in Berlin die Ausstellung „*Das Verborgene Museum*“ statt; im Zentrum des dazu erschienenen Kataloges⁹ stand zum einen die „Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen“, eine historische und biographische Aufarbeitung der Kunst von Frauen der vergangenen Jahrhunderte. Im zweiten Teil wurde die Kunst zeitgenössischer Frauen näher beleuchtet.

In Wiesbaden zeigte man 1990 „*Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*“¹⁰, 1991 befasste man sich in Waiblingen mit den Schülerinnen Adolf Hölzels¹¹. 1992 wurde im Rahmen des 125jährigen Jubiläums des Vereines der Berliner Künstlerinnen eine Ausstellung gezeigt: „*Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen (1867-1992)*“¹². Dazu erschienen ein umfassender Katalog zur Vereinsgeschichte und Ausbildung der Berliner Künstlerinnen sowie ein Künstlerinnenlexikon.¹³ Es folgten weitere Schauen wie „*Der weibliche Blick*“¹⁴ (Aschaffenburg, 1993), „*Rheinische Expressionistinnen*“¹⁵ (Bonn, 1993) und 1995 „*Frauen im Aufbruch?*

⁷ Harris, Ann Sutherland; Nochlin, Linda (Hg.): *Women artists. 1550 – 1950*, AK Los Angeles/Austin/Pittsburgh/Brooklyn, New York 1977.

⁸ Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Arbeitsgruppe Frauen in der Kunst (Hg.): *Künstlerinnen international. 1877 – 1977*, AK Berlin 1977.

⁹ Neue Gesellschaft für Bildende Kunst; Akademie der Künste Berlin, West (Hg.): *Das verborgene Museum*, Bd. I (*Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*), Bd. II (*Dein Land ist morgen, tausend Jahre schon*), AK Berlin 1987.

¹⁰ Rattemeyer, Volker (Hg.): *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*, AK Wiesbaden 1990.

¹¹ Herbst, Helmut (Hg.): *Adolf Hölzels Schülerinnen. Künstlerinnen setzen eigene Maßstäbe*, AK Waiblingen, Stuttgart 1991.

¹² Berlinische Galerie (Hg.): *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, AK Berlin 1992.

¹³ Verein der Berliner Künstlerinnen (Hg.): *Käthe, Paula und der ganze Rest. Künstlerinnenlexikon. Ein Nachschlagewerk*, Berlin 1992.

¹⁴ Galerie der Stadt Aschaffenburg (Hg.): *Der weibliche Blick. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. 1897-1947*, AK Aschaffenburg 1993.

¹⁵ Verein August Macke Haus e.V. (Hg.): *Rheinische Expressionistinnen*, AK Bonn 1993.

*Künstlerinnen im deutschen Südwesten*¹⁶: Die Karlsruher Schau und die Dokumentation lieferten einen wichtigen Beitrag zum weiblichen Kunstschaffen in Süddeutschland.

Im selben Jahr begann die Wanderausstellung zu „*Malerinnen des XX. Jahrhunderts*“¹⁷; 1996/97 konnte man sowohl in Hannover als auch in Wuppertal deutsche Künstlerinnen der Moderne¹⁸ sehen.

Publikationen und Forschungsarbeiten

Amerika

Große Aufmerksamkeit erreichte Linda Nochlin 1971 mit ihrem Aufsatz „*Why have there been no Great Women Artists?*“¹⁹. Der impulsgebende, kritische Text richtet den Blick auf die traditionelle Kunstgeschichte, den genialen männlichen Künstler und den Ausschluss von Künstlerinnen; dieser Aufsatz war Ausgangspunkt zahlreicher Diskussionen zum Thema Frauen und Kunst.

Es folgten Publikationen, die verschiedene Ansätze verfolgten, wie bspw. Germaine Greers „*Das unterdrückte Talent*“²⁰ (1980) oder Griselda Pollocks „*Old Mistresses. Women Art and Ideology*“²¹ (1981); diese wandte sich gegen den sozialhistorischen Ansatz und sah das Bild der Künstlerin als konstruiert an. Auch autobiographische Schriften von Künstlerinnen wurden veröffentlicht, bspw. Judy Chicagos „*Through the flower*“ (1977)²².

Deutschland

In Deutschland untersuchte Gerlinde Brandenburger-Eisele in ihrer Magisterarbeit die Malerinnenschule Karlsruhes (1980)²³. Die Künstlerin Gisela Breitling veröffentlichte im selben Jahr „*Die Spuren des Schiffs in den Wellen*“.

¹⁶ Städtische Galerie Karlsruhe; Stadt Karlsruhe (Hg.): *Frauen im Aufbruch? Künstlerinnen im deutschen Südwesten. 1800 – 1945*, AK Karlsruhe 1995.

¹⁷ Küster, Bernd (Hg.): *Malerinnen des XX. Jahrhunderts*, AK Ismaning/Aschaffenburg, Bremen 1995.

¹⁸ Krempel, Ulrich; Meyer-Büser, Susanne (Hg.): *Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900 – 1914*, AK Hannover/Wuppertal, Hannover 1996.

¹⁹ Nochlin, Linda: *Why have there been no Great Women Artists?*, in: *Artnews: Women's Liberation, Women Artists and Art History. A Special Issue*, 69/1971, 1971, S. 22-40.

²⁰ Greer, Germaine: *Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst*, Berlin 1980.

²¹ Parker, Rozsika; Pollock, Griselda: *Old mistresses. Women, art and ideology*, London 1981.

²² In vorliegender Arbeit wird auf die deutsche, 1984 erschienene Ausgabe Bezug genommen: Chicago, Judy: *Durch die Blume. Meine Kämpfe als Künstlerin*, Reinbek 1984.

²³ Brandenburger, Gerlinde: *Die Malerinnenschule Karlsruhe*. masch.schr. Mag.arb., Karlsruhe 1980.

*Eine autobiographische Suche nach den Frauen in der Kunstgeschichte*²⁴, ihre persönliche Sichtweise auf Künstlerinnen in der Geschichte und Gegenwart.²⁵

Renate Berger befasste sich in ihrer Dissertation 1982 mit der Geschichte der Frau und Künstlerin im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert: *„Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte“*²⁶. Ruth Nobs-Greter's Fokus lag auf der Künstlerinnenrezeption in der klassischen Kunstgeschichte²⁷. Reimann beleuchtete 1984 die Situation der Künstlerinnen an der Kunstakademie Dresden.²⁸

1993 erschien die *„Feministische Bibliographie Frauenforschung Kunstgeschichte“*²⁹, zusammengetragen von einer Gruppe Marburger Studentinnen. Carola Muysers veröffentlichte 1999 Texte zur Künstlerinnenrezeption: *„Die bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in Quellentexten 1855-1945“*³⁰; im selben Jahr erschien eine Forschungsarbeit zum Württembergischen Malerinnen-Verein und Bund Bildender Künstlerinnen Württembergs³¹. Über das Frauenkunststudium in Deutschland erschien, ebenfalls 1999, eine kurze Studie von Karin Dohmen.³²

Deutschlandweit untersuchte Ingrid von der Dollen in ihrem Überblickswerk Künstlerinnen der „verschollenen Generation“³³. Die Organisationsgeschichte

²⁴ Breitling, Gisela: *Die Spuren des Schiffs in den Wellen. Eine autobiographische Suche nach den Frauen in der Kunstgeschichte*, Berlin 1980.

²⁵ Ebenfalls mit autobiographischen Schriften deutscher Künstlerinnen befasst sich folgende Publikation: Schmidt, Margit; Schütz, Sabine (Hg.): *Selbstlaut. Autobiographische Aspekte in der Kunst von Frauen*, Köln 1993.

²⁶ Berger, Renate: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1982.

²⁷ Nobs-Greter, Ruth: *Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung*, Zürich 1984.

²⁸ Reimann, Werner: *Über den Kampf der Frauen in Deutschland um akademische Bildung auf dem Gebiet der Bildenden Kunst. Untersucht und dargestellt an der Geschichte der Dresdner Kunstakademie nach 1900*, masch.schr. Vervielf., Dresden 1983.

²⁹ Frauen-Kunst-Geschichte-Forschungsgruppe Marburg (Hg.): *Feministische Bibliographie zur Frauenforschung in der Kunstgeschichte*, Pfaffenweiler 1993.

³⁰ Muysers, Carola (Hg.): *Die bildende Künstlerin: Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855 – 1945*, Dresden 1999.

³¹ Neumann, Edith: *Künstlerinnen in Württemberg. Zur Geschichte des Württembergischen Malerinnen-Vereins und des Bundes Bildender Künstlerinnen Württembergs*, Bd. I u. II, Stuttgart 1999.

³² Dohmen, Karin: *Die Zulassung von Frauen zum Studium an Kunstakademien. Ein schwieriger Weg zur Gleichberechtigung*, Tübingen 1999.

³³ Dollen, Ingrid von der: *Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der „verschollenen Generation“. Geburtsjahrgänge 1890 – 1910*, München 2000.

von deutschen Künstlerinnen in verschiedenen Vereinen wurde 2001 von Matz erforscht³⁴.

Speziell zum Künstlerinnenverein München und dessen Damenakademie wurde 2005 die Masterarbeit Yvette Deseyves veröffentlicht.³⁵ Ebenfalls auf München – allerdings auf die ersten Studentinnen der Kunstakademie – konzentrierte sich Meike Hopp in ihrer Masterarbeit.³⁶

Die Aufarbeitung von Künstlerinnen an Kunstakademien seitens der Akademien selbst ist übersichtlich; bis auf wenige Erwähnungen wurde die Zulassung von Frauen gar nicht oder zumindest nicht ausführlicher behandelt. Eine Ausnahme bildet die neueste Publikation der Kunstakademie Münchens³⁷: Hier findet sich eine Art Zusammenfassung von Hopps Forschungen wieder.³⁸

Quellenlage

Die in dieser Dissertation verwendeten Quellen setzen sich zusammen aus Archivalien, verschiedenen Forschungsarbeiten zu Künstlerinnen und sonstigen Publikationen. Zur Untersuchung wurden darüber hinaus Zeitzeuginnenberichte und Nachlässe von Künstlerinnen herangezogen, außerdem wurden Akademiepublikationen der ausgewählten Kunstakademien überprüft – nur selten wird das Frauenkunststudium erwähnt.

Neben den Archivalien als wichtigster Quelle waren zeitgenössische Publikationen von großer Bedeutung: Zeitschriften, Zeitungen, Vorträge und andere Veröffentlichungen zur Frauenbewegung und der Künstlerinnenfrage. Diese Berichte beleuchten die damalige Situation und die zeitgenössische Sichtweise auf verschiedene Themen (bspw. die Künstlerin selbst; der Dilettantismus; das Aktstudium und die Zulassungsfrage) schlaglichtartig.

³⁴ Matz, Cornelia: *Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1867 bis 1933*, Diss., Tübingen 2001, URL: <http://tobias-lib.ub.uni-tuebingen.de/volltexte/2001/417/> [03.08.2009].

³⁵ Deseyve, Yvette: *Der Künstlerinnen-Verein München e. V. und seine Damen-Akademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*, München 2005.

³⁶ Hopp, Meike: *Weibliche Studierende an der Akademie der Bildenden Künste München zwischen 1920 und 1950*, masch.schr. Mag.arb., München 2007.

³⁷ Akademie der Bildenden Künste München; Gerhart, Nikolaus et al. (Hg.): „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“. *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, AK München 2008.

³⁸ Hopp, Meike: „Mehr rezeptiv als produktiv?“ *Frauen an der Akademie der Bildenden Künste München 1813-1945*, in: AdBK München 2008, S. 66-75.

Durch die Zerstörungen während des Zweiten Weltkrieges wurden zahlreiche Archivalien zerstört, so dass viele Informationen, u. a. auch zu Künstlerinnen, verloren gegangen sind. In den letzten beiden Jahrzehnten hat man sich die Vernachlässigung der Künstlerinnen bewusst gemacht und entgegengewirkt. Dennoch ist die „Verschollenheit“ der Malerinnen eine doppelte: einerseits durch die „Beeinträchtigung von Leben und Werk durch die Zeitgeschehnisse“³⁹, andererseits durch die Vernachlässigung aufgrund ihrer Geschlechtszugehörigkeit. So gestaltet sich die Suche nach Hinweisen auf Künstlerinnen schwierig, manchmal sogar erfolglos.

Im Folgenden findet sich ein Überblick über weitere Recherchen, nach Städten der untersuchten Kunstakademien und Nachlässen der in der Dissertation vorgestellten Künstlerinnen geordnet.

In Karlsruhe wurden die Unterlagen der Akademieverwaltung durch die Kriegseinwirkungen 1942 und 1944 fast komplett zerstört; die restlichen Unterlagen befinden sich im Generallandesarchiv Karlsruhe. In Bezug auf die Kunstakademie ist dort v. a. der Bestand GLAK 235 („Landeskunstschule“) von Interesse; daneben gibt es verschiedene Nachlässe, die tw. Aufschluss über die Kunstakademie gewähren. Die Akademie selbst besitzt keine für den untersuchten Zeitraum relevanten Akten. Das Stadtarchiv Karlsruhe verfügt über einige Materialien zur Malerinnenschule Karlsruhe, u. a. eine Sammlung von Zeitungsartikeln zur Schule und diverse Jahresberichte der Institution. Zur Kunstakademie bewahrt das Stadtarchiv keine Archivalien auf.

Die Akademie der bildenden Künste München verwahrt verschiedene Matrikelbücher, die Aufschluss über die Studierenden von 1919 bis 1949 geben; die meisten weiteren relevanten Quellen sind in Besitz des Bayerischen Hauptstaatsarchives, hier finden sich die Dokumentation der Zulassungsfrage von Frauen und zugehörige Diskussionen. Einige wenige, allgemeinere Unterlagen (v. a. Zeitungsartikel zur Frauenfrage) sind im Staatsarchiv München zugänglich.

Das Stadtarchiv München verwaltet eine Sammlung von Zeitungsartikeln zu diversen Themen, u. a. zu Frauen- und Künstlerinnenvereinen und der Kunstakademie.

In Stuttgart gestaltet sich die Quellenlage etwas diffiziler, da die Akademie der bildenden Künste aufgrund der Zerstörungen während des Zweiten Weltkrieges fast überhaupt keine Unterlagen mehr besitzt; einsehbar waren Matrikelbücher ab 1931. Auch im Hauptstaatsarchiv Stuttgart finden sich nur wenige, allgemeinere Archivalien zur Kunstschule.

³⁹ Dollen 2000, S. 9.

Von Relevanz waren allerdings Archivalien zur Kunstakademie, die im Staatsarchiv Ludwigsburg aufbewahrt werden; hierbei handelt es sich um Rechnungsbücher der Kunstschule Stuttgart, die Aufschluss zu den Studierenden geben.

Die Akademie der bildenden Künste Nürnberg verwahrt die Jahresberichte der Schule; darüber hinaus existiert ein separates Verzeichnis, in welchem nur weibliche Studierende festgehalten werden (Laufzeit von 1907 bis heute). Das Staatsarchiv Nürnberg verfügt über einen Bestand zur Akademie, der auch einige Informationen zum Thema Frauenkunststudium enthält. Die Laufzeit der relevanten Unterlagen geht bis 1929. Spätere Akten etc. liegen dem zuständigen Staatsarchiv nicht vor, auch seitens der Akademie wurden keine weiteren, relevanten Akten genannt; dasselbe gilt für das Stadtarchiv Nürnbergs.

Zu der Künstlerin Senta Geißler hat Karoline Hille ausführlich recherchiert und eine Monographie erarbeitet; der Nachlass der Künstlerin wird im Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen aufbewahrt, zu dem auch die Kunstsammlung von Dr. Albert Rohrbach, dem Mann Geißlers, gehört. Bis auf vier Briefe haben sich allerdings keine schriftlichen Zeugnisse der Künstlerin erhalten; es gibt keine autobiographischen Zeugnisse. Aus diesem Grund wurde darauf verzichtet, den Nachlass einzusehen.

Auch von Gretel Haas-Gerber haben sich keine autobiographischen Notizen erhalten; die Künstlerin hat allerdings in zahlreichen Interviews über ihr Leben und Werk berichtet. Der künstlerische Nachlass befindet sich in Offenburg.

Über den Nachlass Fridel Dethlefs-Edelmanns verfügt die Sammlung Dethleffs in Isny/Allgäu. Hier haben sich v. a. Werke und zwei schriftliche Dokumente der Künstlerin erhalten. Zum einen handelt es sich um den „Arbeitskalender“ der Künstlerin, der ihren künstlerischen Werdegang stichpunktartig in Tagebuchform dokumentiert und Aufschluss über die Entstehung ihrer Werke und die Auftragslage der Künstlerin gibt. Zum anderen hat die Künstlerin ihre Ausstellungstätigkeiten schriftlich festgehalten; diese Notizen werden von Zeitungsartikeln (Ausstellungsrezensionen) und Kommentaren der Künstlerin vervollständigt.

Irene Fischer-Nagel verwaltet den Nachlass ihrer Mutter, Hanna Nagel, der unzählige Blätter der Künstlerin umfasst. Darüber hinaus haben sich private Fotoalben der Künstlerin erhalten, die einen Einblick in ihr Leben geben. Oft hat die Nagel Kommentare zu den Fotos bzw. auch in ihre Studien hineingeschrieben, die weiterhin Aufschluss über ihr Studium, ihre Situation

als Künstlerin und Frau geben. Ein kleiner Teil des Nachlasses ist in Besitz des Deutschen Kunstarchives in Nürnberg.

Das Deutsche Kunstarchiv verwaltet außerdem die Nachlässe der Münchener Künstlerinnen Henny Protzen-Kundmüller, Lissy Eckart-Aigner und Franziska Bilek. Auch die Nachlässe der Nürnberger Künstlerin Elisabeth Thiermann, sowie der Stuttgarter Künstlerin Rose Sommer-Leypold befinden sich hier.

Die Äußerungen der zeitgenössischen Künstlerinnen in Kapitel 4 wurden durch eine Befragung ermittelt. Dazu wurden Fragebögen an die Künstlerinnen verschickt. Es handelt sich um stichpunktartige Beobachtungen, die Auswahl der Künstlerinnen basierte auf zufälliger Natur. Da es sich hierbei nicht um eine größer angelegte Studie handelt, geben die Eindrücke und Beobachtungen auch kein allgemeingültiges Bild der heutigen Situation wieder; dennoch dienen die Aussagen der Künstlerinnen als Vergleich zu den existierenden Erhebungen und Umfragen und geben durch die persönlichen Ansichten der Frauen einen Eindruck, wie Künstlerinnen heute zum Thema Gleichberechtigung empfinden und wie sie ihre Ausbildungs- und Arbeitssituation beurteilen.

Methode und Aufbau

Methode

Aufgrund der breit gefächerten Beobachtungen, die zur vorliegenden Dissertation gemacht werden, wäre die Zuordnung zu nur einem kunsthistorischen Ansatz nicht ausreichend; die Untersuchungen werden vielmehr umfassender, kulturwissenschaftlicher Natur sein.

Zum einen wird – zur Beleuchtung gesellschaftlicher Rahmenbedingungen – nach sozialgeschichtlichen Aspekten geforscht; hier sind tw. auch rein historische und akademiegeschichtliche Bezüge zu erstellen.

Für diese Arbeit ist weniger das künstlerische Werk von Künstlerinnen von Bedeutung als vielmehr eine übergreifendere Anschauung ihres Lebens: ihre Herkunft, die Ausbildung, die Karriere etc., nicht die Stilgeschichte ihres Oeuvres. Hinzu kommt die öffentliche Diskussion des Themas.

Zum anderen liefert die Arbeit einen Beitrag zur Künstlerinnenforschung; im Hinblick auf die geschlechterspezifischen Vergleiche und Beobachtungen zählen die Untersuchungen somit auch zum Bereich der Gender Studies.

Aufbau

Dem ersten Kapitel wird ein Überblick über Künstlerinnen und die Schaffensbedingungen in den vergangenen Jahrhunderten in zusammenfassender Art vorangestellt.

Anschließend wird detailliert auf die Situation der Frau und Künstlerin im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert eingegangen; historische, politische, kulturelle Voraussetzungen und Umstände werden aufgegriffen, um die Situation von Frauen bzw. Künstlerinnen verständlicher zu machen; erst durch umfassendere Betrachtungen erklärt sich auch die Lage der Künstlerinnen.

Die Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen in Deutschland, die sie vor der Zulassung zu den Kunstakademien hatten, werden vorgestellt und erläutert; im Besonderen wird ein Exkurs über die Malerinnenschule Karlsruhe einen Einblick in eine private Damenmalschule jener Zeit geben.

Das erste Kapitel schließen Beobachtungen über die zeitgenössische Auseinandersetzung zur Künstlerinnenfrage: von den Stimmen der (geschlechtsideologischen) Kunstkritik bis zu der öffentlichen Auseinandersetzung mit Themen wie Aktstudium und Dilettantismus.

Im zweiten Kapitel steht die Zulassung von Frauen an deutschen Kunstakademien im Zentrum der Beobachtungen. Einleitend stehen zunächst allgemeine Informationen zur Zulassung von Frauen an deutschen Universitäten. Im Folgenden wird die Situation des Frauenkunststudiums an deutschen Kunstakademien zu besprechen sein. Im Detail werden die Bedingungen für Künstlerinnen an den süddeutschen Akademien in Karlsruhe, München, Nürnberg und Stuttgart untersucht.

Im dritten Kapitel geht es darum, die allgemein beobachteten Bedingungen für Frauen an süddeutschen Kunstakademien anhand verschiedener Künstlerinnen zu überprüfen. Lassen sich die Beobachtungen, die in Kapitel 2 gemacht wurden, auf einzelne Künstlerinnen übertragen? Wie verliefen Leben und Werk der Kunststudentinnen, die zu der ersten Generation von Frauen an den Kunstakademien zählten? Welche Erfahrungen machten Künstlerinnen während ihres Studiums und danach? Wie verlief ihr Leben als Künstlerin, ihre Karriere? Der Fokus liegt auf ausgewählten Frauen, die an der Karlsruher Kunstakademie ausgebildet wurden; darüber hinaus werden Münchner, Nürnberger und Stuttgarter weibliche Kunschtschaffende vorgestellt und miteinander verglichen.

Das vierte und abschließende Kapitel geht über den Untersuchungszeitraum hinaus und schlägt einen zeitlichen Bogen von den siebziger Jahren bis heute – Ziel ist eine „Bestandsaufnahme“ – was wurde seit der Zulassung von Frauen zu Kunstakademien erreicht, wie ist die Ausbildungs- und Arbeitssituation für

Künstlerinnen heute? Nach neunzig Jahren akademischen Frauenkunststudiums stellt sich die Frage nach der Gleichberechtigung von Künstlerinnen und Künstlern – ist diese erreicht worden, von welchen Erfahrungen berichten zeitgenössische Künstlerinnen?

Ohne die Neue Frauenbewegung wären die feministische Kunst, das heutige Bewusstsein für Künstlerinnen, die Beschäftigung des Faches Kunstgeschichte mit dem Thema nicht in diesem Maße geprägt worden. Dieser Teil der Dissertation stellt die Entwicklungen in der Kunst seit den siebziger Jahren überblicksartig vor und beschäftigt sich – mittels einer Befragung von Künstlerinnen – mit der heutigen Situation.

Es ist hübsch,
wenn Frauen so viel können und so wenig Wesens davon machen.
Seinen Platz zu kennen
und nicht mit mißratenem Ehrgeiz darüber hinauszustreben:
auch das ist Sittlichkeit.ⁱⁱ

Why have there been no Great Women Artists? ⁱⁱⁱ

1. Künstlerinnen in Deutschland

1.1. Überblick: Die Künstlerin – eine historische Betrachtung

Angelika Kaufmann! wer war Angelika Kaufmann? Sie ist eine noch in Italien lebende, allbewunderte, hochverehrte Malerin, erhielt ich zur Antwort. Eine Malerin, also kann es auch Malerinnen geben? ich hatte noch nie von einer gehört. Und von neuem überfiel mich die innere ängstliche Unruhe mit dem bloßen Gedanken; immer flüsterte eine leise Stimme mir zu: was andere können, warum solltest Du es nicht auch?⁴⁰

Künstlerinnen gab es schon sehr viel früher als erst im 19. und 20. Jahrhundert. Dem eigentlichen Untersuchungszeitraum – der Zeit des späten 19. und 20. Jahrhunderts – vorangestellt, soll im Folgenden überblicksartig aufgezeigt werden, wie sich die Bedingungen für Künstlerinnen über die Zeit hinweg verändert haben. Wie fanden die Künstlerinnen Zugang zur Kunst? In welchem Bereich der Kunst arbeiteten sie? Wie gestaltete sich die Ausbildung? Welche Chancen hatten sie? Dieser Teil der Untersuchung fasst die wichtigsten Punkte zusammen und beginnt ab der Zeit des Mittelalters.⁴¹

Bis zum 15./16. Jahrhundert gab es noch keine Künstler/-innen im heutigen Sinne. Im Mittelalter sah man die Kunst als Handwerk an, die in Zünften organisiert war. Frauen – zu dieser Zeit juristisch unmündig und ökonomisch abhängig von Vater bzw. Ehemann – wurden zunächst als Mitglieder aufgenommen, bis sie aufgrund der verschlechterten ökonomischen Verhältnisse und einem Überschuss an Arbeitskräften nach und nach aus den Zünften verdrängt wurden.⁴² Bis zur Auflösung des Zunftzwangs waren sie seitdem meist nur noch in Ausnahmefällen zugelassen.⁴³

⁴⁰ Johanna Schopenhauer (1766-1838), zit. nach Berger, Renate (Hg.): *„Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei“: Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18. – 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1989, S. 61 f.

⁴¹ Wie die Geschichtsschreibung überliefert, gab es auch schon vor dem Mittelalter Künstlerinnen; Plinius (23-79 n. Chr.) bspw. nannte sechs Malerinnen, die ebenso erfolgreich wie ihre männlichen Kollegen gewesen sein sollen. Vgl. bspw. Schulz, Isabel: *Die Frau als Künstlerin. Über das Leben und Werk von Künstlerinnen früher und heute*, Hamburg 1986, S. 4. Ausführlichere Informationen zur Geschichte der Künstlerinnen finden sich u. a. bei Borzello, Frances: *Ihre eigene Welt. Frauen in der Kunstgeschichte*, Hildesheim 2000; Heller, Nancy: *Women artists. An illustrated history*, 3. Ausg., New York/London/Paris 1997; Krull, Edith: *Kunst von Frauen. Das Berufsbild der Bildenden Künstlerinnen in vier Jahrhunderten*, Frankfurt a. M. 1984; Harris/Nochlin 1977.

⁴² Vgl. Krull 1984, S. 10.

⁴³ Vgl. Harris/Nochlin 1977, S. 14 f.

In der Regel stammten kunstschaftende Frauen aus Künstlerfamilien, waren meistens Töchter von Künstlern. Sie lernten und arbeiteten im familiären Betrieb, in seltenen Fällen – etwa nach dem Todesfall des Meisters – übernahmen sie eine Werkstatt.

Da die künstlerisch tätigen Frauen dort häufig anonym oder aber im Namen des Meisters arbeiteten, ist ihre Tätigkeit heute nur mangelhaft überliefert; in vielen Fällen ist es unmöglich, ihre Namen und Werke auszumachen. Außerdem passten sie sich künstlerisch den Vorgaben des Auftrags an, so dass im Nachhinein oftmals kein eigener Stil zu erkennen ist, was die Zuschreibung heute zusätzlich erschwert.⁴⁴

Wollten sich Frauen künstlerisch bilden und kamen nicht aus einer Künstlerfamilie, war das Kloster – im Mittelalter Zentrum der Kunstproduktion – eine Alternative. Viele bekannte Malerinnen, Buchillustratorinnen oder Textilkünstlerinnen (Stickerinnen, Weberinnen) waren Nonnen, die zum Teil für ihre künstlerischen Werke über die Klostergrenzen hinaus bekannt und geschätzt wurden. Allerdings war das Kloster nur für Töchter höherer Schichten zugänglich:

Da die gesellschaftliche Rangordnung auch innerhalb der Klostermauern weiterbestand, erfuhren vor allem Nonnen adeliger und später auch bürgerlicher Herkunft, die über eine gewisse allgemeine Vorbildung verfügten, eine gründliche Ausbildung im wissenschaftlichen, literarischen oder künstlerischen Bereich.⁴⁵

Im ausgehenden 13. Jahrhundert verlagerte sich die künstlerische Produktion und intellektuelle Bildung nach und nach aus dem Kloster heraus an die neu gegründeten Universitäten; hier wurden neue Techniken studiert; die Entwicklung war fortschrittlich. Da Frauen jedoch zu den Universitäten nicht zugelassen wurden, bedeutete dies, dass sie nun noch weniger Chancen hatten, eine den Männern vergleichbare (künstlerische) Bildung zu erlangen.

Mit dem ausgehenden 15. und 16. Jahrhundert vollzog sich eine Trennung zwischen Kunst und Handwerk, der Zunftzwang wurde aufgehoben, der Geniegedanke entwickelte sich:

⁴⁴ Dies brachte mit sich, dass Werke aus Frauenhand häufig Künstlern zugeschrieben wurden. Mehrere Arbeiten Judith Leysters (1609-1660) wurden auf diese Weise lange Zeit fälschlicherweise Frans Hals (1580/85-1660) zugeordnet.

⁴⁵ Schulz, Isabel: *Künstlerinnen. Leben, Werk, Rezeption*, Frankfurt a. M. 1991, S. 30.

Die Aufnahme der bildenden Kunst in den Stand der Artes liberales ließ die Künstler an der Hochschätzung und der Position jener Gelehrten teilhaben, die ihre Kreativität im Dienste fürstlicher Auftraggeber entfalteten.⁴⁶

Man verstand den Künstler nun weniger als Handwerker, sondern nach und nach als intellektuellen Schöpfer, als kreativen Geist, der bei einem Meister in die Lehre ging. Dies setzte eine entsprechende Bildung voraus, die nicht nur die Künste umfasste, sondern auch Unterricht in den Fächern der Mathematik, Perspektive, Anatomie etc. verlangte.

Darüber hinaus war die mythische Figur des Künstlers männlich besetzt: „Basis der Kunstgeschichte als Disziplin sind Erzählungen von Vätern und Söhnen“⁴⁷; bereits Vasari erzählte die Legende vom Hirtenjungen Giotto, der zufällig von Cimabue entdeckt wurde.⁴⁸

Frauen war es nicht möglich, regulär in die Lehre zu gehen bzw. sich die nötige umfassende Bildung erteilen zu lassen; wohl spielten sie eine Rolle, aber lediglich als Modelle oder Objekte auf den Werken – nicht als Künstlerinnen vor ihnen.⁴⁹ Die Ausbildung der Künstler wurde immer professionalisierter, gleichzeitig waren Künstlerinnen mehr und mehr davon ausgenommen: Die Diskrepanz zwischen den Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen und Künstler wurde immer größer.

Mit der Entwicklung des Berufsbildes des Künstlers ging zudem eine Veränderung von der Vorstellung über die Künstlerin einher. Die Tätigkeit weiblicher Kunstschaffender wurde mit der Professionalisierung des Künstlerberufes abgewertet; man verortete die Fähigkeiten einer Frau eher in den familiären Bereich.

Seit der Renaissance hat die Geschichtsschreibung zahlreichere Künstlerinnen überliefert, die, wie schon angesprochen, fast alle Töchter oder Verwandte von Malern waren, deren Hineinwachsen in die familieneigene Werkstatt eine künstlerische Ausbildung ermöglichte.⁵⁰

⁴⁶ Schade, Sigrid; Wenk, Silke: *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*, in: Bußmann, Hadumod (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 346.

⁴⁷ Schade/Wenk 1995, S. 341.

⁴⁸ Vgl. Beyne, Klaus von: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München 2005, S. 46 ff.

⁴⁹ „Die Schüler-Lehrer-Verhältnisse konstituieren sich familial als auf lokale Traditionen bezogene Vater-Sohn-Beziehungen, und schließlich werden innerhalb dieser Konstellationen zwangsläufig Zuordnungen produziert, die Künstlerschaft zum Privileg des „Männlichen“ machen. Schade/Wenk 1995, S. 353.

⁵⁰ Hier sind bspw. Artemisia Gentileschi (1593-1652/3), Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) oder Angelika Kaufmann (1741-1807) zu nennen.

Waren Künstlerinnen erfolgreich, hatten sie die Möglichkeit, als Malerinnen bei Hofe angestellt zu werden oder aber als Lehrerinnen zu arbeiten.

Mit Gründung der Kunstakademien, die im 16. Jahrhundert in Italien zuerst entstanden, wurde die Trennung zwischen den *artes liberales* und *artes mechanicae* weiter forciert und der Rang des Künstlers entsprechend erhöht.⁵¹

Die neu gegründeten Akademien waren zunächst unorganisierte Vereinigungen, man traf sich privat in den Häusern der Künstler bzw. Kunstinteressierten, tauschte sich aus und zeichnete nach Modell oder Gipsabgüssen.⁵² Eine nach Regeln aufgebaute Akademie, die Unterricht anbot und hierarchisch aufgebaut war, entstand während der Epoche des Manierismus, da man erst jetzt annahm, dass Kunst lehr- und lernbar sei. Ein Aufschwung der Akademien lässt sich besonders im 17. Jahrhundert beobachten, als Vorbild diente die 1648 in Paris gegründete Akademie. Der dort gültige Lehrplan umfasste

Zeichnen nach Antiken und Modell, Vorbildwesen und Kunsttheorie, Vorträge in Anatomie und Proportion, Perspektive und Clair-obscur, begleitet von den „Pièces de reception“ (Aufnahmearbeiten) und begehrten Preisauszeichnungen.⁵³

Frauen hatten zu den Kunstakademien noch immer keinen Zutritt – sie waren von diesen Neuerungen auf dem Gebiet der Kunst ausgeschlossen.

Die Akademien nahmen in Ausnahmefällen einige der damals berühmten Künstlerinnen als Ehrenmitglieder auf, allerdings ohne Möglichkeit des Unterrichtsbesuches, ohne Lehrerlaubnis und ohne die Beteiligung an Ausstellungen.⁵⁴

⁵¹ Als erste Kunstakademie gilt die 1563 von Vasari gegründete „Accademia del Disegno“ in Florenz. Vgl. bspw. Pevsner, Nikolaus: *Fünfhundert Jahre Künstlerausbildung*. William Morris. Zwei Vorträge, Darmstadt 1966, S. 4 oder Rabinovszky, M.: *Die Kunstakademien und die Gesellschaft ihrer Zeit*, in: Magyar Tudományos Akadémia Budapest (Hg.): *Acta Historiae Artium. Academiae Scientiarum Hungaricae*, Bd. 1, Budapest 1954, S. 4.

⁵² Vgl. Akademie der Bildenden Künste Nürnberg (Hg.): *Akademie der bildenden Künste Nürnberg*, Nürnberg 1999, S. 30 f.

⁵³ Mai, Ekkehard: *Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre*, in: Akademie der Bildenden Künste München; Zacharias, Thomas (Hg.): *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985, S. 106. Vgl. dazu auch Rabinovszky 1954, S. 5 ff.

⁵⁴ Vgl. auch Harris/Nochlin 1977, S. 26 ff. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war die Akademie die wichtigste Ausstellungsinstitution. Da Frauen ausgeschlossen waren, war ihnen damit auch gleichzeitig die Möglichkeit genommen, ihre Kunst der Öffentlichkeit vorzustellen und erfolgreich zu sein. Erst mit der Salonkunst änderte sich die Situation; nun konnten auch Frauen ausstellen.

Für Frauen, die Künstlerinnen werden wollten, war die Ausbildung also auch weiterhin ein schwieriges Unterfangen, die Grenzen zwischen Professionalität und Dilettantismus wurden immer deutlicher gezogen.

Meist blieb den Frauen nur eine private Malschule oder die Lehre bei einem Meister, was allerdings selten vorkam, wenn sie nicht das Glück hatten, einen solchen in der Familie oder im Bekanntenkreis zu haben. Abgesehen davon, dass die Ausbildung in einer Privatschule erheblich kostenintensiver war als der Unterricht an einer Kunstakademie, bedeutete der Ausschluss von den Akademien für die Künstlerinnen eine große Beeinträchtigung hinsichtlich des Umfangs der Ausbildung – keine private Malschule konnte das umfassende Wissen vermitteln, was an den Akademien gelehrt wurde.

So verwundert es nicht, dass Künstlerinnen wegen fehlender Exaktheit in der Darstellung und Zeichnung kritisiert wurden; darüber hinaus bemängelte man oftmals die ungenaue bzw. anatomisch falsche Darstellung von Körperproportionen – verständlich, bedenkt man die einseitige Ausbildung: Für künstlerisch qualifiziertes Arbeiten fehlten den Frauen schlichtweg die Voraussetzungen, allen voran das Aktstudium.⁵⁵ Theoretisch war es ihnen möglich, Aktbilder von Männern zu kopieren, allerdings war dies nur eine mangelhafte Alternative. Dass Frauen in der Porträtkunst oft erfolgreich waren, kann unter anderem auch damit erklärt werden, dass sie Köpfe – im Gegensatz zu dem Rest des menschlichen Körpers – ungehindert studieren konnten. Nicht selten schufen Künstlerinnen Selbstporträts, als Zeichen von Reflexion und Standortsuche ihrer Selbst, vielleicht aber auch in Ermangelung eines Modells.⁵⁶ Künstlerinnen konnten sich zudem häufig in der Blumen-, Interieur- und Stilllebenmalerei beweisen⁵⁷; diese Bildinhalte entstammten dem für sie zugänglichen, häuslichen Bereich: ihrer täglichen Welt. Historienbilder, die anatomisches Wissen voraussetzten, wurden dagegen seltener von Künstlerinnen geschaffen.

Die meisten Künstlerinnen betätigten sich auf dem Gebiet der Malerei und Grafik. Wenige Frauen waren im Bereich der Bildhauerei angesiedelt, eine als

⁵⁵ „Denn die Komposition menschlicher Figuren stand bis dahin im Mittelpunkt zumindest der akademischen Malerei und wurde auch am höchsten bewertet.“ Krull 1984, S. 14.

⁵⁶ Berühmte Porträtmalerinnen waren u. a. Lavinia Fontana (1552-1614), Rosalba Carriera (1675-1757), Sofonisba Anguissola (um 1530-1625), später Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) und Marie Guillemine Benoist (1768-1826). Angelika Kauffmann (1741-1807) machte sich darüber hinaus auch als Historienmalerin einen Namen. Für ihre Stillleben bekannt waren bspw. die Künstlerinnen Clara Peeters (1594-nach 1657), Maria van Oosterwijck (1630-1693) und Louise Moillon (1610-1696).

⁵⁷ Herausragend ist hier Maria Sybilla Merian (1647-1717) zu nennen, die über die Grenzen des häuslichen Bereiches hinaus, Bücher über Botanik verfasste und illustrierte.

typisch männlich geltende Gattung, die abgesehen von exakten anatomischen Kenntnissen auch für den Schaffensprozess physische Kraft verlangte, die man Frauen absprach. Zahlreiche weibliche Kunstschaffende arbeiteten außerdem als Kopistinnen, Miniaturistinnen, als Glasmalerinnen, Mosaikkünstlerinnen, Medailleurinnen, Porzellanmalerinnen, Stickerinnen etc.⁵⁸

Im 18. Jahrhundert war der Status des Künstlers gehoben, der Künstler war nun Mitglied der intellektuellen Gemeinschaft. In der Romantik steigerte sich das Ansehen abermals. Den Rang des Künstlers als genialem Schöpfer, der auf eine jahrhundertealte Berufsgeschichte zurückblicken konnte und seine Fähigkeiten an einer Akademie erlernt hatte, konnte eine Künstlerin jedoch nicht erreichen:

A woman artist was acceptable in the eighteenth century but by very different criteria than those applied to men. She was acceptable only in so far as her person, her public persona, conformed to the current notions of Woman, not artist.⁵⁹

Durch das moderne Verständnis des Künstlers wurde die Frau/Künstlerin weiter in den familiären Bereich gedrängt:

At the same time, however, "artist" became increasingly associated with everything that was anti-domestic, outsidership, anti-social behavior, isolation from other men, disorder and the sublime forces of untamed nature. As femininity was to be lived out in the fulfillment of socially ordained domestic and reproductive roles, a profound contradiction was established between the identities of artist and of woman.⁶⁰

Obwohl zwischen den Begriffen Künstlerin und Künstler große Unterschiede lagen, wurden ab Anfang 19. Jahrhunderts mehr Künstlerinnen fassbar, denn

einer Frau, die Künstlerin werden wollte, mangelte es nicht mehr an Vorbildern. [...] Angesichts der zunehmenden Zahl und der Bekanntheit von Künstlerinnen erschien eine künstlerische Karriere den Frauen als erreichbares Ziel. Dies ist auch daran ersichtlich, dass die Künstlerinnen jetzt nicht mehr vorwiegend aus Künstlerfamilien stammten.⁶¹

Weiterhin bestanden allerdings Beschränkungen für Künstlerinnen. Noch im 19. Jahrhundert waren weibliche Kunstschaffende zum Teil stark in ihrer

⁵⁸ Vgl. Krull 1984, S. 49 ff.

⁵⁹ Parker/Pollock 1981, S. 96.

⁶⁰ Ebd., S. 99.

⁶¹ Borzello 2000, S. 82.

Bewegungsfreiheit eingegrenzt; Marie Bashkirtseff (1858/60-1884) beschrieb die Situation wie folgt:

Ich beneide die Leute um ihre Freiheit, allein spazieren gehen zu dürfen, sich auf die Bänke des Gartens der Tuileries und besonders des Luxembourg setzen zu dürfen und vor den Schauläden der Kunstanstalten stehen zu bleiben, in die Kirchen und Museen hineinzugehen und des Abends in den alten Straßen herumzulaufen. Ja, darum beneide ich sie, und das ist die Freiheit, ohne die man kein wahrer Künstler werden kann. Glaubt ihr vielleicht, man habe Nutzen von dem, was man sieht, wenn man immerfort in Begleitung ist und wenn man, um in den Louvre zu gehen, auf den Wagen, auf seine Gesellschafterin oder seine Familie warten muß? O verflucht! Dann rase ich darüber, daß ich ein Weib bin!⁶²

Besonders für angehende Künstlerinnen war die Begleitpflicht von Nachteil, bedeutete es doch, dass sie entweder auf die für die künstlerische Entwicklung wichtigen Erkundungen und künstlerischen Studien in der Landschaft verzichten oder immer begleitet werden mussten. Es scheint jedoch auch Ausnahmen gegeben zu haben, wie Käthe Kollwitz (1867-1945) berichtete:

Wofür ich den Eltern immer sehr dankbar gewesen bin, das ist, daß sie Lise [gemeint ist die Schwester der Künstlerin, d. V.] und mich stundenlang nachmittags in der Stadt umherstreifen ließen. [...] Dieses scheinbar planlose Bummeln war der künstlerischen Entwicklung sicherlich förderlich. Wenn meine späteren Arbeiten durch eine ganze Periode nur aus der Arbeiterwelt schöpften, so liegt der Grund dazu in jenen Streifereien durch die enge, arbeiterreiche Handelsstadt.⁶³

Aufgrund der gesellschaftlichen Zwänge war es jedoch in den meisten Fällen unmöglich, sich alleine auf Reisen zu begeben; die Künstlerinnen waren dann in Gesellschaft ihrer Mutter oder anderen weiblichen Verwandten.

Allgemein zeigte die Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert ein stärkeres Interesse an der Kunst, die Kunstproduktion stieg, Ausstellungsmöglichkeiten wurden erweitert. Auch für Künstlerinnen ergaben sich neue Aussichten: Sie konnten sich nun verstärkt an Ausstellungen beteiligen, in höherem Maße gab es Frauenklassen und private Malschulen, auch Ateliers anderer Künstlerinnen boten Frauen die Möglichkeit einer Ausbildung. Der Privatunterricht blieb jedoch kostenintensiv und setzte voraus, dass die Eltern/Familien der Künstlerinnen diesen finanzieren konnten; die Künstlerinnen kamen daher meistens aus gehobeneren bürgerlichen Kreisen.

⁶² Zit. nach Berger 1989, S. 173 f.

⁶³ Zit. nach Schulz 1991, S. 46.

Dass sich für Künstlerinnen im 19. Jahrhundert nun mehr Möglichkeiten auftaten, wurde allerdings nicht von allen Seiten positiv bewertet:

Als die Kunst der Frauen sichtbarer wurde, wurden die Stimmen der Kritiker lauter. Das Ergebnis einer Vielzahl von Entwicklungen – das Aufkommen des Journalismus, die Zunahme des allgemeinen Interesses an der Kunst, die Furcht davor, dass Frauen männliche Bastionen eroberten – war eine neue Art von Kritik, die alles aus der Geschlechtszugehörigkeit heraus erklärte.⁶⁴

Seit Etablierung des Faches Kunstgeschichte befasste man sich auch mit Künstlerinnen. Allerdings wurde die „Kunstgeschichte der Frauen“ separat erfasst, Künstlerinnen wurden als „Sonderfälle“ getrennt von Künstlern betrachtet und dadurch in gewisser Weise aus dem historischem Zusammenhang gerissen; meist reduzierte man Künstlerinnen auf ihre weiblichen Talente, beschrieb ihre Werke als „anmutig“, „lieblich“ oder „reizend“. „Die Darstellung der Künstlerinnen in diesen Kunstgeschichten diente dazu, die Regel zu bestätigen, daß wirkliche Kunst doch nur von Männern erbracht werden könne.“⁶⁵

Zur Kunstkritik und der Situation der Künstlerinnen in Deutschland im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert wird im folgenden Teil der Arbeit detailliert eingegangen.

⁶⁴ Borzello 2000, S. 113.

⁶⁵ Schade/Wenk, S. 350.

1.2. Frau und Kunst und Frauenkunst – Die Situation der Frau und die der Künstlerin im Deutschland des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts

1.2.1 Die Frauenfrage und die Entstehung der Frauenbewegung

Auch der Einwand, die Frauen hätten noch keine Genies hervorgebracht, ist weder stichhaltig noch beweiskräftig. Genies fallen nicht vom Himmel, sie müssen Gelegenheit zur Ausbildung und Entwicklung haben, und diese hat den Frauen bisher gemangelt, man hat sie Jahrtausende unterdrückt und ihnen Gelegenheit und Möglichkeit zur Ausbildung ihrer geistigen Kräfte genommen oder verkümmert.⁶⁶

Aber auch mir war noch lange der Begriff eines ernsten weiblichen Berufes neu und ungewohnt. Ich kann mir heute noch den Eindruck des Staunens vergegenwärtigen, als ich von meinen Mitschülerinnen hörte, daß sie ihre Kunst zum Zwecke des Erwerbs auszunützen gedächten. Aber es war mir ein angenehmer, ja wundersamer Gedanke, zu einer Besserung unserer pekuniären Familienverhältnisse einmal vielleicht beitragen zu können.⁶⁷

Die Situation der bürgerlichen Frau im 19. Jahrhundert kann auf die der Künstlerin übertragen werden; daher scheint es sinnvoll, an dieser Stelle kurz auf die Geschichte und allgemeine Lage der Frauen in Deutschland einzugehen.

In der Geschichte war die Frau bis zum Zeitpunkt der gesetzlichen Festlegung der Gleichstellung von Mann und Frau in der Weimarer Verfassung von 1919⁶⁸ dem Mann untergeordnet: Sie war juristisch unmündig und ökonomisch abhängig. Innerhalb der Familie herrschte eine klare Rollenteilung vor, eine klassische Trennung der Beschäftigungsbereiche von Mann und Frau. Der Mann, zuständig für die ökonomische Versorgung und damit auch finanzielle Absicherung, ging einem Beruf nach, während die Frau ihre Ehefrau-, Mutter-

⁶⁶ Bebel, August: *Die geistigen Fähigkeiten der Frau* (1883), in: Stein, Gerd (Hg.): *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1985, S. 194.

⁶⁷ So die Künstlerin Philippine Wolff-Arndt in ihren Erinnerungen. Vgl. Wolff-Arndt, Philippine: *Wir Frauen von einst. Erinnerungen einer Malerin*, München 1929, S. 10.

⁶⁸ Zur Gleichstellung gibt § 109 der Weimarer Verfassung von 1919 Auskunft; genauer ist unter Absatz 1 und 2 zu lesen: „Alle Deutschen sind vor dem Gesetze gleich. Männer und Frauen haben grundsätzlich dieselben staatsbürgerlichen Rechte und Pflichten.“ Vgl. *Die Verfassung des Deutschen Reiches („Weimarer Reichsverfassung“)* ; 2. Hauptteil, 1. Abschnitt, Gesetz zur Gleichstellung, URL: <http://www.verfassungen.de/de/de19-33/verf19-i.htm> [03.08.2009].

und Hausfrauenpflichten zu erfüllen hatte. Je nach Stand arbeitete die Frau also zuhause, was das Erlernen und Ausüben eines Berufes unnötig machte.

Mit Einsetzen der Industrialisierung in Deutschland ab 1830/40 vollzog sich mit der Umorientierung der Wirtschaft und korrelierenden Veränderungen auf dem Arbeitsmarkt ein gesellschaftlicher Wandel. Die nun aushäusig erfolgende, industrielle Fertigung von Produkten veränderte die bisherige Familienstruktur von Grund auf, da sie diese als wirtschaftliche Fertigungsstätte ablöste. Dies brachte weitreichende Folgen mit sich und veränderte die ökonomische Situation innerhalb vieler Familien: Aufgrund eines Frauenüberschusses, verlängerter Ausbildungszeiten und höherer Ansprüche wurden Eheschließungen seltener, so dass Frauen teilweise die wesentlichen Versorgungsgrundlagen fehlten und deren Familien, die für die unverheirateten Töchter aufkamen, in finanzielle Bedrängnis kamen.

Diese Umstände brachten für viele Frauen des mittleren und unteren Bürgertums die Notwendigkeit mit sich, aushäusiger, bezahlter Arbeit nachzugehen, was viele heimlich taten. Durch ihre Geschlechtszugehörigkeit waren Frauen allerdings an bestimmte Berufe gebunden, eine freie Wahl hatten sie nicht. Wurden Frauen der unteren Schicht oft ausgebeutet, war es für Frauen der höheren Schicht durch die gesellschaftlichen Begrenzungen undenkbar, einem „ordinären“ Beruf nachzugehen, bedeutete dies doch die Gefahr einer gesellschaftlichen Deklassierung:

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gingen in Deutschland 36% der weiblichen Bevölkerung über 14 Jahren einer Erwerbsarbeit nach, im Jahr 1907 zählte man fast 10 Millionen erwerbstätiger Frauen. Dennoch wurde in den öffentlichen Diskussionen an der bürgerlichen Arbeitsteilung der Geschlechter, die die Frau zum Zentrum des familiären Lebens erklärte, festgehalten und stand weibliche Berufsarbeit unter dem Stigma der Ausnahme.⁶⁹

Der ständig wachsende Erwerbsdruck wirkte sich auch auf die Frauen des Bürgertums aus. Da die Ausübung eines Berufes in den meisten Fällen eine entsprechende Ausbildung voraussetzte, plädierten die Frauen für das Recht auf Bildung und die Möglichkeit der Erwerbstätigkeit.⁷⁰ Zwar gab es auch für das weibliche Geschlecht Schulen und Bildungseinrichtungen, allerdings gingen diese nicht über elementare Versuche hinaus; hier ging es nicht um

⁶⁹ Asche, Susanne: *Unmündigkeit und Emanzipation. Die Geschichte der Frauen des Bürgertums 1800 bis 1945. Ein Überblick*, in: Städt. Gal. Karlsruhe 1995, S. 115.

⁷⁰ Verglichen mit den Bedingungen im Ausland hatten Frauen hinsichtlich der Bildungsfrage in Deutschland mit weitaus größeren Schwierigkeiten zu kämpfen. Vgl. Kapitel 2.1.

eine umfassende, sondern mehr um die gesellschaftliche Bildung der Töchter. Die Schulbildung sollte auf das Dasein als Hausfrau vorbereiten und dazu die notwendigen Fertigkeiten vermitteln.

In der Bemühung, die Mädchen- und Frauenbildung zu verbessern, Bildungsfreiheit und eine Gleichberechtigung an höheren Bildungseinheiten zu erreichen, wurden diverse Bildungsverbände gegründet. Um Mitte des 19. Jahrhunderts schlossen sich – regional wie überregional – zahlreiche Frauen in Vereinen und Organisationen zusammen. Die Gruppierungen hatten verschiedene Ausrichtungen – es gab soziale/karitative Organisationen, bildungsorientierte und politische Gruppen – alle traten für die Verbesserung der Rechte der Frauen ein. So entstanden unter anderem der „Allgemeine deutsche Frauenverein“ (1865), der „Internationale Frauenbund“ (1897) oder auch nach unterschiedlichen Interessen gegründete Gruppen, wie der „Allgemeine Deutsche Lehrerinnenverein“ (1890), der „Verein für Frauenrechte“ (1904) oder der „Verband für Frauenstimmrecht“ (1911). Die Befürworter der Frauenbewegung setzten sich für Gleichberechtigung, freie Berufswahl und Selbständigkeit der Frau ein und stellten die traditionelle Rolle der Frau und damit gleichzeitig die gesellschaftliche Struktur in Frage.

Von dieser Selbsthilfe der Frauen im Allgemeinen ausgehend, sollten bald entsprechende Vereinigungen auf künstlerischem Gebiet entstehen: So schlossen sich weibliche Künstschaaffende ebenfalls in Vereinen und Gruppierungen zusammen, zunächst auf regionaler Ebene, wie bspw. im „Verein der Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen“ (1867), dem Münchner Künstlerinnenverein (1882), der Karlsruher Malerinnenschule (1885) usw. Übergreifendes Ziel der Zusammenschlüsse war eine Verbesserung des Lehr- und Ausbildungsangebotes für Künstlerinnen. Schon bald gab es überregionale Vereinigungen: 1908 schloss man sich mit neun Vereinen zum „Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnen“ zusammen; 1913 entstand der „Frauenkunstverband“⁷¹, 1926 wurde, durch Initiative von Ida Dehmel, die GEDOK gegründet.⁷²

⁷¹ Vgl. hierzu Dehrmann, Martha: *Der Frauenkunstverband (1913)*, in: Muysers 1999 a, S. 294-296.

⁷² Zur GEDOK, der „Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen“, vgl. Lauterbach-Phillip, Elke: *Die GEDOK (Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstförderer e. V.) – ihre Geschichte unter besonderer Berücksichtigung der Bildenden und Angewandten Kunst*, München 2005.

Die Zeit der Weimarer Republik war durch ihren politischen und ökonomischen Wandel ebenfalls eine Zeit des Aufbruchs für die Frau.⁷³ Die traditionelle Rolle als Ehe- und Hausfrau wurde aufgeweicht und gegen andere Lebensentwürfe getauscht – die „neue“ Frau zeigte sich selbstbewusst und emanzipiert; auch die Künstlerinnen erlebten eine Blütezeit. Dank der vielen durch Selbsthilfe gebildeten Organisationen von und für weibliche Kunstschaaffende konnten sie einen großen Schritt in Richtung Professionalisierung gehen. Auch waren sie nun oftmals auf dem Kunstmarkt vertreten, ihre Werke wurden in Ausstellungen gezeigt; es gab spezielle Künstlerinnenausstellungen⁷⁴ – ihre Handlungsmöglichkeiten hatten sich sehr erweitert.

Durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten war diese Blütezeit nur von kurzer Dauer. Während der Zeit des Faschismus wurden die erst kurz zuvor erreichten Leistungen der Frauenbewegungen zunichte gemacht; man entließ Frauen von politischen und öffentlichen Posten.⁷⁵ Von Gleichberechtigung war keine Rede mehr: Die Leistung der Frau wurde in erster Linie auf ihre biologischen Fähigkeiten und ihre Aufgabe als Mutter beschränkt. Es blieb die Anpassung, der Widerstand, die innere Emigration oder die Flucht ins Exil. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten wurde der Emanzipation und damit verbundenen Hoffnungen der Frauen ein Ende bereitet.

Ab 1933 gab es sogar eine Zulassungsbeschränkung für Studentinnen, nur noch 10% der Gesamtstudierenden sollten weiblich sein. Diese Art Numerus Clausus wurde schließlich 1936 wieder aufgehoben – nachdem die Zahl der Studienanfänger ohnehin stark zurück gegangen war.⁷⁶

⁷³ Vgl. auch Elpers, Susanne; Meyer, Anne-Rose (Hg.): *Zwischenkriegszeit. Frauenleben 1918-1939*, Berlin 2004.

⁷⁴ Bspw. die Ausstellung „Die Frau von Heute“, 1929, veranstaltet vom Verein der Berliner Künstlerinnen.

⁷⁵ Vgl. zum Frauenbild während des Faschismus: Dech, Julia: *Die „arische“ Frau und die „entartete“ Frau. Zum Frauenbild der Faschisten*, in: Hochschule der Künste Berlin, West (Hg.): *Kunst, Hochschule, Faschismus. Dokumentation der Vorlesungsreihe an der Hochschule der Künste Berlin im 50. Jahr der Machtübertragung an die Nationalsozialisten*, Berlin 1984, S. 194-211. Vgl. ausführlicher zur Kunst- und Kulturpolitik während der Zeit des Nationalsozialismus: Zuschlag, Christoph: *Entartete Kunst - Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Diss. 1991, Worms 1995; Fleckner, Uwe (Hg.): *Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin 2007; Peters, Olaf: *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus, 1931-1947*, Berlin 1998.

⁷⁶ Vgl. Weyrather, Irmgard: *Numerus Clausus für Frauen – Studentinnen im Nationalsozialismus*, in: Frauengruppe Faschismusforschung: *Mutterkreuz und Arbeitsbuch. Zur Geschichte der Frauen in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M. 1981, S. 143. Später, nach Kriegsbeginn, stieg der Anteil der Studentinnen stark an – aufgrund des Akademikermangels wurden nun auch wieder Studentinnen bereitwillig an den Universitäten aufgenommen.

Eine Reihe von Künstlerinnen hat nach 1933 ihre künstlerische Tätigkeit aufgegeben, viele weibliche Kunstschaaffende wendeten sich der Privatsphäre zu; es gab aber auch Künstlerinnen, die sich weitestgehend politisch unauffällig verhielten, ihre künstlerische Aktivität jedoch nicht einschränkten bzw. beendeten.

1.2.2. Die Ausbildungssituation für Künstlerinnen

Wie schon im ersten Teil des Kapitels dargestellt, war die künstlerische Ausbildung für Frauen seit jeher ein nicht leicht zu erreichendes Ziel. Auch im 19. Jahrhundert konnten Frauen noch nicht regulär an den deutschen Kunstakademien studieren. Es gab jedoch Alternativen: Zum einen konnten Frauen an den durch Selbsthilfemaßnahmen gegründeten „Damenakademien“ studieren, zum anderen gab es die Möglichkeit, in einem Malatelier bzw. einer privaten Malschule von einem Künstler unterrichtet zu werden. Darüber hinaus konnten Frauen auf ein Kunststudium im Ausland ausweichen oder eine Ausbildung im Kunstgewerbe oder zur Zeichenlehrerin machen. Diese alternative Ausbildung brachte allerdings enorme Kosten mit sich, da die meisten der für Frauen zugänglichen Institute privat waren.⁷⁷

Es muss daher auf das dringendste betont werden, dass die rein künstlerische Laufbahn sowohl von Malerinnen als von Bildhauerinnen nur bei außerordentlichem Talent und vor allem mit ausreichenden Mitteln, die mehrjähriges Studium ohne Geldsorgen ermöglichen, betreten werden sollte.⁷⁸

Die Dauer des Studiums war nicht festgelegt: „Über die Dauer einer künstlerischen Ausbildung lassen sich keine genauen Angaben machen. Auch die Akademien und Kunstschulen verzichteten meist darauf, Grenzen festzusetzen.“⁷⁹ Die Bedingungen, sich zur Künstlerin ausbilden zu lassen, waren also weitaus weniger als optimal; dennoch gab es eine große Nachfrage.

⁷⁷ Die Kosten der „notwendigen 6 Studienjahre“ beliefen sich, nach Angaben von Lange und Bäumer, „auf 18000 M.“ Lange, Helene; Bäumer, Gertrud (Hg.): *Die deutsche Frau im Beruf*, Berlin 1902, S. 357.

⁷⁸ Lange, Helene; Bäumer, Gertrud (Hg.): *Die deutsche Frau im Beruf. Praktische Ratschläge zur Berufswahl von Josephine Levy-Rathenau*, 4. Neubearb. Aufl., Berlin 1915, S. 161.

⁷⁹ Lange/Bäumer 1915, S. 162.

Was die Vereinsgründungen betrifft, so machte Wilhelm Adolf Lette 1865 den Anfang und gründete den sogenannten „Lette-Verein“.⁸⁰ Dieser ermöglichte bürgerlichen Frauen eine künstlerische, mehr gewerblich ausgerichtete Ausbildung. Angebote in Malerei, Bildhauerei und Kunstgewerbe wurden durch eine Zeichenschule (später Kunststickereischule) und ein eigenes Institut für Photographie noch ergänzt. Der Verein ermöglichte Frauen eine für diese Zeit vielfältige Ausbildung im künstlerischen Bereich.

Weitere Künstlerinnenvereine machten sich die Ausbildungsförderung ihrer Mitglieder zum Ziel, wie im folgenden Kapitel zu sehen sein wird.

1.2.2.1. Damenakademien

Im Zuge der durch die Frauenbewegung ausgelösten zahlreichen Frauenvereinsgründungen des 19. Jahrhunderts schlossen sich, wie bereits beschrieben, zahlreiche Künstlerinnen zusammen, um die Ausbildungssituation auch im Bereich der Kunst zu verbessern. In Eigeninitiative gründeten sie sogenannte Damenakademien, die Frauen ein Kunststudium ermöglichten, welches dem an der Kunstakademie ähnlich war. Wie Lehmann feststellte, bestanden

für Frauen wesentlich drei staatlich subventionierte Lehranstalten, die älteste die 1868 gegründete Zeichen- und Malschule des Vereins Berliner Künstlerinnen mit angeschlossenem Zeichenlehrerinnenseminar, die „Damenakademie“ des Münchner Künstlerinnenvereins, die Malerinnenschule zu Karlsruhe.⁸¹

Der „Verein der Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen“ gründete als erster eine „Zeichen- und Malschule“. Den Künstlerinnen, die den Verein 1867 ins Leben gerufen hatten, ging es vor allem um „die Förderung [...] und Unterstützung [...] aller dem Verein angehörenden Künstlerinnen“⁸². Dies umfasste auch die „Einrichtung der verschiedenen Unterrichtsangelegenheiten sowohl für die eigene Fortbildung der Künstlerinnen wie zugleich für die tüchtige Ausbildung von kunstbeflissenen Schülerinnen“⁸³: Bereits 1868 wurde eine eigene Kunstschule gegründet, die neben einer Darlehens- und Unterstützungskasse später auch eine Zeichenschule und ein

⁸⁰ Vgl. Obschernitzki, Doris: *„Der Frau ihre Arbeit!“ Lette-Verein. Zur Geschichte einer Berliner Institution. 1866 bis 1986*, Berlin 1987.

⁸¹ Lehmann, Henni: *Das Kunst-Studium der Frauen. Ein Vortrag*, Darmstadt 1914, S. 5.

⁸² Berger 1982, S. 92. Zur Vereinsgeschichte vgl. Berlin. Gal. 1992.

⁸³ Zit. nach Berger 1982, S. 92.

Zeichenlehrerinnenseminar umfasste. 1879 wurde darüber hinaus noch eine Pensionskasse eingerichtet, die Künstlerinnen mit einer Rente versorgen sollte.

Nach Berlin wurde im Jahre 1882 in München die Damen-Akademie des Münchner Künstlerinnenvereins gegründet:

Der Künstlerinnen-Verein in München mit dem Sitze in München bezweckt den kunst- und kunstgewerbetreibenden Damen Gelegenheit zu gegenseitiger Anregung in ihrem Schaffen und gegenseitiger Unterstützung in ihren Bestrebungen zu geben, Sinn und Geschmack für das Schöne zu heben und das künstlerische Verständnis in Frauenkreisen immer mehr zu entwickeln.⁸⁴

Auch hier hatte man darüber hinaus die Absicht, Frauen ein Kunststudium zu ermöglichen und eröffnete 1884 eine Kunstschule für Frauen.⁸⁵ Man bot eine Ausbildung im Figuren- und Aktzeichnen, Unterricht in der Perspektive, Maltechnik, Kunstgeschichte, Anatomie, außerdem mehrere Wahlfächer wie Kopfzeichnen, Kompositionslehre, Stillleben und Tiermalerei an. Unterrichtet wurden die Schülerinnen u. a. von Professoren der Münchner Akademie, was der Damenakademie einen guten Ruf einbrachte.⁸⁶ Seit 1894 wurde die Schule staatlich subventioniert, was eine Vergrößerung der Schule und des Unterrichtsangebotes folgen ließ. Die Damen-Akademie war Anziehungspunkt für viele Frauen, die sich künstlerisch ausbilden lassen wollten.⁸⁷ Mit der Öffnung der Münchner Akademie für Frauen ab 1920 wurde die Schule schließlich aufgelöst.

Neben diesen beiden Künstlerinnenvereinen folgten ähnliche Vereinsgründungen in anderen deutschen Städten.⁸⁸

⁸⁴ Satzung vom 24.04.1888, zit. nach Deseyve 2005, S. 58.

⁸⁵ „Die Leitung der Schule ist mit Recht als der vornehmste Zweig der Vereinstätigkeit anzusehen, wollen wir doch der Jugend, der die Zukunft gehört, durch Gelegenheit zu gründlichem Studium den Weg zu den höchsten Zielen der Kunst ebnen.“ So zu lesen im Jahrbuch 1906/07 des Künstlerinnen-Vereins München, zit. nach ebd., S. 68.

⁸⁶ Hier lehrten bspw. Angelo Jank oder Ludwig Herterich. Vgl. Schack-Simitzis, Clementine: *Künstlerinnen*, in: Götz, Norbert; Schack-Simitzis, Clementine (Hg.): *Die Prinzregentenzeit*, AK München 1988, S. 323.

⁸⁷ Die Schule besuchten 1906 427 Schülerinnen „aus aller Herren Länder“. Zit. nach Schack-Simitzis 1988, S. 323.

⁸⁸ Stuttgart (1893), Leipzig (1897), Düsseldorf (1911), Hamburg (1926), Köln (1930). Zu weiteren Künstlerinnenvereinigungen vgl. Matz 2001.

1.2.2.1.1. Exkurs: Die Malerinnenschule Karlsruhe

Um die besondere Stellung der Damenakademien (Abb. 1) anschaulicher zu machen, soll im Folgenden die Malerinnenschule Karlsruhe herausgegriffen werden, wenn auch die Karlsruher Institution keine einem Künstlerinnenverein unterstehende Einrichtung war, sondern als privatwirtschaftliches Unternehmen mit staatlichen Zuschüssen geführt wurde.

Karlsruhe war, vor allem seit Gründung der Kunstschule 1854 durch Großherzog Friedrich I. (1826-1907), zu einem Anziehungspunkt für Künstler geworden und entwickelte sich zu einer aufstrebenden Kunststadt. Die Kunstschule (später umbenannt in Akademie der bildenden Künste) füllte eine große Lücke im künstlerischen Ausbildungswesen. Allerdings war dies nur für männliche Interessenten von Bedeutung: Frauen war der Zutritt verwehrt. Diesen fehlte eine der Akademie vergleichbare Einrichtung.

Der Berichterstattung der regionalen Zeitungen nach zu urteilen, konnten sich kunstinteressierte Frauen in privaten Malschulen unterrichten lassen, was zahlreiche Frauen veranlasste, der Kunst wegen nach Karlsruhe zu kommen. Wie in der Badischen Landeszeitung zu lesen,

hat Karlsruhe auf kunstaustübende Damen immer starke Anziehungskraft ausgeübt, da in früherer Zeit hier eine große Zahl der tüchtigsten Künstlerinnen Deutschlands bei Privatlehrern sich ausgebildet haben und zum Theil auch hier leben.⁸⁹

Die Nachfrage war so groß⁹⁰, dass man nach einer Alternative suchte: „Eine eigene Kunstschule für Damen that [...] noth.“ So wurde eine eigens für Frauen eingerichtete Kunstschule gegründet. „Aus einer Damenklasse [...] ging im Jahre 1885 durch Vereinigung mit einigen andern [sic!] Künstlern die Malerinnenschule hervor.“⁹¹ Der Presse war diesbezüglich folgende Meldung zu entnehmen:

Karlsruhe, 12. Oct. In der badischen Hauptstadt ist ein neues großartiges Unternehmen ins Leben getreten: eine Malerinnenschule. Dieselbe ist nach Muster der Malerakademien eingerichtet und entspricht, mit Ausnahme des Umstandes, daß nur Damen zum Besuche zugelassen werden,

⁸⁹ Badische Landeszeitung (06.02.1886), ZA-Sammlung Malerinnenschule, ZA-Nr. 7, Sign. 8/StS 17/51, StAKa.

⁹⁰ Man suchte nach einer Lösung für die kunstinteressierten Damen, „seitdem die Lehrer der hiesigen Kunstschule keine Privatschülerinnen mehr annehmen.“ Badische Landeszeitung (06.02.1886), ZA-Sammlung Malerinnenschule, ZA-Nr. 7, Sign. 8/StS 17/51, StAKa.

⁹¹ „IX. Jahresbericht“ der Malerinnenschule 1893/94, S. 1, Sign. 4 D 925 Leh, StAKa.

vollständig den Einrichtungen und Zielen jener Kunstschulen. [...] Es braucht nicht näher auseinandergesetzt zu werden, aus welchen Gründen die Errichtung einer solchen Anstalt an und für sich einem wirklichen Bedürfnisse entspricht und deshalb mit lebhafter Freude zu begrüßen ist. Das liegt auf der Hand.⁹²

Im Herbst 1885⁹³ wurde die Schule für Künstlerinnen unter dem Protektorat der Großherzogin Luise von Baden eröffnet; das wichtigste Ziel fand sich wie folgt in der Schulsatzung formuliert:

Die Malerinnen-Schule stellt sich die Aufgabe, dem weiblichen Geschlecht dieselben Vortheile zur Ausbildung in der Malerei zu verschaffen, wie sie den Schülern der Kunst-Akademien geboten werden.⁹⁴

Weiter ist im Lehrplan der Schule zu lesen:

Der überhandnehmende und mit Prätension auftretende Dilettantismus ist das Uebel, an dem die weibliche Kunstübung krankt, wodurch sie überhaupt in Verruf gebracht ist; hieran tragen aber zum grossen Theil die bestehenden mangelhaften Einrichtungen des weiblichen Kunstunterrichts die Schuld, und die Malerinnen-Schule soll es als ihr vornehmstes Ziel betrachten, den Dilettantismus zu bekämpfen, die berufsmässige ernste Arbeit mit aller Kraft zu fördern.⁹⁵

Hauptanliegen war also, eine Antwort auf die Nachfrage nach einer ernsthaften, künstlerischen Ausbildung für Frauen zu finden. Außerdem sah man in der Gründung der Schule – die wirtschaftlichen und damit gesellschaftlichen Veränderungen im Zeitalter der Industrialisierung beachtend – diese Motivation:

[...] die Malerinnen-Schule wurde von den Begründern ja doch nur aus dem Grunde in's Leben gerufen, um einem fühlbar gewordenen Bedürfnis nach einer künstlerischen Unterrichtsanstalt für Damen zu entsprechen und durch Schöpfung eines solchen Instituts die Erwerbsthätigkeit des weiblichen Geschlechts zu fördern.⁹⁶

⁹² Strassburger Post (14.10.1885), ZA-Sammlung Malerinnenschule, ZA-Nr. 1, Sign. 8/StS 17/51, StAKa.

⁹³ Bzgl. der Eröffnung existieren voneinander abweichende Daten: Zeitungsberichte geben den 1. November 1885 an; der Lehrplan der Malerinnenschule nennt als Beginn des Schuljahres den 1. Oktober. Vgl. ZA-Sammlung Malerinnenschule, Sign. 8/StS 17/51, StAKa.

⁹⁴ § 1, „Zweck der Anstalt“, in: Lehrplan der Malerinnenschule 1886, S. 7, Sign. 4 D 925 Leh, StAKa.

⁹⁵ Lehrplan der Malerinnenschule 1886, S. 6, Sign. 4 D 925 Leh, StAKa.

⁹⁶ Badische Presse (24.07.1888), ZA-Sammlung Malerinnenschule, ZA-Nr. 29, Sign. 8/StS 17/51, StAKa.

Der Lehrplan der Schule umfasste verschiedene Fächer: Unterschieden wurde zunächst zwischen allgemeinem, vorbereitenden Unterricht, den Malklassen und den Hilfsfächern. Erster umfasste Zeichnen nach Gipsmodellen bzw. dem lebenden Modell, außerdem gab es landschaftliches Zeichnen und darüber hinaus Zeichnen nach Blumen- und Stillleben. In den Malklassen (Abb. 2) wurde Blumen-/Stillleben, landschaftliche Studien und figürliche sowie Porträtstudien gelehrt. Die Hilfsfächer sahen eine Unterweisung in der Perspektive, einen Anatomiekurs und das Fach Kunstgeschichte vor. Im Laufe der Jahre sollte der Lehrplan um weitere Fächer ergänzt werden, unter anderem kamen Abendakt- und Kostümstudien wie figürliches Aktzeichnen, Radieren, Lithographieren und Modellieren hinzu. Das Unterrichtsangebot wurde außerdem derart verändert, dass nicht mehr zwischen Zeichen-, Mal- und Hilfsfächern unterschieden wurde, sondern alles nach Sachbereichen gegliedert war. Verglichen mit dem Unterrichtsangebot der Kunstakademie Karlsruhe fehlten im Lehrplan der Malerinnenschule allerdings „der Unterricht in der Historien- und Genremalerei und der dekorativen Architektur“⁹⁷. Den graphischen Unterricht konnten die Schülerinnen immerhin als Hospitantinnen an der Akademie besuchen.⁹⁸ Außerdem fehlte ein Angebot in Marine- und Tiermalerei, erst 1890 wurde der Unterricht angeboten.⁹⁹

Unterrichtet wurden die Schülerinnen der Malerinnenschule von Karlsruher Künstlern, die auch an der Kunstakademie oder privat lehrten. Zu den Initiatoren der Schule gehörten Paul Borgmann (1852-1893), Willi Döring (1850-1915), Edmund Kanoldt (1845-1904) und Max Petsch (1840-1888). Paul Borgmann hatte bereits vor der Schulgründung die Damenklasse in Karlsruhe geleitet. Zu den insgesamt 28 Lehrern, die den Schülerinnen zur Auswahl standen, gehörte u. a. auch Walter Conz (1872-1947), Leiter der Radierklasse, der sowohl als Professor an der Karlsruher Kunstakademie wie an der Malerinnenschule tätig war. Außerdem lehrte Friedrich Fehr (1862-1927) an der Schule – als Leiter der Klasse für figürliche Malerei.¹⁰⁰ Vergleichsweise

⁹⁷ Lehmann 1914, S. 11.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 11.

⁹⁹ Vgl. Auszug aus den Statuten der Karlsruher Kunstakademie von 1856, in: Mai, Ekkehard: *Die Kunstakademie Karlsruhe und die deutsche Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert*, in: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): *Kunst in der Residenz. Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*, AK Karlsruhe, Heidelberg 1990, S. 43. Zum Angebot der Tiermalerei an der Malerinnenschule vgl. „VI. Jahresbericht“ der Malerinnenschule 1890/1891, S. 1, Sign. 4 D 925 Leh, StAKa.

¹⁰⁰ Zuvor hatte er bereits zusammen mit Ludwig Schmid-Reutte eine private Malschule in München gegründet und arbeitete nun in Karlsruhe sowohl als Akademieprofessor an der Kunstakademie als auch an der Malerinnenschule.

wenig Lehrerinnen – insgesamt vier – fanden an der Schule Anstellung: Resi (Therese) Borgmann (1861-1945), die Schwester Paul Borgmanns, unterrichtete die Fächer Zeichnen und Blumen-/Stilllebenmalerei; Helene Stromeyer (1834-1924) leitete ebenfalls eine Blumenklasse; im gleichen Unterrichtsfach arbeiteten Margarethe Hormuth-Kallmorgen (1857-1916) und Käthe Roman-Försterling (1871-unbekannt).¹⁰¹

Um aufgenommen zu werden, verlangte die Schule von den Schülerinnen Probearbeiten und den Nachweis eines abgeschlossenen Zeichenunterrichts; zudem bestand die Möglichkeit, die Schule als Hospitantin zu besuchen oder an einem der von der Schule angebotenen Ferienkurse teilzunehmen.

Einmal im Jahr konnten die Schülerinnen ihre Arbeiten ausstellen. Die Schulausstellungen waren – laut Zeitungsberichten und Aussagen seitens der Schule – gut besucht und erhielten regelmäßig positive Kritik.¹⁰² Im Allgemeinen stand die zeitgenössische Kunstkritik und Presse der Schule wohlwollend gegenüber, immer wieder wurde über sie berichtet – in Anbetracht der viel diskutierten Frauenfrage keine Selbstverständlichkeit. Allerdings bleibt auch festzuhalten, dass es sich bei der Malerinnenschule immer noch um eine von der Kunstakademie grundsätzliche getrennte Institution handelte: Frauen waren nach wie vor keine richtige Konkurrenz für die Männer, die an den Akademien studierten, da ihnen bspw. lange Zeit das Aktzeichnen und andere, grundlegende Kurse fehlten und das Studium länger dauerte; diese Umstände könnte die Kritiker eventuell beruhigt und zu wohlwollenden Äußerungen veranlasst haben.

Die Malerinnenschule wurde als private Institution geführt, die sowohl von der Stadt als auch vom Staat bezuschusst wurde¹⁰³; dementsprechend mussten die Schülerinnen Schulgeld zahlen. Ein Schuljahr brachte bspw. im Jahr 1897 laut Lehrplan Kosten von 300 Mark bzw. 375 Mark für die figürliche Malklasse mit sich; dazu kamen noch Modellkosten, evtl. Kosten für Modellier-, Abendakt- und Kostümstudienkurse. Wie Lehmann schreibt, fielen die Schulgelder sogar noch höher aus:

¹⁰¹ Zu den übrigen Lehrern vgl. Neumann 1999 a, S. 73 (dort Anm. 104).

¹⁰² Vgl. ZA-Sammlung Malerinnenschule, Sign. 8/StS 17/51, StAKa.

¹⁰³ „Die Stadt gewährte jährlich 500 Mark sowie einen Anteil an den Unterhaltskosten des Hauses, der Staat unterstützte die Schule seit 1910 mit 1000 Mark im Jahr.“ Brandenburger-Eisele, Gerlinde: *Von Hofmalerinnen und Malweibern. Karlsruher Künstlerinnen im 19. Jahrhundert*, in: Städt. Gal. Karlsruhe 1995, S. 138.

In Karlsruhe werden sich auf der Malerinnenschule die Kosten für das Studienjahr bei Besuch des nötigsten Unterrichts auf etwa 500 Mark stellen, wozu noch etwas Modellkosten kommen, die nur zum Teil durch die Schule gedeckt werden. Auf der Akademie zu Karlsruhe betragen die Kosten für das Studienjahr für Reichsdeutsche 100 Mark, für Ausländer 200 Mark.¹⁰⁴

Im ersten Schuljahr 1885/1886 studierten 44 Schülerinnen an der Malerinnenschule. Die Zahlen stiegen in den kommenden Jahren an, zehn Jahre nach der Gründung besuchten 74 Schülerinnen die Schule.¹⁰⁵ Im Durchschnitt waren pro Jahr 60 Schülerinnen am Institut eingeschrieben.¹⁰⁶ 1910 wurde das 25jährige Jubiläum der Schule gefeiert. Trotz staatlicher Unterstützung geriet die Malerinnenschule danach aufgrund rückläufiger Schülerzahlen immer mehr in finanzielle Bedrängnis; wie aus einem Schreiben von Prof. Otto Kemmer (1853-1931) an das Kultusministerium im Jahre 1912 hervor geht, sah man sich zwischenzeitlich sogar gezwungen, die Jahresberichte einzustellen:

Unsere Finanzlage hat uns auch veranlaßt, um Kosten zu ersparen, von der Drucklegung und Versendung eines Jahresberichts Abstand [sic!] zu nehmen und uns bei Anfragen auf Zusendung des Lehrplans zu beschränken.¹⁰⁷

Der Erste Weltkrieg verschlechterte die Lage weiterhin. Mit der Veränderung der Zulassungsbedingungen an den Kunstakademien, die sich seit 1919 allmählich auch für Frauen öffneten – in Karlsruhe ab dem Wintersemester 1919/20 –, gingen die Zahlen eingeschriebenen Schülerinnen der Malerinnenschule weiterhin zurück, bis 1923 schließlich der Unterricht eingestellt und die Schule geschlossen wurde. Hierüber informiert ein Schreiben des Kultusministeriums: „Erklärung: Die Malerinnenschule hat seit dem Jahre 1923 zu bestehen aufgehört.“¹⁰⁸

Durch die Gründung der Malerinnenschule war es kunstinteressierten Frauen möglich, sich zur Künstlerin ausbilden zu lassen. Wenn auch die Bedingungen

¹⁰⁴ Lehmann 1914, S. 12. Lange und Bäumer gaben 1915 die Kosten der Malerinnenschule mit „300 bis 380 M.“ pro Jahr an. Vgl. Lange/Bäumer 1915, S. 167.

¹⁰⁵ Vgl. „X. Jahresbericht“ der Malerinnenschule 1894/95, S. 4, Sign. 4 D 925 Leh, StAKa.

¹⁰⁶ So ermittelt von Grammbitter für die Jahre von 1890 bis 1909. Vgl. Grammbitter, Ulrike: *Die „Malweiber“ oder: Wer küßt den Künstler, wenn die Muße sich selbst küßt?*, in: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Badischer Kunstverein (Hg.): *Kunst in Karlsruhe. 1900 – 1950*, AK Karlsruhe 1981, S. 28.

¹⁰⁷ Schreiben vom 10.09.1912, GLAK 235 40214.

¹⁰⁸ Abschrift vom 09.01.1930, GLAK 235 40214.

andere waren als an den staatlichen Kunstakademien, so bot die Schule doch weitaus bessere und professionellere Bedingungen als der bisherige Privatunterricht. Lehmann stellt resümierend fest:

Die drei künstlerischen Frauenschulen zu Berlin, München und Karlsruhe sind größter Anerkennung wert. Sie vermögen eine künstlerische Ausbildung zu geben, ihr Verschwinden wäre beklagenswert. – Sie vermögen nicht die Akademien zu ersetzen, da einerseits ihr Lehrplan weit weniger umfassend ist sowohl in bezug [sic!] auf die Zahl der Lehrfächer als auf die Zahl der Unterrichtsstunden in den einzelnen Fächern, andererseits die Ausbildung auf ihnen erheblich kostspieliger ist.¹⁰⁹

Durch Etablierung der Malerinnenschule in Karlsruhe wurde angeregt, dass andere Organisationen von Künstlerinnen geschaffen wurden, beispielsweise der „Malerinnenverein Karlsruhe“, der 1893 gegründet wurde und künstlerisch tätigen Frauen eine Plattform bot, sich auszutauschen, gegenseitig zu fördern und ihre Werke auszustellen.¹¹⁰ 1912 wurde schließlich der „Bund Badischer Künstlerinnen“ gegründet, der mehrere Künstlerinnenvereine zusammenfasste.¹¹¹

1.2.2.2. Private Malateliers und das Studium im Ausland

Daneben besteht in allen Kunststädten eine sehr große Zahl von privaten Unterrichtsanstalten, die zum Teil nur einzelne Fächer lehren, zum Teil ganz schulmäßig ausgestattet sind, zum Teil alle Zwischenstufen dieser beiden Formen zeigen. Auch die schulmäßig ausgestalteten haben aber selbstverständlich nie einen Lehrplan, der annähernd [sic!] so umfassend ist wie der einer Akademie. Was [...] die privaten Lehranstalten betrifft, so ist ebenso wie ihr Unterrichtsplan auch der Wert des erteilten Unterrichts außerordentlich verschieden. Es gibt ganz vorzügliche private Lehranstalten, und es gibt deren außerordentlich minderwertige.¹¹²

Zahlreiche Künstler, wie beispielsweise der zuvor erwähnte Paul Borgmann in Karlsruhe, richteten solche Damenklassen oder gemischte Schülerklassen ein. Einige Künstler handelten aus pekuniärem Interesse heraus. Um ein geregeltes Einkommen zu sichern, nahmen sie möglichst viele Schülerinnen auf, dementsprechend waren die Aufnahmebedingungen zum Teil sehr flexibel gestaltet, sofern es überhaupt entsprechende Regelungen gab. Über den Unterricht wurde verschiedentlich berichtet, er sei chaotisch, ohne Anleitung

¹⁰⁹ Lehmann 1914, S. 26.

¹¹⁰ Zum „Malerinnenverein Karlsruhe“ vgl. auch Matz 2001, 58 ff.

¹¹¹ Vgl. Matz 2001, Neumann 1999 a.

¹¹² Lehmann 1914, S. 5.

und Kontrolle, die Klassen überfüllt und von unterschiedlichem Talent, wie auch folgende Beobachtungen beispielhaft dokumentieren:

Die Anfängerin, wie die beinahe fertige Künstlerin, die durch Schwatzen störende Dilettantin, wie die für den Erwerb arbeitende ernste Malerin – alle werden wie Heringe in den engen Raum gepfercht; ohne Platz, das Bild in gehöriger Entfernung betrachten zu können, schwebt Künstlerin und Kunstwerk in ständiger Gefahr, den Bächen der Aquarellgläser oder den Sikkativfluten der Nachbarinnen zu erliegen, der schwereren Unglücksfälle durch umfallende Malstöcke nicht zu gedenken. Einigemal [sic!] in der Woche erscheint der Lehrer, um in einer Stunde 40 bis 60 Damen zu korrigieren! Mit einem „Haare sollen das sein? Stroh, Stroh, nicht als Stroh!“ – geht er zu einer andern: „Da haben Sie statt der Augen Knopflöcher gezeichnet!“ u.s.w. – Und dafür 60 M. [Mark, d. V.] im Monat!¹¹³

Hinzu kam, dass der Lehrplan der privaten Malateliers kein der Akademie vergleichbarer war, da viele Fächer fehlten und die Dauer des Unterrichtes oftmals beschränkt war. Darüber hinaus waren die Kosten im Vergleich zu jenen, die für ein Akademiestudium aufgebracht werden mussten, beträchtlich höher:

Die [...] Fehrklasse [...] ist auf 30.- Mark monatlich gesteigert. Zahlen sie also 12.- Mark für den Abendakt, macht 42.- Mark und dann noch Anatomie, das ist doch haarsträubend. Aber man muß nur bedenken, wie billig die Herren studieren, dann kriegt man doch 'ne Wut. Fehr ist ja schlau und von seinem Standpunkt aus hat er recht [sic!]. Uns hat er sicher, denn wohin sollen wir armen Schlucker uns sonst wenden.¹¹⁴

Lehmann berichtet außerdem,

daß die Ausbildungskosten [für Künstlerinnen an privaten Bildungseinrichtungen, d. V.] erheblich gesteigert werden. Naturgemäß sind diese überhaupt in den Privatateliers höher als in den größeren Schulen. Ich glaube kaum, daß es möglich ist, auf dem Wege privaten Unterrichts die Kosten geringer als 50 bis 100 Mark monatlich zu gestalten. In den meisten Fällen werden sie erheblich höher sein. An den staatlichen Akademien betragen sie, alle Lehrfächer umfassend, vielfach kaum mehr für das Studienjahr.¹¹⁵

¹¹³ Mendelssohn, Henriette (H. M.): *Über Berliner Damenmalerei*, in: *Die Kunst für Alle* (6. Jg., Heft 4, 15.11.1890) 1890, S. 52.

