



**FRAU DARF ...
100 JAHRE KÜNSTLERINNEN
AN DER AKADEMIE**

MUSEUM FÜRSTENFELDBRUCK

FRAU DARF ...
100 JAHRE KÜNSTLERINNEN
AN DER AKADEMIE



FRAU DARF ... 100 JAHRE KÜNSTLERINNEN AN DER AKADEMIE

Herausgegeben von
Angelika Mundorff und Barbara Kink
im Auftrag der Stadt Fürstentfeldbruck

MUSEUM FÜRSTENFELDBRUCK



INHALT

7 Grußworte

»Wir wollen keine Weiber haben!« Künstlerinnen 1880–1930er Jahre

- 12 BARBARA KINK Die Münchner Frauenbewegung um die Jahrhundertwende
32 ANGELIKA MUNDORFF Spurensuche – Künstlerinnen vor 1920
58 JUTTA MANNES Die künstlerische Ausbildung von Frauen vor 1920 in München und Umgebung
68 MEIKE HOPP »Das Allerhöchste aber hat eine Frau [...] noch nie erstrebt, geschweige denn erreicht«
Frauen an der Akademie der Bildenden Künste München
86 CAROLINE STERNBERG »münchen [ist] noch nicht vollkommen vergreist«
Münchner Netzwerke von Akademie-Absolventinnen der 1920er Jahre
100 VERENA BEAUCAMP »Man muss ein Hobby auch nicht übertreiben«
(Un-)möglichkeiten einer Künstlerinnen-Laufbahn

Kurzbiographien der Künstlerinnen

- 122 BEHRENDT-MASTAGLIO, IRMGARD 1905–1990
126 BILEK, FRANZISKA 1906–1991
130 CAMPI-EULER, DAISY 1893–1979
136 EBERHARD, MARIA 1897–1975
142 ECKART-AIGNER, LISSY 1891–1974
146 EULER-HENSELMANN, MARIANNE 1903–2002
152 FUSS, MARIA 1907–1979
156 HAAS-GERBER, GRETTEL 1903–1998
162 KRONSEDER, ELISABETH 1890–1989
168 KOHN, MARIE LUISE (MARIA LUIKO) 1904–1941
172 PROTZEN-KUNDMÜLLER, HENNY 1896–1967
176 WEBER, MARIA 1899–1984

Anhang

- 182 Quellen und Literatur
190 Autoren, Leihgeber und Dank
192 Impressum



Grußwort Stadt Fürstenfeldbruck

»Frau darf ... 100 Jahre Künstlerinnen an der Akademie«: Im Herbst 2020 jährt es sich zum hundertsten Mal, dass Frauen an der Akademie der Bildenden Künste in München zum Studium zugelassen wurden. Widerstrebend musste die Akademieleitung seit Oktober 1920 Künstlerinnen aufnehmen, da die Revolution von 1918 den Frauen die lang erkämpfte formale Gleichberechtigung gebracht hatte.

Wie viele Lebensbereiche war auch die Kunst bis weit ins 20. Jahrhundert hinein überwiegend eine Männerdomäne. Nach einem kurzen Intermezzo zwischen 1813 und 1839 – in diesen Jahren durften Frauen an der Akademie studieren – war es angehenden Künstlerinnen bis 1920 nicht mehr möglich, eine Akademiezulassung zu erringen. Die Weimarer Verfassung schließlich brachte den Frauen die gesetzliche Gleichberechtigung. Nun konnte auch die Akademie der Bildenden Künste Frauen den Zugang nicht mehr länger verweigern.

Die Ausstellung thematisiert die Ausbildungsbedingungen der etwas verächtlich als »Malweiber« bezeichneten Künstlerinnen. Sie begibt sich auf Spurensuche jener Studierenden, die vor 100 Jahren hoffnungsvoll ihr Studium begannen. Zwölf unterschiedliche Biographien dieser ersten Studentinnen, die in einigen Fällen auch unseren Landkreis berühren, zeigen, wie hart umkämpft der Kunstmarkt in den 1920er Jahren war. Die Ausstellung, die in Kooperation mit der Akademie der Bildenden Künste erfolgt, spürt den Wegen der Malerinnen nach, sie erinnert dabei auch an unterschiedliche Frauenschicksale dieser »verschollenen Generation«, die zwischen zwei Weltkriegen ihren Platz suchten.

Ohne großzügige Unterstützung der vielen öffentlichen und privaten Leihgeber, unserer Sponsoren und Förderer wären Ausstellungen in dieser Dimension nicht verwirklicht. Die Sonderausstellungen unseres Museums profitieren von diesen Hilfestellungen ungemein. Besonders danken möchte ich dem Bezirk Oberbayern, dem Kulturfonds Bayern, der Sparkasse Fürstenfeldbruck und dem Landkreis. Auch Dr. Caroline Sternberg vom Archiv der Akademie der Bildenden Künste sei herzlich für ihre Unterstützung gedankt!

Den Besucher*innen und Leser*innen des Katalogs wünsche ich viele Freude beim Ausstellungsbesuch und bei der Lektüre des Ausstellungsbandes.

Erich Raff
Oberbürgermeister der Stadt Fürstenfeldbruck

Grußwort
Akademie der Bildenden Künste München

Die Weimarer Republik brachte nach 1918 das Wahlrecht für Frauen und auch ihre Zulassung an die Kunstakademien. An der Münchner Kunstakademie gab es ab dem Wintersemester 1920/21 weibliche Studierende. All dies führte gerade in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre deutschlandweit zu einer Blütezeit der Kunst von Frauen, die aber für lange Zeit in Vergessenheit geriet.

Heute mischen sich Fragen zu Emanzipation und Gleichberechtigung der Frauen mit der Diskussion um gesellschaftliche Solidarität und Diversität. Auch an der Münchner Kunstakademie setzen sich Lehrende und Studierende in vielen Initiativen für diese wichtigen gesellschaftlichen Anliegen ein. Die Studentenschaft ist sehr international geprägt und mehr als die Hälfte ist weiblich. Der Generationswechsel der letzten Jahre brachte auch im Professorenkollegium einen Umbruch, nicht zuletzt hin zu mehr Frauen. Wir freuen uns auf neue Perspektiven für die Akademie!

Die Ausstellung »Frau darf ... 100 Jahre Künstlerinnen an der Akademie« blickt auf die ersten Studentinnen der Akademie vor 100 Jahren. Gerade an einem so geschichtsträchtigen Ort wie der Münchner Kunstakademie ist es absolut wichtig, die Geschichte der Institution aus verschiedenen Blickwinkeln zu reflektieren. Als Forschungsstelle zur Akademiegeschichte setzt sich das Akademiearchiv seit Jahren genau dafür ein. Wir freuen uns sehr über die fruchtbare Kooperation des Archivs der Akademie mit dem Museum Fürstenfeldbruck bei der Vorbereitung der Ausstellung. Allen Beteiligten, besonders Dr. Caroline Sternberg, der Leiterin des Akademiearchivs, danken wir für ihr Engagement und wünschen eine gute Resonanz für die Ausstellung.

Dieter Rehm
Präsident der Akademie der Bildenden Künste

Grußwort
Sparkasse Fürstenfeldbruck

Es mag aus heutiger Sicht erstaunen, dass Frauen bis vor hundert Jahren das Kunststudium an der Akademie der Bildenden Künste in München verwehrt war. Zwar standen die Kunstakademien theoretisch seit 1800 weiblichen Studierenden offen, doch kam es bald zu einem Jahrzehnte andauernden Stillstand. Alternativen boten die meist teuren privaten Malschulen oder die 1884 gegründete Damenakademie, deren Absolventinnen als »Malweiber« verspottet wurden. Und tatsächlich hält sich bis heute in manchen Köpfen die Überzeugung, dass Frauen zu großer Kunst nicht befähigt sind. 1920 wurde – kurze Zeit nach der Einführung des Frauenwahlrechts – die Münchner Kunstakademie für Studentinnen geöffnet.

Das Museum Fürstenfeldbruck hat sich dankenswerterweise in seiner aktuellen Ausstellung »Frau darf ...« dieses Themas angenommen. Die Ausstellung beleuchtet die Anfangsphase der weiblichen Ausbildung an der Kunstakademie und die oft schwierigen Arbeitsbedingungen im Kontext des zeitgenössischen Kunstmarkts. Sie gibt weitgehend vergessenen Malerinnen und Bildhauerinnen durch deren Werke und deren zum Teil sehr gegensätzlichen Biographien wieder ein Gesicht.

Die Sparkasse Fürstenfeldbruck hat auch dieses wichtige Ausstellungsprojekt des Museums Fürstenfeldbruck gerne unterstützt. Es ist uns ein Anliegen und zugleich im Sinne unseres öffentlichen Auftrags, unsere Geschichte mit all ihren Licht- und Schattenseiten im Gedächtnis zu bewahren. Besonders freut es uns, dass wir auch mit Leihgaben aus unserer hauseigenen Gemäldesammlung von »Brucker Malern« zu der Ausstellung beitragen konnten. Denn mit Lily Koebner-Linke und Irmgard Behrendt-Mastaglio berühren die Lebensläufe unseren Landkreis.

Wir wünschen der Ausstellung viel Erfolg und trotz der coronabedingt erschwerten Umstände einen möglichst großen Zuspruch!

Dr. Peter Harwalik
Vorstandsvorsitzender der Sparkasse Fürstenfeldbruck

**»WIR WOLLEN
KEINE WEIBER HABEN!«**

Künstlerinnen 1880–1930er Jahre





DIE MÜNCHNER FRAUENBEWEGUNG UM DIE JAHRHUNDERTWENDE

Barbara Kink

»Frau darf...«: Nach über 80 Jahren ließ die Münchner Akademieleitung zum Wintersemester 1920 gönnerhaft angehende Künstlerinnen wieder zum Studium zu. Dies geschah nicht aus freien Stücken, sondern war das Ergebnis jahrzehntelanger zäher Kämpfe, die Frauen seit Mitte des 19. Jahrhunderts führten. Gleichberechtigte Bildungschancen und politische Teilhabe waren die Hauptforderungen der Frauenbewegung, die seit Ende des 19. Jahrhunderts immer drängender wurden. Nach der Revolution von 1918 wurde die Gleichberechtigung der Frau in die Weimarer Verfassung übernommen. Die Akademie der Bildenden Künste konnte sich den Neuerungen nicht länger verschließen und musste ihre Pforten nun auch für weibliche Studierende öffnen. Im Folgenden wird die Vorgeschichte der Akademieöffnung skizziert.

Rollenzuweisungen

»Wir werden nicht aufhören, euch zu lieben, wir werden nicht aufhören, Kinder zu gebären [...]«.¹ Mit diesen Worten versuchte die in München lebende Frauenrechtlerin und Ärztin Dr. Hope Bridges Adams Lehmann (1855–1916) die Ängste vieler Männer vor emanzipierten Frauen zu zerstreuen. Der sich vor dem Ersten Weltkrieg liberal gebende

Ludwig Thoma (1867–1921) etwa bemerkte 1899 im politisch progressiven *Simplicissimus*: »Ich bin fürwahr kein Feind der holden Frauen, soweit sie rund sind, nett und appetitlich. [...] Nur eines giebt es, was ich wirklich hasse: Das ist der Volksversammlungsrednerinnen, der Zielbewussten tintenfrohe Klasse. [...] Sie taugen nichts im Haus, nichts im Bette [...]«.² Den so geschmähten »Volksversammlungsrednerinnen« dürfte Thoma in München öfter über den Weg gelaufen sein, war die bayerische Landeshauptstadt in der Prinzregentenzeit nicht nur ein Zentrum der Kunst und der Musen, sondern auch der Frauenbewegung.³ Thoma stand mit seinen spezifischen Rollenerwartungen und seiner männlichen Häme keineswegs alleine da. Zahlreiche Schmähedichte und Karikaturen beschäftigten sich mit dem Kampf um weibliche Rechte, deren Aktivistinnen man immer wieder unterstellte, schlicht keinen Mann gefunden zu haben. Als »Krönung« eines Frauenlebens galt nun einmal die Heirat. Wirft man einen Blick auf die Sterbeanzeigen der Jahrhundertwende, dann trifft man auf »Jungfrauen«, »...-töchter«, »...-gattinnen« oder »...-witwen«, denn weibliche Existenz bezog sich fast ausnahmslos auf den Vater oder Ehemann. Neben »rund, nett und appetitlich« attribuierte man Frauen um die Jahrhundertwende mit »sittsam«, »bescheiden«, »genügsam«, »unterwürfig« – Eigenschaften, die man als



KARL RAUPP (1837–1918)
Zeitungsleserin, um 1900, Öl auf Leinwand, 43,5 x 43,5 cm
Museum Fürstenfeldbruck
Zunehmend nahmen auch Frauen durch die Lektüre von Zeitungen das politische Tagesgeschehen wahr. Das Erscheinungsbild der dargestellten Zeitungsleserin lässt vermuten, dass sie dem bürgerlichen Milieu angehört. Aufschluss über die Identität der jungen Dame gibt die Provenienz des Gemäldes. Es gehörte ursprünglich dem Fürstenfeldbrucker Zeitungsverleger Albert Sighart. Möglicherweise handelt es sich um eine Tochter oder die Ehefrau.

LILY KOEBNER-LINKE (1891–1980)
Die Lesende, um 1914, Öl auf Karton, 36 x 36 cm
Museum Fürstenfeldbruck





Münchner Frauenrechtlerinnen aufgenommen im Atelier Elvira, um 1896, Süddeutsche Zeitung Photo
Hier ließ sich die »Speerspitze« der Münchner Frauenbewegung im Atelier Elvira ablichten: Zu sehen sind von links nach rechts Anita Augspurg, Marie Stritt, Lily Braun, Minna Cauer und Sophia Goudstikker. Die Frauen gehörten dem akademisch-gebildeten bürgerlichen Milieu an. Sie und ihre Mitstreiterinnen waren rastlos »für die Sache der Frau« auf Delegiertenkongressen unterwegs, verfassten Bittschriften, hielten Vorträge und organisierten Veranstaltungen.

Fassade des Ateliers Elvira, um 1896/97, bpk
Imposanter und zu Stein gewordener Ausdruck der kämpferischen Aufbruchsstimmung waren Fassade und Geschäftsräume der sog. Drachenburg in der Münchner Von-der-Tann-Straße 15, die die Jugendstilkünstler August Endell und Hermann Obrist entwarfen. Das frühe Hauptwerk des deutschen Jugendstils wurde 1944 zerstört.

spezifisch weiblich erachtete.⁴ Auf diese tradierten Rollen-zuweisungen prallten seit dem 19. Jahrhundert neue Lebensentwürfe von Frauen, die auf dem Recht auf Bildung, Erwerbstätigkeit und politischer Mitbestimmung basierten.⁵ Formuliert wurden diese Forderungen vor allem von Frauen aus den bürgerlichen Gesellschaftsschichten, unter ihnen viele Künstlerinnen, die mit an der Spitze der Frauenbewegung standen.⁶

Sie kämpften für ihre Geschlechtsgenossinnen, deren Lebenswelten geprägt waren von schwerer körperlicher Arbeit in der Landwirtschaft, im Handwerk, in der protoin-

dustriellen Heimarbeit und von der Tätigkeit in den entstehenden Fabriken. Allen gemeinsam waren die mangelnden Bildungschancen.⁷ Das überwiegend agrarisch geprägte Königreich Bayern bildete – anders als etwa das industrialisierte England mit seiner Suffragetten-Bewegung – keinen wirklich geeigneten Nährboden für die Frauenbewegung. Ein Sonderfall war München in der Prinzregentenzeit, das mit seiner spezifischen Atmosphäre Berlin als kulturelles Zentrum den Rang ablief.⁸ Das konservative, durch den Katholizismus geprägte Milieu und das bis 1909 in Bayern bestehende Vereins- und Versammlungsverbot für Frauen wirkte sich zunächst hemmend auf die unterschiedlichen weiblichen Initiativen zur Verbesserung ihrer Lage aus. Dennoch entstanden Ende des 19. Jahrhunderts die ersten Frauenvereine, die sich in ihrer Frühzeit oftmals als »Gesellschaften« tarnten: 1893 etwa im industrialisierten Nürnberg und 1894 in München.⁹

Frauenbewegung in München

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Zeit der Vereinsgründungen schlechthin. Auch Frauenvereine unterschiedlichster weltanschaulicher Couleur bildeten sich in größeren Städten und Märkten: Das breite Spektrum von der proletarisch-sozialistischen Frauenbewegung um Clara Zetkin und Rosa Luxemburg¹⁰ über den konfessionellen Zugang beispielsweise einer Ellen Ammann¹¹ oder den radikal-pazifistischen Flügel um Constanze Hallgarten zeigt, wie vielgestaltig der weibliche Aufbruch war.¹² Der stärkste Flügel war die – in sich nicht homogene – bürgerliche Frauenbewegung, deren bekanntesten Vertreterinnen Henriette Goldschmidt, Louise Otto-Peters, Helene Lange oder Luise Kiesselbach waren. Auch wenn die Motive der Frauenrechtlerinnen nicht unterschiedlicher hätten sein können, so traf man sich in einem kleinsten gemeinsamen Nenner: Grundsätzlich war die Verbesserung der Frauenrechte und die Bekämpfung sozialer weiblicher Not das Ziel der Emanzipationsbemühungen. In der Frühzeit der Frauenbewegung schrieben sich die Vertreterinnen vor



allem die Verbesserung der Frauenbildung, das Recht auf Berufstätigkeit und politische Partizipationsrechte auf ihre Fahnen.¹³

Auch wenn die Wiege der deutschen Frauenbewegung in Leipzig stand, so wurde München seit den 1880er Jahren zu einem Mekka für Frauen, die für weibliche Rechte kämpften und andere Lebenskonzepte erproben wollten.¹⁴ Das München des fin de siècle als »Stadt der Toleranz, der klassenübergreifenden Gemütlichkeit der Bierkeller, der politischen Integrationskraft und Reformfähigkeit, der

Künstler und der Bohème [...] des Katholizismus und der Sittlichkeitsbewegung, der Esoteriker, des Kunstgewerbes und des Kitsches«¹⁵ bot Künstler*innen und Frauenrechtler*innen ideale Daseinsbedingungen. Gravitationszentrum der Münchner Frauenbewegung war das Atelier Elvira, das Anita Augspurg und Sophie Goudstikker am 13. Juli 1887 eröffneten. Fotografie galt als ungemein modernes künstlerisches Medium und war beliebtes Experimentierfeld für Künstlerinnen.¹⁶ Der Fotosalon durfte sich schon bald als »Hofatelier« bezeichnen, die aristokratische und großbürgerliche Elite gab sich hier die Klinke in die Hand.¹⁷



LILY KOEBNER-LINKE (1891–1980)
Die Badenden, 1924, Holzschnitt koloriert, 15,5 x 21,8 cm
 Museum Fürstenfeldbruck

Um die Jahrhundertwende wurde München durch das Wirken von Karl Wilhelm Diefenbach, den man auch »Kohlrabi-Apostel« nannte, zu einem Zentrum der Lebensreformbewegung, die als kulturpessimistische Reaktion auf die Moderne zu verstehen ist. Reformkleidung, vegetarische Ernährung und Freikörperkultur waren wesentliche Anliegen. Der Monte Verità bei Ascona wurde zum Sehnsuchtsort von Anhänger*innen der Lebensreform, unter denen sich auch viele Künstler*innen befanden. Einer davon war etwa Hermann Hesse, der Trauzeuge von Lily Koebner-Linke.



Anzeige Atelier Elvira, um 1900, Privatbesitz

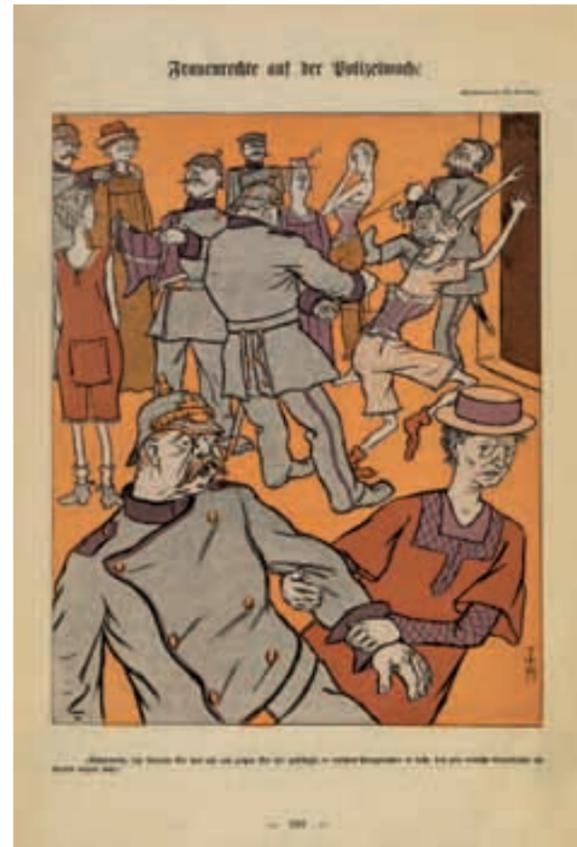
Großer Frauenumzug in München 1912, *Illustrirte Zeitung* vom 24.9.1912

Briefkopf »Verein für Fraueninteressen Fürstenfeldbruck.«, Brief vom 4.12.1916 an den Magistrat, Stadtarchiv Fürstenfeldbruck



THOMAS THEODOR HEINE (1867–1948)

»Frauenrechte auf der Polizeiwache«, *Simplicissimus* Jg. 7, Nr. 36, 1902, S. 288, 28 x 20 cm, Museum Fürstenfeldbruck
»Schutzmann, jetzt kommen Sie mal mit und zeigen Sie mir gefälligst, in welchem Paragraphen es steht, daß jede deutsche Untertanin ein Korsett tragen muss.« Das Thema Reformkleid erregte in den Städten die Gemüter. Zahlreiche Karikaturisten arbeiteten sich an dem neuen Erscheinungsbild der Frauen ab.



Reformkleid/Gesellschaftskleid, 1905–1910, Textil
Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg, Foto:
Frauke Wichmann

Raus aus den Zwängen! Das Korsett war äußerliches Zeichen der Unterdrückung und der unnatürlichen Lebensweise bürgerlicher Frauen. Die Ende des 19. Jahrhunderts entstehende Reformbewegung vermengte sich hier mit den Anliegen der Frauenbewegung und der Lebensreform- und Wandervogelbewegung. Viele der ersten weiblichen Ärztinnen trugen Reformkleidung und führten einen medizinisch untermauerten Kampf gegen das enge Schnüren des Frauenkörpers, das Leberquetschungen, Ohnmachtsanfälle und »Schnürbrüste« hervorriefe. Neben den von Männern verlachten »Reformsäcken« gab es auch Haute-Couture-Varianten, die von Jugendstil Künstlern wie Henry van de Velde oder Anna Muthesius entworfen worden waren.



RUDOLF GRIESS (1863–1941)

Szene in der Küche, 1910, Gouachierte Tuschfederzeichnung, Vorzeichnung zu den *Meggendorfer Blättern* oder *Fliegenden Blättern*, 35,5 x 29,5 cm, Museum Fürstenfeldbruck
Das Tragen von Reformkleidern war ein Phänomen der städtischen, gebildeten Oberschicht und stieß vielfach auch bei Geschlechts-genossinnen auf Unverständnis. Ein weiteres Zeichen der »neuen Frau« war das Rauchen von Zigaretten und seit den 1920er Jahren der Bubikopf.

Offensichtlich war es für die finanzkräftige Kundschaft kein Problem, dass die beiden Chefinnen sich mit ihrer unkonventionellen Lebensweise – unverheiratet, lesbisch, emanzipiert, finanziell unabhängig und intellektuell – allen tradierten weiblichen Rollenvorstellungen entzogen. Ein Charakteristikum der Münchner Frauenbewegung war die breite Beteiligung von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen wie Annette Kolb, Ricarda Huch, Carry Brachvogel, Marie Haushofer oder Emma Merk und das intellektuelle und künstlerische Milieu der Bewegung insgesamt.¹⁸ Die promovierte Juristin Augspurg, die eine Fotoausbildung absolviert hatte und früh zum Hauptmotor der Münchner Frauenbewegung wurde, gründete mit Ika Freudenberg und Sophia Goudstikker 1894 in München die *Gesellschaft für geistige Interessen der Frau*, die sie 1899 in *Verein für Fraueninteressen* umbenannte.¹⁹

Die Frauen-Vereinstätigkeit wirkte jenseits der Großstädte in die Fläche des Landes, so gab es auch in Fürstenfeldbruck einen *Verein für Fraueninteressen*.²⁰ In den Jahresberichten des Vereins wird die Ortsgruppe Bruck b.M. 1908 erstmals genannt. Unter der Vorsitzenden Frau Oberregierungsrat Kolbeck zählte der Verein zwölf namentlich nicht genannte Mitglieder. Schriftführerin der Ortsgruppe, die sich 1910 dem Kreisverband Oberbayern anschloss, war »FrL.« Sophie Lang.²¹ Die im Stadtarchiv Fürstenfeldbruck spärlich erhaltenen Dokumente zeigen ganz klassisch die Betätigungsfelder des bürgerlich-gemäßigten Frauenvereins auf: Säuglingsfürsorge, Veranstaltungen und Verlosungen, die zugunsten Bedürftiger organisiert wurden und schließlich die Sorge um die Hinterbliebenen der im Ersten Weltkrieg gefallenen Soldaten der Marktgemeinde.²² Die Vereinstätigkeiten erinnern an die Aktivitäten des von Ellen Ammann 1904 gegründeten Katholischen Frauenbunds und zeigen einen stark sozialfürsorgerischen Impetus der Vereinsmitglieder. Hier stand ganz die praktische Lebenshilfe im Vordergrund: Ausflüge, Veranstaltungen, Nahrungsmittel- und Sachspenden für Bedürftige, Stellen- und Unterkunftsvermittlung, Unterweisungen in der Säuglings- und Altenpflege. Angeboten

wurden auch verschiedene Vorträge, für die man sich Rednerinnen aus München holte: So sprachen beispielsweise Emma Merk-Haushofer, Centa Metzger oder Helene Sumper über die politischen Beteiligungsmöglichkeiten der Frau.²³

Der Kampf um Ausbildung und Bildung

Als eine »himmelschreiende Verirrung unseres Schul- und Erziehungswesens« empfand der Bauernbundführer Georg Ratzinger gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Pläne, die allgemeine Schulpflicht von sechs auf sieben Jahre anzuheben, denn ein höheres Bildungsniveau wirke sich negativ auf die weibliche »Zufriedenheit, die Liebe und Hingabe an die Arbeit in Stall und Feld« aus, so seine Einschätzung, die viele Männer teilten.²⁴ Allzu viel theoretisches Wissen und fachliche Qualifikation schien insbesondere für Mädchen und Frauen unpassend und hinderlich. Während im Arbeiter-, Bauern- und Handwerkermilieu Mädchen schon von früher Kindheit an in die Arbeitsprozesse der Erwachsenen miteingebunden wurden, stellte sich die Situation von Bürgerstöchtern anders dar. Konnte deren eigentliches Lebensziel, die Ehe, nicht erreicht werden, gab es für diese »höheren Töchter« außerhalb der Tätigkeit als Lehrerin wenig standesgemäße Erwerbsmöglichkeiten. Die Frauenrechtlerin Hedwig Dohm (1831–1919) und die beiden Sozialdemokraten August Bebel (1840–1913) und Georg von Vollmar (1850–1922) traten am Ende des 19. Jahrhunderts vehement für eine verbesserte Mädchen- und Frauenbildung, v.a. für eine gymnasiale und universitäre Ausbildung, ein.²⁵ Das Abitur als Voraussetzung für ein Studium wurde den Mädchen im Königreich Bayern bis 1901 verwehrt.²⁶ Mit der Grundvoraussetzung des Abiturs durften Frauen seit 1903 an den bayerischen Hochschulen München, Erlangen und Würzburg studieren. Damit war Bayern nach Baden das zweite Land im Kaiserreich, das Frauen an Hochschulen zuließ.²⁷ Auch hier führten die Gegner ähnliche Argumente ins Feld, wie jene, die im Vorfeld der Akademiezulassung von Frauen immer wieder begegnen: Das kleinere Gehirn



Sitzungszimmer in der »Sozial-caritativen Frauenschule« in der Münchner Theresienstraße, Photo Präbes München 1909 gründete Ellen Ammann die Vorläuferorganisation der heutigen Katholischen Stiftungsfachhochschule in der Münchner Theresienstraße.

Lehrküche Miesbach der Frauenschule Miesbach, um 1903, Berufsbildungszentrum Miesbach Eine fundierte Ausbildung im Haushalt hießen viele Männer willkommen: »Warum lassen Sie Ihre Tochter nicht lieber ordentlich kochen lernen? Es gibt so viele schlechte Künstlerinnen und so wenig gute Köchinnen«. Diese Aussage legt man dem Direktor der Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwark Anfang des 20. Jahrhunderts in den Mund.

der Frauen, die mangelnde Eignung zum wissenschaftlichen Arbeiten und die eigentliche Bestimmung der Frau zur Hausfrau und Mutter. Sicherlich war auch eine gute Portion Sorge vor weiblicher Konkurrenz mit im Spiel. Mit der Zulassung an die Universitäten war zwar ein großer Schritt geschafft. Der Weg aber zu Promotionen, Habilitationen und den damit verbundenen Stellen im Universitätsbetrieb und Verwaltungs- und Staatsdienst blieb für Frauen steinig und langwierig.²⁸

Der Zugang zur Akademie war den Frauen jedoch weiterhin verwehrt, ungeachtet der Tatsache, dass im Zeitraum zwischen 1813 und 1839 bereits 47 Studentinnen ihre künstlerische Ausbildung an der Akademie erhalten hatten.²⁹ Der Direktor der Akademie der Bildenden Künste, Ferdinand von Miller (1842–1929), und seine Kollegen waren sich in dieser Hinsicht vollkommen einig: »Vor hundert Jahren mußten die jungen Fräuleins nähen und stricken lernen; jetzt tun das die Maschinen; aber die Damen waren damals beschäftigt. Selbstverständlich wollen sie auch jetzt eine Tätigkeit haben und werfen sich deshalb sehr häufig auf die Kunst. Wenn auch vielleicht 10 Prozent von ihnen wirklich ein ernstes Bestreben haben, 90 Prozent ist es doch nur darum zu tun, die Zeit herumzubringen, bis ein glücklicher Gatte kommt, der sie von der Kunst wegholt.«³⁰ In die gleiche Richtung argumentierte dessen Bruder Oskar von Miller. An seine zukünftige Gattin, die Malerin Marie Seitz, schrieb er kurz vor der Eheschließung 1881:³¹ »Mit großem Erstaunen hörte ich, dass Du wieder Malstunden hast. Du hast ganz recht, dass Du dieses Vergnügen noch fort treibst, denn wer weiß, wie lange Du Dich noch mit solchen Geschichten beschäftigen kannst.«³²

Ein Kompromiss zwischen Traditionalisten und emanzipatorischen Bildungsreformern war eine profunde Ausbildung in den als weiblich erachteten Tätigkeitsfeldern Haushalt und Familie. Dazu gehörten alle Betätigungen rund um die Haushaltsführung wie Kochen, textile Arbeiten oder Wäschepflege als auch alle Arbeiten, die in einer Familie mit der Säuglings-, Kranken- und Altenpflege verbunden waren. Der bürgerlichen, katholischen Frauenbewegung

»Gleiche Rechte – gleiche Pflichten«, Wahlplakat der SPD zur Nationalversammlung im Januar 1919, Archiv der BayernSPD

»Mädchen und Frauen heraus aus der Finsternis«. Aufruf für die Wahl zur Nationalversammlung im Januar 1919, Entwurf Ludwig Kaimer, Stadtarchiv München

LILY KOEBNER-LINKE (1891–1980)
Revolution, 1918, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Sparkasse Fürstenfeldbruck

Lily Koebner-Linke war eine genaue Beobachterin der politischen Zeitläufe. Bezüglich ihres politischen Engagements – sie war zwischen 1931/32 Mitglied der NSDAP – besteht Forschungsbedarf.





LILY KOEBNER-LINKE (1891–1980)
 Frauenstimmrecht, 1918/1919, Tuschezeichnung über Bleistift,
 23 x 25 cm, Sparkasse Fürstenfeldbruck
 Gewählt wurde im Januar 1919 in Bayern zweimal: Am 12. Januar
 fand die Landtagswahl statt, am darauffolgenden Sonntag, den 19.
 Januar, die Wahl zur verfassunggebenden Nationalversammlung.
 Die überwältigende Mehrheit der Frauen machte von ihrem erst-
 maligen Wahlrecht Gebrauch. Man weiß, dass die Quote der wäh-
 lenden Frauen für die Landtagswahl bei 85,7 Prozent lag.