¹¹⁴ Clara Rilke-Westhoff (1878-1954) in einem Brief an ihre Eltern über ihren Besuch der schon im letzten Kapitel erwähnten Malschule von Friedrich Fehr und Ludwig Schmid-Reutte in München. Zit. nach Schulz 1991, S. 38.

¹¹⁵ Lehmann 1914, S. 6. Bei der Diskussion über die Zulassung von Frauen zu den Akademien werden außerdem folgende Kosten genannt: „[...] in der Akademie bezahlt man für alle Fächer im halben Jahr 35 M, beim Privatstudium dagegen für 1-2 Einzelfächer

Ebenso unterschied sich das Lehrangebot in solchen Privatateliers von dem an den Akademien; so fehlte den Frauen nach wie vor der Unterricht in bestimmten Bereichen, was zu Lücken in der künstlerischen Ausbildung führte. Kaum vorhandene Kontrolle durch Lehrer und ein geringes Fächerangebot lassen darauf schließen, dass diese Art des Unterrichts den unbeliebten und allseits kritisierten Dilettantismus gefördert hat. Für viele waren die Privatschulen allerdings die einzige Möglichkeit, sich künstlerisch zu bilden, so dass sie diese Umstände in Kauf nahmen.

Eine Alternative zu Privatunterricht und Malschulen war für Frauen ein Kunststudium im Ausland.

Ich fieberte danach, zu studieren und zu lernen, und sehr schnell erkannte ich, daß das nur hier in Paris möglich war. In der Tat war diese Stadt in jener Zeit der einzige Ort auf der ganzen Welt, wo für eine Frau alle Voraussetzungen gegeben waren, die für ein ordentliches Kunststudium notwendig sind. [...] In Paris galt eine Frau, die malte, weder als größenwahnsinnig noch übergeshnappt. Man betrachtete sie als von der Natur begünstigt, ja als begnadet. Man liebte sie und feierte sie. Hier ist alles leicht und heiter, hier ist das Paradies!¹¹⁶

Paris, als berühmte und moderne Kunststadt, war unter Künstlern besonders beliebt: Hier gab es zahlreiche Privatateliers und Schulen, zu den bedeutendsten zählten die „Académie Julian“ (Abb. 3) und die „Académie Colarossi“. Erstere „war international eine der bekanntesten Privatakademien, bezogen auf das Frauenstudium sicherlich die bekannteste überhaupt.“¹¹⁷ Hier konnten Frauen in einem separaten Damenatelier ohne Aufnahmebeschränkungen bei Künstlern und Professoren der École des Beaux-Arts studieren, ebenso „nach der Natur malen“¹¹⁸, also Akt zeichnen, was in der Regel undenkbar war.

Darüber hinaus bot die französische Metropole vielen ein freieres Leben. Die angehenden Künstlerinnen waren nicht länger unter ständiger Kontrolle seitens ihrer Familie, hier konnten sie ohne Rechtfertigung Unternehmungen

monatlich 50 M.“, zit. nach „Die Zulassung der Frauen zu Kunstakademien“, in: *Die Frau, Monatsschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit*, Berlin, Okt. 1918, BayHStA MK 14 102.

¹¹⁶ Louise-Catherine Breslau (1856-1927), zit. nach Berger 1989, S. 165.

¹¹⁷ Münster, Anke: *Künstlerinnen in Deutschland (1910-1930)*, in: Verein Macke Haus 1993, S. 17. Zur „Académie Julian“ vgl. auch Weisberg, Gabriel P.: *Overcoming all obstacles. The women of the Académie Julian*, AK Williamstown/New York/Memphis, New York 1999, S. 13 ff.

¹¹⁸ Erinnerungen der Lebensgefährtin Breslaus Madeleine Zillhardt (1865-um 1950), zit. nach Berger 1989, S. 158.

machen und sich frei, ohne begleitende Aufsichtsperson bewegen. Das reiche Kulturleben der Stadt – mit großer Kunstszene und zahlreichen Ausstellungen etc. – ermöglichte es den Künstlerinnen, die neuesten künstlerischen Entwicklungen verfolgen zu können. Die Schattenseite zeigte sich allerdings in der Anonymität der Großstadt und der Einsamkeit, die von vielen Kunststudentinnen beschrieben wurde; dazu kam, dass viele Künstlerinnen in sehr armen Verhältnissen lebten, um ihr Leben finanzieren zu können.

1.2.2.3. Kunstgewerbeschulen und Zeichenlehrer/-innenseminare

Im Zusammenhang mit der Gründung von Akademien und Vereinen entstanden seit Mitte des 19. Jahrhunderts auch immer mehr Kunstgewerbeschulen, denn „das Bedürfnis nach einer teils behaglichen, teils exklusiven Gestaltung des Wohnens führte zu Neugründungen von Kunstgewerbeschulen.“¹¹⁹ Vor allem durch die Industrialisierung kam es zu einem Aufschwung des Kunstgewerbes: Es gab einen erhöhten Bedarf an ausgebildeten Arbeitskräften; dadurch wurde die staatliche Förderung von Ausbildungsmöglichkeiten für Frauen „mehr und mehr nach der kunstgewerblichen Seite hin“¹²⁰ verstärkt. Neben staatlichen Kunstgewerbeschulen existierten solche, die von Vereinen oder Künstlerinnenvereinen ins Leben gerufen worden waren¹²¹; die Aufnahme von Frauen war unterschiedlich geregelt. Als die Bemühungen um die Zulassung zu den Akademien seitens der Frauen zunahmen, öffneten auch mehr kunstgewerbliche Schulen für Frauen. Man stellte fest,

daß der Anfang des künstlerischen Studiums den Frauen in Deutschland leicht gemacht ist, durch Zeichenlehrerinnenseminare, Kunst- und Kunstgewerbeschulen in den verschiedensten Teilen des Reichs, während für höhere Ausbildung vom Staate noch sehr wenig gesorgt ist.¹²²

Das Kunstgewerbe war eher für Frauen zugänglich als die klassische bildende Kunst, da es sich nicht um die hohe Kunst handelte. Vielmehr ging es hierbei

¹¹⁹ Krenzlin, Ulrike: „auf dem ersten Gebiet der Kunst ernst arbeiten“, zur Frauenbildung im künstlerischen Beruf, in: Berlin. Gal. 1992, S. 74. Berger berichtet, dass man 1910 von ca. 60 „Kunstgewerbe- und Fachschulen“ in Deutschland ausging. Vgl. Berger 1982, S. 90.

¹²⁰ Marie von Keudell (1838-1918) in ihrer Rede über „die Ausbildungsmöglichkeiten für Malerinnen in Deutschland“, zit. nach Stritt, Marie (Hg.): *Der Internationale Frauen-Kongress in Berlin 1904. Bericht mit ausgewählten Referaten*, Berlin 1905, S. 250.

¹²¹ So zum Beispiel der bereits erwähnte Lette-Verein, der Unterricht für kunstgewerbliche Berufe anbot und ebenso zur Zeichenlehrerin ausbildete.

¹²² Stritt 1905, S. 252.

um eine weniger angesehene Kunstgattung, um handwerkliches, mechanisches Arbeiten, nicht um die Inventio eines künstlerischen Themas durch das künstlerische Genie. Dies entsprach den zeitgenössischen Vorstellungen, die über die wissenschaftlichen Fähigkeiten von Frauen verbreitet waren: dass jene zwar gut reproduzieren, aber nicht Eigenständiges schaffen könnten. Man traute Künstlerinnen gewisse Fähigkeiten zu, die Eigenschaft des genialen Künstlers sprach man ihnen allerdings nach wie vor ab – umso geeigneter schien die Ausweichmöglichkeit einer Beschäftigung im Kunstgewerbe.

Der Vorteil einer kunstgewerblichen Ausbildung bestand darin, dass die Öffentlichkeit Kunstgewerblerinnen anerkannte und im Gegensatz zu bildenden Künstlerinnen akzeptierte, entsprach dieser Beruf doch eher den als weiblich geltenden Fähigkeiten. Abgesehen von dem in der Öffentlichkeit vorherrschenden Bild, versprach eine kunstgewerbliche Ausbildung reellere Verdienstchancen.

Eine weitere Alternative zu den Kunstakademien war der Besuch eines Zeichenlehrer/-innenseminars. Auch in diesem Bereich gab es durch die veränderte wirtschaftliche Lage eine erhöhte Nachfrage. Die Ausbildung war an einer Kunstakademie wie Kunstgewerbeschule möglich und entwickelte sich bald zu einem separaten Fach mit eigenem Abschluss; auch Zeichenlehrer/-innenseminare wurden häufig von Frauen- oder Künstlerinnenvereinen unterhalten.¹²³ Der Beruf der Zeichenlehrerin war für Frauen mit den traditionellen Rollenvorstellungen zu vereinen. Nach dem Abschluss konnte man „an Volksschulen, höheren Töchterschulen, Lehrerinnenbildungsanstalten sowie in Fachklassen an Frauenarbeitsschulen und kunstgewerblichen Fachschulen“¹²⁴ unterrichten.

Für viele Frauen war sowohl die Ausbildung im Kunstgewerbe als auch die zur Zeichenlehrerin eine reelle Alternative zu dem Besuch einer Damenmalschule oder dem Studium im Ausland. Die Zugangsmöglichkeiten gestalteten sich in beiden Fällen als wesentlich einfacher, überdies erlernte man einen „richtigen“ Beruf. Diese Ausbildungen erfüllten eher die Vorstellungen eines traditionellen Frauenberufes und ließen sich besser mit Familie und Ehe vereinbaren. Nicht zuletzt wird auch die finanzielle Seite eine Rolle gespielt haben: Gerade in Zeiten des wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umschwungs war es

¹²³ So bspw. in Stuttgart, München und Berlin.

¹²⁴ Deseyve 2005, S. 24.

„sicherer“, die Nachfrage nach Arbeitskräften im Kunstgewerbe und Zeichnen zu bedienen, als für eine ungesicherte Zukunft als Künstlerin zu kämpfen.

1.2.3. Problemfall Dilettantismus

Andre zu der Menschheit Qualen / Legen wider [sic!] sich aufs Malen /
Und beschmieren ohne Ende / Viele schöne Leinenwände / Auch viel
herrliches Papier: / Zum Erbarmen ist es schier.¹²⁵

Von den Umwälzungen der Industrialisierung waren, wie schon erwähnt, auch Künstlerinnen betroffen; auch in ihren Familien entstanden gegebenenfalls finanzielle Engpässe, die aushäusige Erwerbstätigkeit der Frau nötig erscheinen ließ. Hier kam es zu einer Schnittstelle zwischen der Kunst und dem sogenannten Dilettantismus¹²⁶. Zum einen gab es Dilettantinnen, die sich zum Zeitvertreib mit Malerei und Zeichnen beschäftigten – die standesgemäße Erziehung höherer Töchter brachte eine solche Bildung mit sich; in diesem Falle diente die Beschäftigung mit der Kunst der gesellschaftlichen Repräsentation. Hildebrandt erklärte dazu:

Was sollte nach Schule und Pensionat das junge Mädchen im Elternhaus tun, während es auf den Mann wartete und doch nicht zeigen sollte, daß es wartete? Es mußte ein „Talent“ pflegen, um die Zeit bis zur Heirat totzuschlagen. Noch bis um die Jahrhundertwende gab es in bürgerlichen Kreisen offiziell kein talentloses weibliches Wesen.¹²⁷

Zum anderen gab es jene Dilettantinnen, die mit ihrer Kunst ihren Lebensunterhalt verdienen mussten, auch wenn sie ihre künstlerische Ausbildung noch nicht abgeschlossen hatten. Der Kunsthistoriker Georg Voss (1854-unbekannt) erfasste die Situation realistisch:

Die Töchter läßt man in der Regel erst dann einen Beruf erlernen, wenn die Familie verarmt ist. So kommt es, daß die Mädchen oft viel zu spät ihre künstlerische Ausbildung beginnen. Oft tritt gleich während der ersten Jahre des Lernens die Notwendigkeit an sie heran, für das liebe Geld zu arbeiten, Zeichen- und Malstunden zu geben, während sie selber das Beste in ihrer Kunst erst bei tüchtigen Meistern erlernen sollten. Oder sie sehen sich gezwungen, Porträts zu malen, die ihren Auftraggebern eine bittere

¹²⁵ A. von Fragstein, zit. nach Muysers 1999 a, S. 261.

¹²⁶ Berger definiert hierzu: „Als Dilettantinnen bezeichnete man unterschiedslos Frauen, die sich ohne berufliche Ambitionen mit Kunst beschäftigten, Frauen, denen sie zu Taschengeld verhalf und die wachsende Zahl derer, die ihren Lebensunterhalt damit bestritten.“ Vgl. Berger 1982, S. 58.

¹²⁷ Hildebrandt 1928, S. 23.

Enttäuschung bereiten, oder Bilder auf die Ausstellung zu schicken, die nur dazu beitragen, das Ansehen der Frauenkunst in empfindlicher Weise zu schädigen.¹²⁸

Gehörten die Frauen der höheren Schicht an, konnten sie als Gouvernanten oder Gesellschafterinnen arbeiten; hier kam ihnen die künstlerische Bildung, die sie an den bereits erwähnten, privaten Kunstschulen erhalten hatten, zu Gute. Die Bedingungen in vielen dieser Privatschulen – ungenügende Kontrolle und Aufnahmebeschränkungen, überfüllte Kurse etc. – brachte allerdings auch Dilettantinnen hervor, denen es durch jenes eingeschränkte Kunststudium, ungenügende Grundlagen und teilweise mangelndem Talent an Professionalität fehlte. Lehmann stellte hierzu fest:

Es wird da nicht selten gänzlich skrupellos vorgegangen, ohne jede Wahl und jede Prüfung jeder aufgenommen, der sich meldet. Man muß in solchen Privatateliers gewesen sein, um zu begreifen, welche Talentlosigkeiten sich breit machen [...]. Dadurch wird gerade bei den Frauen die unerträgliche Schar der Dilettantinnen gezüchtet, die ohne Selbstkritik ihre Schöpfungen in die Welt schleudern, den Geschmack verderben und die ernsthafte Frauenkunst als solche diskreditieren.¹²⁹

Überdies wurde der Dilettantismus durch Musterbücher, Schablonen und Schnellkurse, die massenhaft auf den Markt kamen, verstärkt.

Schon lange war der Dilettantismus Diskussionsthema; die Kritik des 19. Jahrhunderts galt weniger jenen, die sich mit der Kunst aus Liebhaberei beschäftigten, als vielmehr jenen, die ihre Kunst verkauften, um Geld zu verdienen. Dies führte zu zahllosen Diskussionen und Theorien: „Man kann gar nicht so absolut kein Talent haben, daß man nicht in irgendeine Damenschule aufgenommen würde“¹³⁰, hieß es, andere Kritiker zogen aus dem Fortschreiten des Dilettantismus den Schluss, alle Kunst von Frauen sei dilettantisch. Der Kunstkritiker und Publizist Karl Scheffler (1859-1951) beispielsweise, der die Kunst der Frau auf „Nachahmung und Nachempfindung der Männerwerke“¹³¹ reduzierte, sah in der Frau keine wirkliche Künstlerin, sondern „die Imitatorin par excellence. [...] Sie ist die geborene Dilettantin“¹³².

Eine Ausnahme unter den Kritikern stellte der Hamburger Kunsthistoriker Alfred Lichtwark (1852-1914) dar, der der Meinung war, der Dilettantismus

¹²⁸ Zit. nach Muysers 1999 a, S. 273 f.

¹²⁹ Lehmann 1914, S. 8.

¹³⁰ Fritz von Ostini (1861-1927), zit. nach Muysers 1999 a, S. 131.

¹³¹ Zit. nach ebd., S. 106.

¹³² Zit. nach Nobs-Greter 1984, S. 72.

liege der weiblichen Natur zugrunde. Lichtwark wollte den sich schnell verbreitenden Dilettantismus dazu nutzen, der Kunst mehr Aufmerksamkeit zu verschaffen, neue Kunstinteressierte zu gewinnen und mehr Interesse für Kunst zu wecken.¹³³ Er empfand die Ausbildung an der Akademie als zu speziell und fiel somit denjenigen in den Rücken, die sich für das Frauenkunststudium einsetzten.¹³⁴

In der Regel ging man davon aus, dass die Frau sich nur des Zeitvertreibes, des Hobbies wegen mit der Kunst beschäftigte. Für die talentierten angehenden Künstlerinnen war die Diskussion über den Dilettantismus von enormem Nachteil, sprach man gleichzeitig doch auch ihnen die Fähigkeit ab, sich professionell mit Kunst auseinanderzusetzen zu können. Das Argument, alle Kunst von Frauen sei amateurhaft, wurde ebenfalls dazu genutzt, Frauen weiterhin von den Kunstakademien auszuschließen, was die Bemühungen um das Frauenkunststudium erschwerten. Einerseits untersagte man Frauen das professionelle Erlernen und die Ausübung des künstlerischen Berufes, indem man sie von den Kunstakademien ausschloss; so waren sie gezwungen, sich alternativ an Privatschulen ausbilden zu lassen – eine Ausbildung, welche die Frauen von vornherein auf bestimmte (niedere) Kunstgattungen und Berufe (wie Zeichenlehrerin oder Kunstgewerblerin) verwies. Andererseits machte man ihnen die vorenthaltene, fehlende Ausbildung und die Einschränkung auf die niederen Kunstgattungen zum Vorwurf, nahm dies als Beweis ihres künstlerischen Unvermögens und argumentierte damit gegen eine Zulassung von Frauen an den Kunsthochschulen.

1.2.4. Das Aktstudium als Prüfstein der Moral

Wir Damen durften nicht Akt zeichnen. Es war uns ausdrücklich verboten. Als wir es wenigstens für den weiblichen Akt durchsetzten, bat uns unser die Korrektur übender Meister, doch strengstens Geheimnis zu wahren. Die Administration dürfe so etwas nicht ahnen. Vor einem Jahr sei in einem privaten Damenatelier einmal ein weiblicher Akt gezeichnet worden, – darauf habe ein sehr gehässiger Artikel in einer Frankfurter Zeitung [...] gestanden.¹³⁵

¹³³ Vgl. Uhde-Hammer, Michaela: *Erziehung zum Dilettantismus. Künstlerische Frauenbildung in Hamburg zur Zeit Alfred Lichtwarks*, masch.schr. Mag.arb., Hamburg 1993, S. 67 ff.

¹³⁴ Vgl. Neumann 1999 a, S. 40.

¹³⁵ Wolff-Arndt 1929, S. 11.

Während es seit der Gründung von Kunstakademien bereits das Aktzeichnen nach männlichem Modell gab, war das weibliche Modell offiziell erst ab 1850 oder später gestattet.¹³⁶ Private Kunstschulen und einzelne Künstler zeichneten allerdings schon vorher danach.¹³⁷

Für Frauen war das Aktzeichnen nach männlichem Modell oder gar der gemeinsame Besuch eines Aktkurses zusammen mit männlichen Studenten nicht möglich. Sofern sie überhaupt die Gelegenheit hatten, konnten Frauen nach weiblichen Modellen zeichnen, die männlichen – meist im Kindesalter, um Unschicklichkeiten aus dem Weg zu gehen – hatten ihren Genitalbereich zu bedecken.¹³⁸ Im Allgemeinen mussten sich die Frauen mit Kopfkursen, Gipsmodellen oder dem Antiken- /Figurenstudium begnügen. Das Aktzeichnen war für Frauen eine Ausnahme, die man, zur Vermeidung von Diskussionen, oft geheim hielt. Von der Malerinnenschule Karlsruhe wird bspw. berichtet, dass sich Großherzogin Luise von Baden bei einem unangekündigten Besuch 1916 über ein Aktmodell derart echauffierte, dass sie „dem männlichen Modell ein Dutzend Badehosen“ verordnete.¹³⁹ Das Aktstudium war eines der Hauptargumente der Gegner des Frauenkunststudiums. Man führte sittliche Bedenken an und argumentierte mit Raummangel, der durch die Einrichtung nach Geschlechtern getrennter Aktklassen entstehen würde; außerdem, so ein weiterer Einwand gegen die Zulassung, wären weibliche Studierende eine zu große Ablenkung für die Studenten.

Für den werdenden Künstler war das Aktstudium – wie eingangs beschrieben – allerdings unerlässlich. Es gehörte zu den Grundlagen der Ausbildung und war Voraussetzung für das Gelingen in den höchsten Kunstgattungen Historie und Allegorie. Immer wieder wurde die Bedeutung des Aktstudiums für den Künstler von Seiten der Theoretiker hervorgehoben:

Künstler erwerben sich eine richtige Zeichnung vornehmlich nur durch gründliche Kenntnisse der äussern Anatomie des menschlichen Körpers, nebst fleissiger Uebung nach lebenden Modellen; diese letztern sind bey der Ausführung grosser Werke allemal ein nothwendiges Erfordernis.¹⁴⁰

¹³⁶ An der Berliner Akademie wurde bspw. 1874 ein Antrag der Studenten, auch nach weiblichen Modellen zeichnen zu können, abgelehnt. Vgl. Gleiss, Marita; AdBK Berlin West (Hg.): „... zusammenkommen, um von den Künsten zu räsionieren“. *Materialien zur Geschichte der Akademie der Künste*, AK Berlin 1991, S. 111 u. 120 f. (4.18; 4.19); Vgl. zu den Bedingungen in Großbritannien und den USA Harris/Nochlin 1977, S. 52.

¹³⁷ Vgl. Nochlin 1971, S. 32 ff.

¹³⁸ Vgl. Abb. 3.

¹³⁹ Berger 1982, S. 143.

¹⁴⁰ Heinrich Meyer (1760-1832), zit. nach Nobs-Greter 1984, S. 23 ff.

Mit dem Verbot des Aktstudiums für Frauen versagte man ihnen die Chance, diese höchste Stufe der Kunst zu erreichen. Wohl auch aus diesem Grund wurden von Künstlerinnen nur selten Historienbilder geschaffen; ihnen fehlten die künstlerischen Voraussetzungen.

Als die Forderungen nach einem Aktstudium für Frauen immer lauter wurden, boten einige Privatateliers und die meist von Künstlerinnenvereinen gegründeten Damenakademien entsprechende Zeichenkurse an. So nahm man auch an der Malerinnenschule Karlsruhe das Aktzeichnen mit in den Lehrplan auf, was zu einer Auseinandersetzung in der Presse führte.¹⁴¹ Im „Badischen Landesboten“ wurde zunächst dieser Leserbrief veröffentlicht, der stellvertretend für die zahllosen Debatten zum Thema steht:

Herr Redakteur! Gestatten Sie freundlichst nachstehenden Zeilen in Ihrem Blatte Raum? Der neue Lehrplan der Malerinnenschule in Karlsruhe führt unter Nr. 16 „Figürliche Aktstudien“ auf. Wir trauten unseren Augen kaum, als wir das lasen, denn unter Aktstudien versteht man solche nach dem nackten Körper. Ist es nicht im höchsten Grade unpassend und muß es nicht demoralisierend [sic!] wirken, wenn junge Damen nach dem lebenden nackten Modell zeichnen, besonders wenn dasselbe ein männliches ist, wie solches in letzter Zeit eingeführt ist? Welcher Vater oder Mutter kann solchem Treiben ruhig zusehen, die zu Hause ihre Tochter vor sittlicher Schädigung durch schlechte Lektüre oder unpassenden Umgang hüteten und sie die Malerinnenschule sorglos besuchen lassen in dem festen Vertrauen, daß das sittliche Wohlergehen ihres Kindes durch solche Unterrichtsgegenstände nicht gefährdet werden würde, da die Schule ja unter dem Protektorate Ihrer Königlichen Hoheit der Großherzogin steht? (Ob die hohe Protektorin wohl um die Sache weiß? Ob der im Lehrerkollegium bedingliche Herr Geheimrath von Lücke es wohl für nöthig erachtet, daß die jungen Damen nach dem nackten Modell zeichnen?) Wir haben uns von einem bedeutenden Figurenmaler sagen lassen, daß dies für Damen sehr überflüssig sei. Ist denn kein Aufsichtsrath da, der solchem Unwesen steuern [sic!] könnte? Fragt denn weder Ministerium noch Stadtrath danach, wozu ihre Zuschüsse verwendet werden?¹⁴²

Eine Reaktion seitens der Malerinnenschule, unterzeichnet von deren Leitern Paul Borgmann, Otto Kemmer und Max Roman, war einige Tage später in derselben Zeitung zu lesen:

¹⁴¹ Leider verzeichnet der Lehrplan kein genaues Datum für die Aufnahme des Aktzeichnens. Es wird auch nicht, wie bei anderen Kurserweiterungen sonst üblich, davon gesprochen, dass es überhaupt mit in den Lehrplan aufgenommen wurde. Orientiert man sich an dem Datum der Veröffentlichung (14.03.1891) des ersten Leserbriefes, so wäre allerdings davon auszugehen, dass das Aktzeichnen ab dem Semester 1891/92 eingeführt wurde.

¹⁴² Ohne Angabe des Autors, in: Badischer Landesbote, 14.03.1891, ZA-Sammlung Malerinnenschule, ZA-Nr. 70, Sign. 8/StS 17/51, StAKa.

Herr Redakteur! Sie waren so freundlich am Samstag in ihrem Morgenblatte einigen der Malerinnenschule gewidmeten Zeilen Raum zu gestatten, auf die wir folgendes zu erwidern haben: Unsere Schule ist nicht für Dilettantinnen da. Der erste Paragraph unserer Satzungen [...] lautet: Die Malerinnenschule stellt sich die Aufgabe, dem weiblichen Geschlechte dieselben Vortheile zur Ausbildung in der Malerei zu verschaffen, wie den Schülern der Kunstakademien geboten werden. Weiter heißt es im Lehrplane: [...] die Malerinnenschule soll es als ihr vornehmstes Ziel betrachten, den Dilettantismus zu bekämpfen, die berufsmäßige, ernste Arbeit aber mit aller Kraft zu fördern. Um diesen Zweck zu erreichen, wurde das Aktzeichnen in den Lehrplan mit aufgenommen, wie es in den Malerinnenschulen in Berlin sowie in der staatlichen Anstalt in München mit Genehmigung des Ministeriums seit langem geschieht. [...]

Das Studium des menschlichen Körpers ist zu allen Zeiten für den angehenden Künstler das erste und wichtigste gewesen und ist heutzutage an den Akademien obligatorisch. [...]

So müssen wir auch die Mittel und Wege billigen, auf denen das Höchste allein zu erreichen ist. Es hat zu allen Zeiten Künstlerinnen gegeben, wie auch die Gegenwart beweist, deren Werke sich würdig den besten ihrer Zeit an die Seite stellen. Warum sollte dem weiblichen Geschlechte dieser Weg, der jedem Künstler offen steht, gerade hier in Karlsruhe verschlossen sein?¹⁴³

Diese öffentliche Auseinandersetzung verdeutlicht, in welchem Maße das Aktstudium für Frauen noch Ende des 19. Jahrhunderts tabuisiert wurde. Gleichzeitig wird verständlich, weshalb das Aktzeichnen, sofern das Angebot überhaupt bestand, oft heimlich unterrichtet wurde; auch wenn Frauen die Möglichkeit gegeben war, eine Aktklasse zu besuchen, bedeutete dies auch immer die Gefahr der gesellschaftlichen Ächtung:

Sofern der Privatunterricht das Aktstudium einschloß, gingen Frauen nämlich ein großes Risiko ein: eine Frau, die im Privatatelier das Aktstudium betrieb, hatte nach zeitgenössischer Bewertung die Grenzen des Schicklichen weit überschritten. [...] Wie heikel das Problem war, zeigt sich bei Thomas Eakins in Nordamerika. Als Eakins an der Academy of Fine Arts in Philadelphia in der Anatomieklasse „vor Schülerinnen den Lendenschurz des männlichen Modells entfernte, lieferte er ... den wesentlichen Grund für seine Entlassung.“¹⁴⁴

¹⁴³ Badischer Landesbote, 18.03.1891, ZA-Sammlung Malerinnenschule, ZA-Nr. 71, Sign. 8/StS 17/51, StAKa.

¹⁴⁴ Von und zit. nach Krenzlin 1992, S. 77 f.

1.2.5. Die Künstlerin im Urteil der zeitgenössischen Kunstkritik

Wie schon bei der Auseinandersetzung zu den Themen Dilettantismus und Aktstudium zu sehen war, waren die Frau und die Kunst eine in der Öffentlichkeit rege diskutierte Angelegenheit. Besonders im Hinblick auf die Frauenbewegung und die allmähliche Aufweichung des traditionellen geschlechtsspezifischen Rollenverständnisses beschäftigten sich zahlreiche Kritiker auch mit Künstlerinnen, ihren Fähigkeiten und ihrer Ausbildung. Im Folgenden finden die wichtigsten Diskussionspunkte Erwähnung, die weiterhin Aufschluss zu der Lage der Künstlerinnen geben sollen. Es muss allerdings betont werden, dass nicht alle Kunstkritiker gegen die Etablierung von Künstlerinnen waren, viele befürworteten auch deren Zulassung zu den Kunstakademien.¹⁴⁵

Als die Frauen nach einer Öffnung der Kunstakademien verlangten, wurden von Seiten der Kritiker zahlreiche Gründe dagegen angeführt. Eines der Argumente gegen die Zulassung war das der „fehlenden Meister“:

In der Geschichte hat die Frau zu keiner Zeit eine Rolle als produktive Künstlerin gespielt. Das allein wäre schon ein entscheidendes Argument. Denn wäre in der Natur der Frau ein eingeborener Trieb zur Kunst, so hätte er sich ohne allen Zweifel durchzusetzen verstanden und sich die Bedingungen, zeitweise wenigstens, geschaffen, die er braucht.¹⁴⁶

Man warf den Frauen vor, dass es keine den großen Künstlern der Kunstgeschichte vergleichbaren weiblichen Pendants gegeben habe und zog daraus den Schluss, Frauen seien zu keiner hohen Kunst, sondern lediglich zur Nachahmung und Dekoration befähigt. Dies war wiederum Anlass genug, sie von den Kunstakademien auszuschließen.

Das Fehlen von Frauen in der Kunstgeschichte wurde von vielen Kritikern diskutiert: „Wer eine Monographie über den Einfluss des Weibes auf die bildenden Künste schreiben wollte, würde sich nur ganz ausnahmsweise mit Einzelbiographien zu beschäftigen haben.“¹⁴⁷ Man begründete die geringe Anzahl von Künstlerinnen in der Kunstgeschichte oft mit fehlendem Talent und weiblicher geistiger Inferiorität. Einige Theorien gingen sogar soweit, körperliche Veränderungen bei Künstlerinnen zu konstatieren. Es sei festzustellen,

¹⁴⁵ Vgl. Muysers 1999 a, S. 18.

¹⁴⁶ So der Kunstkritiker Karl Scheffler (1869-1951), zit. nach ebd., S. 107.

¹⁴⁷ Georg Malkowsky (1851-unbekannt), zit. nach ebd., S. 65.

daß die Frau, die ihre harmonische Geschlossenheit zerstört und sich zu einseitigen männlichen Wollen zwingt, diesen Entschluß fast immer mit Verkümmern, Krankhaftigkeit oder Hypertrophie des Geschlechtsgefühls, mit Perversion oder Impotenz bezahlen muß. Besäßen wir zahlenmäßige Angaben, so würde es sich zeigen, daß zwei Drittel aller Künstlerinnen und mehr im Geschlechtsempfinden irgendwie anomal sind. [...] Bemerkenswert ist es, daß man diese letzte, also leichtere Form der Impotenz öfter bei den reproduzierenden Künstlerinnen findet [...], während die schweren Formen nachweisbarer Erkrankung oder offener Perversion mehr in den produktiven Kunstberufen, in der Malerei und Poesie, zu Hause sind, die noch stärkere geistige Anspannung und Verleugnung der weiblichen Art beanspruchen.¹⁴⁸

Nicht viele Meinungen fielen derart extrem aus; dennoch wollte man die Frau in ihrer traditionellen Rolle wissen:

Wenn eine Frau in der Kunst nur Frau ist, genügt es reichlich. Als solche muß sie jung und hübsch sein und so unverändert wie möglich. Das schließt jede Anstrengung aus. [...] Künstlerinnen mit seelischem Bekenntnis, Selbstbildnis mit Bauch, van Gogh als Mama, grauenhafte Weiber.¹⁴⁹

Noch 1928 äußerte sich Hildebrandt wie folgt:

Trotz unverhoffter Steigerung der Selbständigkeit bewahrheitet sich dennoch die alte Erfahrung auch jetzt: Die Kunst der Frau begleitet die Kunst des Mannes. Sie ist die zweite Stimme im Orchester, nimmt die Themen der ersten Stimme auf, wandelt sie ab, gibt ihnen neue, eigenartige Färbung; aber sie klingt und lebt von jener.¹⁵⁰

Viele Kritiker meinten, Frauen seien nur zu dekorativer, lieblicher Gestaltung fähig, zur Reproduktion, aber nicht zu eigenständigem künstlerischen Einfall. Doch was war ausschlaggebend für diese zum Teil polemische Art der Auseinandersetzung mit den Künstlerinnen? In der Angst vor möglicher Konkurrenz durch Künstlerinnen könnte man einen der Hauptgründe vermuten. Dies wurde vereinzelt auch offen zugegeben: „Wobei allerdings ein Faktor in Rechnung gezogen werden muß: der Brotneid vieler männlicher Kollegen!“¹⁵¹ Der wirtschaftliche Umbruch durch die Industrialisierung bedeutete auch für die Männer, in diesem Fall für die Künstler, eine schwierige Zeit. Gerade Künstler, die häufig kein geregeltes Einkommen hatten, wollten

¹⁴⁸ Karl Scheffler, zit. nach ebd., S. 108 f.; vgl. auch Möbius, Paul J.: *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, in: Stein 1985, S. 226 ff.

¹⁴⁹ Julius Meier-Graefe (1867–1935), zit. nach Muysers 1999 a, S. 216.

¹⁵⁰ Hildebrandt 1928, S. 108 f.

¹⁵¹ Von Ostini, zit. nach Muysers 1999 a, S. 133.

vermeiden, durch die Zulassung der Frauen zu den Akademien, in eine noch schlechtere Position auf dem Arbeitsmarkt zu gelangen. Darüber hinaus galt es für viele, die Frau auf ihren angestammten Platz in der Gesellschaft zu verweisen, da sie die traditionelle Familienstruktur in Gefahr sahen: „Aber jene Weisheit, welche den Männern an Euch gefällt, das ist sicher nur die Frauenweisheit. Seid vollendete Weiber und ihr habt den Platz neben den besten Männern erobert!“¹⁵²

¹⁵² Cornelius Gurlitt (1850-1938), zit. nach Muysers 1999 a, S. 60.

1.3. Zusammenfassung

Wie das Kapitel zeigt, war es für Frauen kein einfaches Unterfangen, sich zur Künstlerin ausbilden zu lassen. Dies zeigen sowohl der historische Überblick als auch die Situation im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Das ausgehende 19. Jahrhundert bewies sich als schlechter Nährboden für die selbstbestimmte Ausbildung und Freiheit von Frauen – die Frauenbewegung wirkte sich zwar dahingehend aus, dass auch Künstlerinnen in Selbsthilfe durch die Gründung von Vereinen alternative Möglichkeiten der Ausbildung schufen; ihr eigentliches Ziel, regulär zu den Kunstakademien zugelassen zu werden und den männlichen Kollegen gleich gestellt zu werden, erreichten sie allerdings nicht. Daraus resultierte eine erhöhte Nachfrage nach alternativen Ausbildungsmöglichkeiten in Privatemalschulen oder Damenakademien; eine kunstgewerbliche Ausbildung, der Beruf der Zeichenlehrerin sowie das Studium im Ausland waren weitere Möglichkeiten.

Dieser sehr kostspielige Unterricht ermöglichte meist nur Töchtern aus besseren, bürgerlichen Familien eine künstlerische Ausbildung. Obwohl die Künstlerinnen in der Öffentlichkeit häufig negativ dargestellt wurden, zeigt doch der hohe Zulauf in den Privatemalschulen, dass zahlreiche Eltern, Familienmitglieder und Freunde bereit waren, die Frauen in ihren Vorhaben finanziell wie moralisch zu unterstützen.

Trotz der kostenintensiven Ausbildung blieb das Bildungsniveau vieler Künstlerinnen lückenhaft: Teilweise mangelte es den Frauen an Grundlagen der künstlerischen Lehre, so dass sie oftmals bei der konventionell Malerei blieben und in ihrem Können hinter ihren männlichen Kollegen, die im Gegensatz zu ihnen eine professionelle Ausbildung absolvieren konnten, zurück standen.

Über lange Zeit hinweg wurde Frauen ein reguläres, akademisches Kunststudium verweigert; dennoch kritisierte man ihre mangelnden, künstlerischen Fähigkeiten und nahm diese zum Anlass, Frauen weiterhin vom Studium auszuschließen. Die Künstlerinnen sahen sich im Spannungsfeld zwischen der ihnen zugedachten Rolle in der Gesellschaft und ihrem Wunsch nach selbstbestimmter Verwirklichung ihrer künstlerischen Wünsche. Erst durch das Gesetz der Gleichberechtigung eröffneten sich für viele Frauen ab 1919 neue Chancen: eine künstlerische professionelle Ausbildung – das Studium an der Akademie. Wie sich diesbezüglich die Situation an süddeutschen Kunstakademien darstellte, wird im anschließenden Kapitel ausführlich untersucht.

*Die Frauen kämpfen mit einer Papierschere gegen Leute, die bis an
die Zähne bewaffnet sind!*^{iv}

2. Die Öffnung der Kunstakademien für Frauen

2.1. Vorgeschichte: Zur Zulassung von Frauen an deutschen Universitäten

Um einen umfassenderen Blick auf die Entwicklungen an den Kunstakademien erhalten zu können, ist es hilfreich, kurz auf die allgemeine Situation für Frauen an den Universitäten einzugehen.

Die Geschichte des Frauenstudiums in Deutschland kann man als relativ kurz bezeichnen, da hierzulande erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts weibliche Studierende an den Universitäten zugelassen wurden. Zum Vergleich: In Frankreich waren seit 1863 Universitäten für Frauen zugänglich (mit Ausnahme der Theologie). Die Universität Zürich ließ 1864 die erste Hörerin zu, Schweden 1870. In Russland konnten Frauen ab 1872 für das Medizinstudium aufgenommen werden; Italien ermöglichte es Frauen, ab 1876 zu studieren.¹⁵³ Zwar wurden auch in Deutschland im Laufe der Geschichte immer wieder Frauen an Universitäten angenommen, allerdings waren dies seltene Einzelfälle.¹⁵⁴ Da Frauen Männern zu diesem Zeitpunkt noch nicht gleichgestellt waren, wurden ihnen diverse Rechte, unter anderem das auf ein Studium und die reguläre Zulassung zu einer Universität, verwehrt. Aufgrund dieser fehlenden, geregelten Maßnahmen war der Status von zugelassenen Frauen von Universität zu Universität verschieden. Manchmal hatten sie lediglich als Gasthörerinnen Zutritt, andernorts konnten sie als außerordentliche oder später sogar als ordentliche Studentinnen die Universität besuchen.

¹⁵³ Bei diesen Daten muss berücksichtigt werden, dass es sich manchmal auch nur um die Öffnung einzelner Fächer und nicht um die der gesamten Universität handelte. Vgl. Schneider, Corinna: *Die Anfänge des Frauenstudiums in Europa. Ein Blick über die Grenzen Württembergs*, URL: <http://www.uni-tuebingen.de/frauenstudium/ueberblick/ueberblick.html> [Stand: 03.08.2009]. Zu einem internationalen Vergleich vgl.: Costas, Ilse: *Der Kampf ums Frauenstudium im internationalen Vergleich. Begünstigende und hemmende Faktoren für die Emanzipation der Frauen aus ihrer intellektuellen Unmündigkeit in unterschiedlichen bürgerlichen Gesellschaften*, in: Schlüter, Anne (Hg.): *Pionierinnen – Feministinnen – Karrierefrauen? Zur Geschichte des Frauenstudiums in Deutschland*, Pfaffenweiler 1992, S. 115-144.

¹⁵⁴ Als erste deutsche Frau wurde die Ärztin Dorothea Erxleben (1715-1762) im Jahre 1754 an der Universität Halle promoviert. Vgl. Moritz, Werner: *Die Anfänge des Frauenstudiums in Heidelberg*, in: Happ, Sabine; Nippert, Klaus (Hg.): *Kleine Schriften. Festschrift zum 60. Geburtstag [von Werner Moritz, d. V.]*, Heidelberg 2007, S. 73 ff.

Als Gründe gegen die Zulassung von Frauen nannte man die aus einem etwaigen Studium resultierenden körperlichen und psychischen Schäden für die Frau, führte aber auch von vorn herein bei der Frau bestehende Mängel an, die gegen ein Studium sprächen. Manch einer ging gar soweit zu behaupten, dass das weibliche Gehirn kleiner und leichter und damit weniger leistungsfähig, dementsprechend die Frau zum Studium nicht geeignet sei.¹⁵⁵ Man wollte die Sittlichkeit wahren und gleichzeitig die Frau in ihrer traditionellen Rolle an der Seite des Mannes sehen. Noch 1897 sah der damalige Direktor des Königlichen Kunstgewerbe-Museums in Berlin, Prof. Dr. Julius Lessing (1843-1908), die Situation so:

Im besten Falle werden die Mädchen auf gleicher Altersstufe mit den Knaben, zu achtzehn Jahren, reif für die Universität, sie bringen also die Zeit, welche die beste für den naturgemäßen Beruf – die Verheiratung – ist, in den Hörsälen zu.¹⁵⁶

Neben den schon genannten Einwänden war den Gegnern des Frauenstudiums ein möglicher gemischtgeschlechtlicher Unterrichtsbesuch ein Dorn im Auge. Darüber hinaus befürchtete man ein generelles Absinken des wissenschaftlichen Niveaus und des Ansehens des akademischen Berufes, sofern Frauen zu den Universitäten zugelassen werden sollten.¹⁵⁷

Doch nicht alle Entscheidungsträger und sich zum Thema äussernde Stimmen waren gegen Frauen an den Universitäten; einige zeitgenössische Wissenschaftler erkannten schon damals den eigentlichen Beweggrund der Gegner des Frauenstudiums: die Angst vor möglicher weiblicher Konkurrenz.¹⁵⁸

Ministeriell, also offiziell, wurden Frauen erstmals im Jahre 1900 als ordentliche Studentinnen zu einer deutschen Universität zugelassen: Es handelte sich um die Universität Freiburg, an der sich die ersten vier

¹⁵⁵ Vgl. Landeskonferenz der Frauen- und Gleichstellungsbeauftragten an Bayerischen Hochschulen; Wilke, Christiane (Hg.): *Forschen, lehren, aufbegehren. 100 Jahre akademische Bildung von Frauen in Bayern*, AK München 2003, S. 18 ff.

¹⁵⁶ Zit. nach Kirchhoff, Arthur (Hg.): *Die Akademische Frau. Gutachten hervorragender Universitätsprofessoren, Frauenlehrer und Schriftsteller über die Befähigung der Frau zum wissenschaftlichen Studium und Berufe*, Berlin 1897, S. 231.

¹⁵⁷ Vgl. ebd. Kirchhoff erklärt in seinem Vorwort zwar, dass die Zahl der Gegner sehr viel geringer als die der Befürworter des Frauenstudiums sei, allerdings dauerte es doch noch einige Jahre, ehe Frauen regulär studieren dürfen sollten.

¹⁵⁸ Ebd., S. 11.

weiblichen Studierenden inskribierten.¹⁵⁹ Es folgte die Universität Heidelberg, hier schrieben sich ebenfalls zum Sommersemester 1900 die ersten Studentinnen ein. Nach und nach ließen die anderen Länder Frauen zu ihren Universitäten zu¹⁶⁰, das Schlusslicht war Mecklenburg-Schwerin: Hier wurden die Universitäten erst 1909/1910 für Frauen zugänglich gemacht.¹⁶¹

Die Tatsache, dass Frauen nun zu den Universitäten zugelassen waren, bedeutete allerdings noch keine Gleichberechtigung: Bis 1918 wurde Frauen ein Sonderstatus zugewiesen, Professoren konnten mit ministerieller Unterstützung Frauen jederzeit wieder vom Besuch des Unterrichts ausschließen.¹⁶²

Die Frage nach einer Öffnung der Universitäten für Frauen ist v. a. durch die Frauenbewegung aufgeworfen worden und wurde von zahlreichen Frauenorganisationen forciert. Frauenvereine reichten Petitionen bei deutschen Unterrichtsministerien, den Landtagen der deutschen Staaten und dem Reichstag ein. Erst nach einer lange andauernden Verzögerungs- und Ablenkungspolitik staatlicherseits sollten sie jedoch ihr Ziel erreichen.¹⁶³ Die Zulassung von Frauen zu deutschen Kunstakademien wird im anschließenden Kapitel ausführlicher untersucht.

¹⁵⁹ Den bisherigen Gasthörerinnen gelang es, sich rückwirkend für das Wintersemester 1899/1900 zu immatrikulieren. Vgl. Moritz 2007, S. 83.

¹⁶⁰ Bayern 1903, Württemberg 1904, Sachsen 1906, Thüringen 1907, Hessen 1908, Sachsen 1908. Vgl. Dohmen 1999, S. 1; Schneider, Corinna 2007, S. 4 f.

¹⁶¹ Vgl. Dohmen 1999, S. 1.

¹⁶² Benker, Gitta; Störmer, Senta: *Grenzüberschreitungen. Studentinnen in der Weimarer Republik*, Pfaffenweiler 1990, S. 5.

¹⁶³ Lange/Bäumer 1902, S. 89 ff. Vgl. auch Benker/Störmer 1990, S. 15 ff.

2.2. Zur Zulassung von Frauen an deutschen Kunstakademien

Im Bereich der bildenden Kunst wehrte man sich ebenfalls gegen die Öffnung der Akademien für Frauen – mit Erfolg, denn die Kunsthochschulen sollten für Frauen noch sehr viel länger als die Universitäten unzugänglich bleiben.

Es gab allerdings auch hier Ausnahmen: In der Geschichte sind selten, aber immer wieder vereinzelt Künstlerinnen aufgenommen worden.¹⁶⁴ Als Ehrenmitgliedern war ihnen allerdings, wie bereits in Kapitel 1 dargelegt, ein Sonderstatus vorbehalten.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich an dieser Situation nicht viel geändert. Vielmehr kann man von einem rückschrittlichen Prozess sprechen: Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts waren immer wieder Frauen zu Kunstakademien zugelassen worden. Mit dem Wandel durch die Industrialisierung und dem daraus resultierenden, verstärkten Streben nach künstlerischer Berufsausübung seitens vieler Frauen, nahmen die Befürchtungen der Gegner des Frauenkunststudiums zu, was den Öffnungsprozess der Akademien eher verlangsamte als förderte. Die Akademien hätten sich „noch nicht in gleichem Maße wie die Universitäten den Frauen geöffnet, und nur ganz vereinzelt erst können sich Frauen in gleicher Weise bilden wie Männer“, resümierte eine Rednerin auf dem „Internationalen Frauenkongress“ in Berlin im Jahre 1904.¹⁶⁵ Im korrelierenden Bericht findet sich eine „Aufstellung der Staatlichen Akademien, an denen Frauen zugelassen werden – bis jetzt Kassel, Königsberg, Weimar und Stuttgart“¹⁶⁶.

Die Akademie in Kassel nahm bereits seit ihrer Gründung im Jahre 1777 Frauen auf.¹⁶⁷ Ebenso ermöglichte die Kunstakademie Königsberg Frauen seit 1902 sich in einer „Damenklasse“ ausbilden zu lassen. Diese wurde allerdings nur kurze Zeit darauf wegen Platzmangels – es waren acht Schülerinnen –

¹⁶⁴ Beispielhaft sind folgende Künstlerinnen zu nennen: Artemisia Gentileschi (1593-1652) durfte als eine der ersten Frauen im Jahre 1616 an der Academia del Disegno in Florenz studieren; Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), wurde 1783 Mitglied der Pariser Akademie und 1800 Ehrenmitglied der Kunstakademie St. Petersburgs; Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) wurde 1783 als Ehrenmitglied an der Pariser Kunstakademie aufgenommen. Vgl. Schulz 1991, S. 35 ff.

¹⁶⁵ Marie von Keudell in ihrer Rede über „die Ausbildungsmöglichkeiten für Malerinnen in Deutschland“, zit. nach Stritt 1905, S. 249.

¹⁶⁶ Ebd., S. 251.

¹⁶⁷ Den sog. „Frauenzimmern“ wurden in der Verfassung der Kasseler Maler- und Bildhauerakademie des Jahres 1777 explizit Ausbildungsmöglichkeiten angeboten. Vgl. Neumann 1999 a, S. 41; Berger 1982, S. 93.

wieder geschlossen.¹⁶⁸ Später wurden Frauen in Einzelfällen aufgenommen, der Zutritt zur Aktklasse blieb ihnen allerdings verwehrt, so die Aussagen Lehmanns zum Stand 1913. Noch 1918 berichtete Alfred Graf von Brühl (1862-1926), Direktor der Königsberger Akademie, dass er Schüler und Schülerinnen zunächst probeweise aufnahm, sich aber jederzeit das Recht vorbehalte, diese bei nicht zufriedenstellender Leistung wieder zu entlassen:

Bezeichnend ist, daß Entlassungen männlicher Schüler aus diesem Grunde kaum vorgekommen sind, während es bei den Damen wiederholt der Fall sein sollte.¹⁶⁹

Die Akademie in Weimar öffnete 1902 kunstinteressierten Damen die Türen.¹⁷⁰ Die Situation in Stuttgart wird im Verlauf dieses Kapitels noch ausführlicher zu besprechen sein. Noch 1908 ergab eine Umfrage an verschiedenen Kunstakademien, dass jene in München, Berlin-Charlottenburg, Düsseldorf und Karlsruhe nach wie vor Frauen ein Kunststudium versagten. An der Berliner Akademie war Frauen seit 1882 sogar *expressis verbis* ein Studium untersagt; Direktor von Werner ließ in § 60 der Verfassung festlegen: „Schülerinnen finden keine Aufnahme.“¹⁷¹

1914 erfolgte von Henni Lehmann eine weitere Bestandsaufnahme. Die Autorin nannte zehn in Deutschland bestehende Kunstakademien; diese waren in „Berlin, Königsberg, Düsseldorf, Breslau, Kassel, Karlsruhe, München, Stuttgart, Weimar, Dresden“¹⁷². Die Aufnahme von Frauen war laut Lehmann an den Akademien in Weimar, Breslau, Kassel, Stuttgart und Königsberg möglich, es galten jedoch oftmals besondere Aufnahme- und Unterrichtsbedingungen. Zu den aufgezählten Akademien kamen noch zwei den Akademien vergleichbare Institute hinzu: Sowohl die „Königliche Akademie für Graphik und Buchgewerbe“ in Leipzig als auch die Frankfurter Städelschule boten Damen seit Mitte des 19. Jahrhunderts die Möglichkeit eines Kunststudiums.¹⁷³ Die Statuten des „Städelschen Kunstinstituts“ von

¹⁶⁸ Vgl. hierzu die Aussagen des damaligen Direktors Dettmann über die Zahl der Malschüler, in Städtisches Museum Flensburg (Hg.): *Lexikon schleswig-holsteinischer Künstlerinnen*, Heide 1994, S. 18.

¹⁶⁹ Vgl. Lehmann 1914, S. 3 f. Zu den Aussagen Graf Brühls vgl. *Die Werkstatt der Kunst. Organ für die Interessen der bildenden Künstler*, XVII. Jg., Heft 19, Leipzig 1918, S. 287 f.

¹⁷⁰ Vgl. Berger 1982, S. 93 f.

¹⁷¹ Vgl. Krenzlin 1992, S. 82. Zu der Situation für Frauen an den Akademien allgemein vgl. auch Reimann 1983, S. 5.

¹⁷² Lehmann 1914, S. 3.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 3. Zu den genannten Akademien Deutschlands und den Kunstschulen in Frankfurt a. M. und Leipzig zählt Krenzlin außerdem noch die Zeichenakademie in Hanau

1849 verweisen darauf, „Kinder unbemittelter dahier verbürgter Eltern ohne Unterschied des Geschlechts“¹⁷⁴ aufzunehmen. Heute nicht mehr vorhandene Schülerlisten machen es unmöglich, diese Aussage zu überprüfen. Zu der Unterrichtsstruktur ist folgendes überliefert:

Jedenfalls gab es für Schülerinnen eine Sondereinrichtung, die dafür spricht, daß sie kaum den Weg der eigentlichen Kunstschule gegangen sind, es war nämlich ein besonderes Atelier vorhanden, in welchem sich angehende Künstlerinnen im Copieren und Portraitmaler fortbilden können.¹⁷⁵

Zunächst war man allerdings nicht ohne Weiteres bereit, Frauen aufzunehmen; darüber berichtet eine Zeitgenossin, die als eine der ersten Schülerinnen in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Kunstschule besuchen konnte:

Daß überhaupt weibliche Schüler im Städelschen Institut aufgenommen wurden, war eine Neuerung. Ein Frankfurter Maler [...] hatte sie im Interesse seiner begabten Tochter durchgesetzt. Er konnte nachweisen, daß sich aus den Statuten des Städelschen Testaments kein männliches Privilegium herleiten ließ. Hätte sich der treffliche Städel eine solche Auslegung träumen lassen, - er wäre vorsichtiger gewesen.¹⁷⁶

Die „Kgl. Kunst- und Kunstgewerbeschule Breslau“, die Lehmann ebenfalls nennt, war laut Hölscher seit 1884/85 für Frauen zugänglich. Auch hier wurde jedoch in der Satzung darauf aufmerksam gemacht, dass „bei eintretendem Platzmangel Schülern der Vorzug“ erteilt würde.¹⁷⁷

Im Gegensatz zu einigen kleineren verwehrten die meisten Kunstakademien – vor allem die größeren – Frauen weiterhin den Zutritt.¹⁷⁸ Wie im Falle der

hinzu. Da jene aber als Zeichenschule für Handwerker gedacht war, kann sie in vorliegender Untersuchung nicht als klassische Kunstakademie gelten und berücksichtigt werden. Vgl. Krenzlin 1992, S. 75.

¹⁷⁴ Reising-Pohl, Claudia: *Die Anfänge des Städelschen Kunstinstitutes und seiner Schule*, in: Verein Freunde der Städelschule e. V. Frankfurt (Hg.): *Städelschule Frankfurt am Main. Aus der Geschichte einer deutschen Kunsthochschule*, Frankfurt a. M. 1982, S. 33 f.

¹⁷⁵ Ebd., S. 34.

¹⁷⁶ Wolff-Arndt 1929, S. 2.

¹⁷⁷ Zit. nach Hölscher, Petra: *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer Kunstschule 1791-1932*, Kiel 2003, S. 56 (Anm. 267, 268). „In Breslau wird bei der Aufnahme zwischen Männern und Frauen kein Unterschied gemacht.“ Lehmann 1914, S. 4.

¹⁷⁸ Solche Ausnahmen können v. a. im Bereich des Kunstgewerbes beobachtet werden. Dies erscheint besonders unter folgendem Gesichtspunkt verständlich: Die Gattung des

Diskussion über das allgemeine Frauenstudium wurden auch hier zahlreiche Begründungen gegen eine Zulassung von Frauen angeführt: Wer Talent habe, käme auch ohne eine akademische Ausbildung zu Erfolg.¹⁷⁹ Zum einen sah man die angeblich geringe schöpferische Veranlagung der Frau, die eine dem Künstler ebenbürtige künstlerische Ausbildung unnötig erscheinen ließ.¹⁸⁰ Man sprach Frauen die Fähigkeiten eines Künstlers, der als Genie verstanden wurde, ab; man nahm nicht an, dass sie künstlerisch Neues schaffen, sondern in höchstem Falle die Reproduktion und das einfache Künstlerische und Dekorative beherrschen könnten. Zum anderen befürchtete man auch im Bereich der bildenden Kunst im Falle des Frauenkunststudiums ein Abflachen des Niveaus, sorgte sich um eine Verbreitung des Dilettantismus und wollte ein Erstarken des Kunstproletariats verhindern. Darüber hinaus argumentierten die Gegner des Frauenkunststudiums mit der traditionellen Rollenverteilung, man verwies auf die Ehe- und Familienpflichten der Frau, die sich mit einem Kunststudium und möglicher Berufsausübung nicht vereinbaren ließen. Auch bezüglich eines gemeinsamen Unterrichtsbesuches wurden wiederholt Bedenken geäußert: Gemeinsame Aktklassen oder überhaupt der Damenbesuch einer Aktklasse wurde als eines der Hauptargumente gegen die Öffnung der Kunstakademien für Frauen angeführt.¹⁸¹ Zudem sprach man über eine baldige Überfüllung der Akademien, sofern diese für Frauen zugänglich würden.¹⁸² Man verwies stattdessen sowohl auf die schon existierenden Damenmalinstitute als auch auf die für Frauen bereits geöffneten Kunst- und Kunstgewerbeschulen.¹⁸³

Kunstgewerbes zählte nicht zur sog. hohen Kunst – man hatte also keine Konkurrenz zu befürchten, das künstlerische Genie und die hierarchische Aufteilung der Kunstgattungen waren nicht gefährdet. Vgl. Held, Jutta; Schneider, Norbert: *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche, Institutionen, Problemfelder*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 64.

¹⁷⁹ Vgl. Borzello 2000, S. 171; Lehmann 1914, S. 19.

¹⁸⁰ Man argumentierte mit den fehlenden weiblichen Meistern, vgl. Kapitel 1.2.5. Noch 1979 (!) wurde zu diesem Thema festgehalten: „Bemerkenswert ist in jedem Falle, daß die den Frauen schließlich geöffneten Akademien keinen nachweisbaren *positiven* [sic!] Einfluß auf ihr Kunstschaffen hatten. Nach einer über 100jährigen Inkubationszeit ist noch immer kein weiblicher Michelangelo oder Rembrandt in Sicht.“ Krichbaum, Jörg; Zondergeld, Rein A.: *Künstlerinnen. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln 1979, S. 23.

¹⁸¹ Vgl. Kapitel 1.2.4.

¹⁸² Lehmann 1914, S. 19 ff.

¹⁸³ Diese hatten jedoch einen anderen Ansatz und besonders die Damenmalschulen waren, wie in Kapitel 1 bereits aufgezeigt wurde, durch fehlende Unterrichtskurse, unterschiedliche Qualitäten, erhöhte Schulkosten etc. nicht mit den Akademien vergleichbar.

Desweiteren schlug man vor, die bestehenden Damenmalschulen stärker staatlich zu unterstützen und auszubauen.¹⁸⁴

Die Wahrscheinlichkeit liegt nahe, dass es – ähnlich wie bei der Debatte über das allgemeine Frauenstudium an den Universitäten – auch bei dieser Diskussion den Gegnern in der Hauptsache um die Gefahren der weiblichen Konkurrenz ging. Man konnte die Folgen einer Akademieöffnung nicht abschätzen und hatte Sorge, dass die ohnehin kritische wirtschaftliche Lage vieler Künstler durch ein Hineindrängen von Künstlerinnen auf den Markt noch schlechter würde.

So ließen einige Akademien erst in der Weimarer Republik Frauen zu. Die Weimarer Verfassung setzte mit § 109 neue Bedingungen. Die Frau war dem Mann ab sofort gleichgestellt. Durch das Gesetz der Gleichberechtigung waren auch die Kunstakademien dazu angehalten, künftig Frauen die gleichen Rechte einzuräumen wie männlichen Studierenden. Doch auch jetzt noch ließ man sich Zeit. Das Schlusslicht war Bayern: Erst ab 1920/1921 konnten Frauen an der Münchener Kunstakademie studieren.¹⁸⁵ Die Akademie in Berlin ließ Frauen seit April 1919 zu, jene in Dresden ebenfalls.¹⁸⁶ An der Kunstakademie Düsseldorf wurden, so Leach¹⁸⁷, ab 1921 Künstlerinnen zugelassen. Die zugelassenen Frauen waren allerdings nicht an allen Kunstakademien den männlichen Kollegen gleichgestellt; nach wie vor gab es zum Teil erhebliche Unterschiede in der Fächerbelegung, der Lehrerwahl, der Dauer des Studiums etc. Im Folgenden werden die Bedingungen für Frauen und die Zulassungssituation ab 1919 an den Akademien in Karlsruhe, München, Nürnberg und Stuttgart detaillierter betrachtet.

¹⁸⁴ Vgl. „Memorandum“ des „Ausschusses der Studierenden der Akademie“ vom 13.02.1919, BayHStA MK 14102.

¹⁸⁵ Vgl. hierzu Kapitel 2.3.2.1.

¹⁸⁶ Vgl. Dohmen 1999, S. 9-11.

¹⁸⁷ Leach, Dawn: *Eröffnungsrede zur Ausstellung „Künstlerinnen in der NS-Zeit“*, masch.schr. Vortrag, Düsseldorf 2005, S. 1.

2.3. Beobachtungen zu den Kunstakademien Süddeutschlands

2.3.1. Akademie der bildenden Künste Karlsruhe

2.3.1.1. Kunst in Karlsruhe

Karlsruhe, „um 1750 noch künstlerisches Niemandsland“¹⁸⁸, entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einer überregional bekannten, aufstrebenden Kunststadt:

Die Blüte der Kunst in Karlsruhe übertraf kleinere Residenzstädte wie Weimar [...] bei weitem und läßt sich für bestimmte Zeiten sogar mit Düsseldorf, Berlin und München vergleichen.¹⁸⁹

1786 wurde bereits eine Zeichenschule gegründet.¹⁹⁰ Durch die Errichtung der Großherzoglichen Kunsthalle (1837-1846) und die Gründung der Großherzoglichen Kunstschule Mitte des 19. Jahrhunderts¹⁹¹ kamen mehr und mehr Künstler in die Stadt, die hier arbeiteten und sich niederließen. Darüber hinaus verhalfen der Karlsruher Künstlerbund, die Grötzinger Malerkolonie¹⁹² und Berufungen bekannter Künstler an die Akademie der Stadt zu überregionaler Bedeutung. Die Kunstgewerbeschule Karlsruhe, die bereits seit 1867 bestand, war eine weitere Institution, die sich der Kunstvermittlung widmete.¹⁹³

Die kulturelle Entwicklung kam zu Beginn des 20. Jahrhunderts schließlich ins Stocken. 1917 berichtet einer der Professoren der Karlsruher Akademie, das Kulturleben in Karlsruhe sei nicht mehr zeitgemäß und dringend erneuerungsbedürftig. Um den Anschluss an andere, kulturell bedeutende Städte nicht zu verlieren, sei die Kunst wiederzubeleben und aufzufrischen.¹⁹⁴ Ein anderer Akademieprofessor beurteilte die Situation folgendermaßen:

¹⁸⁸ Holsten, Siegmund: *Kunst in der Residenz. Zur künstlerischen Situation in Karlsruhe 1750-1918 und zum Plan der Ausstellung*, in: Staatl. Kunsthalle Karlsruhe 1990, S. 11.

¹⁸⁹ Ebd., S. 13.

¹⁹⁰ Vgl. Mai 1990, S. 40 f.

¹⁹¹ Noch 1854 schrieb der Düsseldorfer Künstler und erste designierte Direktor der Kunstakademie Johann Wilhelm Schirmer über seinen künftigen Wirkungsort: „Die Stadt Karlsruhe selbst ist schrecklich langweilig“ Zit. nach ebd., S. 41.

¹⁹² Vgl. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): *Die Grötzinger Malerkolonie. Die erste Generation 1890-1920*, AK Karlsruhe 1975.

¹⁹³ Vgl. Baumstark, Brigitte: *Die großherzoglich badische Kunstgewerbeschule in Karlsruhe 1878 – 1920*, Karlsruhe 1988.

¹⁹⁴ Der Künstler Walter Georgi (1871-1924) sagte, dass „die Kunstverhältnisse in Baden [...] in vieler Beziehung der Auffrischung bedürfen. Es ist nötig, es einmal auszusprechen, daß wir in Baden, besonders in Karlsruhe, in allen Punkten, die Kunst betreffend, arg ins

Was die Karlsruher Akademie seit längerem dringend braucht, ist neuer und junger Zuwachs an bedeutenden Lehrkräften, die einen frischen Luftzug mit sich bringen. [...] Die Lage ist allmählich derart geworden, daß es schwer halten wird, Künstler von festem Rang und Namen nach Karlsruhe zu bekommen, während Thoma und Trübner seinerzeit gerne dem Ruf von Frankfurt dorthin gefolgt sind.¹⁹⁵

In den zwanziger Jahren sollten sich die Dinge wieder positiver entwickeln: Durch neue Professoren an der Akademie und die Ausbreitung neuer Stilrichtungen avancierte die Stadt zu einem Zentrum des Verismus und der Neuen Sachlichkeit¹⁹⁶.

Binnen weniger Jahre war es der Akademie gelungen, ihren zuvor heftig kritisierten Konservatismus zu überwinden und sich den Ruf einer gleichermaßen fortschrittlichen wie attraktiven Ausbildungsstätte zu erwerben.¹⁹⁷

2.3.1.2. Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe

Im Jahre 1854 wurde durch Großherzog Friedrich I. von Baden die bereits erwähnte Akademie als privat geförderte „Großherzogliche Kunstschule“ gegründet.¹⁹⁸ „Nach § 1 war die Kunstschule eine Lehranstalt mit der Aufgabe, bildende Künstler in den Fächern Malerei und Bildhauerei auszubilden“¹⁹⁹. 1876 wurde die Lehranstalt verstaatlicht und hieß „Großherzoglich-Badische

Hindertreffen geraten sind.“ Schreiben vom 06.03.1917 an das „Ministerium des Kultus und Unterrichts“, GLAK 235 40171.

¹⁹⁵ Prof. Oeffdering über die Lage der Akademie, in: *Werkstatt 1918 (19)*, S. 165.

¹⁹⁶ Neusachliche Kunst wendet sich gegen die Auflösung der Form im Expressionismus und zeigt die Realität oft in übersteigerter, überbetonter Form. Menschen sind oft isoliert, einsam dargestellt. Durch Übersteigerung des Wirklichen tendiert die neusachliche Kunst tw. bis ins Surreale. Der Begriff wurde durch Gustav Friedrich Hartlaub und die von ihm organisierte Ausstellung „Neue Sachlichkeit, deutsche Malerei seit dem Expressionismus“ (1925, Kunsthalle Mannheim) geprägt. Veristische (lat. „verus“: wahr) Kunst zeigt sich als extrem gegenstandsgebundene Malerei sozialkritisch; gesellschaftliche Zustände (Kriege, soziale Ungerechtigkeit, die Gegensätze von Armut und Reichtum etc.) werden dem Betrachter nüchtern und schonungslos vor Augen geführt. Vgl. Merkel, Ursula: *„Bilderpredigten über das Leben, wie es heute wirklich ist“, Verismus und Neue Sachlichkeit in Karlsruhe*, in: Städt. Galerie Karlsruhe; Stadt Karlsruhe (Hg.): *Die 20er Jahre in Karlsruhe*, AK Karlsruhe, Künzelsau 2005, S. 104 ff. Zur Stilvielfalt vgl. Bieber, Sylvia: *„Voll Stimmung und voll Farbe“. Die Badische Landeskunstschule und der „malerische Stil“ – Positionen parallel zu Verismus und Neuer Sachlichkeit*, in: ebd., S. 138 ff.

¹⁹⁷ Merkel 2005, S. 105.

¹⁹⁸ Als Vorgänger der Akademie gab es in Karlsruhe eine seit 1785 bestehende Zeichenschule. Vgl. Holsten 1990, S. 10.

¹⁹⁹ Zit. nach ebd., S. 17.

Kunstschule“; ab 1892 wurde sie in „Großherzoglich-Badische Akademie der Bildenden Künste“ umbenannt.

Im Jahre 1903 dauerte ein vollständiges Studium an der Kunstakademie laut damaliger Statuten maximal neun²⁰⁰ Jahre, gegliedert in drei aufeinander folgende Phasen: vorbereitende Klasse, Fachklasse und abschließende Meisterklasse. Um aufgenommen zu werden, musste eine detaillierte Bewerbung des Studenten vorliegen. In genannter Verfassung von 1903 steht diesbezüglich:

Das Gesuch [...] ist mit Darlegung der persönlichen Verhältnisse des Bittstellers und seiner Absichten in betreff des Kunststudiums mit Zeugnissen über sittliche Unbescholtenheit, bisher genossenen wissenschaftlichen und künstlerischen Unterricht, sowie über den Besitz der unentbehrlichen Subsistenzmittel schriftlich bei der Direktion einzureichen.²⁰¹

Frauen wurden an der Akademie nicht aufgenommen.

Im Jahre 1920 wurden – nach dem Ersten Weltkrieg und diversen Reformgedanken und -vorschlägen – die Kunstakademie und die Karlsruher Kunstgewerbeschule unter dem Namen „Badische Landeskunstschule“ vereint. Seit Herbst 1918 hatte man bereits über eine Reform und mögliche Verbindung der Akademie mit der Kunstgewerbeschule gesprochen. Ziel war, beide Ausbildungszweige zu modernisieren sowie ökonomische und räumliche Schwierigkeiten zu minimieren; außerdem sollte der beanstandete Traditionalismus der Akademie durch fortschrittlichere Umstrukturierungen überwunden werden.²⁰² Durch die Zusammenlegung von Kunstgewerbeschule und Akademie erfolgten Neubesetzungen im Lehrkörper, die einen Generationenwechsel mit sich brachten. Mit einer modernen künstlerischen Ausbildungsstätte wollte man nun eine einheitlichere Erziehung verfolgen, ganz im Sinne des Bauhauses in Weimar.²⁰³ Der Unterricht der Landeskunstschule war ähnlich wie zuvor aufgebaut: Am Anfang stand ein einjähriges Vorbereitungsstudium (Naturstudium), gefolgt von je zweijährigen Ausbildungsabteilungen mit verschiedenen Fachklassen (Malerei, Plastik,

²⁰⁰ Im Jahre 1854 sah die erste Verfassung zunächst noch eine siebenjährige Ausbildung vor. Vgl. Mai 1990, S. 42.

²⁰¹ Zit. nach Grammbitter, Ulrike: *Die Großherzogliche Badische Akademie der Bildenden Künste um die Jahrhundertwende*, in: Staatl. Kunsthalle Karlsruhe 1981, S. 11.

²⁰² In den Kriegsjahren zuvor waren viele Professuren unbesetzt, der Lehrbetrieb war unzulänglich; moderne Tendenzen in der Kunst wurden von den wenigen verbleibenden Professoren nicht gefördert. Vgl. Baumstark, Brigitte: *Kunstgewerblerinnen in Karlsruhe und Baden*, in: Städt. Gal. Karlsruhe 1995, S. 162.

²⁰³ Vgl. Bieber 2005, S. 138.

Grafik) und Meisterwerkstätten.²⁰⁴ Die Studienzeit sollte nun allerdings kürzer sein:

Das Studium war als unmittelbare Berufsvorbereitung gedacht. Es sollte, nicht zuletzt aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Verhältnisse, innerhalb des knappsten Zeitraums, abgeschlossen werden.²⁰⁵

Unterrichtet wurden die Studenten von Professoren; erst nach der Zulassung von Frauen gab es vereinzelt weibliche Lehrkräfte, die allerdings lediglich in den textilen Fächern unterrichteten.²⁰⁶

Mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten wurde die Akademie ab 1933 „Badische Hochschule der Bildenden Künste“ genannt. Es folgten zahlreiche Entlassungen von Professoren, die Akademie wurde im Sinne der nationalsozialistischen Kulturpolitik gleichgeschaltet und nach dem „Führerprinzip“ umgestaltet. Bereits 1942 war der Lehrbetrieb durch die Kriegseinwirkungen stark beeinträchtigt; zahlreiche Unterrichtsgebäude waren zerstört. Schließlich wurde der Betrieb der Hochschule im Herbst 1944 eingestellt. Ein Jahr später sprach der ehemalige Direktor Otto Haupt (1891-1966) bereits von der Notwendigkeit einer Wiedereröffnung.²⁰⁷ 1947 war es soweit: Die Kunsthochschule wurde zum Wintersemester wieder eröffnet und hieß nun „Badische Akademie der Bildenden Künste“. Seit 1949 trägt sie den Namen „Staatliche Akademie der Bildenden Künste“; seit den beginnenden sechziger Jahren konzentriert man sich auf die Vermittlung freier Kunst.²⁰⁸

²⁰⁴ Hierzu vermerkt die neue Studienordnung: „Der Gang der Ausbildung in der Landeskunstschule wird in eine einjährige Vorbildungsklasse sowie zweijährige Ausbildungsabteilungen und Meisterwerkstätten gegliedert.“ Vgl. GLAK 235 40092.

²⁰⁵ Waldegg, Joachim Heusinger von: *Von der Badischen Landeskunstschule zur Badischen Hochschule der Bildenden Künste (1920-1933)*, in: Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe (Hg.): *Die Hochschule der Bildenden Künste Karlsruhe im Dritten Reich. Akademieggeschichte von den 20er Jahren bis in die 50er Jahre und ihre kulturpolitischen Voraussetzungen*, Karlsruhe 1987, S. 34.

²⁰⁶ Vgl. GLAK 235 40153 sowie GLAK 235 40154. Die lehrenden Frauen arbeiteten allerdings auch hier untergeordnet, geleitet wurde die Fachklasse für Textilgewerbe von Carl F. Schmitt-Spahn.

²⁰⁷ Vgl. GLAK 235 4009: „Memorandum über die Arbeitsgebiete, die geschichtliche Entwicklung und die gegenwärtige Lage der Kunstschule Karlsruhe“ (vom 24.11.1945).

²⁰⁸ Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe (Hg.): *Staatliche Akademie der Bildenden Künste. Zum 125-jährigen Bestehen*, Karlsruhe 1979, o. S. Vgl. außerdem zur Akademieggeschichte: Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe (Hg.): *Zur Geschichte der staatlichen Akademie der Bildenden Künste*, Bd. 1, AK Karlsruhe 1954.

2.3.1.3. Frauen an der Kunstakademie Karlsruhe

Wie an vielen anderen Kunstakademien auch hatten Frauen in Karlsruhe bis in das 20. Jahrhundert hinein keinen Zutritt zur Kunstakademie. Bevor sie dort aufgenommen wurden, hatten sie die Möglichkeit, sich seit 1885 an der Malerinnenschule des Ortes bzw. seit 1901/02 in einer Damenklasse an der Karlsruher Kunstgewerbeschule²⁰⁹ künstlerisch ausbilden zu lassen. Ferner boten der 1893 gegründete Malerinnen-Verein und die 1880 gegründete „Kunststickerschule des Badischen Frauenvereins“ die Gelegenheit zu künstlerischem Austausch.

Bei der Durchsicht der erhaltenen Akten zur Akademie fällt auf, dass das Thema der Zulassung von Frauen zur Karlsruher Akademie kaum Beachtung gefunden hat, d. h. weder in ministeriellen, privaten oder von der Akademie ausgehenden Schreiben, Zeitungsartikeln, Diskussionen etc. erwähnt wurde.²¹⁰ Friedrich Fehr (1862-1927), Professor an der Akademie, äußerte sich allerdings in einer Umfrage über eine Zulassung von Frauen zu Kunstakademien in der „Werkstatt der Kunst“²¹¹ wie folgt:

Auch von der Annahme ausgehend, daß der größte Prozentsatz der Malerinnen später wieder in die Familie untertaucht, durch Heirat usw., halte ich es doch für ganz ausgezeichnet, wenn durch die künstlerische Ausbildung der Töchter auch künstlerische Kultur und Verständnis in die Familie hineingetragen wird, und selbstverständlich ist der staatliche Unterricht zusammen mit jungen, männlichen Schülern jedem privaten und damit fast immer separaten Unterricht vorzuziehen. Bei Zulassung der Frauen zu Akademien scheiden erfahrungsgemäß die Talentlosen viel rascher aus als bei den Männern, eine Vermehrung des Kunstproletariats ist also nicht zu befürchten. Bei Zulassung von Damen sollte diese zusammen mit den männlichen Schülern arbeiten, bei letzteren hebt sich der Verkehrston und die Bildung, bei ersteren vermehrt sich die Empfindung für Kraft, Entschlußfähigkeit, Phantasie usw. – Ein Zusammenarbeiten ist in jeder Hinsicht zu empfehlen. Auch das Aktzeichnen könnte gemeinschaftlich betrieben werden. Ob nun das betr. männliche Aktmodell mit oder ohne Schamttuch gestellt wird, bleibt der jeweiligen Direktion überlassen. Die Handhabung hierin ist an den einzelnen Akademien verschieden.²¹²

²⁰⁹ Hier wurde im November 1901 eine Damenklasse eingerichtet. Seit 1907 wurden die Klassen dann gemischt unterrichtet. Vgl. Lange/Bäumer 1902, S. 369; Baumstark 1988, S. 19.

²¹⁰ Vgl. den Bestand: GLAK 235 „Landeskunstschule Karlsruhe“.

²¹¹ Vgl. die unter dem Titel „Die Kunstakademien und die Frauen“ über mehrere Ausgaben hinweg geführte Diskussion in: *Die Werkstatt der Kunst. Organ für die Interessen der bildenden Künstler*, XVII. Jg., Hefte 34-38, 40, 44, Leipzig 1918.

²¹² Zit. nach *Die Werkstatt der Kunst. Organ für die Interessen der bildenden Künstler*, XVII. Jg., Heft 35, Leipzig 1918, S. 512 f.

In einem Schreiben der Karlsruher Kunstakademie an das Bayerische Kultusministerium heißt es im Juni 1919 dann:

Nach dem Statut der Akademie der bildenden Künste Karlsruhe finden Damen nur Aufnahme als Hospitanten am Radier- und Lithographieunterricht, sofern sie Schülerinnen der hiesigen Malerinnenschule oder der Kunstgewerbeschule sind, oder wenn sie den Grad einer selbständigen Künstlerin bereits erreicht haben. Das Lehrerkollegium der Akademie hat aber vor Kurzem in einem Einzelfalle zu der Frage der allgemeinen Zulassung von Damen zu sämtlichen Unterrichtsabteilungen der Akademie Stellung genommen und eine Erweiterung der nach dem Anstaltsstatut gezogenen Grenze für die Aufnahme von Damen gutgeheißen. Inwieweit dem Antrage auf allgemeine Zulassung von Damen, dem wir grundsätzlich zustimmen, stattgegeben werden kann, bleibt späterer EntschlieÙung bei der bevorstehenden Neuorganisation der Karlsruher Kunstakademie und Kunstgewerbeschule vorbehalten.²¹³

Schließlich verweist eine kurze Meldung des Badischen Kultusministeriums vom 10. November 1919 darauf, dass von nun an auch Frauen zur Akademie zugelassen seien: „Wir haben die Direktion der Akademie der bildenden Künste hier zur Aufnahme von Frauen als Studierende ermächtigt.“²¹⁴

Im Gegensatz zu den rege geführten Diskussionen an anderen deutschen Kunstakademien bezüglich der Öffnung für Frauen, fand in Karlsruhe anscheinend keine vergleichbare Auseinandersetzung mit diesem Thema statt. Lediglich eben genannte Notiz bezieht sich auf das Frauenkunststudium, danach können weibliche Studierende anhand verschiedener Namenslisten²¹⁵, bspw. der sog. Frequenzlisten²¹⁶, festgestellt werden. Nach jahrelanger Diskussion wurden Frauen in Karlsruhe an der Akademie aufgenommen, ohne dass man darüber ein Wort verlor; sie wurden in die Kurse eingegliedert, ihre Namen in den Listen festgehalten. Nur ein Vergleich zwischen den männlichen und weiblichen Schülerzahlen zeigt den Unterschied auf: Die Schülerliste des Wintersemesters 1919/20 lässt zum einen erkennen, dass sich in diesem Semester Frauen erstmals an der Kunstakademie eingeschrieben hatten, zum anderen verweist sie auf den Anteil der weiblichen Studierenden:

²¹³ Schreiben vom 17.06.1919 an das Bayerische Kultusministerium auf Anfrage nach der Zulassungssituation von Frauen in Karlsruhe, BayHStA MK 14102. Vgl. auch S. 111.

²¹⁴ Schreiben vom 10.11.1919, GLAK 235 40171.

²¹⁵ Solche gab es zum Beispiel zum Überblick über Unterrichtskurse, Stipendien, Schulgeldnachlässe bzw. -befreiung. Vgl. GLAK 235.

²¹⁶ Namentliche Auflistung der Schüler pro Schuljahr. Vgl. GLAK 235 40153 (Schuljahre von 1876 bis 1919/20) sowie GLAK 235 40154 (Schuljahre ab 1920 bis 1944). Ab 1923 wurden keine Details wie bspw. die Namen der Studierenden festgehalten.

Von insgesamt 108 waren nur sechs Studierende Frauen.²¹⁷ Im Folgesemester 1920/21 – also nach der Vereinigung von Akademie und Kunstgewerbeschule – studierten bereits 61 Frauen (18,6% der Gesamtstudierenden) an der Kunstakademie.

Eine direkte Veranlassung für die Zulassung von Frauen zeigen weder die kurze Mitteilung noch andere Schreiben in den Akten auf – die Akademie wird vermutlich dem Druck durch die Weimarer Verfassung und den allgemeinen Forderungen nach einer Öffnung der Kunsthochschulen nachgegeben haben. Wie eingangs erwähnt, waren im Zuge der Reform der Kunstakademie Überlegungen zu einem Zusammenschluss mit der Kunstgewerbeschule und einer Neugestaltung der Akademie angestellt worden. Die Akten zur Kunstakademie beinhalten derlei Gedanken; auch waren verschiedene Reformgedanken verfasst worden, in denen der Wunsch nach einer gleichberechtigten Aufnahme geäußert wurde.²¹⁸ Ein Beschluss der „Versammlung der Studierenden am 11. November 1919“ enthält darüber hinaus die Forderung nach einer Gleichstellung weiblicher und männlicher Studierender: „Es gibt für die Studierenden keine Altersgrenze noch Geschlechtsunterschiede.“²¹⁹ Es könnte also durchaus sein, dass diese Äußerungen im Bestreben nach Gleichberechtigung, vor allem vielleicht der Wunsch der Karlsruher Studenten, ihr Übriges zur Öffnung der Akademie beitrugen.

Die Anzahl der weiblichen Studierenden steigerte sich im Laufe der Zeit. Im Studienjahr 1919/20 machten Frauen einen Anteil von nur 6% der gesamten Schülerschaft aus, während bspw. im Studienjahr 1923/24 schon 28% der Studierenden weiblich waren. Ab 1939/40 studierten dann deutlich mehr Frauen an der Akademie: Bedingt durch den Krieg waren 1943/44 198 Frauen (83%) und nur noch 40 Männer eingeschrieben. Zwischen 1919/20 und

²¹⁷ Die Schülerlisten des Schuljahres 1919/20 weisen die ersten weiblichen Namen überhaupt auf. Der Anteil der Studentinnen wurde noch einmal extra in der Akte hervorgehoben. Die Studentinnen waren in den Klassen von Haueisen, Fehr und Gerstel eingetragen. Vgl. „Alphabetisches Schüler-Verzeichnis für das Studienjahr 1919/20“, GLAK 235 40153.

²¹⁸ So zu lesen in *„Die Kunstlehr-Institute der Badischen Hauptstadt. Denkschrift zur Karlsruher Akademiefraße“* (1919), Absatz I: „Weibliche Studierende werden ebenso aufgenommen, wie männliche, und genießen die gleichen Rechte.“ Vgl. GLAK 235 40171.

²¹⁹ Schreiben des Ausschusses der Studierenden an das Ministerium des Kultus und Unterrichts vom 14. November 1919, GLAK 235 40171.

1943/44 studierten von insgesamt 6212 Studenten 2408 Frauen an der Akademie, was einem Anteil von 39% entspricht.²²⁰

Auch Meisterschülerinnen wurden in die Frequenzlisten eingetragen. Bereits im Schuljahr 1920/21 gab es eine Meisterschülerin: Helene Roth, bei Prof. Göbel (Malerei). In den darauffolgenden Schuljahren steigt der Anteil der Meisterschülerinnen weiter an; das Studienjahr 1935/36 weist 22 Meisterschülerinnen (40,7%) gegenüber 54 Meisterschülern (59,3%) nach. In den darauffolgenden Listen wurden Meisterschüler nicht länger separat gekennzeichnet.²²¹

Betrachtet man die Belegung des Unterrichts, ist auffällig, dass sich die Studentinnen an erster Stelle für kunsthandwerkliche Kurse (Textilgewerbeklassen, später auch Bühnenkostümkurskurse) einschrieben; an zweiter Stelle interessierten sie sich für Malerei- und Zeichenklassen.

Über die Herkunft der Studentinnen lässt sich aufgrund fehlender Akten nur für die ersten Jahre nach ihrer Zulassung etwas sagen. Die meisten Frauen kamen aus Deutschland: Die zahlenmäßig größte Gruppe stammte aus Baden, der zweitgrößte Teil aus Preußen; diese Beobachtungen treffen gleichermaßen auf die männlichen Studierenden zu.

Betreffs des Alters der Studentinnen lässt sich beobachten, dass die meisten in die Gruppe „unter 20 Jahren“ und dann in „über 20 bis mit 25 Jahren“²²² fallen. Bei den Männern kann ein höheres Durchschnittsalter festgestellt werden, hier waren die meisten in der Rubrik „über 20 bis mit 25 Jahren“ zu finden, oder sie waren noch älter.²²³

Ob die Frauen nach ihrer Zulassung auch an den Aktkursen der Akademie gemeinsam mit den Studenten teilnehmen konnten oder ggf. getrennte, eigene Aktklassen hatten, geht aus den Akten nicht hervor.²²⁴ Die Künstlerin Gretel Haas-Gerber (1903-1998) erwähnte jedenfalls in ihren Erinnerungen über ihr Kunststudium an der Karlsruher Akademie, dass sie zum Abendakt-

²²⁰ Im Sommersemester 2009 waren 123 männliche und 161 weibliche Studierende (57%) an der Kunstakademie eingeschrieben. Schriftliche Auskunft der Akademie der bildenden Künste Karlsruhe.

²²¹ Vgl. „Frequenzlisten“, GLAK 235 40154.

²²² So lauten die Einteilungen in den Akten zur Akademie.

²²³ Auch hier sind nur wenige Schuljahre ausführlich erfasst worden, so dass nur bis 1922/23 Beobachtungen angestellt werden können. Ab 1934/35 wird zwar wieder das „Lebensalter“ der Studenten festgehalten, allerdings ohne – wie zuvor – zwischen Männern und Frauen zu unterscheiden. Vgl. „Frequenzlisten“, GLAK 235 40154.

²²⁴ In den Frequenzlisten sind lediglich jene Hospitanten berücksichtigt, die Abendaktkurse besucht haben; auch hier fehlt die Dokumentation für viele Schuljahre.