Frauenwahlrechts.⁴¹ Heftige Diskussionen gab es, ob die Stimmabgabe bereits für die bayerischen Landtagswahlen am 12. Januar 1919 gültig sein sollte. So hatten vor allem die Mehrheitssozialdemokraten große Befürchtungen, dass Frauen, die immerhin 53,4 Prozent der Wahlberechtigten stellten, überwiegend die konservative katholische Bayerische Volkspartei (BVP) wählen würden. Sie sollten recht behalten: Bei der Wahl des Bayerischen Landtags – mit einer sehr hohen Wahlbeteiligung von 86,3 Prozent – ging die BVP bayernweit mit 35 Prozent als Sieger hervor, dicht gefolgt von der SPD mit 33 Prozent.⁴² Im weitgehend agrarisch-handwerklich geprägten Brucker Bezirk konnte die Bayerische Volkspartei sogar 48 Prozent erringen.⁴³ Es steht zu vermuten, dass sich das Wahlverhalten der meisten Frauen an ihren Männern orientierte. Frauen durften sich nun auch aktiv in allen politischen Gremien betätigen: Unter den 256 Mitgliedern des Provisorischen Nationalrats befanden sich acht Frauen, wiederum acht Frauen zogen nach den Wahlen am 12. Januar 1919 in den Bayerischen Landtag ein.⁴⁴ Die erste Frau, die in einem politischen Gremium in Bayern sprach, war Rosa Kempf, die am 18. Dezember 1918 ihre Stimme für die Rechte der Frauen erhob. Zu Recht fragte sie: »Wenn wir uns in diesem Saal umsehen, dann werden Sie vergeblich die gleichberechtigte Beteiligung der Frau suchen. Wo hat der Bauernrat seine Bäuerinnen? [...] Wo hat die Arbeiterschaft ihre Arbeiterinnen? [...] Wir sogenannten bürgerlichen Frauen sind noch am stärksten vertreten.«⁴⁵

Der Streit um die Zulassung von Frauen an die Akademie

Die Zeit für studierwillige Künstlerinnen war nun gekommen: Am 28. Januar 1919 erhielt das Münchner Kultusministerium einen Brief, den die Studierenden der Damenakademie unter dem Eindruck der Ereignisse verfasst hatten: »Es ist eine grosse Ungerechtigkeit, dass den Frauen die Akademie noch verschlossen ist in einer Zeit, die ihnen das Wahlrecht gibt, die ihnen alle Universitäten,

technische Hochschulen und staatliche Kunstgewerbeschulen schon lange öffnete. Sie stossen auf den Widerstand veralteter Professoren, die mit der neuen Zeit nicht Schritt halten und eine Verstaatlichung der Schule des Künstlerinnenvereins vorschlagen.«⁴⁶ Schützenhilfe erhielt der Künstlerinnenverein wenige Tage später vom Bayerischen Verein für Frauenstimmrecht. Anita Augspurg und Lida Gustava Heymann forderten unmissverständlich die baldige Zulassung von Frauen – ein Ansinnen, das die Akademieleitung im Januar 1919 strikt mit einem »Nein« von sich wies.⁴⁷ Man führte unterschiedliche Argumente wie Raumprobleme, fehlende Toiletten und große moralische Bedenken hinsichtlich eines mit den Studenten durchgeführten Aktunterrichts ins Feld. Auch der Vorwurf des weiblichen Dilettantismus und die Vermehrung des Künstlerproletariats stand im Raum, war aber gepaart mit einer guten Portion Abwehr unliebsamer weiblicher Konkurrenz. Argumentativ unterstützt wurde die Akademieleitung durch die männlichen Studierenden, die behaupteten, dass es sich beim Kunststudium der Frauen ja eh nur um eine »vorübergehende, als Teil ihrer Allgemeinbildung in der Zeit zwischen Schulentlassung und Ehe« handele.⁴⁸ Das Memorandum führt an: »In der Tat zeigen die Erfahrungen an anderen Kunst-Akademien, z.B. Weimar und Karlsruhe, dass mit dem Eintritt der weiblichen Studierenden ein starkes Sinken der männlichen Qualitätsarbeit, überhaupt der Produktivität beginnt« und schließt mit den Worten: »Die Vollversammlung der Studierenden hat sich schon mehrfach aus vorgenannten Gründen einstimmig gegen eine Zulassung der Frauen erklärt.«⁴⁹ Die Uhr war jedoch nicht mehr zurückzudrehen: An der Formulierung des Artikels 109 der Weimarer Reichsverfassung vom 11. August 1919, dass alle Deutschen vor dem Gesetz gleich seien und Männer und Frauen grundsätzlich dieselben staatsbürgerlichen Rechte und Pflichten besäßen, gab es nichts zu rütteln. Schließlich musste die Akademie aufgrund der Weisung des bayerischen Kultusministeriums vom 6. August 1920 Frauen zum kommenden Wintersemester zulassen.⁵⁰ Man musste nun den Widerstand aufgeben und sich – sicherlich widerwillig –

dem politischen Druck beugen.⁵¹ Zum Wintersemester 1920 nahmen 17 Frauen das Studium an der Akademie auf – von ihren männlichen Kommilitonen und auch vom Großteil der Lehrenden wurden sie vermutlich nicht mit offenen Armen empfangen.⁵²

»Verschollene Generation?«⁵³

Der Kampf um ein Recht auf Ausbildung und um politische Partizipation waren die beiden elementaren Felder der unterschiedlich motivierten emanzipatorischen Bestrebungen. München wurde um die Jahrhundertwende zu einem Zentrum der Frauenbewegung, die von Anfang an ganz stark von Künstlerinnen mitgetragen und geprägt worden war. Der Erste Weltkrieg mit seiner »Emanzipation auf Zeit« läutete einen Veränderungsprozess ein, der mit der Weimarer Verfassung eine große Zäsur der Frauenbewegung darstellte: Die lang geforderte formal-juristische Gleichberechtigung von Mann und Frau war erreicht. Auch die Akademie der Bildenden Künste musste sich dem politischen Diktum beugen und Frauen zum Studium zulassen. Nach der Revolution schlug in Bayern und brennpunktartig in München das politische Pendel mit voller Wucht von links nach rechts. München wurde zum Sammelbecken völkisch-nationaler Bewegungen, Bayern unter Gustav von Kahr zur »Ordnungszelle«. Kein anderer hat die Situation so präzise geschildert wie Lion Feuchtwanger in seinem zweiten Teil der Wartesaaltrilogie »Erfolg«.⁵⁴ Auch wenn die 1920er Jahre noch unter dem Vorzeichen einer kulturellen Blütezeit deklariert werden können, endete die hoffnungsvolle Entwicklung mit der »Machtergreifung« der Nationalsozialisten, die unverhohlenen Ehe und Mutterschaft als die wahre Bestimmung der Frau forderten. Die nationalsozialistische propagandistische Überhöhung der Frau in ihrer Rolle als Mutter unterdrückte weibliche Emanzipationsbestrebungen und zwang durch ihre »Gleichschaltungsmaßnahmen« Frauenvereine zur Auflösung, jüdische Künstlerinnen wie Carry Brachvogel, Johann Oppenheimer oder Maria Luiko wurden erbarmungslos vom NS-Regime

ermordet und viele Aktivistinnen wie Anita Augspurg wurden zur Emigration gezwungen. Manche Künstlerin, die von den Nationalsozialisten als »entartet« gebrandmarkt wurde, ging in die innere Emigration. Das Frauenbild und die Kunstszene veränderten sich nach 1933. Die Aufbruchsstimmung, die mit der Akademiezulassung für Künstlerinnen herrschte und die auch die 1920er Jahre mit den verbesserten Ausstellungsbedingungen anhielt, wurde durch die Nationalsozialisten jäh gestoppt. Lediglich Kunstschaffende, die sich in den Dienst der nationalsozialistischen Ideologie stellten, wurden gefördert und hatten mitunter gute Ausstellungsbedingungen. Auch wenn die Geschlechterzuordnungen der nationalsozialistischen Ideologie weit komplexer sind, als lange angenommen – die Studentinnenzahlen an der Akademie schnellten vor allem in den Kriegsjahren in die Höhe und einige Künstlerinnen wurden durchaus protegirt – so verwendete die offizielle Propaganda wieder das alte Argument, warum Frauen von Bildungszugängen ferngehalten werden sollten: Eine durch gute Ausbildung und Studium qualifizierte Berufstätigkeit der Frauen führe zwangsläufig zu einer Vernachlässigung der Hausfrauen- und vor allem der dringend erforderlichen Mutterpflichten.⁵⁵ Es sollte bis in die späten 1960er Jahren dauern, bis die »zweite Welle« der Frauenbewegung wieder an die alten Forderungen der Aktivistinnen der Jahrhundertwende anknüpfen konnte.⁵⁶

1 Zit. nach Krauss, S. 7

2 Peter Schlemihl (Ludwig Thoma): Bekenntnis. In: *Simplicissimus* vom 11.11.1899, S. 263

3 Vgl. Richardsen 2018; Richardsen 2019/1 und Richardsen 2019/2; Schmidt-Thomé; Ludwig Thoma stand offensichtlich unter dem Eindruck des ersten bayerischen Frauentags von 1899.

4 Verwiesen sei hier stellvertretend für viele Frauenschicksale dieser Zeit auf Lena Christ, die in ihren »Erinnerungen einer Überflüssigen« die Probleme eindrucksvoll schildert.

5 Eine Politisierungswelle, die auch Frauen berührte, ging von den revolutionären Ereignissen im Umfeld der Märzrevolution von 1848 aus. Dies betraf etwa Louise Otto-Peters, Amalie Struve, Emma Herwegh, Henriette Obermüller; vgl. Schraut

6 Richardsen 2019/1, S. 25–40

7 Frauenleben in Bayern; AK Frauen in Bayern; Weber-Kellermann, S. 204–227

8 Von der überbordenden Literaturfülle seien nur genannt Kubitzka; AK Prinzregentzeit; AK Ab nach München!; Metzger

9 Richardsen 2019/1, S. 25; Schmidt-Thomé, S. 64–73; die Vereinsgesetzgebung,

die Frauen verbot, sich in politischen Vereinen zu organisieren und an politischen Versammlungen teilzunehmen, war von 1850 bis 1908 in Kraft.

10 Kampf; Schulz, S. 653–655

11 Godin; Neboisa; Holtmann; Kink

12 Heymann/Augspurg; Panzer/Piöbl; Pfeiffer; Hiltrud Häntzschel, Frauenfriedensbewegung. In: *Historisches Lexikon Bayerns*, URL: <http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Frauenfriedensbewegung> (eingesehen am 18.9.2020)

13 Auch die Arbeiterinnenvereine forderten verbesserte Bildungschancen. Hier lag jedoch der Schwerpunkt auf der Verbesserung der Löhne und der Arbeitsbedingungen.

14 Vgl. Schaser; Schraut, S. 35–31; Volland/Bauer

15 Krauss, S. 108; Metzger; Nerdinger; AK Prinzregentzeit

16 AK Ab nach München!, S. 332–335

17 AK Herz/Bruns; <https://www.literaturportal-bayern.de/themen> (eingesehen am 7.9. 2020)

18 <https://www.literaturportal-bayern.de/themen>; AK Ab nach München!, S. 336–345

19 Richardsen 1/2019 und 2/2019; vgl. auch <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/themen>; Unter den 237 Mitgliedern des *Vereins für Fraueninteressen* befanden sich auch 22 Männer, vornehmlich aus dem großbürgerlichen, künstlerischen Umfeld: die Jugendstilünstler August Endell und Hermann Obrist, der Volkswirt Max Haushofer oder die Dichter Ernst Freiherr von Wolzogen und Rainer Maria Rilke. Ein hervorragenden Einblick in die Zeitverhältnisse bei Heymann/Augspurg

20 Der *Verein für Fraueninteressen* existiert auch heute noch. Leider ist das seit 1894 geführte Münchner Archiv des *Vereins für Fraueninteressen* bis auf wenige Dokumente kriegszerstört. Wir danken dem *Verein für Fraueninteressen* für die Auskünfte.

21 Die namentlich bekannten Mitglieder sind alle dem gutsituierten Brucker Bürgertum zuzurechnen: FrI. Sophie Lang wird als »Privatiere« in der Kapuzinerstraße 7 geführt, Frau Oberregierungsrat Kolbeck wohnte in der Pucher Str. 236; ein weiteres namentlich erwähntes Mitglied war Emmy Schnell, wohnhaft am Leonhardsplatz 403; vgl. Adressbuch für Fürstenfeldbruck und den Bezirk Fürstenfeldbruck von 1909

22 Stadtarchiv Fürstenfeldbruck, A 4-218

23 Fürstenfeldbrucker Wochenblatt, 24.12.1918, 5.1.1919, 5.4.1919, Stadtarchiv Fürstenfeldbruck

24 Zit. nach van Dülmen, S. 37

25 Van Dülmen, S. 39–47. Eine schulische Ausbildung jenseits der sechs- bis siebenjährigen Volksschule für Bürgerstöchter boten private Lehrer, Klosterschulen, Pensionate und konfessionelle Mädchenanstalten von Maria Ward oder Theresia Gerhardinger. Vgl. Häntzschel/Bußmann; Huerkamp

26 Zum erstenmal versuchte sich eine Frau an der LMU München 1873 einzuschreiben. Eine Zulassung wurde jedoch rundherum abgelehnt. In Zürich und Bern waren Frauen bereits seit 1867 zum Studium zugelassen. Vgl. Costas, S. 27; Krauss, S. 35; Schmidt-Thomé, S. 55

27 Seit 1909 waren Frauen an allen deutschen Universitäten zugelassen; vgl. Dohmen, S. 12

28 Frauenleben in Bayern, S. 106; zum Frauenanteil in der Lehre an der Akademie der Bildenden Künste vgl. Jehl/Sternberg

29 Kovalevski/Reuter, S. 39–86

30 Zit. nach Schmidt-Thomé, S. 52

31 Czernin

32 Brief Oskar von Miller an Marie vom 9.10.1881: Deutsches Museum, NL 113, Nr. 0203, zit. nach AK Die Millers, S. 101

33 Richardsen 2018, S. 20–31. In die gleiche Richtung zielte der evangelische Pfarrer Wilhelm Löhe, der 1854 das Diakonissenhaus Neudettelsau gründete, um dort Frauen eine qualifizierte Berufsausbildung im pflegenden Bereich zu geben.

34 Vgl. Wörner-Heil

35 Frisch 2015; Frisch 2016

36 Schmidt-Thomé, S. 70–71. Der Verein konnte in Bayern erst nach der Revision des Vereinsrechts und der Zulassung von Frauen zu Vereinen tätig werden.

37 Dirk Götschmann, Wahlrecht, publiziert am 22.11.2006. In: *Historisches Lexikon Bayerns*. URL: [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Wahlrecht_\(Weimarer_Republik\)](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Wahlrecht_(Weimarer_Republik)) (eingesehen am 8.9.2020); Frauen wählen; Angermair/Heusler, S. 91–94; Schötz, S. 187–220

38 Zit. nach Frauenleben in Bayern, S. 168; siehe auch Hiltrud Häntzschel, Frauenfriedensbewegung, publiziert am 21.5.2007. In: *Historisches Lexikon Bayerns*, URL: <http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Frauenfriedensbewegung> (eingesehen am 31.8.2020)

39 Dies wurde gesetzlich sanktioniert mit dem sog. Hilfsdienstgesetz vom Dezember 1916. Sternsdorf-Hauck; Krafft

40 Graf, S. 49. Zur Beteiligung von Frauen an der Revolution vgl. auch Angermair/Heusler, S. 91 und v.a. Kampf

41 Das Frauenwahlrecht war bereits in den Reformen Dandls vom 2. November 1918 vorgesehen. Kurt Eisner proklamierte das freie und allgemeine Wahlrecht zwei Tage früher als Philipp Scheidemann in Berlin; Vgl. Frauen wählen

42 Angermair/Heusler, S. 89

43 Wollenberg, S. 221

44 Der Frauenanteil im Bayerischen Landtag schrumpfte in den 1920er Jahren: 1920 waren es acht, 1924 vier, 1928 fünf und 1933 nur noch zwei Frauen. Vgl. Angermair/Heusler, S. 91–92

45 Sommer, S. 104–106; Zitat S. 104–105; Panzer/Piöbl, S. 141–144; Schmidt-Thomé, S. 163–169

46 BayHStA MK 14102, zit. nach Hopp 2011, S. 223; weitere Quellen im Umfeld der Diskussion um die Zulassung von Frauen vgl. Kovalevski/Reuter

47 Hopp 2011, S. 223; zum Zulassungsstreit Hopp 2007, S. 21-26; sehr quellen-gesättigt bei Kovalevski/Reuter, S. 15–49; Dohmen; Herber

48 Memorandum der Studierenden der Akademie der Bildenden Künste München an das Staatsministerium vom 3.2.1919, zit. nach Hopp 2011, S. 224

49 Kovalevski/Reuter, S. 27

50 Staatsministerium an die Akademie der Bildenden Künste München vom 6.8.1920

51 Kovaleski/Reuter; Hopp 2011, S. 217–219; Krämer, S. 19–36; mittlerweile wurde Carl Marr als kommissarischer Leiter der Akademie eingesetzt.