Zeichnen ging bzw. in ihrem Vorbildungsjahr 1922/23 unter anderem auch die Aktklasse besuchte. Allerdings wird nicht näher erläutert, ob es sich hierbei um gemischtgeschlechtlichen Unterricht handelte. Man könnte annehmen, dass die Aktkurse gemischt unterrichtet wurden; im Falle einer eigenen Damenaktklasse wäre doch eine entsprechende Bemerkung zu vermuten gewesen.²²⁵ Zum Aktstudium ist lediglich in den Akten zur Textilabteilung der Kunstgewerbeschule etwas vermerkt. Kurz vor dem Zusammenschluss der Kunstgewerbeschule und der Kunstakademie zur „Badischen Landeskunstschule“ im Jahre 1920 wurde ein „Lehrplan für die Textilabteilung“ vorgestellt. Auf die Aufstellung des Lehrplans, in dem unter anderem auch eine Aktklasse im Unterrichtsprogramm vorgesehen ist (Punkt II.), reagierte Hermann Billing (1867-1946), damaliger Professor an der Akademie, wie folgt:

Zu II [Gemeint ist Punkt II des Lehrplans, der die Einrichtung einer Aktklasse betrifft, d. V.] ist zu bemerken: Aktzeichnen ist grundsätzlich auszuschliessen, dafür fehlt jede Vorbildung. Bewegungsstudien am menschlichen Körper können von Fall zu Fall gezeigt werden, ohne aber Akt zu zeichnen. An Stelle des Aktes kann die Gliederpuppe treten. [...] gez. Billing.²²⁶

1925 geht dann aus dem Lehrplan der Textilklassse hervor, dass es nun auch für Frauen möglich sei, nach lebendem Modell zu zeichnen.²²⁷ In den Akten zum Zeichenunterricht an der Kunstakademie existiert noch ein Vermerk von 1937, aus dem hervorgeht, dass die „Schülerinnen“ der Klasse für Bühnenkostümentwurf „Unterricht im Zeichnen nach der Natur und nach dem lebenden Modell“ erhielten.²²⁸

Bezüglich der Verteilung von Schulprämien und Stipendien lässt sich anhand der vorhandenen Akten beobachten, dass zunächst fast ausschließlich Männer und nur vereinzelt Frauen unterstützt wurden. Während der Kriegsjahre dann steigerte sich die Anzahl der Frauen, die Stipendien und Prämien erhielten, vermutlich durch die auch schon an anderer Stelle festgestellte Minderzahl

²²⁵ Vgl. Haas-Gerber, Gretel: *Erinnerungen an die Karlsruher Akademie in den Jahren 1922-1925*, in: Stadt Karlsruhe; Stadtarchiv (Hg.): *Karlsruher Frauen. 1715-1945. Eine Stadtgeschichte*, Karlsruhe 1992, S. 288. Zu der Künstlerin vgl. auch Kapitel 3.1.2.

²²⁶ „Lehrplan für die Textilabteilung der badischen Kunstgewerbeschule Karlsruhe“ sowie eine Abschrift des Schreibens vom „18. Juni 1920“, GLAK 235 6189.

²²⁷ „Vorbedingung für den Eintritt in die Modeabteilung der Textilklassse ist: [...] 2. Genügend zeichnerische Vorbildung für die Skizzier=übungen [sic!] am lebenden Modell.“, in: „Lehrplan der Abteilung für Modekunst in der Textil-Fachklasse der Bad. Landeskunstschule Karlsruhe.“, S. 2, GLAK 235 6189.

²²⁸ Schreiben vom 07.10.1937, „Zeichenunterricht für die Bühnenkostümklasse“, GLAK 235 6182.

männlicher Studierender, welche kriegsbedingt eingezogen worden waren.²²⁹

Nach der Wiedereröffnung der Akademie setzen die Informationen zu Stipendien und Prämien wieder ab 1948 ein und können bis 1952 verfolgt werden. Hier lässt sich anfangs eine ungefähr gleiche, geschlechtliche Verteilung beobachten, dann allerdings wurden verstärkt männliche Studierende mit Stipendien bedacht.²³⁰

Zum Thema Schulgeldbefreiung nach dem Zweiten Weltkrieg gibt es nur für wenige Jahre Informationen. Zum Teil handelt es sich lediglich um Vorschläge, welche Studierenden bedacht werden sollten. Meist sind keine definitiven Angaben gemacht worden, aber selbst die Vorschläge zeigen deutlich, dass mehr Männer berücksichtigt werden sollten.²³¹

Zu Exkursionen sind so gut wie keine Angaben überliefert; für das Jahr 1936 findet sich allerdings eine Teilnahmeliste für ein „Schulungslager“, bezüglich dessen allerdings ausschließlich männliche Studierende (insg. 34) genannt wurden.²³²

Hinsichtlich der Ausstellungsbeteiligung von Studentinnen und Studenten geht man in den noch erhaltenen Ausstellungsrezensionen in den meisten Fällen auf Arbeiten von Studenten ein. Das bedeutet jedoch nicht, dass weibliche Studierende nicht auch ausgestellt hätten.²³³ Dies belegen bspw. die Erinnerungen der Künstlerin Gretel Haas-Gerber, die ihre Arbeiten zeigen konnte.²³⁴ Heute sind keine Akten der Akademie vorhanden, die die Ausstellungen von Studentinnen und Studenten zum untersuchten Zeitraum dokumentieren, so dass zu diesem Punkt keine eindeutige Aussage getroffen werden kann.

1947 wurde die Kunstakademie wieder eröffnet, es studierten Männer wie Frauen. Die erste Professorin wurde allerdings erst im Jahre 1993 an die

²²⁹ Vgl. GLAK 235 40215 (1931-1943).

²³⁰ Vgl. GLAK 235 40220 (1948-1952).

²³¹ Folgende Verteilungen ergeben sich: Schuljahr 1948/49: 9 Studentinnen, 16 Studenten; Schuljahr 1949/50: 12 Studentinnen, 15 Studenten; Vorschlag für Schuljahr 1950/51: 17 Studentinnen, 27 Studenten; Vorschlag für Schuljahr 1951/52: 12 Studentinnen, 29 Studenten. Vgl. GLAK 235 40152 (Laufzeit: 1948-1951).

²³² Schreiben vom 26.03.1936, „Verzeichnis der für das Schulungslager ausersehenen Studierenden“, GLAK 235 40215.

²³³ Im Jahr 1934 ist in der Zeitung „Der Führer“ (Ausgabe vom 21.03.1934, Nr. 133) im Artikel „Volk und Land an der Saar. Ausstellung der badischen Hochschule der bildenden Künste“ von drei Studentinnen die Rede, die ob ihrer künstlerischen Leistungen, v. a. für ihre kunsthandwerklichen Entwürfe, hervorgehoben wurden. Im Jahr 1935 ist in gleichnamiger Zeitung (Ausgabe vom 01.12.1935, Nr. 557) zu der „Ausstellung der Ferienarbeiten“ von zwei Studentinnen zu lesen, die lobenswert erwähnt wurden. Vgl. GLAK 235 40146.

²³⁴ Vgl. Kapitel 3.1.2., S. 122 f.

Kunstakademie berufen: Silvia Bächli (*1956). Für die nächsten neun Jahre war sie die einzige Professorin an der Akademie. 2002 wurden dann mit Leni Hoffmann (*1962), 2004 mit Marijke van Warmderdam (*1959), 2005 mit Julia Müller (*1965) und 2006 mit Corinne Wasmuht (*1964) weitere Künstlerinnen als Professorinnen berufen.

2.3.2. Weitere Kunstakademien

2.3.2.1. Akademie der Bildenden Künste München

2.3.2.1.1. Kunst in München

München genoss – besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – den Ruf als eine der führenden Kunststädte des deutschen Reiches. Die Bau- und Kunstpolitik Ludwigs I. (1786-1868), zahlreiche Museumssammlungen, der Aufschwung der Münchner Kunstakademie, große, teilweise internationale Ausstellungen seit den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts bereicherten das Kunst- und Kulturleben der Stadt. Hinzu kam Münchens Position im Verlagswesen und Kunsthandel; es existierten Vereine, Gruppierungen und Zirkel, die Künstlern und Kunstinteressierten die Möglichkeit gaben, sich auszutauschen und zu diskutieren, Künstler zu fördern und auszustellen. Darüber hinaus bestand seit 1855 die vom Kunstgewerbeverein München gegründete Kunstgewerbeschule.²³⁵ Seit Beginn des 20. Jahrhunderts veränderte sich jedoch das künstlerische Ansehen der Stadt. Das Gewicht verlagerte sich immer mehr nach Berlin – München büßte seinen Ruf als angesehene Kunststadt ein. Im Süden lehnte man neue künstlerische Strömungen ab und trat „der Neuen Kunst von allem Anfang an mit einem geradezu entwaffnenden Unverständnis“²³⁶ entgegen. Man war nicht bereit, sich für moderne Tendenzen zu öffnen, so dass der Stadt bald ein als altmodisch und rückständig empfundenes Verhalten vorgeworfen wurde. Zahlreiche Künstler wanderten in der Folge ab, da es auch an der Akademie kaum neue Berufungen gab. Nach wie vor vertrat man den malerischen Stil des 19. Jahrhunderts und wehrte sich gegen jegliche Reformversuche der Akademie; „noch 1930 bezeichnete Hans Eckstein [dtsch. Publizist und Designtheoretiker, d. V.] die Münchner Akademie als völlig überaltert.“²³⁷

²³⁵ Vgl. Kilian, Wolfgang: *Die staatlichen Hochschulen für bildende Künste in der Bundesrepublik Deutschland. Rechtsgeschichte und heutige Stellung*, Bad Homburg 1967, S. 37.

²³⁶ Präger, Christmut: „*Elementare Vitalität und rasender Rhythmus*“ oder „*sehr antiquiert*“ und „*ahnungslose Ignoranz*“ – Kunstzentren zu Zeiten der Weimarer Republik, in: Städt. Gal. Karlsruhe 2005, S. 71 ff.

²³⁷ Vgl. Krämer, Steffen: *Die Münchner Kunstakademie in den 1920er Jahren*, in: Ruppert, Wolfgang; Fuhrmeister, Christian (Hg.): *Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künftlerausbildung 1918 bis 1968*, Weimar 2007, S. 19.

2.3.2.1.2. Geschichte der Kunstakademie München

Seit 1766 gab es in München eine private Zeichen- und Modellierschule, ab 1770 wurde diese von Kurfürst Max III. Joseph von Bayern (1727-1777) staatlich gefördert und hieß: „Zeichnungs Schule respective Maler- und Bildhauerakademie“²³⁸. Im Jahre 1808 wurde die Akademie der bildenden Künste reformiert und neu konstituiert; miteinander gingen „Verbesserungen finanzieller, personeller und räumlicher Art“²³⁹. Die neue Akademie war zum einen als Lehr- und Bildungsanstalt, zum anderen als Kunstgesellschaft angelegt. Sie bestand aus vier Abteilungen: Malerei, Bildhauerei, Architektur und Kupferstecherkunst.²⁴⁰ 1846 wurde eine neue Verfassung eingeführt, die einen tiefgreifenden personellen Wandel mit sich brachte, der der Akademie verstärkt negative Beurteilungen seitens der Kunstkritik einbrachte. Man bemängelte nicht vorhandenes künstlerisches Können, stellte ein Fehlen künstlerischer Freiheit fest und kritisierte das Gebundensein der Akademie an König Ludwig I.²⁴¹ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlangte die Münchner Akademie großes Ansehen. In der Zeitung schrieb man im Jahre 1872:

Die Münchener Akademie braucht den Vergleich ihrer Leistungen mit Berlin und Wien nicht zu scheuen. [...] München ist durch die Kunst zur Großstadt, zum Anziehungspunkt für so viele Tausende geworden, und wenn je eine Capitalanlage nationalöconomisch vorteilhaft war, so waren es die Summen, die König Ludwig für die Kunst verausgabte.²⁴²

Über die Grenzen Deutschlands hinaus wurde die Kunstakademie München zu einer der führenden Akademien Europas und zog zahlreiche Künstler aus dem Ausland an.²⁴³ Picasso äußerte sich in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts in einem Brief dazu:

²³⁸ Meine-Schawe, Monika: *Aus der Frühzeit der Münchner Akademie der Bildenden Künste. Von 1770 bis zur Konstitution von 1808*, in: AdBK München 2008, S. 20.

²³⁹ Ebd., S. 27.

²⁴⁰ Vgl. Angerer, Birgit: *Die Münchner Kunstakademie zwischen Aufklärung und Romantik. Ein Beitrag zu Kunsttheorie und Kunstpolitik unter Max I. Joseph*, München 1984, S. 19. Zur Geschichte der Münchner Kunstakademie vgl. ebenfalls ausführlichere Beobachtungen in den akademiegeschichtlich orientierten Publikationen der Kunsthochschule.

²⁴¹ Vgl. Büttner, Frank: „Das wirksamste Mittel für die Erhaltung und allgemeinere Ausbreitung der Künste“. *Die Akademie unter Max I. Joseph und Ludwig I. 1808-1848*, in: AdBK München 2008, S. 41.

²⁴² Zit. nach Mai 1985, S. 103.

²⁴³ Die Zahl der Studierenden stieg zwischen den Jahren 1872 und 1884 von 240 auf 552 an, danach waren um die 400 Studenten an der Akademie eingeschrieben. Vgl. Jooss, Birgit: „gegen die sogenannten Farbenkleckser“. *Die Behauptung der Münchner*

Wenn ich einen Sohn hätte, der Maler werden möchte, würde ich ihn nicht einen Augenblick in Spanien festhalten, und glauben Sie nicht, daß ich ihn nach Paris schicken würde (wo ich gerne selber wäre), sondern nach München.²⁴⁴

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam es in München zu zahlreichen Gründungen privater Kunstschulen, welche die Lehrwege der Akademie altmodisch erscheinen ließen. Um die Jahrhundertwende diskutierte man darüber, ob Münchens Kunst- und Kulturleben noch mit anderen Kunstzentren verglichen werden könne, man kritisierte den Traditionalismus, der alles Moderne und Junge vertreibe.²⁴⁵

Nach dem Ersten Weltkrieg gab es verschiedene, widersprüchliche Ansichten über die Kunstakademie, meistens waren es jedoch negative Kritiken. In der Zeitung war von einer „verrotteten“ Akademie zu lesen, man kritisierte die Berufungen der Professoren und sprach vom „Quietismus der Offiziellen“²⁴⁶. Reformgedanken, wie die einer Zusammenlegung von Akademie und Kunstgewerbeschule, wurden abgelehnt; zwar wurde in den Jahren zwischen 1918 und 1924 über eine solche Vereinheitlichung mehrmals diskutiert, allerdings ohne Erfolg.²⁴⁷ Kurzfristig waren durch die Revolution während der Räterepublik auch an der Akademie einige Veränderungen durchgesetzt worden; mit der Niederschlagung der Räterepublik waren radikalere Forderungen jedoch zunichte gemacht, die Akademie führte ihren traditionellen, restaurativen Stil bis auf wenige Zugeständnisse weiter.²⁴⁸ Einer der wenigen Kompromisse war allerdings für Frauen in München von großer Bedeutung: Sie wurden zum akademischen Kunststudium zugelassen.

Weiterhin wehrte man sich jedoch gegen umfassendere Neuerungen im Bereich der künstlerischen Ausbildung; die Verbindung von angewandter und bildender Kunst lehnte man nach wie vor ab. Von zeitgenössischen Entwicklungen in der Kunst wollte man ebenfalls nichts hören. Noch 1927

Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886-1918), in: AdBK München 2008, S. 55.

²⁴⁴ Zit. nach Kehr, Wolfgang: *Kunsterzieher an der Akademie*, in: AdBK München 1985, S. 293.

²⁴⁵ Vgl. Jooss 2008, S. 60.

²⁴⁶ Zit. nach Krämer 2007, S. 19.

²⁴⁷ Vgl. Ruppert, Wolfgang: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998, S. 500 ff.

²⁴⁸ Vgl. Nerdinger, Winfried: *Fatale Kontinuität: Akademieggeschichte von den zwanziger bis zu den fünfziger Jahren*, in: AdBK München 1985, S. 181 ff.

diskutierte Thomas Mann über München als „Hort der Reaktion, als Sitz aller Verstocktheit und Widerspenstigkeit gegen den Willen der Zeit“²⁴⁹.

Neben vielen negativen Kritiken gab es aber auch Stimmen, die das Festhalten der Akademie an künstlerischen Traditionen positiv bewerteten. Sie sahen die klassisch-konservative Rolle der Akademie weiterhin als Anziehungspunkt für viele Kunststudenten und empfanden das Verhalten der Akademieprofessoren keineswegs als reaktionär.²⁵⁰

Nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten dachte man der Münchner Kunstakademie im Rahmen der nationalsozialistischen Kulturpolitik und der Förderung einer „deutschen Kunst“ eine zentrale Funktion zu.²⁵¹ Dies wurde umso mehr durch die bereits erwähnte, Reformen abwehrende, traditionelle Haltung der Kunstakademie möglich gemacht, die die moderne und zeitgenössische Kunst ablehnte. Der eher reaktionäre Lehrkörper der Akademie war mit wenigen Ausnahmen deutschnational oder sogar nationalistisch eingestellt bzw. verhielt sich unauffällig, so dass es an der Münchner Akademie zu vergleichsweise wenigen Entlassungen kam. 1933 verlieh man seitens der Akademie – nach einstimmigem Beschluss der Professorenschaft – Adolf Hitler (1889-1945) die „Medaille für Verdienste um die Kunst“.²⁵² Ab Mitte der dreißiger Jahre wurden, wie an anderen Akademien auch, „nichtarische“ Studenten und Lehrende entlassen. Nachdem im Sommer 1944 ein Großteil der Akademiegebäude zerstört worden war, stellte man den Lehrbetrieb ein.

Zwei Jahre später wurde die Akademie wieder eröffnet: 1946 wurden die „Akademie der bildenden Künste“ und die „Akademie der Angewandten Kunst“ zur „Hochschule der Bildenden Künste“ vereinigt. Doch auch weiterhin pflegte man an der Akademie eine konservative Einstellung, die sich gegen die abstrakte Kunst und damit gegen neu berufene Künstler (bspw. Xaver Fuhr (1898-1973)²⁵³) wandte, die diese „neue“ Richtung verfolgten. 1953 benannte man die Hochschule wieder in „Akademie der bildenden Künste“ um. Ende der sechziger Jahre kam es deutschlandweit zu studentischen Unruhen. In München fielen sie verhältnismäßig stark aus, was wohl vor allem mit der

²⁴⁹ Zit. nach Stölzl, Christoph (Hg.): *Die Zwanziger Jahre in München*, AK München 1979, S. 116.

²⁵⁰ Vgl. Krämer 2007, S. 19.

²⁵¹ Vgl. Ruppert, Wolfgang: *Zwischen „Führerwille“ und der Vision der „deutschen Kunst“. Die 1930er Jahre bis 1945*, in: Ruppert/Fuhrmeister 2007, S. 37. Vgl. auch: Schlenker, Ines: *Hitler's Salon - the Große Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937-1944*, Oxford/Bern/Berlin/Frankfurt a. Main/Wien 2007.

²⁵² Ruppert 2007, S. 41; Nerdinger 1985, S. 188.

²⁵³ Vgl. Ruppert/Fuhrmeister 2007, S. 61 ff.

konservativen Einstellung des Lehrkörpers erklärt werden kann. Die Proteste richteten sich gegen die veraltete Struktur der Akademie, denn noch immer vertrat keiner der Lehrenden die abstrakte Nachkriegsmoderne; 1967 bis 1969 kam es zu mehreren Aktionen der Studenten, zweimal sah man sich gezwungen, die Akademie zu schließen.²⁵⁴

Über die Zeit hinweg kann an der Münchner Akademie eine konservative, an Traditionen festhaltende Stellung beobachtet werden. Diese Position lässt sich auch bezüglich des Frauenkunststudiums und der Zulassungsfrage von Frauen zur Münchner Akademie feststellen, die im Folgenden genauer untersucht werden soll.

2.3.2.1.3. Frauen an der Kunstakademie München

Anfang des 19. Jahrhunderts war es Frauen möglich, an der Münchner Akademie ein sechsjähriges Studium abzulegen. Allem Anschein nach war die erste Frau, die an einer deutschen Kunstakademie aufgenommen wurde, die Künstlerin Marie Ellenrieder (1791-1863):

Da das Studieren auf der Kunstakademie Frauen nicht gestattet war, so hatte sich Direktor Langer anfangs auf keine Weise herbeilassen wollen, Maria Ellenrieder aufzunehmen, bis ihre Tränen, unter denen sie ihm vorstellte [sic!], wie ihre Taubheit sie zu jedem anderen Berufe unfähig mache, endlich sein Herz erweichen. Frommer Sinn, rastloser Fleiß und großes Talent machten bald die Schülerin dem Lehrer wert.²⁵⁵

Im Jahre 1813 nahm man die Künstlerin an der Münchner Akademie auf, weitere Einschreibungen von Frauen folgten.²⁵⁶ Die Möglichkeit des Frauenkunststudiums an der Münchner Akademie bestand jedoch nur für kurze Zeit, bereits ab 1852 wurden keine weiteren Damen mehr

²⁵⁴ Sowohl im Februar als auch im Juli 1969 kam der Lehrbetrieb der Akademie kurzzeitig zum Erliegen.

²⁵⁵ Louise Seidler (1786-1866), zit. nach Städt. Museum Flensburg 1994, S. 16. Vgl. auch Muysers, Carola: *Profession mit Tradition – Künstlerinnen der Dresdner, Berliner und Münchner Kunstakademie in der Aufklärungs- und Goethe-Zeit*, in: Kovalevski, Bärbel (Hg.): *Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethezeit zwischen 1750 und 1850*, AK Gotha/Konstanz, Ostfildern-Ruit 1999, S. 68.

²⁵⁶ Nach dem Präzedenzfall Ellenrieders wurden weitere Frauen akzeptiert, sofern sie besondere Empfehlungen vorweisen konnten: Louise Seidler bspw. war eine der wenigen Schülerinnen und konnte ein Empfehlungsschreiben von Goethe vorlegen; außerdem war sie sowohl Stipendiatin des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach als auch geförderte Porträtmalerin des Herzogs August Emil von Sachsen-Gotha. Vgl. Kovalevski, Bärbel: *Louise Seidler 1786-1866. Goethes geschätzte Malerin*, 2. Aufl., Berlin 2007, S. 101 ff.

aufgenommen. Zu den Gründen, weshalb nach diesem Zeitpunkt keine Frauen mehr an der Akademie studieren konnten, fehlen genaue Angaben. Mit diesem Einschnitt und damit einhergehenden Abbruch der Frauenförderung bringt Muysers den Weggang des damaligen Direktors Peter von Cornelius (1783-1867) in Verbindung, der sich zuvor – wie schon dessen Vorgänger Johann Peter von Langer (1756-1824) – für ein Frauenkunststudium an der Akademie eingesetzt hatte.²⁵⁷

In den Satzungen von 1911 waren die Aufnahmekriterien eindeutig festgelegt. Aufgabe der Hochschule sei, „jungen Männern, welche die bildende Kunst als Lebensberuf gewählt haben“, das nötige Wissen zu vermitteln: „Die Aufnahme eines Studierenden in den Verband der Akademie [...] wird in der Regel nur jungen Männern bewilligt.“²⁵⁸ Als Ausnahme zu eben genannter Regel wird nur auf ein eventuell höheres Eintrittsalter der Studenten eingegangen. Anstelle eines Akademiebesuches gab es für kunstinteressierte Frauen in München seit 1872 die Möglichkeit, die „weibliche Abteilung“²⁵⁹ der „Königlichen Kunstgewerbeschule“ zu besuchen oder sich zu Zeichenlehrerinnen ausbilden zu lassen.²⁶⁰ Ebenso war die bereits in Kapitel 1 aufgeführte, seit 1884 bestehende Damen-Akademie des Künstlerinnen-Vereins eine Ausbildungsstätte für Frauen. Darüber hinaus bestanden zahlreiche Privatschulen, die Frauen besuchen konnten.²⁶¹ Die Kunstmetropole München schien für Frauen sehr interessant zu sein; dies hielt auch Rainer Maria Rilke (1875-1926) fest:

[...] im allgemeinen fiel die Wahl der Studentinnen auf München, das ‚damals nebst Paris das Mekka der kunststudierenden Jugend‘ war [...]. Besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts pilgerten viele Künstlerinnen nach München.²⁶²

Die Münchner Kunstakademie, die ursprünglich als erste Akademie Frauen in Deutschland Kunst studieren ließ, weigerte sich im 20. Jahrhundert beharrlich gegen eine Aufnahme von Frauen, wie sie sich auch gegen alles andere Neue

²⁵⁷ Vgl. Muysers 1999 b, S. 69.

²⁵⁸ § 1 („Charakter und Aufgabe der Akademie“) und § 6 („Immatrikulation“) der „Satzungen für die Studierenden der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste in München“ von 1911, BayHStA 14102.

²⁵⁹ Diese war bereits vier Jahre zuvor als „Kunstschule für Mädchen“ gegründet worden.

²⁶⁰ Vgl. Schmalhofer, Claudia: *Die Kgl. Kunstgewerbeschule München (1868-1918). Ihr Einfluss auf die Ausbildung der Zeichenlehrerinnen*, München 2005, S. 32, 81 sowie Kehr 1985, S. 292.

²⁶¹ Vgl. hierzu auch Dressler, Willy O. (Hg.): *Dresslers Kunstjahrbuch. Ein Nachschlagebuch für deutsche bildende und angewandte Kunst*, Leipzig 1906, S. 313 sowie Ruppert 1998, S. 161.

²⁶² Zit. nach Deseyve 2005, S. 40.

wehrte. Immer wieder wurden Anträge von Künstlerinnen auf Zulassung abgelehnt, beispielsweise die Gesuche von Studentinnen der Damen-Akademie des Künstlerinnen-Vereins und deren Unterstützern – etwa dem „Arbeitsausschuss des Rates der bildenden Künstler Münchens“ oder dem „Bayerischen Verein für Frauenstimmrecht“.²⁶³

Aufgrund der ohnehin existierenden Debatten über ihr Lehrsystem, veraltete Professoren etc. war die Akademie auf ihren Ruf bedacht; deswegen zeigte man sich gegenüber Diskussionen über das Frauenkunststudium nicht aufgeschlossen. 1912 reagierte der damalige Direktor der Akademie, Ferdinand von Miller (1813-1887), auf die Bitte des Künstlerinnen-Vereins, die Damen-Akademie in die Akademie einzugliedern, wie folgt:

Es war die Rede davon, die Damen-Akademie der Akademie der bildenden Künste anzugliedern. Das ist aus räumlichen Verhältnissen ein Ding der Unmöglichkeit, ganz abgesehen davon, daß die Bestrebungen der Künstler, für welche die Kunst Beruf ist, in der Regel andere sind, wie die der Damen.²⁶⁴

Nach weiteren Anträgen der Künstlerinnen nahm die Akademie selbst erst Anfang des Jahres 1919 in einem über mehrere Seiten abgefassten Rechtfertigungsschreiben und Gutachten Stellung zur Zulassungsfrage.²⁶⁵

In genanntem Gutachten, welches bereits 1918 auf eine Umfrage der „Werkstatt der Kunst“²⁶⁶ hin erstellt worden war, wurden verschiedene Punkte festgehalten: Zunächst wurde betont, dass man zwar verstehe, dass Frauen dieselben Erwerbsmöglichkeiten geboten werden müssten wie Männern, es aber dennoch nicht nötig sei, die Ausbildung an gemeinsamen Ausbildungsorten geschehen zu lassen. Aus der Vergangenheit wisse man, dass sich die künstlerischen Fähigkeiten der Frau beschränkten, „freie Komposition u. monumentale Aufgaben“ gehörten nicht dazu. Dazu weiter:

Diese Selbstbeschränkung der überwiegenden Mehrheit aller künstlerisch tätigen Frauen hat ihren Grund sicher nicht im Mangel einer entsprechenden Ausbildungsmöglichkeit, sondern in einem richtigen Gefühl für die Grenzen der eigenen Begabung.²⁶⁷

²⁶³ Vgl. diverse Schreiben und Anträge auf Zulassung, BayHStA MK 14102.

²⁶⁴ Zit. nach Schack-Simitzis 1988, S. 322.

²⁶⁵ Vgl. bzgl. der Umfrage der „Werkstatt der Kunst“: Schreiben von V. Ottmann vom 26.04.1918, BayHStA MK 14102; bzgl. des Gutachtens der Akademie: Abschrift des Gutachtens vom 20.06.1918, BayHStA MK 14102.

²⁶⁶ Vgl. Anm. 211.

²⁶⁷ Abschrift des Gutachtens vom 20.06.1918, BayHStA MK 14102.

Man fuhr fort, die Frauen auf bereits vorhandene Kunstgewerbeschulen und Privatschulen zu verweisen, die den weiblichen Fähigkeiten genügen würden; in Einzelfällen könne man gegebenenfalls über eine Aufnahme an der Akademie entscheiden.

Auch zur finanziellen Situation äußerte man sich: Die finanzielle Mehrbelastung durch eine Privatschule könne man mit staatlicher Unterstützung senken; gleichzeitig müsse der Staat die Kontrolle über die Privatschulen übernehmen, um das Künstlerproletariat einzugrenzen. Abschließend erklärte man, dass im unerwünschten Falle einer Zulassung von Frauen zu den Akademien Sonderklassen (u. a. auch für eine Trennung der Aktklassen) eingerichtet werden müssten.

Im darauffolgenden Rechtfertigungsschreiben der Akademie setzte man sich erneut mit der Zulassungsfrage auseinander. Zunächst wolle man nochmals betonen,

dass wir uns schon damals [z. Zeitpunkt der Umfrage der „Werkstatt der Kunst“ 1918, d. V.] rückhalt- und einschränkungslos dafür ausgesprochen haben, den Frauen volle Gelegenheit zum Genusse staatlichen Hochschulunterrichts auch auf dem Gebiete der bildenden Künste zu gewähren.²⁶⁸

Man vertrete den „Grundsatz der Gleichberechtigung“ und sei gegen die „Einengung [der Frauen, d. V.] im Zutritt zum Kunststudium“. Anschließend führte man allerdings an, „dass wir ernste Bedenken tragen, uns für die Zulassung von Frauen an die Akademie d. bildend. Künste auszusprechen.“ Des Weiteren wurden zahlreiche Argumente gegen die Aufnahme von Frauen hervor gebracht: Zum einen führte man einen angeblich vorherrschenden Raummangel an, zum anderen sprach man von einer ungerechten Behandlung gegenüber älteren hospitierenden Künstlern, die durch ein strengeres Auswahlverfahren – welches die Aufnahme von Frauen mit sich bringen würde – ausgeschlossen würden. Darüber hinaus müsse man aus dem Krieg heimkehrende Künstler zuerst berücksichtigen.

Weiterhin wurde auf vermeintliche Probleme verwiesen, die durch ein gemischtgeschlechtliches Studium aufkämen, vor allem das gemeinsame Arbeiten vor nacktem Modell sei kompliziert; selbst die Situation der „Abortverhältnisse“ – für eine Benutzung beider Geschlechter nicht vorgesehen – schien als Argument gegen die Zulassung der Erwähnung wert.

²⁶⁸ Im Folgenden bezieht sich die Verfasserin auf das Schreiben der Akademie vom 19.01.1919 an das Kultusministerium, Betreff: „Zulassung von Frauen zum Kunststudium“, BayHStA MK 14102.

Um die Position der Hochschule zu unterstützen, führte man „die Stimmen der Akademiker selbst“ an, die eine „Neigung zu einer Verflachung“, ein „Seichterwerden des ganzen Lehrbetriebes“ schon an anderen Kunstakademien hätten beobachten können und aus diesem Grund heraus das Frauenkunststudium an der Akademie ebenfalls ablehnten. Als Alternative und Gegenvorschlag bot man den Antragstellern an, eine eigene Hochschule nur für Frauen einzurichten, die „nach persönlicher wie sachlicher Richtung mit dem Besten ausgestattet“ sein solle.

Man beließ es jedoch nicht bei diesem Schreiben. Um die Situation an anderen deutschen Kunstakademien zu überprüfen – und vor allem, um letzten Endes die eigene Position zu untermauern und legitimieren –, schickte man im Auftrag des Bayerischen Kultusministeriums den Kunsthochschulen in Berlin, Dresden, Karlsruhe und Stuttgart eine Anfrage zu, um „die Verhältnisse näher kennen zu lernen, die an den übrigen größeren Kunstakademien Deutschlands bezüglich des Frauenstudiums bestehen“²⁶⁹.

Es waren jedoch nicht nur die Entscheidungsträger an der Akademie und die des Kultusministeriums, die sich gegen die Zulassung von Frauen aussprachen. Sogar die Studenten selbst legten im Februar 1919 ein „Memorandum“ vor, in welchem sie detailliert auf eine mögliche Aufnahme von Frauen an der Akademie eingingen.²⁷⁰ Eine Zulassung zur Akademie sei „sehr verhängnisvoll“ für die männlichen Studierenden. Man führte – neben dem auch andernorts so oft erwähnten Argument des Raummangels – Bedenken „volkwirtschaftlicher und künstlerischer Art“ an, verwies auf die „Grundlage des Staates“: „die Familie, die Ehe“. Die Aufgabe des Staates sei, „die sozialen Verhältnisse des Mannes so zu heben, dass es möglichst vielen Männern möglich ist, eine Familie zu gründen und so die Frau zu versorgen“. Dagegen müsse man bei der Frau die „typischen Eigenschaften“ fördern, „wie sie der Beruf der Hausfrau und Mutter voraussetzt“. Dies könne über

²⁶⁹ Schreiben vom 03.02.1919, BayHStA MK 40907. Aus Berlin antwortete man daraufhin, dass „von den preussischen Kunsthochschulen“ nur die Akademien in Königsberg, Cassel und Breslau Frauen aufnahmen. Die Akademie in Charlottenburg nähme in Zukunft auch Frauen auf (Schreiben vom 30.05.1919, BayHStA MK 14102). In Dresden hatte man sich entschlossen, Frauen ab dem Wintersemester 1919/20 zuzulassen (Schreiben vom 31.07.1919, BayHStA MK 14102). In Karlsruhe, so teilte man von dort mit, könnten Frauen nur als „Hospitanten“ am Radier- und Lithographieunterricht teilnehmen, sofern sie Schülerinnen der Malerinnen-Schule bzw. Kunstgewerbeschule oder schon ausgebildet seien. (Schreiben vom 17.06.1919, BayHStA MK 14102). Aus Stuttgart hieß es, dass „seit einiger Zeit die Frau dem männlichen Studierenden gleichberechtigt“ sei. (Schreiben vom 19.02.1919, BayHStA MK 14102).

²⁷⁰ Im Folgenden bezieht sich die Verfasserin auf das Schreiben sowie das „Memorandum“ des „Ausschusses der Studierenden der Akademie“ vom 13.02.1919, BayHStA MK 14102.

verschiedene Ausbildungswege geschehen, „aber keineswegs [...] durch die Begünstigung des Frauenstudiums an den für männliche Bedürfnisse zugeschnittenen Unterrichtsanstalten“. Auch hier wollte man die traditionelle Rollenverteilung von Mann und Frau gewahrt sehen.

Überdies zweifelte man die Intelligenz der Frau an. Es sei zu überprüfen, „ob die Leistungen der Frau es rechtfertigen, ihretwegen die Bildungsmöglichkeiten des Mannes zu erschweren und einzuschränken.“ Dies verneinte man sogleich, da die künstlerische Tätigkeit der Frau nur eine „vorübergehende“ Erscheinung sei, „als Teil ihrer Allgemeinausbildung in der Zeit zwischen Schulentlassung und Ehe“. In diesem Zuge hinterfragte man auch die schöpferischen Fähigkeiten der Frau, die „keineswegs erwiesen, ja sogar anzuzweifeln“ seien. „Die Frau verhält sich mehr rezeptiv als produktiv“, schrieben die Studenten, sie sei demzufolge eher für „kunstgewerbliche und nachbildende Betätigung veranlagt [...] als für schaffende, freie Kunst“.

Diese Einschätzungen führten die Studenten zu der Schlussfolgerung, dass ein mögliches gemeinsames Studium eine „Gefahr für die Qualität der männlichen Arbeit“ sei. Auch an anderen Kunstakademien, „z. B. in Weimar und Karlsruhe“ könne man beobachten, „dass mit dem Eintritt der weiblichen Studierenden ein starkes Sinken der männlichen Qualitätsarbeit, überhaupt der Produktivität sinkt“, da die Frauen „verweichlichend, verflachend und hemmend“ wirkten. Als Lösung und Alternative zum akademischen Frauenkunststudium nannte man die Verstaatlichung der bestehenden Damen-Akademie des Künstlerinnen-Vereins München.

Hinsichtlich der Aussagen der Münchner Studenten zu der Aufnahme von Frauen an der Karlsruher Akademie ist anzumerken, dass Frauen in Karlsruhe – wie bereits zuvor in diesem Kapitel ausführlich dargelegt wurde – erst zum Wintersemester 1919/20 regulär zugelassen wurden. Zuvor war es lediglich Schülerinnen der Malerinnen- und Kunstgewerbeschule bzw. in Ausnahmefällen möglich, als Hospitantinnen den Radier- und Lithographieunterricht der Akademie zu besuchen. Die von den Münchner Studenten angeführten Beobachtungen können demnach nicht richtig sein, da man zu dem Zeitpunkt jenes Memorandums noch nicht von einem regulären, gemeinsamen Studium in Karlsruhe sprechen kann. Selbst das Beobachten möglichen negativen Einflusses, den die wenigen Karlsruher Hospitantinnen auf dortige männliche Studierenden hätten haben können, würde eine Verallgemeinerung und Aussage in dieser Form nicht rechtfertigen. Vielmehr liegt nahe, dass die Münchner Studenten mit diesen Mutmaßungen ihre Forderungen untermauern wollten.

Als mögliche Beweggründe, die die Studenten veranlasst haben könnten, sich derart gegen das Frauenkunststudium auszusprechen, kann man vermuten, dass auch hier die Furcht vor einem strengeren Wettbewerb sowohl auf dem Kunstmarkt als auch zunächst im Akademiebetrieb – bspw. betreffs der Förderung durch die Professoren, besonders hinsichtlich Stipendien, Prämien, Ausstellungsbeteiligungen – ausschlaggebend war. Die bereits genannte Anregung der Studenten, die Damen-Akademie zu verstaatlichen, hätte eine direkte weibliche Konkurrenz weiterhin erfolgreich verhindert. Die Frauen wären wie zuvor anderen Lehr- und Arbeitsbedingungen und damit auch anderer Kritik, anderen Qualitätsmaßstäben, ausgesetzt gewesen.

Seitens verschiedener Künstlerinnengruppierungen²⁷¹ folgten weitere Anträge auf Zulassung von Frauen, die wieder abgelehnt wurden. Man könne die Angelegenheit, so zu lesen in einer Stellungnahme der Münchner Kunstakademie im Sommer 1919, zum einen wegen der „beginnenden Ferien“ nicht mehr besprechen, zum anderen sei der vorherrschende Brennstoffmangel derart katastrophal, dass eine Aufnahme von Frauen „wenigstens für das Winter-Semester 1919 schon aus rein tatsächlichen, ausserhalb des Bereiches unserer Einflüsse stehenden Gründen gänzlich ausgeschlossen sein wird.“²⁷²

Es sollte noch fast ein Jahr dauern, bis schließlich auch die Münchner Akademie für Frauen zugänglich wurde.²⁷³ Schließlich teilte man mit, dass „nach Anschauung der Mehrheit d. akademischen Kollegiums sich die Akademie nicht mehr gegen die Zulassung von Frauen wenden will“. Gleichzeitig ließ man es sich jedoch nicht nehmen, zu betonen, wie außerordentlich wichtig „strengste Sichtung bei der Aufnahme“ sei.²⁷⁴

Die bisher angeführten Bedenken gegen das Frauenkunststudium seien zwar noch nicht vollständig aufgegeben, allerdings hätte man an anderen Kunstakademien diesbezüglich schon beobachten können, „dass sogar gewisse Vorteile etwaigen Nachteilen gegenüber sich zeigen“. Obwohl man sich noch ein Jahr zuvor ganz entschieden gegen die Zulassung von Frauen

²⁷¹ U. a. waren dies Anfragen des „Allg. Verbandes bildender Künstlerinnen und Kunstgewerblerinnen Münchens“, des „Bundes deutscher und österreichischer Künstlerinnen-Vereine e.V.“, des „Hauptverbandes Bayer. Frauenvereine“, die für die Öffnung der Akademien für Frauen plädierten. Vgl. BayHStA MK 14102.

²⁷² Schreiben vom 22.07.1919, BayHStA MK 14102.

²⁷³ Vorausgegangen waren Probleme innerhalb der Akademie, denn wie an anderen Akademien auch waren in München Wünsche nach einer Reform laut geworden.

²⁷⁴ Hier und im Folgenden bezieht sich die Verfasserin auf das Schreiben vom 06.05.1920, BayHStA MK 14102.

ausgesprochen hatte, schlug man nun einen anderen Ton an: „Ueberdies steht ausser Zweifel, dass bei der Verteilung der Talente auch im Gebiete der bildend. Künste das weibliche Geschlecht keineswegs zu kurz gekommen ist.“

Man sah die Dinge plötzlich positiv und vermutete, die nun zugelassenen Frauen würden die männlichen Studierenden „zu zielbewusstem Wettbewerb“ anregen; darüber hinaus nahm man an, dass „ferner die Anwesenheit gutgesitteter Frauen den Verkehrston innerhalb der Gesamtschule mildernd, ausgleichend, veredelnd“ beeinflussen würde. Im Gegensatz zu der Befürchtung einer Senkung des wissenschaftlichen Niveaus, die man noch im Vorjahr geäußert hatte, zeigte man sich jetzt aufgeschlossen und war der Meinung, dass „man [...] auch den einen oder anderen Nachteil, die eine oder andere Gefahr mit in Kauf nehmen“ könne.

Das Kultusministerium erklärte daraufhin, „daß vom Wintersemester 1920/21 an Frauen unter den gleichen Bedingungen wie Männer zum Studium an der Akademie der bildenden Künste zuzulassen sind.“²⁷⁵ In der Münchner Zeitung hieß es hierzu:

Der Künstlerinnenverein teilt uns mit, daß die Damen-Akademie [...] geschlossen worden ist, da die staatliche Akademie der bildenden Künste von nun an auch weibliche Studierende aufnimmt. (Es ist höchste Zeit, daß es endlich so weit gekommen ist, nachdem längst alle anderen Hochschulen auch für Damen offenstehen.)²⁷⁶

Zum Wintersemester 1920/21 konnten sich Frauen erstmals an der Münchner Akademie regulär einschreiben. Es immatrikulierten sich laut der Matrikelbücher der Akademie 17 Frauen, immerhin 24% der gesamten Studierenden.²⁷⁷ In den kommenden Schuljahren schwankte der Anteil der Studentinnen, durchschnittlich lag er bei etwa 20%. Ab Ende der zwanziger Jahre schrieben sich mehr Studentinnen ein, so dass der Anteil auf etwa 25% stieg. Der Frauenanteil sollte sich – mit Ausnahme des Sommersemesters 1936 – in den Folgejahren weiter steigern und fiel besonders während der Kriegsjahre besonders hoch aus: Im Sommersemester 1943 bspw. waren 45

²⁷⁵ Schreiben vom 06.08.1920, BayHStA MK 14102.

²⁷⁶ Münchner Zeitung, 3./4. Juli 1920, in: ZA 666 (Künstlerinnenverein), StAM.

²⁷⁷ Zu der Gesamtzahl der Studierenden existieren widersprüchliche Angaben. Abgesehen von den Einträgen der Matrikelbücher der Akademie geben die in verschiedenen Zeitungen veröffentlichten Statistiken voneinander abweichende Zahlen wieder; sie schwanken zwischen 40 bzw. 54 Frauen, die zum Wintersemester 1920/21 neu aufgenommen wurden. Vgl. Einträge des Matrikelbuches, Liste Winter-Semester 1920/21, Matrikelbuch 1919-1931, AdBK München. Vgl. außerdem die Angaben in „Münchner Neueste Nachrichten“ (29.10.1920) sowie jene in „Bayerische Staatszeitung“ (31.10.1921), beide in: ZA 13 (AdBK), StAM.

Frauen und 65 Männer eingeschrieben; auch im darauffolgenden Wintersemester machten die weiblichen Studierenden einen Anteil von 69% aus. Zwischen 1920/21 und 1949 schrieben sich von insgesamt 2090 Studierenden 956 Frauen (46%) ein.²⁷⁸ Im Sommersemester 2009 studierten an der Kunstakademie 362 weibliche (61%) und 229 männliche Studierende (39%).²⁷⁹

Wie schon für die Kunstakademie Karlsruhe festgestellt wurde, verlor man auch in München nach der Zulassung kein Wort über die neue Situation, obwohl man vorher sehr angeregt darüber diskutiert hatte. Ohne weitere Kommentare wurden Frauen aufgenommen und nahtlos in das Akademiesystem eingegliedert.

Details zu den Studentinnen oder der Akademiestruktur (Lehrpläne, Informationen zum Unterrichtsaufbau, der Fächerbelegung der Studentinnen, dem Aktstudium etc.) sind nicht überliefert. Die Aktenlage, durch die Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg stark beeinträchtigt, lässt kaum Aufschluss zu den damaligen Studienbedingungen der Frauen zu; insbesondere fehlen Informationen zu der ersten Generation der Studentinnen.²⁸⁰ Anhand der Matrikelbücher der Akademie ist jedoch ablesbar, dass sich die meisten der Studentinnen für Malerei interessierten und einschrieben; etwa ein Viertel der Frauen entschied sich für ein Studium der Bildhauerei.²⁸¹ Die meisten weiblichen Studierenden waren aus München und näherer Umgebung. Andere kamen aus dem übrigen Deutschland, wenige aus dem Ausland.²⁸²

Gerade im traditionell-konservativen München war es für Frauen, die sich für die Zulassung von Frauen an der Kunstakademie einsetzten, nicht einfach. An der Akademie verharrte man durch den überalterten Lehrkörper in den Maltraditionen des 19. Jahrhunderts und wandte sich gegen die neuen Entwicklungen in der Kunst – insofern erscheint es nur als logische Konsequenz, dass man sich ebenfalls gegen das Frauenkunststudium wehrte. Für die Frauen, die für eine Zulassung kämpften, bedeutete dies, mehr Kraft und Zeit gegen diesen Widerstand aufbringen zu müssen; zudem hatten sie

²⁷⁸ Für das Sommersemester 1923 liegen keine Einträge im Matrikelbuch vor; ebenfalls fehlen, durch den kriegsbedingten Unterrichtsausfall die Zahlen ab dem Wintersemester 1944/45 bis zum Wintersemester 1945/56.

²⁷⁹ Schriftliche Auskunft der Akademie der bildenden Künste München.

²⁸⁰ Vgl. auch Hopp 2007, S. 3 f.

²⁸¹ Vgl. Einträge in den Matrikelbüchern der Akademie, AdBK München.

²⁸² Vgl. ebd.

im kulturell reaktionären München vergleichsweise wenig Freiheiten und konnten sich zunächst auch nach der Zulassung weniger erfolgreich emanzipieren.

2.3.2.2. Akademie der Bildenden Künste Nürnberg

2.3.2.2.1. Kunst in Nürnberg

Die Kunstakademie Nürnbergs wurde bereits im 17. Jahrhundert gegründet – in einer Zeit, in der das kulturelle Leben der Stadt in Folge des Dreißigjährigen Krieges (1618-1648) und durch damit einhergehende politische und finanzielle Schwierigkeiten brach lag. Mit Kleinkunst war einfacher Geld zu verdienen, die Künstler organisierten sich in einer „Ordnung“, was mit sich brachte, dass „man [...] sich allmählich eines Unterschieds zwischen Kunst und Handwerk nicht mehr recht bewußt“²⁸³ war. Der Anstoß zu einer Renaissance des Nürnberger Kunstlebens kam schließlich durch die Ansiedlung einiger Künstler, die von außerhalb kamen und 1662 eine erste Akademie gründeten. Damit – und korrelierend mit der allgemeinen Entwicklung in Europa – wurde allmählich auch in Nürnberg die Grenze zwischen Handwerk und Kunst wieder gezogen. Zunächst zog die Akademie viele Künstler an, stand aber auch immer wieder in der Kritik. Zahlreiche Kunstschaaffende wanderten wieder ab, neue blieben aus. Dies brachte mit sich, dass sich der Fokus erneut mehr auf das Handwerk verlagerte.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ging Nürnberg an Bayern über. Dies brachte Veränderungen für das Kunstleben der Stadt mit sich: Das Bestreben des bayerischen Königs Ludwig I. (1786-1868) war es, in München eine Kunstakademie zu errichten. Die Akademie in Nürnberg wurde daraufhin zu einer Kunstgewerbeschule degradiert. Ganz nach den Vorstellungen des Königs sollte es von nun an „in Nürnberg Industrie, in München Kunst“²⁸⁴ geben.

Das Kunstleben der Stadt ist – durch die Geschichte hinweg – geprägt von zahlreichen Veränderungen und Schwankungen.

2.3.2.2.2. Geschichte der Kunstakademie Nürnberg

Von den deutschen Kunstakademien ist jene in Nürnberg als erste entstanden: 1662 auf Initiative einiger Künstler hin gegründet, war sie zunächst als privates, regelmäßiges Treffen von Künstlern und dilettierenden

²⁸³ Schwemmer, Wilhelm: *Nürnberger Kunst im 18. Jahrhundert*, Nürnberg 1974, S. 11 (dort Anm. 107).

²⁸⁴ Zit. nach Dickel, Hans: *Die Akademie der bildenden Künste Nürnberg nach 1945 und die Didaktik ihrer Architektur (Sep Ruf)*, in: Ruppert/Fuhrmeister 2007, S. 169.

Kunstfreunden angelegt – der Unterrichtsbetrieb hatte Studiocharakter.²⁸⁵ 1671/72 wurde dieser Vorläufer der Akademie durch den Maler, Kupferstecher und Kunsttheoretiker Joachim von Sandrart (1606-1688) reorganisiert, die Akademie wurde nun öffentlich gefördert, man organisierte sich durch feste Regeln. 1716 wurde neben der Akademie eine Zeichenschule gegründet, die als eine Art Vorschule der Kunstakademie fungierte.²⁸⁶

Mitte des 18. Jahrhunderts erlebte die Akademie eine problematische Zeit, man hatte mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen, darüber hinaus galt das Lehrsystem der Akademie als veraltet, die Schüler blieben aus.²⁸⁷

Nachdem Nürnberg nun zu Bayern gehörte (1808), waren die Auswirkungen auch an der Nürnberger Akademie zu spüren: Seit 1820/21 war sie nicht mehr Akademie, sondern staatlich geförderte „Königliche Kunstschule“. Um eine Konkurrenz mit der seit 1808 bestehenden Münchner Kunstakademie zu vermeiden, strukturierte man die Ausrichtung der Institution in der Folgezeit um und bedachte sie mit neuen Aufgaben. 1833 wurde sie in eine „Kunst- und Kunstgewerbeschule“ umgewandelt, es sollten hauptsächlich Handwerk und Graphik gelehrt werden. Vor allem durch den Aufschwung der kunstgewerblichen Bewegung um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde auch in Nürnberg die neue Funktion akzeptiert. Die Reform, neue Fächer und die Betonung auf das Fach Kunstgewerbe brachten der Nürnberger Kunstschule wieder einen Zulauf von Schülern.

Ende des 19. Jahrhunderts war der Unterricht in vier Hauptabteilungen gegliedert: eine einjährige Vorschule, eine dreijährige Fachschule (Architektur, Modellieren, Dekorationszeichnen/–malen und eine Zeichenlehrausbildung); außerdem gab es eine Abendschule für Lehrlinge.²⁸⁸ Wie an anderen Akademien auch unterschied man zwischen festen Schülern, Hospitanten und Abendschülern.

1928 erfolgte die Umbenennung in „Staatsschule für angewandte Kunst“, gleichzeitig wurde der Unterricht umstrukturiert. Es gab nun eine Unter- und Oberstufe, „deren Besuch gleichwertig dem Besuch einer Kunsthochschule war. Das heißt, hier ist der Weg zur Wiedererlangung des Akademiestatus eröffnet.“²⁸⁹

²⁸⁵ Man traf sich zum Aktzeichnen und Antikenstudium, diskutierte über künstlerische Probleme etc. Vgl. auch Schwemmer 1974, S. 25 ff.

²⁸⁶ Vgl. Akademie der Bildenden Künste Nürnberg (Hg.): *Dreihundert Jahre Akademie der Bildenden Künste Nürnberg*, Nürnberg 1962, S. 25; Schwemmer 1974, S. 27 f.

²⁸⁷ AdBK Nürnberg 1962, S. 26.

²⁸⁸ AdBK Nürnberg 1999, S. 69.

²⁸⁹ Ebd., S. 76.

1940 wurde die Nürnberger Kunst- und Kunstgewerbeschule durch Hitler wieder in den Stand einer Akademie erhoben. Die „erste nationalsozialistische Akademie“ sollte in Zukunft als „hervorragende Pflanz- und Pflegestätte deutscher Kunst“ dienen und den „neuen deutschen Stil“ verfolgen.²⁹⁰ Der Stil der Schule entsprach der offiziellen Kunstpolitik, denn schon seit Anfang des 20. Jahrhunderts verfolgte man an der Kunsthochschule die „Tradition des Heimatschutzstils und förderte naturalistische sowie sentimentale Genres“²⁹¹. Diese mehr traditionell ausgerichtete Heimatkunst war letztendlich aber auch ausschlaggebend dafür, dass die Kunst der Akademie während des Nationalsozialismus eher unbedeutend blieb, weil sie doch nicht dem offiziellen, neoklassizistischen Stil der Nationalsozialisten entsprach. Mit dem Einmarsch der Amerikaner im April 1945 wurde die Akademie geschlossen, allerdings schon im Frühjahr 1946 wieder eröffnet.

Wie an den meisten anderen Kunstakademien auch kam es Ende der sechziger Jahre zu studentischen Unruhen. Die Studenten forderten mehr Mitbestimmungsrechte, die Abschaffung des Meistertitels und die Einrichtung neuer Fächer. Trotz teils schwerer Auseinandersetzungen musste die Nürnberger Akademie in dieser Zeit nicht geschlossen werden. Seit den siebziger Jahren erfolgten einige Änderungen innerhalb des akademischen Systems, bspw. wurde ein Lehrstuhl für Kunsterziehung eingerichtet; außerdem erfolgten zahlreiche Neuberufungen.²⁹²

Heute konzentriert sich die Akademie auf verschiedene Bereiche: Es werden sowohl die klassischen Fächer der freien (Malerei, Bildhauerei) als auch die der angewandten Kunst (Textilkunst, Kunst und öffentlicher Raum, Innenarchitektur, Gold- und Silberschmiede, Grafik-Design) und das Studium der Kunsterziehung angeboten.

Die Geschichte der Akademie Nürnberg ist sowohl eine spannungsreiche wie wechselhafte, besonders im Vergleich mit den anderen in vorliegender Arbeit untersuchten Kunstakademien. Dies mag einerseits an der langen Geschichte liegen, in der man sich immer wieder politischen, ökonomischen und künstlerischen Veränderungen stellen musste: Die Akademie existiert – abgesehen von der kurzen Unterbrechung durch den Zweiten Weltkrieg – seit

²⁹⁰ Zit. nach Lutze, Eberhard: *Sinn und Aufgabe*, in: Stadt Nürnberg (Hg.): *Die Akademie der Bildenden Künste in der Stadt der Reichsparteitage Nürnberg*, Nürnberg 1940, o. S. Bereits 1927 war Nürnberg „Stadt der Parteitage“ der NSDAP; 1935 kam es schließlich zur Ausstellung und damit Diffamierung moderner Kunst unter dem Titel: „Schreckenskammer“. Vgl. Dickel 2007, S. 169.

²⁹¹ AdBK Nürnberg 1999, S. 80.

²⁹² Ebd., S. 93 ff.

fast dreihundertfünfzig Jahren. Die zwischenzeitliche, aber immerhin über einhundert Jahre anhaltende Aberkennung des Status der Akademie kam für die Kunstschule erschwerend hinzu. Man stufte sie als Nebenschule zu der neu gegründeten Kunstakademie in München ab und legte das Gewicht auf eine Ausbildung im Bereich des Kunsthandwerkes. Die Gattung des Kunstgewerbes/Kunsthandwerks, die in der Hierarchie der Kunstgattungen einen unteren Platz einnimmt, verhinderte eine direkte Konkurrenz mit anderen großen Kunstakademien, welche die als höchste Gattung angesehene bildende Kunst lehrten. Somit war es für die Nürnberger Kunstinstitution schwierig, den eigenen Standpunkt zu behaupten und den Stellenwert zu finden, was sich u. a. in den zahlreichen Reformen innerhalb der Schule widerspiegelte. Dies sollte von Vorteil für angehende Künstlerinnen sein: Durch die Umstrukturierung der Schule auf den Schwerpunkt Kunstgewerbe war es – verglichen mit den Kunstakademien – Frauen schon relativ früh möglich, an der Nürnberger Kunstschule zu studieren.

2.3.2.2.3. Frauen an der Kunstakademie Nürnberg

Frauen hatten auch in Nürnberg erst im zwanzigsten Jahrhundert Zutritt zur Kunstschule, allerdings schon einige Jahre früher als an den meisten anderen Kunstakademien Deutschlands. Im Schuljahr 1906/07 wurden Frauen erstmals zur Kunstgewerbeschule zugelassen. Dazu heißt es im „Jahresbericht der Kgl. Kunstgewerbe-Schule in Nürnberg“:

In die Anstalt werden Schüler und Schülerinnen aufgenommen. Der Unterricht ist gemeinschaftlich, soweit nicht besondere Gründe, z. B. Gründe der Schicklichkeit oder wenn sich der Unterrichtsgegenstand seiner Natur nach nur für ein Geschlecht eignet, eine Trennung erheischen.²⁹³

Wie weiterhin aus dem Bericht hervor geht, verlangte die Schule darüber hinaus eine Einverständniserklärung der Eltern bzw. des Vormundes, sofern eine noch minderjährige Schülerin am Aktzeichnen teilnehmen wollte. Der Aktkurs sowie zahlreiche andere Unterrichtskurse erfolgten getrennt von denen der männlichen Studierenden. Einige Klassen konnten gemeinsam besucht werden, viele waren Frauen allerdings nicht zugänglich. Hierzu äußerte man sich seitens des Bayerischen Kultusministeriums wie folgt:

²⁹³ Jahresbericht 1906/07, S. 3, BibAdBKN.

Die gesonderte Unterrichtsteilung im Aktzeichnen des allgemeinen Unterrichts ist durch Schicklichkeitsgründe, im kunstgewerblichen Zeichnen für weibliche Handarbeiten, Spitzen etc. des Fachunterrichts durch die Besonderheit des Gegenstandes, der seiner Natur nach nur für das weibliche Geschlecht sich eignet, gerechtfertigt [...]. Aufzuklären wäre dagegen, aus welchen Gründen auch der Unterricht im Freihandzeichnen, Linearzeichnen, Geometrie, Projektionslehre, Figuren- und Draperiezeichnen sowie Perspektive und Schattenlehre getrennt erteilt [werden soll, d. V].²⁹⁴

Frauen bot man ein weniger umfangreiches Lehrprogramm an als den Männern. Trotz der vergleichsweise früheren Zulassung zur Nürnberger Kunsthochschule waren weibliche Studierende jedoch auch hier nicht gleichberechtigt. Gleichzeitig muss allerdings bedacht werden, dass die Nürnberger Institution zum Zeitpunkt der Aufnahme von Frauen auch nicht mehr den Status der Akademie besaß; die Schwerpunkte lagen bereits im Bereich des Kunstgewerbes. Generell ist für das Fach des Kunstgewerbes zu beobachten, dass Frauen zu den betreffenden Schulen früher als zu den Akademien zugelassen wurden.

In Nürnberg scheint es – anders als bspw. an der Kunstakademie München – keine vergleichbaren Diskussionen oder Streitigkeiten über die Zulassung von Frauen gegeben zu haben; zumindest haben sich keine entsprechenden Dokumente erhalten. Denkbar wäre, dass derlei Auseinandersetzungen nicht von Interesse waren, da die Kunst- und Kunstgewerbeschule Nürnberg – wie bereits dargelegt – eine andere Ausrichtung hatte als die klassisch-konservativen Kunstakademien.

Wie aus der „Schülerliste“ hervor geht, waren im ersten für Frauen zugänglichen Semester 1906/07 an der Nürnberger Kunsthochschule 14 Schülerinnen eingeschrieben. Aus der Liste ist ebenfalls zu erfahren, dass die meisten eine Ausbildung zur Zeichenlehrerin anstrebten. Zum Vergleich: Aus dem „Verzeichnis der Schüler und Schülerinnen“ wird ersichtlich, dass im Studienjahr 1906/07 171 Schüler die Schule besuchten. Die Schülerinnen machten also nur einen Prozentsatz von 8,2 aus.²⁹⁵ In den folgenden Jahren stieg die Zahl der Einschreibungen an. Während des Ersten Weltkrieges finden sich überproportional viele Einträge weiblicher Studierender: Im Studienjahr 1916/17 waren 58,8% der Gesamtstudierenden Frauen; auch im darauffolgenden Studienjahr lag der Anteil bei über 50%. Im Durchschnitt

²⁹⁴ Schreiben vom 16.03.1906, StAN, Rep. 246, Nr. 8.

²⁹⁵ Vgl. Jahresbericht 1906/07, S. 19, BibAdBKN.

machten Frauen zwischen den Jahren 1906/07 und 1927/28 einen Anteil von 25,5% aus.²⁹⁶

Hinsichtlich des Unterrichtes konnten Frauen am allgemeinen Unterricht teilnehmen und diverse Zeichenkurse besuchen. „Freihandzeichnen“, „Perspektive“ und „Schattenlehre“ wurde in getrennten Kursen unterrichtet. Im Fachunterricht wählten die Studentinnen sehr oft Kurse wie „Kunstgewerbliches Zeichnen (weibliche Kunsthandarbeiten: Stickerei, Durchbrucharbeit, Spitzen, Kurbelstickerei, Gobelinweberei, Knüpfarbeit, Smyrnatechnik, Batik, Stoffdruck u. a.)“²⁹⁷ oder „Blumenmalen“, „Pflanzenzeichnen, Pflanzenmalen, Stilisieren, Ornamententwerfen“. Darüber hinaus interessierten sie sich für kunsthistorischen Unterricht (wie „Allgemeine Kunstgeschichte“, „Stillehre“, „Kunstgeschichte Nürnbergs“).

Anhand der Lehrpläne und des Unterrichtsbesuches lässt sich feststellen, dass die Nürnberger Studentinnen jene Fächer belegten, die sich fast ausnahmslos mit den klassischen Vorstellungen der Gesellschaft von typischen Beschäftigungsfeldern der Frau mit der Kunst deckten. Offensichtlich waren die weiblichen Studierenden aber auch in ihrer Auswahl eingeschränkt, da es Kurse gab, die lediglich männlichen Studierenden zugänglich waren; genauso, wie es – allerdings in weniger großem Maße – Kurse für ausschließlich weibliche Studierende gab. Die Beteiligung von Frauen in Kursen, die beiden Geschlechtern zugänglich waren, war meistens gering.

Die Institution in Nürnberg war weniger eine klassische Kunstakademie, wie jene in Karlsruhe bzw. München, sondern vielmehr Kunst- und Kunstgewerbeschule, was, wie der Name schon sagt, eine Orientierung Richtung Kunsthandwerk voraussetzt. Hier mussten sich die Frauen im Vergleich zu Künstlerinnen in klassischen Akademiestädten wie bspw. Karlsruhe oder München weniger stark durchsetzen, da die Unterrichtsfelder gesellschaftskonformer, eher „typisch weiblich“ waren und die in der angewandten Kunst tätigen Frauen weniger Konkurrenz für die bildenden Künstler darstellten.

Die meisten Studentinnen kamen aus Bayern, wenige andere aus dem übrigen Deutschland. Nur vereinzelt besuchten ausländische Studentinnen die Nürnberger Akademie. Hinsichtlich des Altersdurchschnitts waren die meisten

²⁹⁶ Die Zahlen liegen nur bis 1927/28 vor, vgl. Jahresberichte der Akademie, BibAdBKN bzw. den entsprechenden Bestand des Staatsarchives Rep. 246. Für die Zeit nach 1927/28 gibt es ein Namensverzeichnis der weiblichen Studierenden, aus dem sich jedoch durch fehlende Namenslisten von Studenten kein Vergleich anstreben lässt. Vgl. „Alphabetisches Verzeichnis der weiblichen Studierenden“, BibAdBKN.

²⁹⁷ So die Auflistungen in den Jahresberichten der Schule.

Studienanfängerinnen jünger als 20 Jahre, erst ab Mitte der zwanziger Jahre stieg das allgemeine Eintrittsalter auf über 20 Jahre an.²⁹⁸

Mit ihrer Aufnahme an die Kunst- und Kunstgewerbeschule Nürnberg konnten sich Frauen – wie schon angesprochen – auch im Aktzeichnen unterrichten lassen. Seit 1906/07 gab es für sie eingerichtete Kurse, die getrennt von denen der männlichen Studierenden stattfanden. Zu der Situation des Aktunterrichts wurde auch in der Presse Bezug genommen:

Während [...] den weiblichen Aktstudierenden weibliches und männliches Studienmaterial zugänglich ist, dürfen die männlichen nur Akte ihres eigenen Geschlechts malen. Man greift sich unwillkürlich an den Kopf. [...] Oder traut die Direktion der weiblichen Moral eine größere Widerstandsfähigkeit zu als der männlichen?²⁹⁹

Dieses Beispiel zeigt abermals die Aktualität und Brisanz des Themas Aktstudium an. Eventuelle Vorteile für angehende Künstlerinnen wurden direkt kritisiert, während Frauen damals – männliche Aktmodelle hin oder her – ohnehin kaum gleichwertige Chancen auf dem Kunstmarkt hatten.

1918 geht aus diversen Schreiben hervor, dass ein gemeinsamer Aktunterricht diskutiert wurde.³⁰⁰ Das Bayerische Kultusministerium lehnte das gemeinsame Aktzeichnen aber auch weiterhin ab:

Gegen die beantragte Zulassung reiferer, volljähriger Schülerinnen zu Teilnahme am Abendakt für Schüler bestehen Bedenken. Auch an der K. [Königlichen, d. V.] Kunstgewerbeschule München ist diese Teilnahme nicht gestattet, vielmehr ein getrennter Unterricht eingeführt.³⁰¹

Im Jahresbericht 1918/19 teilte man, bezogen auf das Sommersemester 1919, mit: „Für die Dauer des Sommer-Halbjahres wurde den Schülerinnen versuchsweise gestattet am Abendunterricht teilzunehmen.“³⁰² Eine in den Akten zur Kunstschule erhältliche Bekanntmachung geht genauer auf die Art der Veränderung ein:

²⁹⁸ Ab dem Studienjahr 1922/23 gab es keine detaillierten Jahresberichte mehr, so dass nur allgemeine, d. h. auf weibliche wie männliche Studierende zutreffende Aussagen gemacht werden können. Vgl. „Bericht über die Schuljahre 1922/23, 1923/24, 1924/25, 1925/26, 1926/27, 1927/28“, BibAdBKN.

²⁹⁹ „Nürnberger Chronik; Mißstände an der Kunstgewerbeschule“ (ohne Angabe des Autors), in Fränkische Tagespost (Nr. 264) vom 10.11.1911, StAN Rep. 246, Nr. 113.

³⁰⁰ Vgl. handschriftliche Notizen vom 11.10.1918 und 27.12.1918, StAN, Rep. 246, Nr. 9.

³⁰¹ Schreiben vom 25.10.1918, StAN Rep. 246, Nr. 9.

³⁰² Jahresbericht 1918/1919, S. 26, BibAdBKN.

Die Teilnahme der Schülerinnen am Abendunterricht im Freihandzeichnen, Figuren- und Draperiezeichnen, Modellieren sowie Aktzeichnen (vorherige Probezeichnung) ist übergangsweise [...] gestattet.³⁰³

Der Erklärung nach zu urteilen, waren Frauen also zum Aktzeichnen zugelassen. Dagegen sah der Lehrplan des betreffenden Schuljahres Abendkurse nur für männliche Studierende vor.³⁰⁴ Aus Notizen des „Schüler-Ausschusses“ wird darüber hinaus ersichtlich, dass „neben der männlichen eine gesonderte weibliche Aktklasse unter Leitung von Prof. Heim eingerichtet [wurde, d. V.] und wenn sie sich beweist in der Folge weitergeführt“ würde.³⁰⁵ Noch im Schuljahr 1921/22 verzeichnet der Lehrplan für Frauen und Männer getrennte Kurse im Aktzeichnen.³⁰⁶ Ab wann ein gemeinsamer Besuch des Aktunterrichts möglich war, geht aus den Akten nicht hervor.

Hinsichtlich der Stipendienvergabe an Studenten und Studentinnen waren männliche Studierende erheblich im Vorteil. Für das Studienjahr 1906/07 ist betreffendem Jahresbericht zu entnehmen, dass für „dürftige Schüler und Schülerinnen aus Bayern, welche ihre Ausbildung für den kunstgewerblichen Beruf anstreben“ ein Stipendium der „Maximilianstiftung für kunstgewerbliche Ausbildung“ zur Verfügung stehe; demnach konnten auch Frauen ausgewählt werden. Die übrigen Stipendien vergab man nur an Schüler, lediglich der „Lokalstudienfonds“ verzeichnete ab 1910/11 auch vereinzelt Studentinnen unter seinen Stipendiaten. Zwei weitere Stiftungen änderten erst 1918 ihre Satzungen und zogen von nun an auch Frauen als Stipendiatinnen in Erwägung. In den Studienjahren von 1906/07 bis 1921/22 wurden insgesamt aber nur sehr wenige Schülerinnen mit einem Stipendium bedacht.³⁰⁷

Ähnliche Beobachtungen können auch hinsichtlich der Verteilung von Prämien gemacht werden. Der Schülerschaft war es möglich, an schulinternen „Wettarbeiten“ teilzunehmen und Entwürfe zu verschiedenen Aufgaben einzureichen. Diese wurden anschließend prämiert und in der Kunstschule

³⁰³ „Bekanntmachung“ vom 23.04.1919, StAN Rep. 246, Nr. 9.

³⁰⁴ Die getrennt unterrichteten Kurse wurden mit M („nur für Schüler“) und W („nur für Schülerinnen“) extra kenntlich gemacht. Vgl. „Abendunterricht“ im Lehrplan des Jahresberichtes 1918/1919, S. 15, BibAdBKN. Wie aus den Namenslisten der Schüler/Schülerinnen hervorgeht, haben in diesem Schuljahr allerdings zwei Frauen den Abendunterricht besucht, wobei auch hier nicht vermerkt wurde, um welche der Abendkurse es sich handelte. Jahresbericht 1918/1919, S. 22, BibAdBKN.

³⁰⁵ Punkt „3.) Einführung des Abendaktes für Damen“, handschriftliche Aufzeichnungen, ohne Datum [1919 ?, d. V.], ohne Titel, StAN Rep. 246, Nr. 368.

³⁰⁶ Es gab für Schülerinnen einen Abendakt-Kurs, während Schüler sowohl einen Tagesakt- als auch einen Abendakt-Kurs besuchen konnten. Jahresbericht 1921/22, S. 5 f., BibAdBKN.

³⁰⁷ Vgl. entsprechende Einträge in den Jahresberichten der AdBKN, BibAdBKN.

ausgestellt. Es konnten Studentinnen wie Studenten ausgezeichnet werden. Die Jahresberichte zeigen über die Jahre hinweg, dass Studenten auch hier weitaus erfolgreicher waren.

Gleiches gilt in puncto „Schulgeldbefreiung“; es wurden mehr Studenten als Studentinnen von der Gebührenpflicht frei gestellt.³⁰⁸ Exkursionen waren für Schülerinnen möglich, allerdings erfolgten die Ausflüge getrennt von jenen der Schüler. Lediglich in den Studienjahren 1916/17 und 1917/18 waren mehr Prämien an Frauen vergeben worden, wobei hier der Erste Weltkrieg und die Teilnahme vieler Studenten am Krieg keine unwesentliche Rolle gespielt haben dürfte.

Ab 1922/23 erschienen die Jahresberichte in veränderter Form. Ab sofort wurden nur noch Aussagen zur gesamten Schülerschaft gemacht und nicht mehr zwischen den Geschlechtern unterschieden, so dass man ab diesem Zeitpunkt keine geschlechterspezifischen Beobachtungen mehr machen kann. Für die Jahre zwischen 1945 und 1955 wurden schließlich folgende Angaben gemacht:

Interessant ist die Entwicklung des Zahlenverhältnisses zwischen männlichen und weiblichen Studierenden. Ist dieses noch im Sommersemester 1946 mit fast 1:1 ausgeglichen, pendelt es sich nach einem eklatanten Ungleichgewicht von 6:1 im Wintersemester 1951/52 auf die Dauer bei einem Verhältnis von 3:1 ein. Dabei fällt auf, daß sich das Interesse der Studentinnen im wesentlichen [sic!] auf die drei angewandten Bereiche Textilkunst, Bühne und Kostüm sowie Innenarchitektur konzentriert. Die freien Disziplinen sind damals eher eine Domäne der Männer.³⁰⁹

Im Sommersemester 2009 studierten 152 weibliche und 94 männliche Studierende.³¹⁰

In Nürnberg war es Frauen einige Jahre früher als in anderen Städten Deutschlands möglich, eine reguläre akademische, künstlerische Ausbildung zu erlangen. Die Ausrichtung der Kunst- und Kunstgewerbeschule Nürnberg war jedoch auch eine andere, besonders im Hinblick auf die „klassischen“

³⁰⁸ Vgl. entsprechende Einträge in den Jahresberichten 1906/07 bis einschließlich 1921/22 der Akademie, BibAdBKN.

³⁰⁹ Beck, Rainer: *Die Akademie der bildenden Künste in Nürnberg zwischen 1945 und 1955*, in: Kunsthalle Nürnberg (Hg.): *jung nach '45. Kunst in Nürnberg – Ein Jahrzehnt und eine Generation*, AK Nürnberg 1995, S. 30. Hier findet sich auch eine Tabelle, die die genauen Studierendenzahlen der Akademie zwischen 1944/45 und 1955/56 wiedergibt, weibliche und männliche Studierende wurden differenziert berücksichtigt und erfasst.

³¹⁰ Schriftliche Auskunft der Akademie der bildenden Künste Nürnberg.

Kunstakademien. Obwohl sich die Studentinnen der Nürnberger Schule auf typisch „weibliche“ Fächer konzentrierten, wurden sie anders als die männlichen Studierenden behandelt, was sich in der Auswahl der Kurse, besonders der Aktklasse, an der Verteilung von Stipendien, Wettbewerben, Schulgeldbefreiung und Exkursionen zeigt. Auch wenn Frauen in Nürnberg früher zum Kunststudium zugelassen worden waren, bedeutete dies nicht, dieselben Chancen wie ihre Kommilitonen zu haben.

2.3.2.3. Akademie der Bildenden Künste Stuttgart

2.3.2.3.1. Kunst in Stuttgart

Stuttgart war um 1900 weit davon entfernt, eine Kunstmetropole wie Berlin oder München zu sein; auch mit dem Karlsruher Kunstleben war jenes in Stuttgart nicht zu vergleichen. Dies war jedoch nicht immer so gewesen: Zur Zeit des Herzog Carl Eugens (1728-1793) wurde die Kunst stark gefördert. Am württembergischen Hofe arbeiteten viele ausländische Künstler, darunter auch Künstlerinnen; beispielhaft seien Anna Dorothea Therbusch (1721-1782) und Ludovike Simanowiz (1759-1827) genannt.³¹¹ Um bereits andernorts erfolgten Akademiegründungen³¹² entsprechen zu können und künstlerische Vorstellungen finanziell effizienter zu realisieren, dachte Carl Eugen schließlich an die Gründung einer eigenen Kunstschule. Hier sollten regionale Künstler ausgebildet und danach am Hofe engagiert werden. Nach dem Tod des Herzogs wurden Kunst und Kultur jedoch nicht mehr in gleichem Maße gefördert, die Kunstschule wurde aufgelöst, viele Künstler wanderten ab.

Es gab einige Versuche, die Kunst wiederzubeleben, indem man Zeichenschulen eröffnete, doch blieben diese Unternehmungen meist ohne Erfolg, eine offizielle Kunstschule gab es bis Mitte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr.³¹³ Mit der Wiedereröffnung einer Kunstschule 1829 wurde zwar ein neues Angebot geschaffen, die Einrichtung und ihr Ziel waren allerdings eher provinzieller Ausrichtung: Es ging um eine Allgemeinbildung in der Kunst, an eine professionelle Ausbildung dachte man nicht. Diese Ausrichtung zog keine fremden Künstler in die Stadt, Stuttgart konnte sich länger nicht mit anderen Kunststädten messen:

Die Versäumnisse der Vergangenheit warfen lange Schatten: Stuttgart und Württemberg waren in den 1860-er [sic!] Jahren kaum mehr ein

³¹¹ Vgl. Neumann 1999 a, S. 24 ff.

³¹² Neben den im In- und Ausland gegründeten Akademien (Nürnberg 1662, Wien 1692, Berlin 1696, Dresden 1705, Paris 1648) war bereits 1756 im badischen Mannheim eine Akademie eingerichtet worden.

³¹³ Ende des 18. Jahrhunderts wurden einige kleinere, private Zeichenschulen gegründet. Vgl. Maier, Thomas; Müllerschön, Bernd (Hg.): *Die Schwäbische Malerei um 1900. Die Stuttgarter Kunstschule, Akademie, Professoren und Maler; Geschichte – Geschichten – Lebensbilder*, Stuttgart 2000, S. 17. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts bildete sich dann ein Malkreis ehemaliger Schüler und Kunstinteressierter um einige ehemalige Lehrer der Akademie. Vgl. Zahlten, Johannes: „Die Kunstanstalten zur Staats- und Nationalsache gemacht...“. *Die Stuttgarter Kunstakademie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1980, S. 10.

Nebenzentrum der Kunst in Deutschland. Meyers Konversationslexikon bemerkt noch 1874 im Übersichtskapitel über die Malerei in Deutschland: „In Stuttgart liegt die Kunst ziemlich danieder.“³¹⁴

Ein ehemaliger Schüler der Kunstschule erinnert sich an die Zeit um 1858:

Neben der [...] polytechnischen Schule führt die Kunstschule ein bescheidenes Dasein, ihr Ruf als Pflanzstätte der Kunst war kein sehr hoher, auch konnte sie auf keine großen Erfolge ihres bisherigen Wirkens zurückblicken.³¹⁵

Man hatte Schwierigkeiten, sich auf eine Richtung zu konzentrieren, so dass man erst seit Anfang des 20. Jahrhunderts von einer allmählichen Festigung der Kunstakademie sprechen kann. Das neue Selbstbewusstsein der Kunstschule als Akademie begeisterte wieder mehr Künstler, nach Stuttgart zu kommen. Mit der Berufung des Künstlers Adolf Hölzels (1853-1934) gelang es schließlich, einen

entscheidenden Beitrag zur Entwicklung der abstrakten Malerei und der klassischen Moderne schlechthin zu leisten. Die Hölzelschule mit Schülern wie Ida Kerkovius, Willi Baumeister oder Oskar Schlemmer markiert einen Wendepunkt von immenser Bedeutung für die Kunst des 20. Jahrhunderts.³¹⁶

2.3.2.3.2. Geschichte der Kunstakademie Stuttgart

1761 wurde eine bereits 1753 gegründete Privatzeichenschule durch Herzog Carl Eugen (1728-1793) zur „Académie des Arts“ erhoben – „zum Besten Unserer angestammten geliebten Unterthanen und des ganzen gemeinen Wesens“³¹⁷. Offizieller Titel der Schule war „Academia artium Stuttgardensis“. Unterrichtet wurde v. a. in Theater- und Opernmalerei, außerdem in allgemeiner Dekorationsmalerei, Architekturzeichnen und Porzellanmalerei.³¹⁸ Nach dem Tod des Herzogs löste man die Schule in der Form jedoch wieder auf.³¹⁹

³¹⁴ Maier/Müllerschön 2000, S. 25.

³¹⁵ Max Bach (1841-1914) in „Stuttgarter Kunst 1794 bis 1860“, zit. nach ebd., S. 30.

³¹⁶ Maier/Müllerschön 2000, S. 35.

³¹⁷ Zit. nach Kilian 1967, S. 25.

³¹⁸ Vgl. Neumann 1999 a, S. 23; Maier/Müllerschön 2000, S. 8.

³¹⁹ Nach Schließung der Akademie, die 1774 an die „Hohe Carlsschule“ Stuttgarts angegliedert worden war, wurde die Kupferstecherschule noch zwei Jahre weitergeführt. Vgl. Neumann 1999 a, S. 42; Maier/Müllerschön 2000, S. 17.

Erst im Jahre 1829 wurde unter König Wilhelm I. von Württemberg (1781-1864) wieder eine „Vereinigte Kunst-, Real- und Gewerbeschule“ eröffnet, die aus der bereits 1817 errichteten staatlichen Zeichenschule hervorging und nun mit der bisherigen Realschule und neuen Gewerbeschule vereinigt wurde.³²⁰ Neuartig war die Verbindung der Kunstschule mit dem Gewerbe, was jedoch der Industrialisierung und dem Wunsch nach ökonomischer Effizienz entsprach. Die Schule sollte keiner höheren Akademie entsprechen, vielmehr sollte die Aufgabe sein, für die „Bildung des Geschmacks, der Schärfung des Blicks, der Belebung und Berichtigung des Kunstsinnens der Zöglinge“³²¹ Sorge zu tragen. „Die einstigen Beweggründe [...] waren einem bürgerlichen Anspruch gewichen.“³²² Nach Diskrepanzen mit der Gewerbeschule wurde die Königliche Kunstschule 1832 wieder aus der Verbindung gelöst und selbstständig. Nach starken Einschränkungen des Lehrplanes und durch eine beengte Situation des Lehrraumes führte man zunächst ein bescheideneres Dasein. Zudem sah man sich, was das Niveau der Schule betraf, immer noch dem einer Akademie untergeordnet. In der Folgezeit wurde der Lehrplan allerdings stetig erweitert, Fachklassen wurden eingeführt, zusätzliche theoretische Kurse und Hilfsfächer angeboten. Nach einer grundlegenden Erneuerung und weitgehenden Selbstverwaltung der Schule, erhielt diese 1867 den Status einer anerkannten akademischen Lehranstalt mit folgendem Bildungsziel:

Nach § 1 bezweckte die Kunstschule die Ausbildung der Künstler in den Fächern Malerei, Bildhauerei und Kupferstecherkunst sowie der Lehrer des höheren Zeichenunterrichts durch vorbereitende, spezielle und theoretische Unterweisung (§§ 2, 7).³²³

Der akademische Status wurde allerdings erst 1901 im Namen der Schule berücksichtigt, da man sich im Vergleich zu den anderen deutschen Kunstakademien noch nicht konkurrenzfähig sah.³²⁴

Das Studium war unterteilt in ein zweijähriges, vorbereitendes Studium (Zeichnen nach der Antike, dem lebenden Modell und der Landschaft), gefolgt von dem Besuch des Fachunterrichts in der Modellier- und Bildhauerschule, der Kupferstecherschule oder der Malerschule³²⁵.

³²⁰ Vgl. Neumann 1999 a, S. 42 ff.

³²¹ Maier/Müllerschön 2000, S. 21.

³²² Ebd., S. 21.

³²³ Kilian 1967, S. 27.

³²⁴ Vgl. Neumann 1999 a, S. 43 (Anm. 175); Maier/Müllerschön 2000, S. 24.

³²⁵ Die Malerschule bestand aus einer zweijährigen Grundklasse, danach folgten abschließende Atelierklassen (eine landschaftliche, zwei figürliche Abteilungen).

Die Reform der Kunstschule wirkte sich positiv aus:

Zur Jahrhundertwende war der Stand der Stuttgarter Schule gefestigt. Das Ausbildungsniveau hatte in den letzten 25 Jahren stark zugenommen und die Stuttgarter Akademie hatte durchaus überregionale Bedeutung erlangt, wenn sie sich auch mit den großen deutschen Kunstakademien nicht vergleichen konnte.³²⁶

Während der Zeit des Nationalsozialismus war auch die Stuttgarter Akademie entsprechend geprägt. 1941 wurde sie mit der Kunstgewerbeschule zusammengeschlossen, ohne allerdings den Namen oder die Räumlichkeiten zu wechseln.³²⁷ 1943/44 wurden infolge des Bombenkrieges viele Akademiegebäude zerstört; schließlich war die Akademie von 1944 bis zum Wintersemester 1945/46 geschlossen. Seit 1946 trägt sie den Namen „Staatliche Akademie der bildenden Künste“. Auch die Stuttgarter Kunstakademie blieb von den Studentenunruhen der späten sechziger Jahre nicht verschont; der damalige Rektor trat 1969 schließlich zurück.³²⁸

2.3.2.3.3. Frauen an der Kunstakademie Stuttgart

Wie sich anhand der Akten zur Akademie nachweisen lässt, waren in Stuttgart Frauen schon früh zum Kunststudium zugelassen.³²⁹ In gewisser Weise stellt das Frauenkunststudium an der Stuttgarter Kunstakademie also einen Sonderfall dar, der nicht in direktem Vergleich mit den anderen hier untersuchten Akademien stehen kann. Die für Stuttgart angestellten Beobachtungen setzen dementsprechend früher ein, und nicht erst, wie bei den anderen Akademien, zur ausgehenden ersten und beginnenden zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts.

³²⁶ Maier/Müllerschön 2000, S. 35.

³²⁷ Kermer, Wolfgang: *Daten und Bilder zur Akademie-Geschichte*, in: Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (Hg.): *Die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Eine Selbstdarstellung*, Stuttgart 1988, S. 23. Pläne, die Akademie und die 1869 gegründete Kunstgewerbeschule zusammenzulegen, gab es bereits früher, wurden aber nicht umgesetzt. Vgl. Kilian 1967, S. 29.

³²⁸ Kermer 1988, S. 27.

³²⁹ Fast alle Akten zur Akademie wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört; dennoch geben noch erhaltene Akten des Staatsarchivs Ludwigsburg Aufschluss über die Zulassung von Frauen an die Stuttgarter Akademie, vgl. StaL E 206 Bü. 1 sowie StaL E 226/231 (versch. Bände; allg. Laufzeit nur bis 1917).

Ab wann genau Frauen zum Studium an der Stuttgarter Akademie zugelassen waren, ist nicht ersichtlich; in der Literatur wird angegeben, dass zumindest ab dem Wintersemester 1864/65 Frauen eingeschrieben waren. Es besuchten wohl 8 weibliche und 51 männliche Studierende die Stuttgarter Akademie:

Bis 1874 stieg der Anteil der Frauen auf 29 bei insgesamt 85 Immatrikulierten und pendelte sich in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts bei durchschnittlich 27 Schülerinnen ein, gemessen an den Beschränkungen, die an deutschen Akademien für angehende Künstlerinnen galten, eine durchaus beachtliche Zahl.³³⁰

Auch nach der Erhöhung des Status der Kunstschule – wie schon erwähnt, erhielt die Institution bereits 1867 den Status einer Akademie – konnten sich Frauen weiterhin als ordentliche Studierende einschreiben.

In den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erfolgte jedoch eine Veränderung der Statuten, die an eine Aufnahme folgende Bedingungen knüpften:

Ausser den ordentlichen Schülern, welche zur regelmäßigen Teilnahme an dem gesamten, für die verschiedenen Abteilungen vorgesehenen Unterrichte verpflichtet sind, können nach Massgabe der Raumverhältnisse auch ausserordentliche Schüler zugelassen werden, welche am Unterrichte nur in so weit teilnehmen, als die besonderen persönlichen Verhältnisse es ihnen gestatten.³³¹

Seit diesem Zeitpunkt konnten Frauen die Stuttgarter Akademie nur noch als außerordentliche Studierende besuchen. Was die neuere Trennung zwischen ordentlichen und außerordentlichen Studenten hervorgerufen hatte, kann nur vermutet werden: Vielleicht wollte man so einem zu starken Andrang weiblicher Studierender Einhalt gebieten und die Bewerbungen zugunsten männlicher Studierender regulieren.

Aus dieser Verfassungsänderung ergab sich für Frauen zudem eine nicht unerhebliche Verteuerung des Studiums, denn außerordentliche Studierende hatten an der Stuttgarter Akademie generell höhere Gebühren zu entrichten als ordentliche Studierende. Seit 1880 betrug die Aufnahmegebühr für ordentliche Studierende 20 Mark, außerordentliche Studierende bezahlten 30 Mark. Als Unterrichtsgeld (pro Semester) waren von ordentlichen 20 Mark, von außerordentlichen Studierenden 30 Mark zu entrichten. Ebenso

³³⁰ Neumann 1999 a, S. 44.

³³¹ „Programm der K. Württ. Kunstschule zu Stuttgart“ (1885), „IV. Aufnahme“, § 8, S. 7, StAL E 206 Bü. 1.

differierten die Beträge bei den Modellgeldern; diese mussten ordentliche Studierende nicht zahlen.³³²

Die Änderung der Satzungen bezüglich ordentlicher und außerordentlicher Studierender hatte zur Folge, dass die Zahl der weiblichen Studierenden stark zurückging. Einige Schülerinnen wichen vielleicht an die bekanntere und erfolgreichere Münchner Damenakademie des dortigen Künstlerinnen-Vereins aus. 1892 erfolgte in Stuttgart außerdem die Gründung des „Württembergischen Malerinnen-Vereins“ (heute „Bund Badischer Künstlerinnen Württembergs“), der zum einen die Funktion eines Kunstvereins (Förderung) und darüber hinaus die einer Vereinigung von Künstlerinnen besaß. Dieser stellte für viele Frauen nach dem Zurückdrängen aus der Akademie eine Alternative dar; neben dem Angebot verschiedener Kurse, wie Akt-, Porträt- und Lithographieunterricht, unterstützte auch dieser Künstlerinnenverein seine Mitglieder mit einer „Darlehens- und Unterstützungskasse“.

Wie aus einem Schreiben der Direktion der Stuttgarter Kunstschule hervorgeht, wurde zum Wintersemester 1892/93 an der Akademie eine eigene Klasse für Frauen unter dem Namen „Damen-Malschule“ eingerichtet.³³³ Diese neue Einrichtung für Frauen fand allerdings keinerlei Erwähnung in den nachfolgenden Satzungen, es ist kein genauer Lehrplan überliefert worden; auch die verbliebenen Akten geben keine weiteren Hinweise auf die „Damen-Malschule“.³³⁴

Verschiedene Auflistungen über die Ausbildungssituation für bildende Künstlerinnen in Deutschland nehmen Bezug auf die Stuttgarter Akademie. Lange und Bäumer geben bspw. 1902 an:

Stuttgart. Königliche Akademie der bildenden Künste: Zeichnen und Malen nach der Natur, Perspektive, Anatomie etc. H. [Honorar, d. V.] pro Semester 30 M. [Mark, d. V.] Einmaliges Eintrittsgeld 30 M. Längste Dauer des Besuchs der Anstalt 5 Jahre.³³⁵

³³² Vgl. „Ministerialerlaß vom 09.03.1880“, StaL E 226/231, Bd. 5. Erst 1903 wurden die Gebühren für alle Studenten wieder vereinheitlicht. Das „Eintrittsgeld“ lag nun bei 10 Mark für alle, das „Unterrichtsgeld im Semester“ betrug nun, ebenso für alle Studenten, 40 Mark, für Hospitanten waren bei Eintritt 20 Mark zu zahlen. Vgl. „Erlaß vom 06.03.1903“, StaL E 226/231, Bd. 27.

³³³ Schreiben der „Direction der Königl. Kunstschule an das Kassenamt“ vom 19. September 1892, StaL E 226/231, Bd. 48.

³³⁴ Die Zahl der Schülerinnen stieg allerdings wieder an, besonders unter Adolf Hölzel, der die „Damen-Malschule“ von 1910 bis 1913 leitete.

³³⁵ Lange/Bäumer 1902, S. 370 f.

Auch Stritt nennt bei ihrem Nachweis von „staatlichen Akademien, an denen Frauen zugelassen werden“ 1904 die Akademie in Stuttgart.³³⁶ Weder Lange und Bäumer noch Stritt gehen in ihren Darstellungen allerdings auf eine separate Damenklasse ein. Für das Jahr 1906 ist bei Lange und Bäumer zur Stuttgarter Akademie folgendes aufgeführt:

Kgl. Akademie d. bildenden Künste; Ausbildung im Zeichnen u. Malen – Frauen zugelassen (12 Stellen): U. [Unterricht, d. V.] getrennt, Vorlesungen gemeinsam; Dauer 4-5 Jahre; Honorar 40 M. halbjährl., Eintrittsgeld 10 M.³³⁷

Auch Lehmann äußerte sich 1914 zu den Ausbildungsbedingungen für Frauen an der Akademie in Stuttgart:

Etwas seltsam muten mich einige Aufnahme- und sonstige Bestimmungen in Stuttgart an. Das Aufnahmegesuch hat Auskunft zu geben nicht nur über die persönlichen Verhältnisse, wie dies bei männlichen Studierenden der Fall ist, sondern auch über die Familienverhältnisse der sich Meldenden. Ferner wird unbedingt (nach dem Wortlaut der Statuten) der Nachweis (schriftlich) der elterlichen oder vormundschaftlichen Einwilligung gefordert. Bei männlichen Schülern wird dies nur von Minderjährigen verlangt. [...] Außerdem geschieht die Aufnahme nur in gewisse Klassen bei einzelnen Lehrern. Ferner beträgt die Höchstdauer der Studienzeit für Frauen zehn Semester, also fünf Studienjahre, für Männer acht Jahre.³³⁸

Anhand der nur noch begrenzt vorhandenen Akten zur Akademie können diese Beobachtungen weder bestätigt noch widerlegt werden. Die Satzungen der Akademie aus dem Jahre 1903 sprechen bei den Nachweispflichten allerdings nicht explizit nur von Frauen, sondern ganz allgemein von den „Studierenden“, so dass eher davon auszugehen ist, dass sich – zumindest in diesem Zeitraum – die Vorschriften auf die Studentenschaft allgemein beziehen, und nicht allein für Schülerinnen galten.³³⁹ Nach Merkel

³³⁶ Stritt 1905, S. 251.

³³⁷ Lange, Helene; Bäumer, Gertrud (Hg.): *Die deutsche Frau im Beruf. Praktische Ratschläge zur Berufswahl*, Josephine Levy-Rathenau, Lisbeth Wilbrandt, Berlin 1906, S. 207. In der dritten Auflage genannter Publikation von 1912 heißt es weniger umfassend: „Kgl. Akademie d. bildend. Künste, Ausbild. i. Zeichnen u. Malen; Frauen als ausserordentl. Schüler zugelassen. U. 40 M. halbj.; Eintrittsgeld 10 M.“ Lange, Helene; Bäumer, Gertrud (Hg.): *Die deutsche Frau im Beruf. Praktische Ratschläge zur Berufswahl von Josephine Levy-Rathenau*, 3. neubearb. Aufl., Berlin 1912.

³³⁸ Lehmann 1914, S. 5. Unklar ist allerdings, auf welche Informationen sich Lehmann bezieht; es existieren dazu keine Quellenangaben.

³³⁹ „Kgl. Württ. Akademie der bild. Künste Stuttgart, Vorschriften für die Studierenden. 1903“, StaL E 226/231, Bd. 59. Allerdings wird hier auch von einer Regelstudienzeit von

nahm die Königlich-Württembergische Kunstschule in Stuttgart (seit 1901 Königliche Akademie der Bildenden Künste) Frauen [...] schon vor der Jahrhundertwende zur Ausbildung an, allerdings zunächst in gesonderten „Damenklassen“: Seit 1906 erfolgte dann die Zulassung zum regulären Akademiestudium einschließlich der Meisterklassen.³⁴⁰

Die Zulassung bedeutete allerdings noch keinen uneingeschränkten Zugang: Für Frauen gab es, so die Angaben in der Literatur, nur zwölf Studienplätze, sie konnten zudem nicht bei allen Professoren Kurse belegen.³⁴¹

Als die Zulassungsfrage von Frauen um 1918/19 an deutschen Kunstakademien verstärkt zum Thema wurde, sprach man seitens des „Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus“ auch die Akademie in Stuttgart „in Bezug auf das Frauenstudium an den Kunstakademien“ an.³⁴² Der Stuttgarter Akademiedirektor Ludwig Habich (1872-1949) beantwortete die Frage, wie man mit der Zulassungsfrage und dem Frauenkunststudium in Stuttgart verfare, wie folgt:

Bei der Stuttgarter Kunstakademie ist seit einiger Zeit die Frau dem männlichen Studierenden gleichberechtigt, trotzdem sich im Lehrkonvent auf Grund von Erfahrungen viele Bedenken geltend gemacht haben.³⁴³

Weiter heißt es:

Was die „Neigung zur Verflachung“ etc. des Lehrbetriebs durch allgemeine Zulassung weiblicher Studierender betrifft, so besteht diese Gefahr allerdings durch die große Anpassungsfähigkeit der Frau, die damit verbundene geistige Abhängigkeit und den Mangel an selbständiger Erfindung.³⁴⁴

Habich teilte nicht mit, dass in Stuttgart schon seit langer, und nicht erst „einiger“ Zeit, Frauen studieren konnten, sondern ließ diese Tatsache unerwähnt, was annehmen lässt, dass die Anwesenheit von Studentinnen auch an der Stuttgarter Akademie nach wie vor noch keine Normalität war.

acht Jahren gesprochen; dass Frauen nur fünf Jahre studieren durften, wie an versch. Stellen angegeben wurde, wird in den Satzungen nicht erwähnt.

³⁴⁰ Merkel, Ursula: *Die erste Generation – Künstlerinnen an den Akademien in Stuttgart und Karlsruhe*, in: Städt. Gal. Karlsruhe 1995, S. 205.

³⁴¹ Vgl. ebd., S. 205; Lange/Bäumer 1902, S. 371; Lehmann 1914, S. 4.

³⁴² Vgl. Kapitel 2.3.2.1.3., S. 111.

³⁴³ Abschrift des Schreibens vom 19.02.1919 seitens der „Direktion der Akademie der Bildenden Künste“ an das „Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus“, BayHStA MK 14 102.

³⁴⁴ Ebd.

Auf die Frage aus Bayern nach der Handhabung hinsichtlich eines gemeinsamen bzw. getrennten Aktstudiums, antwortete man aus Stuttgart allerdings eindeutig, zugunsten eines gemeinsamen Studiums:

Die „Beengung der beiden Geschlechter“ bei gemeinsamen Arbeiten nach nackten Modellen betreffend, verhält es sich wie etwa bei dem Studium der Medizin. Ernste Studierende beiderlei Geschlechts werden sich nicht beengt fühlen.³⁴⁵

Bezüglich des gemeinsamen Besuches von Aktklassen, gibt das Aktenmaterial nicht viel Aufschluss; diesbezüglich geben lediglich die Satzungen von 1919 wieder: „Zur Teilnahme am Aktzeichnen sind alle Studierenden verpflichtet, soweit sie nicht auf ihren Antrag ausnahmsweise davon entbunden werden.“³⁴⁶ Obwohl Sonderregelungen für Studentinnen oft getroffen, jedoch in den Satzungen nicht festgehalten wurden, kann man annehmen, dass in Stuttgart 1919 ein gemeinsamer Aktklassenbesuch – entgegen der Handhabung an vielen anderen deutschen Kunstakademien – möglich war. Habichs Aussagen unterstützen diese Vermutung.³⁴⁷

Ob die Studentinnen mit den Studenten gemeinsam unterrichtet wurden, kann aufgrund der Archivalienlage nicht beantwortet werden. Lange und Bäumer geben zur Ausbildungssituation für Frauen in Stuttgart noch 1915 folgende Informationen an: „Stuttgart. Kgl Akademie d. bild. Künste. Damenmalsch. U. [Unterricht, d. V.] 80 M. jhrl.“³⁴⁸ Nach Lange und Bäumer hat es also auch 1915 noch kein gemeinsames Studium gegeben, die Frauen scheinen nach wie vor in der separaten Damenmalschule unterrichtet worden zu sein.

Was die Fächerbelegung betrifft, so verzeichnen die noch vorhandenen Studierendenlisten lediglich Einträge für das Fach „Malerei“; hinsichtlich des

³⁴⁵ Abschrift des Schreibens vom 19.02.1919 seitens der „Direktion der Akademie der Bildenden Künste“ an das „Bayrische Staatsministerium für Unterricht und Kultus“, BayHStA MK 14 102.

³⁴⁶ „Württ. Akademie der bildenden Künste Stuttgart. Vorschriften für die Studierenden“ von 1919, §17, S. 10, BayHStA MK 14 102.

³⁴⁷ Für die Zeit vor dem 20. Jahrhundert nimmt Neumann allerdings an, dass die Stuttgarter Studentinnen wahrscheinlich vom Aktstudium ausgeschlossen waren, wenn man davon ausgeht, dass in den Aktklassen vorwiegend männliche Modelle zur Verfügung standen. Vgl. Neumann 1999 a, S. 45 f. Die Verfassung der Akademie von 1885 schloss allerdings Frauen nicht explizit aus: „Das Zeichnen und Modellieren nach dem lebenden Modell ist für alle Schüler ein wesentliches, auch von den Zöglingen der höheren Abteilungen fortwährend zu benützendes Bildungsmittel.“, „Programm der K. Württ. Kunstschule zu Stuttgart. 1885“, S. 12, StaL E 206, Bü. 1.

³⁴⁸ Lange/Bäumer 1915, S. 167.

heute noch zu überprüfenden Zeitraumes haben sich zumindest keine Studentinnen für andere Unterrichtsfächer wie Zeichnen oder Bildhauerei eingetragen.³⁴⁹

Aus den Unterlagen geht bezüglich der Herkunft der Schülerinnen der Kunstakademie hervor, dass die meisten Frauen aus Stuttgart und Württemberg kamen; aber auch aus anderen Städten Deutschlands und dem Ausland zog es die Schülerinnen nach Stuttgart. Über das Durchschnittsalter der Studentinnen lassen sich aufgrund der fehlenden Akten keine Angaben machen.

Was die Vergabe von Stipendien betrifft, waren auch an der Stuttgarter Akademie Studentinnen benachteiligter als männliche Studierende. Die Akten verzeichnen keine einzige Frau, die mit einem Stipendium versehen wurde. Die Satzungen der Akademie von 1903 geben hinsichtlich der Stipendien an, dass die „Königin-Olga-Stiftung“ auch weibliche Studierende berücksichtige.³⁵⁰ Die anderen Stiftungen bedachten nur männliche Studierende. Entsprechende Beobachtungen sind in Bezug auf die Verteilung von Prämien zu machen. Laut Neumann erhielten erst 1914 die ersten weiblichen Studierenden Preise der Akademie.³⁵¹ An Exkursionen nahmen weibliche Studierende Anfang des 20. Jahrhunderts offiziell nicht teil.

In Stuttgart konnten Frauen schon früher als an anderen Hochschulen ein Studium an einer öffentlichen Kunstakademie aufnehmen. Aufgrund der zerstörten Akten sind heute bedauerlicherweise nicht viele Informationen überliefert, die Details zu der Studiensituation der Frauen beinhalten. Dennoch wird deutlich, dass die Stuttgarter Künstlerinnen trotz der zeitigeren Zulassung zur Akademie auch nach Jahrzehnten den männlichen Studierenden nicht gleichberechtigt waren.

³⁴⁹ Vgl. StaL E 226/231, Bd. 37-77.

³⁵⁰ „Kgl. Württ. Akademie der bild. Künste Stuttgart. Vorschriften für die Studierenden 1903“, § 30, S. 13, StaL E 226/231, Bd. 59. Neumann macht darauf aufmerksam, dass in betr. Verfassung die weibliche Studierenden an erster und einziger Stelle in einer Satzung der Stuttgarter Akademie explizit erwähnt wurden. Vgl. Neumann 1999 a, S. 48.

³⁵¹ Neumann 1999 a, S. 48 (sowie dort Anm. 201).

2.4. Zusammenfassung

Vergleicht man die hier vorgestellten Studienbedingungen für Frauen an Kunstakademien, wird deutlich, dass die Zulassung von Frauen zum Kunststudium eine Angelegenheit war, der man von Akademie zu Akademie unterschiedlich begegnete und die man ebenso unterschiedlich behandelte.

Während die traditionellen Akademien in Karlsruhe und München sich erst mit bzw. nach der Gleichstellung von Mann und Frau durch die Weimarer Verfassung (1919) veranlasst sahen, Frauen zuzulassen, waren die Kunsthochschulen in Stuttgart und Nürnberg fortschrittlicher: Sie öffneten Künstlerinnen viel früher ihre Türen.

Es verwundert nicht, dass München als wohl traditionellste, wenn auch nicht älteste der hier genannten Kunstakademien, Frauen zuletzt zuließ. Wie beschrieben, wehrte man sich in München damals generell gegen moderne Einflüsse oder neue künstlerische Tendenzen. In Karlsruhe war die Situation für Frauen ebenfalls nicht einfach, da man hier mit der grundlegenden Reform der Akademie und der Zusammenlegung mit der Kunstgewerbeschule beschäftigt war. Die Kunstschule in Nürnberg, die lange Zeit auf den Status der Akademie verzichten musste, war aufgrund der schon zuvor eingegangenen Verbindung von Kunst und Kunstgewerbe viel früher für Frauen zugänglich – allerdings lag das Gewicht für Künstlerinnen auf einer kunstgewerblichen und somit traditionelleren „weiblichen“ Ausbildung. Die Akademie in Stuttgart ist unter den vorgestellten jene Kunsthochschule, an der Frauen zuerst studieren konnten. Wenn sie auch nicht gleichberechtigt waren, hatten sie immerhin schon vor Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die Möglichkeit, sich zur Künstlerin ausbilden zu lassen.

Hinsichtlich der Regelung der Zulassung von Frauen trafen die Verantwortlichen an den Kunstakademien also sehr unterschiedliche Entscheidungen. Doch auch nach der Zulassung scheinen Frauen nicht gleichberechtigt gewesen zu sein. In der Regel wurde der Unterricht fortgeführt wie zuvor, die Frauen passten sich dem Lehrbetrieb an. Als Professoren wurden weiterhin Männer eingestellt, lediglich für „weibliche“ Fächer, wie Textilfachklassen und Handarbeiten, gab es weibliche Lehrkräfte, die in der Regel aber nur als Assistenz einem männlichen Vorgesetzten zuarbeiteten und keine leitende Funktion inne hatten. Auch der Lehrkörper war weiterhin fast ausschließlich männlich besetzt. Die Seltenheit von Künstlerinnen in der Lehre lässt den Schluss zu, dass man Frauen zwar als Studentinnen akzeptierte, ihnen aber innerhalb der akademischen Hierarchie nicht auf gleicher Ebene begegnen wollte.

Ein Blick auf die Fächerbelegung (v. a. Aktunterricht), Stipendien-/Prämienverteilung und Frauenanteil an den Akademien zeigt außerdem, dass männliche Studierende auch nach 1919 klar im Vorteil waren. Während des Ersten als auch Zweiten Weltkrieges konnte man zeitweilig einen höheren Frauenanteil an den Akademien beobachten, was allerdings mit den Kriegseinsatz vieler Studenten zusammenhängen dürfte.

Frauen waren meist auch hinsichtlich der Kosten, die Eltern für die Ausbildung ihrer Kinder aufbringen mussten, benachteiligt, da sie oft höhere Aufnahme- und Studiengebühren zahlen mussten als ihre Kommilitonen. Bei der elterlichen Entscheidung für oder gegen das Kunststudium der Tochter war dies sicherlich häufig ein ausschlaggebender Punkt, v. a. da die wirtschaftliche Lage nach dem Ersten Weltkrieg und auch besonders Ende der zwanziger Jahre schwierig war. Meist wurde Söhnen als künftigen „Ernährern“ zuerst eine Ausbildung ermöglicht. Vermutlich waren es eher wohlhabendere Familien, die ihren Töchtern ein Kunststudium ermöglichten, zumal man nicht davon ausgehen konnte, dass die Tochter später eine feste Anstellung erhalten oder ihren Beruf überhaupt ausüben würde.

Ein weiterer Punkt, der die Situation für Studentinnen erschwerte, dürfte die allgemein vorherrschende, mangelnde Akzeptanz von Frauen an den Akademien und die moralischen Einwände und Vorurteile gegen „Malweiber“ gewesen sein.

Merkwürdig ist, dass es nach der offiziellen Zulassung von Frauen zu den Akademien keine weiteren emanzipatorischen Bemühungen seitens der Studentinnen gab; auch die Frauenvereinigungen und –verbände, die zuvor für die Zulassung gestritten hatten, äußerten sich kaum noch zu der Situation an den Akademien und den Studienbedingungen für Frauen. Scheinbar unauffällig fügten sich die Kunststudentinnen in das Akademiesystem ein, wohl auch, um keine weitere Angriffsfläche zu bieten. Das größte Ziel, an Kunstakademien studieren zu können, war erreicht, die Bedingungen hierzu wagte man an den männerdominierten Akademiebetrieben nicht mehr zu diskutieren.

Wie sich die Situation für Künstlerinnen im Einzelnen darstellte, wird im folgenden Kapitel anhand ausgewählter Beispiele untersucht.

Gewiß ist es ein Glück sondergleichen,
der heiligen Kunst das Leben unbedingt weihen zu können,
zu den Füßen dieser hohen hehren Herrin
der gleisnerischen Welt zu entsagen,
Mühe, Anstrengung, Sorge und leibliche Kräfte
ihr unbedingt zu opfern,
sie erhebt uns dafür,
sie ist [...] der Regenbogen, die Brücke,
die Erde und Himmel so schön verbindet.✓

3. Die Künstlerin an der Akademie – Ausgewählte Beispiele

Dieses Kapitel stellt Künstlerinnen jener Generation von Frauen vor, die erstmals Zutritt zu Kunstakademien hatten.

Im Hinblick auf die Geschichte der Zulassung von Frauen an den Kunstakademien und die allgemeine Situation von Frauen und Künstlerinnen, ergeben sich einige interessante Fragestellungen, denen anhand ausgewählter Beispiele nachgegangen werden soll.

Zunächst stellt sich die Frage nach der Meinung der Künstlerin selbst, die allerdings nicht immer heute noch greifbar ist. Auch der soziale Hintergrund soll näher beleuchtet werden, spielte die Herkunft der Künstlerinnen eine Rolle? Wie war die Position der Eltern?

Schockiert standen die Eltern dem Wunsch ihrer Tochter nach einem Kunststudium gegenüber. Bilder vom großstädtischen Sündenpfuhl und lasterhaften Bohèmeleben an den Kunstschulen, Schreckensvisionen von Mädchen als „Malweibern“ tauchten vor dem inneren Auge auf.³⁵²

Gilt diese Aussage für die hier vorgestellten Künstlerinnen auch, oder unterstützten die Eltern die Töchter in ihren Vorhaben? War die Unterstützung moralischer und/oder finanzieller Art? Welchen Ausbildungsweg gingen die Künstlerinnen? Wie erlebten sie die Zeit ihres Kunststudiums, von welchen Erfahrungen mit Professoren und Kommilitonen berichteten sie? Wie sahen sie selbst ihre Rolle, zu den ersten Studentinnen an Kunstakademien überhaupt zu gehören? Wie gestaltete sich ihre Karriere, gab es Ausstellungsbeteiligungen etc.? Wurde die Ausübung des Berufes durch eine Partnerschaft beeinträchtigt?

Über 80 Prozent stammte aus dem gehobenen Bürgertum und führte zunächst ein typisches „Höhere-Töchter-Dasein“. Man erwartete, daß sie als Muse, spätere Ehefrau und Mutter die tradierten Wertvorstellungen des Elternhauses fortführten.³⁵³

Hinderten Ehe und Kinder die Frauen bei der künstlerischen Arbeit, oder sahen sie sich durch ihre Familie unterstützt? Wie erging es den Künstlerinnen im Zweiten Weltkrieg, wie verhielten sie sich, lebten sie angepasst oder zurückgezogen, arbeiteten sie weiter, oder war ihre künstlerische Tätigkeit unterbrochen? Gab es einen künstlerischen Neubeginn in späten Jahren?

³⁵² Gattermann, Birgit: „Malweiber“. *Bildende Künstlerinnen in den zwanziger Jahren*, in: [Ohne Angabe]: *Hart und Zart. Frauenleben 1920 – 1970*, Berlin 1990, S. 100.

³⁵³ Ebd., S. 99.

Eine Studie aus dem Jahre 1922 fand heraus, daß – sofern keine anderen Erwerbsquellen vorlagen – 87,5 Prozent der Malerinnen gegenüber 34,5 Prozent der Maler unter dem Existenzminimum lebten.³⁵⁴

Wie sah die finanzielle Situation der Künstlerinnen aus? Griffen sie in ihrer Kunst zu typisch „weiblichen“ Motiven (Blumen; Mutter-Kind; Kinder; Porträt; christliche Kunst), oder äußerten sie sich sozialkritisch, vielleicht sogar feministisch? Kann man bezüglich der Themenwahl der Künstlerinnen eine Tendenz beobachten?

Dieses Kapitel stellt im Anschluss einige Künstlerinnen vor, die in den zwanziger Jahren an den in dieser Arbeit erforschten Kunstakademien studierten.

³⁵⁴ Gattermann 1990, S. 104.

3.1. Künstlerinnen in Karlsruhe

In diesem Teil der Arbeit werden vier Künstlerinnen vorgestellt, die an der Karlsruher Kunstakademie studiert haben. Die Künstlerinnen Senta Geißler, Gretel Haas-Gerber, Fridel Dethleffs-Edelmann und Hanna Nagel stehen auch hier wieder stellvertretend für viele andere Künstlerinnenschicksale.

3.1.1. Senta Geißler

„Senta Geißler ist die einzige weibliche Künstlerin, die sich aber an Malkultur neben die besten männlichen Rivalen stellen darf.“³⁵⁵

Am 24. Juli 1902 wurde Maria Zentia Geißler (Abb. 4, 5) in Heidelberg geboren. Ihr Vater, von Beruf Braumeister, arbeitete als gut verdienender Angestellter in der Schroedl-Brauerei in Heidelberg. Senta Geißler hatte noch einen Bruder, der allerdings mit wenigen Monaten verstarb, so dass ihr die ganze Aufmerksamkeit der Eltern zukam. Diese ermöglichten ihrer Tochter die Ausbildung zur Künstlerin.

Über ihre Schulbildung ist allerdings kaum etwas überliefert.³⁵⁶ Ihr Großonkel, der Künstler Wilhelm Nagel (1866-1945), der in Karlsruhe sowohl an der Kunstakademie als auch an der Malerinnenschule unterrichtete, brachte Geißler die Kunst des Zeichnens auf gemeinsamen Ausflügen näher: 1919 unternahmen sie Wanderungen durch den Odenwald und zeichneten nach der Landschaft.³⁵⁷ Nachdem der Onkel die Eltern vom künstlerischen Talent ihrer Tochter überzeugt hatte, stand einer Ausbildung zur Künstlerin nichts mehr im Wege. Zu diesem Zeitpunkt war der Eintritt in eine Kunstakademie für Frauen jedoch noch nicht möglich, also meldete sich Senta Geißler in der Großherzoglichen Malerinnenschule Karlsruhe an.³⁵⁸ Nachdem die Kunstakademie nach ihrer Neuordnung und Umbenennung zur Badischen Landeskunstschule ab dem Wintersemester 1919 Frauen zuließ, wechselte

³⁵⁵ Der spätere Ehemann der Künstlerin, Dr. Albert Rohrbach, im Pfälzer Tageblatt 1926 (ohne Angabe des exakten Datums), zit. nach Hille, Karoline: *Senta Geißler. Ein Künstlerinnenleben*, AK Ludwigshafen, Berlin 2008, S. 12.

³⁵⁶ Hille vermutet, dass die Künstlerin die Schule nicht abgeschlossen hat, da diese schon 17jährig wusste, was sie später einmal werden wollte: Künstlerin. Vgl. Hille, Karoline 2008, S. 18.

³⁵⁷ Vgl. ebd., S. 20.

³⁵⁸ Vgl. Kapitel 1.2.2.1.1.

Senta Geißler, so Hille, dorthin und besuchte einen Zeichenkurs.³⁵⁹ Im Studienjahr 1920/21 belegte sie dann die Vorbildungsklasse (Abb. 6).³⁶⁰

Eine Momentaufnahme einer Studienkollegin vermittelt einen Eindruck der damaligen Atmosphäre: Die Skizze (Abb. 7) zeigt Geißler, rauchenderweise – mit Zigarette im Mund –, in betont lockerer Körperhaltung mit in die Taille gestütztem linken Arm und lässiger Beinhaltung, bei der künstlerischen Arbeit vor einer großen Staffelei. Dieser festgehaltene Augenblick scheint charakteristisch für jene selbstbewusste junge Frau, die – so der Eindruck – ihre künstlerischen Fähigkeiten schon dergestalt entwickelt zu haben schien, dass sie ihre Arbeiten ohne besondere Konzentration, beinahe „mit links“ auf die Leinwand brachte. Liest man von anderen Kunststudentinnen jener Zeit oft, dass sie sich ignoriert fühlten und unter den vielen männlichen Kommilitonen unbemerkt blieben, so hat man bei Geißler ein ganz gegensätzliches Bild vor Augen.

Nach der Vorbildungsklasse besuchte Geißler 1921/22 die „Fachklasse für Maler (Zeichenklasse)“ bei Professor Friedrich Fehr. Im Folgestudienjahr wurde sie Meisterschülerin bei Professor Albert Haueisen (1872-1954), den sie sehr bewunderte und mit dem sie auch nach ihrem Studium noch Kontakt hielt.³⁶¹ Er war es, der ihr die Kraft der Farben näher brachte, ihren Blick schärfte und in der Künstlerin die Begeisterung für Landschafts- und Naturdarstellungen weckte.

1925 kehrte sie nach Heidelberg zurück und besaß ihr eigenes Atelier im Haus ihrer Eltern. Im Winter 1926 begegnete sie ihrem späteren Mann, dem aus Ludwigshafen stammenden Arzt Dr. Albert Rohrbach (unbekannt-1956). Dieser interessierte sich sehr für Kunst, engagierte sich in verschiedenen Kunstvereinigungen – u. a. war er Vorsitzender des Kunstvereins Ludwigshafen – und baute im Laufe der Jahre eine Sammlung moderner Kunst auf. Darüber hinaus führte er genauestens Buch über die Ausstellungsbeteiligung seiner Frau, sammelte Kritiken, vermaß ihre Werke und organisierte ihr tägliches Leben. Rohrbach konnte Geißler für die Kunst der Moderne begeistern, wovon auch ihre künstlerische Entwicklung nicht ganz unbeeindruckt blieb:

Denn ihr von den pfälzischen Naturenthusiasten Wilhelm Nagel und Albert Haueisen bis dahin geprägter und auf dem genauen Naturstudium basierender nachimpressionistischer Landschafts-, Stillleben- und Porträtstil

³⁵⁹ Vgl. Hille, Karoline 2008, S. 22.

³⁶⁰ Vgl. die Namenslisten der Studierenden für das Studienjahr 1920/21, GLAK 235 40154.

³⁶¹ Vgl. die Namenslisten der Studierenden für das Studienjahr 1922/23, GLAK 235 40154. Wie lange Geißler Meisterschülerin Haueisens war, ist nicht überliefert.

erfuhr ab etwa 1928 bemerkenswerte Veränderungen. Waren es bis dahin eher die deutschen Impressionisten wie Max Liebermann mit ihrer mehr dunkeltonigen Palette gewesen, die Senta Geißler imponiert hatten, so spürte man nun deutlich die Auseinandersetzung mit den Franzosen, vor allem mit Paul Cézanne und später auch mit Henri Matisse.³⁶²

Ende der zwanziger Jahre stellten sich die ersten künstlerischen Erfolge für die Künstlerin ein, es wurde eine Reihe von positiven Kritiken veröffentlicht; ebenfalls erfolgte der erste öffentliche Ankauf: 1927 hatte sie ihre erste Einzelausstellung³⁶³, ein Jahr später stellte sie ihr Werk „Frühling in Rohrbach“ (1926) bei der großen Jahreskunstaussstellung in Baden-Baden aus (Abb. 8); der Staat erwarb es schließlich für 300 Reichsmark.

Geißler zeigte in ihren Arbeiten nun eine gelöstere und farbigere, getupfte Malweise mit Lichtreflexen, die an den französischen Impressionismus denken lassen.

1930 kaufte die Stadt Heidelberg ihre Arbeit „Rosen“ (1930; Abb. 9), es folgte eine Ausstellung im Heidelberger Kunstverein; zu sehen waren Arbeiten, die einen neuen Stil verfolgten: In kolorierten Zeichnungen zeigte sich die Begeisterung der Künstlerin für den Japonismus, was großen Anklang beim Publikum fand. Die Nachfrage nach diesen Arbeiten war groß, so dass die schönsten Motive auf Postkarten gedruckt wurden (Abb. 10, 11).

1932 heirateten Geißler und Dr. Rohrbach; es folgten der Umzug nach Ludwigshafen und die Eröffnung seiner Praxis. Im selben Jahr erwarb die Stadt Ludwigshafen die Arbeit „Weiße Anemonen“ (1930; Abb. 12).

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten begann schließlich eine kritische Zeit: Rohrbach war entschiedener Regimekritiker, der aus seiner Abneigung keinen Hehl machte und somit in ständiger Gefahr lebte. Zudem war er stark rauschgiftabhängig, auch mehrere Entzüge konnten den Verlust der ärztlichen Zulassung und die daraus resultierende Schließung der Praxis und Aufgabe der gemeinsamen Wohnung nicht verhindern; das Ehepaar zog wieder zu den Eltern Geißlers nach Heidelberg.

Aus der Zeit des Nationalsozialismus haben sich zwei Arbeiten der Künstlerin erhalten, die um 1940 entstanden sind – zwei Landschaften³⁶⁴ – sonst ist keine weitere künstlerische Tätigkeit feststellbar. Auch in den kommenden Jahren und nach dem Krieg war Geißler nicht mehr künstlerisch aktiv; sie schickte lediglich einige ältere Arbeiten zu Ausstellungen und unterstützte in der

³⁶² Hille, Karoline 2008, S. 40.

³⁶³ Ihre Arbeiten wurden in der Kunsthandlung Vogel in Heidelberg ausgestellt; Geißler war mit insgesamt 11 Werken vertreten. Vgl. ebd., S. 44.

³⁶⁴ Vgl. die Abbildungen bei ebd., S. 61.

Hauptsache ihren Mann, der nach diversen Entzügen seine Arztzulassung wieder erhalten hatte und als Arzt praktizieren konnte.

Mit dem Tod ihres Mannes 1956 brach für Geißler eine Zeit der Einsamkeit, Depression und Mittellosigkeit an. Durch eine befreundete Nachbarin ermutigt, fand sie eineinhalb Jahre später wieder zum künstlerischen Arbeiten zurück. Zunächst schloss sie an den vorherigen Stil an, es entstanden zahlreiche Stillleben; allerdings galt die Aufmerksamkeit der Künstlerin nun vereinzelter Gegenständen, die Arbeiten wirkten konzentrierter, gefüllter, und es wurden andere Farben und Bildträger verwendet (Abb. 13). Langsam schöpfte die Künstlerin wieder Kraft, was auch in den Bildern zu sehen ist, allmählich wagte sie sich aus der Einsamkeit hinaus in die Stadt: Dort hielt sie die zerstörte Innenstadt Ludwigshafens fest und dokumentierte die Nachkriegsneubauten (Abb. 14). Auffällig aber ist, dass in Senta Geißlers Arbeiten immer seltener Menschen zu finden sind, bis sie schließlich ganz verschwinden und die Künstlerin nur noch menschenleere Werke malte.

Im Sommer 1958 reiste sie nach Italien und entwickelte eine neue Arbeitsweise: Immer seltener entstanden die Werke direkt vor dem Motiv, sondern vielmehr nach Skizzen, später auch nach Fotografien oder Postkarten³⁶⁵. Die Natur war ihr Anregung, sonst arbeitete sie mit Kombinationen verschiedener Vorlagen und gab nur noch das wieder, was für sie wichtig erschien. Auch ihr Stil veränderte sich, die impressionistischen Elemente verschwanden, dafür waren die Werke strukturierter, geordneter. Architektonische Formen waren hinter- und nebeneinander gestaffelt: „gebaute“ Bildarchitekturen, bezeichnet Hille die neuen Arbeiten Geißlers (Abb. 15). Nach der Rückkehr (1958) nach Ludwigshafen folgten eine weitere Italienreise im darauffolgenden Jahr, der Tod ihrer Mutter (1959) und schließlich der Entschluss, ganz nach Italien auszuwandern. Nach verschiedenen Stationen und Unterkünften lebte sie schließlich in Agrigento/Sizilien; es entstanden zahlreiche Skizzen, immer die Architektur im Blick, aber auch die gewohnten Stillleben mit arrangierten Gegenständen, die sie ab 1970 auch oftmals fotografierte (Abb. 16, 17).

In Deutschland wurde sie 1964 in einer Einzelausstellung der GEDOK gewürdigt; auch in Italien beteiligte sie sich an Ausstellungen und erhielt Ende der sechziger Jahre verschiedene Auszeichnungen.

³⁶⁵ Dies ließ Geißler jedoch nach ihrer Rückkehr nach Ludwigshafen niemanden wissen; überdies erzählte sie gerne abenteuerliche, vermeintlich erlebte Geschichten aus ihrer Zeit in Italien und ließ so absichtlich ein eher skurriles Bild von sich entstehen. Vgl. hierzu Hille, Karoline 2008, S. 127 f., 144.

Ihre Arbeiten weisen weiterhin Veränderungen auf: Die Architekturen wurden abstrakter, kompakter, verschiedene Farbgebungen erzeugten unterschiedliche Stimmungen, nun nutzte sie die Fotografie als Vorlage für ihre Werke.

Nach 15 Jahren des Lebens in Italien kehrte Geißler 1974 schließlich nach Ludwigshafen zurück und genoss fortan das Kulturleben der Stadt; sie engagierte sich in verschiedenen Künstlervereinigungen und begann mit der Ordnung des künstlerischen Nachlasses ihres verstorbenen Mannes. Sie selbst war nur noch selten künstlerisch aktiv. Sie verstarb 2000.

Das künstlerische Leben Geißlers kann in zwei voneinander getrennten Abschnitten betrachtet werden: Zum einen gab es die Zeit, die von der Ausbildung über den Beginn ihrer künstlerischen Karriere bis hin zu deren Abbruch durch die Zeit des Nationalsozialismus ging. Nach dem Krieg ruhte die künstlerische Tätigkeit, Geißler erfüllte die Rolle als Ehefrau und unterstützte ihren Mann bis zu dessen Tod. Der zweite Abschnitt setzt mit der Zeit nach dem Tod des Ehemannes ein, der die Künstlerin zunächst in die Mittellosigkeit, Einsamkeit, Verzweiflung und Depression führte, bis sie den Entschluss fasste, sich nach zwanzig Jahren Pause wieder an die Kunst zu wagen. Es folgten Reisen nach Italien, die in der Entscheidung gipfelten, ganz nach Italien zu ziehen und dort in Sizilien 1960 einen Neuanfang zu wagen. Hier verbrachte Geißler insgesamt vierzehn Jahre voll künstlerischen Wirkens mit einer Weiterentwicklung zu einem veränderten, die Architektur in den Mittelpunkt stellenden „Spätstil“. Schließlich kehrte sie nach Ludwigshafen zurück.

3.1.2. Gretel Haas-Gerber

„Ich war nicht fleißig, ich war besessen!“³⁶⁶

Die Künstlerin (geb. Gerber) wurde am 2. August 1903 in Offenburg geboren. Ihr Vater war von Beruf Arzt und konnte so seiner Tochter die Ausbildung zur Künstlerin ermöglichen. Auf die Frage, ob ihre Eltern sie am Kunststudium hätten hindern wollen, sagte die Künstlerin:

³⁶⁶ Gretel Haas-Gerber, zit. nach Bruder, Wolfgang: *Vorwort*, S. 7-8, in: Kulturamt der Stadt Offenburg; Städtisches Museum im Ritterhaus; Künstlerkreis Ortenau (Hg.): *Gretel Haas-Gerber. Zeichnungen und Aquarelle. 1922 bis 1993*, AK Offenburg 1993, S. 7.

Nein, aber meine Eltern waren schon ganz gründlich, bevor sie ja sagten. Unsere Verhältnisse waren nicht schlecht, mein Vater war Arzt, und er hätte nicht sagen können, er könne es sich nicht leisten; zu dem keine Söhne da waren, die Geld „gekostet“ hätten!³⁶⁷

Gretel Haas-Gerber ging zunächst auf die höhere Mädchenschule, wo sie auch ihren ersten Zeichenunterricht erhielt; zusätzlich bekam sie privaten Mal- und Zeichenunterricht und besuchte anschließend die Großherzogliche Malerinnenschule Karlsruhes. 1991 schrieb die Künstlerin ihre Erinnerungen auf und bemerkte zu ihren Anfängen als Künstlerin:

Malen tat ich eigentlich auch immer lieber. Ich hatte private Zeichenstunden, ich liebte die Fahrten ins Gebirge zum „Landschaften aquarellieren“. [...] So wuchs der Berufswunsch Kunst. Weil es mir sehr eilte, gelang es mir, den Eltern gegenüber zu erreichen, nicht das Abitur zu machen, nicht in die Jungens-Oberrealschule überzutreten. Denn das hätte ein Jahr mehr, für mich also ein Jahr der Verzögerung bedeutet. Es war – was mich auch etwas bedrückte – eine kleine Betrugsgeschichte im Spiel. Ich wollte das Abitur nicht, und auch nicht die Akademie-Ausbildung zum „Kunsterzieher“! – Die Eltern merkten das nicht. Zwei Versuche, an die Badische Landeskunstschule zu kommen, scheiterten vorerst wegen zu großer Jugend – ich war siebzehn. Eingeschoben wurde ein „Frauensschuljahr“, ungewollt, von mir „störrisch absolviert“. [...] Ein empfohlener „Schwarzwaldmaler“ wurde von meinem Vater als „Juror!“ beigeht. Ich war innerlich zitternd ausgesperrt. Nach Einsicht in meine Arbeiten sagte er ja zur künstlerischen Ausbildung, ich war froh. Damals wäre ich nicht im entferntesten [sic!] auf die Idee gekommen, eine andere Akademie als das nahe Karlsruhe zu fordern, besser zu „wünschen“!³⁶⁸

An der Kunstakademie Karlsruhe studierte sie von 1922 bis 1925, zunächst in der „Vorbildungsklasse“.³⁶⁹ Sie hatte verschiedene Lehrer³⁷⁰ und besuchte schließlich die Fachklassen von Ernst Würtenberger (1868-1934) (Holzschnitt und Lithographie) und Hermann Gehri (1879-1944) (Freie Zeichenklasse) (Abb. 18, 19).³⁷¹

Im Vorbildungsjahr 1922/23 war für mich nur das freie Zeichnen, Kopf, Akt und Gewandfigur interessant. Es gab eine lockere Form von Anatomie. [...] Und nach dem Vorbildungsjahr waren nur meine Zeichnungen aus dem

³⁶⁷ Gretel Haas-Gerber, zit. nach Weis, Sonja: *Stationen eines langen Lebens. Gespräch mit der Malerin Gretel Haas-Gerber*, in: Stadtspielwerk Lindenbrauerei (Hg.): *Der weibliche Blick: Künstlerinnen und die Darstellung des nackten Körpers*, AK Unna 1990, S. 77.

³⁶⁸ Haas-Gerber 1992, S. 287.

³⁶⁹ Vgl. die Namenslisten der Studierenden für das Studienjahr 1922/23, GLAK 235 40154.

³⁷⁰ „Ihre Zeichenlehrer waren Hermann Göhler, Bender und Fenker, Anatomie unterrichtete der Bildhauer Peter Paul Gilles.“ Brandenburger-Eisele, Gerlinde: *Ein Leben lang zeichnen*, in: Stadt Offenburg 1993, S. 9.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 10.

„Freien Zeichnen“ in einer Glasvitrine ausgestellt. Das tat gut! Dann fiel nach dem ersten Jahr die Entscheidung, welche Fachklasse ich wählen sollte. Ich wählte Professor Würtenberger. Freie Grafik mit Holzschnitt und Lithographie. Und, oh Glück, damit blieben drei Tage für die Freie Zeichenklasse: Kopf, Akt, Gewandfigur, Zeichnen auf dem Markt, im Tierpark, es war wieder eine Lust zu leben! [...] Bei den „angewandten“ Grafikern, bei den „Textilgrafikern“, gab es fast nur weibliche Studenten. [...] Obwohl Professor Würtenberger seine ehemaligen Meisterschüler Scholz und Hubbuch an die Akademie holte, die damals noch farblos und konventionell arbeiteten, blieb ich bei Professor Gehri, der eigentlich ein „gebändigter“ Expressionist war. Würtenberger nahm mir das aber nicht übel.³⁷²

Zum Aktstudium, welches Frauen am längsten verwehrt worden war, sagte Haas-Gerber:

Oft waren wir Studenten selbst die Modelle. Wir übten uns darin, schnell, nach Minuten-Stellungen zu zeichnen. [...] Die Hauptsache war Akt-Zeichnen.³⁷³ [...]

Nur die Kenntnis der Körpverhältnisse, der Bewegungsabläufe und der plastischen Erscheinung ermöglicht mir differenzierte Menschendarstellungen.³⁷⁴

Weiter erzählte sie von ihrem Unterricht:

Kopf- und Aktzeichnen machten mir das größte Vergnügen. Ich war geradezu besessen vom Zeichnen und die einzige, die für diese Disziplin Zeichenblätter in der Akademie ausstellen durfte. Wenig erfreulich war der obligate Unterricht in „Darstellender Geometrie und Perspektive“ und „Schriftzeichnen“. Furchtbar fand ich damals das Malen nach drapierten Tüchern, Faltenwürfen.³⁷⁵

Während ihrer Studienzeit entstanden aquarellierte Landschaftszeichnungen und figürliche Studien, die an die Landschaftsschule Karlsruhes und Hans Thoma (1839-1924) erinnern. Auch ihr Lehrer Professor Würtenberger hinterließ in Haas-Gerbers Arbeiten arbeitstechnisch und motivbezogen seine Spuren. Das Aufkommen der Neuen Sachlichkeit ließ die Künstlerin eher unbeeindruckt, sie hielt an dem Traditionalisten und Thoma-Verehrer Würtenberger fest. Die Parallele, die man zwischen der in Karlsruhe damals so

³⁷² Gretel Haas-Gerber 1992, S. 290.

³⁷³ Zit. nach Brandenburger-Eisele 1993, S. 10. Hierzu konträr erlebte die Künstlerin die Situation in München, zu der sie bemerkte, „daß es gerade eingefleischten Aktmodellen nicht paßte, daß nun auch Frauen da waren.“ Zit. nach Weis 1990, S. 78.

³⁷⁴ Zit. nach Brandenburger-Eisele 1993, S. 11.

³⁷⁵ Zit. nach ebd., S. 9.

ausgeprägten Richtung der Neuen Sachlichkeit und der Kunst Haas-Gerbers ziehen könnte, ist, dass sie in ihren Arbeiten ebenfalls das reale Leben nüchtern darstellte und Kritik an der Gesellschaft übte. Oft waren auch ihre Bildinhalte isoliert – sie gab zu dieser Zeit oft nur einzelne Personen oder zwei miteinander in Beziehung stehende Menschen wieder, ohne Distanz zum Betrachter hin verschoben. Allerdings zeigte sie ihre Bildinhalte nie in der überspitzten Art und Weise, wie es die neusachlichen Künstler taten (Abb. 20). Zum Zeichenunterricht an der Karlsruher Akademie bemerkte sie im Nachhinein: „Die dort geübte Perfektion in der Zeichnung ... war damals nicht mein Ziel“ – „Ich aber wollte malen.“³⁷⁶

Während ihrer Zeit in Karlsruhe lernte sie ebenfalls ihren späteren Mann, den Arzt Dr. Walther Haas (Leb.daten unbekannt) kennen, über den sie sagte:

Ich hatte damals eine äußerst harmlose Tanzstundenfreundschaft – Liebe? Wie auch immer. Sie war jedenfalls praktisch für meine Ruhe, die ich für mein sehr intensives künstlerisches Tun brauchte. Ich habe sie hochgespielt, bis ich mit der Zeit an die Ernsthaftigkeit selber glaubte und sie weiter- und weiterspann. Ich habe mir dadurch ein unbehelligtes konzentriertes künstlerisches Tun geschaffen.³⁷⁷

„Nach sechs Semestern in Karlsruhe mit Freiem Zeichnen, Freier Graphik – Holzschnitt und Lithographie – wollte ich malen, und das war in Karlsruhe schwierig und zeitraubend.“³⁷⁸ Eigentlich wollte die Künstlerin nach Berlin wechseln, um dort ihr Kunststudium fortzusetzen, doch dies erlaubten ihre Eltern nicht. Stattdessen wechselte Haas-Gerber nach München, um dort von 1926 bis 1927 an der Akademie der bildenden Künste in der Malklasse Hugo von Habermanns (1849-1929) zu studieren, dessen bevorzugtes Thema Menschendarstellungen waren. Außerdem lernte sie bei Max Dörner (1870-1939).³⁷⁹ Haas-Gerber gefiel es in München, das kulturelle Angebot der Stadt begeisterte sie; die finanzielle Situation war allerdings erschwert, wie sie sich später erinnerte:

³⁷⁶ Zit. nach Grape, Wolfgang: *Für alle Menschenkinder. Zu Gretel Haas-Gerbers Bildern vor 1933*, in: Städtische Galerie Offenburg; Stadt Offenburg (Hg.): *Gretel Haas-Gerber. Bilder 1926-1984*, AK Offenburg 1988, S. 20.

³⁷⁷ Haas-Gerber 1992, S. 290.

³⁷⁸ Gretel Haas-Gerber, zit. nach Weis 1990, S. 77.

³⁷⁹ Vgl. Brandenburger-Eisele 1993, S. 13. Vgl. außerdem den Eintrag im Matrikelbuch der Akademie München. Hier ist die Künstlerin namentlich allerdings nur im Sommersemester 1926 eingetragen. Vgl. Matrikelbuch 1919-1939, AdBK München.

Manchmal hat der Wechsel gar nicht gereicht, einen neuen Pinsel zu kaufen. Alle hatten kaum Geld, das war noch tröstlich! Ich habe oft Angst gehabt, daß ich wieder nach Hause berufen werden könnte, und habe nie zugegeben, daß mir das Geld zu den letzten Monatstagen oft nicht gereicht hat. Doch irgendwie ging es, wir haben im Akademiegarten immer Brot und Milch zusammengelegt.³⁸⁰

Die Zeit in München war auf zwei Semester beschränkt und ist nicht mit den Eindrücken vergleichbar, die sie zuvor in Karlsruhe gemacht hatte. Gleichwohl ließ sie sich von Habermann, ihrem Professor, beeinflussen und wählte wie er eine farblich „beschränkte Palette“, die sie auch in ihrer späteren Zeit als Künstlerin verwenden sollte. Die künstlerisch prägendste Zeit war für Haas-Gerber dennoch jene in Karlsruhe.

Nach der Zeit München zog es die Künstlerin für mehrere Aufenthalte ins Ländliche, sie selbst hielt dazu fest:

Im Sommer 1927 war ich monatelang am Staffelsee (nicht auf der Kandinsky-Seite) und im Sommer 1928 in der Altmark am Rand der Lüneburger Heide. Ich malte fast nur Menschen, Kinder und alte Leute.³⁸¹

Sie konzentrierte sich ganz auf die darzustellenden Motive (Abb. 21, 22), die sie mit einer gewissen Strenge wiedergab, den Fokus stets auf das Charakteristische der gemalten Person gerichtet. Das noch in München vorhandene impressionistische Element war nun verschwunden (Abb. 23). Grape beschreibt die Künstlerin vor dem Zweiten Weltkrieg folgendermaßen:

Die vor 1933 gemalten rund dreißig Bilder von Gretel Haas-Gerber ergeben in der Gesamtheit ein Oeuvre, das erfüllt ist von Spannungen in dem Aufzeigen der Zerrüttung, der Knechtung wie der Zuversicht und der Standfestigkeit. Die Werke der Künstlerin beinhalten eine klare Absage an die damals vorherrschende Malerei, die das heile Leben auf dem Lande vorgaukelte. Gretel Haas-Gerber arbeitete konsequent gegen die ästhetische Versöhnung durch die von der Realität abgehobene idealisierende Heimatmalerei.³⁸²

Sie selbst erinnerte sich auch an jene Zeit:

Freies Malen auf dem Land, Alte und Kinder, Gesundheitsstrotzende und Arme, Tagelöhnerkinder. Die reichste Periode, weil ich damals auch den Mut hatte, die mich hemmende Liebesbeziehung auszuschalten. Diese zog

³⁸⁰ Zit. nach Weis 1990, S. 79.

³⁸¹ Zit. nach Grape 1988, S. 12.

³⁸² Ebd., S. 32.

sich neun Jahre lang, während des ganzen Studiums, wenig beglückend, aber nie ganz beendet, hin und führte 1932 schließlich zur Ehe. 1932 erste sichtbare Erfolge, Staatsankauf, 1933 jedoch abgehängt als entartet, „wegen Verächtlichmachung des Bauernstandes“, hieß es. Ich machte meine Kinder zu Modellen. Auszustellen traute ich mich nicht mehr.³⁸³

Sie kehrte 1932 nach Offenburg zurück, um den Arzt Dr. Walther Haas zu heiraten, mit dem sie insgesamt fünf Kinder haben sollte. Im selben Jahr beteiligte sie sich an einer Gruppenausstellung in der Kunsthalle Baden-Baden – mit Erfolg, ihre Arbeit „Armenhauskinder“ (1928)³⁸⁴ wurde vom badischen Staat gekauft. Außerdem stellt sie im Freiburger Kunstverein aus; die Presse erwähnte die Künstlerin in verschiedenen Artikeln und betont immer wieder die eigentümliche Themenwahl Haas-Gerbers; in der Breisgauer Zeitung ist bspw. zu lesen: „Die Künstlerin macht noch keinen ganz einheitlichen, noch nicht ganz ausgereiften Eindruck.“³⁸⁵ An anderer Stelle heißt es:

Das Hütemädchen erscheint wie eine falsche Photographie, bei der die Perspektive verloren ging, weil der Kopf zu nah am Objektiv war. Man kann die einzelnen Bilder dieser Elendsmalerei weiter verfolgen [...], es fehlt entweder an der künstlerischen Beherrschung [...] oder an der inneren Güte und menschlichen Teilnahme.³⁸⁶

Nur ein Jahr später dann folgte die Niederlage, ihre „Hütemädchen“³⁸⁷ wurden von der Ausstellung der Offenburger Herbstmesse „wegen Verächtlichmachung des Bauernstandes“³⁸⁸ entfernt; dazu sagte Haas-Gerber selbst:

Und was sich sonst so an Diffamierungen tat – fies und ekelhaft! Ich konnte das nur schwer verkraften. Ich hatte kurz zuvor meinen ersten Sohn bekommen und die Familie, die, wie ich erst dann richtig merkte, meine Arbeiten nie verstanden hatte, nannte es Elendsmalerei, die schwer zu ertragen sei.³⁸⁹

Ohne die Unterstützung durch ihre Familie und nach erneuter polizeilicher Beschlagnahmung von drei ausgestellten Arbeiten im selben Jahr, stellte sie ihre künstlerische Tätigkeit bis auf vereinzelte Versuche ein. Die Erziehung

³⁸³ Haas-Gerber 1992, S. 292.

³⁸⁴ Der Verbleib des Werkes ist unbekannt, es existieren keine Abbildungen.

³⁸⁵ Breisgauer Zeitung vom 08.10.1932, StAfr, Akte C 4 / VIII / 33 / 3.

³⁸⁶ Freiburger Zeitung vom 10.10.1932, ebd.

³⁸⁷ Vgl. Abb. 22.

³⁸⁸ Gretel Haas-Gerber, zit. nach Weis 1990, S. 79.

³⁸⁹ Zit. nach Grape 1988, S. 32.

ihrer fünf Kinder und der Krieg ließen ihr weder Zeit noch Ruhe, weiterhin künstlerisch zu arbeiten: „Ihr künstlerisches Selbstverständnis ist gestört, auch da ihr Mann ihr keine ideelle Unterstützung zukommen läßt, „man soll ein Hobby auch nicht übertreiben“ sagt er.“³⁹⁰ Die Künstlerin bemerkte zu der Einstellung ihres Mannes: „Im Grunde hat er kein sehr gutes Verhältnis zu den Besten meiner Bilder gehabt, ihm waren sie einfach zu „modern“, meine Menschen waren ihm „zu häßlich“.“³⁹¹

Bei der Bombardierung wurde ein Großteil ihrer Arbeiten beschädigt. Obwohl einige Arbeiten später auf dem Dachboden des Hauses wieder gefunden und teilweise restauriert werden konnten, ist das Werk der Künstlerin aus den zwanziger Jahren weitestgehend zerstört.

Nach dem Krieg arbeitete die Künstlerin von 1946-62 als Sprechstundenhilfe ihres Mannes; noch immer gab es für sie keine Möglichkeit, wieder als Künstlerin zu arbeiten:

In der Zeit als Sprechstundenhilfe war ich nur noch „Wochenendmalerin“. Alles war dadurch erschwert, daß mein Mann fast in unserer gesamten Ehe krank war und ich dadurch viel von seiner Arbeit übernehmen mußte... Nur an den Wochenenden entstanden manchmal kleinformatige Bilder, oft Bildnisse der Kinder, auch Landschaften und Stillleben; kleinformatig deshalb, weil erst das Geld und später immer die Zeit knapp war – 20 Jahre lang. Ich stand immer unter extremem Zeitdruck und hatte während der Woche oft Angst, am Wochenende nichts „Ordentliches“ leisten zu können. Und wenn ich nach meinem Empfinden an dem Wochenende nicht „Ordentliches“ geleistet hatte, war für mich die folgende Woche eine kaputte, unglückliche Woche.³⁹²

An anderer Stelle bemerkte sie zu dieser Zeit: „Unruhe, Eile, Zeitdruck ließen nur selten Befriedigung entstehen. Mir fehlte auch der Schwung zur Auflehnung im Persönlichen, ich wurde vereinnahmt und wehrte mich zu selten.“³⁹³ Wie viele andere Künstlerinnen ihrer Generation hatte Haas-Gerber die Familie und Ehe mit der Kunst zu vereinbaren – „Ich war bisweilen verschrien als malende Mutter“³⁹⁴ – wie vielen anderen Künstlerinnen war es auch ihr unmöglich, diese verschiedenen Bereiche miteinander zu verzahnen, so dass sie ihren Beruf für lange Zeit hinten anstellte. Ab 1952 nutzte sie ihre

³⁹⁰ Zit. nach Schneider-Gehrke, Gisela: *Selbst – Bildnisse*, in: Stadt Duisburg (Hg.): *Gretel Haas-Gerber. Bildnisse – Selbst – Bildnisse*, AK Duisburg 1996, S. 5.

³⁹¹ Zit. nach Weis 1990, S. 79.

³⁹² Gretel Haas-Gerber, zit. nach ebd., S. 80.

³⁹³ Zit. nach Tüne, Anna (Hg.): *Körper, Liebe, Sprache: über weibliche Kunst, Erotik darzustellen*, Berlin 1982, S. 111.

³⁹⁴ Zit. nach Weis 1990, S. 80.

sogenannten „Malferien“³⁹⁵ zur Wiederbelebung der Malerei; es entstanden Bilder vom Bodensee, Chiemsee und Oberitalien; auch die Landschaften ihrer Urlaube in Italien, Frankreich, Bodensee, Allgäu etc. wurden festgehalten.

„Der Zeichenstil wurde zunehmend flächig-linear, beinahe ornamental, wobei die Bildfläche wesentlich stärker ins Gesamtkonzept eingebunden ist als vordem.“³⁹⁶ In den fünfziger Jahren veränderte Haas-Gerber ihren Stil, er war reduzierter, mehr auf das Wesentliche konzentriert; allerdings wendete sie sich nicht den zeitgenössischen gegenstandslosen Entwicklungen zu, sondern ließ sich vielmehr durch ältere, gegenstandsgebundene Künstler wie van Gogh, Gauguin oder Matisse beeindrucken (Abb. 24).

1964 starb ihr Mann – ein Wendepunkt für die Künstlerin. Doch so einfach war an die Kunst nicht wieder anzuknüpfen, wie sie selbst formulierte: „Nach all den Jahren der Unterbrechungen, tat ich mich [sic!] anfangs, nach dem Tod meines Mannes 1964, noch schwer mit meinen künstlerischen Plänen.“³⁹⁷ Sie entwickelte den vereinfachenden Stil weiter und entdeckte – wahrscheinlich durch ihre mehrmonatige Türkeireise 1967 inspiriert – Licht und Farbe (Abb. 25).

Was folgte, war die „Düsseldorfer Zeit“: „für Gretel Haas-Gerber eine Zeit des künstlerischen, kulturellen und politischen Aufbruchs“.³⁹⁸ Ihre dritte Schaffensphase begann und damit ein völliger Neuanfang, denn: „Langsam wurde ich mir meiner Kräfte und Werke wieder bewußt.“³⁹⁹ „Ich wollte freie Kompositionen machen, und meine Kinder meinten, daß ein Ortswechsel mir guttäte, so kam ich nach Düsseldorf.“⁴⁰⁰ Hier besuchte sie – immerhin schon über Mitte Sechzig – ab 1969 die Kunstakademie und wurde schließlich Meisterschülerin von K. O. Götz (*1914), dessen informelle Malerei sie allerdings nicht übernahm.

In Düsseldorf wurde sie von den Turbulenzen der Zeit und Entwicklungen in der Kunst beeinflusst; ihre Arbeiten wurden energischer, gleichzeitig leichter

³⁹⁵ Kaupen-Haas, Heidrun: *Lebenswege [über die Künstlerin Gretel Haas-Gerber, d. V.]*, in: Städtische Galerie Offenburg (Hg.): *Gretel Haas-Gerber. Ich und die Welt*, AK Offenburg 2007, S. 180.

³⁹⁶ Brandenburger-Eisele 1993, S. 15.

³⁹⁷ Zit. nach Weis 1990, S. 81.

³⁹⁸ Kaupen-Haas 2007, S. 180.

³⁹⁹ Gretel Haas-Gerber, zit. nach Wenzel, Angelika; Mentrup, Wolfgang: *Künstlerinnen in unserer Gesellschaft. Malende Frauen – Schreibende Frauen*, in: Volkshochschule Karlsruhe (Hg.): *Malende Frauen, schreibende Frauen. Künstlerinnen in unserer Gesellschaft*, AK Karlsruhe 1990, S. 12.

⁴⁰⁰ Zit. nach Weis 1990, S. 81.

und gelöster, offener, die Strukturen waren nun lockerer, die Objekte nicht mehr so streng umrissen wie zuvor. Das Graphische trat in den Vordergrund; die intensive Farbigkeit ging zurück, stattdessen kamen nun auch pastellene Töne zum Vorschein (Abb. 26). Bezüglich der Motive blieb der Mensch nach wie vor das zentrale Thema, doch kamen nun häufiger politische Aussagen hinzu. Die Künstlerin interessierte sich für gesellschaftliche Themen und führte dem Betrachter die sozialen Differenzen in der Gesellschaft vor Augen; so kritisierte sie das ihr unbeliebte aktuelle Zeitgeschehen (Abb. 27, 28, 29) und kann daher doch mit den Strömungen der damaligen Zeit in Verbindung gebracht werden.⁴⁰¹ Es entstanden Momentaufnahmen einer Gesellschaft, wie die Künstlerin sie sah, kritische Arbeiten zu Kriegen und Flüchtlingslagern⁴⁰², zur Atombombe oder dem wachsenden Einfluss der Medien (Abb. 30); überdies beschäftigte sie sich mit dem Thema Frauen und deren Isolation und Arbeit im Haushalt. Ende der siebziger Jahre malte sie die „Hausfrauenbilder“ (Abb. 31, 32), die Geschichten von der nicht gewürdigten Arbeit von Haus- und Putzfrauen erzählen, und kritisierte damit die gesellschaftliche Stellung und Benachteiligung der Frau. Vielleicht an ihre eigene Vergangenheit als Mutter und Ehefrau erinnert, zeigte sie in diesen Werken Verständnis für die Gefühle dieser Frauen. Dabei interessierte sie das

Mitleben und -leiden als Frau mit den anderen Frauen, im Wissen um deren besondere Bürde, thematisiert sich im ganzen Werk immer wieder, und im Alter stellt die Künstlerin dies in den Mittelpunkt ihrer Arbeit. In bestimmten Lebensphasen werden Mütter und Kinder zum wichtigen Thema.⁴⁰³

Immer wieder entstanden auch Selbstbildnisse, in denen sie ihren eigenen Selbstfindungsprozess verbildlichte. „Sich selbst löst Gretel Haas-Gerber immer wieder heraus in den Selbstbildnissen, sie isoliert sich, um sich besser ihrer genauen und kritischen Selbstprüfung unterziehen zu können.“⁴⁰⁴ Es scheint, als habe sich Haas-Gerber ihrer selbst versichern wollen, vielleicht vor allem hinsichtlich ihrer Doppelrolle als Frau/Mutter und (ältere) Künstlerin. Es liegt nahe, dass sie nun an dem ihr über lange Zeit verwehrten Beruf und an der Vergegenwärtigung des realisierten Traums - wieder als Künstlerin tätig sein zu können - festhalten wollte (Abb. 33, 34).

⁴⁰¹ Bspw. die Darstellung eines palästinensischen Flüchtlingslagers: „Kinder hinter Stacheldraht“ (1974; vgl. Abb. 27); Kritik am jugoslawischen Bürgerkrieg, am Vietnamkrieg, an der Atombombe, dem wachsenden Einfluss der Medien etc.

⁴⁰² Vgl. Städt. Gal. Offenburg 2007, S. 109 ff.

⁴⁰³ Nepita, Rainer: *Der Menschen wegen [zu Gretel Haas-Gerber, d. V.]*, in: Stadt Offenburg 1993, S. 22.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 22.

Ihre Farben wurden heller und pastellener, ihr Stil offener, gelöster, gleichzeitig zarter (Abb. 35). Es folgten sehr viele Reisen, u. a. an das Schwarze Meer, nach Indien, quer durch Europa; außerdem stellte sie wieder aus.⁴⁰⁵ 1985 kehrte sie nach sechzehn Jahren in Düsseldorf in ihre Heimat, nach Offenburg, zurück. Sie unternahm noch einige weitere Reisen und sagte 1995: „Ich kann jetzt noch nicht sterben, ich hab’ ja noch viel vor.“⁴⁰⁶ Bis zuletzt reiste sie viel und beteiligte sich weiterhin an Ausstellungen; 1997 erhielt sie den Maria-Ensle-Preis der Kunststiftung Baden-Württemberg. Sie starb 1998.

Haas-Gerber gehörte zu den ersten regulär studierenden Künstlerinnen an der Kunstakademie Karlsruhe. In ihrem Vorhaben wurde sie seitens der wohlhabenden Eltern unterstützt. Durch den Krieg wurde ihrer künstlerischen Arbeit ein Ende gesetzt, auch ihr Mann unterstützte sie nicht. Dennoch wagte sie nach dessen Tod einen Neuanfang, indem sie Ende der sechziger Jahre noch einmal studierte. Auf die Frage, wie sie die Zeit an der Karlsruher Akademie erlebt habe, antwortete die Künstlerin:

Also, mit größter Selbstverständlichkeit, dem guten Gefühl, zu Recht da zu sein. Ich muß Ihnen sagen, daß es mir gar nicht bewußt war, daß ich meine Zulassung zur Akademie eigentlich der 18er Revolution verdanke. Erst im Laufe des Studiums habe ich erfahren, daß Frauen erst so kurze Zeit zum Studium zugelassen waren. Für mich selbst war es so selbstverständlich, ich wollte schon lange Malerin werden.⁴⁰⁷

Anders als viele Stimmen in der Literatur, die auf die besondere Stellung der Kunststudentinnen im männlich dominierten Kunstbetrieb hinweisen, zeigt sich in diesem Fall, dass die Künstlerin die Situation als ganz normal empfand und sich nicht als Außenseiterin sah.

Weiter wurde Haas-Gerber gefragt, ob sie während ihres Studiums Benachteiligungen von Frauen bemerkt habe, worauf sie Folgendes erwiderte:

Nein, erstmal nicht, wobei Karlsruhe wesentlich fortschrittlicher war als München. Allerdings hatten Professoren meistens nur männliche Meisterschüler. Ich weiß nicht, ob das Zufall war. Damals waren wir ca. 1/3 Frauen und 2/3 Männer. Wissen, Sie, manchen Professoren gefiel es wohl auch, die fanden es ganz amüsant, nachdem sie immer nur Männer in den Ateliers hatten, nun auch Frauen im Unterricht zu haben.⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ Vgl. Kaupen-Haas 2007, S. 180.

⁴⁰⁶ Gretel Haas-Gerber, zit. nach Ludwig, Jochen: *Dem Leben so nah. Späte Bilder [zu den Arbeiten Gretel-Haas Gerbers, d. V.]*, in: Städt. Gal. Offenburg 2007, S. 157.

⁴⁰⁷ Zit. nach Weis 1990, S. 77.

⁴⁰⁸ Zit. nach ebd., S. 78.

Man darf wohl vermuten, dass Haas-Gerber eine selbstbewusste, emanzipierte Frau war, da sie sich nicht von ihrem Wunsch, als Künstlerin arbeiten zu können, abbringen ließ – weder war die Gegenwehr ihres Mannes oder anderer stark genug, noch ließ sie sich davon abschrecken, in Düsseldorf mit 66 Jahren einen künstlerischen Neuanfang und ein zweites Kunststudium zu wagen.

3.1.3. Fridel Dethleffs-Edelmann

„Nun ist's unterwegs nach München – eines von den 15000 eingesandten Gemälden. Ob's Gnade findet? Eigentl. zweifle ich kaum daran. Das Bild ist nicht schlecht.“⁴⁰⁹

Die Künstlerin wurde am 30.11.1899 als Fridel Edelmann in Hagsfeld bei Karlsruhe geboren. Ihre Eltern waren Besitzer eines Gasthauses und zudem Weingroßhändler. Die finanzielle Situation erlaubte es ihnen, ihrer Tochter eine künstlerische Ausbildung zu ermöglichen. Im Mädchenpensionat soll Dethleffs-Edelmann zunächst „vom Zeichenunterricht wegen Unbegabtheit dispenziert“ worden sein, „bis eine neue Lehrerin fand, daß es ein Kind, das nicht malen kann, einfach nicht gibt. Und auf einmal ging's.“⁴¹⁰ In ihrem sog. Arbeitskalender hielt die Künstlerin fest, dass der dortige Unterricht „sehr anregend“ war (Abb. 36).⁴¹¹

Wie für andere Kunstinteressierte ihres Geschlechts war an ein Studium an einer Kunstakademie jedoch nicht zu denken, so dass auch Dethleffs-Edelmann zunächst andere Wege beschreiten musste, um sich zur Künstlerin ausbilden zu lassen. Angeblich war sie ab 1915 Privatschülerin von Wilhelm Trübner (1851-1917); hierzu finden sich allerdings keine weiteren bestätigenden Informationen.⁴¹² 1916 und 1917 besuchte sie die

⁴⁰⁹ Die Künstlerin über ihr „Familienbild“, welches sie zur Eröffnung und ersten „Deutschen Großen Kunstausstellung“ in das Haus der Deutschen Kunst nach München schickte. Es wurde dort allerdings nicht ausgepackt und nicht ausgestellt; die Künstlerin schickte es im selben Jahr später zur „Gaukulturschau“ nach Bühl. Arbeitskalender der Künstlerin, Nachlass FDE, S. 74 bzw. 61.

⁴¹⁰ Hofstätter, Hans: *Zu Persönlichkeit und Werk von Fridel Dethleffs-Edelmann*, in: Bodenseemuseum Friedrichshafen (Hg.): *Die Malerin F. Dethleffs-Edelmann*, Friedrichshafen 1980, S. 12.

⁴¹¹ Arbeitskalender der Künstlerin, Nachlass FDE, S. 1.

⁴¹² „1915 Privatschülerin von Wilhelm Trübner in Karlsruhe“, in: Riedle, Bernd (Hg.): *Fridel Dethleffs-Edelmann - Ursula Dethleffs. Ein Überblick*, Isny 1997, S. 6. Im Arbeitskalender hat die Künstlerin zu einem Unterricht bei Trübner allerdings keine Einträge gemacht. Vgl. diesbezüglich auch Merkel, Ursula: *Fridel Dethleffs-Edelmann – Leben und Werk*, in: Stadt

Großherzoglich Badische Kunstgewerbeschule, „doch das Kunsthandwerk reizte sie wenig“⁴¹³; die Künstlerin selbst notierte in ihrem Arbeitskalender zu ihrem Aufenthalt an der Kunstgewerbeschule: „Der ganze Schulbetrieb sehr faul; ich auch wenig Ernst zur Sache“⁴¹⁴. Sie wechselte an die Malerinnenschule Karlsruhes, doch auch diese Einrichtung konnte sie nicht überzeugen. 1917 lautet ein Eintrag in ihrem Arbeitskalender: „Ganz fauler Betrieb, gar nichts gelernt. Mich auf französisch gedrückt.“⁴¹⁵ Weiter hielt die angehende Künstlerin fest, dass sie im Jahre 1919 privaten Zeichenunterricht bei Alice Proumen (Leb.daten unbekannt) nahm.⁴¹⁶

Verschiedene Quellen geben für das Jahr 1919 an, Dethleffs-Edelmann habe ab diesem Jahr mit ihrem Kunststudium an der Karlsruher Kunstakademie begonnen; ebenso finden sich Angaben, sie sei die erste Frau gewesen, die dort habe studieren dürfen und die sich den Zutritt zur Akademie zuvor mit anderen angehenden Studentinnen durch eine Protestversammlung erkämpft habe.⁴¹⁷ Hierzu fehlen allerdings jegliche Nachweise; auch in ihrem Arbeitskalender lassen sich diesbezüglich keinerlei Einträge finden. Darüber hinaus weisen die Namenslisten der Karlsruher Kunstakademie⁴¹⁸ für das erste Semester, in dem Frauen zugelassen waren, nur wenige weibliche Namen auf – jener Dethleffs-Edelmanns ist nicht darunter. In den Listen der nächsten Semester ist sie ebenfalls nicht aufgeführt. Im Studienjahr 1921/22 ist in der Aufführung der „Vortragshospitanten“ folgender Eintrag gemacht worden: „Edelmann Friedrich, Hagsfeld“. Ob es sich hierbei eventuell um einen Schreibfehler handelt und eigentlich die tatsächlich aus Hagsfeld stammende Künstlerin Fridel Edelmann gemeint war, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen und kann daher nicht als gesicherter Nachweis für den Akademiebesuch der Künstlerin gelten.⁴¹⁹ Der Arbeitskalender der Künstlerin verzeichnet erst zwei Jahre später folgenden Eintrag: „Herbst 23. [sic!] trat ich in die Landeskunstschule (Akademie d. b. K.) zu Prof. E. Würtenberger in die

Karlsruhe; Städtische Galerie (Hg.): *Fridel Dethleffs-Edelmann: Malerin der Neuen Sachlichkeit*, AK Karlsruhe 2000, S. 28 (dort Anm. 6).

⁴¹³ Merkel 2000, S. 16.

⁴¹⁴ Arbeitskalender der Künstlerin, Nachlass FDE, S. 2.

⁴¹⁵ Ebd., S. 3.

⁴¹⁶ Vgl. ebd., S. 3.

⁴¹⁷ Vgl. Hofstätter 1980, S. 18 sowie Dethleffs, Ursula: *Vorwort [zur Ausstellung, d. V.]*, in: Bodenseemuseum Friedrichshafen (Hg.): *Fridel Dethleffs-Edelmann. Arbeiten aus 5 Jahrzehnten. Von der Neuen Sachlichkeit zur Collage*, AK Friedrichshafen 1971, o. S.

⁴¹⁸ Vgl. GLAK 235 40154.

⁴¹⁹ Merkel gibt an, dass die Künstlerin „ab 1921 in den Schülerlisten geführt“ wurde, bezieht sich allerdings auf dieselben, nicht gesicherten Akten. Vgl. Merkel 2000, S. 17.

Graphikklassse ein“ (Abb. 37).⁴²⁰ Ab 1923 wurden die Studenten in den Akten nicht mehr namentlich gelistet, so dass die Angaben der Künstlerin nicht überprüft werden können.

Geht man nach den Notizen der Künstlerin, studierte sie bei Professor Ernst Würtenberger in der Graphikklassse; hierzu hielt sie fest: „Entwürfe zu Holzschnitten nach Photos – glänzender Unterricht“⁴²¹. Außerdem hatte sie bei Professor Hermann Gehri (1879-1944) Unterricht im „Figurenzeichnen“; auch hierzu kommentierte sie: „habe viel gelernt; der 1. wirklich lohnende Unterricht“⁴²² (Abb. 38, 39). Im Jahr 1925 wurde sie schließlich Meisterschülerin Würtenbergers mit eigenem Atelier.⁴²³

Schon vor und während des Studiums beteiligte sich Dethleffs-Edelmann an verschiedenen Ausstellungen. Anfangs waren ihre Arbeiten in diversen Galerien zu sehen. 1922 stellte sie bei der „Deutschen Kunstausstellung“ in Baden-Baden aus, ein Jahr darauf bei der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in Karlsruhe.⁴²⁴ 1926 erwarb die Kunsthalle Karlsruhe eines ihrer zahlreichen Blumenbilder, die Arbeit „Winterastern“ (Abb. 40).

1924 war ihr, so bei Münch zu lesen, ein Lehrstuhl an der Kunstakademie Karlsruhe angeboten worden, „den sie aber ablehnte, weil sie damals schon was anderes im Kopf hatte.“⁴²⁵ Dazu ist allerdings nichts im Arbeitskalender der Künstlerin vermerkt; diese Aussage ist eher anzuzweifeln, da Dethleffs-Edelmann zu diesem Zeitpunkt erst seit einem Jahr Studentin an der Kunstakademie war.

Die Kunst Dethleffs-Edelmans lehnte sich in dieser Zeit an die Neue Sachlichkeit an, ebenso griff sie den Stil des in Karlsruhe verehrten Hans Thoma (1839-1924) auf – die Künstlerin sah sich sowohl der Tradition als auch des Neuen und Zeitgenössischen verbunden: „Das Schwanken zwischen diesen beiden Grundtendenzen zieht sich durch das gesamte malerische Werk vor dem Zweiten Weltkrieg.“⁴²⁶ Wie die neusachlichen Künstler griff Dethleffs-

⁴²⁰ Arbeitskalender der Künstlerin, Nachlass FDE, S. 8.

⁴²¹ Ebd., S. 8.

⁴²² Ebd., S. 8.

⁴²³ Sie verzeichnete in ihrem Arbeitskalender: „Herbst 25 wurde ich Meisterschülerin von Prof. E. Würtenberger, Atelier Westendstr. 81 in der Schule“, ebd., S. 11.

⁴²⁴ Vgl. Vermerke der Künstlerin, in der schriftlichen Ausstellungsdocumentation der Künstlerin, Nachlass FDE.

⁴²⁵ Münch, Walter: *Ausstellungseröffnung Fridel Dethleffs-Edelmann am 8.2.1981 in der Giebelgalerie der Kreissparkasse Wangen im Allgäu*, in: ders.: *6 Lobreden von 1981 anlässlich der Ausstellungseröffnungen*, Ravensburg 1981, S. 7.

⁴²⁶ Merkel 2000, S. 20.

Edelmann zu alltäglichen gegenständlichen Motiven, die sie, realistisch und prominent ins Bildzentrum gerückt, allerdings weicher und wärmer wiedergab (Abb. 41). „Dessen sozialkritische, am Grotesken und an der Karikatur orientierte Formulierungen sucht man bei Fridel Dethleffs-Edelmann vergeblich.“⁴²⁷

In den zwanziger Jahren malte Dethleffs-Edelmann v. a. Stillleben, im Besonderen Blumenbilder. Anders als die neusachlichen Künstler aber „zeigt sie die Gegenstände in einer realen Beziehung zur Umgebung“⁴²⁸. Zunächst arbeitete sie noch in altmeisterlicher Manier, dann entstanden jene der Neuen Sachlichkeit angenäherte Stillleben mit einzeln dargestellten Pflanzen, später auch Arbeiten, die die Blumen nicht mehr vereinzelt, sondern mit Panoramalandschaften im Hintergrund zeigten, was die Gewächse zu einer Art Brücke zwischen Innen- und Außenwelt des Bildes werden ließ (Abb. 42).

Die frühen Landschaften der Künstlerin erinnern an Hans Schöpfli (1896-1976), einem mit Dethleffs-Edelmann befreundeten Karlsruher Künstler, der Trübner-Schüler war, und mit dem die Künstlerin viele Ausflüge unternahm.⁴²⁹

Viele ihrer naturtreuen Landschaftsarbeiten zeigen den Schwarzwald in sachlich-stimmungsvoller Art und Weise, mit Beobachtungsgabe für Details und Exaktheit (Abb. 43, 44). „Die menschliche Sicht der Malerin auf die Landschaft bezieht sie so ein, daß wir sie spüren, ohne sie zu sehen.“⁴³⁰ Außerdem malte Dethleffs-Edelmann Aquarelle, die – anders als die Landschaften – viel weicher und leichter wirken (Abb. 45).

Grundsätzlich und v. a. in der Porträtauffassung orientierte sie sich an ihrem Vorbild und Lehrer Ernst Würtenberger, der sie auch nach ihrer Studienzeit bei verschiedenen Ausstellungsvorhaben immer wieder unterstützte. Dem Studium folgten schließlich Reisen nach Paris (1928) und Florenz (1929).

Die Künstlerin war gegen Ende der zwanziger Jahre und Anfang der dreißiger Jahre mit ihrer gemäßigten neusachlichen Malerei sehr erfolgreich, vor allem bekam sie Porträtaufträge. 1930 erhielt sie schließlich die Silber-Medaille für ihr in der Ausstellung „Das Badische Kunstschaffen“ gezeigtes Blumenstillleben „Altmodischer Strauß“ (Abb. 46).⁴³¹

⁴²⁷ Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Künstlerinnen der Neuen Sachlichkeit in Karlsruhe. Fridel Dethleffs-Edelmann (1899-1982) und Hanna Nagel (1907-1975)*, in: Büttner, Katharina; Papenbrock, Martin (Hg.): *Kunst und Architektur in Karlsruhe. Festschrift für Norbert Schneider*, Karlsruhe 2006, S. 106.

⁴²⁸ Hofstätter 1980, S. 44.

⁴²⁹ Vgl. Notizen im Arbeitskalender der Künstlerin, Nachlass FDE, S. 4 f.

⁴³⁰ Hofstätter 1980, S. 36.

⁴³¹ Vgl. Vermerk der Künstlerin und Mitteilung der Ausstellungsleitung, in der schriftlichen Ausstellungsdocumentation der Künstlerin, Nachlass FDE.

1931 heiratete sie Arist Dethleffs, den Sohn eines Allgäuer Fabrikanten. Heute noch werden unter dem Namen Dethleffs Wohnwagen hergestellt; auch seiner Frau baute der Entwickler von Wohnwagen ein „fahrendes Atelier“, so dass diese auch unterwegs ihre künstlerische Aktivität nicht einschränken musste. Mit dem sog. „Wohnauto“ unternahmen sie bis zum Kriegsausbruch diverse Reisen durch Europa.

Ebenfalls 1931 siedelte das Ehepaar nach Ottersweier (Mittelbaden) über. Zwei Jahre darauf wurde die gemeinsame Tochter Ursula geboren, die später – wie ihre Mutter – Künstlerin werden sollte.

Dethleffs-Edelmann gelang es, Familie, Ehe und Beruf zu vereinen – damit ging es ihr anders als vielen ihrer Kolleginnen, denen dies, oft durch die fehlende Unterstützung ihrer Familien, nicht glückte. Dass Dethleffs seiner Frau für ihre Reisen ein mobiles Atelier baute, lässt annehmen, dass er sie in ihrer künstlerischen Entfaltung nicht hinderte, im Gegenteil, eher unterstützte, was damals – durch das gesellschaftlich noch verankerte traditionelle Verständnis der Rollenverhältnisse von Mann und Frau – keinesfalls selbstverständlich war.

Von 1932 stammt ein bekanntes Selbstbildnis Dethleffs-Edelmanns (Abb. 47), das sie selbst als Künstlerin zeigt und zu welchem in der „Badischen Presse“ anlässlich der Ausstellung „Die Frau im Bilde“ im Badischen Kunstverein Karlsruhe festgehalten wurde:

Gleich im ersten Raum [der Ausstellung in der Kunsthalle Karlsruhe, d. V.] fällt Fridel Dethleffs-Edelmann mit dem Bild einer Malerin auf (Selbstbildnis?), einem der wenigen Stücke, welche die Frau im Beruf erfassen und darstellen, aber nicht bloß um dessentwillen bemerkenswert, sondern wegen der sachlich-strengen und überzeugenden Gestaltung von Kopf, Hand und Gewand.⁴³²

In weißem Malkittel mit doppelseitigem Pinsel in der rechten Hand, die andere entspannt in die Tasche gesteckt, steht sie dem Betrachter direkt gegenüber und schaut jenen aufmerksam, beobachtend und selbstbewusst an. Es hat den Anschein, als wolle die Künstlerin sich selbst prüfen, vielleicht sich ihrer selbst als „Künstlerin“ vergewissern, jetzt nachdem sie geheiratet hatte und vielleicht schon ahnte, dass sie durch die Familienpflichten mehr an Aufgaben zu bewältigen hatte. Gleichzeitig strahlt die Künstlerin Souveränität und Selbstbewusstsein aus, so dass man diese Arbeit auch als eine Art Stellungnahme verstehen kann: dass auch Frauen in der bildenden Kunst

⁴³² Vgl. Zeitungsausschnitt „Badische Presse“, ohne Datum, in der schriftlichen Ausstellungsdocumentation der Künstlerin, Nachlass FDE.

Erfolg haben können. Mit diesem „Selbstbildnis vor der Staffelei“, welches sie auf verschiedenen Ausstellungen zeigte, gewann sie 1932 den „Badischen Staatspreis“. In vielen Zeitungen wurde die Arbeit der Künstlerin gezeigt, sie erhielt – nach Angaben in ihrem Arbeitskalender und den von ihr gesammelten Zeitungsausschnitten – zahlreiche positive Kritiken.⁴³³ Schließlich erwarb die Staatsgalerie München das Gemälde; heute befindet es sich in der Kunsthalle Augsburg.⁴³⁴

Während der Zeit des Nationalsozialismus verhielt sich die Künstlerin konform; auch in den dreißiger und vierziger Jahren arbeitete sie weiterhin und war mit Auftragsarbeiten beschäftigt.⁴³⁵ Jürgens-Kirchhoff beobachtet bei der Künstlerin schon

früh eine Affinität zu einer „Neuen deutschen Romantik“, die Ende der 20er Jahre mit ihrem Rückgriff auf die deutsche Renaissance eine Entwicklung einleitete, die sich zum Teil umstandslos in eine nationalsozialistische Kunst- und Kulturpolitik überführen ließ.⁴³⁶

Aus dieser Zeit stammt das „Familienbild“ (Abb. 48) – von der Künstlerin zunächst auch „Selbdritt“ und später dann „aus politisch-weltanschaulichen Gründen“, so notierte sie selbst, „Selbstbildnis mit Mann und Kind“⁴³⁷ genannt. Begonnen hat die Künstlerin mit der Arbeit bereits 1934, fertiggestellt war sie 1937. Es zeigt die Familie Dethleffs: die Künstlerin, ihren Ehemann Arist und die gemeinsame Tochter Ursula. Unten links im Bild ist die sitzende Künstlerin zu sehen, die ihr Kind auf ihrem Schoß – kniend – hält, welches die untere rechte Bildhälfte einnimmt. Mutter und Kind überragend steht der Vater hinter den beiden, seine rechte Hand auf die Schulter der Künstlerin, seine linke an den Rücken des Kindes gelegt. Im Aufbau bildet die Familie ein Dreieck, im Hintergrund zeigt der Blick aus dem Fenster eine Landschaft, in der rechten oberen Bildhälfte ist eine Burg – Burg Windeck bei Ottersweier – abgebildet. Auch in dieser Arbeit blickt die Künstlerin den Betrachter direkt an, während ihr Mann zwar in dieselbe Richtung schaut, sein Blick aber indifferent und in sich verschlossen, nachdenklich und für den Betrachter unzugänglich bleibt. Die Tochter, die der Betrachter im Profil von links sieht, blickt ebenfalls vor

⁴³³ Vgl. Arbeitskalender der Künstlerin, Nachlass FDE, S. 46 sowie entsprechende Zeitungsausschnitte in der schriftlichen Ausstellungsdocumentation der Künstlerin, Nachlass FDE.