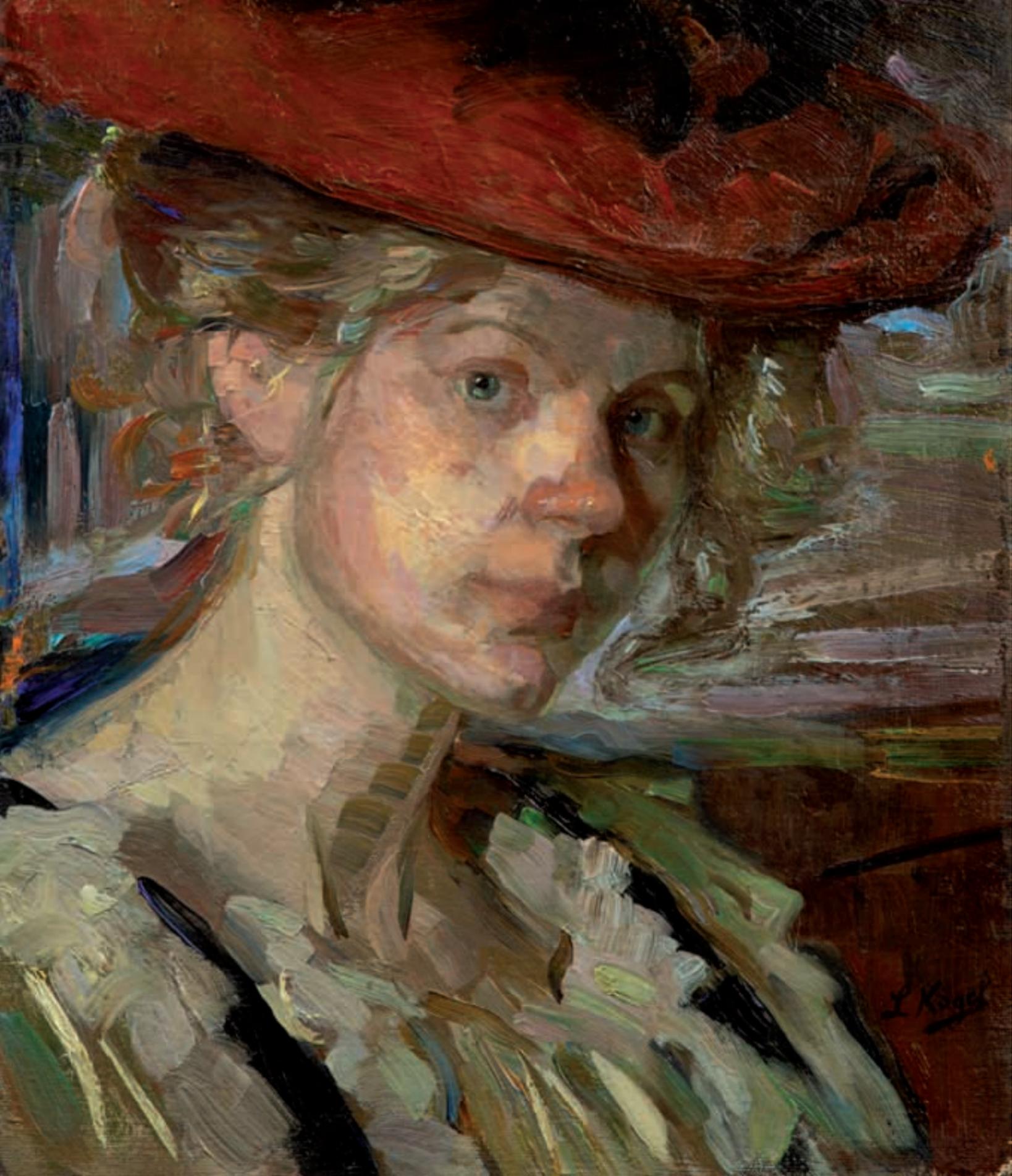
52 Der prozentuale Anteil von Frauen an der Akademie lag zwischen 1920/21–1949 bei ca. 20–25 Prozent; vgl. Hopp 2007, S. 28

53 Der Begriff »verschollene Generation« bezeichnet Künstler*innen, die zwischen 1880 und 1914 geboren wurden, vgl. von der Dollen 2000

54 Feuchtwanger

55 Im Januar 1943 hielt Gauleiter Paul Giesler an der LMU München eine Rede, in der er betonte, dass Studentinnen ja nur an der Universitäten seien, »um sich einen Mann zu fischen. Und im Übrigen wäre es viel wichtiger, dem Führer Kinder zu schenken«. Vgl. Kraus, S. 314. Vgl. auch Manns. Dennoch wuchs kriegsbedingt der Frauenanteil an der Akademie in den Jahren zwischen 1939 und 1944 (die Semester zwischen WS 1944 bis WS 1945/46 fielen aus) auf 44 bis 69 Prozent an; vgl. Hopp 2011, S. 15

56 Vgl. Gerhard; Schaser



SPURENSUCHE – KÜNSTLERINNEN VOR 1920¹

Angelika Mundorff

Das Kunstschaffen von Künstlerinnen in unserer Region kommt erst nach und nach ans Licht. Wie die Ausstellungen der letzten Jahre gezeigt haben, lohnt es sich immer, sich mit dem Werk der weitgehend Vergessenen zu beschäftigen. Für das frühe 20. Jahrhundert lassen sich schätzungsweise 20 Künstlerinnen in unserem Raum »entdecken«, deren Werke mehr oder weniger in Vergessenheit geraten, verschollen oder zerstört sind. Anders als viele ihrer männlichen Kollegen wurden die Malerinnen und Bildhauerinnen der Jahrhundertwende in der kunstwissenschaftlichen Forschung stark vernachlässigt und damit in die Bedeutungslosigkeit abgeschoben, ohne dass die Qualität ihrer Werke überhaupt diskutiert wurde. Künstlerinnen haben tatsächlich mehr innovative Kraft bewiesen, als ihnen von der Kunstgeschichtsschreibung zugewiesen wurde. Erst in jüngster Zeit wird über diese Frauen geforscht, werden ihre Kunstwerke ausfindig gemacht und vereinzelt in Ausstellungen und Literatur gewürdigt. Sie repräsentieren die Kunst der deutschen Moderne genauso gut wie ihre männlichen Kollegen.

LINDA KÖGEL (1861–1940)
Porträt Isabella Wilson mit rotem Hut, Öl auf Leinwand
44 x 36 cm, Privatbesitz

Für den vorliegenden Artikel nehmen wir die Künstlerinnen einer Generation in den Fokus, die für das Recht einer regulären Ausbildung an den Kunstakademien kämpften, aber noch nicht ans Ziel kamen. Sie sind die unmittelbaren Vorgängerinnen der ersten Akademie-Studentinnen. Ihre Anstrengungen, ihre Hoffnungen und Erwartungen, ihr Künstlertum gegen alle Widrigkeiten und Widerstände sind beispielhaft für die Chancen und Karrieren dieser Frauengeneration und finden sich in weiten Teilen auch noch in den nächsten Generationen.

In diesem Zusammenhang begeben wir uns auf Spurensuche und stellen fest, dass nur die wenigsten der »Brucker Malerinnen« von hier stammten. Sie kamen wie ihre männlichen Kollegen aus den unterschiedlichsten Regionen Deutschlands oder sogar Europas und zogen meistens aus den großen Kunstzentren in den idyllischen Markt, sei es nur für eine Sommerfrische oder für Monate oder Jahre. Von vielen wissen wir heute nicht viel mehr als ihre Namen und einige Lebensdaten, obwohl sie zum Teil in ihrer Zeit einen hohen Bekanntheitsgrad hatten. Zu ihnen gehören Paula Baur von Ising (1860–1944)², Cläre Nissen-Neuhaus (1878–1950)³, Carola Baer-von Mathes (1857–1940)⁴ und Linda Kögel (1861–1940). Nur selten gelingt es, von diesen Künstlerinnen Werke ausfindig zu ma-

chen. Vereinzelt sind Arbeiten in größeren Museen aufbewahrt, jedoch selten öffentlich präsentiert. Der überwiegende Teil ist in Familien- oder Privatbesitz oder verloren gegangen. Seit kurzem befinden sich Einzelstücke ihres Werkes im Museum Fürstenfeldbruck.

Die Malerinnen Johanna Oppenheimer (1871–1942)⁵ und Selma Plawneek-Des Coudres (1883–1965) wurden in unserem Haus bereits vor einigen Jahren in monographischen Ausstellungen vorgestellt, andere wie Lily Koebner-Linke (1891–1980) und Isabella Wilson-Steinheil (1872–1951) sind als Ehefrauen/Partnerinnen bekannter Künstler wie Gustav Bunge und Carl F. Steinheil in den entsprechenden Ausstellungen in eigenen Sequenzen präsentiert worden.⁶ Ihr Werk ist nur in geringem Umfang öffentlich verbreitet, wird aber teilweise in privaten Kunstsammlungen wohlgehütet.

Als Freundin Isabella Wilson-Steinheils weilte auch ihre Lehrerin und Künstlerkollegin Linda Kögel in den Jahren 1905 bis 1908 hin und wieder in Emmering bei Fürstenfeldbruck.⁷ Sie war in ihrer Zeit sehr angesehen und wurde von der Kunstwelt ebenso geschätzt wie von ihren früheren Studienkolleginnen, z. B. Käthe Kollwitz (1867–1945).⁸ Heute ist ihr Name nur noch wenigen ein Begriff. Sie alle schufen bedeutende Gemälde und Grafiken, waren unter den Zeitgenossen wohlbekannt und stellten ihre Werke in den großen Münchner Ausstellungen aus, z. T. auch in anderen Kunstmetropolen wie Berlin, Basel oder Paris und in kleinen regionalen Kunstausstellungen. Ihre Verkaufszahlen blieben meist hinter denen ihrer männlichen Kollegen zurück und sie alle hatten mit Vorurteilen und Ressentiments zu kämpfen.

München übte Ende des 19. Jahrhunderts, ähnlich wie Paris, eine große Anziehungskraft auf Künstler*innen aus. Man sprach von einer »ländlichen Großstadt«, die längst nicht so von Industrieanlagen und -bauten dominiert war wie andere. Gefördert durch das großzügige Mäzenatentum des Prinzregenten Luitpold genoss die Kunst hohes Ansehen in der Stadt. Nie wieder sollte die Kunstszene

einen so großen Einfluss auf das städtische Leben und die Gesellschaft haben. Nichts schien unmöglich. Vor allem die Frauen akzeptierten nicht länger den Platz und die Rolle, die ihnen gesellschaftlich zugewiesen waren. Um 1907 waren 1.447 Künstler offiziell in München registriert. Davon nur 202 Frauen!⁹ Nichtsdestoweniger hatten die Künstlerinnen das Gefühl, dass sich die Situation zu ihren Gunsten wandelte. »Malerin, Schriftstellerin, Schauspielerin, Fotografin, Tänzerin, Puppenmacherin, Komikerin waren plötzlich realistische Existenzformen geworden, die es zu erproben galt.«¹⁰ Es fehlten jedoch nach wie vor vergleichbare Ausbildungsmöglichkeiten. Weiblichen Studierenden wurde an den Kunstakademien in Deutschland der Zugang zur akademischen Ausbildung bis auf wenige Ausnahmen ausdrücklich verweigert, unabhängig davon, wie talentiert oder entschlossen sie waren.¹¹ Die Abneigung der Professoren und auch der männlichen Studenten gegen die Aufnahme von Frauen war groß. Wie wir wissen, sollte es trotz häufiger Forderungen von Seiten der Künstlerinnen und von Studierenden der Damenakademie des *Künstlerinnenvereins* noch bis 1920 dauern, bis das Bayerische Staatsministerium eine Öffnung der Münchner Akademie für Frauen verfügte.

In all diesen Jahren blieb den Frauen für ihre Ausbildung zur Künstlerin nur der Umweg über ein vielfach teureres Studium an privaten Malschulen. Die Qualität dieser Ausbildungsmöglichkeit wurde von vielen als gering eingestuft. Oft handelte es sich um kleine Unternehmen renommierter Professoren, die sich damit ein lukratives Zubrot verdienten. Aus wirtschaftlichen Erwägungen neigten sie dazu, zu viele Schülerinnen aufzunehmen und nicht zwischen Dilettantinnen und ernsthaften Interessentinnen zu unterscheiden. Prüfungen und eine fächerübergreifende Ausbildung fanden nicht statt. Lehrplan und Unterrichtsstunden waren nicht vielfältig und zeitlich stark begrenzt.¹²



Die Fehr-Klasse des *Künstlerinnenvereins* (Isabella Wilson rechts hinten), Juni 1895, Privatbesitz



ISABELLA WILSON-STEINHEIL



LILY KOEBNER-LINKE



LINDA KÖGEL



SELMA PLAWNEEK-DES COUDRES



CLÄRE NISSEN-NEUHAUS

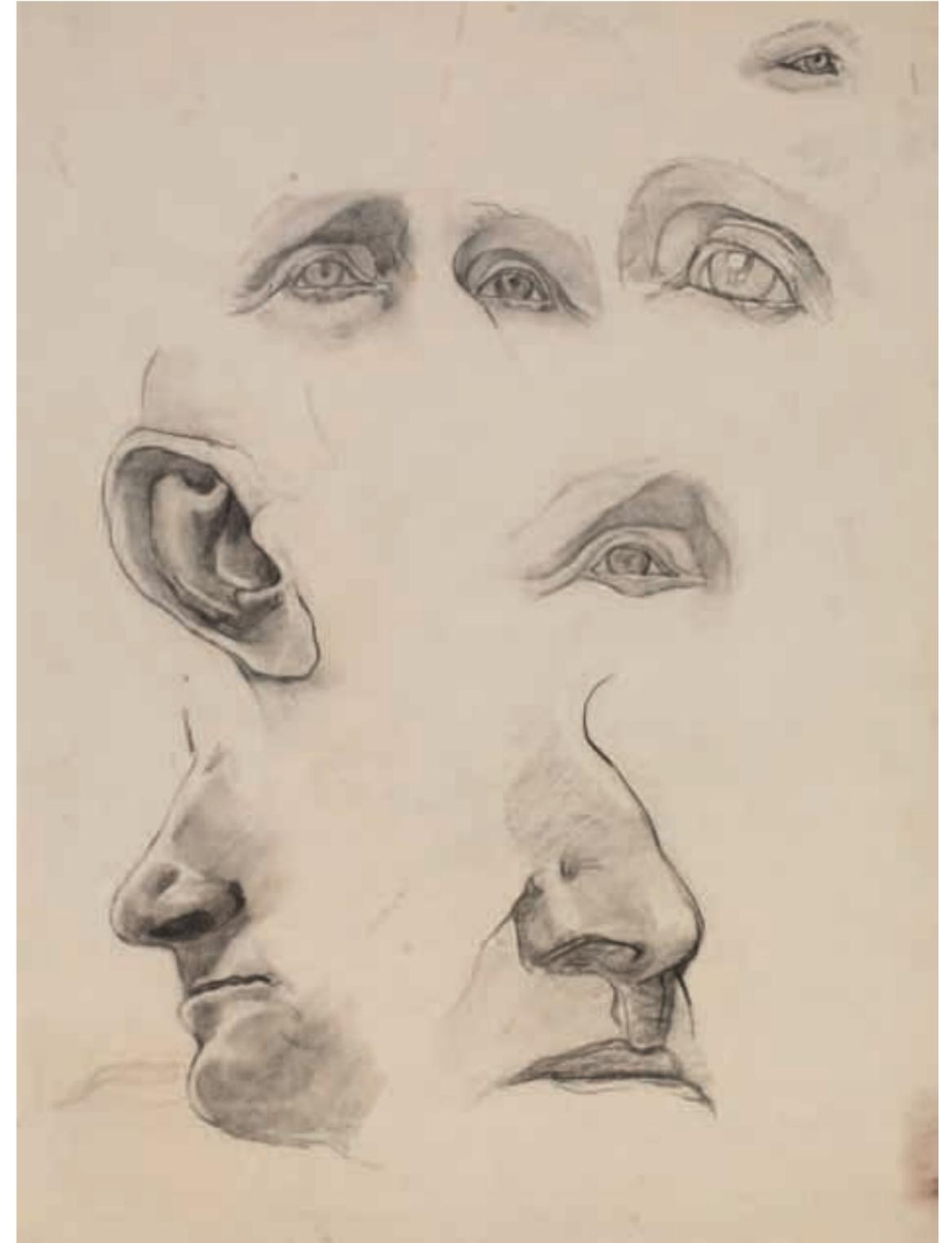


JOHANNA OPPENHEIMER

Frauen aus ganz Europa besuchten in großer Zahl sogenannte Sommerakademien, eine zeitlich begrenzte Variante der privaten Malschulen. Sie wurden in landschaftlich schön gelegenen Orten angeboten und verbanden die Kurssituation mit Ferienstimmung. Nicht selten wurden die Kurse von Künstlern der Avantgarde angeboten. Sie standen dem Frauenstudium häufig offener gegenüber als ihre konservativeren Kollegen.

Selma Plawneek-Des Coudres nahm zweimal, nämlich 1910 und 1911, an einem Sommerkurs bei Julius Exter (1836–1939) in Feldwies am Chiemsee teil.¹³ Exter, seit 1902 Professor an der Kunstakademie und bedeutender Vorkämpfer moderner Malerei in München, betrieb dort seit 1905 eine Sommer-Malschule. Das Thema »Akt im Freien« war eine besondere Attraktion der Ausbildung. Im Gegensatz zu den privaten Malschulen war die Unterrichtssituation an der 1884 gegründeten Damenakademie des *Künstlerinnenvereins* weitaus besser. Da sie nicht kommerziell betrieben wurde, waren die Kosten deutlich günstiger als an privaten Malschulen, wenn auch höher als die Beiträge an der Akademie. Aber selbst an dieser renommierten Damenmalschule waren die Kunstdozenten nicht immer gewillt oder fähig, ihr Können an die Schülerinnen weiter zu geben. Eindrucksvoll schildert Isabella

Wilson die Unterrichtssituation in einem Brief an Linda Kögel: »Das ist wirklich ein colossaler Unterschied, wie Du arbeitest und wir in der Schule, z. B. bei uns ist so gar nichts heraus zu quetschen, kannst du nicht wenn du wieder kommst, mal bis Ostern in die Aktklasse kommen? Das wäre herrlich für dieselbe. K. meinte zwar neulich, warum ich nicht bei Dir zeichnete anstatt bei Jank, denn wir sind jetzt ganz auf dem Hund und Jank scheint uns wie Hertichs Bruder. Gestern stiess er nur hier und da, wie ein Teufel, dem Flammen aus dem Munde kommen, Urteile aus und war nach 4 Minuten wieder draußen (einzige Korrektur in der Woche!), er sah aus als ob er eine Kröte verschluckt hätte, [...] der Schnür sagen wir immer, sie müsste es ihm klar machen, dass diese Art uns gewiss nicht fördert, im Gegenteil, er ist zu grässlich und erwartet nichts Gutes von uns. Na es muss ihm halt etwas sehr gegen den Strich gehen! Ich hörte (unter uns), er wolle fort, wahrscheinlich hat er eine Professorenstelle, die er wollte, nicht gekriegt und ärgert sich deshalb. [...] Immer droht er noch zur Schnür mit der Kopfklasse, dass einige dahin sollten und die anderen dahin, wohin sie wollten, wo er uns los ist, anstatt einfach einen Kopf zu stellen oder leichte Aktstellungen. Eben haben wir eine Sebastian-Stellung, die nur die Schnür herauszukriegen scheint. Wir sind alle eingeschüchtert.«¹⁴





ISABELLA WILSON (1872–1951)
Kopfstudien, Bleistift auf Karton, Privatbesitz

ISABELLA WILSON (1872–1951)
Gesichtsstudien, Bleistift auf Karton, Privatbesitz



Trotz der genannten Defizite war die Damenakademie von dem Bestreben des *Künstlerinnenvereins* geprägt, Frauen Gelegenheit zu einer der Akademie der Bildenden Künste vergleichbaren Ausbildung zu bieten, und erzielte ein anerkanntes Niveau.¹⁵ Auch einige der Brucker Malerinnen lernten an der bekannten Malschule des Münchner *Künstlerinnenvereins*. Paula Baur von Ising studierte dort von 1907 bis 1920 u.a. bei Angelo Jank (1868–1940), Wilhelmine Buttgerit (1851–1936) von 1891 bis 1904, Betty Nägeli (1854–1947) von 1891 bis 1904 und Cläre Nissen-Neuhaus von 1903 bis 1910. Isabella Wilson nahm dort von 1895 mit Unterbrechungen bis 1904 am Unterricht von Ludwig Herterich (1856–1932) und Angelo Jank teil. Johanna Oppenheimer war von November 1900 bis 1910 an der Damenakademie eingeschrieben und lernte unter anderem bei Heinrich Knirr (1862–1944) Kopf- und Aktzeichnen sowie Komposition.