⁴³⁴ Vgl. Riedle 1997, S. 18.

⁴³⁵ Vgl. Vermerke zu ihren Arbeiten, in Arbeitskalender der Künstlerin, Nachlass FDE.

⁴³⁶ Jürgens-Kirchhoff 2006, S. 109.

⁴³⁷ Arbeitskalender der Künstlerin, Nachlass FDE, S. 58 ff.

sich. Dethleffs überragt im Bildaufbau Frau und Kind, der Aufbau kommt – bewusst oder unbewusst – somit nationalsozialistischen Idealen von der Hierarchie innerhalb der Familie sehr nahe. Gleichzeitig wirkt Dethleffs hinsichtlich seines Blickes und seiner Körperhaltung unsicher, es scheint fast so, als fühle er sich in seiner Rolle nicht wohl – es ist ganz klar die Künstlerin, die hier das Selbstbewusstsein der Familie ausstrahlt und damit die hierarchische Struktur wieder auflöst. Zum einen kann man dieses Werk der bodenständigen „sacra familia“ als Selbstporträt der Künstlerin verstehen, die sich nun – anders als beispielsweise in ihrem „Selbstbildnis vor der Staffelei“ – mit ihrer Familie zeigt, als dem, was zu ihr gehört, was sie vervollständigt. Zum anderen fügt sich die Darstellung vom Stil durchaus in die Zeit ein, oder wie Jürgens-Kirchhoff formuliert, schien die Künstlerin nicht unwillig, „Inhalte zu formulieren, die den gesellschaftlichen Leitbildern des Nationalsozialismus nahe standen.“⁴³⁸

Die Künstlerin überarbeitete ihr Werk immer wieder (1934-1937) und stellte es auf verschiedenen Ausstellungen aus, unter anderem 1936 bei der „Deutschen Frauenkunst“ in Mannheim und Stuttgart und im Oktober desselben Jahres bei der „Gaukulturschau Baden“ in Karlsruhe. Die Presse wertete diese Arbeit der Künstlerin positiv, sie bekam zahlreiche gute Kritiken.

Während des Nationalsozialismus und während des Krieges nahm Dethleffs-Edelmann weiterhin an Ausstellungen teil; sie beteiligte sich 1936 an der Ausstellung „Deutsche Frauenkunst der Gegenwart“ im Mannheimer Kunstverein, zwei Jahre später zeigte sie Arbeiten für den „Bund Badischer Künstlerinnen“ im Kunstverein Karlsruhe. Von 1940 bis 1943 zeigte sie verschiedene Blumenbilder (u. a. die Werke „Zinnien“ (Abb. 49), „Blühender Kaktus“, „Hochsommerblüten in alter Glasvase“) bei der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München.⁴³⁹

Seit 1938 wohnte die Familie in Isny (Allgäu). Dethleffs-Edelmann leitete dort vorübergehend die Firma ihres Mannes, der von 1939-1941 und 1944/45 zum Kriegsdienst eingezogen worden war. Wenn auch etwas eingeschränkt scheint sie noch Auftragsarbeiten angenommen zu haben⁴⁴⁰; oftmals diente auch ihre Tochter als Motiv (Abb. 50).

⁴³⁸ Jürgens-Kirchhoff 2006, S. 108 f.

⁴³⁹ Vgl. Einträge in den Ausstellungskatalogen der „Großen Deutschen Kunstausstellung“, 1940 bis einschl. 1943. Abrufbar unter URL: <http://www.arthistoricum.net/ressourcen/gdk/> [03.08.2009].

⁴⁴⁰ Vgl. Vermerke der Künstlerin, in Arbeitskalender der Künstlerin, Nachlass FDE.

Nach Kriegsende brach für Dethleffs-Edelmann eine „neue Phase sowohl künstlerischer als auch kunstpolitischer Arbeit“⁴⁴¹ an. 1947 gehörte das Ehepaar Dethleffs zu den Begründern der „Oberschwäbischen Sezession“ – die „bald zu den wichtigsten Künstlervereinigungen der Nachkriegszeit in Südwestdeutschland“⁴⁴² gehören sollte. 1950 erweiterte man die Gruppe zur „Sezession Oberschwaben-Bodensee“ (SOB), die auch überregionale Beachtung fand; Otto Dix war (1891-1969) zeitweise Präsident (ab 1951 bis zu seinem Tod) der Vereinigung.⁴⁴³

In ihrer Nachkriegskunst nahm die Künstlerin die allgemeinen künstlerischen Tendenzen auf und bewegte sich in ihren Arbeiten zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion; die Motive blieben jedoch die gleichen – Bildnisse, Landschaften und Blumenstücke (Abb. 51, 52). Ab den fünfziger Jahren interessierte sie sich immer mehr für die Abstraktion.

Nach dem Krieg unternahm die Künstlerin zahlreiche Wohnwagenreisen durch Europa, in den Vorderen Orient, nach Israel, Ägypten und Russland. Besonders die in Russland gewonnenen Eindrücke, die Farben und die dortige Architektur veränderten ihre Palette: Nun herrschten in ihren Arbeiten erdigere Töne und fleckige Hintergründe vor. Insgesamt waren die Arbeiten strukturierter, nach Farben und Formen geordnet (Abb. 53, 54).

Gesundheitlich beeinträchtigt suchte die Künstlerin schließlich seit Ende der sechziger Jahre nach neuen Mitteln des künstlerischen Ausdrucks und entdeckte das Medium der Collage für sich; es entstanden verschiedene Arbeiten mit unterschiedlichen Themen und neuen Elementen. 1975 erhielt Dethleffs-Edelmann schließlich das Bundesverdienstkreuz; 1982 verstarb sie.

Dethleffs-Edelmann war eine der wenigen Künstlerinnen, die sich Zeit ihres Lebens ihrem Kunstschaffen widmete und der es gelang, trotz Ehe und Familie, weiterhin ihren Beruf auszuüben. Über die Jahre hinweg war sie dank zahlreicher Auftragsarbeiten und aktiver Ausstellungsbeteiligungen erfolgreich, nicht zuletzt vielleicht auch wegen ihrer oft als „weiblich“ geltenden Motive in ihren Arbeiten (Blumenbilder, Stilleben, Landschaften, Kinder), die sich gut in die Zeit einfügten. Darüber hinaus waren auch die wirtschaftlichen Gegebenheiten so, dass sie sich der Kunst widmen konnte

⁴⁴¹ Merkel 2000, S. 25.

⁴⁴² Ebd., S. 25.

⁴⁴³ Vgl. Angaben bei Merkel 2000, S. 26. Nähere Informationen auch bei Ficus, André (Hg.): *Maler und Bildhauer in einer Landschaft. 1947-1977. Sezession Oberschwaben Bodensee*, Friedrichshafen 1977 bzw. Kuhn, Elmar et al. (Hg.): *Gruppenbild vor Landschaft. Die Sezession Oberschwaben-Bodensee, 1947-1985*, AK Meersburg/Ochsenhausen/Ravensburg/Bodenseekreis, Friedrichshafen 1997.

und nicht wie andere Frauen einen Beruf wählen musste, der die Familie finanziell mit unterstützen musste. Weder unterbrach sie ihre künstlerischen Aktivitäten aufgrund kräfte- und zeitzehrender Familienpflichten noch aufgrund von Beeinträchtigungen während der Kriegsjahre. Sie arbeitete kontinuierlich an ihrem Werk, was wiederum ein Beitrag dazu gewesen sein könnte, nicht in Vergessenheit zu geraten wie so viele andere Kunstschaaffende ihres Geschlechts. Zu ihrem künstlerischen Erfolg führte sie einerseits ihre stetige Beschäftigung mit der Kunst, u. a. auch die rege Teilnahme an Ausstellungen – so blieb sie immer im Gespräch, auch in der Presse konnte man viele Kritiken über ihre Arbeiten lesen. Bedeutende Unterstützung erfuhr sie andererseits aber auch von ihrem Mann, der sie förderte und mit künstlerischen Ratschlägen zur Seite stand.

3.1.4. Hanna Nagel

„Ich zeichne, weil es mein Leben ist.“⁴⁴⁴

Hanna Nagel gehört ebenfalls zu jenen Frauen, die zu der ersten Generation der Studentinnen an Kunstakademien zählen; auch sie verwirklichte ihren Wunsch, Künstlerin zu werden.

Geboren am 10. Juni 1907 in Heidelberg, wurde sie wie die anderen bisher aufgeführten Künstlerinnen von ihren Eltern in ihrem Vorhaben, Künstlerin zu werden, unterstützt. Ihr Vater, von Beruf Großkaufmann und darüber hinaus sehr kunstinteressiert, hatte jahrelang den Vorsitz des Heidelberger Kunstvereins inne, ihre Mutter war Lehrerin.⁴⁴⁵ Darüber hinaus waren Nagels Eltern gut situiert, so dass die künstlerische Ausbildung der Tochter gefördert werden konnte: Schon früh bekam Hanna Nagel zusätzlich zur Schulausbildung, die sie mit der Mittleren Reife abschloss, private Zeichenstunden. Außerdem machte sie eine Buchbinderlehre, die sie 1924 beendete. Anschließend studierte sie ab 1925 an der Badischen Landeskunstschule Karlsruhe (Abb. 55):

Am Mittwoch, 16. Dez. 25, um 11 Uhr aufgenommen, 5 Minuten vor Erscheinen des Senats, also vor der Entscheidung über endgültige Aufnahme! Auf dem Tisch sind alles meine Arbeiten! Ich bin eine von den

⁴⁴⁴ Die Künstlerin, zit. nach Mugdan, Klaus: *Einführung [zu Hanna Nagel, d. V.]*, in: Fischer-Nagel, Irene (Hg.): *Hanna Nagel. Ich zeichne, weil es mein Leben ist*, Karlsruhe 1977, S. 5.

⁴⁴⁵ Vgl. Himmelheber, Susanne: *[Über Hanna Nagel, d. V.]*, in: BBK Karlsruhe (Hg.): *Hanna Nagel. Frühe Arbeiten 1926-1934*, AK Karlsruhe 1981, S. 3.

äußerst aufgeregtsten u. bin die einzige, die ohne Vorbildung fest in die Fachklasse kam.⁴⁴⁶

Hanna Nagel schien sich sehr über die Aufnahme an der Akademie gefreut zu haben: „Ein neuer Lebensabschnitt: Kunstschule und Stift. Für sentimentale Gedanken [...] habe ich nie mehr Zeit. Ich schmeiß mich auf die Kunscht!“⁴⁴⁷

Auch wenn die heutige Aktenlage keinen Aufschluss mehr zu den Lehrern Hanna Nagels gibt, geht aus ihren eigenen Notizen hervor, dass sie zunächst von den Professoren Karl Hubbuch (1891-1979) und Wilhelm Schnarrenberger (1892-1966) unterrichtet wurde (Abb. 56):

Von Montag bis Mittwoch: Schnarrenberger, Gebrauchsgraphik. Von Donnerstag – Samstag Hubbuch, die 36jährige (!) Bestie Mann. Abends von 6 - 9 Abendakt, ich verlerne Prüderie, hoffentlich lern ich die Gemeinheit nicht dazu. Ich sehe, dass ich „Talent“ hab.⁴⁴⁸

Ihren Lehrer Hubbuch verehrte sie sehr; sein Unterricht sollte den größten Einfluss auf die künstlerische Entwicklung Nagels haben: Durch ihn fand Nagel das Interesse an der Graphik, bei ihm lernte die Künstlerin, sich auf die Figur zu konzentrieren, sie zu isolieren: „Bei Hubbuch wurde ich gehalten, das Einmalige, die ans Groteske grenzende Besonderheit einer Erscheinung in fast karikaturistischer Zuspitzung zu packen.“⁴⁴⁹ Hubbuch „beeindruckte [...] die Studentin wegen seiner Dynamik, Vehemenz und Rigorosität“⁴⁵⁰.

Nagel arbeitete zunächst ganz im Zeichen der Neuen Sachlichkeit, ihre Arbeiten aus dieser Zeit zeigen das typisch neusachlich Karikierte, Schonungslos-Direkte: „Nichts zu beschönigen, sondern einen Zustand der Wirklichkeit illusionslos wiederzugeben, war schon die Devise von Hubbuchs Verismus“⁴⁵¹, ähnlich hielt es Nagel in ihren Arbeiten (Abb. 57). Gegen Ende der zwanziger Jahre wurde ihr Arbeitsstil weniger scharf, dafür persönlicher (Abb. 58).

Nagel gehörte nicht nur zu der neuen Generation der emanzipierten Frau der Weimarer Republik, auch ihr Erscheinungsbild war anders als das der

⁴⁴⁶ Notizen in privatem Fotoalbum der Künstlerin, Nachlass IFN.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Hanna Nagel, zit. nach Ruhmer, Eberhard: *Hanna Nagel*, München 1965, S. 25.

⁴⁵⁰ Wille, Katharina: *Hanna Nagel. „Der begreifbaren Wirklichkeit mit bekennnerischem Zuge treu“*, in: Stadt Waldkirch (Hg.): *Den Zeitgeist im Visier. Kritischer Realismus in Baden 1914-1933. Georg Scholz, Karl Hubbuch, Wilhelm Schnarrenberger, Hanna Nagel*, AK Bonn, Stuttgart 1991, S. 114.

⁴⁵¹ Hofstätter, Hans: *Hanna Nagel – Das frühe Werk*, AK Freiburg 1975, S. 10.

traditionellen Frau: Die Künstlerin trug eine dicke Brille und einen Kurzhaarschnitt⁴⁵², auch ihre Kleidung wirkte neutral und unauffällig. Dies mag einerseits in Anlehnung an die Mode jener Zeit geschehen sein, andererseits könnte man auch schlussfolgern, dass die Künstlerin durch ihr subtiles, fast schon jungenhaftes Auftreten in der Akademie und „unter Kollegen“ nicht so sehr Aufmerksamkeit ob ihrer Weiblichkeit auf sich ziehen wollte: je neutraler und unauffälliger, desto besser. Vielleicht sah sie sich durch das Abschneiden ihrer Haare ihren Lehrern näher, optisch angeglichen erhoffte sie sich, eher auf einer Stufe mit ihren Vorbildern und Professoren zu stehen (Abb. 59).

Im April 1927 wechselt sie nach einer Meinungsverschiedenheit mit Hubbuch die Klasse, sie besuchte nun den Unterricht von Hermann Gehri (1879-1944); 1927/28 wurde sie Meisterschülerin von Walter Conz (1872-1947), der die Radierfachklasse leitete:

An der Karlsruher Akademie war ich Meisterschülerin mit einem Atelier für Graphik (Radierung).⁴⁵³

Außerdem wurde sie von August Babberger (1885-1936), Georg Scholz (1890-1945), Ludwig Schweinfurth (Leb.daten unbekannt) in Lithographie und Ernst Würtenberger in Holzschnitt unterrichtet; zu letztem notierte sie: „Ich hasse ihn sehr, er schimpft immer über meine Sachen.“⁴⁵⁴

Schon bald wurde es Hanna Nagel in Heidelberg und Karlsruhe zu eng und provinziell, auch ihr Akademielehrer Hubbuch riet ihr zu einer räumlichen Veränderung; dazu notierte die Künstlerin neben eine ihrer Studien (Abb. 60):

Ich soll mehr erleben, nicht mehr Samstags nach Hause fahren, weil ich da zu sehr ins bürgerliche [sic!] abrutsche, allein nach Berlin, Weltgetriebe, aus Karlsruhe raus, das rosane Jäckchen, je mehr man kann, desto unauffälliger zieht man sich an. Er braucht nur die Klasse anzusehen, wie sie sich anzieht, um die „Eignung“ zur Kunst zu erkennen. Sagt Hubbuch, der ekelhafte Unfehlbare. März 1927⁴⁵⁵

1929 zog sie schließlich nach Berlin, um dort an den Vereinigten Staatlichen Schulen für freie und angewandte Kunst ihr Studium fortzusetzen; motiviert

⁴⁵² „10. April 1926. [...] Ich trag mich mit Bubikopfgedanken.“ Zwei Tage später ließ die Künstlerin ihre Haare abschneiden: „Montag, 12. April 1926, war der historische Moment, wo das struppige Zöpfle fiel. Der erste Schritt war bestialisch, warum hängt man so an den paar Härle [sic!]? Jetzt Gewöhnung an die Stoppeln.“ Notizen in privatem Fotoalbum der Künstlerin, Nachlass IFN.

⁴⁵³ Zit. nach Ruhmer 1965, S. 11.

⁴⁵⁴ Notizen in privatem Fotoalbum der Künstlerin, Nachlass IFN.

⁴⁵⁵ Notiz in einer Studie (o. T.) der Künstlerin, Nachlass IFN.

hielt sie fest: „Jetzt fängt also wieder ein neues Leben an. Ich fürchte und freue mich sehr. 5. Okt. 29“⁴⁵⁶. In der Großstadt gefiel es ihr sehr gut: „Berlin! Der wundervollste Ort von der Welt. Hier möchte ich immer bleiben! [...] ich erhoffe alles von Berlin.“⁴⁵⁷ In ihren Erinnerungen erzählte sie dann:

Auch an der Berliner Kunstakademie, die ich danach [nach dem Besuch der Akademie in Karlsruhe, d. V.] bezog, hatte ich ein Meisteratelier. In Berlin wurde neben Hans Meid mein wichtigster Lehrer Emil Orlik, und ich war seine Lieblingsschülerin. Er sah in mir die Nachfolgerin von Käthe Kollwitz und riet mir, zur Erreichung dieses Ziels meine ganze Kraft einzusetzen.⁴⁵⁸

In Berlin war sie zwei Jahre Meisterschülerin von Emil Orlik (1870-1932), den sie sehr schätzte. Außerdem hatte sie Unterricht in der Graphikklassse Hans Meids (1883-1957). Dieser hielt zu der Künstlerin Folgendes fest:

Hanna Nagel war meine Meisterschülerin. Von den Vertretern der jüngeren Generation halte ich sie für das stärkste Talent. Ich wüßte niemanden, der in so jungen Jahren schon ein so umfangreiches Werk aufzuweisen hat, erfüllt von visionärer Mystik.⁴⁵⁹

Nun zeigte sich auch in den Arbeiten der Künstlerin eine Veränderung, ihre künstlerische Schrift war nicht länger neusachlich hart und scharf – sie machte Platz für einen weicheren, malerischen Zeichenstil (Abb. 61, 62). Ihre Bildfiguren waren v. a. Mann und Frau, nach und nach tauchten symbolische Züge in den Zeichnungen auf (Abb. 63).

Ende 1931 heiratete sie den ebenfalls aus Karlsruhe stammenden Graphiker Hans Fischer (1906-1987), den sie zuvor an der Karlsruher Akademie kennengelernt hatte und der mit ihr nach Berlin gegangen war (Abb. 64). Nach der Heirat trat Nagel aus Orliks Klasse aus. Dieser hatte sich bei der Künstlerin zuvor gegen eine Heirat ausgesprochen, weil er befürchtete, dass sie danach ihre Karriere als Künstlerin durch die Ehepflichten und ihre Hausfrauenrolle womöglich nicht länger weiterverfolgen würde (Abb. 65):

Hanna Nagel war eine seiner Lieblingsschülerinnen. Er sah Großes in ihr und meinte, sie müsse an Bedeutung eine zweite Käthe Kollwitz werden. Nur ungern sah er ihre Verbindung mit dem Kollegen Hans Fischer, weil er

⁴⁵⁶ Notizen in privatem Fotoalbum der Künstlerin, Nachlass IFN.

⁴⁵⁷ Ebd.

⁴⁵⁸ Zit. nach Ruhmer 1965, S. 11.

⁴⁵⁹ Zit. nach Fischer-Nagel 1977, S. 35.

dadurch ihre künstlerische und persönliche Unabhängigkeit gefährdet glaubte und überzeugt war, daß die täglichen Erfordernisse eines Familienlebens die Schöpferkraft lähmen würden.⁴⁶⁰

Tatsächlich hatte Hanna Nagel Probleme, ihre Arbeit und Position als Künstlerin, die Rolle der Ehefrau und den Wunsch, Mutter zu werden, zu vereinbaren. Die Künstlerin selbst sagte zu diesem sie Zeit ihres Lebens beschäftigenden Thema:

Ich kenne meine Beschränkung als Frau: [...] Allmählich habe ich überhaupt erkannt, daß der Künstlerberuf eigentlich unmöglich ist für eine Frau. Er ist eine Fundgrube von täglichen Erbitterungen und mühsamem Kampf; man braucht eine unendliche Geduld und eine unendliche Hartnäckigkeit, die nie erlahmen darf. Man müßte zu dem Zeichentalent auch noch viele andere Talente haben, Managertalente, gesellschaftliche Talente.⁴⁶¹

Wie viele andere Künstlerinnen ihrer Generation begegnete auch Nagel der Schwierigkeit, die an sie gerichteten Aufgaben zu erfüllen (Abb. 66). Der Zwiespalt zwischen der Rolle der „neuen Frau“, ihrem Beruf, der zunächst unerfüllten Mutterschaft und Familie ließ sie nie los und wurde von ihr immer wieder thematisiert, so dass ihre Werke einen starken autobiographischen Charakter aufzeigen:

Den Darstellungen als Braut, als Erwartende, steht in den Bildern die Erfüllung zur Seite: die Mutter. Die Sehnsucht nach dem Kind, das sie sich aus Vernunftgründen lange Jahre versagen mußte, und die zu uneingestandenem aber auch eingestandenem Vorwürfen gegen den Mann führten, hat viele und eigentümliche Bilder entstehen lassen.⁴⁶²

Sie selbst machte in zahlreichen Arbeiten deutlich, wie sehr sie sich ein Kind wünschte:

Ich möchte leben, Ziel des Lebens – das Kind ... hinter einer Mauer von tausend Sonnenblumen bist du, mein Glück, meine Seele, mein Kind. Niemand soll es wissen – niemand soll es sehen ...⁴⁶³

Häufig stellte sie sich in ihren Arbeiten mit Kind dar (Abb. 67, 68). Stets war sie sich ihrer besonderen Rolle als Frau und Künstlerin bewusst; sie äußerte sich zu ihren Arbeiten und darüber hinaus allgemein zu der Kunst von Frauen:

⁴⁶⁰ Hofstätter 1975, S. 12.

⁴⁶¹ Zit. nach Ruhmer 1965, S. 14.

⁴⁶² Hofstätter 1975, S. 17.

⁴⁶³ Zit. nach Fischer-Nagel 1977, S. 34.

So verschieden eine Frau von einem Mann ist, so verschieden sind auch die Äußerungen der Seele. Entsprechend ist Frauenkunst etwas völlig anderes als Männerkunst. Meinen Blättern soll man ansehen, daß sie von einer Frau herrühren. Es gibt ja doch nur verschwindend wenige Frauen, die künstlerisch zu einer wirklichen Aussage gelangen – einer Aussage, die so persönlich ist, daß man in der Schöpfung die Frau erkennt. Für mich kommt es immer darauf an, die weiblichen Gefühlsnuancen zu zeichnen, auch solches, was vielleicht noch nie eine Frau gezeichnet hat.⁴⁶⁴

Neben der Thematisierung der Beziehung zwischen Mann und Frau, dem Kinderwunsch und den Konflikten, die hieraus entstanden (Abb. 69, 70), verbildlichte die Künstlerin immer öfter symbolträchtige, geheimnisvolle, unheimliche Träume und Gedanken. Sie veranschaulichte, was sie beunruhigte, wie sie sich fühlte: Ihre Arbeiten zeigen Melancholie, Schwermut und Ängste. Hanna Nagel sagte dazu selbst: „Das heißt aber nicht, daß ich nur zeichne, was schön ist: Ich zeichne vielmehr oft, wovor ich Angst habe.“⁴⁶⁵

1931 begann die Künstlerin den Zyklus der sog. „Dunklen Blätter“, den sie mit insgesamt rund 500 Blättern erst kurz vor ihrem Tode beendete (Abb. 71). In diesen Arbeiten zeigen sich abermals die Gefühle der Künstlerin: „Es gibt unter ihren dunklen Blättern keines, in dem nicht sie selbst, ihre Seelengestalt es wäre, der Schicksal, Leid, zutiefst Erschreckendes und mitunter Glück widerfährt.“⁴⁶⁶

1933 bekam sie den Rom-Preis; bis 1934 hielt sie sich in der Villa Massimo/Italien auf, eine für sie glückliche Zeit, da sie – durch ein Stipendium gefördert und abgesichert – keine Existenzängste hatte und sich ganz ihrer Arbeit als Künstlerin widmen konnte. Zwei Jahre später kehrte sie nach Berlin zurück, es folgten die ersten Illustrationsaufträge. 1937 erhielt sie den Kassel-Preis, außerdem wurde sie mit einer Silbermedaille für Graphik auf der Internationalen Weltausstellung in Paris ausgezeichnet. 1938 wurde das langersehnte Kind geboren: Irene.

1943 nahm sie an der Ausstellung „Junge Kunst im Deutschen Reich Wien 1943“ teil; von ihr waren acht Arbeiten zu sehen.⁴⁶⁷ Während der Kriegsjahre lebte die Künstlerin an verschiedenen Orten, bis sie 1945 nach Heidelberg zurückkehrte. Nachdem ihr Mann aus dem Krieg zurückgekehrt war, war die Beziehung der Eheleute schwierig. Ein Zusammenleben schien nicht mehr möglich, so dass man getrennten Weges ging. Hanna Nagel lebte zusammen

⁴⁶⁴ Zit. nach Ruhmer 1965, S. 14.

⁴⁶⁵ Zit. nach ebd., S. 14.

⁴⁶⁶ Mugdan 1977, S. 8.

⁴⁶⁷ Vgl. die Einträge und Abbildung einer Arbeit im Katalog zur Ausstellung, in: Schirach, Baldur von [„Veranstalter“, d. V.]: *Junge Kunst im Deutschen Reich Wien 1943*, Wien 1943, S. 57 f. („Verzeichnis der Werke“), S. 48 („Abbildungen“).

mit ihrer Mutter und Tochter in Heidelberg. In den folgenden Jahren war sie Alleinverdienerin und lebte von Illustrationsaufträgen, außerdem gab sie Volkshochschulkurse:

Es ist bekannt, daß Hanna Nagel, um leben zu können, viele mehr oder minder zufällige Aufträge übernehmen mußte. Sie hat für Zeitungen und Zeitschriften gearbeitet, über hundert Bücher wurden von ihr illustriert.⁴⁶⁸

Eine Professur an der Karlsruher Kunstakademie, die sie sich sehr wünschte, blieb ihr vorenthalten: „„Frau Professor Nagel“ – darüber wäre ich glücklich.“⁴⁶⁹

Die abstrakten Tendenzen der Nachkriegskunst verfolgte sie nicht, ihr Interesse lag im Gegenständlichen, denn, so stellte sie fest: „Ich kann und kann nicht abstrakt.“⁴⁷⁰ Sie isolierte sich nicht nur durch das Festhalten am Figürlichen und dem Ausklammern der zeitgenössischen Tendenzen, sondern hatte auch persönlich immer wieder mit starken Gefühlsschwankungen zu kämpfen. Dennoch bedeutete ihr der künstlerische Beruf sehr viel, wie sie 1952 notierte:

Irene, das Fazit der 13 Jahre [Beziehung mit Hans Fischer, d. V.] – aber plötzlich wurde dieser Beruf wichtiger als alles – Essen, Trinken und die Liebe. Nichts ist geblieben als das Zeichnen.⁴⁷¹

In den fünfziger und sechziger Jahren folgten einige Reisen⁴⁷², ab 1954 arbeitete sie als Gebrauchsgraphikerin in Mannheim. 1956 erkrankte die Künstlerin schwer und fühlte sich infolge der Schmerzen in ihrer Lebensqualität stark beeinträchtigt:

An nichts habe ich mehr Freude ... immer Schmerzen – Hanna Nagel ist 50 geworden. Vorbei, das dunkle Tor durchschritten. Wenn ich nur still und schmerzlos sterben dürfte.⁴⁷³

⁴⁶⁸ Mugdan 1977, S. 5.

⁴⁶⁹ Zit. nach Fischer-Nagel 1977, S. 34. „Es sollte noch Jahrzehnte dauern, bis 1993 mit Silvia Bächli die erste Professorin nach Karlsruhe geholt wurde.“ Zit. nach Bieber, Sylvia: „Zeichnen ist meine Leidenschaft“. *Zu Hanna Nagels Arbeiten der Jahre 1926 bis 1933*, in: Stadt Karlsruhe; Städtische Galerie (Hg.): *Hanna Nagel. Frühe Werke 1926 – 1933*, AK Karlsruhe 2007, S. 11.

⁴⁷⁰ Zit. nach Mugdan 1977, S. 8.

⁴⁷¹ Zit. nach Fischer-Nagel 1977, S. 34.

⁴⁷² Reisen: 1951 Paris, 1952 Spanien, 1965 Paris und Ischia, vgl. Mugdan 1977.

⁴⁷³ Zit. nach Fischer-Nagel 1977, S. 34.

Die Linkshänderin war infolge der Krankheit schließlich gezwungen, auf die rechte Hand umzulernen. Ende der sechziger Jahre hielt sie fest:

Ich bin wie die Erde ... ich zeichne ohne Sinn und Verstand, so wie ein Baum wächst und merkt es nicht. Ich zeichne, weil es mein Leben ist. Ich zeichne, wie andere froh sind oder betrübt. Aber meistens bin ich traurig.⁴⁷⁴

Gegen Ende ihres Lebens schien sich Hanna Nagel immer noch ihrer Rolle als Künstlerin vergewissern zu müssen, nun allerdings mit größerem Selbstbewusstsein: „Ich habe so viel Freude an meiner Arbeit, daß ich keine Rücksicht darauf nehmen kann, wenn die Leute es nicht mögen, was ich mache.“⁴⁷⁵ 1975 starb sie, 67jährig, ein Jahr zuvor hielt sie fest: „Und fleißig und besessen war ich auch.“⁴⁷⁶

Hanna Nagel zählte zu dem ersten Jahrgang von Künstlerinnen, denen die Türen der Akademien offen standen; zum einen war sie emanzipiert und verkörperte den Typ der neuen Frau der Weimarer Republik, zum anderen zeigt sich aber auch hier wieder, dass diese Position noch nicht selbstverständlich war. Immer wieder setzte sich die Künstlerin in ihren Arbeiten mit ihrer Mehrfachrolle als Frau, Künstlerin, Partnerin und Mutter auseinander, eine nicht immer einfache Aufgabe: „Wie sehr habe ich darunter gelitten, daß ich anders war.“⁴⁷⁷ Wie ihre Arbeiten zeigen, hatte Nagel Schwierigkeiten, die verschiedenen Rollen miteinander zu verbinden und der Vielfachbelastung gerecht zu werden. Zudem fehlte ihr die Unterstützung durch einen Ehemann; wirtschaftlich hatte sie ebenfalls größere Sorgen zu bewältigen, da sie sich und ihr Kind alleine finanzieren musste. Anders als bspw. im Falle Fridel Dethleffs-Edelmanns, die sich, durch ihren Ehemann moralisch und finanziell abgesichert, ganz auf ihre Kunst konzentrieren konnte, war Hanna Nagel allein.

Nagels Blätter zeigen keine lieblichen Blumen oder Stillleben, sondern eine Frau, die sehr oft an sich zweifelte; durch die Verbildlichung suchte sie sich ihrer eigenen Position zu vergewissern und überprüfte immer wieder die Stellung von Mann und Frau. Dies zeigt, abgesehen von den persönlichen Problemen, die Nagel verarbeitete, dass die neuen Möglichkeiten, die die Frauen bzw. Künstlerinnen nun hatten, diese durch die Mehrfachbelastung oft vor neue Probleme stellten.

⁴⁷⁴ Fischer-Nagel 1977, S. 35.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 35.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 35.

⁴⁷⁷ Zit. nach ebd., S. 34.

3.1.5. Melitta Schnarrenberger

„Künstlerin im Schatten eines großen Meisters“⁴⁷⁸

Auch Melitta Schnarrenberger (1909-1996; geb. Auwärter), studierte an der Karlsruher Akademie. Sie besuchte die Institution zwischen 1927 und 1930.⁴⁷⁹ Die Künstlerin wurde Meisterschülerin Albert Haueisens und hatte ein eigenes Meisteratelier zur Verfügung. An der Akademie lernte sie ihren künftigen Ehemann, den Künstler Wilhelm Schnarrenberger kennen, der dort unterrichtete. Ihm zuliebe, um ihn zu unterstützen, gab sie seiner Bitte nach und ihr Meisterschüleratelier auf.⁴⁸⁰ 1930 heirateten sie. Nach der Geburt ihres Kindes im Jahr 1933 gab sie schließlich ihren künstlerischen Beruf ganz auf und kümmerte sich um die Familie. Nach dem Zweiten Weltkrieg trennte sich das Ehepaar, und erst in den siebziger Jahren fand die Künstlerin wieder zur ihrer künstlerischen Arbeit zurück.

Dieses hier nur kurz erwähnte Schicksal steht für viele andere Beziehungen zwischen Künstlern, wie die zwischen Max Beckmann und Minna Tube, Lovis Corinth und Charlotte Berend-Corinth, Paula Modersohn-Becker und Otto Modersohn, um nur einige Namen zu nennen.⁴⁸¹

Oft hatten Künstler und Künstlerin unter gleichen Bedingungen gelernt, hatten zunächst die gleichen Ausgangspunkte. Seltener führten die Begegnungen zu gemeinsamem künstlerischen Arbeiten. Oftmals setzte sich der Künstler durch, die Frau stand mit der künstlerischen Arbeit und Karriere zurück. Sie unterstützte den Mann, arbeitete ihm zu oder fungierte manchmal auch als Muse, und stellte ihre eigene künstlerische Karriere hinten an; manchmal wurde diese sogar ganz aufgegeben, wie der Fall Schnarrenberger zeigt. Durch die zeitgenössischen Rollenerwartungen, Pläne der Familiengründung und Konkurrenz mit dem Partner waren die Künstlerinnen einer Mehrfachbelastung ausgesetzt, der sie oft nicht standhalten konnten/wollten.

⁴⁷⁸ Laier, Dagmar: *Künstlerin im Schatten eines großen Meisters: Melitta Schnarrenberger*, in: Verein Bezirksmuseum e. V. Buchen (Hg.): *Der Wartturm. Heimatblätter des Vereins Bezirksmuseum e. V. Buchen*, 4/1993, Buchen 1993, S. 5.

⁴⁷⁹ Zu Leben und Werk der Künstlerin vgl. Angermeyer-Deubner, Marlene: *Wilhelm und Melitta Schnarrenberger. Vortrag zur Ausstellungseröffnung am 26.1.1997 im Stadtmuseum Pforzheim*, masch.schr. Vervielf., Pforzheim 1997 sowie Laier 1993.

⁴⁸⁰ Angermeyer-Deubner 1997, S. 4.

⁴⁸¹ Vgl. Schaefer, Barbara; Blühm, Andreas (Hg.): *Künstlerpaare. Liebe, Kunst und Leidenschaft*, AK Köln, Ostfildern 2008, S. 148 ff.; Berger 1982, S. 232 ff., Schulz 1991, S. 53-57. Vgl. außerdem Beyne 2005, S. 127 ff. sowie 142 ff.

3.1.6. Zusammenfassung: Karlsruher Künstlerinnen

Die hier ausgewählten Beispiele zeigen, dass für Künstlerinnen jener Zeit mehrere Faktoren von Bedeutung waren, ohne die sie eine künstlerische Ausbildung wohl nur sehr viel schwerer, wenn überhaupt, erlangt hätten: Die Künstlerinnen kamen aus wirtschaftlich gut gestellten Haushalten; den Eltern war es ohne Probleme möglich, ihren Töchtern das Kunststudium und zuvor teilweise teuren Privatunterricht zu finanzieren. Viel wichtiger aber für die Künstlerinnen war, von ihren Eltern auch moralisch unterstützt zu werden. Meist zeigten die Künstlerinnen schon in der Kindheit eine große Begeisterung für die Kunst und den starken Wunsch, als Künstlerin arbeiten zu können und wurden schon frühzeitig durch privaten Zeichenunterricht gefördert.

Es gab aber auch Faktoren, die die Künstlerinnen in ihrer Arbeit einschränkten: Der Zweite Weltkrieg bedeutete für die meisten eine Zäsur, sofern sie nicht konform verhielten. Viele fanden nach Kriegsende nicht unmittelbar den Anschluss an die Kunst, bei einigen dauerte es Jahre, wenn nicht sogar Jahrzehnte, bis sie wieder künstlerisch tätig wurden. Dies lag zum einen an den zeitgenössischen, abstrakten Entwicklungen in der Kunst, die viele der Künstlerinnen, die wieder an ihre bisherige Kunst anknüpfen wollten, nicht verfolgten; zum anderen wirkten sich bei den hier besprochenen Künstlerinnen Ehe und Familie teilweise nachteilig auf ihre Karriere aus, da es ihnen entweder an partnerschaftlicher Unterstützung oder schlichtweg an Zeit fehlte, sich auf ihre Kunst zu konzentrieren: Kinder, Familie und/oder Ehe standen für die Frauen lange Zeit im Vordergrund und verdrängten die künstlerische Arbeit. Oft bedeutete der Tod des Ehemannes einen Neuanfang für die Künstlerinnen, die erst dann wieder künstlerisch tätig waren.

Allen Künstlerinnen, so vermitteln es ihre eigenen Stellungnahmen, lag ein gutes Selbstvertrauen zugrunde, sie erschienen emanzipiert und „modern“; wären sie dies nicht gewesen, so hätten sie vermutlich ihre künstlerische Arbeit schon viel früher aufgegeben bzw. im Alter nicht wieder aufgenommen. Wichtig war für alle der Glaube an die Kunst und der starke Wille, Künstlerin werden zu wollen.

3.2. Weitere Künstlerinnen in Süddeutschland

3.2.1. Künstlerinnen in München

In den Namenslisten der Akademie sind ab dem Wintersemester 1920/21 auch weibliche Studenten eingetragen. Heute sind allerdings zu den meisten Schülerinnen, v. a. aufgrund der durch den Krieg zerstörten Akten, kaum oder keine Informationen mehr erhältlich; viele Studiendetails wurden zudem auch zu Studienzeiten einfach nicht festgehalten. Die meisten der Münchner Studentinnen sind heute „verschollen“ bzw. nicht kunsthistorisch erfasst. Im Folgenden sind die Informationen zusammengefasst, die zu den Künstlerinnen ermittelt werden konnten. Die meisten damaligen Münchner Studentinnen finden sich bzgl. der Fächerwahl mit Einträgen – nach Angaben in den Matrikelbüchern und Schülerlisten der Akademie – für Malerei und Grafik. Im Verhältnis zu der Situation an anderen Kunstakademien gab es darüber hinaus auffällig viele Bildhauerei-Studentinnen.⁴⁸²

3.2.1.1. Henny Protzen-Kundmüller

So studierte beispielsweise Henny Protzen-Kundmüller (1896-1967) (geb. Kundmüller) an der Kunstakademie.⁴⁸³ Sie fand schon früh Interesse an der Malerei.⁴⁸⁴ Die Matrikelbücher verzeichnen, dass die Künstlerin schließlich ab 1920/21 an der Akademie immatrikuliert war; sie studierte die Fachrichtung Malerei und gehörte zu den ersten, an der Akademie aufgenommenen Frauen. Dazu wird die Künstlerin in einem Zeitungsartikel im Jahre 1936 zitiert:

⁴⁸² Den Matrikelbüchern (1920/21-1949) nach zu urteilen, studierte etwa ein Viertel der Studentinnen Bildhauerei. Vgl. Matrikelbücher der AdBK München.

⁴⁸³ Der ungeordnete Nachlass der Künstlerin und ihres Ehemannes, Carl Theodor Protzen (1887-1956), ebenfalls Künstler, befindet sich im Deutschen Kunstarchiv Nürnberg; die Archivalien Henny Protzen-Kundmüllers umfassen zahlreiche Ausstellungskataloge, v. a. aus der Zeit des Nationalsozialismus, div. Skizzenbücher, Briefe und Fotos der Künstlerin. DKA NL Protzen-Kundmüller, Henny: (da der Nachlass nicht erfasst ist, können keine Bestandsnummern angegeben werden).

⁴⁸⁴ Aus der Anfangszeit stammt noch ein Skizzenbuch der Künstlerin, datiert auf das Jahr 1909, in dem sie erste Zeichen- und Malversuche unternahm; das Buch zeigt diverse Darstellungen von Blumen, Blütenzweigen und Pflanzen, in Bleistift, tw. auch koloriert. DKA NL Protzen-Kundmüller, Henny. Hopp vermutet, dass Protzen-Kundmüller durch ihren Großvater, der ebenfalls Maler war, zur Malerei angeregt wurde. Nach dem Besuch einer privaten Malschule besuchte sie die Damen-Akademie des Künstlerinnenvereins München, bevor sie an die Kunstakademie München wechselte. Vgl. Hopp 2007, S. 77.

„Wenn es“, sagt die Künstlerin, „zu meiner Zeit auch nicht mehr als emanzipiert galt, einen Beruf zu ergreifen, so wollte eigentlich uns „Malweiber“ so recht niemand haben, insbesondere die Mitschüler nicht.“⁴⁸⁵

Es scheint, als ob sich auch nach der Zulassung von Frauen zur Münchner Kunstakademie an der Einstellung der konservativen Studenten und Lehrerschaft nichts geändert hatte.

Details zum Unterricht sind kaum bekannt, die Künstlerin selbst gab an, dass sie u. a. von den Professoren Angelo Jank (1868-1940) und Karl Caspar (1879-1956) unterrichtet wurde. Darüber hinaus ist im Nachlass ein Skizzenblock enthalten, der aus der Studienzeit der Künstlerin stammen dürfte: Er enthält verschiedene Zeichenentwürfe (u. a. Porträt- und Gewandstudien) und Aktstudien.⁴⁸⁶

Nach ihrer Studienzeit hat Protzen-Kundmüller einige Reisen zu Studienzwecken unternommen, ihre Skizzenbücher zeigen die Eindrücke, die die Künstlerin sammelte: Passanten, Häuser, Straßenzüge und Plätze, Schiffe in kleinen Häfen, Landschaften. Viele Skizzen scheinen Momentaufnahmen des italienischen Lebens (italienische Namenszüge an den Geschäften, Restaurants und Hotels lassen diese Vermutung zu) zu sein.⁴⁸⁷

An Ausstellungen beteiligte sich die Künstlerin rege, v. a. in der Zeit des Nationalsozialismus. So waren die Werke der Künstlerin und die ihres Ehemannes Carl Theodor Protzen (1887-1956) auf den meisten „Münchener Kunstausstellungen“ und diversen anderen deutschlandweiten Kunstschaufen zu sehen, die von den Nationalsozialisten veranstaltet wurden.⁴⁸⁸ Protzen-Kundmüller war während der dreißiger und vierziger Jahre mit ihrer künstlerischen Arbeit recht erfolgreich, 1937 erhielt sie die Silbermedaille für Malerei auf der Weltausstellung in Paris. Ihr Ehemann engagierte sich und arbeitete als Künstler für das NS-Regime: Er fertigte bspw. propagandistische

⁴⁸⁵ Protzen-Kundmüller, in: *„Die Frau - Beilage der Münchner Neuesten Nachrichten“* vom 08.03.1936, zit. nach Hopp 2007, S. 33.

⁴⁸⁶ DKA NL Protzen-Kundmüller, Henny, „Skizzenblock aus früher Zeit (Akademie)“.

⁴⁸⁷ Vgl. DKA NL Protzen-Kundmüller, Henny, div. Skizzenbücher inkl. Notizen zu den Reisen.

⁴⁸⁸ Im Nachlass Protzen/Protzen-Kundmüller befinden sich zahlreiche Ausstellungskataloge, v. a. jene, in denen die beiden Künstler auch als Aussteller verzeichnet sind, u. a. die Kataloge zu: „Deutsche Kunstausstellung München 1930“, „Staatliche Kunstausstellung München 1933“, „Grosse Münchener Kunstausstellung 1935“, „Münchner Künstler der Gegenwart Köln 1943“, „Ausstellung Münchner Künstler 1943 Maximilianeum“. Wie die Kataloge zeigen, beteiligte sich die Künstlerin ab 1925 („Jahresausstellung der Münchener Neuen Secession XI. Glaspalast München“) an Ausstellungen; auch während und nach dem Krieg beschickte sie nationale, aber auch internationale Ausstellungen mit ihren Arbeiten. DKA NL Protzen/Protzen-Kundmüller.

Auftragsarbeiten mit Darstellungen der Reichsautobahnen⁴⁸⁹ oder (Wand-)Gemälde von Arbeitern an und beteiligte sich bspw. auch bei der Ausstellung „Deutsche Künstler und die SS“ (1944).

Die Künstlerin selbst zeigte sich in ihrer Kunst nicht politisch, eher naiv; ihre unverfänglichen Arbeiten zeigen meist Landschaften, die hier und da von Menschen belebt werden (Abb. 72, 73). Nach dem Krieg stellte die Künstlerin weiterhin aus. Dazu schreibt Hopp:

Mit einer propagierten Harmlosigkeit, die am ehesten mit Kinderbuchillustrationen zu vergleichen ist, scheint eine Kunst wie die von Henny Protzen-Kundmüller die Grundlage für die endgültige Relativierung der Frage nach der Beteiligung von Frauen an der nationalsozialistischen Kunst zu bieten: wo nichts auffällig wird, gibt es auch nichts zu hinterfragen.⁴⁹⁰

Die Unverfänglichkeit der Arbeiten Protzen-Kundmüllers machten es möglich, dass sich die Künstlerin nach der Zeit des Nationalsozialismus nicht für ihre künstlerische Tätigkeit rechtfertigen musste.

3.2.1.2. Lissy Eckart-Aigner

Eine weitere Studentin der Münchner Kunstakademie war Lissy Eckart-Aigner (1891-1974; geb. Eckart), ebenfalls eine der ersten Studentinnen an der Münchner Akademie.⁴⁹¹ Anders als ihre Kommilitonin Protzen-Kundmüller schrieb sie sich allerdings für die Fachrichtung der Bildhauerei ein und ließ sich zur Medailleurin ausbilden (Abb. 74).

Über ihren Bildungsgang ist bekannt, dass sie zunächst ein humanistisches Gymnasium und anschließend die Kunstgewerbeschule München besuchte. Danach wurde sie vom Wintersemester 1920/21 an bis 1926 an der Akademie München von Hermann Hahn (1868-1942) in dessen Bildhauerei-Klasse unterrichtet.⁴⁹² Über diese Ausbildung hinaus studierte sie, nach Angaben des

⁴⁸⁹ Vgl. DKA NL Protzen/Protzen-Kundmüller, versch. Ausstellungskataloge, u. a. „Die Straßen Adolf Hitlers in der Kunst, 1936“. Zu den Wandarbeiten Protzens existieren einige Fotos, die im Nachlass vorhanden sind. Zu der Ausstellung „Deutsche Künstler und die SS“ vgl. DKA NL Protzen/Protzen-Kundmüller.

⁴⁹⁰ Hopp 2007, S. 85.

⁴⁹¹ Der Nachlass der Künstlerin befindet sich im Deutschen Kunstarchiv Nürnberg: DKA NL Eckart, Lissy.

⁴⁹² Vgl. DKA NL Eckart, Lissy, I, B – 1 („Berufliche Lebensläufe“). Vgl. außerdem Angaben bei Nasse, Hermann: *Lissy Eckart*, in: Gesellschaft für christliche Kunst (Hg.): *Die christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft*, 26. Jg., Heft 1, München 1929, S. 176.

im Nachlass enthaltenen Lebenslaufes, im Anschluss an ihr Kunststudium an der Universität München Kunstgeschichte und Philosophie. Auch Eckart-Aigner unternahm Studienreisen, u. a. nach Berlin, Weimar und Italien. Später war sie als Künstlerin tätig (Abb. 75):

Zahlreiche Porträtbüsten, Kleinplastiken und vor allem Medaillen haben ihren Namen im Laufe der Zeit bekannt gemacht, teils durch die großen Ausstellungen in München, teils durch bedeutende Ankäufe der staatlichen Münzsammlungen in München, Berlin, Weimar, Wien und einer Reihe von kleineren Sammlungen und städtischen Galerien.⁴⁹³

Sie erhielt mehrere Auszeichnungen und ein Stipendium der Kunstakademie München.⁴⁹⁴ Auch Eckart-Aigner war während des NS-Regimes erfolgreich und stellte aus, u. a. auch auf den Deutschen Kunstausstellungen in München. 1938 erfolgte laut Lebenslauf die „Aufnahme in die Sachverständigen der Reichskammer der bild. Künste: Spezialgebiet: Medaillenkunst.“⁴⁹⁵ Ihre Ausstellungstätigkeit riss auch nach dem Krieg nicht ab. Eckart-Aigner scheint sich ebenfalls mit der jeweiligen politischen Situation arrangiert zu haben.

3.2.1.3. Maria Weber

Die Bildhauerin Maria Weber (1899-1970) ist eine weitere Künstlerin, die an der Kunstakademie München studierte. Ihre Eltern hatten, so Tigges, kein Verständnis für das Interesse ihrer Tochter. Diese hatte sich schon während ihrer Kindheit für die Kunst zu begeistern begonnen. „Es kam so weit, daß im Familienkreis nicht mehr darüber gesprochen werden durfte.“⁴⁹⁶ Während eines Aufenthaltes bei ihrer Großmutter in München besuchte Weber eine private Damenmalschule; bis ihre Eltern dies unterbanden. Gegen den Willen der Eltern kehrte Weber aber später wieder zum Studium nach München zurück.

⁴⁹³ Zit. nach „Lebenslauf“ (ohne Angabe des Verfassers), in: DKA NL Eckart, Lissy, I, B – 1 („Berufliche Lebensläufe“).

⁴⁹⁴ „Ihre hohe künstlerische Qualität hat in zahlreichen Preisen bei Wettbewerben des Münchener staatlichen Münzkabinetts und der Akademie, besonders aber 1918 durch die silberne, 1921 durch die goldene Medaille der König-Ludwig-Preisstiftung und 1938 durch das Mond'sche Stipendium der Münchener Akademie Anerkennung gefunden.“ Zit. nach „Lebenslauf“ (ohne Angabe des Verfassers), in: ebd.

⁴⁹⁵ Ebd.

⁴⁹⁶ Tigges, Hubert: *Die Bildhauerin Maria Weber*, München 1970, S. 9.

Die Matrikelbücher der Akademie führen die Künstlerin für das Sommersemester 1921; laut Eintrag in den Namenslisten der Studierenden studierte Weber Malerei.⁴⁹⁷ In der einzigen Monographie über die Künstlerin wird dagegen angegeben, sie sei ab 1922 an der Kunstakademie zugelassen worden, zunächst in der Klasse Angelo Janks.⁴⁹⁸ Weiter heißt es, sie habe danach bei Bernhard Bleeker (1881-1968) studiert, der auf ihre Bitte, sie in seine Bildhauerei-Klasse aufzunehmen, erwidert haben soll: „Die Bildhauerei ist doch zu schwer für eine Frau, da braucht man Kraft und Energie. Sie können sich aber als Hospitantin bei mir eintragen.“⁴⁹⁹ Aufgrund ihrer Begabung nahm Bleeker sie dann doch ab 1923 als ordentliche Schülerin auf.⁵⁰⁰ Schließlich wurde sie Meisterschülerin mit eigenem Atelier. Bleeker soll gegen Ende ihres Studiums 1927 zu der Künstlerin gesagt haben: „Ich habe absichtlich nicht viel gesagt, denn Sie sind selbst Ihren Weg gegangen. Wären Sie auf einen Irrweg geraten, wäre ich schon eingeschritten.“⁵⁰¹ Die Informationen über das Kunststudium Webers sind der einzigen Biographie entnommen, die zu der Künstlerin erstellt wurde – die Richtigkeit der Angaben kann aufgrund der fehlenden Akten der Akademie nicht überprüft werden.

Nach ihrem Studium schuf Weber viele Skulpturen, vornehmlich Tier-, Frauen- und Kinderdarstellungen (Abb. 76, 77, 78), und beteiligte sich an Ausstellungen. Sie hatte ihre ersten Erfolge als Künstlerin⁵⁰² und erhielt 1930 ein Reisestipendium der Stadt München, welches sie nach Frankreich führte. Auch während der dreißiger und vierziger Jahre stellte Weber aus und nahm zahlreiche Aufträge an, sie schien sich der neuen politischen Situation angepasst zu haben (Abb. 79, 80).⁵⁰³ Zu Kriegsbeginn leitete sie ein Schüleratelier an der Akademie; diese Arbeit wurde dann durch die Beeinträchtigungen des Krieges allerdings wieder beendet.

⁴⁹⁷ Vgl. Eintrag für das Sommersemester 1921, Matrikelbuch (1919-1931), AdBK München. Danach ist Weber nicht mehr in den Namenslisten der Studierenden gelistet.

⁴⁹⁸ Die Matrikelbücher führen nur für das Sommersemester 1921 einen Nachweis über die Künstlerin.

⁴⁹⁹ Zit. nach Tigges 1970, S. 11.

⁵⁰⁰ Vgl. ebd., S. 11.

⁵⁰¹ Zit. nach ebd., S. 12.

⁵⁰² Die bei der „Grossen Münchener Kunstaussstellung“ im Jahre 1927 gezeigte Skulptur „Dogge Iram“ wurde vom bayerischen Staat angekauft; 1929 erfolgte ein weiterer Ankauf durch die Städtische Galerie München. Vgl. ebd., S. 12. Vgl. Abb. 78.

⁵⁰³ Bspw. die Teilnahme der Künstlerin an der Sonderausstellung 1933; 1934 Ankauf einer Büste vom Bayrischen Staat. Vgl. ebd., S. 16. Außerdem nahm sie zusammen mit anderen Bleeker-Schülerinnen 1943 an der Ausstellung „Junge Kunst im Dritten Reich Wien 1943“ teil. Vgl. Schirach 1943, S. 72 f. („Verzeichnis der Werke“), 68 („Abbildungen“).

Nach Kriegsende knüpfte Weber recht schnell an ihren Stil an, ohne sich von den zeitgenössischen Tendenzen beeinflussen zu lassen; ab 1950 stellte sie wieder aus.⁵⁰⁴ Sie schuf weiterhin viele Menschen- und Tierskulpturen und –plastiken und starb schließlich 1984.

3.2.1.4. Ludmilla Fischer-Pongratz

Ludmilla Fischer-Pongratz (1899-1981; geb. Pongratz), aus einer Lehrerfamilie stammend, war ebenfalls Studentin der Bildhauerei an der Kunstakademie München. Bereits in ihrer Kindheit wurde sie von ihren Eltern gefördert. Sie besuchte die Kunstgewerbeschule München, wo sie das Zeichenlehrer-Examen ablegte; anschließend trat sie 1922 an der Kunstakademie Münchens in die Klasse Bernhard Bleekers ein.⁵⁰⁵ 1927 wurde sie dessen Meisterschülerin, ebenfalls mit eigenem Atelier.⁵⁰⁶

Auch Fischer-Pongratz war als Künstlerin erfolgreich⁵⁰⁷; ihre Plastiken wurden sowohl von öffentlicher wie auch privater Seite angekauft, sie stellte u. a. im Glaspalast, Kunstverein und der Neuen Pinakothek in München aus (Abb. 81). Während des Dritten Reichs war sie wie andere Münchner Kunststudentinnen auch auf den Deutschen Kunstausstellungen München vertreten. Außerdem erhielt sie ein Sonderstipendium der Stadt München. 1940 gestaltete sie die Grünwalder Kirche St. Peter und Paul aus.⁵⁰⁸

Sie war mit dem Bildhauer Alexander Fischer (1903-1981) verheiratet, den sie schon in ihrer Studienzeit kennengelernt hatte. Obwohl sie künstlerisch unterschiedliche Ansätze verfolgten, respektierten sie einander und unterstützten sich, wie ihr Mann bemerkte: „Sie war mein guter Stern. Ohne sie hätte ich mein Werk nicht schaffen können.“⁵⁰⁹

Während des Krieges war die Künstlerin und Mutter zweier Kinder Alleinverdienerin, da ihr Mann zu den „entarteten“ Künstlern zählte und Ausstellungs- und Verkaufsverbot hatte – gleichwohl stellte sie auf den

⁵⁰⁴ Vgl. Tigges 1970, S. 22 f.

⁵⁰⁵ Der Eintrag in den Namenslisten der Studierenden bestätigt, dass „Ludmilla Pongratz“ ab dem Sommersemester 1922 für die Fachrichtung „Bildhauerei“ eingetragen war. Vgl. Matrikelbuch (1919-1931), AdBK München.

⁵⁰⁶ Angaben nach Reger, Dieter; Reger, Uta: *Ludmilla Fischer-Pongratz. Ein Leben für Kunst und Familie*, in: Max, Ernst (Hg.): *Grünwalder Porträts. Ein Beitrag zu Grünwalder Heimatkunde*, Bd. 3, Grünwald 1990, S. 21. Die Matrikelbücher der Akademie geben hierzu keine Auskunft. Vgl. Matrikelbuch (1919-1931), AdBK München.

⁵⁰⁷ Die Informationen über Fischer-Pongratz sind dem einzigen schriftlichen Beitrag entnommen, der zu der Künstlerin verfasst wurde. Vgl. Reger 1990.

⁵⁰⁸ Vgl. ebd., S. 22.

⁵⁰⁹ Zit. nach ebd., S. 22.

Ausstellungen der Nationalsozialisten aus.⁵¹⁰ Auch nach dem Krieg, bis 1961, sorgte sie für den Lebensunterhalt der Familie. Durch Krankheit und Schicksalsschläge war in den siebziger Jahren ihre Schaffenskraft gebrochen; sie starb 1981 und „hinterließ eine Fülle von Kinder- und Tierplastiken aus Bronze, Terrakotta und Holz“⁵¹¹.

3.2.1.5. Franziska Bilek

Franziska Bilek (1906-1991) studierte ab 1924 an der Münchner Kunstakademie die Fachrichtung Bildhauerei.⁵¹² Sie arbeitete als Karikaturistin/Illustratorin. Als offiziellen Beruf vermerkt ihr im Nachlass aufbewahrter Personalausweis: „Pressezeichnerin“⁵¹³. Ein Eintrag im „Munzinger-Archiv“ beschreibt den Werdegang der Künstlerin:

Franziska Bilek, von den Vorfahren her bäuerlicher Abstammung, wurde in München geboren. Schon im Alter von sechs Jahren zeichnete sie alles, was ihr Gemüt bewegte, Zwerge, Hexen, Nixen und Burgen, die von Mäusen bevölkert waren. In der Schule wurde ihr Zeichentalent zwar nicht anerkannt; sie erhielt dort schlechte Noten. Dagegen wurde es ihrer Mutter schon sehr früh von dem Maler Eduard Grützner in München bestätigt, dem sie einen Stoß Zeichnungen ihrer kleinen Tochter vorgelegt hatte. Mit 15 Jahren kam F. B. [Franziska Bilek, d. V.] auf die Kunstgewerbeschule, später auf die Kunstakademie. „Zu sagen sei dazu“, meint sie selbst, „daß beides überflüssig war.“⁵¹⁴

Im Nachlass der Künstlerin vorhandene Skizzenbücher bestätigen, dass Bilek schon im Kindesalter zeichnete und tatsächlich großes zeichnerisches Talent besaß.⁵¹⁵ Sie zeichnete Tiere und Fabelwesen, Engel, Blumen, dazu schrieb sie

⁵¹⁰ So bspw. auf der Ausstellung „Junge Kunst im Deutschen Reich Wien 1943“, vgl. Schirach 1943.

⁵¹¹ Reger 1990, S. 23.

⁵¹² Der umfangreiche Nachlass der Künstlerin befindet sich im Deutschen Kunstarchiv Nürnberg. Darin enthalten sind persönliche Dokumente sowie zahlreiche Unterlagen zu ihrer künstlerischen Tätigkeit (Skizzenbücher; Werkfotos; Korrespondenzen mit Auftraggebern etc.). Vgl. DKA NL Bilek, Franziska.

⁵¹³ DKA NL Bilek, Franziska: I, A – 7.

⁵¹⁴ DKA NL Bilek, Franziska: I, B – 8 („Zeitungsbuch Bayerischer Rundfunk“; Eintrag zur Künstlerin im „Munzinger-Archiv“ („Archiv für publizistische Arbeit, Munzinger-Archiv, Ravensburg“)).

⁵¹⁵ Ein Skizzenbuch, vielleicht das erste der Künstlerin, zeigt auf der ersten Seite eine Zeichnung, zu der die Künstlerin vermerkt hatte: „zum 1. Mal auf Papier gezeichnet gleich nach der Schiefertafel“. Der Schrift nach zu urteilen, war sie damals noch ein Kind. Dem Skizzenbuch liegt ebenfalls eine Studie von Pferden bei, die die Tiere mit Reiter in ganz

oftmals Sprüche auf oder notierte zu den Zeichnungen Titel. In verschiedenen Skizzenbüchern finden sich Darstellungen mythologischer und christlicher Themen (u. a. „Das Urteil des Paris“, „Die Entführung der Psyche“, „Caritas“), auch Szenen aus Märchen (u. a. „Dornröschen“, „Hänsel und Gretel“) gab die Künstlerin wieder. Den Vermerken neben einigen dieser Skizzen nach zu urteilen, war Bilek damals noch sehr jung.⁵¹⁶ Das Spektrum ihrer Motive war groß, und bereits in jungen Jahren zeigte sich die kreative Ader der Künstlerin. Zu ihrer Ausbildung bemerkte später ihr Ehemann, der Journalist und Schriftsteller Lothar Kuppelmayr (1904-1975): „Aus der Kunstgewerbeschule wegen ständigen Gaudimachens hinauskomplimentiert. Dann Kunstakademie, wo sie nichts gelernt hat.“⁵¹⁷ Aus der Zeit, in der die Künstlerin an der Kunstgewerbeschule war, hat sich im Nachlass ein Schreiben erhalten, in dem es um den Unterricht im Aktzeichnen geht und die Eltern der noch minderjährigen Schülerinnen um ihre Erlaubnis gebeten werden – wieder ein Anzeichen dafür, dass das Thema Aktzeichnen auch im Jahre 1923 noch ein Tabuthema war, welches sehr empfindlich behandelt wurde⁵¹⁸:

Staatl. Kunstgewerbeschule München.

Das Aktzeichnen nach männlichen und weiblichen Modellen hat den Schülerinnen der Anstalt die Möglichkeit zu bieten, im figuralen Zeichnen eine den Anforderungen künftiger Berufsmöglichkeit entsprechende Ausbildung anzueignen.

Als Berufsziele kommen hierbei namentlich das dekorative Malen, das Illustrationsfach, die graphischen Künste, sowie das figurale Modellieren in Betracht.

Zur Vorbereitung für die Zeichenlehramtsprüfung ist das Aktzeichnen nicht erforderlich.

Eine Überwachung der Kurse durch die Lehrkräfte wird selbstverständlich ständig durchgeführt.

Alle minderjährigen Schülerinnen müssen die schriftliche Zustimmung der Eltern oder Vormünder zur Teilnahme an den Aktkursen beibringen.

Erklärung

Mit der Teilnahme meiner Tochter *Franziska Bilek* [Name hier handschriftlich eingetragen, d. V.] am Aktzeichnen in der Kunstgewerbeschule erkläre ich mich einverstanden.

München, den 23. April 1923

Franziska Bilek [Ort, Datum und Unterschrift der Mutter ebenfalls handschriftlich eingefügt, d. V.]⁵¹⁹

unterschiedlichen Bewegungsstadien zeigen; daneben steht in Kinderschrift: „8 Jahre alt“. Vgl. DKA NL Bilek, Franziska: I, B – 1.

⁵¹⁶ Teilweise notierte sie neben den Skizzen „mit 8 Jahren“, oder in späteren Büchern, dass sie elf bzw. zwölf Jahre alt war. Vgl. DKA NL Bilek, Franziska: I, B – 1-4.

⁵¹⁷ DKA NL Bilek, Franziska: I, A – 14.

⁵¹⁸ Vgl. Kapitel 1.2.4.

⁵¹⁹ DKA NL Bilek, Franziska: I, B – 5.

Im Nachlass befindet sich ferner der Antrag Bileks auf eine Aufnahme an die Kunstakademie München.⁵²⁰ Sie wurde angenommen und begann 1924 mit ihrem Kunststudium – nur ein Jahr später ging sie jedoch wieder von der Kunstakademie ab, denn, wie sie selbst erklärte, „begann für meine Mutter und mich eine Zeit der bittersten wirtschaftlichen Not.“⁵²¹ Nach ihrem Kunststudium arbeitete Bilek u. a. als Illustratorin beim „Münchner Abendblatt“. Zwischen 1936 und 1944 war sie dank der Fürsprache Olaf Gulbranssons (1873-1958)⁵²² als Zeichnerin (insg. 407 Beiträge) bei der politisch-satirischen Wochenschrift „Simplicissimus“ beschäftigt, ab und zu beteiligte sie sich an Ausstellungen.

Ab dem Sommersemester 1939 ist der Name der Künstlerin wieder in den Matrikelbüchern der Kunstakademie München zu finden.⁵²³ Dies wurde in den offiziellen Lebensläufen, die der Nachlass beinhaltet, nicht erwähnt. Hierin betonte man stets, dass sie sich als Karikaturistin nicht politisch hätte äußern wollen:

In der NS-Zeit hat F. B. [Franziska Bilek, d. V.] kein einziges politisches Blatt gezeichnet, obwohl sie zeitweilig dazu aufgefordert wurde. Sie hat aber auch keine politische Ader und es ist weniger das Aktuelle, was sie interessiert, sondern eher das allgemein kleine Menschliche. Obwohl sie scharf beobachtet und den Schwächen ihrer Mitmenschen sofort auf der Spur ist, ist ihr Humor ohne Schärfe und nur bemüht, Komisches und Liebenswertes aufzuzeigen.⁵²⁴

Die Künstlerin selbst erklärte später zu dem erneuten Besuch der Akademie:

1939 verschaffte mir Prof. Gulbransson ein Atelier in der Akademie der Bildenden Künste, weil er wusste, dass ich zum arbeiten [sic!] keinen eigenen Raum habe. Der Studentenführer Hans Risch zwang mich, trotz meiner Einwendungen, dass ich ja bereits berufstätig und doch nicht in dem Sinn als Studentin anzusehen sei, zum Eintritt in die Studentenschaft.

⁵²⁰ Antrag vom 12.10.1924, vgl. DKA NL Bilek, Franziska: I, B – 6.

⁵²¹ DKA NL Bilek, Franziska: I, A – 10.

⁵²² Mit Gulbransson verband die Künstlerin eine tiefe Freundschaft; dazu erschien im Jahre 1950 auch das Buch „Lieber Olaf! Liebe Franziska!“, welches den Briefwechsel zwischen den Künstlern und zahlreiche Illustrationen beinhaltet. Vgl. Gulbransson, Olaf; Bilek, Franziska: *Lieber Olaf! Liebe Franziska!*, Hamburg 1950 (Abb. 82, 83).

⁵²³ Im Matrikelbuch der Akademie (1933-1949) existieren zum Sommersemester 1939 verschiedene Namenslisten der Studierenden; alle jedoch verzeichnen Franziska Bilek als eingeschriebene Studentin; außerdem geht aus den Verzeichnissen hervor, dass sie die Klasse von Olaf Gulbransson besuchte. Vgl. Matrikelbuch (1933-1945), AdbK München. Auch für die Semester 1939/40, 1940, 1940/41, 1941, 1941/42 ist Bilek in den Listen der Studierenden vermerkt.

⁵²⁴ DKA NL FB, I, B – 8 („Zeitungsbuch Bayerischer Rundfunk“; Eintrag zur Künstlerin im „Munzinger-Archiv“ („Archiv für publizistische Arbeit, Munzinger-Archiv, Ravensburg“)).

1942 gab ich das Atelier wieder auf, da man mir (erfolglos) zumutete: Antreten zum Frühsport, zum Singen, zu Tagungen, Zusammenkünften, ärztlichen Untersuchungen, Erntehilfe, Grosskundgebungen und nächtlichen Feierstunden mit Fackelzug.⁵²⁵

Es scheint so, als ob die Künstlerin lediglich in ihrem Atelier gearbeitet und nicht am offiziellen Unterricht teilgenommen hätte.

Von 1946 bis 1950 zeichnete sie für die in der amerikanischen Besatzungszone erscheinende, satirische Zeitschrift „Der Simpl. Kunst – Karikatur – Kritik“. Ab 1952 zeichnete sie politische und andere Karikaturen für die Wochenendausgabe der Münchner „Abendzeitung“, außerdem erhielt sie diverse Aufträge für „Zeitschriften, Film, Fernsehen, Werbung“⁵²⁶. „Herr Hirnbeiß“ (Abb. 84), eine ihrer Figuren, ist seit 1961 bis heute täglich im Lokalteil der Münchner „Abendzeitung“ zu sehen. Insgesamt war Bilek als Karikaturistin sehr erfolgreich (Abb. 85), unter ihrem Namen wurden zahlreiche Bücher veröffentlicht⁵²⁷; auch illustrierte sie viele andere schriftstellerische Werke.⁵²⁸

3.2.1.6. Zusammenfassung: Münchner Künstlerinnen

Die Auswahl der hier vorgestellten Künstlerinnen erfolgte nach dem Stand der Informationen, die heute zu den Frauen existieren. Es ist nicht möglich, ein Bild der damaligen Situation der Studentinnen und Künstlerinnen zu zeichnen, welches allgemeine Gültigkeit besitzt, da zu den meisten damaligen Studentinnen der Münchner Kunstakademie heute keine Informationen mehr vorhanden sind. Die hier ausgewählten Münchner Künstlerinnen stehen somit als Stellvertreter für viele andere, die damals ihr Kunststudium an der Akademie absolvierten – die in diesem Kapitel untersuchten Künstlerinnen

⁵²⁵ DKA NL Bilek, Franziska: I, A – 10.

⁵²⁶ DKA NL Bilek, Franziska: I, B – 8.

⁵²⁷ U. a. waren dies die Bücher „Franziskas Blumenstrauß“ (1953), „Franziska Bileks heitere Welt“ (1956), „Franziskas Federspiele“ (1957), „Mir gefällt’s in München. Ein Geständnis in Bildern und Worten“ (1958), „Die Sterne lügen nicht“ (1966) und „München und ich“ (1969). Ihre Publikation „Heiterer Olymp“, die sie zusammen mit Walter Foitzik herausgab, war mit einer Auflage von über 50000 Exemplaren sehr erfolgreich.

⁵²⁸ Sie fertigte Buchillustrationen u. a. „zu Karl Valentins „Valentiniaden“ (41), zu Lukians „Hetärengesprächen“ (43, Neuausgabe 51), zu Leonhard Huizingas „Adrian und Oliver“, zu Margarete Slezaks „Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm“ (53), zu Christoph Martin Wielands „Das Urteil des Paris“ (scherzhafte Erzählung nach Lucian, 54), „Schach Solo“ (54), zu F. Mérys „Einen Hund haben...“ (54)“. Zit. nach „Lebenslauf“: DKA NL Bilek, Franziska: I, B – 8 („Zeitungsarchiv Bayerischer Rundfunk“; Eintrag zur Künstlerin im „Munzinger-Archiv“ („Archiv für publizistische Arbeit, Munzinger-Archiv Ravensburg“)).

gehören aber mit Sicherheit zu den erfolgreicheren der damaligen Studentinnen.

Dieses Kapitel sollte einen Eindruck von der damaligen Situation vermitteln und anhand der Beispiele zeigen, welche Wege die ersten Akademiestudentinnen in München damals beschritten, um als Künstlerin tätig sein zu können. Darüber hinaus wurde beobachtet, wie sich ihr Leben und Werk nach ihrem Kunststudium entwickelten.

Alle genannten Künstlerinnen zählen zu der ersten Generation von Studentinnen, die an der Münchner Kunstakademie studieren durften; vorausgegangen war ein langer und zäher Streit um die Zulassung von Frauen, wie bereits in Kapitel 2 ausführlich dargelegt wurde. Leider haben sich kaum Aussagen der Künstlerinnen über ihre Situation an der Akademie erhalten; es wäre interessant gewesen, zu sehen, wie die Studenten und Lehrerschaft auf die „neuen“ Studentinnen reagiert haben, wie die Stimmung an der konservativen Institution war. Lediglich Protzen-Kundmüller wurde zitiert, dass sie sich damals nicht besonders willkommen geheißen fühlte.

Sowohl Protzen-Kundmüller als auch die Künstlerinnen Eckart-Aigner und Fischer-Pongratz wurden von ihren Eltern in ihren künstlerischen Vorhaben unterstützt; Weber setzte sich gegen den Willen ihrer Eltern durch. Später wurden die Künstlerinnen von ihren Ehemännern, die oft selbst als Künstler arbeiteten, weiterhin unterstützt. Alle Frauen setzten ihre künstlerische Tätigkeit auch nach dem Studium und der Heirat fort; Fischer-Pongratz arbeitete trotz zweier Kinder als Künstlerin weiter.

Alle recherchierten Frauen besaßen eine künstlerische Vorbildung, ehe sie an der Kunstakademie München studierten – Eckart-Aigner, Fischer-Pongratz und Bilek hatten die Kunstgewerbeschule Münchens besucht, Protzen-Kundmüller wurde privater Unterricht erteilt; danach besuchte sie noch die Damen-Akademie des Münchner Künstlerinnenvereins; Weber besuchte vor ihrem Akademiestudium eine private Damenmalschule.

An der Kunstakademie studierten einige der Künstlerinnen Bildhauerei – eine Gattung, welche man damals eher männlichen Studierenden zutraute; man nahm an, dass der Umgang und die Bearbeitung von Materialien wie Stein, Holz etc., noch dazu in sehr viel größeren Formaten als in der Malerei, nichts für Frauenhände sei – es galt zudem als unweiblich. Dies bestätigt auch die Erzählung Webers, die erst dann als ordentliche Studentin in die Bildhauerei-Klasse Bleekers aufgenommen wurde, nachdem sie ihr Können unter Beweis gestellt hatte.

Ob sich die Künstlerinnen malerisch oder bildhauerisch betätigten, ihre Themenauswahl war ähnlich: Bevorzugt wurden v. a. Menschen- und Tierdarstellungen, auch Landschaften finden sich oft.

Die vorgestellten Künstlerinnen waren alle erfolgreich – sie stellten regelmäßig aus, ihre Werke wurden oftmals angekauft; sie erhielten Prämien, Preise und Stipendien; Bilek bspw. hatte eine Festanstellung als Zeichnerin. Während der Zeit des Nationalsozialismus stellten die Künstlerinnen weiter aus. Besonders Protzen-Kundmüller war bei zahlreichen Ausstellungen vertreten, zumal auch ihr Ehemann in dieser Zeit sehr erfolgreich für die Nationalsozialisten arbeitete und durch seine eigene Ausstellungstätigkeit vielleicht die eine oder andere Ausstellungsbeteiligung seiner Frau ermöglicht haben könnte.

Die Künstlerinnen zeigten sich in ihren Arbeiten thematisch unverfänglich, teilweise naiv, und passten sich – bewusst oder unbewusst – mit dieser harmlosen Kunst erfolgreich dem Geschmack der Zeit (des Nationalsozialismus) an. Diese „Unauffälligkeit“ ermöglichte es ihnen, nach Ende des Dritten Reiches weiterhin als Künstlerinnen arbeiten und ausstellen zu können.

Für die hier erfassten Münchner Studentinnen gilt, dass sie nach ihrem Studium als Künstlerinnen alle ihren Weg gingen. Als erste Generation von Studentinnen an der konservativen Kunstakademie Münchens, an der man sich zuvor so lange gegen die Aufnahme von Frauen gewehrt hatte, wären größerer Widerstand und weniger Förderung zu erwarten gewesen. Bei der Recherche zu den Münchner Künstlerinnen wurde auch das „doppelte Problem“ der Künstlerinnen deutlich. Dies betrifft jene Studentinnen, zu denen die Suche nicht erfolgreich war und gilt städteübergreifend für derlei Nachforschungen im Allgemeinen: Frauen wurden oftmals aufgrund ihrer Geschlechtszugehörigkeit nicht gefördert. Da sie in diesen Fällen eher erfolglos waren, keine Preise oder Stipendien gewannen, sich nicht an Ausstellungen beteiligten oder zu Wettbewerben eingeladen wurden, wurde man nicht auf sie aufmerksam – sie wurden von der Kunstgeschichtsschreibung nicht beachtet und somit nicht erfasst.⁵²⁹ Zum anderen haben aber vermutlich auch einige der Frauen nach ihrem Studium nicht weiter als Künstlerinnen gearbeitet, sondern sind anderen Interessen nachgegangen bzw. haben sich um die Familie gekümmert. Erschwerend kommt hinzu – abgesehen von den Aktenverlusten durch den Krieg –, dass

⁵²⁹ Selbst zu den hier genannten Münchner Künstlerinnen gibt es teilweise kaum Literatur, bei Weber und Fischer-Pongratz jeweils nur eine Biographie – und das, obwohl diese Künstlerinnen erfolgreich waren.

die Studentinnen oftmals mit ihren Mädchennamen in den Studierendenlisten eingetragen waren. Eine Heirat und die damit folgende Namensänderung macht ein Auffinden der Künstlerinnen oft unmöglich.

3.2.2. Künstlerinnen in Nürnberg

In der Stadt Nürnberg sind nur noch sehr wenige damalige Studentinnen der Kunstakademie nachvollziehbar. Obwohl es hier Frauen schon ab 1906/07 möglich war, an der Akademie zu studieren, und man daher eine entsprechend höhere Trefferquote als an anderen Akademien erwartet hätte, überrascht das Resultat: Die Nachforschungen zu den Namen der Studentinnen, die in den Jahresberichten der Akademie festgehalten worden waren, haben ergeben, dass nur noch vereinzelt Hinweise zu ehemaligen Schülerinnen existieren.⁵³⁰ Die Künstlerinnen, die ermittelt wurden, waren Illustratorinnen oder Lehrerinnen. Da die Kunstakademie Nürnberg Unterricht im Kunstgewerbe und die Ausbildung zur Zeichenlehrerin anbot, finden sich entsprechend viele Künstlerinnen in diesem Bereich. Bei den Informationen, die bei der Recherche nach den Künstlerinnen gesammelt werden konnten, handelt es sich allerdings nicht um eine kunsthistorische Auseinandersetzung mit Leben und Werk dieser Künstlerinnen, allein die von ihnen illustrierte Literatur ist noch auffindbar. Die meisten illustrierten Kinderbücher, Gedichtbände und Werke religiösen Inhalts.

3.2.2.1. Elsa Schrott-Fiechtl

Bei den genannten Künstlerinnen, zu denen die Recherche erfolgreich war, handelt es sich u. a. um Elsa Schrott-Fiechtl (1887-1968; geb. Eisgruber). Sie besuchte die Nürnberger Kunstakademie für zwei Jahre, im Zeitraum von 1907/08 bis 1909/10, ihr im Jahresbericht eingetragenes Berufsziel lautete „Zeichenlehrerin“.⁵³¹ Schrott-Fiechtl studierte außerdem an den Kunstgewerbeschulen in Berlin und München und lebte dann in Berlin. Sie illustrierte v. a. Werke religiöser Themen und Kinderbücher (Abb. 86), außerdem Gedichtbände/Dichtermärchen. Daneben war sie (als Autodidaktin) Malerin.

⁵³⁰ Berücksichtigt wurde auch hier die Zeit, nachdem Frauen an der Kunstschule Nürnberg zugelassen worden waren: der Zeitraum 1906 bis einschließlich 1928.

⁵³¹ Vgl. Jahresberichte für die Studienjahre 1907/08, 1909/10, BibAdBKN.

3.2.2.2. Tilde Eisgruber

Die Schwester der eben genannten Künstlerin Schrott-Fiechtl, Tilde Eisgruber (1889-1974), studierte ab 1918/19 ebenfalls an der Kunstakademie Nürnberg und arbeitete später als Graphikerin und Illustratorin.⁵³² Meist gestaltete sie Bücher religiösen Inhalts, aber auch Kinderbücher (Abb. 87, 88). Zudem malte sie Blumenbilder, Porträts, fand Gefallen an Aquarellmalerei und Holzschnitten.

3.2.2.3. Lily Wiessner-Zilcher

Außerdem betätigte sich Lily Wiessner-Zilcher (Leb.daten unbekannt; geb. Zilcher), als Illustratorin von Kinderbüchern (Abb. 89). Sie besuchte die Akademie von 1908/09 bis 1912/13, Berufsziel: „unbestimmt“.⁵³³

3.2.2.4. Margret Wolfinger

Eine weitere Studentin war Margret Wolfinger (Leb.daten unbekannt), die ab 1907/08 bis 1911/12 und dann noch einmal als Hospitantin 1921/22 die Kunstakademie Nürnberg besuchte.⁵³⁴ Ihr Berufsziel war zunächst „Zeichenlehrerin“, später lautete der Eintrag im Jahresbericht dann „Kunstgewerbe“. Auch Wolfinger illustrierte Kinderbücher.

⁵³² Vgl. Jahresberichte für die Studienjahre 19018/19, (für 1919/20 fehlt die Namensliste), 1920/21, 1921/22, (in den Folgejahren wurden die Studenten nicht mehr namentlich festgehalten). Die Künstlerin wurde von Hermann Gradl (1883-1964) und Rudolf Schiestl (1878-1931) unterrichtet. Vgl. AKL-IKD, Dokument 10202848.

⁵³³ Vgl. Jahresberichte für die Studienjahre 1908/09, 1909/10, 1910/11, 1911/12, 1912/13, BibAdBKN.

⁵³⁴ Vgl. Jahresberichte für die Studienjahre 1907/08, 1908/09, 1909/10, 1911/12 (Hospitantin), BibAdBKN.

3.2.2.5. Elisabeth Thiermann

Die Künstlerin Elisabeth Thiermann (1893-1983) studierte an der Akademie von 1911/12 bis 1915/16, um Zeichenlehrerin zu werden.⁵³⁵ Ihr Bruder beschreibt die folgende Zeit der Künstlerin:

Elisabeth Thiermann kam, nach kurzem Studium an der Kunstakademie in Weimar bei Max Tedy aus der Münchner Leibl-Zeit und nach einigen Jahren künstlerischer Tätigkeit in München, als Zeichenlehrerin an das Richard-Wagnergymnasium in Bayreuth, wo sie bis zu ihrer Pension wirkte.

Sie wuchs in einer Familie auf, wo viel gezeichnet und gemalt wurde. Die erste Anregung kam von ihrem Vater, der neben seiner Pfarrtätigkeit viel malte. Der Bruder ihrer Mutter war Professor an der Kunstakademie München, an der auch ihr jüngster Bruder Dozent wurde.

Bei Stockau verwandelte sie einen wilden Berghang in einen blühenden Baum- und Blumengarten. Hier malte sie neben ihrer Schultätigkeit viele Blumenbilder und Stilleben, die in vielen Ausstellungen in Nürnberg, Bayreuth u. Kulmbach große Anerkennung fanden.⁵³⁶

Wie die Erinnerungen des Bruders zeigen, ging die Künstlerin nach ihrem Studium einer festen Anstellung nach; Elisabeth Thiermann studierte an der Kunstschule Nürnberg, um Zeichenlehrerin zu werden – ein Beruf, mit dem sie ihr eigenes Geld verdiente, als Lehrerin an einem Gymnasium. Auch hier ging die Künstlerin ihrem erlernten Beruf nach; vielleicht hatte sie so künstlerisch nicht die Möglichkeiten, die sie als freischaffende Künstlerin gehabt hätte, der Lebensunterhalt war allerdings sicher gestellt.

3.2.2.6. Zusammenfassung: Nürnberger Künstlerinnen

Die Künstlerinnen aus Nürnberg, zu denen im Rahmen dieser Forschungen Informationen gefunden wurden, weisen in ihren Lebensläufen einen praxisorientierten Bezug auf, der sich auch in dem System, in der Ausrichtung der Kunstschule Nürnbergs wieder finden lässt. Sie wurden als Zeichenlehrerinnen ausgebildet und arbeiteten nach ihrem Studium als Illustratorinnen oder Lehrerinnen.

⁵³⁵ Vgl. Jahresberichte für die Studienjahre 1911/12, 1912/13, 1913/14, 1914/15, 1915/16, BibAdBKN. Der Nachlass der Künstlerin hat sich erhalten und wird im Deutschen Kunstarchiv Nürnberg verwahrt: DKA NL Thiermann, Elisabeth.

⁵³⁶ DKA NL Thiermann, Elisabeth: I, A – 1 („Lebenslauf, verfasst von Bruder Adolf Thiermann, ohne Datum (1983(84)“).

Kunsthistorisch sind die Künstlerinnen jedoch auch in Nürnberg kaum oder gar nicht fassbar. Neben den schon zuvor genannten Gründen, die für die Münchner Künstlerinnen, aber auch für Künstlerinnen im Allgemeinen gelten, kommt in Nürnberg noch etwas anderes erschwerend hinzu: Die Studentinnen des Kunstgewerbes gingen nach ihrem Studium meist einer geregelten Anstellung nach, die weniger ihre individuellen Kunstauffassungen und künstlerische Freiheit förderte – und sie auch als Künstlerin nicht bekannt machte, ihnen aber dafür eine feste Stelle und ein sicheres Gehalt bot. Hinzu kommt, dass die Gattung des Kunsthandwerks ohnehin als „niedere“ Gattung angesehen war, die seltener in der sich mit Kunst beschäftigenden Literatur berücksichtigt wurde.

3.2.3. Künstlerinnen in Stuttgart

In Stuttgart war es für Frauen schon sehr früh möglich, die Kunstakademie zu besuchen. Wie bereits in Kapitel 2 dargelegt, sind Frauen ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Studentinnen an der Akademie nachgewiesen. Aus der frühen Zeit, in der Studentinnen an der Stuttgarter Akademie studieren durften, haben sich allerdings kaum Quellen und Unterlagen erhalten, die Suche nach ehemaligen Studentinnen gestaltet sich dementsprechend schwierig. Meist existieren zu den Künstlerinnen nur Angaben wie Lebensdaten und Erwähnungsorte, sofern die Recherche überhaupt erfolgreich ist. Einige der frühen Studentinnen sind anhand der Kassen- und Rechnungsbücher der Stuttgarter Akademie greifbar.⁵³⁷ Darüber hinaus geben diese Archivalien in den meisten Fällen den Zeitpunkt des Akademieeintrittes der Studentinnen an.

Nur seltenen sind weiterführende Informationen, wie zu Leben und Werk der Künstlerinnen, auffindbar. Insgesamt ist heute nur noch ein Bruchteil an Dokumentationen über Stuttgarter Studentinnen greifbar, von dem wiederum nur ein kleiner Teil kunsthistorisch erfasst wurde. Folgende Studentinnen der Kunstschule Stuttgart stehen beispielhaft für viele andere: Die Bildnis- und Tiermalerin Camilla Zach-Dorn (1859-unbekannt) trat im Herbst 1875 in die Akademie ein; ein Jahr später begann die Bildnis- und Blumenmalerin Marie Lautenschlager (1859-1941) ihr Kunststudium. Auch die Illustratorin und Schriftstellerin Sophie von Adelung (1850-1927) war ab 1879 Schülerin der Kunstschule. Unter den Studentinnen war außerdem die Künstlerin Maria Casper-Filser (1878-1968). Sie war von 1896 bis 1903 Schülerin der Damenklasse bei Friedrich von Keller (1840-1914) und Gustav Igler (1842-1908).⁵³⁸

Um die Umstände an der Stuttgarter Akademie mit den Ausbildungs- und Arbeitsbedingungen an den anderen, in dieser Arbeit untersuchten Kunstakademien vergleichen zu können, reichen oben stehende Informationen zu den frühen Studentinnen nicht aus; sie liefern keine Hinweise auf die genauen Lebensumstände der Künstlerinnen.