Von Anfang an wurden auch Frauen als Lehrkräfte verpflichtet. Diesen Künstlerinnen bot sich so eine willkommene Gelegenheit, ihre Existenz zu sichern und ihre Geschlechtsgenossinnen zu fördern. So leitete Carola Baer-von Mathes von 1890 bis 1894 die Landschafts- und Stilllebenklasse des Münchner *Künstlerinnenvereins* und unterrichtete in denselben Fächern noch bis 1900. Gleichzeitig gab sie einige Zeit auch private Malkurse für Frauen in Wildenroth (bei Grafrath). Sie war ehemalige Schülerin und spätere Ehefrau des bekannten Münchner Landschaftsmalers Fritz Baer (1850–1919) und stilistisch wie auch thematisch der Malerei ihres Gatten verbunden. Ihre koloristisch herben Wiesen- und Waldlandschaften sind allerdings deutlich ruhiger und geben die jahreszeitlichen Stimmungen sehr präzise wieder.¹⁶

In späteren Jahren wurden auch ehemalige Schülerinnen der Damenakademie als Lehrerinnen eingestellt, wie etwa Linda Kögel, die 1889/90 die Gips- und Vorbereitungs-klassen des Instituts leitete.

Linda Kögel war neben Käthe Kollwitz eine der prägendsten Gestalten des Münchner *Künstlerinnenvereins* um

1900. Bei ihren Künstlerkolleginnen war die hoch aufgeschossene Linda (*»die lange Kögel«*) vor allem bekannt wegen ihres *»Talents und ausgeprägten Farbensinns«*.¹⁷ Nach ihrer Lehrtätigkeit machte sich Linda Kögel selbstständig, sie unterrichtete aber weiterhin Privatschülerinnen. Es begann eine Zeit reger Ausstellungsbeteiligung, entsprechend dem von den Künstlerinnen geschaffenen Credo: *»Wenn wir malen, wollen wir [...] Gutes einmal in Münchener oder Pariser Salons haben, so gut wie die Maler.«*

1891 debütierte Linda Kögel auf der *»Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im kgl. Glaspalast«*. Sie zeigte hier drei Ölgemälde, u. a. ein *»Selbstporträt«* und wurde von Fritz von Uhde (1848–1911) für die Goldmedaille vorgeschlagen. Noch Jahre später wurde in ihren frühen Werken die an alten Meistern geschulte Hell-Dunkel-Malerei und ihre weiche und tonige Pinselführung gerühmt.¹⁸

1894 stellte sie zwei Gemälde auf der Großen Berliner Kunst-Ausstellung aus. Mit Porträts und Stillleben, die von der zeitgenössischen Kritik immer wieder positiv besprochen wurden, war Linda Kögel auch auf Ausstellungen der *Münchener Secession* vertreten.¹⁹ 1906 gehörte sie zu den Begründerinnen der Ausstellungsgemeinschaft *»Verbindung Bildender Künstlerinnen«*, zusammen mit anderen Münchner und Berliner Künstlerinnen, u. a. Julie Wolfthorn (1864–1944) und Käthe Kollwitz. Die Verbindung bildete eine eigene Gruppierung in der *Sezession*, da ihrer Ansicht nach zu wenige Frauen in den Ausstellungen vertreten waren. Außerdem sollten Netzwerke außerhalb der jeweiligen Stadt geschaffen werden, vergleichbar den Vertretungen für die männlichen Kollegen.²⁰ 1907 war Linda Kögel dann auch in der Ausstellung dieser *»Verbindung«* in der *»Modernen Kunsthandlung«* an der Goethestraße in München zu sehen.

Die bemerkenswerte Künstlerin experimentierte sowohl im Bereich Grafik als auch in der Malerei mit verschiedenen Techniken. Dass sie sich darüber hinaus auch als Bildhauerin betätigte, belegt ein Grabsteinrelief mit der Darstellung

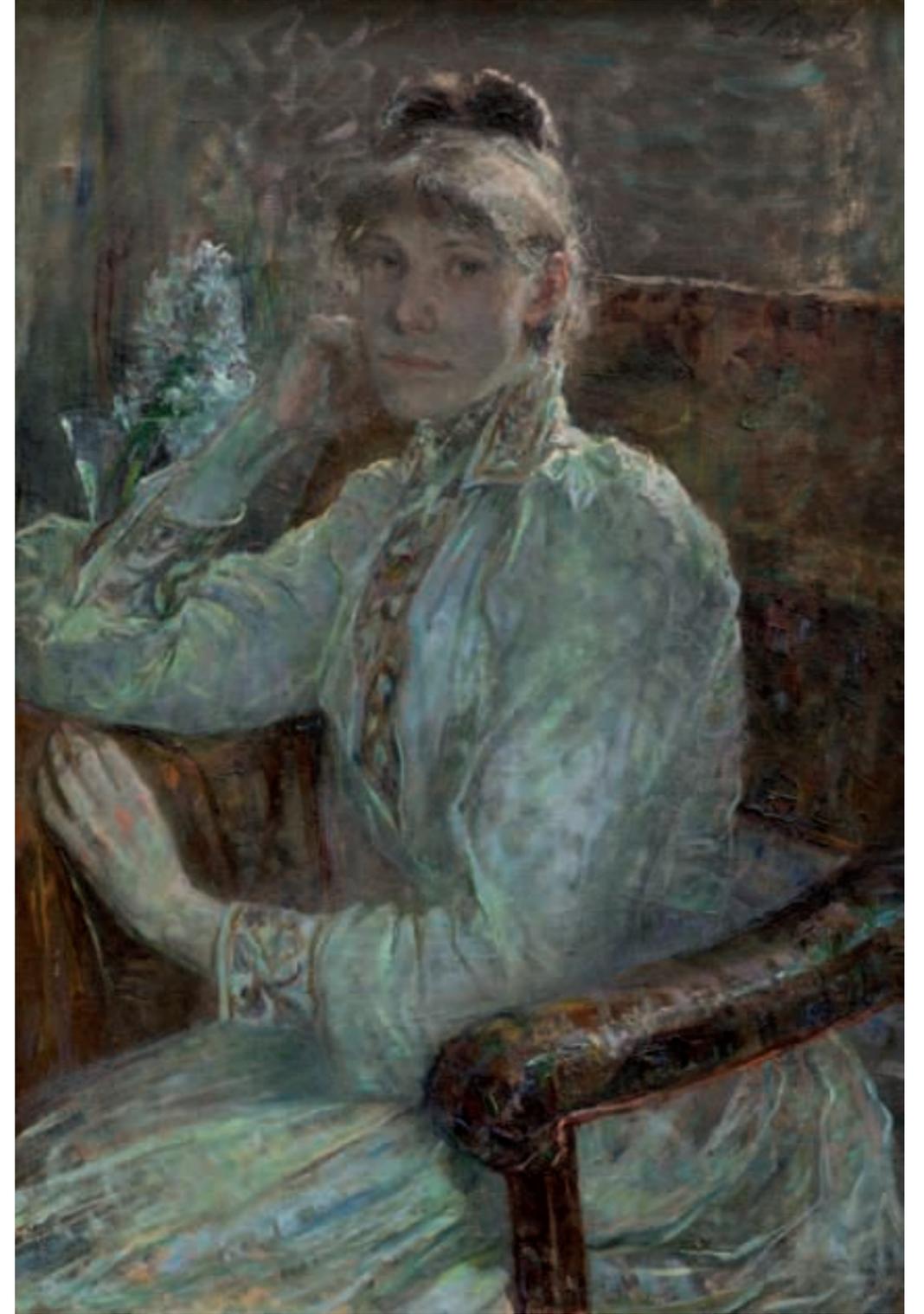


JOHANNA OPPENHEIMER (1872–1942)
Interieur mit Rosen, 1922, Öl auf Leinwand, 45 x 45 cm
Museum Fürstfeldbruck



CAROLA BAER-VON MATHES (1857–1940)
Moorlandschaft, Öl auf Leinwand, 42,5 x 53 cm
Museum Fürstenfeldbruck

LINDA KÖGEL (1861–1940)
Selbstporträt, Öl auf Leinwand, 98 x 70,5 cm, Privatbesitz





LINDA KÖGEL (1861–1940)
Portrait Isabella Wilson, 1895, Tempera, Kreide auf Holz
 83 x 95 cm, Privatbesitz

eines Frauenkopfes mit erhobenen Händen, das sich im Kirchengarten der Münchner Erlöserkirche befindet.

1902 wandte sich Linda Kögel dem Fresko zu.²¹ Die Wandbilder für die Erlöserkirche in München (1903/04) und die Kirche in Hannover-List (1905–1917, kriegszerstört) gehören zu ihren bedeutendsten Arbeiten.²² Diese Aufträge waren etwas ganz Besonderes, da Frauen bei Vergaben im öffentlichen Bereich normalerweise nicht berücksichtigt wurden. Linda Kögel war eine der ganz wenigen Künstlerinnen, die sich im offiziellen Kunstbetrieb durchsetzen konnte.

Die um die Jahrhundertwende entstehenden Secessionen boten schließlich vermehrt auch Künstlerinnen die Gelegenheit, sich zu profilieren und durch direkte Vergleiche anschaulich zu beweisen, dass ihre Bilder sich mit denen der Männer messen können. Auch Johanna Oppenheimer, die sich 1910 als Kunstmalerin in München selbständig machte, wurde Mitglied bei den *Juryfreien e. V.* und war mit ihren Arbeiten dort 1911 bis 1917 vertreten. 1919 und 1921 nahm sie im Glaspalast in der Abteilung »Freie Kunstausstellung« teil. Ab 1924 zeigte Johanna ihre Bilder auch auf den Ausstellungen der *Künstlervereinigung Fürstentfeldbruck*.²³ Seit 1933 war ihr Leben entscheidend von der Judenverfolgung durch das NS-Regime geprägt. Das Reichskammerkulturgesetz vom 22. September 1933 verfügte den Ausschluss jüdischer Künstler aus der Reichskulturkammer. Dies kam einem Berufsverbot gleich. Verfolgung und Vernichtung der Malerin hatten zur Folge, dass nur ein Bruchteil ihres Werkes aufgefunden wurde.²⁴ Die malerische Entwicklung ist so kaum nachvollziehbar. Die Bildthemen Oppenheimers bewegen sich in den für Künstlerinnen der Zeit typischen Sujets: Bildnisse, Landschaften und Stillleben. Während sie in der Frühzeit großformatige Stillleben und Figurenkompositionen zeigte, die von impressionistischen Vorbildern wie Edouard Manet und Berthe Morisot angeregt sind, malte sie ab 1921 fast nur noch kleine Landschaften, Blumenstillleben und Porträts von Kindern aus Schöngeising.²⁵

Viele der jungen Künstlerinnen heirateten bereits kurz nach ihrem Studium. Für manche talentierte junge Frau wurde die Kunst während ihrer Ehe zum reinen Zeitvertreib oder musste ganz unterbleiben. War der gewählte Partner selbst Künstler, erhöhten sich die Chancen der Frauen für eine Fortsetzung des Kunstschaffens deutlich. Künstler-ehen entstanden nicht selten aus einem Lehrer-Schülerinnen-Verhältnis, wie z.B. bei Carola von Mathes und Fritz Baer. Beide nahmen auch nach der Familiengründung rege am Kunstleben teil. 1891 war Baer-von Mathes in der »Ausstellung deutscher Kunst- und Industrieerzeugnisse« in London vertreten. Von 1891 bis 1899 stellte sie regelmäßig im Münchner Glaspalast aus, zudem bei der *Münchener Secession*, im Kunstverein und den Ausstellungen des *Künstlerinnenvereins*, unter anderem 1903 in der Ausstellung von Werken Münchner Künstlerinnen im Künstlerhaus anlässlich des 3. bayerischen Frauentages.²⁶

Auch Paula Baur-von Ising, eine äußerst begabte Aquarellistin, setzte ihre künstlerische Karriere nach der Heirat mit dem Kunstmaler Arnold Baur (1869–1947) fort. Ihre Werke erzielten angeblich deutlich höhere Preise als die ihres Mannes. Sie zeigen eine hohe Detailfreude und kräftige Farben. Der Vergleich beweist, dass Arnold und Paula Baur heimische Landschaften bevorzugten.

Als Kunstmalerin war auch Cläre Nissen-Neuhaus bis zu ihrem Lebensende tätig. Ihre Ehe hatte nur wenige Jahre gedauert. Mit einer Freundin lebte sie in einer kleinen Villa in Fürstentfeldbruck. Leider haben sich nur sehr wenige Arbeiten von ihr erhalten. Doch zeigen ihre Blumenstillleben ein sicheres Gespür für Form und Farbe. Selbst Gründungsmitglied der *Brucker Künstlervereinigung* beteiligte sie sich ab 1924 regelmäßig an deren Ausstellungen.

Deutlich anders verlief das Leben der jungen Malerin Isabella Wilson. Sie betätigte sich nach ihrer Verheiratung mit Carl F. Steinheil (1860–1917) 1905 und der Geburt der ersten Tochter 1906 nicht mehr künstlerisch und wechselte offenbar ohne zu hadern in ihre Rolle als Ehefrau und Mutter,



JOHANNA OPPENHEIMER (1872–1942)
Schöngeising im Winter, 1928, Öl auf Leinwand
 36,5 x 50 cm, Museum Fürstfeldbruck

PAULA BAUR-VON ISING (1860–1944)
Hinterhof eines Schweizer Gebirgsdorfes, Aquarell
 32,5 x 25,5 cm, Museum Fürstfeldbruck

CLÄRE NISSEN-NEUHAUS (1878–1950)
Blumenvase, Öl auf Leinwand, 77 x 67 cm
 Museum Fürstfeldbruck





kümmerte sich um den großen Garten und genoss das Leben in der ländlichen Idylle in Emmering und später am Chiemsee. Nur manchmal bedauerte sie ihre Situation: »Bin wirklich auf dem Weg ein Sumpflümchen zu werden. Was geistigen Fortschritt anbelangt. Wenn Carl mal aus der Monet-Manet-Ausstellung oder sogar von Meyer aus München heimkehrt, bin ich immer so leicht abflauend für ihn und denke immer an die Kinder.«²⁷

Am künstlerischen Arbeiten der Freundin Linda Kögel nahm sie allerdings großen Anteil. Linda akzeptierte die Absage Isabellas an die Kunst offenbar ohne Vorbehalte und hielt sie ihrerseits über ihre Arbeit (z. B. bei den Freskoarbeiten in Hannover-List) auf dem Laufenden. In dem Brief, den sie 1906 an ihre Freundin Isabella anlässlich der Geburt des ersten Kindes sandte, schilderte sie alle möglichen Schwierigkeiten: »Von meiner Arbeit ist bisher nichts Guthes zu melden. Ich habe schrecklich viel Ärger. Als ich die Rahmen für die Cartons an die Wand befestigen ließ, stellte sich heraus, dass diese Backsteinwand überall Sal-

peterausschwitzungen zeigt, die Backsteine also nicht gut sind und verschimmeln muss. [Nun muss] diese Wand, die extra für das Bild gemacht wurde, ganz neu gemacht werden [...] Dieser Ärger vor allem! Außerdem bis jetzt kann ich keinen Kalk und Sand auftreiben, der sicher gut ist. Die Leute versprechen es immer, dann schreiben sie ab. Ich bin die letzten Tage immerfort deswegen herumgelaufen in der Stadt. Vorige Woche auch schon [...] andere Schwierigkeiten genug. Habe so viel Kopfschmerzen hier, das kommt wohl vom anderen Klima. Das Schlimme ist, daß d. Künstlerische so leidet durch diese schlechten Zeiten – ich werde so mürbe und die kostbare Zeit vergeht. Hoffen wir, daß mit nächster Woche endlich eine anständigere Behandlung seitens der holden Geschäftsleute sich einstellt. Es ist kein schönes Wetter. Dieses Hannover. Rathe nur dem Kindchen recht ab, Malerin zu werden. Es soll lieber einen Maler heiraten, wie du es gemacht hast.«²⁸

Erst viele Jahre nach dem Tod ihres Mannes Carl F. Steinheil scheint Isabella die Malerei wieder aufgenommen zu



ISABELLA WILSON (1872–1951)
Stillleben mit blauer Vase, Öl auf Holz, 33,5 x 40 cm
Privatbesitz

ISABELLA WILSON (1872–1951)
Landschaftsstudie, Kreide auf Karton, 25 x 32 cm
Privatbesitz

haben, aber offenbar nur in privatem Rahmen und ohne professionelle Ambitionen: »[...] wie gut es Dir tun wird jetzt mal so richtig auszuspannen, gingst so lange im Geschirr, braves Belchen. Bist du mit Deinem Malen zufrieden? Ich hoffe sehr, daß ich's zu sehen bekomme, wenn Du über Hannover kommst. Darauf freu ich mich.«²⁹

Als ideale künstlerische Ergänzung erscheinen die Werke des »ungleichen Künstlerpaares« Des Coudres, die in den wenigen Jahren ihrer Ehe von 1921 bis 1924 entstanden.³⁰ Immer wieder tauchen Landschaftsmotive auf, die jeder der beiden auf gemeinsamen Malausflügen angefertigt hat. Gegenseitige stilistische Einflüsse in anderen Arbeiten beider aus dieser Zeit sind durchaus festzustellen.³¹ Betrachtet man den noch vorhandenen Bilderbestand der Selma Des Coudres fällt schnell auf, dass sich die Malerin bis in die Zwanziger Jahre künstlerisch weiterentwickelte.³² In den frühen Arbeiten ist der Einfluss japonisierender Farbholzschnitte des Jugendstils spürbar und auch die Nähe zur Malerei der Gruppe *Neu-Dachau*. Die wenigen bekannten Ölbilder aus dieser Zeit sind avantgardistisch und fallen durch ihre vitale Farbigekeit und expressionistische Malweise auf. Die finanzielle Absicherung durch die Ehe mit Adolf scheint Selma die Möglichkeit gegeben zu haben, ihre künstlerischen Fähigkeiten voll auszuschöpfen. Sie brachte sich auch in die Kunstszene Fürstenfeldbrucks ein und machte sich dort einen Namen. Neben Cläre Nissen-Neuhaus war sie 1924 als einzige Frau ein Gründungsmitglied der *Brucker Künstlervereinigung*. In der Bevölkerung war sie bis dahin eher als kuriose Figur wahrgenommen worden, da die junge Baltin deutlich größer und stattlicher war als der ältere Adolf Des Coudres. Sie nahm für sich ausgesprochen männliche Attribute in Anspruch; schon in den Zwanziger Jahren trug sie Hosen und rauchte Zigarre. Nach dem Tod ihres Mannes 1924 und dem Verlust des Vermögens in den Finanz- und Wirtschaftskrisen dieser Zeit ließ die künstlerische Kraft von Selma Des Coudres deutlich nach. Zwar beteiligte sich die Malerin an den regelmäßigen Ausstellungen der *Künstlervereinigung* und fungierte zeitweise sogar als

deren Vorstand, aber um sich über Wasser zu halten, schuf sie Werke, die man als »Brotkunst« bezeichnen kann. Porträts, vor allem von Kindern, und Blumenstilleben für ihre Auftraggeber in Bruck sind gekonnt gemalt, zeigen jedoch keine großen künstlerischen Ambitionen mehr.

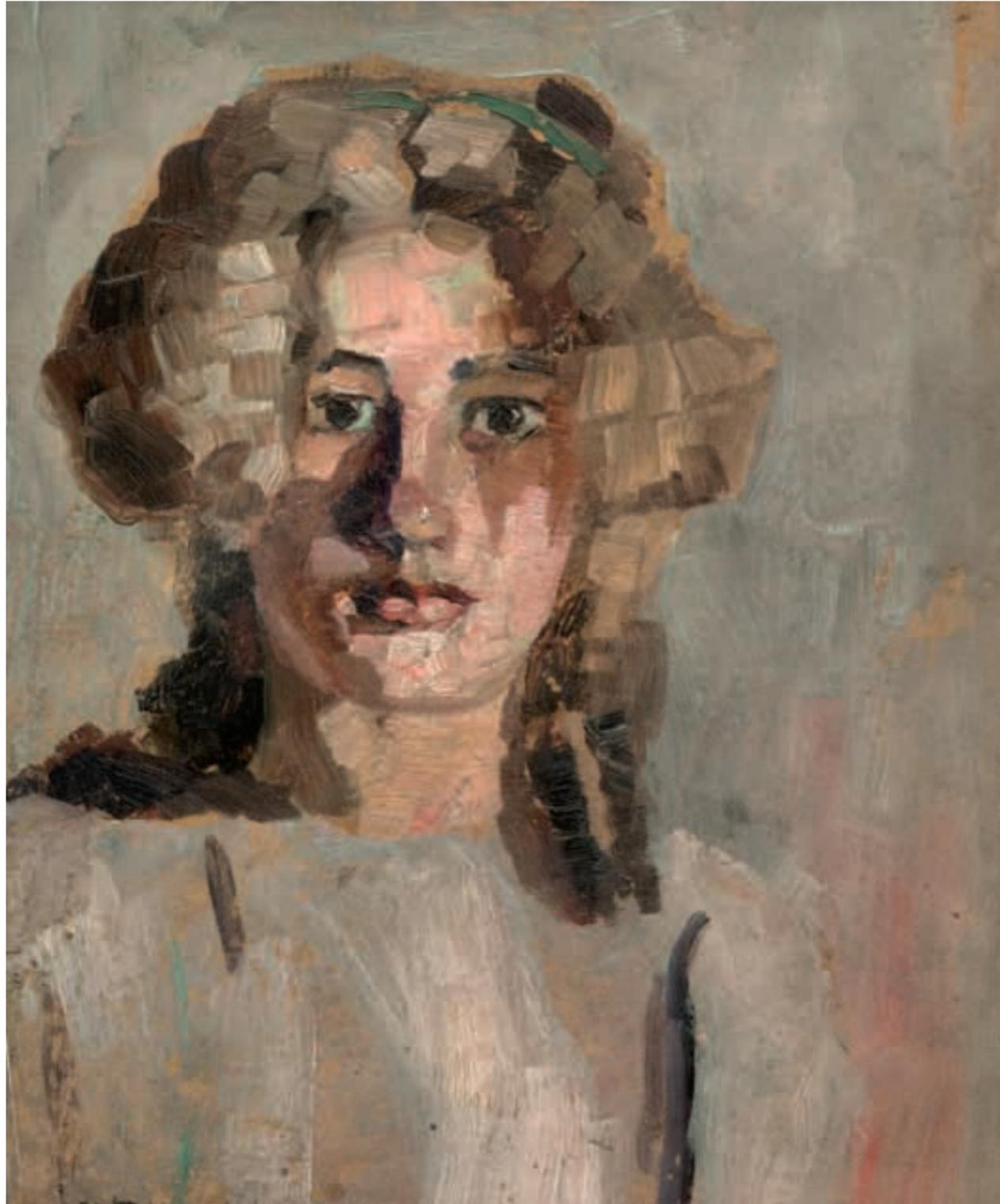
Fazit

Frauen, die sich um 1900 dem Beruf Künstlerin verschrieben hatten, verweigerten sich zumeist den gängigen Rollenvorstellungen und müssen eine rebellische Kraft in sich getragen haben. Die Anliegen der Frauenbewegung waren ihnen nicht fremd. Hin und wieder blitzen kämpferische Aussagen auch in Quellen auf. So schrieb Isabella Wilson 1897 an Linda Kögel: »Ich habe in Köln in dem Dom und anderen alten Plätzen immer auf Stimmung gewartet um endlich mal einen ordentlichen Brief zu schreiben. Stattdessen habe ich aber manche Cigarette für die Frauen angezündet (d. ist so ein Schlachtruf), aber nicht immer richte ich mit dieser Aufforderung zum Kampfe was aus.«³³

Mit viel Energie haben die meisten Künstlerinnen dieser Zeit an der Professionalisierung und Weiterentwicklung ihrer Kunst gearbeitet. Hindernisse gab es viele. Von der ermüdenden Suche nach Atelierräumen, die sich die Künstlerinnen leisten konnten, berichten verschiedene Quellen. Dieses Problem wurde auch im Briefwechsel Wilson-Kögel immer wieder thematisiert: »Ich kann mir vorstellen, wie sehr die Ungewissheit über die Atelierverhältnisse Sie selbst da oben nicht in Ruhe lässt – und ich wünschte etwas Nützlicheres thun zu können als meine

SELMA PLAWNEEK-DES COUDRES (1883–1965)
Selbstporträt, Öl auf Pappe, 37 x 30 cm, Privatbesitz





LILY KOEBNER-LINKE (1891–1980)
Selbstporträt, 1914, Öl auf Leinwand, 37 x 28 cm
Sparkasse Fürstenfeldbruck

Meinung abzugeben. Auf jeden Fall komme ich Ende September mit nach München, und kann man dann zusammen ordnen. Eigentlich finde ich es furchtbar schade, wenn Ihr schönes Zimmer mit all seinen Stimmungen in ein Atelier verwandelt werden sollte – wenn aber, müssten Sie in dem anderen wohnen.»³⁴

Und: »Sie haben jetzt gewiss Bestimmtes über das K'sche Atelier gehört – ich erinnere mich, wie malerisch Sie's fanden. Zu schade, dass das Atelier in der Hohenzollernstraße nur mit Garten zu haben ist.«³⁵

Auch die systematische Konfrontation mit den massiven Vorurteilen über das weibliche Unvermögen und die Behinderungen im Kunstbetrieb müssen sich entsprechend negativ auf das Selbstbewusstsein der Frauen ausgewirkt haben. Wo Selbstvertrauen, ästhetische Gewissheit und Selbstbestimmung nötig gewesen wäre, hatten sie mit dem Dämon des Selbstzweifels, der Schuld und Lächerlichkeit zu kämpfen.

Auf Basis der überlieferten Werke kann man durchaus den Eindruck gewinnen, dass nicht alle Künstlerinnen konsequent an der Entwicklung eines eigenen Stiles gearbeitet haben. Die stilistischen, aber auch die qualitativen Unterschiede im Oeuvre der Malerinnen verwundern zunächst. Macht man sich aber bewusst, mit welchen Schwierigkei-

ten die Künstlerinnen dieser Zeit generell zu kämpfen hatten, welcher enorme Konkurrenzdruck vorhanden war und welchen Schwierigkeiten sich speziell die Frauen in der Kunst ausgesetzt sahen, ist es nur zu verständlich, dass sie ihr Kunstschaffen den Bedürfnissen des Marktes anpassen mussten. Waren sie in der eher ländlichen Region im Münchner Westen ansässig, war die »Brotkunst« nochmal deutlich weiter von avantgardistischen Strömungen entfernt als im Umfeld der Großstadt.

Inwieweit die hier vorgestellten Künstlerinnen, die noch nicht in den Genuss der akademischen Ausbildung gekommen waren, die ersten Absolventinnen dieser Kunstakademie als Konkurrenz fürchteten, ist nicht überliefert. Soweit überschaubar sind die Karrieren in den Dreißiger und Vierziger Jahren durchaus ähnlich verlaufen. Die politische Entwicklung in Deutschland und auch speziell die traditionelle (reaktionäre), offizielle Kunstvorstellung in München war für alle Künstler*innen eine große Herausforderung und führte zu den unterschiedlichsten Lebensentscheidungen. Kriege, politische Verfolgung und finanzielle Krisen taten ihr Übriges.

Die vorliegende Auswahl der Künstlerinnen zeigt in jedem Fall, dass die Beschäftigung mit ihren Werken viele Überraschungen birgt und dass es auch im Bereich der klassischen Moderne noch viel zu entdecken gibt.



Isabella Wilson im gemeinsamen Atelier Kögel-Wilson, 1896
Privatbesitz

Porträtfotos: Isabella Wilson Steinheil, Privatbesitz; Lily Koebner-Linke, Museum Fürstfeldbruck; Claire Nissen-Neuhaus, gemeinfrei; Linda Kögel, Privatbesitz; Selma Plawneek-Des Coudres, um 1909, Privatbesitz; Johanna Oppenheimer, um 1910, Museum Fürstfeldbruck

1 Gemeint sind Künstlerinnen, die ihre Ausbildung vor 1920 erhielten, also noch nicht an der Akademie zugelassen waren.

2 Paula Baur von Ising lebte von 1913–1944 in Fürstfeldbruck und zeigte Arbeiten in der »Ersten örtlichen Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe« 1914. Vgl. Kleinknecht, S. 456, Anm. 26

3 1919–1938 wohnhaft in Fürstfeldbruck, Münchner Str. 31. Vgl. Well, S. 113

4 Sie lebte mit ihrem Mann, dem Maler Fritz Baer, ab 1893 in Pasing. Von dort unternahm das Malerpaar häufig Malausflüge ins Dachauer Moos und an die Amper. Vermutlich besuchten sie gemeinsam häufiger die befreundeten Brucker Maler Henrik Moor und Adolf und Selma Des Coudres. Vgl. Mundorff 2016, S. 88

5 1919 bis 1942 wohnhaft in Schöngesing. 1942 Deportation und Ermordung in Theresienstadt. Vgl. Seckendorff 2008, S. 95

6 AK Albert Gustav Bunge; AK Carl F. Steinheil

7 1908 verkaufte die Familie Steinheil ihr Haus in Emmering und zog nach Gollenshausen am Chiemsee. Vgl. AK Carl F. Steinheil, S. 10

8 Kollwitz, S. 737

9 Ruppert, S. 125–128. Nach der politischen und verfassungsmäßigen Gleichstellung der Frauen und der Öffnung der Akademien für Frauen verdoppelte sich der Anteil. Die Prioritäten familiärer Verpflichtung kommen in der Statistik deutlich zum Ausdruck, denn der Anteil der unverheirateten Frauen betrug über siebenzig Prozent. Vgl. Seckendorff 2008, S. 93

10 Wendt, S. 169

11 Nur das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt, das aufgrund einer Verfügung des Stifters »ohne Unterschied des Geschlechtes« ausbilden sollte, unterrichtete Frauen, allerdings separat, am Aktzeichnen durften sie nicht teilnehmen. Vgl. Seckendorff 2008, S. 87, Anm. 3

12 Seckendorff 2008, S. 92

13 Well, S.78

14 Brief Isabella Wilson aus München an Linda Kögel am 9. Januar 1902 (Familienarchiv, Heidelberg). Es handelt sich bei dem Lehrer um Angelo Jank.

15 Die Künstlerinnenvereine übernahmen neben ihrer Ausbildung auch Ausstellungs- und Versorgungs-Funktionen. Sie veranstalteten Ausstellungen und Wettbewerbe und versuchten so ein Äquivalent zu dem von Männern beherrschten Kunstbetrieb zu schaffen. Vgl. Seckendorff 2008, S. 94

16 Bühler, S. 48

17 Voit, S. 54–59.

18 Zeitungsausschnitt Linda Kögel, Hannov. Kurier, 16. Ill. 26 (Ausstellungsbericht/ Ausschnitt im Familienarchiv, Heidelberg)

19 So 1894 und 1895, 1902 und 1903. Daneben beteiligte sie sich auch an solchen Ausstellungen, die ausschließlich Werke von Künstlerinnen zeigten, so etwa 1894 an der Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in der Akademie der Künste in Berlin oder 1896 im Kunstsalon von Fritz Guritt in Berlin. Vgl. Brief Linda Kögel aus Berlin an Isabella Wilson nach München vom 24. Februar 1896 (Familienarchiv, Heidelberg); 1903 in der Ausstellung von Münchner Künstlerinnen im Künstlerhaus anlässlich des im Mai 1903 hier tagenden Dritten Bayerischen Frauentags. Vgl. Voit, S. 57

20 AK Profession ohne Tradition, S. 67

21 Auf Studienreisen, die sie neben Holland, Belgien und Frankreich auch nach Italien geführt hatten, hatte sie unter anderem die Freskomalerei studiert. Vgl. Voit, S. 57

22 Die Ausmalung der Lister Kirche bei Hannover wurde drei Jahre nach dem Tod der Künstlerin bei einem Bombenangriff in der Nacht vom 8. auf den 9. Oktober 1943 zerstört. <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=142888> (eingesehen am 19.8.2020); vgl. auch Voit, S. 54–59

23 Sie war 1919 nach Schöngesing gezogen und lebte dort mit ihrer Freundin, der Lautinistin und Sängerin Else Hoffmann. Vgl. Seckendorff 2008, S. 95

24 Sie wurde im Sommer 1942 ins KZ Theresienstadt deportiert und starb dort im Dezember 1942 unter grauenvollen Umständen an der Ruhr. Vgl. Seckendorff 2008, S. 95

25 Seckendorff 2008, S. 97

26 Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 129, 19. März 1891; Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 210, 6. Mai 1903, Vorabendblatt, S. 2–3

27 Brief von Isabella Steinheil aus Emmering an Linda Kögel (nach Hannover?) vom 30. Januar 1907. (Familienarchiv, Heidelberg)

28 Brief von Linda Kögel aus Hannover an Isabella Steinheil nach Emmering vom 12. Mai 1906. (Familienarchiv, Heidelberg)

29 Brief von Linda Kögel an Isabella Steinheil vom 16. Dezember 1924. (Familienarchiv, Heidelberg)

30 1919 siedelte Selma nach Fürstfeldbruck um. 1921 heiratete sie dort den wesentlich älteren Maler Adolf Des Coudres, der 1924 starb. Vgl. AK Selma und Adolf Des Coudres, S. 7–11

31 Mundorff 2014, S. 47–58

32 Von 1909 bis 1918 zeigte Selma Ölgemälde, Zeichnungen, Holzschnitte und Linoldrucke, hauptsächlich Landschaften, im Kunstverein und im Städtischen Kunstmuseum in Riga. 1919 präsentierte sie Gemälde in der Münchener Kunstausstellung im Glaspalast. Vgl. Seckendorff 2014, S. 60

33 Brief von Isabella Wilson aus Koblenz an Linda Kögel nach München vom 19. Januar 1897. (Familienarchiv, Heidelberg)

34 Isabella Wilson aus Gießen an Linda Kögel nach Berlin vom 29. August 1896. (Familienarchiv, Heidelberg)

35 Isabella Wilson aus Gießen an Linda Kögel nach Berlin vom 10. September 1896. (Familienarchiv, Heidelberg)



DIE KÜNSTLERISCHE AUSBILDUNG VON FRAUEN VOR 1920 IN MÜNCHEN UND UMGEBUNG

Jutta Mannes

Da den Frauen das Kunststudium an der Akademie verwehrt blieb, vermittelten der Adel und das wohlhabende Bürgertum ihre kunstbegabten Töchter im 19. Jahrhundert vor allem an renommierte Privatlehrer. Voraussetzung war jeweils, dass die Familie die künstlerische Begabung früh erkannte, für förderungswürdig hielt und so wohlhabend war, dass sie den kostspieligen Privatunterricht bei bekannten Malern bzw. Professoren der Akademie zu finanzieren vermochte.