⁵³⁷ Vgl. hierzu StAL E 226/231, div. Verzeichnisse zu „Eintritts- und Unterrichtsgeldern“ verschiedener Semester inkl. Namenslisten (Kassen- und Rechnungsbücher der Akademie).

⁵³⁸ Diese Aufzählung gibt nur einen Teil der Künstlerinnen an, die im Rahmen dieser Recherche ermittelt wurden. Es wurden weitere Daten und Namen von Schülerinnen der Akademie Stuttgart gesammelt. Sie werden jedoch in diesem Kapitel nicht berücksichtigt, da sie keine dienlichen Informationen zu der hier angestrebten Untersuchung liefern.

So sollen nun andere Künstlerinnen Stuttgarts ausgewählt werden, die ebenfalls an der Stuttgarter Kunstschule studiert haben, deren Leben und Werk heute besser greifbar ist und kunsthistorisch berücksichtigt wurde. Diese Künstlerinnen sind Ida Kerkovius, Maria Hiller-Foell, Luise Deicher und Rose Sommer-Leybold – sie stehen stellvertretend für viele andere Studentinnen der Kunstschule Stuttgarts.

3.2.3.1. Zur Person Adolf Hölzels, dem Lehrer der „Damenmalklasse“

Eine wichtige Rolle im Zusammenhang mit dem Frauenkunststudium an der Stuttgarter Kunstschule spielte der Künstler Adolf Hölzel (1853-1934). Dieser war 1905 als Leiter der Komponierklasse an die Akademie Stuttgart berufen worden. Dort unterrichtete er außerdem die Schülerinnen der „Damenmalklasse“. Die Informationen, die es heute noch zu Studentinnen der Kunstakademie Stuttgarts gibt, belaufen sich größtenteils auf die Schülerinnen Hölzels.

Zwischen 1910 und 1913 vermittelte Hölzel an der Akademie seine Ansichten zur Farb- und Formenlehre. Die Bedeutung der künstlerischen Mittel, durch die Bilder entstehen – Formen, Farben, Linien – waren für ihn das Elementare in der Kunst. Seine Lehre zur abstrakten Kunst wurde seinerseits nie publiziert; es existieren jedoch zahlreiche Mitschriften seiner Schülerinnen (u. a. die Notizen Luise Deichers, Lily Hildebrandts und Clara Lassbiegler-Fausers), die Aufschluss zu dem Inhalt seines Unterrichts und damit auch zu seiner Kunstauffassung geben.⁵³⁹

Zu den Schülerinnen der „Damenmalklasse“ Hölzels ist heute kaum etwas bekannt, währenddessen sich einige seiner männlichen Schüler – bspw. Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Emil Nolde oder Johannes Itten – als Künstler sehr erfolgreich einen Namen machten.

3.2.3.2. Ida Kerkovius

Als wohl prominenteste Hölzel-Schülerin kann die Künstlerin Ida Kerkovius (1879-1970) bezeichnet werden. Kerkovius arbeitete sehr erfolgreich als Künstlerin – dennoch ist ihr Name heute nicht geläufig, obschon sie oft

⁵³⁹ Vgl. Herbst 1991.

als „gleichberechtigte Partnerin“ in der Männermalwelt genannt wird. Obwohl ihr Werk den Vorstellungen Hölzels am nächsten kommen dürfte, hat sie nicht die überragende Stellung in der Kunstgeschichte erlangt.⁵⁴⁰

Kerkovius wurde in Riga geboren, ihre deutsch-baltischen Eltern waren dort wohlhabende Großgrundbesitzer. Die Künstlerin erhielt eine Ausbildung an der Stadttöcherschule in Riga und zeigte schon früh Interesse an der Kunst, wie sie selbst formulierte:

Mein Leben vor der Staffelei, begann mit 18 Jahren in meiner Heimatstadt Riga. Schon als Kind lebte die Sehnsucht nach künstlerischer Gestaltung in mir. Zunächst besuchte ich eine Privatemalschule. Dort wurden Kopfstudien nach Modellen zu schwarz-weiß gezeichnet. Ein Erlebnis war für mich, als ich zum ersten Mal ein Portrait in Ölfarbe malen durfte. Mein Lehrer war sehr zufrieden damit und sagte: Sie werden einmal sehr gut machen. Das gab mir Mut.⁵⁴¹

„Mein Vater wollte, daß ich Portraitmalerin in Riga werde, um mich dort zu halten, mich trieb es aber nach höheren Zielen.“⁵⁴² Im Anschluss an eine Italienreise im Jahre 1902 studierte sie bei Adolf Hölzel in dessen privater Malschule in Dachau – zuvor hatte sie auf einer Ausstellung die Arbeit einer seiner Schülerinnen gesehen, die sie begeistert hatte. Von 1902 bis 1907 lebte sie in Livland. 1908 nahm sie das Malstudium wieder auf, zunächst in Berlin bei Adolf Mayer (1881-1929) – für „Akt und Kopf“-Übungen⁵⁴³, wie die Künstlerin bemerkte –, dann folgte der Wechsel nach Stuttgart zu Hölzel. 1910 wurde Kerkovius dessen Meisterschülerin mit eigenem Atelier, von 1911 bis 1913 arbeitete sie als Hölzels Assistentin. Sie betreute Studenten und machte diese mit der Lehre Hölzels vertraut.⁵⁴⁴ Nebenbei gab sie Privatunterricht.⁵⁴⁵

Während des Ersten Weltkrieges hatte sie aufgrund ihrer russischen Staatsbürgerschaft keine Lehr- und Ausbildungsbefugnis mehr, außerdem verlor sie ihr Meisteratelier. Sie beschränkte sich darauf, ausländische Kunststudenten zu unterrichten. Nach dem Ende des Krieges studierte Kerkovius von 1920/21 bis 1923/24 während der Wintersemester am

⁵⁴⁰ Herbst 1991, S. 5.

⁵⁴¹ Zit. nach Stiftung Ostdeutsche Galerie (Hg.): *Ida Kerkovius (1879-1970). Retrospektive. Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Teppiche: Retrospektive*, AK Regensburg/Riga, Regensburg 2001, S. 233.

⁵⁴² Zit. nach ebd., S. 233.

⁵⁴³ Zit. nach Leistner, Gerhard: *Ida Kerkovius zwischen Riga und Stuttgart. Eine illustrierte Reise durch ihre Biographie*, in: Stiftung Ostdeutsche Gal. 2001, S. 16.

⁵⁴⁴ Vgl. ebd., S. 16.

⁵⁴⁵ Vgl. Hadding, Katharina: *Ida Kerkovius*, in: Leismann, Burkhard (Hg.): *Sammlung Bunte. Positionen der Klassischen Moderne*, AK Ahlen, Brahmische 2007, S. 108.

„Staatlichen Bauhaus“ in Weimar. Sie besuchte den Unterricht von Paul Klee (1879-1940), Wassily Kandinsky (1866-1944), Johannes Itten (1888-1967) und Lyonel Feininger (1871-1956). Besonders Klee beeindruckte die Künstlerin sehr:

Klees Gesetze von Bewegung und Raum im Bild sowie seine poetische Formensprache trafen mit Ida Kerkovius' eigenen Vorstellungen zusammen und boten ihr die Möglichkeit zur Weiterentwicklung des durch Adolf Hölzel gelegten Fundaments.⁵⁴⁶

Sie selbst sagte rückblickend: „Paul Klee gekannt zu haben, gehört zu meinen schönsten Erlebnissen.“⁵⁴⁷

Während ihrer Zeit am Bauhaus beschäftigte sich Kerkovius mit der Weberei, mit der sie nach ihrer Rückkehr nach Stuttgart 1924 auch Geld verdiente (Abb. 90). Sie unternahm viele Reisen und beteiligte sich an verschiedenen Ausstellungen.

Zu ihrem ehemaligen Lehrer Hölzel pflegte sie bis zu dessen Tod im Jahre 1934 Kontakt; die Künstlerin resümierte: „Es hatte mich eine 30jährige Freundschaft mit diesem Hause verbunden, dessen Wandlung u. Entwicklung ich miterleben durfte.“⁵⁴⁸ Hölzel war es auch, der ihr die Grundlagen für ihre Kunst vermittelte, mit dessen Lehre und Arbeit sie zeitlebens verbunden blieb, wenn sie sich auch schrittweise davon löste und ihre eigenen Schritte ging. Dies war auch Hölzel nicht entgangen: „Sie macht meine Lehre, aber komisch, sie macht ganz andere Sachen.“⁵⁴⁹ Kerkovius selbst sagte zu ihrer künstlerischen Auffassung:

Ich bekenne mich zu keiner Kunstrichtung, sondern bin immer bestrebt, wie am Anfang meiner Entwicklung den Gefühlen, die in mir leben, Gestalt, Qualität und Ausdruck zu geben, sei es im Bild oder im angewandten Werke.⁵⁵⁰

Tatsächlich ist es schwierig, Kerkovius einer bestimmten Kunstrichtung zuzuordnen, da sie ihre Kunst im Laufe der Zeit immer weiter entwickelte, neue Eindrücke aufnahm und umsetzte; zeitgleich arbeitete sie oft mit verschiedenen Stilmitteln.

⁵⁴⁶ Hadding 2007, S. 106.

⁵⁴⁷ Zit. nach Stiftung Ostdeutsche Gal. 2001, S. 232.

⁵⁴⁸ Zit. nach Leistner 2001, S. 19.

⁵⁴⁹ Zit. nach ebd., S. 19.

⁵⁵⁰ Zit. nach ebd., S. 68.

Während der Zeit des Nationalsozialismus war die Situation für Kerkovius schwierig. Sie scheint nicht, wie viele andere, mit einem Arbeits- und Ausstellungsverbot belegt worden zu sein, die Bedingungen verschlechterten sich während der dreißiger Jahre jedoch auch für sie: 1937 wurden zwei ihrer Werke beschlagnahmt.⁵⁵¹ Da sie als Alleinstehende selbst für ihren Lebensunterhalt aufzukommen hatte, erteilte sie Privatunterricht und verdiente mit Aufträgen für Teppiche ihren Lebensunterhalt; außerdem unternahm sie zwischen 1934 und 1939 Reisen durch Europa, auf denen sie die gesammelten Eindrücke in zahlreichen Landschaftsstudien festhielt (Abb. 91).⁵⁵²

Nach dem Krieg beteiligte sich die Künstlerin allmählich wieder an Ausstellungen. Es folgten positive Kritiken in der Presse. Während der fünfziger Jahre unternahm die Künstlerin weitere Reisen und beschäftigte sich mit Aufträgen für Teppiche und Entwürfen für Glasfenster (Abb. 92). Außerdem schuf sie zahlreiche Selbstporträts, als Ausdruck der Suche nach ihrer eigenen künstlerischen und menschlichen Identität (Abb. 93, 94).

Arbeitete Kerkovius anfangs noch postimpressionistisch-naturalistisch, so kam gegen Ende ihres Studiums die Begeisterung für das Farbig-Expressive hinzu, die Formen lösten sich. Während der zwanziger Jahre zeigte sich auch Kerkovius vom neusachlichen Stil beeinflusst. Parallel dazu gelangte sie – auch durch die Eindrücke am Bauhaus – zu abstrakteren und konkreteren Bildgegenständen (Abb. 95, 96); hinzu kamen die Textil- und Webtechnik, deren verschiedene Materialien die Künstlerin weiter inspirierten. Ab den dreißiger Jahren finden sich immer wieder surreale Züge in den Arbeiten der Künstlerin. Die Bildform ist aber auch später, in den fünfziger und sechziger Jahren, für die Künstlerin oberstes Prinzip, die Farbe kommt als Ausdrucksträger zum Einsatz (Abb. 97).

Neben ihrer erfolgreichen Arbeit als Künstlerin engagierte sich Kerkovius in diversen Künstlervereinigungen.⁵⁵³ 1954 verlieh man ihr das Bundesverdienstkreuz erster Klasse, außerdem erhielt sie den Staatspreis des Landes Baden-Württemberg. Ein Jahr darauf wurde Kerkovius Gründungsmitglied („Rat der Zehn“) des Künstlerbundes Baden-Württembergs, 1963 ernannte man sie zu dessen Ehrenmitglied. Mit 79 Jahren

⁵⁵¹ Dies geschah im Rahmen der Aktion „Säuberung des Kunsttempels“. Vgl. Leistner 2001, S. 20.

⁵⁵² Vgl. Hadding 2007, S. 104 ff.

⁵⁵³ 1950 wurde sie Gründungsmitglied des „Deutschen Künstlerbundes“; im selben Jahr wurde sie Mitglied im „Bund Bildender Künstlerinnen Württembergs“.

wurde ihr der Professorentitel verliehen.⁵⁵⁴ Seit 1962 war die Künstlerin Ehrenmitglied der Kunstakademie Stuttgart und Künstlergilde Esslingen, seit 1963 Ehrenvorstandsmitglied des Deutschen Künstlerbundes. 1970 starb die Künstlerin an den Folgen eines Schlaganfalles, den sie drei Jahre zuvor erlitten hatte.

Kerkovius war privilegiert, da sie als Kind wohlhabender Eltern schon früh ihrer Begeisterung für die Kunst nachgehen konnte; auch die akademische Ausbildung wurde von den Eltern finanziert, keine Selbstverständlichkeit, wenn man bedenkt, dass die Künstlerin noch elf weitere Geschwister hatte.⁵⁵⁵ Die Tatsache, dass sie alleinstehend war, wird im Leben der Künstlerin eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben. Kerkovius war für sich selbst verantwortlich und musste ihren Lebensunterhalt alleine – ohne Unterstützung eines Ehemannes – verdienen. Da sie ihre Arbeiten rege auf Ausstellungen zeigte, machte sie so ihr Werk publik und der Öffentlichkeit wie potentiellen Käufern zugänglich.

3.2.3.3. Maria Hiller-Foell

Eine weitere Kunststudentin der Stuttgarter Akademie war die Malerin Maria Hiller-Foell (1880-1943; geb. Foell). Sie wurde in Odessa als Kind deutschstämmiger Eltern geboren. Über die Eltern, den Stand der Familie und mögliche Berufe der Eltern ist nichts bekannt. Die Familie siedelte zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts nach Stuttgart über. Zu der Kindheit und Jugend der Künstlerin sind keinerlei Informationen überliefert; vermutlich hat aber auch Hiller-Foell – wie die meisten anderen Künstlerinnen – eine künstlerische Vorbildung genossen, ehe sie Studentin an der Kunstakademie wurde.

Erstmals fassbar ist Hiller-Foell in Stuttgart: Ab 1905 studierte die Künstlerin bei Gustav Iglar an der Kunstakademie Stuttgart. 1906 wechselte sie zu Adolf Hölzel. Sie ist eine der frühen Schülerinnen Hölzels in Stuttgart und „nimmt schon an der ersten Veranstaltung des 1906 nach Stuttgart berufenen Adolf Hölzel teil, der Sommerexkursion nach Pfullingen, und avanciert bald [...] zu seiner Meisterschülerin“⁵⁵⁶. Von 1910 bis 1913 besuchte Hiller-Foell die Damenklasse Hölzels; sie wurde dessen Meisterschülerin. Nach Beenden ihres

⁵⁵⁴ Dies geschah 1958 durch das Land Baden-Württemberg.

⁵⁵⁵ Sie war das vierte der elf Kinder.

⁵⁵⁶ Bund Bildender Künstlerinnen Württemberg e. V. (Hg.): *Maria Hiller-Foell*, Stuttgart 1992, o. S.

Kunststudiums lebte und arbeitete sie als freischaffende Künstlerin in Stuttgart.⁵⁵⁷ Aus der Studienzeit haben sich kaum Arbeiten der Künstlerin erhalten; jene wenigen zeigen, dass sie sich mit der Lehre Hölzels künstlerisch auseinandersetzte, besonders, was die Flächenordnung betraf.⁵⁵⁸

Hiller-Foell arbeitete als Künstlerin recht erfolgreich, beteiligte sich an Ausstellungen und gewann Auszeichnungen⁵⁵⁹. 1923 heiratete sie den Architekten und Maler Theodor Hiller (Leb.daten unbekannt). Sie arbeitete nach Aufträgen und „scheint ihre materielle Selbständigkeit auch in der [...] Ehe mit Theodor Hiller nicht aufgegeben zu haben; sie konnte sich von ihrer Kunst ernähren.“⁵⁶⁰

Die Künstlerin setzte sich mit expressionistischen Tendenzen auseinander, in den zwanziger Jahren auch mit der Neuen Sachlichkeit (Abb. 98). Bei den Bildgattungen galt ihr Interesse v. a. Porträts und Figurenbilder, insbesondere Mutter-Kind-Darstellungen, und Stillleben (Abb. 99, 100).

Die Lehre Hölzels war auch lange nach dem Studium noch in den Arbeiten der Künstlerin zu spüren, auch wenn sie, wie Kerkovius, ihren eigenen künstlerischen Weg ging. Ab 1921 suchte sie nach neuen künstlerischen Aufgaben und beschäftigte sich mit architekturgebundener Kunst: Sie fertigte zahlreiche Wandbilder, außerdem entwarf sie Glasfenster (Abb. 101).

Nach 1933 haben sich fast keine Informationen mehr über die Künstlerin erhalten; sie verstarb 1943.⁵⁶¹

Weitere Hölzel-Schülerinnen waren u. a. die Aquarellmalerin Gertrud Eberz-Alber (1879-1955)⁵⁶², Clara Lassbiegler-Fauser (1890-1970)⁵⁶³, Gertrud Koref-

⁵⁵⁷ Neumann, Edith: *Maria Hiller-Foell*, in: Leismann 2007, S. 81.

⁵⁵⁸ Gensichen, Sigrid: *Maria Hiller-Foell (1880-1943)*, in: Herbst 1991, S. 65.

⁵⁵⁹ Bspw. erhielt sie 1914 die Silbermedaille der AdBK Stuttgart für ihre Arbeit „Frauenbildnis“, die sie in ihrer Meisterklasse angefertigt hatte. Vgl. Herbst 1991, S. 67; Neumann 2007, S. 79.

⁵⁶⁰ BBKünstlerinnen 1992, o. S.

⁵⁶¹ Ebd., o. S.

⁵⁶² Eberz-Alber trat 1905 in die Akademie ein und war bis 1908 in Hölzels Klasse; ab 1909 war sie dessen Meisterschülerin. Die Künstlerin schuf v. a. Landschaften, Porträts und Stillleben und zeigte sich in ihrer Kunst nachhaltig von Hölzel beeinflusst. AKL-IKD, Dokument 10200239.

⁵⁶³ Lassbiegler-Fauser besuchte nach der Kunstgewerbeschule Stuttgarts Hölzels Damenklasse zwischen 1910/11 und 1914; sie war von 1916-1917 Hölzels Meisterschülerin. Lassbiegler-Fauser fertigte Bildnisse, Stillleben und Landschaften. Hölzels Einflüsse sind auch nach dem Studium noch in den Arbeiten der Künstlerin zu spüren. Vgl. Herbst 1991, S. 90 f.

Stemmler-Musculus (1889-1972)⁵⁶⁴, Lily Hildebrandt (1887-1974)⁵⁶⁵ und Luise Deicher (1891-1973).

3.2.3.4. Luise Deicher

Luise Deicher (1891-1973), Tochter eines Ingenieurs, war das einzige von sieben Kindern, welches eine akademische Ausbildung erhielt und an der Kunstakademie Stuttgart studieren durfte.⁵⁶⁶ Während des Grundstudiums besuchte sie die Zeichenklasse, danach wohnte sie dem Unterricht Gustav Iglers bei; anschließend wechselte Deicher in die Klasse Hölzels. Dort lernte sie von 1910 bis 1913. Auch Deicher setzte sich intensiv mit der künstlerischen Lehre Hölzels auseinander, entschied sich aber zugunsten der figürlichen Darstellung. Zwischen 1913 und 1917 war sie Meisterschülerin von Heinrich Altherr (1878-1947), der weniger auf die Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Mittel Wert legte – wie es bei Hölzel der Fall war –, sondern vielmehr auf die inhaltliche Aussage achtete. Dies entsprach eher der Auffassung Deichers, wie sie selbst später formulierte:

Ich finde, daß der gesetzmäßige Aufbau eines Bildes sehr wichtig ist. Farbe, Form und Linien gehören zusammen in der Komposition. Das Höchste ist natürlich der Ausdruck, und für mich ist das Schönste die figürliche Arbeit.⁵⁶⁷

Während und nach der Akademiezeit stellte Deicher ihre Arbeiten aus, die auf regionalen und überregionalen Werkschauen zu sehen waren; mit einer ihrer Arbeiten gewann sie bspw. 1914 die „Silbermedaille für hervorragende Leistungen“ der Akademie Stuttgart. Nach ihrem Studium hatte Deicher ein Atelier zur Verfügung, in dem sie arbeiten und Schüler unterrichten konnte. Durch den erfolgreichen Verkauf ihrer Bilder und den Unterricht war die Künstlerin finanziell unabhängig.

⁵⁶⁴ Koref-Stemmler-Musculus besuchte die „Damenmalklasse“ Hölzels ab 1911, wurde 1915 dessen Meisterschülerin. Ihre Sujets waren Porträts, Stillleben, und Landschaften. Auch bei ihr ist zeitlebens Hölzels Lehre spürbar. Vgl. Herbst 1991, S. 85 ff.

⁵⁶⁵ Hildebrandt (geb. Uhlmann) war bereits vor 1908 Schülerin Hölzels, zunächst in Dachau. Später besuchte auch Hildebrandt die Stuttgarter Akademie, ab 1912 war sie Studentin der „Damenmalklasse“, später auch Meisterschülerin Hölzels. Sie war mit dem Kunsthistoriker Hans Hildebrandt (1878-1957) verheiratet. Vgl. Das Verborgene Museum e. V. (Hg.): *Lily Hildebrandt, 1887-1974, Gemälde – Hinterglasbilder – Zeichnungen – Photographien*, AK Berlin 1997, v. a. S. 10 ff.

⁵⁶⁶ Die Brüder der Künstlerin studierten nicht, sondern erhielten eine kaufmännische Ausbildung. Vgl. Neumann, Edith: *Luise Deicher (1891-1973)*, in: Herbst 1991, S. 44.

⁵⁶⁷ Zit. nach Neumann 1991, S. 47.

Deicher setzte sich in ihren Arbeiten mit Künstlervorbildern der klassischen Moderne auseinander; außerdem beschäftigte sie sich mit expressionistischen Tendenzen. In den zwanziger Jahren schuf sie Stilleben, die sich der Neuen Sachlichkeit annähern. Darüber hinaus fertigte sie Entwürfe für Glasfenster und Wandbilder an; von größter Bedeutung war ihr jedoch die Ölmalerei. Ihre Sujets waren vorwiegend Porträts (u. a. zahlreiche Selbstporträts), aber auch Stilleben/Interieurs (Abb. 102, 103).

Während der zwanziger Jahre unternahm die Künstlerin viele Reisen; ihre Reiseeindrücke in Skizzenform berichten davon (Abb. 104). Während der Zeit des NS-Regimes zog sich Deicher ins Familiäre zurück; es entstanden lediglich private Auftragsarbeiten in Form von Landschaftsdarstellungen. Nach dem Krieg fand die Künstlerin nicht mehr zu ihrem früheren künstlerischen Ausdruck zurück.

Wie einige andere der frühen Stuttgarter Studentinnen arbeitete auch Deicher sehr erfolgreich; als Künstlerin verdiente sie ausreichend Geld, um ihren Lebensunterhalt zu finanzieren. Es scheint so, als sei sie sich ihrer privilegierten Lage bewusst gewesen, als einziges Kind – noch dazu als Frau – studieren zu können. Ihr gelang es, den Eltern zu beweisen, dass die Einwilligung zur akademischen Ausbildung ihrer Tochter nicht bereut werden musste.

3.2.3.5. Rose Sommer-Leypold

Später als die bisher vorgestellten Künstlerinnen, hat Rose Sommer-Leypold (1909-2001; geb. Sommer) die Akademie Stuttgart besucht. Da ihr Werk kunsthistorisch erfasst wurde und es verhältnismäßig viele Informationen zu ihrem Leben gibt, soll Sommer-Leypold in diesem Kapitel abschließend berücksichtigt werden. In ihrem Nachlass haben sich viele autobiographische Quellen erhalten, die Aufschluss zu der Situation einer Künstlerin damals geben.⁵⁶⁸

Ihre Kindheit und Jugend beschrieb Sommer-Leypold selbst:

Ich wurde am 20. 12.09 im Schwarzwald in Schramberg geboren. Mein Vater war Prokurist bei der Uhrenfabrik Junghans, meine Mutter Lehrerin. Mein Vater war ein sehr [...] künstlerischer Mensch doch ohne Ausbildung. Nach dem Abitur 1927, war ich ein Jahr im elterlichen grossen Haushalt tätig, ich bin d. älteste von 6 Geschwistern gewesen. Da meine Begabung

⁵⁶⁸ Der Nachlass der Künstlerin befindet sich im Deutschen Kunstarchiv Nürnberg: DKA NL Sommer, Rose.

hauptsächlich im Zeichnerischen u. Malerischen lag, entschlossen sich meine Eltern mich zum Studium auf die Akademie in Stuttgart zu schicken mit dem Ziel Zeichenlehrerin zu werden. Ich besuchte 3 Semester die Zeichenklasse von Prof. Spiegel u. bewarb mich um die Aufnahme in die Malklasse von Prof. Kolig.

Er nahm nur die besten Schüler aus den Zeichenklassen u. ich war das beste Mädchen das er aufnahm. Obschon er sich so wenig um mich kümmerte, war ich tief beeindruckt von seiner Art zu korrigieren bei anderen Schülern, u. seiner Art vorzumalen wie es eigentlich sein sollte.⁵⁶⁹

Ihre Eltern scheinen bereits früh, die Begabung ihrer Tochter erkannt und dementsprechend gefördert zu haben. Die Künstlerin erinnerte sich:

Mein Abiturzeugnis war mittelmäßig, nur der Zeichenlehrer gab mir die bestmögliche Note. So glaubten meine Eltern, ich sollte den Beruf der Zeichenlehrerin ergreifen. Nach einem Jahr Hausarbeit und Zeichenunterricht bei meinem guten Schramberger Zeichenlehrer Kettnacker, einem Landenberger-Schüler, reichte ich meine Zeichnungen bei der Akademie in Stuttgart ein und wurde angenommen.⁵⁷⁰

Auch Kolig schien von dem künstlerischen Talent Sommer-Leypolds überzeugt gewesen zu sein; glaubt man einer späteren Aussage der Künstlerin, war sie „das erscht Mädle, das er g'nomme hot“⁵⁷¹.

Nach dem Wintersemester 1932/33 veränderte sich die Situation für die Familie, da der Vater seinen Beruf aufgab, um selbständig zu werden und einen landwirtschaftlichen Betrieb aufzubauen. Dort nahm man auch Gäste auf. Das bedeutete für Sommer-Leypold, dass sie aufgrund der Familienpflichten ihr Studium aufgeben musste:

Natürlich mußte ich mein Studium wegen Geldmangel aufgeben, es mußten erst die Brüder ihre Ausbildung bekommen. Ich arbeitete seitdem in Haus Garten u. Landwirtschaft, u. komm nur in den Wintermonaten zur Malerei. Ich hielt in den ganzen Jahren zwischen 1933 bis 1940 die Verbindung mit Prof. Kolig aufrecht. Er hatte im 3ten Reich keine Möglichkeit mehr auszustellen, war seine Malweise doch Hitler so mißlinkisch aufgefallen, daß es ein Wunder war, daß er noch lehren konnte.⁵⁷²

⁵⁶⁹ „Autobiographische Aufzeichnungen“, NL Sommer, Rose, DKA IA – 1. Fehler in Orthographie und Interpunktion wurden geringfügig korrigiert, Abkürzungen der Künstlerin so belassen.

⁵⁷⁰ Sommer-Leypold, Rose: *Mein Lebensweg*, in: Frommer, Gabriele (Hg.): *Rose Sommer-Leypold. Lebenswerk einer Malerin. Die Künstlerin in der Nachfolge ihres Lehrers Anton Kolig*, Kressbronn 1995, S. 15.

⁵⁷¹ Zit. nach Frommer 1995, S. 150.

⁵⁷² „Autobiographische Aufzeichnungen“, NL Sommer, Rose, DKA IA – 1.

Der Künstlerin war es in den Wintersemestern 1940/41 bis 1942/43 wieder möglich, an der Stuttgarter Akademie zu studieren. Sie wurde Koligs Meisterschülerin und seine Assistentin:

Ich hatte das große Glück, daß er mich malte, u. dabei konnte ich im Spiegel zusehen. Ich durfte täglich in seinem Atelier aus- und eingehen, er betrachtete mit mir Kunstblätter u. lehrte mich alles was ich aufnehmen konnte. [...]

Prof. Kolig verließ Stuttgart gerade vor den großen Bombenangriffen, Hitler erfuhr, daß er noch Prof. war u. verlangte die sofortige Entlassung. Ich war dabei, als ihm d. Entlassung mitgeteilt wurde u. half ihm beim Packen. Er übersiedelte nach Kärnten u. ich sah ihn nur noch auf dem Totenbett 1950.⁵⁷³

Dass eine Frau – gerade in der Zeit des Faschismus – eine solche Position inne hatte, ist nicht selbstverständlich. Die Freude währte allerdings nur relativ kurz, da mit der Kündigung Koligs auch Sommer-Leypolds Akademiezeit beendet war. Die Zeit des Nationalsozialismus scheint auch für die Künstlerin nicht einfach gewesen zu sein:

Auch Rose entgeht den Nachstellungen der Kulturschergen nicht völlig. Bei einer Ausstellung ihrer Bilder wird ihr bedeutet, daß sie sich ändern müsse, worauf Rose, um keine Antwort verlegen, zurückgibt: „Ich kann gut kochen“.⁵⁷⁴

Mit ihrem Professor hielt die Künstlerin auch nach dessen Fortgang Kontakt. Lehrer und Schülerin verband eine besondere Freundschaft, auch mit seiner Familie war Sommer-Leypold bekannt, man besuchte sich und tauschte sich in zahlreichen Briefen aus.⁵⁷⁵ „Seine Schülerinnen und Schüler sind ihm Malkinder. Rose nimmt in dieser Malfamilie eine zunehmende Sonderstellung ein.“⁵⁷⁶ Wie sehr diese Aussage zutrifft, zeigen Anreden wie „Meine liebe Maltochter, du Treue!“⁵⁷⁷ oder „Liebe Rose Maltochter!“⁵⁷⁸, die Kolig oftmals wählte, wenn er seiner ehemaligen Schülerin schrieb.

Nachdem zwei ihrer Brüder den Kriegseinsatz nicht überlebten, musste Sommer-Leypold wieder familiären Pflichten nachgehen:

⁵⁷³ „Autobiographische Aufzeichnungen“, NL Sommer, Rose, DKA IA - 1.

⁵⁷⁴ Frommer 1995, S. 151.

⁵⁷⁵ Vgl. die zahlreichen Briefe, die sich im Nachlass der Künstlerin erhalten haben: DKA NL Sommer, Rose. Einige dieser Briefe wurden veröffentlicht: vgl. Frommer 1995, S. 161 ff.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 163.

⁵⁷⁷ Anton Kolig an die Künstlerin in einem Brief vom 15.12.1943, DKA NL Rose Sommer, I, C – 12.

⁵⁷⁸ Postkarte von Anton Kolig an die Künstlerin vom 29.09.1943, ebd.

So blieb mir nichts übrig als den Gäste- und landwirtschaftlichen Betrieb zu übernehmen, meine alten Eltern zu pflegen bis zu ihrem Tode mit je 90 Jahren, u. meine kranke Schwester zu betreuen, die bei uns lebt.⁵⁷⁹

Ihre erste Ehe scheiterte, später heiratete sie jedoch ein zweites Mal. Mit ihrem Ehemann, dem Gärtner Rudolf Sommer (Leb.daten unbekannt) lebte sich nach eigenen Angaben sehr glücklich.⁵⁸⁰ Durch einen Schlaganfall wurde ihr Mann pflegebedürftig, wodurch die Künstlerin ihren Beruf für lange Zeit kaum noch ausüben konnte.

Ab 1979 beteiligte sich Sommer-Leypold – inzwischen siebzigjährig – wieder vermehrt an Ausstellungen in der Region.⁵⁸¹ Es entstanden nun v. a. Stillleben und Porträts, aber auch Blumen-, Garten- und Landschaftsdarstellungen (Abb. 105, 106, 107). Die Künstlerin selbst hielt zu ihrem späten Schaffen fest:

Mit achtzig Jahren konnte ich den Betrieb in jüngere Hände legen, und seither kann ich endlich die Jahreszeiten in der Natur malend erleben. Anregend war für mich mein Mal-Kollege Professor Hoffmann, ebenfalls Kolig-Schüler. Ich machte große Reisen in die Türkei, nach Zypern, Kreta, Tunesien und Marokko und habe nun endlich Zeit, mich ganz der Malerei zu widmen. Ich gebe mir größte Mühe, das große Erbe Koligs weiterzuführen; ganz aus der Farbe heraus die Schöpfung Gottes auf die Fläche zu bringen.⁵⁸²

Wie sie selbst schon formulierte, steht die Künstlerin in der Nachfolge ihres Lehrers Kolig, vor allem das Frühwerk zeigt dies.⁵⁸³ Die Künstlerin entwickelte nach und nach ihren eigenen Stil, der Farbe und Form in den Mittelpunkt stellte (Abb. 108). Es entstanden expressive Arbeiten, die die Realität mit dem subjektiven Empfinden der Künstlerin verbanden; wichtiger als die naturgetreue Abbildung war Sommer-Leypold die Vermittlung der erlebten, empfundenen Realität. Die „Ordnung der Komposition [...] wird zum Spiegelbild der Ordnung ihrer Gefühle, Eindrücke und Stimmungen.“⁵⁸⁴ Die

⁵⁷⁹ „Autobiographische Aufzeichnungen“, NL Sommer, Rose, DKA IA - 1.

⁵⁸⁰ Vgl. ebd.

⁵⁸¹ Lay, Franz Josef: *Eine reiche künstlerische Ernte. Die Malerin Rose Sommer-Leypold*, in: Bodenseekreis; Stadt Friedrichshafen; Stadt Überlingen (Hg.): *Leben am See: das Jahrbuch des Bodenseekreises*, Tettnang 2001, S. 96.

⁵⁸² Sommer-Leypold 1995 a, S. 17.

⁵⁸³ Kolig war in Österreich um 1930, anders als in Deutschland, sehr bekannt. „Er malte aus der Farbe heraus“, so Sommer-Leypold über ihren Lehrer. Sommer-Leypold, Rose: *Gedanken über Anton Kolig*, in: Frommer 1995, S. 160. Koligs Ziel war es, „für die Natur mit dem Pinsel Formulierungen zu finden, die künstlerisch befriedigend zum Ausdruck bringen, was den Maler erregt und bewegt.“ Bertsch, Karl: *Hinweis auf Anton Kolig*, in: Frommer 1995, S. 155. Anders als seine Schülerin schuf Kolig aber mehr Figurenbilder und beschäftigte sich weniger mit Stillleben und Landschaften, wie es Sommer-Leypold tat.

⁵⁸⁴ Effinger, Bruno: *Zur Malerei von Rose Sommer-Leypold*, in: Frommer 1995, S. 146.

Natur stand für die Künstlerin im Vordergrund, neben Landschaften gehören Stillleben und Blumenstücke zu ihren Sujets (Abb. 109, 110). Überdies schuf sie zahlreiche Porträts (Abb. 111). Zusammenfassen kann man ihr Werk mit folgendem Zitat:

Als Assistentin und Meisterschülerin Anton Koligs, dessen farbintensive Malerei zu den wichtigsten Anregungen für den expressiven Realismus eingestuft wird, hat sie ihr Schaffen als Spannung zwischen der Welt und dem Ich, zwischen Natur und Seele verstanden und dargestellt. Übersetzt man den Begriff des expressiven Realismus in den eines „poetischen Realismus“, so kommt man dem malerischen Credo einer Rose Sommer-Leypold ganze nahe.⁵⁸⁵

3.2.3.6. Zusammenfassung Stuttgarter Künstlerinnen

An der Stuttgarter Kunstakademie konnten Frauen bereits in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts studieren. Ausführlichere Informationen haben sich aber v. a. zu Künstlerinnen erhalten, die zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die Akademie besuchten. Diese waren meist Schülerinnen Adolf Hölzels, der die „Damenmalklasse“ der Schule unterrichtete. Bis auf Sommer-Leypold, die erst später unter Kolig an der Akademie studierte, und Hiller-Foell, die ihren Meistertitel bei Altherr machte, haben sich die Künstlerinnen intensiv mit der Lehre Hölzels auseinandergesetzt und diese individuell weiter entwickelt.

Hinsichtlich des familiären Hintergrundes konnte beobachtet werden, dass die Künstlerinnen, sofern bekannt, aus gehobenerem Elternhaus kamen; Kerkovius und Sommer-Leypold wurden schon früh von ihren Eltern in ihrem Interesse an der Kunst unterstützt; sie erhielten eine künstlerische Vorbildung, ehe sie an die Akademie kamen.

Zu den Ausbildungsbedingungen (Akt, Wettbewerbe, Stipendien etc.) von Frauen an der Stuttgarter Akademie, der Stimmung unter den Studenten oder Reaktionen seitens der Lehrerschaft bezüglich ihrer Geschlechtszugehörigkeit haben sich keine persönlichen Aussagen der hier untersuchten Stuttgarter Künstlerinnen erhalten; sie scheinen keine besondere Behandlung oder Benachteiligung erfahren zu haben, wie teilweise von Studentinnen anderer Akademien berichtet wurde. Die Künstlerinnen waren recht erfolgreich; sie beteiligten sich alle an Ausstellungen und erhielten Auszeichnungen.

⁵⁸⁵ Langkau, Gerhard: *Von der Schwierigkeit, Kunst zu erfassen, einzuordnen, zu würdigen*, in: Freundeskreis Rose Sommer-Leypold (Hg.): *Ein blühender Garten. Festgabe zum 90. Geburtstag von Rose Sommer-Leypold*, Immenstaad 1999, S. 15.

Kerkovius und Deicher waren nicht verheiratet, verdienten aber mit ihren Arbeiten so gut, dass sie für ihren Lebensunterhalt aufkommen konnten; Hiller-Foell scheint ebenfalls finanziell unabhängig gewesen zu sein. Sommer-Leypold lebte von den Einnahmen aus dem Familienbetrieb; aus diesem Grund musste sie schon früh ihre künstlerische Tätigkeit für viele Jahre unterbrechen. Später kam die Pflege verschiedener Angehöriger hinzu. Ihr Beispiel zeigt, dass Frauen auch im zwanzigsten Jahrhundert stark an familiäre Pflichten gebunden waren. Erst nach dem Tod ihres Mannes wurde Sommer-Leypold wieder künstlerisch aktiv.

Hinsichtlich der Interessenschwerpunkte waren die Künstlerinnen recht vielfältig: Alle waren Malerinnen, Kerkovius beschäftigte sich außerdem mit textiler Kunst und Bildweberei; außerdem entwarf sie – wie Hiller-Foell und Deicher auch – Glasfenster. Hiller-Foell interessierte sich zudem für architekturgebundene Wandmalerei. Was die Sujets betrifft, wählten die Künstlerinnen oft Porträts, Figurendarstellungen (bei Hiller-Foell im Besonderen tw. religiöse Mutter-Kind-Darstellungen), Stillleben, Blumenbilder und Landschaften.

3.3. Zusammenfassung

Die für Kapitel 3 ausgewählten Künstlerinnen weisen in Bezug auf ihre Biographie und ihren künstlerischen Werdegang zahlreiche Parallelen auf.⁵⁸⁶

Hinsichtlich des sozialen Hintergrundes konnte festgestellt werden, dass die Eltern der Künstlerinnen meist wohlhabend genug waren, um ihren Töchtern ein Kunststudium ermöglichen zu können. Schon früh zeigten die Künstlerinnen Interesse an der Kunst; häufig ließen die Eltern das Talent ihrer Töchter durch einen Künstler bewerten, bevor sie sich zu einer weiteren künstlerischen Ausbildung entschieden. Nach den Informationen, die sich heute noch erhalten haben, scheinen die Eltern ihre Töchter – mit Ausnahme der Eltern Webers – sowohl moralisch als auch finanziell unterstützt zu haben.⁵⁸⁷ Bevor die Frauen an den Akademien studierten, erhielten sie eine entsprechende Vorbildung, in Form von privatem Zeichen- und Malunterricht oder dem Besuch einer Damenmalschule bzw. Kunstgewerbeschule. Anders als von offizieller Seite erhielten die Künstlerinnen also Unterstützung seitens ihrer Eltern, Familie und Freunden.

An der Akademie scheinen sich die meisten Studentinnen wohl gefühlt zu haben – es haben sich zumindest nur sehr wenige Aussagen erhalten, die von geschlechtsspezifischer Benachteiligung oder entsprechenden Erlebnissen an der Akademie berichten.⁵⁸⁸ Das Aktstudium scheint ebenfalls kein Tabuthema mehr gewesen zu sein. Zu ihren Lehrern hatten die Studentinnen häufig eine sehr enge Bindung. In diesen Fällen hielten sie auch nach Abschluss ihres Studiums mit ihren ehemaligen Professoren Kontakt.⁵⁸⁹

Nach dem Studium arbeiteten die Künstlerinnen erfolgreich; sie beteiligten sich rege an Ausstellungen, erhielten Auszeichnungen, tw. auch Stipendien.⁵⁹⁰ Ihre Werke wurden sowohl öffentlich als auch privat angekauft. Teilweise unterrichteten sie eigene Schüler.

Es muss allerdings betont werden, dass die in der vorliegenden Untersuchung berücksichtigten Künstlerinnen nur eine Auswahl darstellen und stellvertretend für viele andere stehen, die oft nur wenig Erfolg hatten und unter anderem auch aus diesem Grund heute nicht mehr greifbar sind.

⁵⁸⁶ Für Nürnberg konnten allerdings nur sehr allgemeine Beobachtungen gemacht werden, da zu den damaligen Studentinnen kaum Informationen vorhanden sind.

⁵⁸⁷ In Deichers Fall war es sogar so, dass die Tochter als einziges Kind der Familie studieren durfte; ihre Brüder machten eine Ausbildung.

⁵⁸⁸ Vgl. dazu die Erinnerungen Protzen-Kundmüllers und Webers.

⁵⁸⁹ Vgl. besonders Sommer-Leybold, die mit ihrem Lehrer Kolig noch bis zu dessen Tod Kontakt hielt; auch Kerkovius blieb Hölzel noch lange verbunden.

⁵⁹⁰ Eckart-Aigner, Weber und Fischer-Pongratz wurden mit Stipendien berücksichtigt.

Um sich weiterzubilden unternahmen die Künstlerinnen Studienreisen, v. a. durch Europa.

Die meisten Frauen waren verheiratet und wurden durch ihre Ehemänner unterstützt. Dethleffs-Edelmann war bspw. trotz Ehe und Familie weiterhin als Künstlerin tätig; auch Fischer-Pongratz arbeitete als Mutter weiter, während des Krieges sogar tw. als Alleinverdienerin der Familie. Der Mann von Haas-Gerber förderte die künstlerische Tätigkeit seiner Frau nicht, sie gab aufgrund der Familienpflichten ihren Beruf für lange Zeit auf; erst nach dem Tod ihres Mannes wurde sie wieder künstlerisch aktiv. Schnarrenberger gab ihren Beruf ihrer Ehe und Familie zuliebe schon früh auf und wagte ebenfalls erst spät einen Neuanfang. Nagel sah sich durch ihren Ehemann ebenfalls nicht gefördert; die Mehrfachbelastung als Mutter, Ehefrau, Künstlerin war in ihren Arbeiten oft Thema. Deicher und Kerkovius waren nicht verheiratet – sie hatten selbst für ihren Lebensunterhalt zu sorgen.

Während der Zeit des Nationalsozialismus stellten viele der Künstlerinnen weiterhin aus. Es scheint, als hätten sie sich mit der neuen Situation arrangiert; bei wenigen war diese Zeit auch eine künstlerisch erfolgreiche.⁵⁹¹ Andere zogen sich zurück, arbeiteten für sich oder unterbrachen ihre künstlerische Tätigkeit.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges knüpften die Künstlerinnen in vielen Fällen an ihr Schaffen an und entwickelten ihren eigenen Stil weiter. Einige öffneten sich den zeitgenössischen Tendenzen und bezogen die abstrakte Kunst in ihr Schaffen mit ein; andere konnten sich mit den neuen Entwicklungen nicht anfreunden und hielten an ihrem bisherigen Stil fest.⁵⁹²

Häufig wagten die Frauen recht spät einen künstlerischen Neuanfang – oft fanden sie die Zeit und Kraft für die Beschäftigung mit der Kunst erst nach dem Tod des Ehemannes und dem Erwachsenwerden der Kinder.⁵⁹³

Die meisten Künstlerinnen arbeiteten als Malerinnen, andere als Bildhauerinnen und Illustratorinnen; unter den hier erforschten Frauen finden sich außerdem eine Karikaturistin, eine Lehrerin und eine Medailleurin. In vielen Fällen ließen sich die Künstlerinnen von ihren Professoren stark

⁵⁹¹ Protzen-Kundmüller war während des Nationalsozialismus sehr erfolgreich; auch bei Dethleffs-Edelmann, Eckart-Aigner, Weber und Fischer-Pongratz ließ der künstlerische Erfolg nicht nach.

⁵⁹² Besonders Nagel konnte mit den neuen Entwicklungen nichts verbinden. Dagegen wandte sich Dethleffs-Edelmann der abstrakten Kunst und Collagen zu.

⁵⁹³ Haas-Gerber begann spät ein zweites Kunststudium, Geißler hielt sich nach dem Tod ihres Mannes lange Zeit in Italien auf und betätigte sich dort als Künstlerin.

beeinflussen und kamen nach und nach zu ihrem individuellen Stil. Die Sujets, die die Malerinnen bevorzugten waren jene, die man als typisch weiblich besetzte Bildgattungen bezeichnen würde: Porträts, Figurendarstellungen (auch Mutter-Kind-Bilder), Stillleben, Blumenbilder, Landschaften. Haas-Gerber schuf später v. a. auch sozialkritische Arbeiten, Geißler konzentrierte sich in ihren Werken auf die Architektur. Neben der Beschäftigung mit der Ölmalerei wandten sich auch einige Künstlerinnen der Glasmalerei zu oder beschäftigten sich mit textiler Kunst.⁵⁹⁴ Zu den Motiven der Bildhauerinnen gehören ebenfalls vorrangig Figuren- und Tierdarstellungen.

Die ausgewählten Beispiele zeigen vorwiegend erfolgreiche Frauen, die nach ihrem Kunststudium an ihrem Beruf festhielten und als Künstlerinnen Karriere machten. Man kann annehmen, dass sie sich ihrer Rolle durchaus bewusst waren, zu den ersten zu zählen, die eine Kunstakademie regulär besuchen konnten – die hier vorgestellten Künstlerinnen wirken emanzipiert und fokussiert. Bewusst oder unbewusst bewiesen sie den Kritikern des Frauenkunststudiums, dass sie auch als Frauen künstlerisch zu Erfolg kommen konnten; in jedem Fall machten sie ihre Leidenschaft zum Beruf und beschäftigten sich trotz Unterbrechungen zeitlebens mit der Kunst.

Für viele andere Künstlerinnen, die heute kaum oder gar nicht mehr greifbar sind, galten jedoch andere Bedingungen. Für sie endete ihre künstlerische Laufbahn zweifach: entweder durch die politischen Bedingungen oder durch die gesellschaftliche Rollenverteilung der Zeit. Oftmals bedeutete das Ende der Weimarer Republik auch ein Ende der begonnenen künstlerischen Laufbahn. Die Zeit des Nationalsozialismus hinderte viele an der Ausübung ihres Berufes; die Zerstörung vieler Werke von Künstlern erschwerte die Rekonstruktion der Biographien darüber hinaus.

⁵⁹⁴ Kerkovius erlernte die Weberei und befasste sich wie Hiller-Foell und Deicher mit Glasmalerei.

Frauen, die malen, drücken sich vor der Arbeit.^{vi}

*Die Tatsache,
daß Künstlerinnen nach jahrzehntelangem Kampf erst seit 1919
zum professionellen Kunststudium zugelassen wurden,
mag mit ungläubigem Staunen zur Kenntnis genommen werden.*

*Man hüte sich davor, dieses Faktum
als längst überwundenes Kuriosum in die Mottenkiste der
Geschichte zu verbannen.^{vii}*

4. Ausblick: Künstlerinnen heute

Wo, bitte schön, hängt das Selbstporträt von Paula Modersohn-Becker?
Immer noch im Treppenhaus?⁵⁹⁵

In Deutschland wurden 1919 Frauen den Männern per Gesetz gleichgestellt; in der Folge ließen die meisten deutschen Kunstakademien Frauen zum Kunststudium zu. Die Ausbildungs- und Arbeitssituation für Künstlerinnen, v. a. der ersten Generation der Kunststudentinnen an deutschen Akademien, wurde im vorhergehenden Kapitel an einzelnen Beispielen ausführlich dargelegt. Die Fragen, die sich nun stellen, sind jene nach der Situation von Künstlerinnen heute: Was hat sich in den vergangenen Jahrzehnten verändert? Bestehen für Frauen wie Männer heute dieselben Möglichkeiten in der bildenden Kunst? Was hat die Neue Frauenbewegung in den siebziger Jahren bewirkt, inwiefern hat sie zur Emanzipation und Gleichberechtigung der Frau und insbesondere der Künstlerinnen beigetragen? Wie bewerten zeitgenössische Künstlerinnen ihre eigene Position?

Dieses abschließende Kapitel geht über den Untersuchungszeitraum des eigentlichen Arbeitsthemas hinaus, um überblicksartig aufzuzeigen, was sich seit der Zulassung von Frauen an den Kunstakademien vor 90 Jahren verändert hat.

⁵⁹⁵ Kaiser, Monika: *Wo, bitte schön, hängt das Selbstporträt von Paula Modersohn-Becker? Immer noch im Treppenhaus? Zum Beziehungsgeflecht von Ausstellungsräumen, Geschlecht und Öffentlichkeit*, in: Hille, Nicola; Müller, Monika E. (Hg.): *Zeiten – Sprünge. Aspekte von Raum und Zeit in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Studien zu Ehren von Peter K. Klein zum 65. Geburtstag*, Regensburg 2007, S. 233.

4.1. Überblick: Kunst und Frauen seit den siebziger Jahren

Wo immer ich berühmter und eigentlicher Kunst begegnete, stammte sie von Männern, und wo immer ich auf Ergebnisse künstlerischer Betätigung von Frauen traf, handelte es sich um Dinge, denen kein besonderer Wert beigemessen wurde und die die Menschheit nicht gerade erschütterten.⁵⁹⁶
[...]

Unter Malern nach Frauen zu suchen, auf diese Idee kam ich nicht. Ich war überzeugt, daß es niemals Malerinnen von Rang gegeben hatte. Während meines Studiums hatte ich in den Vorlesungen über Kunstgeschichte nie etwas von Frauen gehört. Nicht einen einzigen Namen. Die Abwesenheit von Frauennamen vermittelte die Überzeugung, daß Frauen lediglich für künstlerische Gestaltung von Gebrauchsgegenständen begabt seien. Es ist sozusagen die Fortsetzung der Hausarbeit mit anderen Mitteln.⁵⁹⁷

Die Veränderungen und Entwicklungen in der Kunst von Frauen seit den siebziger Jahren können nicht losgelöst von den allgemeinen feministischen⁵⁹⁸ Bewegungen betrachtet werden, die vornehmlich in den USA, Großbritannien, aber auch Frankreich, Italien und Deutschland in Erscheinung traten.⁵⁹⁹ In Deutschland kam es seit den sechziger Jahren verstärkt zu Protesten von Frauen, ausgelöst durch die Studentenbewegung. Die Frauen wandten sich gegen die institutionalisierte Ungleichheit der Geschlechter in zahlreichen Bereichen; sie forderten die soziale und ökonomische Gleichberechtigung von Mann und Frau; darüber hinaus verlangten sie eine Umwälzung der gesellschaftlichen Grundbedingungen, da sie die Gesellschaft als patriarchalisches System ablehnten.

Die sog. Neue Frauenbewegung wurde auch in der Kunst aufgenommen. Künstlerinnen und Kunsthistorikerinnen setzten sich seit den siebziger Jahren

⁵⁹⁶ Die Künstlerin Gisela Breitling in ihren autobiographischen Erinnerungen, in: Breitling 1980, S. 20.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 51.

⁵⁹⁸ Feminismus: „(lat.) F. bezeichnet a) eine Bewegung, die sich für politisch-praktische Maßnahmen zur Verbesserung der Lebenschancen von Frauen einsetzt (Frauenbewegung, Emanzipation), und b) theoretisch-wissenschaftliche Bemühungen, die Diskriminierung des weiblichen Geschlechts als Barriere wissenschaftlicher (und praktischer) Erkenntnis wahrzunehmen und zu überwinden.“ Zit. nach Schubert, Klaus; Klein, Martina: *Das Politiklexikon*, Bonn 2006.

⁵⁹⁹ Die Protestbewegungen waren von jenen in Amerika beeinflusst; dort beklagte man neben der ungleichen Behandlung der Frauen die Diskriminierung der Afro-Amerikaner; in Deutschland entwickelte sich die Frauenbewegung aus der Protestbewegung an den Universitäten heraus. Vgl. Ehmsen, Stefanie: *Der Marsch der Frauenbewegung durch die Institutionen. Die Vereinigten Staaten und die Bundesrepublik im Vergleich*, Münster 2008, S. 20 ff.

verstärkt mit Themen der Gleichberechtigung und Chancengleichheit auseinander. Ihr feministisches Engagement – das Aufwerfen geschlechterpolitischer Fragestellungen, die Beschäftigung mit der traditionellen Rolle der Frau in Kunst und Kunstgeschichte und das Infragestellen bisheriger systemimmanenter Strukturen – blieb für das Fach Kunstgeschichte nicht ohne Folgen.

Mein Werk und das anderer Frauen wurde immer in Relation zu Arbeiten von Männern gesehen, nie in Beziehung zu den Werken anderer Frauen.⁶⁰⁰

Ausgehend von Amerika entwickelten feministische Künstlerinnen v. a. Ende der sechziger Jahre neue Fragestellungen, die ihre Stellung in der Welt der Kunst betrafen. Wie die Feministinnen allgemein kritisierten auch die Künstlerinnen das patriarchale System der Gesellschaft, in ihrem Fall war dies die männerdominierte Kunstgeschichte/-theorie. Die Künstlerinnen beanstandeten, dass durch die männliche Kunstgeschichtsschreibung Künstlerinnen zu wenig Beachtung zugekommen sei und Künstlerinnen benachteiligt behandelt würden:

Es ging den Feministinnen um den tatsächlichen Zugang zu den Institutionen, deren unsichtbare Grenzpfähle in den 1960er Jahren für Frauen noch schwer passierbar waren. Die Museen, Galerien, der Kunsthandel nicht anders als die Universitäten und Akademien, waren fest in männlicher Hand.⁶⁰¹

Ziel der Neuen Frauenbewegung wie der Künstlerinnen war zunächst das Sichtbarmachen der Benachteiligung und Diskriminierung der Frauen. Ihre Thesen und feministischen Ansichten vermittelten die Künstlerinnen oftmals in provokanter, schockierender Art und Weise:

In den 70er Jahren schien es bildenden Künstlerinnen zu gelingen, sich in einer zuvor nicht gekannten radikalen Perspektive von der über den „männlichen“ Blick definierten Formsprache nicht nur vereinzelt, sondern in einer breiteren Bewegung schrittweise zu lösen.⁶⁰²

Die Künstlerinnen schreckten nicht davor zurück, sich direkt und plakativ auszudrücken, ggf. Gefühle zu verletzen; sie machten das Private zum politischen Thema. „Es hatte solche Bilder der sexuellen Selbstbestimmung

⁶⁰⁰ Die Künstlerin Judy Chicago über ihre Ausbildung und Entwicklung als Künstlerin, in: Chicago 1984, S. 161.

⁶⁰¹ Held/Schneider 2007, S. 450.

⁶⁰² Herter, Renate: *Handlungsräume*, in: Neue Gesellschaft/AdBK Berlin West 1987, S. 59.

der Frauen in der Kunstgeschichte bis dahin niemals gegeben.“⁶⁰³ Diese neue Kunst von Frauen war eine Stellungnahme der Künstlerinnen zu jenen traditionellen Einstellungen, die man weiblicher Kunst gegenüber hatte, u. a. ging es den Künstlerinnen um „die Demontage der herrschenden Männerphantasie von der Frau als Objekt“⁶⁰⁴.

Die neue weibliche Kunst war anders. Die Frauen definierten sie selbst. Sie entstand aus dem Wissen um ihre Situation als Frauen und befasste sich mit Aspekten, die für Frauen von Interesse waren.⁶⁰⁵

Die Künstlerinnen wählten Materialien und Techniken, die als typisch weiblich galten (v. a. aus dem Bereich der Handarbeiten); sie bedienten sich verschiedener Mittel, die sie als Symbole der Unterdrückung der Frau (Lockenwickler, Büstenhalter, Hygieneartikel etc.) verstanden und sprachen Tabuthemen an. Diese neuen, übersteigerten bis radikalen und tw. ironischen Inhalte in der Kunst von Frauen sorgten durch ihre Brisanz für großes gesellschaftliches und mediales Interesse.

Die Künstlerinnen vermittelten ihre Thesen weniger über die klassischen „besetzten“ Kunstgattungen und Genres – vielmehr wählten sie modernere Ausdrucksmöglichkeiten wie Aktionskunst, Fotografie, Video- und Installationskunst. Künstlerinnen wählten neue Techniken und Medien, die bislang von Künstlern eher unbesetzt waren und einen unverbrauchteren künstlerischen Freiraum boten.

Photography, video, installation, and performance were associated with feminist refusal of the patriarchal reign of the painted masterpiece. Only by rejecting the tyranny of painting, traditional medium of heroic male self-expression, could women establish their own independent territory.⁶⁰⁶

Den Feministinnen gelang es, ein Bewusstsein für das Problem der Ungleichberechtigung in der Gesellschaft zu schaffen. Nach und nach wurden auf öffentlich-institutioneller Ebene Neuerungen ersichtlich: Seit Mitte der siebziger Jahre entstanden Einrichtungen, die sich ausschließlich mit den

⁶⁰³ Nabakowski, Gislinde: *Personifikation oder Assimilation. Leitbilder im Spannungsverhältnis der Geschlechterdifferenz*, in: Badischer Kunstverein Karlsruhe (Hg.): *Begreifungskräfte – Künstlerinnen heute*, AK Karlsruhe 1995, S. 12.

⁶⁰⁴ Schütz, Sabine: *Qualität hat kein Geschlecht. Gedanken zu einer Kunstgeschichte, die keine ist*, in: Schmidt/Schütz 1993, S. 120.

⁶⁰⁵ Borzello 2000, S. 199.

⁶⁰⁶ Nochlin, Linda: *Women Artists Then and Now: Painting, Sculpture, and the Image of the Self*, in: Reilly, Maura; Nochlin, Linda (Hg.): *Global feminisms. New directions in contemporary art*, London/New York 2007, S. 49.

Interessen der Frauen befassten; darüber hinaus wurden Frauen- und Künstlerinnenförderprogramme u. ä. entwickelt.

Im Fach Kunstgeschichte begann man mit der Erforschung von Künstlerinnen, ein Thema, welches man bisher außer Acht gelassen hatte. In der Folge war das Bild, das die Kunstgeschichte von Künstlerinnen hatte, zu korrigieren: Zahlreiche künstlerisch tätige Frauen ließen sich nachweisen und widerlegten die Annahme, es habe keine erfolgreichen Künstlerinnen in der Vergangenheit gegeben. „Obwohl ich in der Schule gelernt hatte, es gäbe nur wenige Künstlerinnen, entdeckte ich immer mehr“⁶⁰⁷, erinnert sich die Künstlerin Judy Chicago (*1939). Die feministische Kunstgeschichte entwickelte sich schließlich als eigene Fachrichtung.⁶⁰⁸

Die Entwicklungen im Ganzen brachten neues Selbstbewusstsein in den Künstlerinnen hervor. Nach wie vor aber waren sie Außenseiter:

In Europa hatten die Künstlerinnen der 70er Jahre mit ihrer aktionistischen oder feministischen Kunst Eingang in die damalige Kunstdiskussion gefunden; auf dem Kunstmarkt spielten sie jedoch keine Rolle, und sie fehlten in den großen Sammlungen. Erst zu Beginn der 80er Jahre begann für einzelne Künstlerinnen [...] eine Nachfrage auf dem Kunstmarkt.⁶⁰⁹

„Mit der Auflösung der Frauenbewegung Ende der siebziger Jahre entschärften sich auch die Radikalität der Themen und die feministischen Tendenzen in der Kunst von Frauen.“⁶¹⁰ Das Anliegen der Feministinnen war nun, sich von den patriarchalen Strukturen zu lösen, in welche man sich verwoben sah. Man ging nun nicht länger von einer Gleichheit der Geschlechter aus, sondern von ihrer Differenz. In der Folge entstanden Frauen(kunst)zeitschriften, Frauengruppen, Frauenbuchläden, Künstlerinnenarchive, Galerien für Künstlerinnen und Kunstaustellungen, die sich nur mit Frauen befassten, etc. – man suchte sich abzugrenzen.⁶¹¹

⁶⁰⁷ Chicago 1984, S. 163.

⁶⁰⁸ Zu den Entwicklungen im Fach Kunstgeschichte vgl. auch Below, Irene: „Die Utopie der neuen Frau setzt die Archäologie der alten voraus“. *Frauenforschung in kunswissenschaftlichen und künstlerischen Disziplinen*, in: Baader et al. (Hg.): *Frauen Kunst Wissenschaft*, Rundbrief 11/1991, S. 24-40 sowie Tickner, Lisa: *Feminismus, Kunstgeschichte und der geschlechtsspezifische Unterschied*, in: Hoberg et al. (Hg.): *kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 2/1990, S. 5-37.

⁶⁰⁹ Gross, Barbara: *Frauen im Kunstmarkt*, in: Badischer Kunstverein 1995, S. 24.

⁶¹⁰ Wagner-Kantuser, Ingrid: *Fragmente – Zur Identität von Künstlerinnen*, in: Neue Gesellschaft/AdBK Berlin West 1987, S. 66.

⁶¹¹ Die feministische Künstlerin Judy Chicago bspw. engagierte sich in den USA; u. a. unterrichtete sie Studentinnen zum Thema Feminismus und eröffnete 1973 das „Woman's Building“, eine Einrichtung für Frauen und Künstlerinnen, welche versch. Galerien, Workshops, einen Buchladen für Frauen, ein Forum für Frauenliteratur und

Neben den Geschlechterfragen kamen in den kommenden Jahren neue Themen hinzu; Krankheiten wie bspw. AIDS spielten eine große Rolle, Kriege, Ethnien etc. wurden nun ebenfalls verstärkt von Künstlerinnen thematisiert. Gegen Ende der achtziger Jahre war die Frauenpolitik weniger provokativ, sondern mehr institutionell orientiert. Die Neue Frauenbewegung verschwand zusehends aus dem Blick der Öffentlichkeit. Zudem wollten sich viele Künstlerinnen in ihren Arbeiten auch nicht länger nur mit sich selbst beschäftigen. Viele, besonders die jüngeren Künstlerinnen, zeigten daher weniger Interesse an frauenspezifischen Zusammenhängen, vielleicht auch, weil sie Bedenken hatten, dass dies von gesellschaftlichem Nachteil sein könnte.

Die Entwicklung des Feminismus vollzog sich von den radikalen Anfängen hin zu den sog. „Gender Studies“, die weniger von dem Modell der Gleichheit oder Differenz ausgehen, sondern den Blick auf die Relationen zwischen den Geschlechtern richten – mit der „Konsequenz, die historischen Rollen, Chancen, Leistungen der Frauen nicht länger isoliert zu analysieren und zu bewerten, sondern stets in Relation zu denen der Männer zu sehen.“⁶¹² Dies brachte mit sich, dass die Themen nun weniger moralisch, sondern vielmehr sachlich behandelt werden. Dies gilt auch für die Bereiche der Kunst und Kunstgeschichte. Das Verständnis für und von Frauen bzw. Künstlerinnen hat sich seit den sechziger Jahren stark gewandelt, sog. Frauenthemen sind heute weitestgehend institutionalisiert:

Allgemein [wird, d. V.] das Ende der Frauen- als Massenbewegung konstatiert – von manchen begrüßt, von anderen beklagt. Ihre einstigen politischen Impulse sind heute überwiegend in feste Strukturen gegossen.⁶¹³

Feministische Kunst und Kunstgeschichte befassen sich heute mit den Konsequenzen, die durch die Neue Frauenbewegung und deren Folgen entstanden sind. Nach wie vor gibt es feministische Aspekte und

Frauentheatergruppen umfasste. Eine Übersicht über die zahlreichen Frauenkunstaustellungen international ist zu finden bei: Sorkin, Jenni; Theung, Linda: *Selected chronology of all-women group exhibitions, 1943-83*, in: Butler, Cornelia H.; Mark, Lisa G. (Hg.): *Wack! Art and the feminist revolution*, AK Los Angeles/Washington/Long Island City/Vancouver, Los Angeles 2007, S. 473-500; für eine Übersicht über Frauenkunstaustellungen in Deutschland vgl.: Behrens, Ditta: *Frauen-Kunstaustellungen im deutschsprachigen Raum. Eine Untersuchung zur Rezeption Bildender Kunst von Frauen zwischen 1973 und 1984*, masch.schr. Diss., Hamburg 1991.

⁶¹² Held/Schneider 2007, S. 456.

⁶¹³ Ehmsen 2008, S. 11.

Fragestellungen in der Kunst von Frauen, allerdings sind diese nicht mehr die vorherrschenden Themen:

Sie [die Künstlerinnen und Kunsthistorikerinnen, d. V.] haben gelernt, dass das jeweilige Thema, das sie vorbringen, und seine Stellung im historisch bedingten Machtgefüge, der Kontext, wichtiger sind als eine eindimensionale geschlechtliche Identitätspolitik.⁶¹⁴

⁶¹⁴ Held/Schneider 2007, S. 464.

4.2. Zur Gleichberechtigung von Künstlerinnen und Künstlern

Man kann über den Rang der Künstlerinnen heute mit statistischen Instrumenten streiten. Die Instrumentarien sind bekannt: Wichtige Ausstellungen, wichtige Sammlungen, wichtige Galerien etc. Lässt man nun das „Wichtige“ stehen, wie es ist, dann bleibt eben auch die Situation so, wie sie ist: mehr Künstler als Künstlerinnen an jedem der genannten „Orte“. Nicht mehr ganz so schlimm wie früher, aber eben unbefriedigend.⁶¹⁵

Die Neue Frauenbewegung spielt bei der Entwicklung der Gleichberechtigung und der Emanzipation der Frau eine sehr wichtige Rolle. Wie schon im vorhergehenden Kapitel aufgegriffen, werden Frauen nun stärker gefördert; auch in der Kunst befasst man sich intensiver mit Künstlerinnen. Doch was haben die Bemühungen ergeben, wie ist der Stand der Dinge? Sind Künstlerinnen heute tatsächlich gleichberechtigt? Inwiefern geben hierzu Statistiken und Umfragen Aufschluss?

In den letzten beiden Jahrzehnten sind zahlreiche Studien zu diesem Thema erhoben worden.⁶¹⁶ Eine regelmäßig aktualisierte Umfrage im Auftrag des BBK⁶¹⁷ zu deutschen Künstlerinnen und Künstlern heute ergab für das Jahr 2008, dass Künstlerinnen noch immer benachteiligt sind, auch andere Erhebungen weisen darauf hin. Die aufschlussreichen Beobachtungen der Untersuchungen beziehen sich auf verschiedene Bereiche, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll.

Die Einkommenssituation stellt sich für Künstler im Allgemeinen schwierig dar – die meisten sind auf zusätzliche Einnahmen (Lehre etc.) angewiesen; die Studie des BBK wie auch die Statistiken der Künstlersozialkasse zeigen darüber hinaus, dass kunstschaftende Frauen ein geringeres Jahreseinkommen haben als kunstschaftende Männer.⁶¹⁸ Für Künstlerinnen gestaltet sich die Situation darüber hinaus noch diffiziler, da sie

⁶¹⁵ Pohlen, Annelie: *Was wäre denn der kleine Unterschied, wenn es denn einer wäre...*, in: Badischer Kunstverein 1995, S. 19.

⁶¹⁶ Vgl. Salje, Gunther: *Bildende Künstlerinnen heute: Lebenslage und Selbstverständnis*, Frankfurt a. M. 1992; Neusel, Aylâ (Hg.): *Utopia ist (k)ein Ausweg. Zur Lage von Frauen in Wissenschaft, Technik und Kunst*, Frankfurt a. M. 1992; Zentrum für Kulturforschung (Hg.): *Frauen im Kultur- und Medienbetrieb III. Fakten zu Berufssituation und Qualifizierung*, Bonn 2001; Kulturforum der Sozialdemokratie; Binas, Susanne (Hg.): *Erfolgreiche Künstlerinnen. Arbeiten zwischen Eigensinn und Kulturbetrieb*, Essen 2003.

⁶¹⁷ Vgl. Hummel, Marlies: *Die wirtschaftliche und soziale Situation bildender Künstlerinnen und Künstler. Ergebnisse der BBK Umfrage 2008. Expertise im Auftrag des Bundesverbandes Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK)*, Königswinter 2008.

⁶¹⁸ Lt. Künstlersozialkasse verdienen die versicherten Künstler im Schnitt jährlich 14.692 Euro, während Künstlerinnen rund 4000 Euro weniger, nämlich durchschnittlich 10.628

aus dem Verkauf von Kunstwerken im Durchschnitt niedrigere Beiträge (gerundet: 5.820 €) Erlösen als Männer (rund 8.450 €) und dass sie überdies auch geringere Einnahmen aus Lehrtätigkeiten (5.470 € gegenüber 6.090 €) erzielen.⁶¹⁹

Ähnliche Beobachtungen wurden in Bezug auf die Alterseinkünfte der Kunstschaffenden gemacht.

Für viele Künstlerinnen kommt – zusätzlich zu den finanziellen Benachteiligungen – eine Mehrfachbelastung durch die Familie hinzu. Die traditionellen gesellschaftlichen Rollenzuweisungen, die schon in den vorhergehenden Kapiteln bei Künstlerinnen früherer Generationen beobachtet wurden, greifen noch immer. Nach wie vor stehen viele weibliche Kunstschaffende über einen längeren Zeitraum einer Doppelbelastung gegenüber: Auf der einen Seite der Beruf, die Kunst, auf der anderen Seite die Verpflichtung gegenüber der Familie und Kindern. Bei einigen Künstlerinnen führt dies zu Schwierigkeiten; sie haben das Gefühl, keiner Aufgabe gerecht werden zu können.

Die patriarchale Sicht auf Frauen beeinflusst noch immer ihre eigenen – auch ganz unmittelbaren – Lebensbereiche, beeinflusst ihren eigenen Blick und ihre Vorstellungsbilder. [...] So schlägt sich der spezifische gesellschaftliche Erwartungsdruck, der der weiblichen künstlerischen Aktivität beständig seine Grenze setzt, in Unsicherheit und Mißtrauen den eigenen Fähigkeiten gegenüber nieder.⁶²⁰

Wie in anderen Berufen besteht auch für viele Künstlerinnen das Problem, Kinderwunsch und Karriere zu vereinbaren. „Der Kunstmarkt verlangt von Künstlern und Künstlerinnen ständige Präsenz vor Ort.“⁶²¹ Wer zu Erfolg kommen möchte, muss sich engagieren, Kontakte mit Galerien, Sammlern knüpfen, usw. Idealerweise sollten Künstler wie Künstlerinnen „Werbefachleute

Euro, Einkommen hatten. Vgl. die Statistiken zu den Durchschnittseinkommen von Künstlern, die durch die Künstlersozialkasse versichert sind (Daten vom 01.01.2009): http://www.kuenstlersozialkasse.de/wDeutsch/ksk_in_zahlen/statistik/Entwicklung_des_Einkommens_der_Versicherten.php [03.08.2009].

⁶¹⁹ Hummel 2008, S. 11. Die Umfrage des BBK für die Jahre 2004/2005 ergab allerdings hinsichtlich der Einkommensverhältnisse noch eine größere Differenz zwischen Künstlerinnen und Künstlern, vgl. Hummel, Marlies: *Die wirtschaftliche und soziale Situation bildender Künstlerinnen und Künstler. Schwerpunkt: Die Lage der Künstlerinnen. Ergebnisse der BBK Umfrage 2004/2005*, Königswinter 2005, S. 15.

⁶²⁰ Herter 1987, S. 61.

⁶²¹ Zimmermann, Olaf: *Wie brotlos ist die Kunst? Die Probleme der Künstlerinnen mit dem Kunstmarkt*, in: Konrad-Adenauer-Stiftung e. V. (Hg.): *Die Frau in unserer Zeit*, Bd. 3, Sankt Augustin 1998, S. 4.

in eigener Sache sein. Sie müssen sich und ihre Kunst vermarkten.“⁶²² Dies allerdings setzt hohen zeitlichen Einsatz voraus, den Künstlerinnen mit Familie oft nur schwer erbringen können. Häufig fühlen sich Künstlerinnen vor die Wahl gestellt, zumal der Beginn der Karriere oftmals in die Zeit der Familiengründung fällt.⁶²³ Bei einer Umfrage von 1987 wurde die größte Gruppe der Befragten von alleinlebenden Künstlerinnen gebildet, gefolgt von Künstlerinnen in der Rolle der Ehefrau und Mutter. Die dritte Gruppe setzte sich aus Künstlerinnen zusammen, die von Kindermädchen und Haushaltshilfen unterstützt wurden.⁶²⁴ Die Meinungsforschung des BBK für 2004/2005 sowie dessen aktuellste Umfrage zum Jahr 2008 ergab, dass die meisten Künstlerinnen und Künstler heute mit einem Partner zusammen leben, von den jüngeren Befragten leben mehr Frauen alleine. In der schriftlichen Ausführung zu der Umfrage 2004/2005 heißt es dazu:

Auffallend ist auch, dass die bildenden Künstlerinnen eine geringere durchschnittliche Kinderzahl (1,1) erreichen als ihre männlichen Kollegen (1,5). Dies ist Ausdruck der Herausforderungen und Unsicherheiten des Berufs, aber auch des generell geänderten generativen Verhalten [sic!] der jüngeren gut ausgebildeten Bevölkerungsgruppen, in denen Frauen vielfach bei der Entscheidung „Kinder und/oder Beruf“ dem Beruf den Vorrang geben.⁶²⁵

Obwohl die Künstlerinnen meist die qualifiziertere Ausbildung haben, sind die Ausstellungsbedingungen für sie die schlechteren.⁶²⁶

Hinsichtlich der Wahl der Betätigungsfelder fällt folgendes auf: Während Männer eher in den Bereichen der Bildhauerei, „Kunst und Bauen“ oder „Kunst im öffentlichen Raum“ arbeiten, überwiegen Frauen v. a. im Bereich der Installation, aber auch in der Videokunst.⁶²⁷

⁶²² Zimmermann, Olaf 1998, S. 4.

⁶²³ Die Künstlerin Judy Chicago erinnert sich nach ihrer Scheidung: „Mein Leben ist auf meine Arbeit ausgerichtet. Ich habe keine familiären Bindungen und keine Kinder, und nur deshalb habe ich die Zeit, weiter künstlerisch zu arbeiten. [...] Aber wie viele Frauen können das; und warum sollten sie es müssen, wenn es den Männern erspart bleibt?“ Chicago 1984, S. 251.

⁶²⁴ Vgl. Herter 1987, S. 63.

⁶²⁵ Hummel 2005, S. 13. Ähnliche Aussagen wurden auch für die Umfrage von 2008 getroffen, vgl. Hummel 2008, S. 20.

⁶²⁶ Beide BBK-Umfragen zeigen, dass die befragten Künstlerinnen sich besonders häufig an Kunstakademien, Kunsthochschulen und andere Hochschulen ausbilden lassen; unter den männlichen Befragten gibt es weitaus mehr Autodidakten. Vgl. Hummel 2005, S. 15 (Tabelle S. 25); Hummel 2008, S. 10 (Tabelle S. 21).

⁶²⁷ Hummel 2008, S. 22.

Bezüglich der Vermittlung von Künstlerinnen durch Ausstellungen wurde in verschiedenen Studien beobachtet, dass Frauen nach wie vor ein Sonderstatus zukommt. Zwar werden häufiger Künstlerinnen als Künstler in Spezialausstellungen gezeigt, allerdings sind sie sonst in den Kunstinstitutionen wie Museen oder Galerien seltener vertreten.

Es gibt heute viel mehr Galeristinnen, Künstlerinnen werden mehr ausgestellt. Die Preise erhalten sie meistens noch nicht, aber Künstlerinnen wie Louise Bourgeois sind heute eine feste Größe. Eines muss man allerdings dabei sagen: Als Ausnahme waren Frauen immer Teil der Kunstgeschichte. Rosa Bonheur zählte zu den erfolgreichsten Künstlern des neunzehnten Jahrhunderts, Georgia O'Keefe war ebenfalls unglaublich erfolgreich. Ihre Blumen sind überall auf Postern, in der Werbung, überall. Insofern muss man es wohl so zusammenfassen: Es gibt schon lange erfolgreiche Künstlerinnen, in jeder Zeit immer eine, als Ausnahme.⁶²⁸

Ausstellungen und Kunstmessen bringen Kunst einer breiten Öffentlichkeit nahe und bestimmen folglich in starkem Maße, welchen Eindruck die Öffentlichkeit von der Kunst im Allgemeinen und Künstlerinnen und Künstlern im Besonderen hat. Das Fehlen von Künstlerinnen hat zur Folge, dass die Allgemeinheit kein oder nur ein vages Bild von ihnen hat.⁶²⁹ Des Weiteren erhöht eine Ausstellungsbeteiligung das Ansehen von Künstlerinnen und Künstlern, ihr Bekanntheitsgrad wird gesteigert. Mangelnde Ausstellungspräsenz bedeutet einen schwierigeren Zugang zur Öffentlichkeit, erschwert das Bekanntwerden eines Künstlers und bestimmt letzten Endes auch dessen Erfolg. Folgende Bemerkungen beschreiben diesen Kreislauf:

Wer ausstellt, hat einen Katalog, wer einen Katalog hat, wird von der Fachwelt wahrgenommen, wer von der Fachwelt wahrgenommen wird, hat Chancen auf Würdigung durch einen Preis, wer einen Preis erhalten hat, bekommt bessere Ausstellungschancen, usw.⁶³⁰

Im bekannten Capital-Kunstkompass – der seit 1970 jährlich erscheinenden Aufstellung der 100 bedeutendsten und erfolgreichsten Künstler/-innen der Gegenwart weltweit – erreichten Künstlerinnen erst 1990 zehn der hundert

⁶²⁸ Linda Nochlin im Interview, in: Voss, Julia; Nochlin, Linda: *Wir mussten die Kunstgeschichte neu erfinden*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 11.04.2008, S. 44.

⁶²⁹ „In ihrer Abteilung der Gegenwartskunst ab 1945 sind Werke von Frauen kaum zu finden. Verschiedene Überblicksdarstellungen der letzten Jahre, die die Kunst des 20. Jahrhunderts, die Klassische Avantgarde oder Kunst nach 1945 zeigten, verzichteten fast gänzlich auf den Beitrag der Frauen.“ Neue Gesellschaft/AdBK Berlin West 1987, S. 7.

⁶³⁰ Petzinger, Renate: *Wenn die richtigen zehn Leute eine Künstlerin wollen, dann wollen die morgen fünfzig, und sie ist durch, und die Preise schnellen hoch*, in: Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 82, Bd. III/1998, Bonn 1998, S. 21.

begehrten Plätze; zuvor waren es zwischen vier und sechs Frauen, die in der Liste berücksichtigt wurden.⁶³¹

Es gibt mittlerweile Künstlerinnenprogramme und –stipendien in den Kulturverwaltungen, außerdem wurden große Künstlerinnenpreise eingerichtet. Die Umfrage des BBK von 2004/2005 zeigte, dass die Kunstinstitutionen nach wie vor Unterschiede zwischen den Geschlechtern machten, v. a. „bei den Ankäufen durch die öffentliche Hand und bei der [...] aktuellen Situation der Aufträge aus öffentlichen Etats.“⁶³² Einer der Gründe dafür könnte die häufig männliche Besetzung der Jurys sein, die über die Wahl der Künstlerinnen und Künstler entscheiden. Zum anderen könnten auch die Arbeitsschwerpunkte der Künstlerinnen und Künstler und die Nachfrage nach diesen eine Rolle spielen: Wie die Studie des BBK 2004/2005 zeigt, wurden mehr Aufträge in den Bereichen „Kunst und Bauen“ bzw. „Kunst im öffentlichen Raum“ vergeben; wie bereits dargelegt, handelt es sich hierbei um eher männlich besetzte Domänen.⁶³³ Für das Jahr 2008 zeigte die Umfrage des BBK allerdings kaum geschlechtsspezifische Unterschiede hinsichtlich der öffentlichen Auftragsvergabe an.⁶³⁴

Besonders hinsichtlich der Preisentwicklung ihrer Werke zeigen sich die weiblichen Kunstschaaffenden aber auch weiterhin unzufrieden. Den befragten Künstlerinnen der BBK-Umfrage 2008 geht es v. a. um folgende Punkte:

eine Verbesserung der Ausstellungsmöglichkeiten. [...] Besonders wichtig ist für sie auch eine größere Verfügbarkeit von erschwinglichen Atelier- und Büroräumen und eine bessere Zusammenarbeit mit den Vermarktern.⁶³⁵

Im Bereich der Lehre der bildenden Kunst sind Frauen auch heute noch benachteiligt: Mehr als die Hälfte der Studierenden an den in dieser Arbeit untersuchten Kunstakademien sind weiblich, in der Lehre sind Künstlerinnen

⁶³¹ Vgl. Rohr-Bongard, Linde (Hg.): *Kunst = Kapital. Der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute*, Köln 2001, S. 28. Der Kunstkompass für das Jahr 2008 zeigte drei Künstlerinnen auf den ersten zehn Plätzen: Die Positionen 5, 6 und 7 belegten Rosemarie Trockel (*1952), Louise Bourgeois (*1911) und Cindy Sherman (*1954). Vgl. Rohr-Bongard, Linde: *Die 100 Größten*, in: Balzer, Arno (Hg.): *manager magazin*, 11/2008, Hamburg 2008, S. 196. Im aktuellen Kunstkompass 2009 befinden sich auf den ersten zehn Plätzen allerdings keine Künstlerinnen mehr, vgl. http://www.art-magazin.de/newsticker/?news_id=3387 [03.08.2009].

⁶³² Hummel 2005, S. 27. Eine weitere Studie ergab, dass von der Bundessammlung zeitgenössischer Kunst zwischen 1970 und 1998 insgesamt 909 Werke gekauft wurden – davon nur 122 von Künstlerinnen (13,5%). Vgl. Zentrum Kult.forschung 2001, S. 100 (Übersicht 43).

⁶³³ Vgl. Hummel 2005, S. 26 (Tabelle); Hummel 2008, S. 22 (Tabelle).

⁶³⁴ Vgl. Hummel 2008, S. 25 (Tabelle).

⁶³⁵ Ebd., S. 39.

jedoch nach wie vor seltener zu finden als Künstler.⁶³⁶ Für 1989 ergab eine Erhebung „daß bei mehr als 50 Prozent Studentinnen die weiblichen Lehrkräfte (20,5 Prozent) und Professorinnen (8,6 Prozent) immer noch unterrepräsentiert sind.“⁶³⁷ Die Recherchen zu der Lehrsituation an den Kunstakademien in Karlsruhe, München, Nürnberg und Stuttgart heute – zwanzig Jahre nach eben genannten Angaben – zeigen, dass es noch immer sehr viel weniger weibliche als männliche Lehrende an den Akademien gibt. An der AdBK Karlsruhe unterrichten 6 Professorinnen und 14 Professoren, was einem Frauenanteil von 30% entspricht; in München lehren ebenfalls 7 Professorinnen, bei insg. 34 Professuren; der Anteil von Frauen liegt somit bei 20,6%. An der Kunstakademie Nürnberg gibt es 6 Professorinnen und 14 Professoren, was einem Frauenanteil von 30% entspricht. An der AdBK Stuttgart ist der Frauenanteil nicht halb so hoch – von insg. 49 Professurstellen (aller Fachbereiche) sind nur 7 von Frauen (14,3%) besetzt.⁶³⁸ Seit Jahrzehnten scheint sich die Struktur an den Akademien also nur marginal zugunsten der Frauen verändert zu haben.

Das markanteste Phänomen dort ist das althergebrachte Monopol der Männer auf die Lehre der freien Kunst. [...] Für Künstlerinnen bedeutet die Aussichtslosigkeit einer Professur eine enorme berufliche Benachteiligung gegenüber ihren Künstlerkollegen. [...] Es wird signalisiert: Bei Künstlerinnen gibt es nichts zu lernen.⁶³⁹

Die Tatsache, dass es nur wenige Professorinnen unter den lehrenden Kunschtchaffenden gibt, verstärkt vermutlich auch das Bild in der Öffentlichkeit, dass es generell weniger Künstlerinnen als Künstler gibt. Darüber hinaus bestätigen diese Beobachtungen auch wieder die traditionellen Vorstellungen vom Künstlermythos und der schöpferischen männlichen Kraft.

⁶³⁶ Im Sommersemester 2009 studierten an der AdBK Karlsruhe 163 Studentinnen und 124 Studenten; an der AdBK Stuttgart waren es im Sommersemester 2008 (leider konnten keine aktuelleren Zahlen genannt werden) 521 weibliche und 306 männliche Studierende, an der AdBK Nürnberg studierten im Sommersemester 2009 153 Frauen und 94 Männer, an der AdBK München zur gleichen Zeit 362 weibliche und 229 männliche Studierende. Alle Angaben wurden auf schriftliche Anfrage durch die Akademien selbst erteilt.

⁶³⁷ Vgl. Friedrich-Naumann-Stiftung (Hg.): *Die Kunst, in Deutschland Kunst zu machen*, Sankt Augustin 1989, S. 150.

⁶³⁸ Vgl. entsprechende Angaben der Kunstakademien auf ihren Profilsseiten im Internet: AdBK Karlsruhe: <http://www.kunstakademie-karlsruhe.de>; AdBK München: <http://www.adbk.de>; AdBK Nürnberg: <http://www.adbk-nuernberg.de>; AdBK Stuttgart: www.abk-stuttgart.de [03.08.2009].

⁶³⁹ Eromäki, Aulikki et al. (Hg.): *Zur Situation von Frauen im Kunstbetrieb. Dokumentation eines Seminar- und Forschungsprojektes 1983-1989*, Berlin 1989, S. 128.

In den Strukturen des Kunstmarktes findet die gesellschaftliche Norm, daß das Männliche das Allgemein-Menschliche und das Allgemein-Menschliche das Männliche sei, eine besonders scharfe Ausprägung. Dort, wo das Sammeln von Kunst nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten verläuft, Kunst sich als Kapitalanlage bewähren muß, ist der Markt an der Kunst von Frauen kaum interessiert. [...] Das tendenzielle Desinteresse des Kunstmarktes findet seine Entsprechung in der Distanz der Künstlerinnen gegenüber diesem Teil der Kunstöffentlichkeit.⁶⁴⁰

Solche Beobachtungen veranlassen viele Künstlerinnen dazu, besser sein zu wollen als ihre männlichen Kollegen, um bestimmte Positionen zu erreichen. Durch die geringe Auswahl an Hochschulprofessorinnen haben die Künstlerinnen außerdem weniger weibliche Vorbilder, an denen sie sich orientieren können.⁶⁴¹ Dies ist allerdings ein übergreifendes Problem, welches auch für andere Bereiche der Kunst gilt, denn auch in Ausstellungen, Galerien und auf Messen sind, wie schon gesagt, weniger Frauen vertreten. Künstlerinnen fehlen also nicht nur historisch die weiblichen Vorbilder, auch heute sind sie im gesamten Bereich der bildenden Kunst weniger stark repräsentiert als ihre männlichen Kollegen und können sich so schlechter miteinander vergleichen.

Die hier vorgestellten Statistiken und Studien zur Situation von Künstlerinnen und Künstlern heute können einen allgemeinen Überblick über die Ausbildungs- und Arbeitsbedingungen für Künstlerinnen geben. Wie die Künstlerinnen selbst ihre individuelle Situation beurteilen, wird Thema des folgenden Kapitels sein.

⁶⁴⁰ Herter 1987, S. 64.

⁶⁴¹ Die deutsche Künstlerin Gisela Breitling schreibt: „Kein weibliches Vorbild bot mir eine Perspektive für mein künftiges Leben. Die Kunst gehörte den Männern.“ Breitling 1980, S. 111.

4.3. Zeitgenössische Künstlerinnen und ihr Blick auf die Geschichte von Künstlerinnen und die Situation heute – Eine Befragung ausgewählter Künstlerinnen

Die Gleichberechtigung ist erst dann erreicht, wenn mittelmäßige Künstlerinnen überall genauso häufig vertreten sind wie mittelmäßige Künstler.⁶⁴²

Nachdem nun allgemeine Beobachtungen zu der Situation von Künstlerinnen heute dargelegt wurden, soll es nun um die ganz persönliche Sichtweise zeitgenössischer Künstlerinnen gehen. Wie empfinden sie die Situation, wie beschreiben sie selbst die Studienbedingungen, ihre Karriere und Familiensituation – fühlen sie sich gleichberechtigt?

Wenn es vorab ein kurzes Fazit gibt, dann dieses: Erfolgreiche Frauen reden nicht gern über geschlechtsspezifische Aspekte ihrer Laufbahn bzw. wollen darauf nicht angesprochen werden.⁶⁴³

Die Umfrage, die im Rahmen dieser Arbeit durchgeführt wurde, versteht sich als Befragung einer kleinen Auswahl von deutschen zeitgenössischen Künstlerinnen (Abb. 112). Bedingung war das Studium an einer deutschen Kunstakademie, die Künstlerinnen wurden willkürlich ausgewählt. Von über zwanzig versendeten Fragebögen wurden sieben beantwortet.⁶⁴⁴ Ziel der Umfrage war es, einen Eindruck der Ansichten zeitgenössischer weiblicher Kunstschafter zu erhalten, wie sie selbst ihre Ausbildungs- und Arbeitsbedingungen etc. einschätzen. Es handelt sich bei den folgenden Beobachtungen um vereinzelte, punktuelle Beispiele, nicht um eine statistische, allgemeingültige Erhebung.

Zunächst wurden die Künstlerinnen nach ihren Studienerfahrungen befragt, ob sie sich gleichberechtigt fühlten, welche Chancen sie im eher männlich dominierten Lehrbetrieb hatten. Annette Ziegler (*1935), die in den sechziger Jahren bei Otto Laible an der Karlsruher Kunstakademie studierte, antwortet:

⁶⁴² Rune Mields, zit. nach Wagner-Kantuser 1987, S. 66.

⁶⁴³ Kulturforum 2003, S. 15.

⁶⁴⁴ U. a. wurden auch prominente deutsche Künstlerinnen wie Rebecca Horn, Elvira Bach, Karin Sander angeschrieben – leider erfolglos.

Es gab damals schon Gleichbehandlung von Studenten und Studentinnen – aber keine Lehre. [...] Die Künstler können heute – da sie zu viele geworden sind – ihr Brot in ihrem Beruf nur selten verdienen – nur wenige bekommen den Zutritt zu Galerien oder Kunsthallen. Schüchterne Menschen haben keine Chancen – egal ob männlich oder weiblich. [...] Es ist sehr günstig, wenn Künstlerinnen einen gutverdienenden Mann kennen lernen und heiraten – er kann sie in seinem Umkreis auch fördern und sie kann in Ruhe ihre Kunst weiterentwickeln. Ich kenne alleinerziehende junge Künstlerinnen in schrecklichen Verhältnissen. [...] Männer wie Frauen müssen sich auf die Realität einstellen, um sich ihre Kunst überhaupt leisten zu können.⁶⁴⁵

Sie sieht die Probleme weniger geschlechtsspezifisch, sondern vielmehr als allgemeines, geschlechterübergreifendes Thema. Auf die Frage nach Gleichberechtigung im Studium berichtet eine andere Künstlerin, Ute Janssen (*1957), die heute an der Hochschule für bildende Kunst Hamburg lehrt, von ganz anderen Erfahrungen:

Im Sinne der Gleichberechtigung?!: Menschenrechte haben (k)ein Geschlecht...(GG§3) – eindeutig Nein – !

An der DÜSSELDORFER AKADEMIE, gehörte ich zu jener Generation Studierender mit überproportional vielen Frauen, die in jenem Jahrgang (1981) an der Akademie angenommen wurden. Ich glaube, es waren 80 weibliche Studierende und 20 männliche Studierende [...]. Jedenfalls war es das erste Mal in der Geschichte der Akademie, dass es eine große weibliche Studentenschaft gab, die sich zwar ab und an künstlerisch in performanceartigen Einzel-Aktionen zu organisieren versuchte, aber ganz und gar unpolitisch und vor allem nicht als feministisch gesehen werden wollte. Im Gegenteil – viele Frauen unterstützten die schönen „feudalen Zustände, – indem sie Liebschaften und sehr persönliche Beziehungen zum Kollegium etablierten –, die ihnen Privilegien verschaffen sollten. Die damals beschäftigten Professoren und Professorinnen waren nicht abgeneigt – aber auch wie sich mancherorts zeigen sollte total überfordert. [...]

Nein – es gab deutliche Vorlieben – der Meister und Mentoren: die Jungs zuerst – „die Mädels“ mit Ausnahmen. Auch bei den weiblichen Lehrenden galt dieses Prinzip. Die Kategorie ob Frau, Mädel, Frauenzimmer, hatte kein besonders hohes Ansehen – im Gegenteil. Im Klassen-Kolloquium wurden feminismusverdächtige Beiträge der Studentinnen als Hausfrauenkunst betitelt (O-Ton des Malers Richter) [Gemeint ist der Künstler Gerhard Richter, d. V.] – Wer Hausfrauenkunst produzierte, war draußen – sollte an der Volkshochschule einen Bastelkurs belegen und nicht die wertvolle Zeit des Meisters beanspruchen. [...]

Die Männer suchten geradezu nach einem Schüler-Meister-Verhältnis – während für die Frauen auch immer die erotische Komponente mit in die

⁶⁴⁵ Alle hier zitierten Antworten der Künstlerinnen befinden sich in schriftlicher Form im Besitz der Verfasserin. Des besseren Verständnisses wegen wurden in den Zitaten offensichtliche Fehler in Orthographie und Interpunktion korrigiert.

Waagschale der Meister-Schüler-Beziehung fiel und bei einem Zuviel an Emanzipation hieß es, sie seien unbelehrbar. [...]

Wie gesagt, Männer machten Kunst, sie diktierten auch die Kunstgeschichte in meist weibliche Federn [sic!], und die Videokunst war an der Akademie in Düsseldorf keinesfalls so etabliert wie die traditionellen Disziplinen Malerei, Bildhauerei oder, gerade sich etablierend, die Fotografie. Sie waren die eigentlichen „Königsdisciplinen“.

Weiter schildert Janssen, dass während ihres Studiums lediglich drei Professorinnen an der Düsseldorfer Kunstakademie lehrten und emanzipierte Frauen keinen leichten Stand hatten. Cordula Güdemann (*1955), Professorin für Malerei an der Stuttgarter Kunstakademie, sieht die Studienbedingungen differenzierter:

Zunächst wurde kein Unterschied gemacht in der Bewertung der Arbeit. [...] Ich wurde dagegen keineswegs gleichbehandelt, wenn es um Förderung ging. Wenn es darum ging, daß ein Student für eine Ausstellung oder ein Stipendium vorgeschlagen werden sollte, dann zogen rechts und links die Jungs an mir vorbei. Ich hatte gar keine Chance, da ich gar nicht so weit kam, juriert zu werden. Einer meiner Professoren, über den ich von anderen Studenten erfuhr, daß er meine Bilder schätzte, sagte, als er mich einige Jahre nach meinem Studium traf, er fände es großartig, daß ich „immer noch“ malen würde. Nach vielen Jahren schlug er mich für die renommierte „Schmidt-Rottluff-Stiftung“ vor. Auf meine Frage, wie er auf mich kam, sagte er, daß ihm sonst niemand mehr einfiel, da er alle anderen schon mehrmals erfolglos vorgeschlagen hatte. Das waren ausnahmslos Männer gewesen.

Die anderen befragten Künstlerinnen, die an den Akademien in Braunschweig und ebenfalls Stuttgart studierten, fühlten sich von ihren Professoren gleichberechtigt behandelt. Was das Verhältnis der Studenten untereinander betrifft, schreibt lediglich Janssen, dass es kaum Solidarität gegenüber Frauen gab:

In Sachen „socialising“ war es natürlich eine tolle Sache für die „Jungs“ mit so vielen klugen, attraktiven jungen Frauen in einem Boot beim Meister zu sitzen. Auszugehen und mit Ihnen anzugeben war eine Sache. Beim Meister aber den Platz zu teilen – eine andere.

Bezüglich der Vergabe von Prämien, Stipendien und Ausstellungsbeteiligungen sind die Befragten unterschiedlicher Meinung. Janssen betont, dass zu der Geschlechtszugehörigkeit für sie zusätzlich das Problem der Konformität kam – dass sie sich als Studentin politisch engagierte, Häuser besetzte etc., sieht sie als Grund für vorenthaltene

Stipendien.⁶⁴⁶ Anke Doberauer (*1962), ehemalige Studentin an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und heute Professorin für Malerei an der Münchner Kunstakademie, äußert sich zu diesem Punkt wie folgt:

Prinzipiell gingen mindestens zwei Drittel bis drei Viertel der Stipendien an die Männer, obwohl an der Akademie der Frauenanteil sechzig oder siebzig Prozent betrug. Lieber ein mittelmäßiger Mann als eine mittelmäßige Frau. Um als Frau Erfolg zu haben, musste man besonders gut sein, dabei aber trotzdem konsensfähig (= doch ein kleines bißchen mittelmäßig) und weder zu frech noch zu sexy, wenn man die Juroren kannte, was bei Akademiejurys ja der Fall war. Normalerweise waren die Preisträger alles Männer plus die Alibifrau.

Über die Chancen bei Ausstellungen waren die meisten Künstlerinnen der Ansicht, als Frau weniger gefördert und beteiligt zu werden. Dazu meint bspw. die Künstlerin Monika Brandmeier (*1959), Professorin für Bildhauerei an der Hochschule für Bildenden Künste Dresden:

Wo Geld verdient wird, werden die Ellbogen spitzer. Und um je mehr Geld es geht, desto weniger Künstlerinnen kommen im Spiel vor. Die mittlerweile „gefühlte“ Gleichberücksichtigung von Männern und Frauen hält einer Überprüfung nicht stand: Zählt man die beteiligten Frauen bei Gruppenausstellungen oder eingeladenen Wettbewerben ist das Ergebnis oft enttäuschend. Grundsätzlich kann man sagen, dass der Anteil von Künstlerinnen proportional zur wirtschaftlichen/öffentlichen Bedeutung abnimmt. In der Hochschule studieren (z. Zt. in Dresden etwa zwei Drittel junge Frauen), in Ausstellungen und Sammlungen ist das Verhältnis etwa umgekehrt. Bei internationalen Auktionen, wo es um ganz große Summen geht, tauchen Werke von Künstlerinnen nur gelegentlich auf.

Die meisten der befragten Künstlerinnen sind der Auffassung, es als Frauen auf dem Kunstmarkt schwieriger zu haben als ihre männlichen Künstlerkollegen; mehrfach meinen sie, im Vergleich mit Künstlern weniger Chancen zu haben, seltener gefördert zu werden.⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ „Ich war nicht angepasst genug um in einem Meister-Schüler-Feudalsystem mitzumischen und meine Arbeit für das angesagt Kunstbiz eigentlich zu ironisch und uncool. [...] Dass man damit [als Hausbesetzerin, d. V.] aber keinen Künstlerpreis gewinnen kann, dürfte klar sein.“

⁶⁴⁷ So bspw. die Malerin Grete Werner-Wesner: „In meiner beruflichen Entwicklung war es so, dass ich große Erfolge bei anonymen Wettbewerben hatte, sowohl Preise als auch daraus folgende Ausführungen (Kunst am Bau). Namentliche Einladungen zu Wettbewerben waren eher weniger.“

Andere sehen darüber hinaus weitere Faktoren, die über Erfolg oder Erfolglosigkeit auf dem Kunstmarkt entscheiden. Helena Müller (*1966), Bildhauerin aus der Region Baden-Baden:

Die Gründe, aus denen wer wann wo erfolgreich ist, sind sicher sehr komplex und wenig durchschaubar: Wer auf dem Kunstmarkt etwas werden möchte, benötigt meiner Ansicht nach ein gewisse Fähigkeit „Vitamin B“ zu erzeugen und seine Arbeiten müssen Wiedererkennungswert und gute Verkaufsaussichten haben (also z. B. mehr dekorativ als problemorientiert sein) oder auch dem gegenwärtigen Kunst-mode-trend [sic!] in etwa entsprechen. Allerdings kenne ich viele Künstlerinnen, die nicht bereit sind, sich den künstlerischen Einschränkungen des Marktes anzupassen, was sie dann natürlich auf diesem Markt tendentiell weniger erfolgreich macht.“

Auch Ziegler sieht heute weniger die Geschlechtszugehörigkeit als ausschlaggebenden Faktor:

Die Situation der Ausstellungsmöglichkeiten hängt entweder von der eigenen Rührigkeit ab oder von den Seilschaften, in die man hineingeraten ist. Heute können Frauen wie Männer gleichermaßen teilnehmen – jedoch die Männer drängen sich sehr gerne in die Jurys und lassen die Leute nicht zu, die ihnen nicht recht sind. Leider ist heute das Problem nicht Mann oder Frau, sondern die Frage ob man zu dieser oder jener Gruppe gehört. [...] Ich wurde 1978 mit ½ Deputat Professorin für Zeichnen an der Hochschule für Gestaltung in Mannheim auf Grund meiner Bewerbungsmappe. Damals wunderten sich alle Herren auf dem Rathaus mit dem Ausdruck „Was – eine Frau!“ Heute – denke ich – ist dies leichter zu erreichen.

Güdemann beantwortet die Frage, ob Erfolg oder Nichterfolg von Künstlerinnen auf ihr Geschlecht zurückzuführen sei, mit den Gedanken einer bekannten deutschen Künstlerin:

Wie Rune Mielsds einmal in einem Vortrag erwähnte, ist es schwierig für eine Frau, zu erkennen, ob ihre Probleme darin liegen, daß sie eine Frau ist, oder ob es einfach Probleme sind, die durch die künstlerische Arbeit bedingt sind – das Auf-sich-gestellt-sein, die Unregelmäßigkeit der Anerkennung, die Unberechenbarkeit des Marktes.

Hinsichtlich des Einkommens und des Verkaufs ihrer Werke nehmen die meisten Künstlerinnen an, schlechter zu verdienen als ihre männlichen Kollegen. Güdemann: „Ich schätze, daß es im Allgemeinen einen enormen Unterschied beim Verdienst gibt. Einige wenige Frauen haben es aber mittlerweile geschafft, gut zu verkaufen, auch Malerinnen.“ Doberauer und Janssen schätzen die Situation ähnlich ein, während Müller und Ziegler auch hier weniger die Geschlechtszugehörigkeit als entscheidend betrachten,

sondern vielmehr das Vermarktungsgeschick einer Künstlerin bzw. eines Künstlers als ausschlaggebend für deren bzw. dessen Erfolg sehen.

Offizielle Erhebungen – wie in vorhergehendem Kapitel vorgestellt – ergeben, dass zahlreiche Künstlerinnen Schwierigkeiten mit der Doppelbelastung durch eine Partnerschaft/Ehe und Familie/Kinder haben. Die kunstschaftenden Frauen, die in dieser kleinen Recherche zum Thema Familie gefragt wurden, haben sich diesbezüglich unterschiedlich entschieden. Zum Teil sind sie verheiratet und haben Kinder, zum Teil sind sie alleinstehend. Die meisten sahen sich schon in ihrem Studienvorhaben von ihren Eltern unterstützt. Jene, die verheiratet sind, wurden bzw. werden durch den Ehemann unterstützt. Die alleinstehenden Künstlerinnen berichten von Beziehungsproblemen aufgrund der noch immer vorherrschenden traditionellen Rollenzuweisungen, deren Aufweichung ihre Partner nicht zu akzeptieren bereit waren.⁶⁴⁸

Weiter wurden die Künstlerinnen nach dem „weiblichen Blick“ befragt. Oft wird in der Forschung davon gesprochen, dass Frauen sich in ihrer Kunst typisch weiblich ausdrücken – die Meinungen gehen allerdings auseinander. Während man in den siebziger Jahren noch stark darüber diskutierte, ist man heute von geschlechtsspezifischen Ausdrucksweisen der Künstlerinnen und Künstler eher abgekommen. Bei der Künstlerinnen-Befragung fielen die Antworten unterschiedlich aus. Müller sieht es so:

Was soll denn das Kriterium für „Frauenkunst“ sein? Besonders runde Formen? Oder besonders bunte Farben? Oder Themen des Haushalts? Oder dass dann alles gehäkelt ist? Oder dass es irgendwie lieblicher aussieht? Oder dass alles feiner gearbeitet ist, weil Frauen „feinere Hände“ haben? Das ist absurd.

Und wenn ich einen Mercedes aus Streichhölzchen baue, ist das dann „Männerkunst“? (oh scheiße, ich bin ja gar kein Mann, hatte ich wohl vergessen...)

Warum diskutiert denn niemand über „Männerkunst“ oder den „männlichen Blick“? „Ab in den Zoo, du hast den männlichen Blick“ „Das ist doch Männerkunst, das gehört aber nicht hier her!“

Das ist doch reine Ghettoisierung. Vielleicht sollte man sich mal fragen, wem diese Diskussion nützt?

⁶⁴⁸ So äußert sich bspw. Janssen zum Thema: „Aber auch ohne Kinder hatte ich emanzipatorische Auseinandersetzungen mit meinem damaligen Lebensgefährten, der ebenso wie ich eine freiberufliche künstlerischen [sic!] Tätigkeit ausübte. Er ging davon aus, das [sic!] ich meine Interessen seinen unterzuordnen hatte, da dies für eine gleichberechtigte Partnerschaft keine Basis ist, habe ich die Beziehung zu ihm aufgegeben.“

Güdemann erwidert auf die Frage wie folgt:

Ich habe immer wieder gehört, daß meine Bilder wirkten, als wären sie von einem Mann gemalt. Das sollte wohl ein Lob sein, meinte aber, daß ich aus der Rolle falle. Man weist den Frauen in der Kunst eine bestimmte Ästhetik zu, auch den Vorrang bei den „neuen Medien“ [...]. Wer sich diesen Charakterisierungen entzieht, wird ignoriert.

Ähnliche Erfahrungen macht Doberauer, die ebenfalls nicht von einer spezifisch weiblichen Ästhetik ausgeht: „Habe einen, nämlich meinen weiblichen Blick, deshalb werden meine Arbeiten gerne für die eines schwulen Mannes gehalten.“ Dagegen ist Janssen der Auffassung, dass es aufgrund der Geschlechterkonstruktionen durchaus Unterschiede in der Kunstauffassung von Mann und Frau geben kann, über welche Künstlerin und Künstler individuell entscheiden. Brandmeier sieht weder eine spezifische Frauenkunst noch eine spezifische Männerkunst. Man könnte es wie folgt zusammenfassen:

Schließlich ist bildnerisches Denken geschlechtsübergreifend. So etwas wie weibliche oder männliche Kunst gibt es nicht. Was nicht ausschließt, daß feminine oder maskuline Züge, Haltungen, Gestimmtheiten oder Charakteristika in der Kunst vorkommen und benannt werden können.⁶⁴⁹

Eine weitere, verbreitete Annahme ist die, dass Frauen häufiger Neue Medien wie bspw. Video-/Filmkunst, Installation verwenden als ihre männlichen Kollegen. Alle der hier Befragten sind allerdings der Meinung, dass sich heutzutage sowohl Männer als auch Frauen für diese Techniken interessieren und sie gleichermaßen verwenden. Brandmeier, die an der Dresdner Kunstakademie lehrt, gibt an, unter ihren Studentinnen und Studenten keine geschlechtsspezifischen Differenzen ausmachen zu können.

Dieser beiden Themen – sowohl der Frage nach einem möglichen „weiblichen Blick“ als auch der nach dem Bezug von Künstlerinnen und den Neuen Medien – scheinen die Künstlerinnen eher überdrüssig, so vermitteln es zumindest ihre Antworten.

⁶⁴⁹ Merkert, Jörn: *Der kleine Unterschied oder Nicht mehr – aber auch nicht weniger. Von der widersprüchlichen Selbstverständlichkeit im Umgang mit der Kunst von Frauen*, in: Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 e. V. (Hg.): *Jörn Merkert: Zauberei und Zähneklappern. Texte und Reden zu Künstlerinnen 1973 – 1999*, Berlin 1999, S. 9.

4.4. Zusammenfassung

Aus der zuvor vorgestellten Befragung von über zwanzig Künstlerinnen resultierten sieben beantwortete Fragebögen – das entspricht einer Rücklaufquote von etwa 35%. Die Umfrage versteht sich allerdings, auch aufgrund des geringen Ausmaßes, nicht als repräsentable Studie. Vielmehr sollten durch die Befragung einzelner Künstlerinnen allgemeine Betrachtungen und Behauptungen zu weiblichen Kunstschaaffenden heute überprüft werden. Dabei zeigt sich, dass zahlreiche Beobachtungen, die in den bereits erläuterten umfassenden Studien und Erhebungen in Kapitel 4.2. gemacht wurden, von den befragten Künstlerinnen geteilt werden.

Die Neue Frauenbewegung und die feministischen Anstrengungen im Bereich der bildenden Kunst haben viele positive Veränderungen zugunsten der Frauen mit sich gebracht, doch auch heute noch – vierzig Jahre nach den Protesten der Frauen – scheinen Künstlerinnen eine schwierigeren Stand in ihrem Beruf zu haben als ihre männlichen Kollegen. Auffällig ist ebenfalls, dass viele Punkte miteinander korrelieren, eine Art Kreislauf bilden – die Benachteiligungen zeigen sich für Künstlerinnen auf mehreren Ebenen, greifen ineinander.

Nach wie vor herrschen traditionelle Rollenzuweisungen vor, mit denen sich kunstschaaffende Frauen heute auseinanderzusetzen haben, durch die sie oftmals benachteiligt sind. Schlechtere Chancen auf dem Kunstmarkt, Ausgrenzung in Ausstellungen etc. können dabei durchaus als ein indirektes Infragestellen ihrer künstlerischen Qualitäten gewertet werden.

Es scheint notwendig zu sein, weiterhin auf die Geschlechterverhältnisse zu verweisen und das Bewusstsein der Ungleichbehandlung in der Öffentlichkeit zu erhalten, um eine Verbesserung der Situation von Künstlerinnen bzw. Frauen im Allgemeinen im Sinne der Gleichberechtigung zu erreichen.

5. Fazit

Künstlerinnen hatten seit jeher einen schwierigeren Stand als ihre männlichen Kollegen: Ihre Ausbildung und der Werdegang unterschieden sich, die Kritik ebenfalls. Noch im 19. Jahrhundert bedeutete es für Frauen eine Herausforderung, sich zur professionellen Künstlerin ausbilden zu lassen; dies scheiterte nicht selten aus verschiedenen Gründen. Themen wie die Industrialisierung, der Dilettantismus, das Tabuthema Aktstudium, die traditionelle Rollenverteilung, die Finanzierung der Ausbildung durch Familie oder Ehemann, die Beschränkungen auf private Malschulen, in denen oftmals kein angemessener Unterricht erteilt wurde, die öffentliche Kritik an den „Malweibchen“ begleiteten Künstlerinnen bis in das 20. Jahrhundert hinein. Auch dann war die Situation für Künstlerinnen schwierig; erst mit der gesetzlichen Gleichstellung von Mann und Frau im Jahre 1919 entstanden neue Möglichkeiten und bessere Chancen: Frauen wurden zu den Akademien zugelassen.

In vorliegender Dissertation wurde die Situation an verschiedenen süddeutschen Kunstakademien beleuchtet. Dabei wurde festgestellt, dass von Akademie zu Akademie unterschiedliche Regelungen bezüglich des Kunststudiums von Frauen getroffen wurden. An der Akademie Stuttgart wurden Frauen bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts akzeptiert; an der kunstgewerblich ausgerichteten Akademie Nürnberg wurden sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts zugelassen. Die Kunstakademie Karlsruhe nahm – nach der gesetzlichen Gleichstellung – noch im Herbst 1919 die ersten weiblichen Studierenden auf. Dagegen wehrte sich die traditionell-konservative Kunstakademie München vehement gegen die Aufnahme von Kunststudentinnen und öffnete die Türen erst 1920.

Die Untersuchungen zeigen außerdem, dass die Zulassungsfrage nicht nur von der zeitgenössischen Einstellung zum Frauenkunststudium abhing, sondern in hohem Maße von der akademieeigenen Geschichte bestimmt war. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts können an verschiedenen Akademien Reformbewegungen beobachtet werden. Im Zuge der Modernisierung des Lehrbetriebes öffnete man sich oftmals auch für das Frauenkunststudium. Eine reformablehnende Haltung wie die der Münchner Akademie, die sowohl eine Umgestaltung der Institution selbst als auch neue künstlerische Tendenzen generell abwehrte, bedeutete ebenfalls eine Absage an das Frauenkunststudium und dessen Anhänger/-innen.

Im Anschluss an die allgemeine Untersuchung zur Zulassungsfrage an den vier ausgewählten Kunstakademien, wurde die Lebens-, Arbeits- und Ausbildungssituation ehemaliger Studentinnen dieser Akademien erforscht, die zu der ersten Generation der Kunststudentinnen zählten.

Die Künstlerinnen, zu denen die Recherche Ergebnisse brachte, zählen zu den erfolgreicherer Studentinnen. Sie arbeiteten durchweg als Künstlerin bzw. griffen ihren Beruf zu späteren Zeiten, nach Abschluss der Familienplanung bzw. dem Tod des Ehemannes, wieder auf. Zu zahlreichen Künstlerinnen blieben die Nachforschungen ohne Ergebnis. Durch die Umstände des Zweiten Weltkrieges, durch Heirat und Familiengründung, andere Interessen oder Anstellungen, die keinen Freiraum zur künstlerischen Tätigkeit ließen, haben sich zu vielen weiblichen Kunstschafterinnen keine Informationen erhalten. Die Geschlechtszugehörigkeit war darüber hinaus oftmals Grund genug, als Künstlerin nicht gefördert zu werden; auch die Kunstgeschichtsschreibung war oder ist vielfach nicht an Künstlerinnen interessiert. Dies zeigen Überblicksbände, die – auch heute noch – häufig ausschließlich männliche Vertreter der Kunst aufweisen.

Die Benachteiligung von Künstlerinnen, die sich bei den ausgewählten, akademisch studierten Frauen in der Nichtberücksichtigung bei Stipendien- oder Prämienvergaben oder Ausstellungen etc. zeigten, besteht heute teilweise noch immer. Wie damals sind weibliche Kunstschafterinnen in der künstlerischen Lehre heute unterrepräsentiert. Zwar studieren meist mehr Frauen als Männer an den Kunstakademien, im Lehrbetrieb selbst sind Professorinnen jedoch weniger oft vertreten als Professoren. Die Befragung zeitgenössischer weiblicher Kunstschafterinnen wie auch umfassende statistische Erhebungen und Studien zeigen außerdem, dass sich auch heute noch Künstlerinnen in verschiedenen Punkten ihren männlichen Kollegen gegenüber benachteiligt fühlen, und dass sie, besonders auf dem Kunstmarkt, schlechtere Chancen haben. Damals wie heute sehen sich viele Künstlerinnen in der schwierigen Lage, einerseits die ihnen zugedachte traditionelle Rolle erfüllen zu wollen und andererseits, sich in ihrem Beruf verwirklichen zu wollen.

Sowohl die Frauenbewegung des 19. Jahrhunderts als auch die Emanzipationsbewegung der siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts haben bedeutende Fortschritte für die Freiheit der Frau und in Richtung Gleichberechtigung bewirkt. Der Stand der Frau und Künstlerin heute wäre ohne die engagierten Frauen und feministischen Bemühungen nicht denkbar.

Vor nicht einmal 100 Jahren waren Frauen an den meisten, vor allem größeren deutschen Kunstakademien nicht zugelassen; seit der Gleichberechtigung und der Aufnahme von Frauen an den Akademien hat sich viel zugunsten der Künstlerinnen verändert. Theoretisch haben sie dieselben Chancen wie ihre männlichen Kollegen. Auch wenn in der Praxis noch einige Schritte in Richtung Gleichbehandlung zu gehen sind, wurde in der relativ kurzen Zeitspanne eines Jahrhunderts viel bewegt, besonders im Hinblick auf die Bedingungen und Ausbildungsmöglichkeiten, die Künstlerinnen über Jahrhunderte hinweg hatten.

Neben dem eigentlichen Bestreben dieser Arbeit – Künstlerinnen zu erforschen, ihre Lebens-, Ausbildungs- und Arbeitsbedingungen zu rekonstruieren und zu verstehen – steht auch die Aufforderung, sich der Kunst von Frauen damals wie heute zu öffnen und diese kennenzulernen. Nur dann kann ihre Bedeutung und Position innerhalb der Kunstgeschichte erkannt und das Bild der fehlenden weiblichen Meister berichtigt werden.

6. Literaturverzeichnis

Verzeichnis der verwendeten Archivalien

Freiburg

Stadtarchiv Freiburg:

ZA zum „Kunstverein“, C 4 / VIII / 33 / 3

Karlsruhe

Archiv Badischer Künstler, Kunsthalle Karlsruhe:

lose Blattsammlung zu den Künstlerinnen Hanna Nagel, Fridel Dethleffs-Edelmann, Gretel Haas-Gerber, ohne Signatur

Generallandesarchiv Karlsruhe:

Bestand „Landeskunstschule“, GLAK 235

Nachlass Beringer, N Beringer, versch. ZA und Schriftverkehr

Stadtarchiv Karlsruhe:

ZA-Sammlung Malerinnenschule: Sammelband mit Zeitungsartikeln nationaler und internationaler Zeitungen über die Malerinnenschule 1885 – 1892, Sign. 8/StS 17/51

Jahresberichte der Malerinnenschule 1896 – 1908 mit Schülerinnenverzeichnissen, Sign. 4 D 925 Jah

Sammelband: Lehrplan der Malerinnenschule 1886 mit Schülerinnenverzeichnis 1885/86; Lehrplan 1887 mit Schülerinnenverzeichnis 1886/87; Jahresberichte 1889/90 bis 1895/96 mit Schülerinnenverzeichnissen, Sign. 4 D 925 Leh

Ludwigsburg

Staatsarchiv Ludwigsburg:

Bestand „Ministerialabteilung für die Fachschulen“, E 206

Bestand „Akademie der bildenden Künste (Kunstschule) Stuttgart, Kunstsammlungen des Staats und Landeskunstsammlungen: Rechnungen“, E 226/231

München

Akademie der bildenden Künste München (AdBK München):

Matrikelbücher (Laufzeit: 1919-1931; 1931-1935; 1933-1949)

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München:

Bestand „Akademie der bildenden Künste“, v. a. MK 14102; 40907; 40908

Staatsarchiv München:

Bestand Pol.dir. 592; 623

Stadtarchiv München:

Zeitungsausschnittsammlung: ZA „Akademie der bildenden Künste“, ZA 13; ZA „Frauen“, ZA 335; ZA „Kulturamt“, ZA 133; ZA „Münchner Künstlerinnenverein“, ZA 666

Nürnberg

Bibliothek Akademie der bildenden Künste Nürnberg:

„Jahresberichte der Kgl. Kunst- und Kunstgewerbeschule in Nürnberg“ ab 1906/07 bis einschließlich 1927/28, BibAdBKN, ohne Signatur

Schülerinnenverzeichnis: „Alphabetisches Verzeichnis der weiblichen Studierenden“, ohne Signatur

Deutsches Kunstarchiv:

Nachlässe der Künstlerinnen: Bilek, Franziska (DKA NL Bilek, Franziska); Eckart-Aigner, Lissy (DKA NL Eckart, Lissy); Nagel, Hanna (DKA NL Nagel, Hanna); Protzen-Kundmüller, Henny (DKA NL Protzen-Kundmüller, Henny); Sommer-Leypold, Rose (DKA NL Sommer, Rose); Thiermann, Elisabeth (DKA NL Thiermann, Elisabeth)

Staatsarchiv Nürnberg:

Bestand „Akademie der bildenden Künste Nürnberg“, Repertorium 246

Stuttgart

Archiv Akademie der bildenden Künste Stuttgart:

Schülerlisten ab 1931, ohne Signatur

Verzeichnis der verwendeten Literatur

AdBK Karlsruhe 1954 (1)

Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe (Hg.): *Zur Geschichte der staatlichen Akademie der Bildenden Künste*, Bd. 1, AK Karlsruhe 1954.

AdBK Karlsruhe 1954 (2)

Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe (Hg.): *Hundert Jahre Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Die Lehrer*, Bd. 2, AK Karlsruhe 1954.

AdBK Karlsruhe 1954 (3)

Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe (Hg.): *Hundert Jahre Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe*, Bd. 3, AK Karlsruhe 1954.

AdBK Karlsruhe 1954 (4)

Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe (Hg.): *Hundert Jahre Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Die Schüler heute*, Bd. 4, AK Karlsruhe 1954.

AdBK Karlsruhe 1962

Staatliche Kunstakademie Karlsruhe; Meistermann, Georg (Hg.): *Die Kunstakademie als Institution*, Vortrag, Karlsruhe 1962.

AdBK Karlsruhe 1979

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe (Hg.): *Staatliche Akademie der Bildenden Künste. Zum 125-jährigen Bestehen*, Karlsruhe 1979.

AdBK Karlsruhe 1987

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe (Hg.): *Die Hochschule der Bildenden Künste Karlsruhe im Dritten Reich. Akademieggeschichte von den 20er Jahren bis in die 50er Jahre und ihre kulturpolitischen Voraussetzungen*, Karlsruhe 1987.

AdBK Karlsruhe 2004

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe (Hg.): *Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. 150 Jahre. Die Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe in Bildern und Texten*, Karlsruhe 2004.

AdBK München 1985

Akademie der Bildenden Künste München; Zacharias, Thomas (Hg.): *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985.

AdBK München 1999 a

Akademie der Bildenden Künste München; Schmied, Wieland (Hg.): *Kunst, Kunstgeschichte, Kunstakademie*, München 1999.

AdBK München 1999 b

Akademie der Bildenden Künste München; Grasskamp, Walter (Hg.): *Akademie der Bildenden Künste München*, München 1999.

AdBK München 2008

Akademie der Bildenden Künste München; Gerhart, Nikolaus et al. (Hg.): „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“. *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, AK München 2008.

AdBK Nürnberg 1962

Akademie der Bildenden Künste Nürnberg (Hg.): *Dreihundert Jahre Akademie der Bildenden Künste Nürnberg*, Nürnberg 1962.

AdBK Nürnberg 1999

Akademie der Bildenden Künste Nürnberg (Hg.): *Akademie der Bildenden Künste Nürnberg*, Nürnberg 1999.

AdBK Stuttgart 1988

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (Hg.): *Die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Eine Selbstdarstellung*, Stuttgart 1988.

AKL-IKD Online

Allgemeines Künstlerlexikon. Internationale Künstlerdatenbank, Online-Datenbank, München/Leipzig, URL (über Internetseiten der Universitätsbibliothek Heidelberg): http://rzblx10.uni-regensburg.de/dbinfo/detail.php?bib_id=ubhe&colors=&ocolors=&lett=f&titel_id=4999 [03.08.09].

- Dokument 10200239: Eberz-Alber, Gertrud
- Dokument 10202846: Eisgruber, Elsa (Schrott-Fiechtl)
- Dokument 10202848: Eisgruber, Tilde

Ancelet-Hustache 1930

Ancelet-Hustache, Jeanne: *Sankt Franziskus von Assisi*, München (um 1930).

Angerer 1984

Angerer, Birgit: *Die Münchner Kunstakademie zwischen Aufklärung und Romantik. Ein Beitrag zur Kunsttheorie und Kunstpolitik unter Max I. Joseph*, München 1984.

Angermeyer-Deubner 1997

Angermeyer-Deubner, Marlene: *Wilhelm und Melitta Schnarrenberger. Vortrag zur Ausstellungseröffnung am 26.1.1997 im Stadtmuseum Pforzheim*, masch.schr. Vervielf., Pforzheim 1997.

Asche 1995

Asche, Susanne: *Unmündigkeit und Emanzipation. Die Geschichte der Frauen des Bürgertums 1800 bis 1945. Ein Überblick*, in: Städt. Gal. Karlsruhe 1995, S. 109-128.

Ausstellung Maximilianeum 1943

Ausstellung Münchener Künstler 1943 Maximilianeum, AK München 1943.

Badischer Kunstverein 1995

Badischer Kunstverein Karlsruhe (Hg.): *Begreifungskräfte – Künstlerinnen heute*, AK Karlsruhe 1995.

Baumstark 1988

Baumstark, Brigitte: *Die grossherzoglich badische Kunstgewerbeschule in Karlsruhe 1878 – 1920*, Karlsruhe 1988.

Baumstark 1995

Baumstark, Brigitte: *Kunstgewerblerinnen in Karlsruhe und Baden*, in: Städt. Gal. Karlsruhe 1995, S. 151-164.

BBK Karlsruhe 1981

BBK Karlsruhe (Hg.): *Hanna Nagel. Frühe Arbeiten 1926-1934*, AK Karlsruhe 1981.

BBK Karlsruhe 1987

Bezirksverband Bildender Künstler Karlsruhe (Hg.): *Um 1900. Das alte Karlsruher Künstlerhaus*, AK Karlsruhe 1987.

BBK Karlsruhe 1994

Bezirksverband Bildender Künstler Karlsruhe (Hg.): *Nachkriegskunst in Karlsruhe 1945-1955*, AK Karlsruhe 1994.

BBKünstlerinnen 1992

Bund Bildender Künstlerinnen Württemberg e. V. (Hg.): *Maria Hiller-Foell*, Stuttgart 1992.

Bebel 1985

Bebel, August: *Die geistigen Fähigkeiten der Frau*, in: Stein 1985, S. 194-198.

Beck 1995

Beck, Rainer: *Die Akademie der bildenden Künste in Nürnberg zwischen 1945 und 1955*, in: Kunsthalle Nürnberg 1995, S. 29-45.

Behling 2009

Behling, Katja; Manigold, Anke: *Die Malweiber. Unerschrockene Künstlerinnen um 1900*, München 2009.

Behrens 1991

Behrens, Ditta: *Frauen-Kunstaustellungen im deutschsprachigen Raum. Eine Untersuchung zur Rezeption Bildender Kunst von Frauen zwischen 1973 und 1984*, masch.schr. Diss., Hamburg 1991.

Below 1991 a

Below, Irene: *„Frauen, die malen, drücken sich vor der Arbeit“. Geschlechtliche Arbeitsteilung und ästhetische Produktion von Frauen*, in: Staudte/Vogt 1991, S. 129-151.

Below 1991 b

Below, Irene: *„Die Utopie der neuen Frau setzt die Archäologie der alten voraus“. Frauenforschung in kunstwissenschaftlichen und künstlerischen Disziplinen*, in: Baader et al. (Hg.): *Frauen Kunst Wissenschaft*, Rundbrief 11/1991, S. 24-40.

Benker/Störmer 1990

Benker, Gitta; Störmer, Senta: *Grenzüberschreitungen. Studentinnen in der Weimarer Republik*, Pfaffenweiler 1990.

Berger 1982

Berger, Renate: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1982.

Berger 1989

Berger, Renate (Hg.): *„Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei“.* *Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18. – 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1989.

Berger 1990

Berger, Renate (Hg.): *Camille Claudel 1864 – 1943. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen*, 2. erw. Auflage, AK Berlin/Hamburg 1990.

Berger 2000

Berger, Renate (Hg.): *Liebe macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2000.

Berlin. Gal. 1992

Berlinische Galerie (Hg.): *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, AK Berlin 1992.

Bertsch 1995

Bertsch, Karl: *Hinweis auf Anton Kolig*, in: Frommer 1995, S. 155-158.

Beyne 2005

Beyne, Klaus von: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München 2005.

Bieber 2005

Bieber, Sylvia: *„Voll Stimmung und voll Farbe“.* *Die Badische Landeskunstschule und der „malerische Stil“ – Positionen parallel zu Verismus und Neuer Sachlichkeit*, in: Städt. Gal. Karlsruhe 2005, S. 138-146.

Bieber 2007

Bieber, Sylvia: „Zeichnen ist meine Leidenschaft“. Zu Hanna Nagels Arbeiten der Jahre 1926 bis 1933, in: Städt. Gal. Karlsruhe 2007, S. 13-27.

Bilek/Foitzick 1951

Bilek, Franziska; Foitzick, Walter: *Heiterer Olymp*, Hamburg 1951.

Bilek 1975

Bilek, Franziska: *Herr Hirnbeiß*, München 1975.

Bilek/Gulbransson 1950

Gulbransson, Olaf; Bilek, Franziska: *Lieber Olaf! Liebe Franziska!*, Hamburg 1950.

Bodenseemuseum 1971

Bodenseemuseum Friedrichshafen (Hg.): *Fridel Dethleffs-Edelmann. Arbeiten aus 5 Jahrzehnten. Von der Neuen Sachlichkeit zur Collage*, AK Friedrichshafen 1971.

Bodenseemuseum 1980

Bodenseemuseum Friedrichshafen (Hg.): *Die Malerin F. Dethleffs-Edelmann*, Friedrichshafen 1980.

Borzello 2000

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

Brandenburger 1980

Brandenburger, Gerlinde: *Die Malerinnenschule Karlsruhe*, masch.schr. Mag.arb., Karlsruhe 1980.

Brandburger-Eisele 1993

Brandenburger-Eisele, Gerlinde: *Ein Leben lang zeichnen*, in: Stadt Offenburg 1993, S. 9-21.

Brandenburger-Eisele 1995

Brandenburger-Eisele, Gerlinde: *Von Hofmalerinnen und Malweibern. Karlsruher Künstlerinnen im 19. Jahrhundert*, in: Städt. Gal. Karlsruhe 1995, S. 129-149.

Breitling 1980

Breitling, Gisela: *Die Spuren des Schiffs in den Wellen. Eine autobiographische Suche nach den Frauen in der Kunstgeschichte*, Berlin 1980.

Bruder 1993

Bruder, Wolfgang: *Vorwort [zur Ausstellung über Gretel Haas-Gerber, d. V.]*, in: Stadt Offenburg 1993, S. 7-8.

Buchholz 2007

Buchholz, Elke L.: *Die größten Künstlerinnen von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Erfstadt 2007.

Büttner, Frank 2006

Büttner, Frank: *Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt*, in: *zeitenblicke* 5 (2006), Nr. 2, 19.09.2006, URL: <http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Buettner> [03.08.2009].

Büttner, Frank 2008

Büttner, Frank: „*Das wirksamste Mittel für die Erhaltung und allgemeinere Ausbreitung der Künste*“. *Die Akademie unter Max I. Joseph und Ludwig I. 1808-1848*, in: AdBK München 2008, S. 30-43.

Büttner, Katharina/Papenbrock 2006

Büttner, Katharina; Papenbrock, Martin (Hg.): *Kunst und Architektur in Karlsruhe. Festschrift für Norbert Schneider*, Karlsruhe 2006.

Bushart 1992

Bushart, Magdalena: *Der Formsinn des Weibes – Bildhauerinnen in den zwanziger und dreißiger Jahren*, in: Berlin. Gal. 1992, S. 135-150.

Butler/Mark 2007

Butler, Cornelia H.; Mark, Lisa G. (Hg.): *Wack! Art and the feminist revolution*, AK Los Angeles/Washington/Long Island City/Vancouver, Los Angeles 2007.

Chadwick 2002

Chadwick, Whitney: *Women, Art and Society*, 3. Aufl., London 2002.

Chicago 1984

Chicago, Judy: *Durch die Blume. Meine Kämpfe als Künstlerin*, Reinbek 1984.

Christmann 1999

Christmann, Daniela: *Die Moderne in der Pfalz. Künstlerische Beiträge, Künstlervereinigungen und Kunstförderung in den zwanziger Jahren*, Heidelberg 1999.

Costas 1992

Costas, Ilse: *Der Kampf ums das Frauenstudium im internationalen Vergleich. Begünstigende und hemmende Faktoren für die Emanzipation der Frauen aus ihrer intellektuellen Unmündigkeit in unterschiedlichen bürgerlichen Gesellschaften*, in: Schlüter 1992, S. 115-144.

Das Verborgene Museum 1997

Das Verborgene Museum e. V. (Hg.): *Lily Hildebrandt, 1887-1974, Gemälde – Hinterglasmalerei – Zeichnungen – Photographien*, AK Berlin 1997.

Dech 1984

Dech, Julia: *Die „arische“ Frau und die „entartete“ Frau. Zum Frauenbild der Faschisten*, in: Hochschule der Künste Berlin West (Hg.): *Kunst, Hochschule, Faschismus. Dokumentation der Vorlesungsreihe an der Hochschule der Künste Berlin im 50. Jahr der Machtübertragung an die Nationalsozialisten*, Berlin 1984, S. 194-211.

Dehrmann 1999

Dehrmann, Martha: *Der Frauenkunstverband*, in: Muysers 1999 a, S. 294-296.

Deseyve 2005

Deseyve, Yvette: *Der Künstlerinnen-Verein München e. V. und seine Damen-Akademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*, München 2005.

Dethleffs 1971

Dethleffs, Ursula: *Vorwort [zur Ausstellung, d. V.]*, in: Bodenseemuseum 1971, o. S.

Dickel 2007

Dickel, Hans: *Die Akademie der bildenden Künste Nürnberg nach 1945 und die Didaktik ihrer Architektur (Sep Ruf)*, in: Ruppert/Fuhrmeister 2007, S. 169-180.

Dohmen 1999

Dohmen, Karin: *Die Zulassung von Frauen zum Studium an Kunstakademien. Ein schwieriger Weg zur Gleichberechtigung*, Tübingen 1999.

Dollen 2000

Dollen, Ingrid von der: *Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der „verschollenen Generation“*. Geburtsjahrgänge 1890 – 1910, München 2000.

Dollen 2007

Dollen, Ingrid von der: *Das Menschenbild im Frühwerk [Gretel Haas-Gerbers, d. V.] 1922 bis 1933*, in: Städt. Gal. Offenburg 2007, S. 17-20.

Dressler 1906

Dressler, Willy O. (Hg.): *Dresslers Kunstjahrbuch. Ein Nachschlagebuch für deutsche bildende und angewandte Kunst*, Leipzig 1906.

D'Souza 2001

D'Souza, Aruna (Hg.): *Self and history. A Tribute to Linda Nochlin*, London 2001.

Duttenhoefer 1998

Duttenhoefer, Thomas et al. (Hg.): *Der andere Blick. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*, AK Trier 1998.

Effinger 1995

Effinger, Bruno: *Zur Malerei von Rose Sommer-Leypold*, in: Frommer 1995, S. 145-147.

Effinger 1999

Effinger, Bruno: *Rose Sommer-Leypold, die große alte Dame vom Hardthof*, in: Freundeskreis RSL 1999, S. 11-13.

Ehmsen 2008

Ehmsen, Stefanie: *Der Marsch der Frauenbewegung durch die Institutionen. Die Vereinigten Staaten und die Bundesrepublik im Vergleich*, Münster 2008.

Elpers 2004

Elpers, Susanne; Meyer, Anne-Rose (Hg.): *Zwischenkriegszeit. Frauenleben 1918-1939*, Berlin 2004.

Eromäki 1989

Eromäki, Aulikki et al. (Hg.): *Zur Situation von Frauen im Kunstbetrieb. Dokumentation eines Seminar- und Forschungsprojektes 1983-1989*, Berlin 1989.

Eschenburg 1995

Eschenburg, Barbara, Friedel, Helmut (Hg.): *Der Kampf der Geschlechter. Der Neue Mythos in der Kunst 1850 – 1930*, AK München, Köln 1995.

Feyl 2002

Feyl, Renate (Hg.): *Sein ist das Weib, Denken der Mann. Ansichten und Äußerungen für und wider die gelehrten Frauen*, München 2002.

Ficus 1977

Ficus, André (Hg.): *Maler und Bildhauer in einer Landschaft. 1947-1977. Sezession Oberschwaben Bodensee*, Friedrichshafen 1977.

Fischer-Nagel 1977

Fischer-Nagel, Irene (Hg.): *Hanna Nagel. Ich zeichne, weil es mein Leben ist*, Karlsruhe 1977.

Fleckner 2007

Fleckner, Uwe (Hg.): *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin 2007.

Fleischhauer 1952

Fleischhauer, Werner et al. (Hg.): *Die schwäbische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1952.

Frauengruppe Faschismusforschung 1981

Frauengruppe Faschismusforschung: *Mutterkreuz und Arbeitsbuch. Zur Geschichte der Frauen in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M. 1981.

Frauen-Kunst-Geschichte-Fg. 1993

Frauen-Kunst-Geschichte-Forschungsgruppe Marburg (Hg.): *Feministische Bibliographie zur Frauenforschung in der Kunstgeschichte*, Pfaffenweiler 1993.

Freundeskreis RSL 1999

Freundeskreis Rose Sommer-Leypold (Hg.): *Ein blühender Garten. Festgabe zum 90. Geburtstag von Rose Sommer-Leypold*, Immenstaad 1999.

Frevert 1993

Frevert, Ute: *Frauen-Geschichte zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit*, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 1993.

Friedr.-Naumann-Stiftg. 1989

Friedrich-Naumann-Stiftung (Hg.): *Die Kunst, in Deutschland Kunst zu machen*, Dokumentation, Sankt Augustin 1989.

Frommer 1995

Frommer, Gabriele (Hg.): *Rose Sommer-Leypold. Lebenswerk einer Malerin. Die Künstlerin in der Nachfolge ihres Lehrers Anton Kolig*, Kressbronn 1995.

Gal. Aschaffenburg 1993

Galerie der Stadt Aschaffenburg (Hg.): *Der weibliche Blick. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. 1897-1947*, AK Aschaffenburg 1993.

Gal. Hasenclever 2004

Galerie Michael Hasenclever: *Hanna Nagel 1907-1975. Protokolle einer Wirklichkeit. Zeichnungen von 1926 bis 1931*, AK München 2004.

Gal. Orangerie-Reinz 1981

Galerie Orangerie-Reinz (Hg.): *Ida Kerkovius. 1879-1970*, Köln 1981.

Gatermann 1990

Gatermann, Birgit: „Malweiber“. *Bildende Künstlerinnen in den zwanziger Jahren*, in: [Ohne Angabe]: *Hart und Zart. Frauenleben 1920 – 1970*, Berlin 1990, S. 99-105.

Gensichen 1991

Gensichen, Sigrid: *Maria Hiller-Foell (1880-1943)*, in: Herbst 1991, S. 63-78.

Gensichen/Neumann 1991

Gensichen, Sigrid; Neumann, Edith: *Ausbildungssituation und Organisationsformen von Künstlerinnen in Stuttgart im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*, in: Herbst 1991, S. 37-41.

Gesellsch. Freunde AdBK Nürnberg 1983

Gesellschaft der Freunde der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg
(Hg.): *Die Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg*, Nürnberg 1983.

Gleiss 1991

Gleiss, Marita; AdBK Berlin West (Hg.): „ ... *zusammenkommen, um von den Künsten zu räsonieren*“. *Materialien zur Geschichte der Akademie der Künste*, AK Berlin 1991.

Götz/Schack-Simitzis 1988

Götz, Norbert; Schack-Simitzis, Clementine (Hg.): *Die Prinzregentenzeit*, AK München 1988.

Grammbitter 1981 a

Grammbitter, Ulrike: *Die Großherzogliche Badische Akademie der Bildenden Künste um die Jahrhundertwende*, in: Staatl. Kunsthalle Karlsruhe 1981, S. 11-20.

Grammbitter 1981 b

Grammbitter, Ulrike: *Die „Malweiber“ oder: Wer küßt den Künstler, wenn die Muße sich selbst küßt?*, in: Staatl. Kunsthalle Karlsruhe 1981, S. 27-28.

Grape 1988

Grape, Wolfgang: *Für alle Menschenkinder. Zu Gretel Haas-Gerbers Bildern vor 1933*, in: Städt. Gal. Offenburg 1988, S. 11-32.

Graw 2003

Graw, Isabelle: *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln 2003.

Greer 1980

Greer, Germaine: *Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst*, Berlin 1980.

Gross 1995

Gross, Barbara: *Frauen im Kunstmarkt*, in: Badischer Kunstverein 1995, S. 24-26.

Großmann 1998

Großmann, Ulrich (Hg.): *Von deutscher Not zu höfischer Pracht. 1648 – 1701*, AK Nürnberg, Köln 1998.

Guhl 1858

Guhl, Ernst Karl: *Die Frauen in der Kunstgeschichte*, Berlin 1858.

Guttman 1989

Guttman, Barbara: *Weibliche Heimarmee: Frauen in Deutschland 1914-1918*, Karlsruhe 1989.

Haas-Gerber 1992

Haas-Gerber, Gretel: *Erinnerungen an die Karlsruher Akademie in den Jahren 1922-1925*, in: Stadt Karlsruhe 1992, S. 286-292.

Hadding 2007

Hadding, Katharina: *Ida Kerkovius*, in: Leismann 2007, S. 104-109.

Happ/Nippert 2007

Happ, Sabine; Nippert, Klaus (Hg.): *Kleine Schriften. Festschrift zum 60. Geburtstag [von Werner Moritz, d. V.]*, Heidelberg 2007.

Harris/Nochlin 1977

Harris, Ann Sutherland; Nochlin, Linda (Hg.): *Women artists. 1550 – 1950*, AK Los Angeles/Austin/Pittsburgh/Brooklyn, New York 1977.

Hartmann 1981

Hartmann, Wolfgang: *Innenwelten – Außenwelten. Hanna Nagels Studienjahre und ihr Karlsruher Lehrer Karl Hubbuch*, in: BBK Karlsruhe 1981, S. 11-20.

Heidelberger Kunstverein 1966

Heidelberger Kunstverein (Hg.): *Ida Kerkovius. Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen*, AK Heidelberg 1966.

Held 1988

Held, Jutta (Hg.): *Kunst und Kultur von Frauen. Weiblicher Alltag, weibliche Ästhetik in Geschichte und Gegenwart*, 4. Auflage, Rehburg-Loccum 1988.

Held/Schneider 2007

Held, Jutta; Schneider, Norbert: *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche, Institutionen, Problemfelder*, Köln/Weimar/Wien 2007.

Heller 1997

Heller, Nancy: *Women artists. An illustrated history*, 3. Ausg., New York/London/Paris 1997.

Herbst 1991

Herbst, Helmut (Hg.): *Adolf Hölzels Schülerinnen. Künstlerinnen setzen eigene Maßstäbe*, AK Waiblingen, Stuttgart 1991.

Herter 1987

Herter, Renate: *Handlungsräume*, in: Neue Gesellschaft/AdBK Berlin West 1987, S. 59-65.

Hiepe 1988

Hiepe, Richard: *Menschenbeschwörung. Zum zweiten Werk der Malerin Gretel Haas-Gerber*, in: Städt. Gal. Offenburg 1988, S. 35-49.

Hildebrandt 1928

Hildebrandt, Hans: *Die Frau als Künstlerin. Mit 337 Abbildungen nach Frauenarbeiten bildender Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Berlin 1928.

Hille 1995

Hille, Karoline: *Die Eroberung der Museen – Ein Weg mit Hindernissen. Künstlerinnen in der Mannheimer Kunsthalle*, in: Thomas, Ilse (Hg.): *ZeitenWandel: Frauengenerationen in der Geschichte Mannheims*, Mannheim 1995, S. 386-402.

Hille, Karoline 2008

Hille, Karoline: *Senta Geißler. Ein Künstlerinnenleben*, AK Ludwigshafen, Berlin 2008.

Hille, Nicola/Müller 2007

Hille, Nicola; Müller, Monika E. (Hg.): *Zeiten – Sprünge. Aspekte von Raum und Zeit in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Studien zu Ehren von Peter K. Klein zum 65. Geburtstag*, Regensburg 2007.

Himmelheber 1981

Himmelheber, Susanne: *[Über Hanna Nagel, d. V.]*, in: BBK Karlsruhe 1981, S. 3-9.

Hirsch 1905

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

Hölscher 1967

Hölscher, Eberhard; Ruhmer, Eberhard: *Hanna Nagel zum 60. Geburtstag*, AK Heidelberg 1967.

Hölscher, Petra 2003

Hölscher, Petra: *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer Kunstschule 1791-1932*, Kiel 2003.

Hofmann 1986

Hofmann, Werner (Hg.): *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution*, AK Hamburg, München 1986.

Hofstätter 1975

Hofstätter, Hans: *Hanna Nagel – Das frühe Werk*, AK Freiburg 1975.

Hofstätter 1980

Hofstätter, Hans: *Zu Persönlichkeit und Werk von Fridel Dethleffs-Edelmann*, in: Bodenseemuseum 1980, S. 6-72.

Holsten 1990

Holsten, Siegmund: *Kunst in der Residenz. Zur künstlerischen Situation in Karlsruhe 1750-1918 und zum Plan der Ausstellung*, in: Staatl. Kunsthalle Karlsruhe 1990, S. 8-13.

Hopp 2007

Hopp, Meike: *Weibliche Studierende an der Akademie der Bildenden Künste München zwischen 1920 und 1950*, masch.schr. Mag.arb., München 2007.

Hopp 2008

Hopp, Meike: *„Mehr rezeptiv als produktiv?“ Frauen an der Akademie der Bildenden Künste München 1813-1945*, in: AdBK München 2008, S. 66-75.

Hummel 2005

Hummel, Marlies: *Die wirtschaftliche und soziale Situation bildender Künstlerinnen und Künstler. Schwerpunkt: Die Lage der Künstlerinnen. Ergebnisse der BBK Umfrage 2004/2005*, Königswinter 2005.

Hummel 2008

Hummel, Marlies: *Die wirtschaftliche und soziale Situation bildender Künstlerinnen und Künstler. Ergebnisse der BBK Umfrage 2008*, Königswinter 2008.

Inboden 1995

Inboden, Gudrun: *Leiblicher Logos. 14 Künstlerinnen aus Deutschland*, AK Stuttgart 1995.

Jochimsen 1989

Jochimsen, Margarethe (Hg.): *Das Verhältnis der Geschlechter*, AK Bonn 1989.

Joos 2008

Jooss, Birgit: „gegen die sogenannten Farbenkleckser“. *Die Behauptung der Münchner Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886-1918)*, in: AdBK München 2008, S. 54-65.

Jürgens-Kirchhoff 2006

Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Künstlerinnen der Neuen Sachlichkeit in Karlsruhe. Fridel Dethleffs-Edelmann (1899-1982) und Hanna Nagel (1907-1975)*, in: Büttner, Katharina/Papenbrock 2006, S. 103-113.

Jürs 2000

Jürs, Britta (Hg.): *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit*, Berlin 2000.

Kaiser 2007

Kaiser, Monika: *Wo, bitte schön, hängt das Selbstporträt von Paula Modersohn-Becker? Immer noch im Treppenhaus? Zum Beziehungsgeflecht von Ausstellungsräumen, Geschlecht und Öffentlichkeit*, in: Hille, Nicola/Müller 2007, S. 233-254.

Kaupen-Haas 2007

Kaupen-Haas, Heidrun: *Lebenswege [über die Künstlerin Gretel Haas-Gerber, d. V.]*, in: Städt. Gal. Offenburg 2007, S. 171-180.

Kehr 1985

Kehr, Wolfgang: *Kunsterzieher in der Akademie*, in: AdBK München 1985, S. 287-315.

Kermer 1988

Kermer, Wolfgang: *Daten und Bilder zur Akademie-Geschichte*, in: AdBK Stuttgart 1988, S. 16-31.

Kilian 1967

Kilian, Wolfgang: *Die staatlichen Hochschulen für bildende Künste in der Bundesrepublik Deutschland. Rechtsgeschichte und heutige Stellung*, Bad Homburg 1967.

Kirchhoff 1897

Kirchhoff, Arthur (Hg.): *Die Akademische Frau. Gutachten hervorragender Universitätsprofessoren, Frauenlehrer und Schriftsteller über die Befähigung der Frau zum wissenschaftlichen Studium und Berufe*, Berlin 1897.

Koch-Doll 1930

Koch-Doll, Maria: *Wie wir Kinder beten. Ein Andachtsbüchlein von Maria Koch-Doll. Neue Ausgabe mit vielen Bildern von Tilde Eisgruber*, Kevelaer 1930

Kovalevski 1999

Kovalevski, Bärbel (Hg.): *Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethezeit zwischen 1750 und 1850*, AK Gotha/Konstanz, Ostfildern-Ruit 1999.

Kovalevski 2007

Kovalevski, Bärbel: *Louise Seidler 1786-1866. Goethes geschätzte Malerin*, 2. Aufl., Berlin 2007.

Krämer 2007

Krämer, Steffen: *Die Münchner Kunstakademie in den 1920er Jahren*, in: Ruppert/Fuhrmeister 2007, S. 19-35.

Krapp 2001

Krapp, Irmgard (Hg.): *Matthias, Claudius; Tilde Eisgruber: Weihnachtslied*, Reprint der Ausgabe von 1926, Vechta 2001.

Krempel/Meyer-Büser 1996

Krempel, Ulrich; Meyer-Büser, Susanne (Hg.): *Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900 – 1914*, AK Hannover/Wuppertal, Hannover 1996.

Krenzlin 1992

Krenzlin, Ulrike: „auf dem ersten Gebiet der Kunst ernst arbeiten“, zur *Frauenbildung im künstlerischen Beruf*, in: Berlin. Gal. 1992, S. 73-87.

Krichbaum/Zondergeld 1979

Krichbaum, Jörg; Zondergeld, Rein A.: *Künstlerinnen. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln 1979.

Krull 1984

Krull, Edith: *Kunst von Frauen. Das Berufsbild der Bildenden Künstlerinnen in vier Jahrhunderten*, Frankfurt a. M. 1984.

Künstlerbund BW 1992

Künstlerbund Baden-Württemberg e.V. (Hg.): *Rat der Zehn. Die Gründungsmitglieder des Künstlerbundes Baden-Württemberg*, AK Stuttgart/Baden-Baden, Ostfildern-Ruit 1992.

Küster 1995

Küster, Bernd (Hg.): *Malerinnen des XX. Jahrhunderts*, AK Ismaning/Aschaffenburg, Bremen 1995.

Kuhn et al. 1997

Kuhn, Elmar L. et al. (Hg.): *Gruppenbild vor Landschaft. Die Sezession Oberschwaben-Bodensee. 1947-1985*, AK Meersburg/Ochsenhausen/Ravensburg/Bodenseekreis, Friedrichshafen 1997.

Kulturforum 2003

Kulturforum der Sozialdemokratie; Binas, Susanne (Hg.): *Erfolgreiche Künstlerinnen. Arbeiten zwischen Eigensinn und Kulturbetrieb*, Essen 2003.

Kunsthalle Nürnberg 1995

Kunsthalle Nürnberg (Hg.): *jung nach '45. Kunst in Nürnberg – Ein Jahrzehnt und eine Generation*, AK Nürnberg 1995.

Laier 1997

Laier, Dagmar: *Künstlerin im Schatten eines großen Meisters: Melitta Schnarrenberger*, in: Verein Bezirksmuseum e. V. Buchen (Hg.): *Der Wartturm. Heimatblätter des Vereins Bezirksmuseum e. V. Buchen*, 4/1993, Buchen 1993, S. 5-7.

Landeskonf./Wilke 2003

Landeskonferenz der Frauen- und Gleichstellungsbeauftragten an Bayerischen Hochschulen; Wilke, Christiane (Hg.): *Forschen, lehren, aufbegehren. 100 Jahre akademische Bildung von Frauen in Bayern*, AK München 2003.

Lange/Bäumer 1902

Lange, Helene; Bäumer, Gertrud (Hg.): *Die deutsche Frau im Beruf*, Berlin 1902.

Lange/Bäumer 1906

Lange, Helene; Bäumer, Gertrud (Hg.): *Die deutsche Frau im Beruf. Praktische Ratschläge zur Berufswahl*, Josephine Levy-Rathenau, Lisbeth Wilbrandt, Berlin 1906.

Lange/Bäumer 1912

Lange, Helene; Bäumer, Gertrud (Hg.): *Die deutsche Frau im Beruf. Praktische Ratschläge zur Berufswahl von Josephine Levy-Rathenau*, 3. neubearb. Aufl., Berlin 1912.

Lange/Bäumer 1915

Lange, Helene; Bäumer, Gertrud (Hg.): *Die deutsche Frau im Beruf. Praktische Ratschläge zur Berufswahl von Josephine Levy-Rathenau*, 4. neubearb. Aufl., Berlin 1915.

Langkau 1999

Langkau, Gerhard: *Von der Schwierigkeit, Kunst zu erfassen, einzuordnen, zu würdigen*, in: Freundeskreis RSL 1999, S. 14-16.

Lauterbach-Phillip 2005

Lauterbach-Phillip, Elke: *Die GEDOK (Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstförderer e. V.) – ihre Geschichte unter besonderer Berücksichtigung der Bildenden und Angewandten Kunst*, München 2005.

Lay 2001

Lay, Franz Josef: *Eine reiche künstlerische Ernte. Die Malerin Rose Sommer-Leypold*, in: Bodenseekreis; Stadt Friedrichshafen; Stadt Überlingen (Hg.): *Leben am See: das Jahrbuch des Bodenseekreises*, Tettnang 2001, S. 93-97.

Lay 2003

Lay, Franz Josef: *Trotz Widrigkeiten der Kunst gelebt – Zum Tod der Malerin Rose Sommer-Leypold*, in: Immenstaader Heimatblätter 2003, S. 207 f.

Leach 2005

Leach, Dawn: *Eröffnungsrede zur Ausstellung „Künstlerinnen in der NS-Zeit“*, masch.schr. Vortrag, Düsseldorf 2005.

Lehmann 1914

Lehmann, Henni: *Das Kunst-Studium der Frauen. Ein Vortrag*, Darmstadt 1914.

Leismann 2007

Leismann, Burkhard (Hg.): *Sammlung Bunte. Positionen der Klassischen Moderne*, AK Ahlen, Brahmische 2007.

Leistner 2001

Leistner, Gerhard: *Ida Kerkovius zwischen Riga und Stuttgart. Eine illustrierte Reise durch ihre Biographie*, in: Stiftung Ostdeutsche Gal. 2001, S. 14-25.

Leonhard 1954

Leonhard, Kurt (Hg.): *Die Malerin Ida Kerkovius*, Festschrift, Stuttgart 1954.

Lergenmüller/Grüner 1987

Lergenmüller, Petra; Grüner, Isabel: *Die Malerinnenschule Karlsruhe. Ihre Lehrerinnen und Schüler*, in: BBK Karlsruhe 1987, S. 141-147.

Lessenich 2006

Lessenich, Sabine: *Gisela Breitling. Zu ihrer Position im feministischen Kunstdiskurs der 1970er und 1980er Jahre*, Diss., Bochum 2006, URL:

<http://www-brs.ub.ruhr-unibochum.de/netahtml/HSS/Diss/LessenichSabine/diss.pdf> [03.08.2009].

Lipps-Kant 1992

Lipps-Kant, Barbara: *Künstlerinnen in Baden-Württemberg. Von Maria Caspar-Filser bis heute*, AK Stuttgart 1992.

Lübke 1862

Lübke, Wilhelm: *Die Frauen in der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1862.

Ludwig 2007

Ludwig, Jochen: *Dem Leben so nah. Späte Bilder [zu den Arbeiten Gretel-Haas Gerbers, d. V.]*, in: Städt. Gal. Offenburg 2007, S. 157 f.

Lutze 1940

Lutze, Eberhard: *Sinn und Aufgabe [der Akademie, d. V.]*, in: Stadt Nürnberg (Hg.): *Die Akademie der Bildenden Künste in der Stadt der Reichsparteitage Nürnberg*, Nürnberg 1940, o. S.

Mai 1985

Mai, Ekkehard: *Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre*, in: AdBK München 1985, S. 103-144.

Mai 1990

Mai, Ekkehard: *Die Kunstakademie Karlsruhe und die deutsche Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert*, in: Staatl. Kunsthalle Karlsruhe 1990, S. 38-53.

Maier/Müllerschön 2000

Maier, Thomas; Müllerschön, Bernd (Hg.): *Die Schwäbische Malerei um 1900. Die Stuttgarter Kunstschule, Akademie, Professoren und Maler; Geschichte – Geschichten – Lebensbilder*, Stuttgart 2000.

Matz 2001

Matz, Cornelia: *Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1867 bis 1933*, Diss., Tübingen 2001, URL: <http://tobias-lib.ub.uni-tuebingen.de/volltexte/2001/417/> [03.08.2009].

Meine-Schawe 2008

Meine-Schawe, Monika: *Aus der Frühzeit der Münchner Akademie der Bildenden Künste. Von 1770 bis zur Konstitution von 1808*, in: AdBK München 2008, S. 20-29.

Mendelssohn 1890

Mendelssohn, Henriette (H. M.): *Über Berliner Damenmalerei*, in: Die Kunst für Alle (6. Jg., Heft 4, 15.11.1890) 1890, S. 49-52.

Merkel 1995

Merkel, Ursula: *Die erste Generation – Künstlerinnen an den Akademien in Stuttgart und Karlsruhe*, in: Städt. Gal. Karlsruhe 1995, S. 201-226.

Merkel 2000

Merkel, Ursula: *Fridel Dethleffs-Edelmann – Leben und Werk*, in: Städt. Gal. Karlsruhe 2000, S. 15-29.

Merkel 2005

Merkel, Ursula: *„Bilderpredigten über das Leben, wie es heute wirklich ist.“ Verismus und Neue Sachlichkeit in Karlsruhe*, in: Städt. Gal. Karlsruhe 2005, S. 104-113.

Merker 1983

Merker, Reinhard: *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus: Kulturideologie – Kulturpolitik – Kulturproduktion*, Köln 1983.

Merkert 1999 a

Merkert, Jörn: *Der kleine Unterschied oder Nicht mehr – aber auch nicht weniger. Von der widersprüchlichen Selbstverständlichkeit im Umgang mit der Kunst von Frauen*, in: VdBK 1999, S. 9-12.

Merkert 1999 b

Merkert, Jörn: *Darum geht es. Geht es darum? oder Die Entwicklung und Mißachtung der Kunst von Frauen, erforscht und ausgestellt durch die Wissenschaftsgruppe des Vereins der Berliner Künstlerinnen unter Anleitung der Berlinischen Galerie*, in: VdBK 1999, S. 13-19.

Meskimmon 1995

Meskimmon, Marsha (Hg.): *Visions of the „Neue Frau“. Women and the visual arts in Weimar Germany*, Aldershot 1995.

Meyer-Büser 1995

Meyer-Büser, Susanne; Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hg.): *Bubikopf und Gretchenzopf. Die Frau der zwanziger Jahre*, AK Hamburg, Heidelberg 1995.

Min. Familie, Frauen, Weiterbildung 1996

Ministerium für Familie, Frauen, Weiterbildung und Kunst (Hg.): *Frauenforschung in Baden-Württemberg. Eine Dokumentation*, Stuttgart 1996.

Möbius 1900

Möbius, Paul J.: *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, in: Stein 1985, S. 226-230.

Moritz 2007

Moritz, Werner: *Die Anfänge des Frauenstudiums in Heidelberg*, in: Happ/Nippert 2007, S. 73-95.

Mülfarth 1980

Mülfarth, Leo: *Kleines Lexikon Karlsruher Maler*, Karlsruhe 1980.

Münch 1981

Münch, Walter: *Ausstellungseröffnung Fridel Dethleffs-Edelmann am 8.2.1981 in der Giebelgalerie der Kreissparkasse Wangen im Allgäu*, in: ders.: *6 Lobreden von 1981 anlässlich der Ausstellungseröffnungen*, Ravensburg 1981, S. 6-10.

München 1941

Münchener Kunstaussstellung 1941 Maximilianeum, AK München 1941.

Münster 1991

Münster, Anke: *Künstlerinnen in Köln und Düsseldorf von 1918 bis 1933*, masch.schr. Mag.arb., Gießen 1991.

Münster 1993

Münster, Anke: *Künstlerinnen in Deutschland (1910-1930)*, in: Verein Macke Haus 1993, S. 9-21.

Mugdan 1977

Mugdan, Klaus: *Einführung [zu Hanna Nagel, d. V.]*, in: Fischer-Nagel 1977, S. 5-32.

Muysers 1996

Muysers, Carola: „*In der Hand der Künstlerinnen fast allein liegt es fortan...*“ *Zur Geschichte und Rezeption des Berufsbildes bildender Künstlerinnen von der Gründerzeit bis zur Weimarer Republik*, in: Feministische Studien e. V. (Hg.): *Feministische Studien, Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung*, 14. Jg, Heft 1, 1996, S. 50-65.

Muysers 1999 a

Muysers, Carola (Hg.): *Die bildende Künstlerin: Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855 – 1945*, Dresden 1999.

Muysers 1999 b

Muysers, Carola: *Profession mit Tradition – Künstlerinnen der Dresdner, Berliner und Münchner Kunstakademie in der Aufklärungs- und Goethe-Zeit*, in: Kovalevski 1999, S. 61-70.

Muysers 2006

Muysers, Carola: *Institution und Geschlecht: Die Kunstgeschichte der Künstlerin als Theoriebildung*, in: Zimmermann, Anja 2006, S. 181-203.

Muysers 2008

Muysers, Carola: *Eine verrückte Teegesellschaft. Die Zulassung der Künstlerinnen zu den deutschen Akademien um 1919*, in: Brückle, Wolfgang; Schneemann, Peter (Hg.): *Kunstausbildung: Aneignung und Vermittlung künstlerischer Kompetenz. Aufsatzsammlung zur gleichnamigen Tagung des kunsthistorischen Instituts der Universität Bern (2006)*, Bern 2008, S. 1-9.

Nabakowski 1995

Nabakowski, Gisli: *Personifikation oder Assimilation. Leitbilder im Spannungsverhältnis der Geschlechterdifferenz*, in: Badischer Kunstverein 1995, S. 8-19.

Nasse 1929

Nasse, Hermann: *Lissy Eckart*, in: Gesellschaft für christliche Kunst (Hg.): *Die christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft*, 26. Jg., Heft 1, München 1929, S. 176-179.

Nepita 1993

Nepita, Rainer: *Der Menschen wegen [zu Gretel Haas-Gerber, d. V.]*, in: Stadt Offenburg 1993, S. 22.

Nerdinger 1985

Nerdinger, Winfried: *Fatale Kontinuität: Akademieggeschichte von den zwanziger bis zu den fünfziger Jahren*, in: AdBK München 1985, S. 179-204.

Neue Gesellschaft/Arbeitsgruppe Frauen 1977

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Arbeitsgruppe Frauen in der Kunst (Hg.): *Künstlerinnen international. 1877 – 1977*, AK Berlin 1977.

Neue Gesellschaft/AdBK Berlin West 1987

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst; Akademie der Künste Berlin, West (Hg.): *Das verborgene Museum*, Bd. I (*Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*), Bd. II (*Dein Land ist morgen, tausend Jahre schon*), AK Berlin 1987.

Neumann 1991

Neumann, Edith: *Luise Deicher (1891-1973)*, in: Herbst 1991, S. 43-58.

Neumann 1992

Neumann, Edith: *Zu Füßen der Galathea. Künstlerinnen auf dem Weg zur Professionalität*, in: Stuttgarter Frauenmuseum e. V. (Hg.): *Stuttgart für Frauen. Entdeckungen in Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart 1992, S. 29-38.

Neumann 1999 a (Bd. I) + b (Bd. II)

Neumann, Edith: *Künstlerinnen in Württemberg. Zur Geschichte des Württembergischen Malerinnen-Vereins und des Bundes Bildender Künstlerinnen Württembergs*, Bd. I u. II, Stuttgart 1999.

Neumann 2007

Neumann, Edith: *Maria Hiller-Foell*, in: Leismann 2007, S. 78-81.

Neusel 1992

Neusel, Aylâ (Hg.): *Utopia ist (k)ein Ausweg. Zur Lage von Frauen in Wissenschaft, Technik und Kunst*, Frankfurt a. M. 1992.

Nobs-Greter 1984

Nobs-Greter, Ruth: *Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung*, Zürich 1984.

Nochlin 1971

Nochlin, Linda: *Why have there been no Great Women Artists?*, in: *Artnews: Women's Liberation, Women Artists and Art History. A Special Issue*, 69/1971, 1971, S. 22-40.

Nochlin 1988

Nochlin, Linda: *Women, art, and power and other essays*, New York 1988.

Nochlin 2007

Nochlin, Linda: *Women Artists Then and Now: Painting, Sculpture, and the Image of the Self*, in: *Reilly/Nochlin 2007*, S. 47-69.

Noelle-Neumann 1999

Noelle-Neumann, Elisabeth (Hg.): *Baden-Württembergische Porträts. Frauengestalten aus fünf Jahrhunderten*, Stuttgart 1999.

Obschernitzki 1987

Obschernitzki, Doris: *„Der Frau ihre Arbeit!“ Lette-Verein. Zur Geschichte einer Berliner Institution. 1866 bis 1986*, Berlin 1987.

Parker/Pollock 1981

Parker, Rozsika; Pollock, Griselda: *Old mistresses. Women, art and ideology*, London 1981.

Paul 2003

Paul, Barbara: *Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies*, in: Belting et. al. (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 6. überarb. u. erw. Aufl., Berlin 2003, S. 297-328.

Peters 1998

Peters, Olaf: *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931-1947*, Berlin 1998.

Petzinger 1984

Petzinger, Renate (Hg.): *Künstlerinnen stellen sich zur Diskussion*, Dokumentation, Kassel 1984.

Petzinger/Koszinowski 1992

Petzinger, Renate; Koszinowski, Ingrid; BMBW (Hg.): *Künstlerinnen, Filmemacherinnen, Designerinnen. Arbeits- und Wirkungsmöglichkeiten in den alten Bundesländern. Ergebnisse einer Studie*, Bonn 1992.

Petzinger 1998

Petzinger, Renate: *Wenn die richtigen zehn Leute eine Künstlerin wollen, dann wollen die morgen fünfzig, und sie ist durch, und die Preise schnellen hoch*, in: Kulturpolitische Gesellschaft e. V. (Hg.): *Kulturpolitische Mitteilungen*, Nr. 82, Bd. III/1998, Bonn 1998, S. 20-22.

Pevsner 1940

Pevsner, Nikolaus: *Academies of art, past and present*, Cambridge 1940.

Pevsner 1966

Pevsner, Nikolaus: *Fünfhundert Jahre Künstlerausbildung. William Morris. Zwei Vorträge*, Darmstadt 1966.

Plakolm-Forsthuber 1994

Plakolm-Forsthuber, Sabine: *Künstlerinnen in Österreich 1897-1938. Malerei, Plastik, Architektur*, Wien 1994.

Pohlen 1995

Pohlen, Annelie: *Was wäre denn der kleine Unterschied, wenn es denn einer wäre...*, in: Badischer Kunstverein 1995, S. 19-23.

Pollock 2003

Pollock, Griselda: *Vision and difference. Feminism, femininity and histories of art*, London 2003.

Präger 2005

Präger, Christmut: „*Elementare Vitalität und rasender Rhythmus*“ oder „*sehr antiquiert*“ und „*ahnungslose Ignoranz*“ – Kunstzentren zu Zeiten der Weimarer Republik, in: Städt. Gal. Karlsruhe 2005, S. 66-73.

Rabinovszky 1954

Rabinovszky, M.: *Die Kunstakademien und die Gesellschaft ihrer Zeit*, in: Magyar Tudományos Akadémia Budapest (Hg.): *Acta Historiae Artium. Academiae Scientiarum Hungaricae*, Bd. 1, Budapest 1954, S. 3-13.

Rattemeyer 1990

Rattemeyer, Volker (Hg.): *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*, AK Wiesbaden 1990.

Reger 1990

Reger, Dieter; Reger, Uta: *Ludmilla Fischer-Pongratz. Ein Leben für Kunst und Familie*, in: Max, Ernst (Hg.): *Grünwalder Porträts. Ein Beitrag zu Grünwalder Heimatkunde*, Bd. 3, Grünwald 1990, S. 21-23.

Reichenberger 1995

Reichenberger, Marta (Hg.): *Wer hat Angst vor Josephine Beuys? Rahmenbedingungen zur Arbeit von Künstlerinnen*, Köln 1995.

Reilly/Nochlin 2007

Reilly, Maura; Nochlin, Linda (Hg.): *Global feminisms. New directions in contemporary art*, London/New York 2007.

Reimann 1983

Reimann, Werner: *Über den Kampf der Frauen in Deutschland um akademische Bildung auf dem Gebiet der Bildenden Kunst. Untersucht und dargestellt an der Geschichte der Dresdner Kunstakademie nach 1900*, masch.schr. Vervielf., Dresden 1983.

Reising-Pohl 1982

Reising-Pohl, Claudia: *Die Anfänge des Städelschen Kunstinstitutes und seiner Schule*, in: Verein Freunde der Städelschule e. V. Frankfurt (Hg.): *Städelschule Frankfurt am Main. Aus der Geschichte einer deutschen Kunsthochschule*, Frankfurt a. M. 1982, S. 26-38.

Renn et al. 1993

Renn, Wendelin et al. (Hg.): *Südwestdeutsche Kunst zwischen Tradition und Moderne. 1914 bis 1945*, AK Dresden/Hausen ob Verena/Villingen-Schwenningen, Sigmaringen 1993.

Riedle 1997

Riedle, Bernd (Hg.): *Fridel Dethleffs-Edelmann - Ursula Dethleffs. Ein Überblick*, Isny 1997.

Robinson 2001

Robinson, Hilary (Hg.): *Feminism, art, theory. An anthology, 1968 – 2000*, Malden 2001.

Rohr-Bongard 2001

Rohr-Bongard, Linde (Hg.): *Kunst = Kapital. Der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute*, Köln 2001.

Rohr-Bongard 2008

Rohr-Bongard, Linde: *Die 100 Größten*, in: Balzer, Arno (Hg.): *manager magazin*, 11/2008, Hamburg 2008, S. 194-209.

Ruhmer 1965

Ruhmer, Eberhard: *Hanna Nagel*, München 1965.

Ruppert 1998

Ruppert, Wolfgang: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998.

Ruppert 2007

Ruppert, Wolfgang: *Zwischen „Führerwille“ und der Vision der „deutschen Kunst“. Die 1930er Jahre bis 1945*, in: Ruppert/Fuhrmeister 2007, S. 37-58.

Ruppert/Fuhrmeister 2007

Ruppert, Wolfgang; Fuhrmeister, Christian (Hg.): *Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künstlerausbildung 1918 bis 1968*, Weimar 2007.

Salje 1992

Salje, Gunther: *Bildende Künstlerinnen heute: Lebenslage und Selbstverständnis*, Frankfurt a. M. 1992.

Sauer 1990

Sauer, Marina: *Camille Claudel und die Ecole des Beaux-Arts. Zur Ausbildung von Künstlerinnen in Frankreich um 1900*, in: Berger 1990, S. 34-45.

Schack-Simitzis 1988

Schack-Simitzis, Clementine: *Künstlerinnen*, in: Götz/Schack-Simitzis 1988, S. 322-323.

Schade/Wenk 1995

Schade, Sigrid; Wenk, Silke: *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*, in: Bußmann, Hadumod (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 341-407.

Schaefer 2008

Schaefer, Barbara; Blühm, Andreas (Hg.): *Künstlerpaare. Liebe, Kunst und Leidenschaft*, AK Köln, Ostfildern 2008.

Schaser 2006

Schaser, Angelika: *Frauenbewegung in Deutschland 1848-1933*, Darmstadt 2006.

Scheffler 1908

Scheffler, Karl: *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1908.

Schirach 1943

Schirach, Baldur von [„Veranstalter“, d. V.]: *Junge Kunst im Deutschen Reich Wien 1943*, AK Wien 1943.

Schlenker 2007

Schlenker, Ines: *Hitler's Salon, the Große Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937-1944*, Diss. 2000, Oxford/Bern/Berlin/Frankfurt am Main, 2007.

Schlüter 1992

Schlüter, Anne (Hg.): *Pionierinnen – Feministinnen – Karrierefrauen? Zur Geschichte des Frauenstudiums in Deutschland*, Pfaffenweiler 1992.

Schmalhofer 2005

Schmalhofer, Claudia: *Die Kgl. Kunstgewerbeschule München (1868-1918). Ihr Einfluss auf die Ausbildung der Zeichenlehrerinnen*, München 2005.

Schmidkunz 1913

Schmidkunz, Hans: *Frauenstudium*, in: *Werkstatt* 1913 (28), S. 227 f.

Schmidt 1993

Schmidt, Margit: *Kunst oder Leben! Autobiographische Schriften bildender Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*, in: Schmidt/Schütz 1993, S. 59-78.

Schmidt/Schütz 1993

Schmidt, Margit; Schütz, Sabine (Hg.): *Selbstlaut. Autobiographische Aspekte in der Kunst von Frauen*, Köln 1993.

Schmidt-Beil 1931

Schmidt-Beil, Ada (Hg.): *Die Kultur der Frau. Eine Lebenssymphonie der Frau des XX. Jahrhunderts*, Berlin 1931.

Schneider, Corinna 2007

Schneider, Corinna: *Die Anfänge des Frauenstudiums in Europa. Ein Blick über die Grenzen Württembergs*, URL: <http://www.uni-tuebingen.de/frauenstudium/ueberblick/ueberblick.html> [Stand: 03.08.2009].

Schneider-Gehrke 1996

Schneider-Gehrke, Gisela: *Selbst-Bildnisse [Gretel Haas-Gerbers, d. V.]*, in: Stadt Duisburg 1996, S. 5-11.

Schubert/Klein 2006

Schubert, Klaus; Klein, Martina: *Das Politiklexikon*, 4., aktual. Aufl., Bonn 2006.

Schuster 1987

Schuster, Peter-Klaus (Hg.): *Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“. Die „Kunststadt“ München 1937*, München 1987.

Schütz 1993

Schütz, Sabine: *Qualität hat kein Geschlecht. Gedanken zu einer Kunstgeschichte, die keine ist*, in: Schmidt/Schütz 1993, S. 113-126.

Schulz 1986

Schulz, Isabel: *Die Frau als Künstlerin. Über das Leben und Werk von Künstlerinnen früher und heute*, Hamburg 1986.

Schulz 1991

Schulz, Isabel: *Künstlerinnen. Leben, Werk, Rezeption*, Frankfurt a. M. 1991.

Schumacher 2002

Schumacher, Rainald; Winzen, Matthias (Hg.): *Die Wohltat der Kunst. Post\Feministische Positionen der neunziger Jahre aus der Sammlung Goetz*, AK Baden-Baden, Köln 2002.

Schwarz 1999

Schwarz, Michael (Hg.): *Beschreiben, zum Beispiel eine Kunsthochschule*, Köln 1999.

Schwemmer 1974

Schwemmer, Wilhelm: *Nürnberger Kunst im 18. Jahrhundert*, Nürnberg 1974.