Aus den Briefen der englischen Malschülerin Anna Mary Howitt (1824–1884) ist bekannt, dass sie mit ihrer Freundin Jane Benham von 1850 bis 1852 im Atelier des Porträt- und Historienmalers Wilhelm von Kaulbach (1805–1874) arbeiten konnte. Dieser gab ihnen zwar keinen regulären Unterricht, dafür aber zahlreiche Ratschläge und Anregungen.¹ Marie von Kalckreuth (1857–1897), Tochter des Malers Stanislaus von Kalckreuth, wurde von Karl von Piloty (1826–1886), einem Freund ihres Vaters, 1878 in München an

Alexander von Liezen-Mayer (1839–1898) vermittelt, der – selbst aus der Piloty-Schule stammend – im Wesentlichen die Kunstauffassung ihres Vaters teilte.² Ihr späterer Wechsel zu Ernst Zimmermann (1852–1901), der sie mit dem religiösen Historienbild bekannt machte, änderte vor allem ihr Spezialfach, nicht aber die traditionelle Auffassung, die sie ihr Leben lang vertrat.³

Käthe Kollwitz (1867–1945) erhielt 14-jährig in Königsberg privaten Zeichenunterricht durch den von ihrem Vater ausgewählten Kupferstecher und Akademielehrer Rudolf Maurer, der wie ihr Vater der Stilrichtung des Historismus zuzuordnen ist.⁴ Über weitere Stationen ihrer Ausbildung in München und Berlin verfolgte sie später ihren eigenen künstlerischen Weg.

Private Malschulen

Neben der Möglichkeit für Frauen sich in Privatateliers auszubilden, gab es in München und Umgebung eine Vielzahl privater Malschulen unterschiedlicher Ausrichtung, die Schüler und Schülerinnen aufnahmen. Während sie für die jungen Männer oft eine Vorbereitung auf das Studium an der Akademie waren, stellten sie für Frauen, die vom Studium an der Akademie ausgeschlossen waren, häufig

FRANZ SIMM (1853–1918)
Die Malstunde (Ausschnitt), um 1900, Öl auf Holz, 39 x 50 cm
Münchner Stadtmuseum (Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland)
Die Ehefrau des Künstlers war die Malerin Marie Simm-Mayer (1851–1912).

UNBEKANNT

Malende Frauen, Öl auf Leinwand, 58 x 41,5 cm
Privatbesitz

die einzige Möglichkeit dar, sich auf diesem Gebiet auszubilden. Die Zahl privater Kunstschulen stieg bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs stetig an. Fast 60 von ihnen verzeichnet das Münchner Adressbuch für das Jahr 1914.⁵ Es ist davon auszugehen, dass ein Großteil von ihnen Frauen zugänglich war. Der Grund für die Vielzahl der privaten Einrichtungen war, dass die große Zahl der in München lebenden Künstler nicht vom Verkauf ihrer Bilder leben konnte und etliche so einen Weg fanden, ihren Lebensunterhalt zu bestreiten.⁶ Dass an die Begabung der Schülerinnen keine allzu hohen Anforderungen gestellt wurden, liegt auf der Hand.

Viele der Schulen boten für Frauen separaten Unterricht in eigenen Klassen an, wie beispielsweise die 1888 gegründete Schule Heinrich Knirrs (1862–1944), in der es spätestens seit 1899 ein eigenes Damenatelier gab.⁷ Heinrich Heidner (1876–1974) bot 1905 in einer Anzeige sogar einen »*Separatkurs für Damen in Blumen- und Stillebenmalen nach der Natur*« an.⁸ Was zunächst wie eine bevorzugte Behandlung anmutet, ist jedoch dem Umstand geschuldet, dass Frauen zu dieser Zeit vom Aktstudium, das von jeher ein elementarer Bestandteil des Kunststudiums war, ausgeschlossen waren, da es für sie als unschicklich galt. Das Zeichnen lernten die Malschülerinnen

also – zumindest offiziell – in getrennten Räumlichkeiten, entweder im Kostümkurs am vollbekleideten Modell oder an Modellen in Badehosen.⁹ Auch waren die Damenklassen nicht darauf ausgerichtet, Frauen gleiche Chancen beim Einstieg in den Kunstmarkt zu gewährleisten. Vielmehr wurden Künstlerinnen, wie das Beispiel der Heidner-Schule zeigt, nur auf bestimmten Gebieten wie Porträt-, Stillleben- und Landschaftsmalerei ausgebildet, womit die traditionelle Rollenverteilung aufrechterhalten wurde.¹⁰ Ohnehin orientierte sich das Unterrichtsangebot der privaten Schulen meist an den Neigungen ihrer Inhaber. So konzentrierte sich die seit 1890 von Friedrich Fehr (1862–1927) und Ludwig Schmitt-Reutte (1863–1909) betriebene *Vereinigte Privatschule* auf das Akt-Zeichnen, einen Bereich, in dem sie über München hinaus einen guten Ruf genoss.

Die Mal- und Zeichenschule des Slowenen Anton Ažbe (1862–1905), die von 1891 bis 1905 existierte, war wohl mit bis zu 110 Schülerinnen und Schülern aus aller Welt die größte. Sie war nicht nur weithin für ihren pädagogisch talentierten und beliebten Leiter bekannt, sondern auch für ihre modernen Unterrichtsprinzipien. Ažbes Schule war von Anfang an den ganzen Tag über geöffnet und stand Schülern beiderlei Geschlechts offen. Auch wenn der Unterricht für Damen und Herren laut Anzeige separat



ERNST NEUMANN-NEANDER (1871-1954)
 Karikatur: »Bei dem Bildermalen verhungert man doch.
 Ich gründe jetzt einfach eine Malerschule.«
 Simplicissimus, Heft 21, 1897

Ernst Neumann kannte die finanziellen Nöte der Künstler; er hatte selbst mit Heinrich Wolff eine Mal- bzw. Graphikschule.

Damenmalschule des *Künstlerinnenvereins* München,
 Ateliergebäude, 1919, Museumsverein Dachau

Damenmalschule des Münchner *Künstlerinnenvereins*
 Gemäldegalerie Dachau



abgehalten wurde, legte Ažbe die Damenklasse um 1900 mit der der männlichen Studenten zusammen und in den Werkstätten arbeiteten Studierende beiderlei Geschlechts. Die Schulgebühr, die zweimal wöchentlich neue Modelle sowie zwei Korrekturen einschloss, betrug im Sommer 26, im Winter 27 Mark. Der Abendakt kostete zusätzliche 10 Mark, aber guten Schülern wurde das Honorar erlassen.¹¹ Neben den von Männern geführten Schulen gab es in München auch mehrere Damenschulen unter weiblicher Leitung, die ausschließlich von Frauen besucht wurden.¹² Bei der von der Schwedin Jeanna Bauck (1840–1926) zusammen mit der dänischen Malerin Bertha Wegmann (1847–1926) geführten »*ausnehmend tüchtige[n] Damenfirma*« (Gerhard Munthe) muss es sich um ein florierendes Unternehmen gehandelt haben, in dem zahlreiche deutsche und norwegische Malschülerinnen unterrichtet wurden.¹³

Das große Angebot an privaten Malschulen beschränkte sich jedoch keineswegs auf München selbst, sondern erstreckte sich auch auf die nähere und weitere Umgebung, wo in Ergänzung dazu vor allem in den Sommermonaten die Freilichtmalerei unterrichtet wurde. Allein im ca. 16 Kilometer entfernten Dachau, wo seit den 1890er Jahren eine Künstlerkolonie entstanden war, sind im Zeitraum von 1887 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs zehn größere und kleinere Malschulen nachgewiesen. Die günstigeren Lebenshaltungskosten und die reizvolle Moorlandschaft, die sich besonders für Freilichtstudien eignete, sorgten besonders im Sommer für regen Zulauf.¹⁴ Für die größte Schule, die Adolf Hölzel (1853–1934) von 1888 bis 1905 leitete, wurden bislang rund 115 Schülerinnen und Schüler aus vielen Nationen nachgewiesen, von denen ca. 60 Prozent Frauen waren.¹⁵ Die Schulgebühren, die für mindestens drei Monate im Voraus zu entrichten waren, waren höher als in München, was möglicherweise mit Hölzels Überzeugung zusammenhing, dass sein Unterricht auf dem anderer Schulen aufbaute, also vor allem für fortgeschrittene Schüler*innen geeignet war. Sie beliefen sich anfänglich auf 40, später auf 50 Mark. Der Unterricht war mehrteilig und umfasste Exkursionen ins Moos, einen

theoretischen Vortrag über Kompositionslehre sowie zwei Einzelkorrekturen pro Woche.¹⁶

Auch im nahen Bruck gab es zwei private Freilicht-Malschulen. Melchior Kern (1872–1947), der schon im Sommer 1900 in Burghausen an der Salzach eine Malschule für Damen eröffnet hatte,¹⁷ verlegte diese 1905 und 1906 von Mai bis Oktober nach Bruck.¹⁸ Im Winter hatte die Schule ihren Sitz in München. 1908 scheint er die Schule ganzjährig nach Bruck verlegt zu haben.¹⁹ Sommeraufenthalte führten ihn und seine Schüler*innen nach Kallmünz in der Oberpfalz. 1911 wurde die Schule von seinem Malerkollegen Albert Reich (1881–1942) übernommen. 1904 gründete Ludwig von Senger (1873–1937) eine weitere Malschule für Damen und Herren. Sie war zunächst in der Landsberger Straße 124²⁰ und zog später in die Landsberger Straße 23 um.²¹

Verbesserungen in der Frauenausbildung: reine Frauenschulen

Für Verbesserungen in der Kunstausbildung von Frauen machten sich mehrere Privatinitiativen von Frauen stark. Bereits 1868 existierte eine *Damen-Malschule der Staatsrätin Weber*, die »den Charakter einer Kunstakademie« aufwies.²² Sie ist wohl identisch mit der Kunstschule für Mädchen, die der 1872 gegründeten *Weiblichen Abteilung der Königlichen Kunstgewerbeschule* angegliedert wurde.²³ An der Kunstgewerbeschule konnten Frauen eine dreijährige Ausbildung absolvieren, die entweder zur Kunstgewerblerin, die Mustervorlagen für die Industrie zeichnete, führte oder für das Lehramt an Volksschulen, Höheren Mädchenschulen, Lehrerinnen-Bildungsanstalten und Frauenarbeitschulen befähigte.²⁴

Den Schwerpunkt auf das Kunstgewerbe legten auch die unabhängigen Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst von Hermann Obrist (1862–1927) und Wilhelm von Debschitz (1871–1948), die »nach Kräften jede künstliche Trennung der einzelnen Gebiete« vermieden.²⁵ Sie nahmen im Januar 1902 in Schwabing ihren



Betrieb auf. In den einzelnen Fachabteilungen arbeiteten Frauen und Männer gemeinsam. Mit Elise Sapatka gab es ab März 1902 eine Lehrerin für den Fachkurs Metalltreibarbeiten. Clara Trueb wurde 1907 die Leitung der Keramik-Werkstatt übertragen.

Die Münchner Damenakademie

Um die Ausbildungssituation der Frauen in der sogenannten freien Kunst zu verbessern, gründeten einige weibliche Lehrkräfte der Kunstgewerbeschule nach dem Vorbild einer gleichartigen Schule, die seit 1868 in Berlin existierte, 1882 den *Künstlerinnen-Verein München e.V.* Er setzte sich zum Ziel, mit der Einrichtung der Damenakademie der weiblichen Jugend »durch Gelegenheit zu gründlichem Studium den Weg zu den höchsten Zielen der Kunst [zu] ebnen«. Die private Schule, die staatliche Zuschüsse erhielt, nahm zwei Jahre später mit zehn Schülerinnen ihren Betrieb auf.²⁶ Der Stundenplan orientierte sich am Vorbild der Kunstakademie und sollte mit einem vielseitigen Angebot an Kursen in den unterschiedlichen Fä-

chern eine gründliche und differenzierte Ausbildung ermöglichen. Der Erfolg stellte sich rasch ein, was die steigende Zahl der Studierenden belegt, die im Schuljahr 1909/10 mit 471 ihren Höhepunkt erreichte.²⁷ Obwohl die Kosten mit 400 Mark bei etwa 27 Wochenstunden noch um ein Vielfaches höher waren als die Studiengebühr der Kunstakademie von 70 Mark im Jahr, reichte das Unterrichtsangebot bei weitem nicht an das der Akademie heran.²⁸ Als Lehrkräfte konnten bekannte und etablierte Künstler engagiert werden, mit deren Renommée auch geworben wurde.²⁹

Für viele Lehrer war das Unterrichtshonorar der Damenakademie eine willkommene zusätzliche Einkommensquelle. Heinrich Knirr beispielsweise, der bereits seit 1888 erfolgreich eine gut besuchte private Malschule führte, war

Malerinnen im Dachauer Moos, um 1906, Gemäldegalerie Dachau

LILY KOEBNER-LINKE (1891–1980)
Das Malweib, 1913, Wachskreide und Tusche, 24 x 16 cm
 Privatbesitz



von 1898 bis 1910 auch Lehrer an der Münchner Akademie der Bildenden Künste und unterrichtete zudem vom Schuljahr 1900/01 bis 1910/11 an der Damenakademie die Fächer Kopfzeichnen, Aktzeichnen, Kopf- und Aktmalen sowie Komposition.³⁰ Auch Ludwig von Herterich (1856–1932), Friedrich Fehr und Ludwig Schmid-Reutte unterrichteten nicht nur an der Damenakademie. Daneben gab es auch einige weibliche Lehrkräfte, die zusätzlich eigene Privatschulen unterhielten.³¹

Auch wenn sich die Ausbildungsmöglichkeiten für angehende Künstlerinnen – maßgeblich dank weiblicher Initiativen – in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg verbesserten, führten diese doch nicht zu einer hochwertigen Kunstausbildung, die der der männlichen Akademiestudenten gleichwertig gewesen wäre. Lenman sieht die angehenden Künstlerinnen dieser Zeit als »Hauptopfer von Münchens Vorkriegsmalaise«,³² da sie zwar als willkommenere Einkommensquelle galten, aber was Ausstellungs- und damit Absatzmöglichkeiten auf dem Kunstmarkt angeht, eine Randexistenz führten. Zu groß war die Zahl der Maler, die ihrerseits ums Überleben kämpften, Angst vor der aufkommenden Konkurrenz hatten und die Frauen – 1907 immerhin 13 Prozent aller hauptberuflichen Künstler – überwiegend geringschätzig behandelten.

Nach dem Ersten Weltkrieg war vom Wintersemester 1920/21 an für Frauen eine reguläre Immatrikulation an der Kunstakademie möglich und die damit überflüssige Damenakademie wurde 1920 geschlossen.³³ Da Krieg und Inflation die Vermögen aufgezehrt hatten, führte ein Großteil der Künstler*innen weiterhin einen harten Existenzkampf. Die wirtschaftlich schwierige Situation hatte die Abwanderung von Künstlern zur Folge. München verlor als Kunststadt seine führende Rolle an Berlin und rutschte in den Provinzialismus ab.³⁴

5 Nach Lenman, S. 122

6 Vgl. Lenman, S. 134

7 Vgl. Klee Briefe, S. 63. Die Schule existierte bis zum Umzug Knirrs nach Starnberg 1914

8 Die Werkstatt der Kunst 4.1905/06, Heft 28, S. 380. Er leitete die Schule von 1902 bis 1907

9 Vgl. Berger 1982, S. 140–148

10 Vgl. Koscielniak, S. 40–41

11 Vgl. Ambrozi, S. 90–91

12 Eine Anzahl von Frauen geführter privater Mal- und Zeichenschulen findet sich in Dresslers Kunsthandbuch sowie den Anzeigen der Zeitschriften Die Werkstatt der Kunst und Die Kunst für Alle. Über ihren Schulbetrieb ist jedoch wenig bekannt.