Sievert-Staudte 2001

Sievert-Staudte, Adelheid: *Zur Institutionalisierung von Frauen- und Geschlechterforschung in Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik*, in: Gienger, Sibylle; Peter-Bolaender, Martina (Hg.): *Frauen Körper Kunst*, Bd. 3, Kassel 2001, S. 11-20.

Söntgen 1996

Söntgen, Beate (Hg.): *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin 1996.

Sommer-Leybold 1995 a

Sommer-Leybold, Rose: *Mein Lebensweg*, in: Frommer 1995, S. 15-17.

Sommer-Leybold 1995 b

Sommer-Leybold, Rose: *Gedanken über Anton Kolig*, in: Frommer 1995, S. 159-160.

Sorkin/Theung 2007

Sorkin, Jenni; Theung, Linda: *Selected chronology of all-women group exhibitions, 1943-83*, in: Butler/Mark 2007, S. 473-500.

Staatl. Kunstausst. 1933

Staatliche Kunstaussstellung München 1933, AK München 1933.

Staatl. Kunsthalle Karlsruhe 1975

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): *Die Grötzinger Malerkolonie. Die erste Generation 1890-1920*, AK Karlsruhe 1975.

Staatl. Kunsthalle Karlsruhe 1981

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Badischer Kunstverein (Hg.): *Kunst in Karlsruhe. 1900 – 1950*, AK Karlsruhe 1981.

Staatl. Kunsthalle Karlsruhe 1990

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): *Kunst in der Residenz. Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*, AK Karlsruhe, Heidelberg 1990.

Stadt Duisburg 1996

Stadt Duisburg (Hg.): *Gretel Haas-Gerber. Bildnisse – Selbst – Bildnisse*, AK Duisburg 1996.

Stadt Karlsruhe 1992

Stadt Karlsruhe; Stadtarchiv (Hg.): *Karlsruher Frauen. 1715-1945. Eine Stadtgeschichte*, Karlsruhe 1992.

Stadt Offenburg 1993

Kulturamt Stadt Offenburg; Städtisches Museum im Ritterhaus; Künstlerkreis Ortenau (Hg.): *Gretel Haas-Gerber. Zeichnungen und Aquarelle. 1922 bis 1993*, AK Offenburg 1993.

Stadt Waldkirch 1991

Stadt Waldkirch (Hg.): *Den Zeitgeist im Visier. Kritischer Realismus in Baden 1914-1933. Georg Scholz, Karl Hubbuch, Wilhelm Schnarrenberger, Hanna Nagel*, AK Bonn, Stuttgart 1991.

Städt. Gal. Karlsruhe 1995

Städtische Galerie Karlsruhe; Stadt Karlsruhe (Hg.): *Frauen im Aufbruch? Künstlerinnen im deutschen Südwesten. 1800 – 1945*, AK Karlsruhe 1995.

Städt. Gal. Karlsruhe 2000

Städtische Galerie Karlsruhe; Stadt Karlsruhe (Hg.): *Fridel Dethleffs-Edelmann: Malerin der Neuen Sachlichkeit*, AK Karlsruhe 2000.

Städt. Gal. Karlsruhe 2005

Städt. Galerie Karlsruhe; Stadt Karlsruhe (Hg.): *Die 20er Jahre in Karlsruhe*, AK Karlsruhe, Künzelsau 2005.

Städt. Gal. Karlsruhe 2007

Städtische Galerie Karlsruhe; Stadt Karlsruhe (Hg.): *Hanna Nagel. Frühe Werke 1926 – 1933*, AK Karlsruhe 2007.

Städt. Gal. Offenburg 1988

Städtische Galerie Offenburg; Stadt Offenburg (Hg.): *Gretel Haas-Gerber. Bilder 1926-1984*, AK Offenburg 1988.

Städt. Gal. Offenburg 2007

Städtische Galerie Offenburg (Hg.): *Gretel Haas-Gerber. Ich und die Welt*, AK Offenburg 2007.

Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum 1972

Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen (Hg.): *Hanna Nagel. Zeichnungen und Lithographien*, AK Hagen 1972.

Städt. Museum Flensburg 1994

Städtisches Museum Flensburg (Hg.): *Lexikon schleswig-holsteinischer Künstlerinnen*, Heide 1994.

Staudte/Vogt 1991

Staudte, Adelheid; Vogt, Barbara (Hg.): *Frauen-Kunst-Pädagogik: Theorien, Analysen, Perspektiven*, Frankfurt a. M. 1991.

Stein 1985

Stein, Gerd (Hg.): *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1985.

Stelzl 1977

Stelzl, Ulrike: „Die zweite Stimme im Orchester“ – Aspekte zum Bild der Künstlerin in der Kunstgeschichtsschreibung, in: Neue Gesellschaft/Arbeitsgruppe Frauen 1977, S. 115-126.

Stiftung Ostdeutsche Gal. 2001

Stiftung Ostdeutsche Galerie (Hg.): *Ida Kerkovius (1879-1970). Retrospektive. Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Teppiche: Retrospektive*, AK Regensburg/Riga, Regensburg 2001.

Stölzl 1979

Stölzl, Christoph (Hg.): *Die Zwanziger Jahre in München*, AK München 1979.

Stritt 1905

Stritt, Marie (Hg.): *Der Internationale Frauen-Kongress in Berlin 1904. Bericht mit ausgewählten Referaten*, Berlin 1905.

Teschemacher 1956

Teschemacher, August F. (Hg.): *Franziska Bilek's heitere Welt*, Hannover 1956.

Tickner 1990

Tickner, Lisa: *Feminismus, Kunstgeschichte und der geschlechtsspezifische Unterschied*, in: Hoberg et al. (Hg.): *kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 2/1990, S. 5-37.

Tigges 1970

Tigges, Hubert: *Die Bildhauerin Maria Weber*, München 1970.

Tüne 1982

Tüne, Anna (Hg.): *Körper, Liebe, Sprache: über weibliche Kunst, Erotik darzustellen*, Berlin 1982.

Uhde-Hammer 1993

Uhde-Hammer, Michaela: *Erziehung zum Dilettantismus. Künstlerische Frauenbildung in Hamburg zur Zeit Alfred Lichtwarks*, masch.schr. Mag.arb., Hamburg 1993.

VdBK 1992

Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 e. V. (Hg.): *Käthe, Paula und der ganze Rest. Künstlerinnenlexikon. Ein Nachschlagewerk*, Berlin 1992.

VdBK 1999

Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 e. V. (Hg.): *Jörn Merkert. Zauberei und Zähneklappern. Texte und Reden zu Künstlerinnen 1973 – 1999*, Berlin 1999.

Verein Macke Haus 1993

Verein August Macke Haus e.V. (Hg.): *Rheinische Expressionistinnen*, AK Bonn 1993.

VHS Karlsruhe 1990

Volkshochschule Karlsruhe (Hg.): *Malende Frauen, schreibende Frauen. Künstlerinnen in unserer Gesellschaft*, AK Karlsruhe 1990.

Voss/Nochlin 2008

Voss, Julia; Nochlin, Linda: „Wir mussten die Kunstgeschichte neu erfinden“, [Interview mit Linda Nochlin, d. V.], in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.04.2008, S. 44.

Wadsley 1992

Wadsley, Amanda (Hg.): *Domesticity and dissent. The role of women artists in Germany 1918 – 1938. Häusliches Leben und Dissens*, Leicester 1992.

Wagner-Kantuser 1987

Wagner-Kantuser, Ingrid: *Fragmente – Zur Identität von Künstlerinnen*, in: Neue Gesellschaft/AdBK Berlin West 1987, S. 66-71.

Waldegg 1987

Waldegg, Joachim Heusinger von: *Von der Badischen Landeskunstschule zur Badischen Hochschule der Bildenden Künste (1920-1933)*, in: AdBK Karlsruhe 1987, S. 16-37.

Weimarer Verfassung 1919

Die Verfassung des Deutschen Reiches („Weimarer Reichsverfassung“) ; 2. Hauptteil, 1. Abschnitt, Gesetz zur Gleichstellung, URL: <http://www.verfassungen.de/de/de19-33/verf19-i.htm> [03.08.2009].

Weis 1990

Weis, Sonja: *Stationen eines langen Lebens. Gespräch mit der Malerin Gretel Haas-Gerber*, in: Stadtspielwerk Lindenbrauerei (Hg.): *Der weibliche Blick: Künstlerinnen und die Darstellung des nackten Körpers*, AK Unna 1990, S. 77-81.

Weisberg 1999

Weisberg, Gabriel P.: *Overcoming all obstacles. The women of the Académie Julian*, AK Williamstown/New York/Memphis, New York 1999.

Wenzel/Mentrup 1990

Wenzel, Angelika; Mentrup, Wolfgang: *Künstlerinnen in unserer Gesellschaft. Malende Frauen – Schreibende Frauen*, in: VHS Karlsruhe 1990, S. 10-12.

Werkstatt 1913 (28)

Die Werkstatt der Kunst. Organ für die Interessen der bildenden Künstler, XII. Jg., Heft 28, Leipzig 1913.

Werkstatt 1918 (19)

Die Werkstatt der Kunst. Organ für die Interessen der bildenden Künstler, XVII. Jg., Heft 19, Leipzig 1918.

Werkstatt 1918 (35)

Die Werkstatt der Kunst. Organ für die Interessen der bildenden Künstler, XVII. Jg., Heft 35, Leipzig 1918.

Werkstatt 1918 (38)

Die Werkstatt der Kunst. Organ für die Interessen der bildenden Künstler, XVII. Jg., Heft 38, Leipzig 1918.

Weyrather 1981

Weyrather, Irmgard: *Numerus Clausus für Frauen – Studentinnen im Nationalsozialismus*, in: Frauengruppe Faschismusforschung 1981, S. 131-163.

Wiedmann 1983

Wiedmann, Bernd (Hg.): *Kunst der Moderne II. Deutsche Maler am Bodensee im Hegau und in Oberschwaben*, Friedrichshafen 1983.

Wille 1991

Wille, Katharina: *Hanna Nagel. „Der begreifbaren Wirklichkeit mit bekennerischem Zuge treu.“*, in: Stadt Waldkirch 1991, S. 114 f.

Wingler 1977

Wingler, Hans Maria (Hg.): *Kunstschulreform 1900 – 1930*, AK Berlin 1977.

Wirth 1987

Wirth, Günther: *Verbotene Kunst 1933-1945. Verfolgte Künstler im deutschen Südwesten*, Stuttgart 1987.

Wolff-Arndt 1929

Wolff-Arndt, Philippine: *Wir Frauen von einst. Erinnerungen einer Malerin*, München 1929.

Yeldham 1984

Yeldham, Charlotte: *Women artists in nineteenth-century France and England*, masch.schr. Diss., New York 1984.

Zahlten 1980

Zahlten, Johannes: *„Die Kunstanstalten zur Staats- und Nationalsache gemacht...“. Die Stuttgarter Kunstakademie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1980.

Zentrum Kult.forschung 2001

Zentrum für Kulturforschung (Hg.): *Frauen im Kultur- und Medienbetrieb: Fakten zu Berufssituation und Qualifizierung*, Bonn 2001.

Zimmermann, Anja 2006

Zimmermann, Anja (Hg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006.

Zimmermann, Olaf 1998

Zimmermann, Olaf: *Wie brotlos ist die Kunst? Die Probleme der Künstlerinnen mit dem Kunstmarkt*, in: Konrad-Adenauer-Stiftung e. V. (Hg.): *Die Frau in unserer Zeit*, Bd. 3, Stiftung Sankt Augustin 1998, S. 1-5.

Zimmermann, Rainer 1994

Zimmermann, Rainer: *Expressiver Realismus. Malerei der verschollenen Generation*, überarb. Neuausgabe, München 1994.

Zuschlag 1995

Zuschlag, Christoph: *Entartete Kunst - Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Diss. 1991, Worms 1995.

ⁱ Paul, Bruno: Malweiber, in: Muysers 1999 a, S. 319.

ⁱⁱ Karl Scheffler, zit. nach Bushart, Magdalena: *Der Formsinn des Weibes – Bildhauerinnen in den zwanziger und dreißiger Jahren*, in: Berlin. Gal. 1992, S. 144.

ⁱⁱⁱ Nochlin 1971, Titel des Aufsatzes.

^{iv} Zitat eines Professors von Luise Breslau, zit. nach Berger 1989, S. 164.

^v Louise Seidler; 1830, in: Kovalevski 1999, S. 10.

^{vi} Zit. von Näher, Christa: *Frauen, die malen, drücken sich vor der Arbeit*, 1984, Ed. Staeck, Heidelberg.

^{vii} Merkert, Jörn: *Darum geht es. Geht es darum? oder Die Entwicklung und Mißachtung der Kunst von Frauen, erforscht und ausgestellt durch die Wissenschaftsgruppe des Vereins der Berliner Künstlerinnen unter Anleitung der Berlinischen Galerie*, in: VdBK 1999, S. 18.

**Frauen an deutschen Kunstakademien im 20.
Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten
für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer
Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien**

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg

vorgelegt von
Anne-Kathrin Herber

Erstgutachter: Herr Prof. Christoph Zuschlag
Zweitgutachter: Herr Prof. Michael Hesse

Heidelberg 2009

Teil II

*Shakespeare hatte eine Schwester; aber suchen Sie nicht nach
ihr... [sic!] Sie lebt in Ihnen und in mir und in vielen anderen
Frauen, die heute nicht hier sind,
weil sie Geschirr spülen... [sic!]ⁱ*

1. Abbildungsverzeichnis und –nachweise

Es wurde nach bestem Wissen und Gewissen versucht, die Rechte an den Künstlerinnen bzw. Abbildungen zu ermitteln; in wenigen Fällen war eine Klärung der Bildrechte aufgrund mangelnder Informationen nicht möglich - die Autorin bedankt sich für entsprechende Hinweise.

Bildrechte und Fotonachweise sind an der jeweiligen Stelle vermerkt. Einige Werke können aufgrund von Auflagen mancher Rechteinhaber nur in Schwarz/Weiß abgebildet werden.

Abb. 1

Inserate der Damenmalschulen

In: Werkstatt der Kunst, 12. Jg., Heft 28, 07.04.1913, S. 392.

Abb. 2

Schülerinnen der Malerinnenschule, um 1910, Fotografie

In: Städt. Gal. Karlsruhe 1995, S. 137.

Abb. 3

Marie Bashkirtseff, *Aktklasse im Frauenatelier der Académie Julian*, um 1881

Stich nach Ölgemälde, Details unbekannt

In: Borzello 2000, S. 133.

Senta Geißler

Abb. 4

Selbstbildnis, um 1925

Öl auf Leinwand

Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen

Eigene Fotografie

Abb. 5

Ditscher, Otto: *Bildnis Senta Geißler*, um 1928

Mischtechnik auf Pappe, 40 x 30 cm

Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen

Eigene Fotografie

Abb. 6

Kopfstudie eines alten Mannes, 1920

Rötöl auf Papier, 55 x 42cm

Privatbesitz

In: Hille, Karoline 2008, Abb. 4.

Abb. 7

„Schlumpel“ Lienhardt: *Senta vor der Staffelei*, undatiert

Skizze auf Papier, 22 x 16,5 cm

Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen

Abb. durch W-H-M Ludwigshafen zur Verfügung gestellt

Abb. 8

Frühling in Rohrbach, 1926

Gemälde, Details unbekannt

vom badischen Staat 1928 erworben, Details unbekannt

Abb. durch W-H-M Ludwigshafen zur Verfügung gestellt

Abb. 9

Rosen, 1930

Öl auf Leinwand, 37 x 42 cm

von der Stadt Heidelberg 1930 erworben, Details unbekannt

Abb. durch W-H-M Ludwigshafen zur Verfügung gestellt

Abb. 10 (Links)

Stilleben mit 3 Fächern, undatiert

Postkarte, Maße unbekannt

Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen

Abb. durch W-H-M Ludwigshafen zur Verfügung gestellt

Abb. 11 (Rechts)

Stilleben mit Puppe, um 1930

Aquarell auf Japanpapier, 50 x 60 cm

Privatbesitz

In: Hille, Karoline 2008, Abb. 7.

Abb. 12

Weißer Anemonen, 1930

Öl auf Leinwand, 59 x 78 cm

von der Stadt Ludwigshafen 1932 erworben, Details unbekannt

Abb. durch W-H-M Ludwigshafen zur Verfügung gestellt

Abb. 13

Stilleben mit Handschuhen, 1957

Öl auf Pappe, 60 x 50 cm

Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen

Eigene Fotografie

Abb. 14

Blick in die Mundenheimer Straße, 1958

Öl auf Pappe, 80 x 100cm

Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen

Abb. durch W-H-M Ludwigshafen zur Verfügung gestellt

Abb. 15

Riomaggiore, 1958

Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm

Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen

Eigene Fotografie

Abb. 16

Stilleben, um 1970

Mischtechnik auf Papier, 49 x 64 cm

Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen

Abb. durch W-H-M Ludwigshafen zur Verfügung gestellt

Abb. 17

Rote Küste. Friedhof, 1960

Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm

Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen

Eigene Fotografie

Gretel Haas-Gerber

Abb. 18

Studienkollegin, sitzend, frontal, 1925

Bleistift auf unbedrucktem Zeitungspapier, 45,4 x 23,2 cm

Städtische Kunstsammlungen Offenburg

In: Städt. Gal. Offenburg 2007, S. 12.

Abb. 19

Männliches Modell, zwischen Staffeleien, um 1925

Schwarze Kreide auf unbedrucktem Zeitungspapier, 64 x 47,5 cm
Städtische Kunstsammlungen Offenburg
In: Städt. Gal. Offenburg 2007, S. 13.

Abb. 20

Mädchen mit roter Jacke, 1928

Öl auf Leinwand, 73 x 49 cm

Städtische Kunstsammlungen Offenburg

Abb. durch Städt. Kunstsammlungen Offenburg zur Verfügung gestellt

Abb. 21

Der Pfründner, 1928

Öl auf Leinwand, 96 x 65 cm

Städtische Kunstsammlungen Offenburg

Abb. durch Städt. Kunstsammlungen Offenburg zur Verfügung gestellt

Abb. 22

Das Hütemädchen, 1928

Öl auf Leinwand, 77 x 48 cm

Städtische Kunstsammlungen Offenburg

Abb. durch Städt. Kunstsammlungen Offenburg zur Verfügung gestellt

Abb. 23

Tilde, 1929

Öl auf Leinwand, 79 x 65 cm

Städtische Kunstsammlungen Offenburg

Abb. durch Städt. Kunstsammlungen Offenburg zur Verfügung gestellt

Abb. 24

Selbstbildnis mit grüner Jacke und Palette, 1951

Öl auf Hartfaser, 56 x 45 cm

Städtische Kunstsammlungen Offenburg

In: Städt. Gal. Offenburg 2007, S. 59.

Abb. 25

Türkische Stadt mit Palmen (Iskenderon), 1967

Bleistift und Aquarell auf Japanpapier, 31,2 x 46,2 cm

Städtische Kunstsammlungen Offenburg

Abb. durch Städt. Kunstsammlungen Offenburg zur Verfügung gestellt

Abb. 26

Caféhaus I, 1973

Öl auf Leinwand, 130 x 170 cm

Städtische Kunstsammlungen Offenburg

Abb. durch Städt. Kunstsammlungen Offenburg zur Verfügung gestellt

Abb. 27

Kinder hinter Stacheldraht, Gitterbild III, 1974

Öl auf Leinwand mit Stacheldraht, 80 x 100 cm

Städtische Kunstsammlungen Offenburg

Abb. durch Städt. Kunstsammlungen Offenburg zur Verfügung gestellt

Abb. 28

Im Wartezimmer in Indien, 1974

Bleistift auf Papier, 16,8 x 13,8 cm

Städtische Kunstsammlungen Offenburg

Abb. durch Städt. Kunstsammlungen Offenburg zur Verfügung gestellt

Abb. 29

Tigerkäfig Vietnam, 1976/78

Öl auf Leinwand mit Eisenstäben, 80 x 100 cm

Städtische Kunstsammlungen Offenburg

Abb. durch Städt. Kunstsammlungen Offenburg zur Verfügung gestellt

Abb. 30

Geschafft II – Im Gras, 1977-79

Öl und Eitempera auf Leinwand, 110 x 76 cm

Städtische Kunstsammlungen Offenburg

In: Städt. Gal. Offenburg 2007, S. 115.

Abb. 31

Isolation – Küchenbild II, 1978

Öl auf Leinwand, 150 x 110 cm

Städtische Kunstsammlungen Offenburg

Abb. durch Städt. Kunstsammlungen Offenburg zur Verfügung gestellt

Abb. 32

Isolation – Zimmerbild III, 1979/80

Öl auf Leinwand, 150 x 110 cm

Städtische Kunstsammlungen Offenburg

Abb. durch Städt. Kunstsammlungen Offenburg zur Verfügung gestellt

Abb. 33

Selbstbildnis vor der Staffelei, zeichnend, 1981

Bleistift auf Papier, 58,8 x 42 cm

Städtische Kunstsammlungen Offenburg

Abb. durch Städt. Kunstsammlungen Offenburg zur Verfügung gestellt

Abb. 34

Weiblicher Maler – Selbstbildnis, 1984

Öl auf Leinwand, 92 x 69 cm

Städtische Kunstsammlungen Offenburg

Abb. durch Städt. Kunstsammlungen Offenburg zur Verfügung gestellt

Abb. 35

Dreierkonferenz – Planspiel IV, 1983

Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm

Städtische Kunstsammlungen Offenburg

In: Städt. Gal. Offenburg 2007, S. 134.

Fridel Dethleffs-Edelmann

Abb. 36

Eintrag in den „Arbeitskalender“, 1915/16

Sammlung Dethleffs

Eigene Fotografie

Abb. 37

Eintrag in den „Arbeitskalender“, 1923

Sammlung Dethleffs

Eigene Fotografie

Abb. 38

Zeitungsleser, 1925

Bleistift auf Papier, 36 x 28 cm

In: Bodenseemuseum 1980, S. 14

Abb. 39

Naturstudie, 1925

Bleistift auf Papier, 44 x 30 cm
In: Bodenseemuseum 1980, S. 15.

Abb. 40

Winterastern, um 1925

Öl auf Leinwand, 60 x 45 cm

Städtische Galerie Karlsruhe

Abb. durch Städtische Galerie Karlsruhe zur Verfügung gestellt

Abb. 41

Rotblühender Kaktus, 1922

Tempera auf Leinwand, 60 x 44,5 cm

Sammlung Dethleffs

Eigene Fotografie

Abb. 42

Geranien auf der Fensterbank, 1926

Öl auf Platte, 44 x 33 cm

Sammlung Dethleffs

Eigene Fotografie

Abb. 43

Blasiwald – Winterseite, 1921

Aquarell und Deckweiß über Bleistift, 30 x 40 cm

Sammlung Dethleffs

Eigene Fotografie

Abb. 44

Rosengarten und Karrersee in den Dolomiten, 1925

Öl auf Leinwand, 58 x 49 cm

Sammlung Dethleffs

Eigene Fotografie

Abb. 45

Strandkörbe (Borkum), 1924

Aquarell und Deckweiß über Bleistift, 19 x 27 cm

Sammlung Dethleffs

Eigene Fotografie

Abb. 46

Altmodischer Strauß, 1929

Öl auf Malpappe, 49 x 36 cm

Sammlung Dethleffs

Eigene Fotografie

Abb. 47

Selbstbildnis vor der Staffelei, 1932

Öl auf Leinwand, 55 x 74 cm

Bayerische Staatsgemäldesammlung München, Staatsgalerie in der
Kunsthalle Augsburg

in: Städt. Gal. Karlsruhe 1995, S. 82.

Abb. 48

Familienbild, 1935-37

Öl auf Leinwand, 100 x 76 cm

Sammlung Dethleffs

Eigene Fotografie

Abb. 49

Zinnien, 1939

Details unbekannt

Zeppelin Museum Friedrichshafen

In: Städt. Gal. Karlsruhe 2000, S. 21

Abb. 50

Bildnis Ursula, 1946

Öl auf Karton, 35 x 27 cm

Sammlung Dethleffs

Eigene Fotografie

Abb. 51

Blumenstilleben, 1951

Öl auf Hartfaser, 62 x 33 cm

Sammlung Dethleffs

Eigene Fotografie

Abb. 52

Das Gehöft, 1966

Öl auf Hartfaser, 70 x 53 cm
Sammlung Dethleffs
Eigene Fotografie

Abb. 53

Landschaft in Armenien, 1967

Öl auf Hartfaser, 50 x 65 cm

Sammlung Dethleffs

In: Bodenseemuseum 1980, S. 73.

Abb. 54

Russisches Dorf, 1968

Öl auf Hartfaser, 76 x 50 cm

Sammlung Dethleffs

In: Bodenseemuseum 1980, S. 77.

Hanna Nagel

Abb. 55

Eintrag in Fotoalbum (Aufnahme Kunstakademie Karlsruhe), 1925

Abb. 56

Stilleben („der Anfang bei Hubbuch“), 1926

Bleistift, aquarelliert, 26 x 54,5 cm

Sammlung Irene Fischer-Nagel

Eigene Fotografie

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 57

Studienblatt III / Mann im Anzug mit Krawatte I, 1928

Lithokreide, aquarelliert, ca. 30 x 13 cm

Sammlung Irene Fischer-Nagel

Eigene Fotografie

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 58

Dirne, 1929

Bleistift, leicht aquarelliert, 35 x 21 cm

Sammlung Irene Fischer-Nagel

Eigene Fotografie

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 59

Lasst euer Licht für meinen armen Docht leuchten, 1928

Lithographie, 27 x 35,5 cm (Darst.)

Privatbesitz

Abb. durch Städtische Galerie Karlsruhe zur Verfügung gestellt

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 60

Studie, 1927

Bleistift auf Papier, ca. 30 x 20 cm

Sammlung Irene Fischer-Nagel

Eigene Fotografie

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 61

Studie (Orlik), 1930

Bleistift auf Papier, ca. 20 x 13 cm

Sammlung Irene Fischer-Nagel

Eigene Fotografie

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 62

Studie (Berliner Akademie, Orlik), 1930

Bleistift auf Papier, ca. 18 x 9 cm

Sammlung Irene Fischer-Nagel

Eigene Fotografie

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 63

Furcht vor Verlust, 1930

Feder und Pinsel in Schwarz, aquarelliert, ca. 24 x 15 cm

Sammlung Irene Fischer-Nagel

Eigene Fotografie

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 64

Verlobtes Paar, 1930

Feder und Pinsel in Schwarz, aquarelliert, 18,9 x 17,5 cm
Sammlung Irene Fischer-Nagel
Eigene Fotografie
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 65
Geld (Orlik), 1930
Feder und Pinsel in Schwarz, aquarelliert, ca. 24 x 15 cm
Sammlung Irene Fischer-Nagel
Eigene Fotografie
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 66
Die Frage Kunst – Kind – Mann?, 1933
Feder und Pinsel in Schwarz, laviert, 30,9 x 24,3 cm
Sammlung Irene Fischer-Nagel
Eigene Fotografie
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 67
Die Kinder und noch Kunst? (Zwei Kinder wollte ich), 1932
Feder und Pinsel in Schwarz, Sepia, laviert, 24,1 x 19,8 cm
Sammlung Irene Fischer-Nagel
Eigene Fotografie
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 68
Zeichnende Mutter, 1931
Feder und Pinsel in Schwarz, aquarelliert, ca. 16 x 17 cm
Sammlung Irene Fischer-Nagel
Eigene Fotografie
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 69
Stiefelputzen, 1930
Feder und Pinsel in Schwarz, laviert, 29,5 x 18,6 cm
Sammlung Irene Fischer-Nagel
Eigene Fotografie
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 70

Rosige Zukunft / Mühevolle Ehe, 1930

Feder und Pinsel in Schwarz, aquarelliert, 31,9 x 25 cm

Sammlung Irene Fischer-Nagel

Eigene Fotografie

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 71

Die Maske des Bräutigams, 1931-33

Federzeichnung, aquarelliert, ca. 30 x 22 cm

Sammlung Irene Fischer-Nagel

Eigene Fotografie

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Henny Protzen-Kundmüller

Abb. 72

Dorf im Schnee, undatiert

Details unbekannt

Verbleib unbekannt

In: Münchener Kunstaussstellung 1941 Maximilaneum, AK München 1941,
o. S. (Abbildungsteil)

Abb. 73

Am Waginger See, undatiert

Details unbekannt

Verbleib unbekannt

In: Ausstellung Münchener Künstler 1943 Maximilaneum, AK München
1943, S. 61 (Abbildungen).

Lissy Eckart-Aigner

Abb. 74

Selbstbildnis, 1916

Eisenplakette, Maße unbekannt

Verbleib unbekannt

In: Nasse 1929, S. 176.

Abb. 75

Muttergottes, 1924/25

TerrakottarelieF, Maße unbekannt

Verbleib unbekannt
In: Nasse 1929, S. 177

Maria Weber

Abb. 76
Junger Esel, 1932
Bronze, 22 cm hoch
Verbleib unbekannt
In: Tigges 1970, Abb. 3

Abb. 77
Kinderbildnis Eckart, 1933
Terrakotta, Maße unbekannt
Privatbesitz
In: Tigges 1970, Abb. 10

Abb. 78
Junge Dogge „Iram“, 1927
Ruhpoldinger Marmor, 85 cm hoch
Bayerische Staatsgemäldesammlungen
In: Tigges 1970, Abb. 1

Abb. 79
Hockende, 1933
Blaubank-Muschelkalk, 65 cm hoch
Bayerische Staatsgemäldesammlungen
In: Staatliche Kunstaussstellung München 1933, AK München 1933, S. 49
(Abbildungen)

Abb. 80
Der Knabe, 1942
Bronze, Maße unbekannt
Privatbesitz
In: Tigges 1970, Abb. 17

Ludmilla Fischer-Pongratz

Abb. 81
Ich und mein Mann, undatiert
Holzrelief, Maße unbekannt

Verbleib unbekannt

In: Schirach 1943, S. 63 (Abbildungen)

Franziska Bilek

Abb. 82 (1/2) sowie

Abb. 83 (2/2)

Illustrationen in „*Lieber Olaf! Liebe Franziska!*“, 1950

In: Bilek/Gulbransson 1950, o. S.

Abb. 84

Illustration in „*Herr Hirnbeiß*“, 1975

In: Bilek 1975, o. S.

Abb. 85

Illustrationen in „*Heiterer Olymp*“, 1951

In: Bilek/Foitzick 1951, S. 5, 16.

Elsa Schrott-Fiechtl

Abb. 86

Illustrationen in „*Franziskus von Assisi, für unsere Kinder erzählt*“, um 1930

In: Ancelet-Hustache 1930, o. S.

Tilde Eisgruber

Abb. 87

Illustrationen in „*Weihnachtslied*“, 1926

Reprint der Ausgabe von 1926, 2001

In: Krapp 2001, o. S. (Leporello)

Abb. 88

Illustrationen in „*Wie wir Kinder beten*“, 1930

In: Koch-Doll 1930, innenliegende Titelseite, o. S.

Lily Wiessner-Zilcher

Abb. 89

Illustrationen in „*Für kleine Leute*“, 1920

In: Zilcher 1920, S. 70 f.

Ida Kerkovius

Abb. 90

Bodenteppich Bauhaus, 1923

Wolle, gewebt/gewirkt, 300 x 194 cm

Bauhaus-Archiv Berlin

Fotonachweis: © Bauhaus-Archiv, Berlin, reproduziert aus: Stiftung Ostdeutsche Gal. 2001, S. 216.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 91

Bulgarischer Strand mit Schiffen, um 1938

Pastell, 50 x 69 cm

Privatbesitz

Fotonachweis: © Auktionshaus Nagel, Stuttgart, reproduziert aus: Stiftung Ostdeutsche Gal. 2001, S. 160.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 92

Glasfenster Sozialamt Stuttgart, 1951

Überfangglas, verbleit, 200 x 260 cm

Galerie der Stadt Stuttgart

Fotonachweis: © Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, reproduziert aus: Stiftung Ostdeutsche Gal. 2001, S. 98.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 93

Selbstbildnis, um 1929

Öl auf Leinwand, 80 x 61 cm

Galerie der Stadt Stuttgart

Fotonachweis: © Galerie der Stadt Stuttgart, reproduziert aus: Stiftung Ostdeutsche Gal. 2001, S. 105.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 94

Selbstbildnis vor Leinwand, 1950

Öl auf Leinwand, 68,5 x 84 cm

Privatbesitz

Fotonachweis: © Städtische Galerie Böblingen, reproduziert aus: Stiftung Ostdeutsche Gal. 2001, S. 107.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 95

Abstraktion, um 1933

Öl auf Leinwand, 59 x 65 cm

Privatbesitz

Fotonachweis: © Städtische Galerie Böblingen, reproduziert aus: Stiftung Ostdeutsche Gal. 2001, S. 221.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 96

Narwa, 1937

Öl auf Leinwand, 66 x 81 cm

Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg (Leihgabe aus Privatbesitz)

Fotonachweis: © Wolfram Schmidt, Fotografie, Regensburg, reproduziert aus: Stiftung Ostdeutsche Gal. 2001, S. 148.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Abb. 97

Landschaft mit zwei Figuren, Anfang der sechziger Jahre

Pastell, 43,9 x 51,2 cm

Galerie der Stadt Esslingen

Fotonachweis: © Uwe H. Seyl, Fotodesign BFF, Stuttgart, reproduziert aus: Stiftung Ostdeutsche Gal. 2001, S. 137.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Maria Hiller-Foell

Abb. 98

Stilleben mit Amaryllis, Buch, Äpfeln, Dose und Bild, um 1920

Öl auf Leinwand, 79 x 58,3 cm

Bund Bildender Künstlerinnen Württemberg e. V. Stuttgart

In: Herbst 1991, S. 74.

Abb. 99

Damenportrait, 1913/14

Öl auf Pressspan, 66,2 x 55 cm

Bund Bildender Künstlerinnen Württemberg e. V. Stuttgart

In: Herbst 1991, S. 75.

Abb. 100

WeiBes Stilleben, 1913

Öl auf Leinwand, 69 x 51,5 cm

Bund Bildender Künstlerinnen Württemberg e. V. Stuttgart

In: Städt. Gal. Karlsruhe 1995, S. 59.

Abb. 101

Gedächtnisfenster Familie Becker, 1921

Glas, verbleit, Maße unbekannt

Evangelische Kirche St. Peter, Weilheim/Teck, heute Chor, Südseite

In: Herbst 1991, S. 63.

Luise Deicher

Abb. 102

Anemonen im Tonkrug, undatiert

Öl auf Pressspan, 43 x 32,5 cm

Privatbesitz

In: Herbst 1991, S. 54.

Abb. 103

Die armen Buben, um 1915

Öl auf Leinwand, 86 x 66,5 cm

Privatbesitz

In: Städt. Gal. Karlsruhe 1995, S. 62.

Abb. 104

Haus in Jugoslawien, 1930

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Verbleib unbekannt

In: Herbst 1991, S. 51.

Rose Sommer-Leypold

Abb. 105

Stilleben am Fenster, 1981

Öl auf Karton, 57 x 75 cm

Privatbesitz

In: Frommer 1995, Abb. 43.

Abb. 106

Selbstbildnis, 1977

Öl auf Hartfaser, 115 x 94 cm

Privatbesitz

In: Frommer 1995, Abb. 44.

Abb. 107

Berg bei Meran, 1980

Öl auf Hartfaser, 30 x 40 cm

Atelier RSL

In: Freundeskreis RSL 1999, S. 30.

Abb. 108

Geburt, 1961

Mischtechnik auf Holz, 130 x 200 cm

Atelier RSL

In: Freundeskreis RSL 1999, S. 34.

Abb. 109

Weg zum See, 1994

Öl auf Hartfaser, 43 x 53 cm

Privatbesitz

In: Frommer 1995, Abb. 70.

Abb. 110

Stilleben mit Glaskugeln, 1994

Öl auf Hartfaser, 49 x 59 cm

Sammlung Joseph Hierling, München

In: Frommer 1995, Abb. 53.

Abb. 111

Frau Hoffmann, 1988

Öl auf Leinwand, 68 x 48 cm

Privatbesitz

In: Frommer 1995, Abb. 55.

zu Kapitel 4

Abb. 112

Fragebogen, *Befragung zur Situation und Gleichberechtigung von Künstlerinnen heute*, Februar 2009

ⁱ Virginia Woolf, zit. nach Reichenberger, Marta (Hg.): *Wer hat Angst vor Josephine Beuys? Rahmenbedingungen zur Arbeit von Künstlerinnen*, Köln 1995, S. 7.

2. Abbildungsteil

Abb. 1

Zeichen- und Malschule
des Vereins der Künstlerinnen zu Berlin
 nebst Seminar f. d. staatliche Zeichenlehrerinn.-Prüfung.
W 35, Schöneberger Ufer 38.
 Eigenes Gebäude.

Unterrichtsfächer: Elementarzeichnen, Porträt, Tages- u. Abend-Akt, Modellieren, Kostüm, Landschaft, Interieur, Kunstgeschichte, Blumen u. Stilleben, Anatomie, Perspektive u. Projektion, Graphik, Illustration, Schriftzeichnen, Plakat usw. — Seminar-Kursus.

Lehrkräfte: Prof. C. Benda, R. W. Busch, E. Eitze, M. Fischer, H. Hauck, H. Lehnert, M. Möckel, G. Mosson, F. Rhein, E. Schmidt-Kestner, Dr. Frida Schottmüller, I. Schütze-Schur, Prof. O. Seck, Prof. Siegert, F. Triebisch, K. Wendel.

Anmeldungen wochentäglich von 1—2 Uhr nachmittags.
 Unterrichtsplan durch das Sekretariat.
Hildegard Lehnert, Direktorin.

Malerinnenschule Karlsruhe
 Unt. dem Protektorate I. K. H. d. Grossherzog. Luise von Baden
 Vorstand: Die Professoren **Otto Kemmer** und **F. Fehr**.

Vorbereitungsklasse, Naturklasse, Tages-Aktklasse, figürl. Malklasse, Landschaftsklasse, Modellierklasse, Abendakt und Kostümstudien, Radieren, Lithographieren, Anatomie, Perspektive, Kunstgeschichte.

Lehrer: Die Maler Prof. W. Konz, Hellmut Eichrodt, Prof. F. Fehr, Prof. O. Kemmer, Prof. H. Müller-Dachau, Prof. Wilh. Nagel, Bildh. Prof. G. Schreyögg.

Lehrplan u. n. h. Auskunft durch
 Prof. Otto Kemmer, Westendstr. 65.

Künstlerinnen-Verein München, E. V.
DAMEN-AKADEMIE .-. Barerstraße 21

Zeichnen und Malklassen (Kopf und Akt): die Herren E. Burmester, Max Feldbauer, A. Höfer, Hans Lesker. — Stilleben, Interieur: Frä. E. v. Hallavanya. — Illustration, Graphik, Kompositionskurs: Herr Ferd. Götz. — Modellieren: Herr Charles Jaecle. — Abend-Akt, Kostümzeichnen, Anatomie, Kunstgeschichte, Maltechnik, Perspektive.

Inserate der Damenmalschulen, 1913

Abb. 2



Schülerinnen der Malerinnenschule Karlsruhe, um 1910

Abb. 3



Marie Bashkirtseff, *Akklassse im Frauenatelier der Académie Julian*, um 1881

Abb. 4



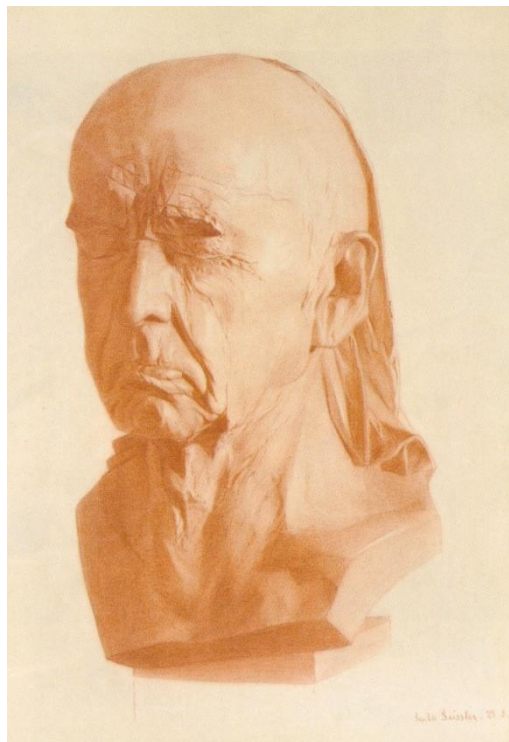
Senta Geißler, *Selbstbildnis*, um 1925

Abb. 5



Otto Ditscher, *Senta Geißler*, um 1928

Abb. 6



Senta Geißler, *Kopfstudie*, 1920

Abb. 7



„Schlumpel“ Lienhardt, *Senta vor der Staffelei*, undatiert

Abb. 8



Senta Geißler, *Frühling in Rohrbach*, 1926

Abb. 9



Senta Geißler, *Rosen*, 1930

Abb. 10 und 11



10 (Links): Senta Geißler, *Stilleben mit 3 Fächern*, undatiert

11 (Rechts): Senta Geißler, *Stilleben mit Puppe*, um 1930

Abb. 12



Senta Geißler, *Weiße Anemonen*, 1930

Abb. 13



Senta Geißler, *Stilleben mit Handschuhen*, 1957

Abb. 14



Senta Geißler, *Blick in die Mundenheimer Straße*, 1958

Abb. 15



Senta Geißler, *Riomaggiore*, 1958

Abb. 16



Senta Geißler, *Früchtestilleben*, um 1970

Abb. 17



Senta Geißler, *Rote Küste. Friedhof*, 1960

Abb. 18



Gretel Haas-Gerber, *Studienkollegin, sitzend, frontal*, 1925

Abb. 19



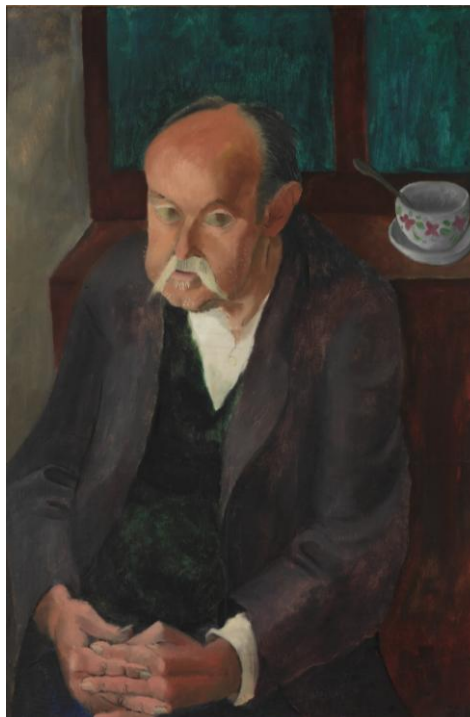
Gretel Haas-Gerber, *Männliches Modell zwischen Staffeleien*,
um 1925

Abb. 20



Gretel Haas-Gerber, *Mädchen mit roter Jacke*, 1928

Abb. 21



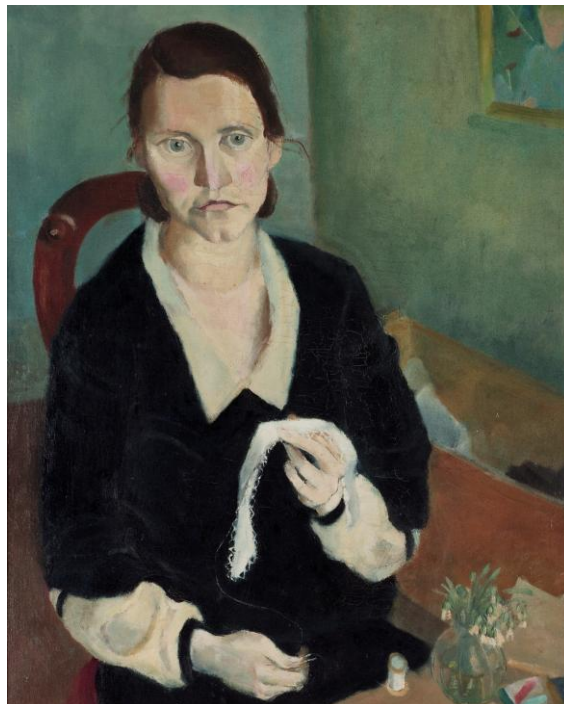
Gretel Haas-Gerber, *Der Pfründner*, 1928

Abb. 22



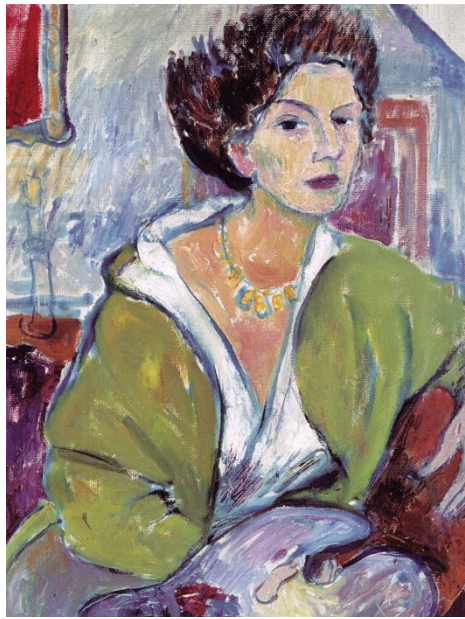
Gretel Haas-Gerber, *Das Hütemädchen*, 1928

Abb. 23



Gretel Haas-Gerber, *Tilde*, 1929

Abb. 24



Gretel Haas-Gerber, *Selbstbildnis mit grüner Jacke und Palette*, 1951

Abb. 25



Gretel Haas-Gerber, *Türkische Stadt mit Palmen (Iskenderon)*, 1967

Abb. 26



Gretel Haas-Gerber, *Caféhaus I*, 1973

Abb. 27



Gretel Haas-Gerber, *Kinder hinter Stacheldraht, Gitterbild III*,
1974

Abb. 28



Gretel Haas-Gerber, *Im Wartezimmer in Indien*, 1974

Abb. 29



Gretel Haas-Gerber, *Tigerkäfig Vietnam*, 1976-78

Abb. 30



Gretel Haas-Gerber, *Geschafft II – Im Gras*, 1977-79

Abb. 31



Gretel Haas-Gerber, *Isolation – Küchenbild II*, 1978

Abb. 32



Gretel Haas-Gerber, *Isolation – Zimmerbild III*, 1979/80

Abb. 33



Gretel Haas-Gerber, *Selbstbildnis vor der Staffelei*, zeichnend,
1981

Abb. 34



Gretel Haas-Gerber, *Weiblicher Maler – Selbstbildnis*, 1984

Abb. 35



Gretel Haas-Gerber, *Dreierkonferenz – Planspiel IV*, 1983

Abb. 38



Fridel Dethleffs-Edelmann, *Zeitungsleser*, 1925

Abb. 39



Fridel Dethleffs-Edelmann, *Naturstudie*, 1925

Abb. 40



Fridel Dethleffs-Edelmann, *Winterastern*, um 1925

Abb. 41



Fridel Dethleffs-Edelmann, *Rotblühender Kaktus*, 1922

Abb. 42



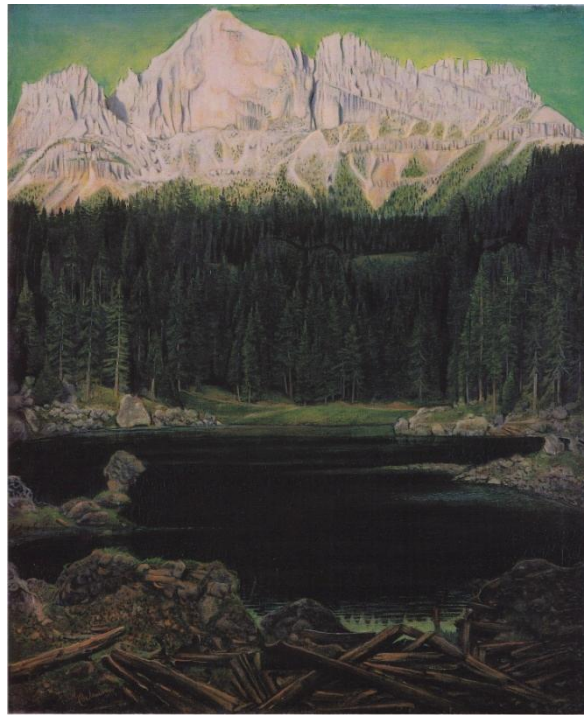
Fridel Dethleffs-Edelmann, *Geranien auf der Fensterbank*,
1926

Abb. 43



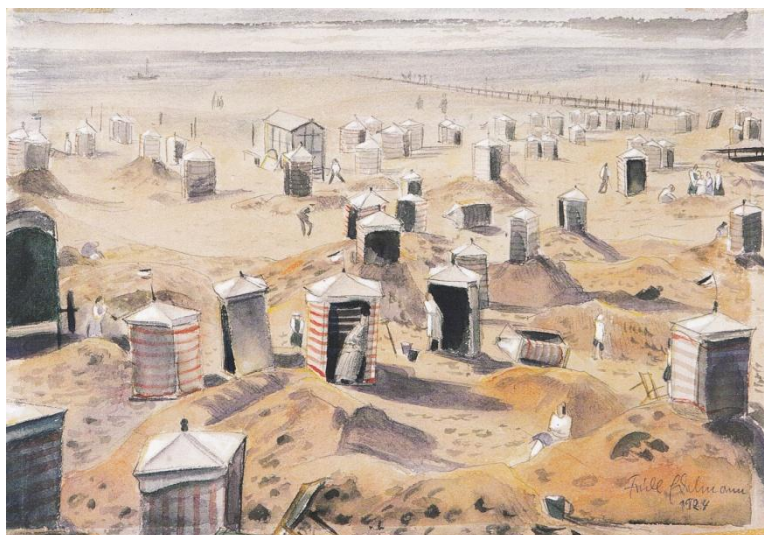
Fridel Dethleffs-Edelmann, *Blasiwald – Winterseite*, 1921

Abb. 44



Fridel Dethleffs-Edelmann, *Rosengarten und Karrersee in den Dolomiten*, 1925

Abb. 45



Fridel Dethleffs-Edelmann, *Strandkörbe (Borkum)*, 1924

Abb. 46



Fridel Dethleffs-Edelmann, *Altmodischer Strauß*, 1929

Abb. 47



Fridel Dethleffs-Edelmann, *Selbstbildnis vor der Staffelei*, 1932

Abb. 48



Fridel Dethleffs-Edelmann, *Familienbild*, 1935-37

Abb. 49



Fridel Dethleffs-Edelmann, *Zinnien*, 1939

Abb. 50



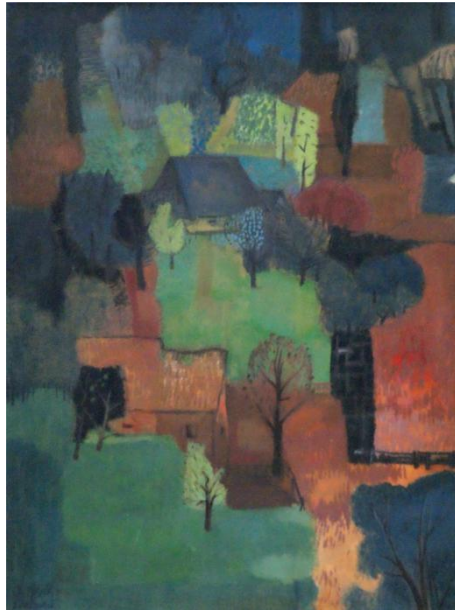
Fridel Dethleffs-Edelmann, *Bildnis Ursula*, 1946

Abb. 51



Fridel Dethleffs-Edelmann, *Blumenstilleben*, 1950

Abb. 52



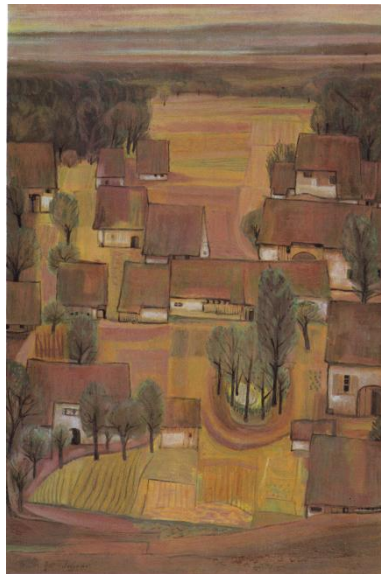
Fridel Dethleffs-Edelmann, *Das Gehöft*, 1966

Abb. 53



Fridel Dethleffs-Edelmann, *Landschaft in Armenien*, 1967

Abb. 54



Fridel Dethleffs-Edelmann, *Russisches Dorf*, 1968

Abb. 55



Hanna Nagel, Eintrag in Fotoalbum (Aufnahme
Kunstakademie Karlsruhe), 1925

Abb. 56



Hanna Nagel, *Stilleben („der Anfang bei Hubbuch“)*, 1926

Abb. 57



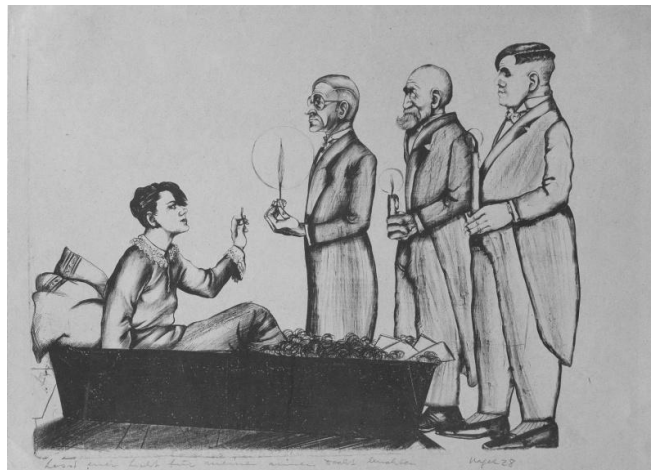
Hanna Nagel, *Studienblatt III / Mann im Anzug mit Krawatte I*,
1928

Abb. 58



Hanna Nagel, *Dirne*, 1929

Abb. 59



Hanna Nagel, *Lasst euer Licht für meinen armen Docht
leuchten*, 1928

Abb. 60



Hanna Nagel, Studie, 1927

Abb. 61



Hanna Nagel, *Studie (Orlik)*, 1930

Abb. 62



Hanna Nagel, *Studie (Berliner Akademie, Orlik)*, 1930

Abb. 63



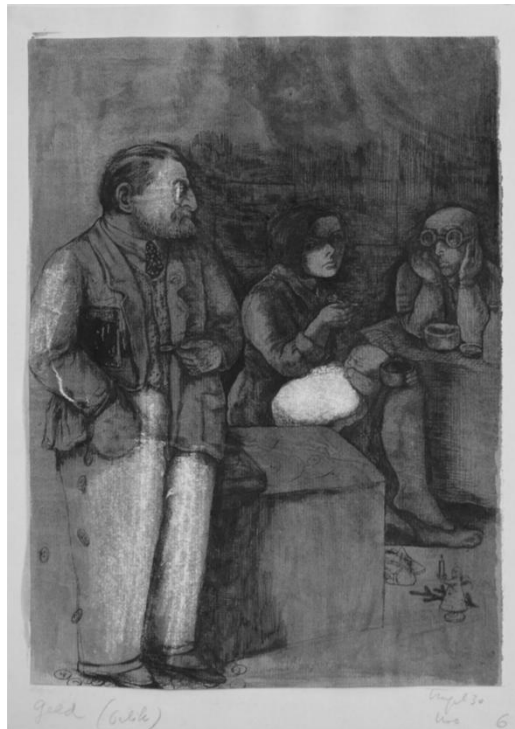
Hanna Nagel, *Furcht vor Verlust*, 1930

Abb. 64



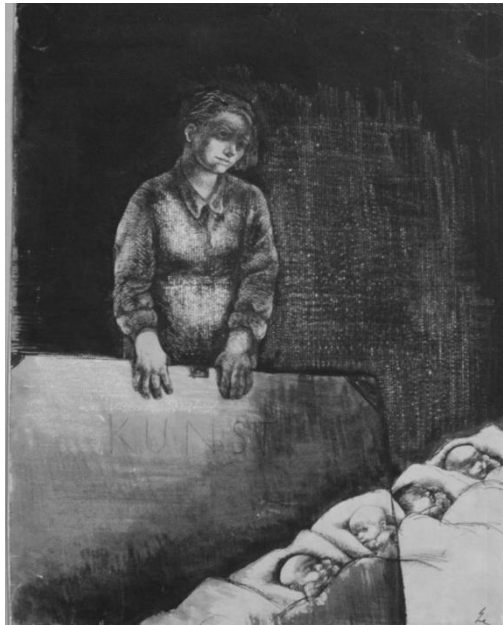
Hanna Nagel, *Verlobtes Paar*, 1930

Abb. 65



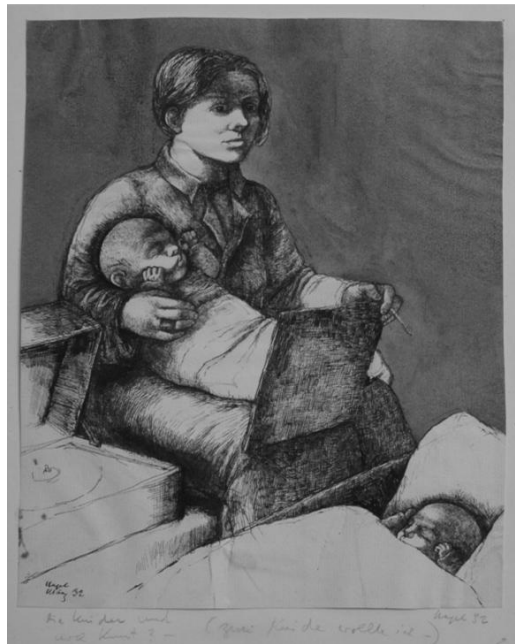
Hanna Nagel, *Geld (Orlik)*, 1930

Abb. 66



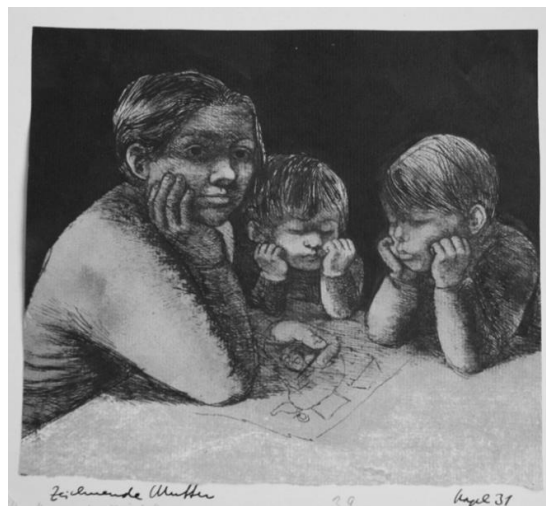
Hanna Nagel, *Die Frage Kunst – Kind – Mann?*, 1933

Abb. 67



Hanna Nagel, *Die Kinder und noch Kunst? (Zwei Kinder wollte ich)*, 1932

Abb. 68



Hanna Nagel, *Zeichnende Mutter*, 1931

Abb. 69



Hanna Nagel, *Stiefelputzen*, 1930

Abb. 70



Hanna Nagel, *Rosige Zukunft / Mühevolle Ehe*, 1930

Abb. 71



Hanna Nagel, *Die Maske des Bräutigams*, 1931-33

Abb. 72



Henny Protzen-Kundmüller, *Dorf im Schnee*, undatiert

Abb. 73



Henny Protzen-Kundmüller, *Am Waginger See*, undatiert

Abb. 74



Lissy Eckart-Aigner, *Selbstbildnis*, 1916

Abb. 75



Lissy Eckart-Aigner, *Muttergottes*, 1924/25

Abb. 76



Maria Weber, *Junger Esel*, 1932

Abb. 77



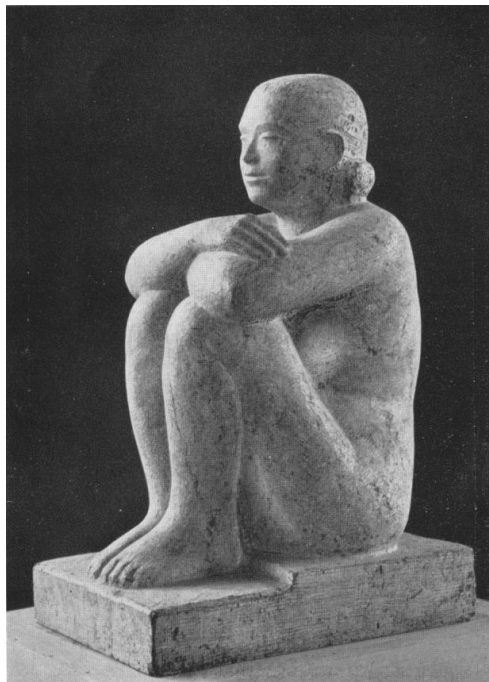
Maria Weber, *Kinderbildnis Eckart*, 1930

Abb. 78



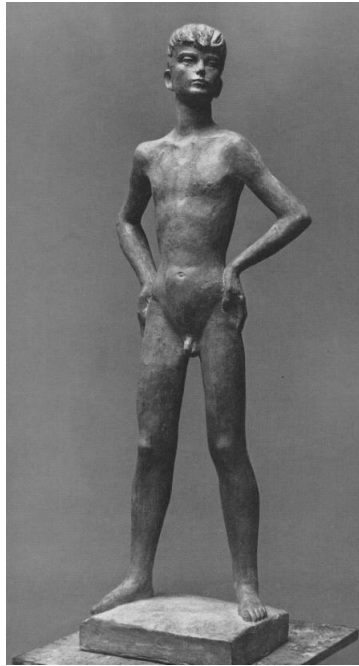
Maria Weber, *Junge Dogge „Iram“*, 1927

Abb. 79



Maria Weber, *Hockende*, 1933

Abb. 80



Maria Weber, *Der Knabe*, 1942

Abb. 81



Ludmilla Fischer-Pongratz, *Ich und mein Mann*, undatiert

Abb. 82



Franziska Bilek, Illustration in „Lieber Olaf! Liebe Franziska!“,

(1/2), 1950

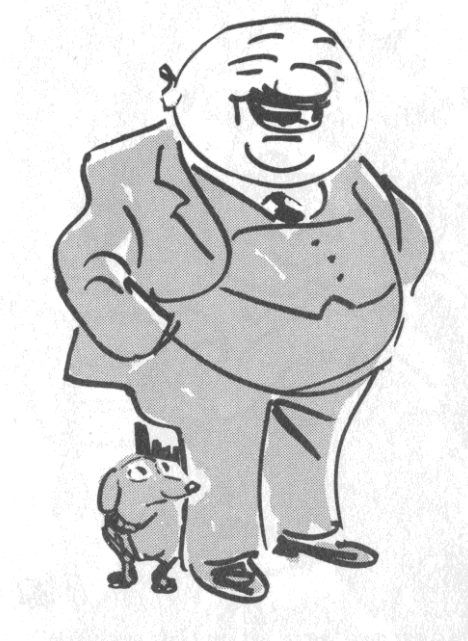
Abb. 83



Franziska Bilek, Illustration in „Lieber Olaf! Liebe Franziska!“,

(2/2), undatiert

Abb. 84



„Siehst, Waldi, so was wie mir zwei, des nennt ma an
Partnerlook.“

Franziska Bilek, Illustration in „*Herr Hirnbeiß*“, 1975

Abb. 85



Franziska Bilek, Illustrationen in „*Heiterer Olymp*“, 1951

Abb. 86



Elsa Schrott-Fiechtl, Illustrationen in „*Franziskus von Assisi, für unsere Kinder erzählt*“, um 1930

Abb. 87



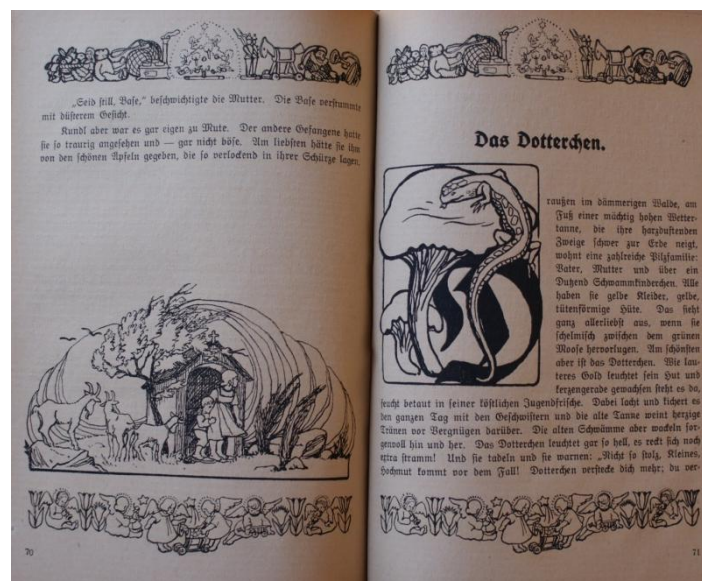
Tilde Eisgruber, Illustrationen in „*Weihnachtslied*“, 1926
(Reprint 2001)

Abb. 88



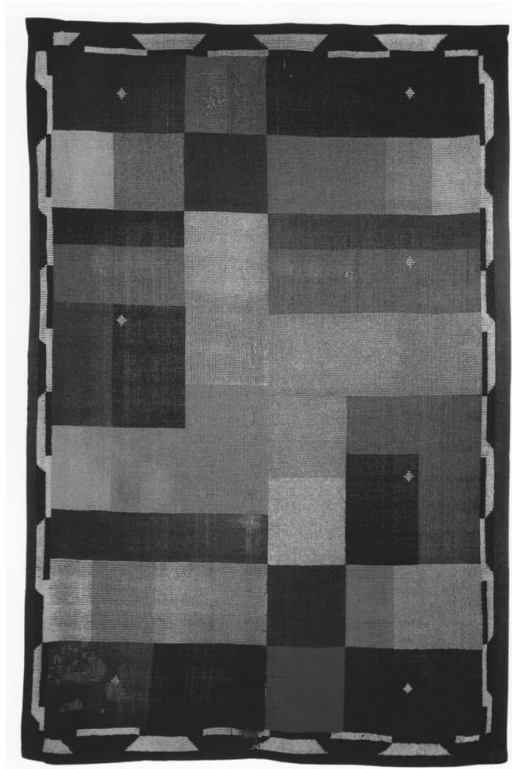
Tilde Eisgruber, Illustrationen in „Wie wir Kinder beten“, 1930

Abb. 89



Lily Wiessner-Zilcher, Illustrationen in „Für kleine Leute“, 1920

Abb. 90



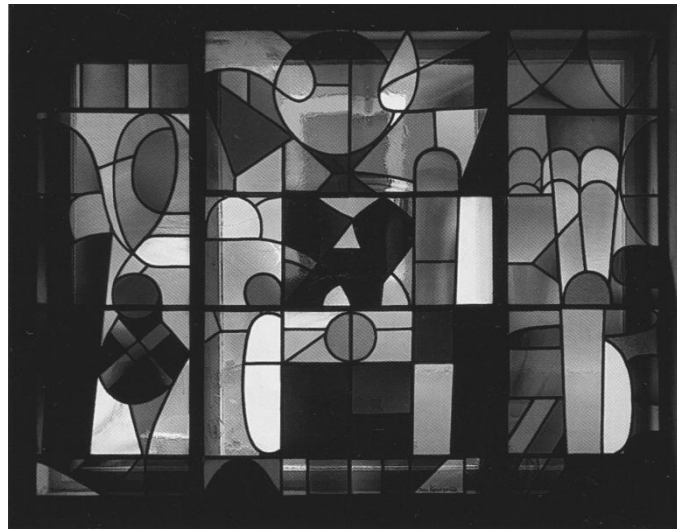
Ida Kerkovius, *Bodenteppich Bauhaus*, 1923

Abb. 91



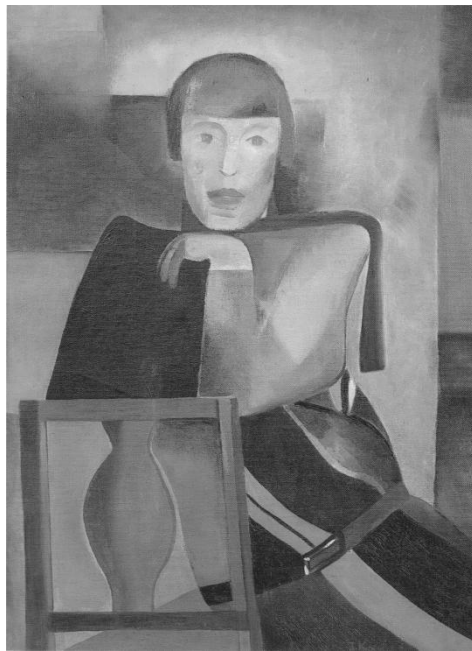
Ida Kerkovius, *Bulgarischer Strand mit Schiffen*, um 1938

Abb. 92



Ida Kerkovius, *Glasfenster Sozialamt Stuttgart*, 1951

Abb. 93



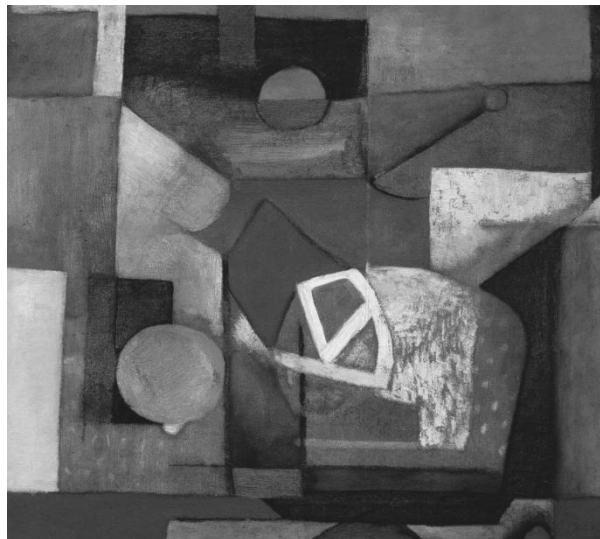
Ida Kerkovius, *Selbstbildnis*, um 1929

Abb. 94



Ida Kerkovius, *Selbstbildnis vor Leinwand*, 1950

Abb. 95



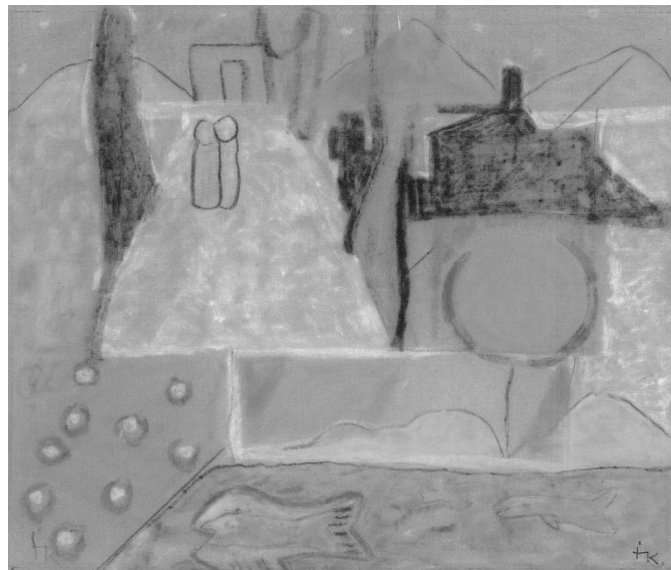
Ida Kerkovius, *Abstraktion*, um 1933

Abb. 96



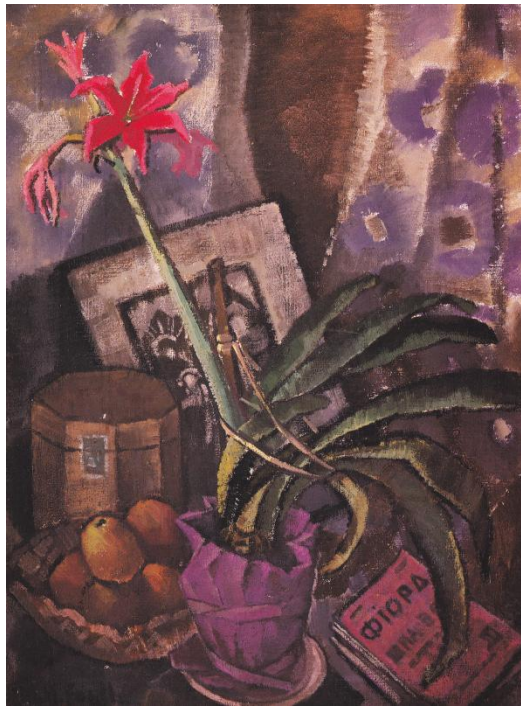
Ida Kerkovius, *Narwa*, 1937

Abb. 97



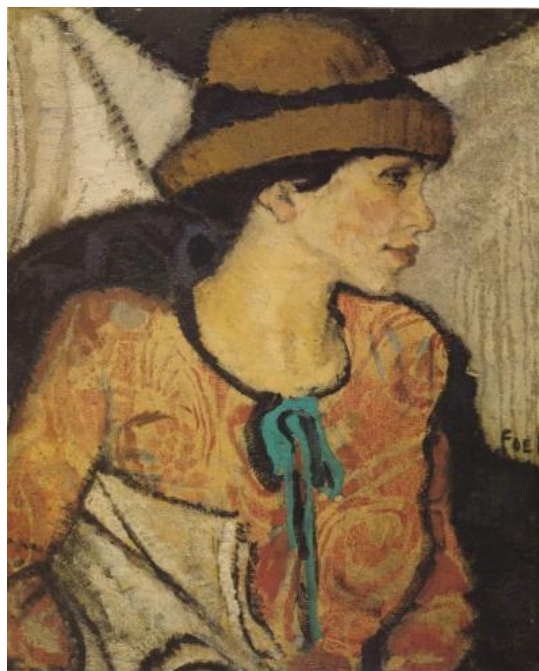
Ida Kerkovius, *Landschaft mit zwei Figuren*, Anfang der
sechziger Jahre

Abb. 98



Maria Hiller-Foell, *Stilleben mit Amaryllis, Buch, Äpfeln, Dose und Bild*, um 1920

Abb. 99



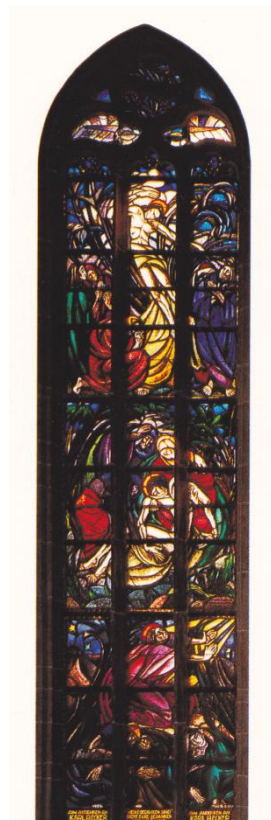
Maria Hiller-Foell, *Damenportrait*, 1913/14

Abb. 100



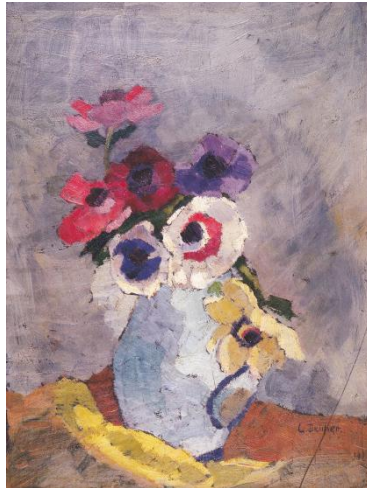
Maria Hiller-Foell, *Weißes Stilleben*, 1913

Abb. 101



Maria Hiller-Foell, *Gedächtnisfenster Familie Becker*, 1921

Abb. 102



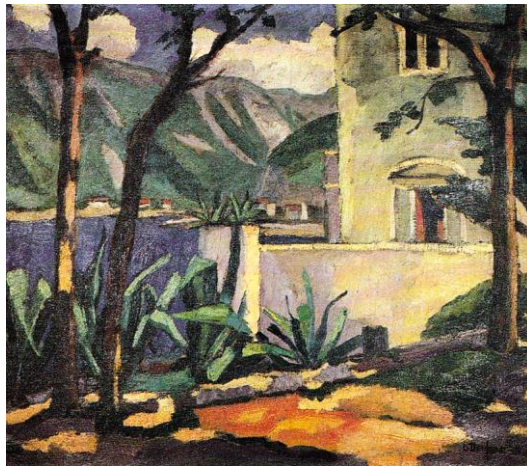
Luise Deicher, *Anemonen im Tonkrug*, undatiert

Abb. 103



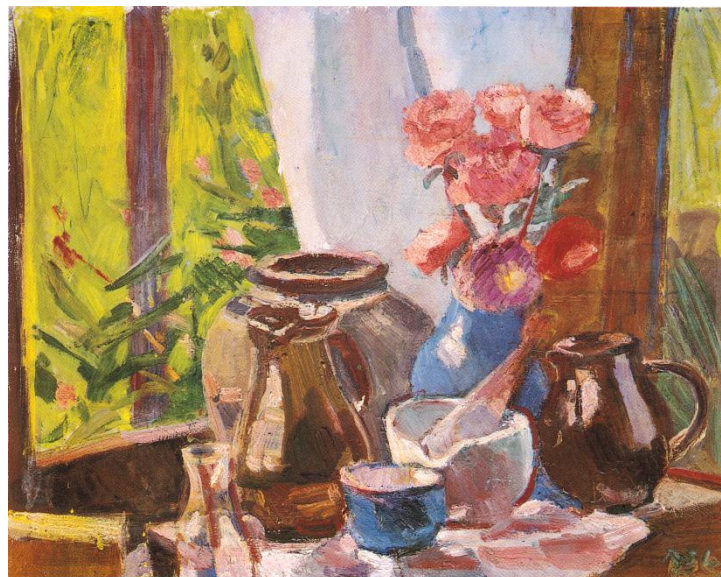
Luise Deicher, *Die armen Buben*, um 1915

Abb. 104



Luise Deicher, *Haus in Jugoslawien*, 1930

Abb. 105



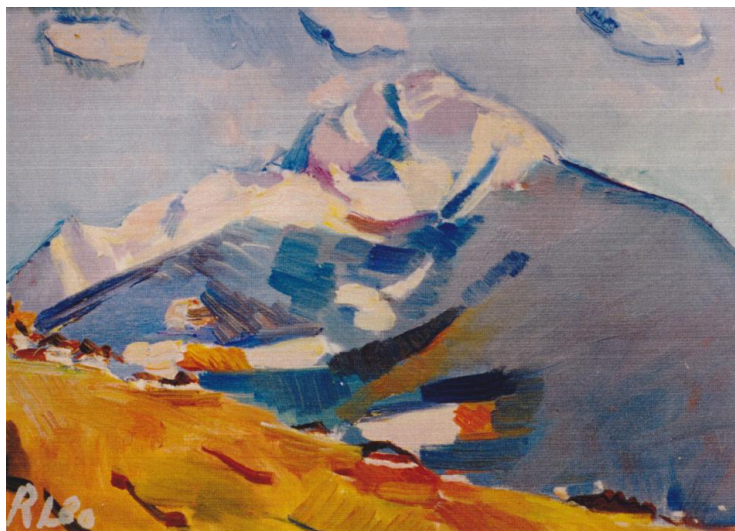
Rose Sommer-Leybold, *Stilleben am Fenster*, 1981

Abb. 106



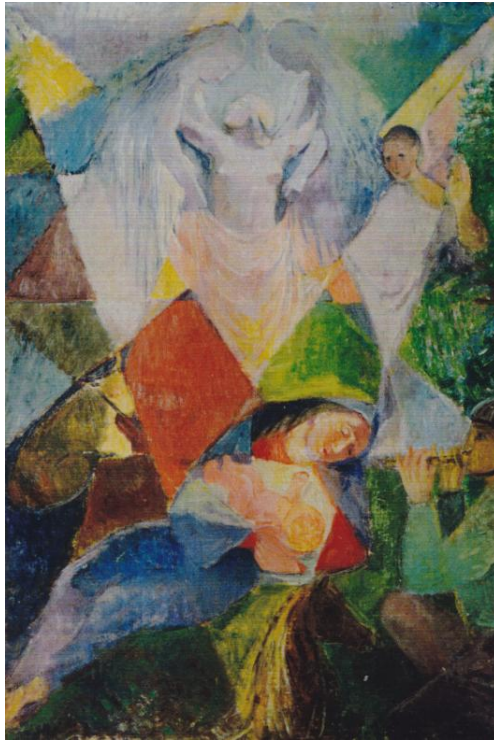
Rose Sommer-Leypold, *Selbstbildnis*, 1977

Abb. 107



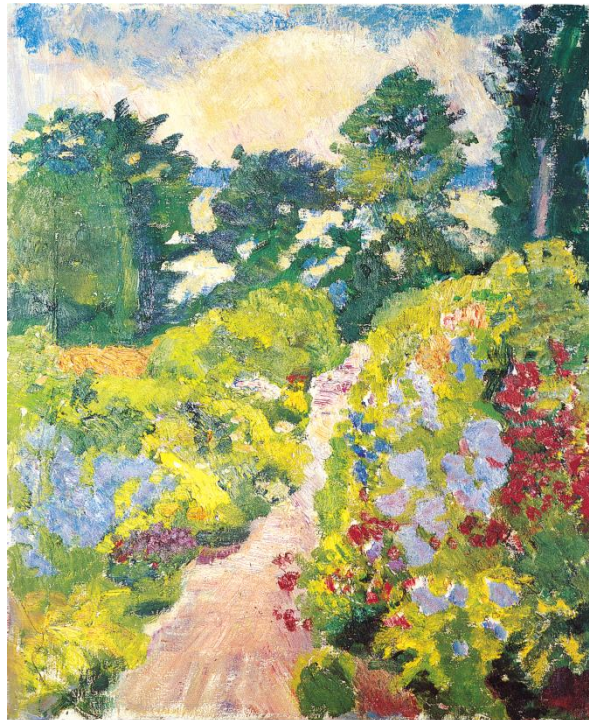
Rose Sommer-Leypold, *Berg bei Meran*, 1980

Abb. 108



Rose Sommer-Leybold, *Geburt*, 1961

Abb. 109



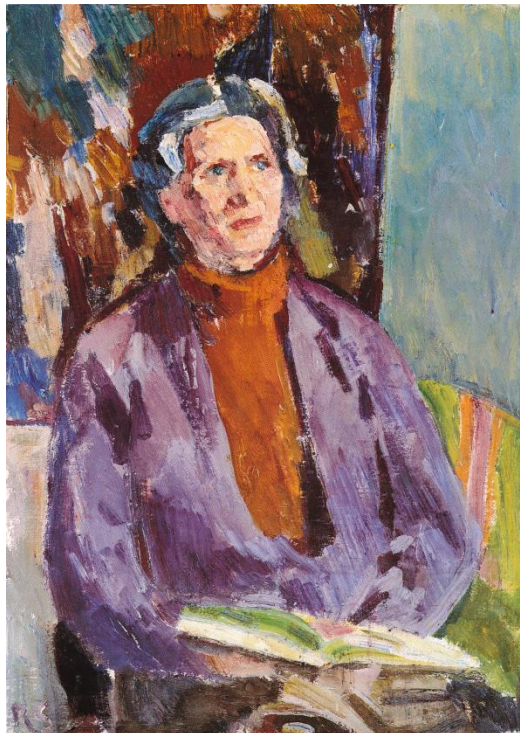
Rose Sommer-Leybold, *Weg zum See*, 1994

Abb. 110



Rose Sommer-Leypold, *Stilleben mit Glaskugeln*, 1994

Abb. 111



Rose Sommer-Leypold, *Frau Hoffmann*, 1988

Befragung zur Situation und Gleichberechtigung von Künstlerinnen heute

Ich schreibe meine Dissertation (Universität Heidelberg; Prof. Zuschlag) über die Zulassung von Frauen zu den deutschen Kunstakademien seit 1919 mit besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien (Karlsruhe, München, Nürnberg und Stuttgart).

Frauen erhielten erst vor noch nicht einmal einhundert Jahren die Gelegenheit, an den staatlichen Kunstakademien zu studieren. Zeitzeugenberichte veranschaulichen, dass die Eindrücke, die von den Studentinnen an den Akademien gesammelt wurden, unterschiedlicher Art waren – einige fühlten sich gleichberechtigt, andere zurückgesetzt und ignoriert. In der Zwischenzeit hat es immer wieder autobiographische Berichte von Künstlerinnen gegeben, die ihre Erfahrungen an der Akademie schildern. Interessant wäre es nun, zu erfahren, wie Künstlerinnen die Situation heute sehen.

Ziel dieses Fragenkatalogs ist es, dem Leser meiner Dissertation ein Bild der heutigen Situation von Künstlerinnen vermitteln zu können – was wurde von 1919 bis heute erreicht, wie hat sich die Situation verändert?

Die folgenden Fragen stehen beispielhaft für viele andere und sollen nur umreißen, was mich im Besonderen interessiert, es ist also keineswegs so, dass Sie alle Fragen beantworten müssen, sie dienen nur als Rahmen und sollen eine Vorstellung meiner Forschungsschwerpunkte geben. Ich freue mich aber auch über weiterführende Gedanken/Fragestellungen.

- 1) Studium: Haben Sie sich in Ihrer Studienzeit gleichberechtigt behandelt gefühlt? Wurden Frauen wie Männer vom Lehrkörper gleichermaßen behandelt? Wie verhielten sich die Studenten untereinander? Wie wurden Prämien und Stipendien verteilt?
- 2) Ausstellungen: Wie stufen Sie die Situation hinsichtlich Wettbewerbe/Ausstellungen ein, sind Künstlerinnen und Künstler hier gleichermaßen vertreten? Wie sieht es auf dem Kunstmarkt aus, gibt es hier Tendenzen, dass ein Geschlecht eher bevorzugt wird als das andere?
- 3) Karriere: Wie sehen Sie Ihre Karriere, gab/gibt es Entwicklungen/Erlebnisse, die Sie auf ihr Geschlecht zurückführen, oder sehen Sie keinerlei Unterschied zwischen Ihnen und Ihren Kollegen?
- 4) Partnerschaft/Familie: Mit Punkt 3) zusammenhängend schließt sich die Frage an, ob es in der Partnerschaft/Ehe/Familie aufgrund der künstlerischen Tätigkeit/Karriere Schwierigkeiten gab? Es wurde schon viel über Künstlerpaare berichtet, wie ist die Situation heute – ist die Frau immer noch jene, die ihre Karriere hinten anstellt, dem Mann den „Vortritt“ lässt, oder arbeiten heute beide Partner gleichberechtigt? Wie hat die Familie (Eltern etc.) das Vorhaben eines Kunststudiums unterstützt?
- 5) Geld: Was denken Sie zum Verdienst von Künstlerinnen und Künstlern, gibt es auch im Bereich der Kunst einen Unterschied zwischen Männern und Frauen?
- 6) Frauenkunst? Um noch einmal die viel diskutierte Frage aufzugreifen: Gibt es eine spezifisch „weibliche Ästhetik“? Haben Sie den „weiblichen Blick“? Sehen Sie Unterschiede zwischen der Kunst von Frauen und der von Männern, oder ist dies Ihrer Meinung nach eine frei konstruierte Behauptung?
- 7) Was denken Sie, weshalb greifen Frauen oft zu den sog. Neuen Medien?

Ich würde mich sehr freuen, wenn Sie sich die Zeit nehmen würden, diese Fragen zu lesen und mir Ihre Eindrücke und Erfahrungen mitzuteilen. Ich erhoffe mir so, einen besseren

Eindruck der heutigen Situation von Künstlerinnen zu erlangen, den ich auch in meiner Dissertation gerne mit einbringen würde. Falls Sie Fragen oder Anregungen haben: anne-kathrin@herber.ws

Ich danke Ihnen herzlich und freue mich schon sehr darauf, von Ihren Erfahrungen zu hören.

Fragebogen, *Befragung zur Situation und Gleichberechtigung von Künstlerinnen heute*, Februar 2009