13 https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Jeanna_Bauck&oldid=199126685, (eingesehen am 20.7.2020); Hopp 2012, S. 54

14 Vgl. Mannes 2013

15 Die Autorin bereitet eine Publikation über die Dachauer Hölzel-Schule vor.

16 Vgl. Mannes, S. 91–100

17 Die Kunst für Alle 16.1900/01, S. 488

18 Die Werkstatt der Kunst 4.1904/05, 5.1905/06. Als Adresse ist die Schöngeltinger Straße 109 angegeben. Die einzige bislang namentlich bekannte Schülerin ist Karoline Ammer (1871–1935), die später in Regensburg eine eigene Privatmalschule gründete (vgl. Ammer, Karoline. In: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker (AKL). Bd. 3, München 1992, S. 259)

19 Dresslers Kunstjahrbuch III, Dresden 1908, S. A5: Arbeitsstätten der Kunst

20 Die Werkstatt der Kunst 3.1903/04, S. 524. Als Adresse wird die Kapuzinerstraße 2 genannt.

21 Dresslers Kunstjahrbuch III, Dresden 1908, S. A5: Arbeitsstätten der Kunst. Als Adresse ist die Landsberger Straße 23 angegeben.

22 Vgl. Hopp 2012, S. 62. Hier unterrichtete u.a. Wilhelm Lindenschmit d. J. (1892–1895).

23 Vgl. Schmalhofer, S. 32–34. Die Weibliche Abteilung war in einem eigenen Gebäude in der Richard-Wagner-Straße untergebracht.

24 Vgl. Schmalhofer, S. 116–118

25 Die Werkstatt der Kunst 1.1901/02, Heft 10, S. 156

26 Vgl. Deseyve, S. 68

27 Vgl. Deseyve, S. 140

28 Vgl. Deseyve, S. 76

29 Vgl. Deseyve, S. 79

30 Vgl. Deseyve 2005, S. 80, 203–206. Als Knirrs Schülerinnen bekannt sind Zofia (Zo) Atteslander (*1874– um 1928), Erma Bossi (1875–1952), Paula Deppe (1886–1922), Valerie May-Hülsmann (1883–1946), Eva Langkammer (1884–1980), Milena Pavlović-Barili (1909–1945) und Margarethe Schneider-Reichel (1891–1944). Bei ihnen ist z.T. nicht klar, ob sie in seiner privaten Malschule oder in der Damenakademie Unterricht erhielten.

31 Vgl. Deseyve, S. 80

32 Lenman, S. 141

33 Vgl. Deseyve, S. 88

34 Vgl. Lenman, S. 149, 151

1 Vgl. Deseyve, S. 29; Briefe einer englischen Kunststudentin, S. 222–226

2 Vgl. Kalkkreuth, S. 106

3 Vgl. Kalkkreuth, S. 131

4 Vgl. Derenda, S. 180–181

Malschule Moritz Heymann, 1919, Privatbesitz





»Das Allerhöchste aber hat eine Frau [...] noch nie erstrebt, geschweige denn erreicht«

FRAUEN AN DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE MÜNCHEN

Meike Hopp

Die ersten Studentinnen der Akademie (1813–1839)

Mit der Zulassung von Marie Ellenrieder zum Studium an der Königlich Bayerischen Akademie der Bildenden Künste im Fach »Mignaturenmalerey« 1813 unter dem Direktorat Johann Peter von Langers wurde erstmals in Deutschland eine Frau an einer Kunsthochschule aufgenommen.¹ Noch im selben Jahr konnten sich zwei weitere Frauen an der Akademie inskribieren, Electrine von Freyberg (geb. Stuntz) im Fach Historienmalerei und Louise Wolf im Figurenzeichnen.²

Ihnen folgten in den kommenden 26 Jahren insgesamt 47 Frauen, darunter auch Louise Caroline Sophie Seidler, die später in ihren Erinnerungen betonte: »Mit der Aufnahme Marie Ellenrieders als Schülerin der Akademie zu München war übrigens ein Präzedenzfall geschaffen, der von guten Folgen war; mehr als eine meines Geschlechts hat sich später in der Isarstadt ausgebildet, und zwar weder zum Schaden der Kunst noch zum Nachteil der weiblichen Würde.«³ Die thematische und stilistische Vielfalt sowie die technische Perfektion ihrer Kompositionen und Ausführungen zeugen von der fundierten Ausbildung, die die Künstlerinnen an der Akademie der Bildenden Künste in München genossen haben. Aktzeichnungen aus Ellenrieders Studienzeit lassen sogar vermuten, dass den Damen

selbst die Teilnahme am Aktunterricht nicht verwehrt wurde. Ellenrieder, Seidler und von Freyberg verbrachten längere Aufenthalte in Rom im Kreis der Nazarener Friedrich Overbeck, Julius Schnorr von Carolsfeld, Joseph Anton Koch und Wilhelm von Schadow.

Doch während Louise Seidler und Marie Ellenrieder zu Hofmalerinnen in Weimar bzw. am badischen Fürstenhaus ernannt wurden, zog sich Louise Wolf bereits um 1830 frustriert vom Wettkampf mit den männlichen Kollegen zurück: »Himmel, welch ein gedrücktes zerarbeitetes Leben ist das der Frauen! Die Alten thaten gut sie in des Hauses Räume einzuschränken; was hilft uns die mehrere Freiheit, als das Gefühl unserer Unglückseligkeit zu schärfen.«⁴ Schließlich klagte auch Ellenrieder: »Es ist einmal ausgemacht, daß die deutschen Künstler in der Regel die Malerinnen nicht leiden können, auch hier gibt es in unserer Zunft viele harte Herzen.«⁵

Obwohl beide Künstlerinnen heute zu den wichtigsten Malerinnen der Goethe-Zeit zählen, sollten sie mit ihren Äußerungen Recht behalten.

Am 12. November 1852 inskribierte sich unter dem Direktorat Wilhelm von Kaulbachs die für lange Zeit letzte Frau an der Akademie der Bildenden Künste München, Elisabeth Ney, Tochter des Lothringer Bildhauers Johann Adam

Ney.⁶ Ihr Fall blieb in jeglicher Hinsicht ein Sonderfall, denn sie war wahrscheinlich die einzige Frau, die im 19. Jahrhundert (nicht nur) an der Münchner Akademie Bildhauerei studieren durfte. Im Anschluss an ihr Studium zog sie nach Berlin, wo sie Schülerin Christian Daniel Rauchs wurde und fertigte Porträtbüsten u.a. von Arthur Schopenhauer, Otto von Bismarck und schließlich König Ludwig II. von Bayern bevor sie im Jahr 1871 gemeinsam mit ihrem Mann in die USA emigrierte.⁷

Von 1852 an bis zum Wintersemester 1920/21 wurden offiziell keine weiteren Frauen zum Studium an der Akademie in München zugelassen, wenngleich es der Polin Zofia Stryjeńska gelang, sich am 28. Oktober 1911 verkleidet und unter dem Namen ihres Bruders Tadeusz Grzymala an der Akademie der Bildenden Künste einzuschreiben.⁸

Der Streit um die erneute Zulassung von Frauen (1918–1920)

Als zu Beginn des 20. Jahrhunderts deutschlandweit Forderungen nach der Zulassung von Frauen zum Studium an Kunsthochschulen laut wurden, war es die Münchner Akademie, die einst als erste in Deutschland Frauen aufgenommen hatte, die ihnen nun den Zugang mit Vehemenz verweigerte und einen langatmigen Zulassungsstreit forcierte. Mit dem Verweis auf die Damenakademie des Münchner Künstlerinnenvereins – eine Institution, die 1884 mit dem Ziel gegründet wurde, Frauen eine fundierte künstlerische Ausbildung nach akademischen Richtlinien zu bieten – wurden Anträge der Künstlerinnen um Zulassung an die Akademie mehrfach abgelehnt.⁹ Auch Paul Schultze-Naumburg warnte in diesem Kontext: »Ein weibliches Künstlerproletariat wäre weit schlimmer als ein männliches.«¹⁰ Im Dezember 1918 sprachen sich die Studentinnen der Damenakademie gegen eine vorgeschlagene Verstaatlichung der ohnehin bereits überfüllten Damenakademie aus: »Es ist eine große Ungerechtigkeit, daß den Frauen die Akademie noch verschlossen ist in einer Zeit, die ihnen das Wahlrecht gibt, die ihnen alle Universitäten,

technische Hochschulen und staatliche Kunstgewerbeschulen schon lange öffnete. Sie stoßen auf den Widerstand veralteter Professoren, die mit der neuen Zeit nicht Schritt halten [...]«¹¹ Aufgrund von Finanzierungsproblemen hatte das Unterrichtsangebot der Damenakademie bereits zuvor erheblich eingeschränkt werden müssen.¹² Auch die hohen Studiengebühren waren dafür verantwortlich, dass die Damenakademie kaum eine Alternative zum Studium an der staatlichen Akademie bieten konnte: Im Jahr 1913 kostete ein Studienjahr dort etwa 400 Mark, im Vergleich zu 70 Mark an der Akademie der Bildenden Künste.¹³

Fast zwei Jahre sollte die folgende Debatte um die Zulassung von Frauen zum Studium an der Akademie andauern. Diese begründete ihre Ablehnung unter anderem mit dem zu leistenden Mehraufwand und Raumproblemen.¹⁴ Betont wurde neben der Sorge um Sittenverfall, angesichts der bevorstehenden Teilnahme von Frauen am Aktstudium, besonders die Angst vor einer möglichen »Neigung zur Verflachung« des Unterrichts, wie aus dem Memorandum der Studierenden der Akademie der Bildenden Künste an das Staatsministerium vom 13. Februar 1919 hervorgeht: »Zu untersuchen bleibt nur ob die Leistungen der Frau es rechtfertigen, ihretwegen die Bildungsmöglichkeiten des Mannes [...] einzuschränken. Das muss entschieden verneint werden. Erstens betrachten die meisten weiblichen Kunststudierenden ihre künstlerische Tätigkeit nur als eine vorübergehende, als Teil ihrer Allgemeinbildung in der Zeit zwischen Schulentlassung und Ehe. [...] Zweitens ist die schöpferische Fähigkeit der Frau in der Kunst, wie vielleicht überhaupt, keineswegs erwiesen, ja sogar anzuzweifeln. Die Frau verhält sich mehr rezeptiv als produktiv.«¹⁵ Trotz der stetig wachsenden Opposition beharrte die Akademieleitung auf ihrer Position. Die Münchner Revolution sowie radikale Aufrufe zur Abschaffung der »verrotteten«¹⁶ Akademiestrukturen durch den Rat der Bildenden Künstler und die zeitgleichen Reformpläne für das Kunstgewerbe – die die Zusammenlegung von Kunstgewerbeschulen und Akademien



Cäcilie Thiermann-Heise in der Akademie, 1928–1931
Nachlass Familie Thiermann

forderten –¹⁷ gingen mit der vorübergehenden Leitung durch einen Räterat und schließlich einem Direktorenwechsel einher. Dies hatte die Position der Akademie so geschwächt, dass sie den Forderungen der Künstlerinnen im Frühjahr 1920 nachgeben musste.

Am 6. August 1920 verfügte das Kultusministerium »daß vom Wintersemester 1920/21 an Frauen unter den gleichen Bedingungen wie Männer zum Studium an der Akademie der Bildenden Künste zugelassen sind.«¹⁸ Neben der Berliner war die Münchner Akademie nun eine der letzten Kunsthochschulen in Deutschland, an der Frauen zugelassen wurden.¹⁹

Die Studierendenzahlen nach der Zulassung von Frauen im Wintersemester 1920/21

Mit der Zulassung von Frauen zum Studium im Wintersemester 1920/21 inskribierten sich 17 Frauen an der Akademie der Bildenden Künste. Bis zum Sommersemester 1949 konnten sich fast durchgehend weibliche Studierende einschreiben.²⁰ Nachweislich besuchten 955 Frauen in diesem Zeitraum die Akademie, wobei es sich bei dieser Zahl lediglich um einen ungefähren Wert handeln kann.²¹ In den ersten Semestern nach der Zulassung von Frauen an die Akademie der Bildenden Künste München lag der Anteil der weiblichen Immatrikulationen bei ca. 20–25%, fiel jedoch bis 1927 auf nur mehr knapp über 10% zurück. Auffällig hoch war der Anteil der weiblichen Neuimmatrikulationen erst wieder im Sommersemester 1933 mit fast 47% und stieg kontinuierlich auf knapp 70% im Wintersemester 1943/44, was auf die Kriegsbeteiligung der männlichen Studierenden zurückzuführen ist. Diese Zahlen können bedauerlicherweise nicht zu dem Anteil der Bewerberinnen ins Verhältnis gesetzt werden, da die entsprechende Überlieferung fehlt.

Ähnlich schwierig gestaltet es sich, wenn man einen Überblick über die von Frauen besuchten Klassen erlangen will. Den Matrikelbüchern und Studierendenlisten ist zu entnehmen, dass von 955 Frauen etwas über ein Viertel



Malklasse von Adolf Schinnerer, 1931
Nachlass Familie Thiermann

Bildhauerei studierten, insbesondere in den Klassen von Bernhard Bleeker (66), Josef Wackerle (44), Richard Knecht (26) und Josef Thorak (19). Im Fach Malerei und Graphik inskribierten sich die meisten Frauen bei Adolf Schinnerer (76), Emil Preetorius (69), Hermann Kaspar (66), Olaf Gulbransson (65), Franz Klemmer (46) sowie Karl Caspar, Julius Hess und Konstantin Gerhardinger. Klassenwechsel wurden selten verzeichnet. Laut Eintrag im Matrikelbuch war die Bildhauerin Maria Weber Studierende der Malerei, denn in diesem Fach hatte sie sich im Sommersemester 1921 eingeschrieben. Nicht erfasst ist ihr Wechsel in die Bildhauerklasse von Bernhard Bleeker zwei Semester später.²²

Zwischen Emanzipation und Anpassung?

Während sich der Streit um die Zulassung von Frauen an die Akademie relativ lückenlos nachvollziehen lässt, ist über die anschließenden Studienbedingungen für Frauen bis Ende der 1940er Jahre nur äußerst wenig bekannt. Mit der Zerstörung des Archivs der Akademie der Bildenden Künste München durch Bombenangriffe 1944 gingen wichtige Dokumente zu ihrer Geschichte verloren. Die noch überlieferten Akten des Kultusministeriums zu Personal, Satzungen oder Klassenordnungen geben weder Auskunft über die Situation weiblicher Studierender noch detailliertere Einblicke in Unterrichtsstrukturen.²³

Doch auch darüber hinaus erweist sich die Quellenlage als äußerst schwierig. Erinnerungen, Selbstzeugnisse oder anderweitige Dokumente ehemaliger Studentinnen der Münchner Akademie sind kaum bekannt. Werke und Nachlässe der Künstlerinnen verblieben meist im Privatbesitz. Öffentlich zugängliche Nachlässe sind Ausnahmen, wobei selbst hier Zeugnisse aus der Studienzeit nur noch marginal vorhanden sind.²⁴ Namensänderungen nach der Heirat ebenso wie abgebrochene Künstlerinnenkarrieren erschweren das Recherchieren von Biographien der weiblichen Studierenden, die größtenteils unerforscht bleiben.²⁵

Kataloge und Monographien sind rar und basieren – gerade was die Ausbildungszeit angeht – vielfach auf Anekdoten. Bis heute wissen wir folglich kaum etwas zu den Verhältnissen, unter denen die angehenden Künstlerinnen studierten; bedauerlich ist es auch, dass die Forschung zur Geschichte von Frauen an Kunsthochschulen meist mit deren Zulassung endet und bisher viel zu wenig Fragen danach gestellt hat, wie sich der Alltag danach gestaltete.

Die Malerin Gretel Haas-Gerber beschreibt rückblickend die Armut im nachrevolutionären München um 1922, weshalb alle nur auf »billige[m] Rupfen oder schlechte[m] Nessel« malten: »Manchmal hat der Wechsel nicht gereicht, einen neuen Pinsel zu kaufen. Alle hatten kaum Geld, das war noch tröstlich! Ich habe [...] nie zugegeben, daß mir das Geld zu den letzten Monatstagen oft nicht gereicht hat.«²⁶ Wenngleich dies kein reines Künstlerinnenproblem war, spricht sie hier einen Punkt an, der sich aus auch Schilderungen anderer Malerinnen und Bildhauerinnen herauslesen lässt. Das Akademiestudium wurde oft allenfalls gebilligt, was dazu führte, dass viele den Bruch mit dem Elternhaus in Kauf nahmen und ihr Studium selber finanzierten. Auch die Bildhauerin Maria Weber musste den Wechsel von einer privaten Malschule an die Münchner Akademie 1921 selbst tragen.²⁷ Die Ausbildung zur Bildenden Künstlerin im unmittelbaren Konkurrenzkampf mit männlichen Kollegen versprach weder Aussicht auf Erfolg noch finanzielle Absicherung, reduzierte der gängigen Meinung nach sogar die Aussicht auf eine Ehe.²⁸ Viele der weiblichen Studierenden – so etwa Maria Luiko – besuchten deshalb gleichzeitig eine Kunstgewerbeschule, um sich mit kunsthandwerklichen Arbeiten finanziell über Wasser zu halten.²⁹



GRETEL HAAS-GERBER
Frauenporträt, 1926, Öl auf grundiertem Karton, 54 x 39 cm
Gretel-Haas-Gerber-Stiftung, Offenburg

GRETEL HAAS-GERBER
Jugendlicher Akt, 1926, Öl auf Leinwand, 143 x 57 cm
Städtische Galerie Offenburg



Wichtiger noch als die finanzielle Situation waren jedoch jene Faktoren, die den Frauen das Akademiestudium erschwerten: Henny Protzen-Kundmüller, eine der ersten Frauen, die im Wintersemester 1920/21 an die Akademie aufgenommen wurde, gab rückblickend zu: »so wollte eigentlich uns ›Malweiber‹ so recht niemand haben, insbesondere die Mitschüler nicht.«³⁰ Da die Zulassung von Frauen nur äußerst resignativ zugestanden wurde, liegt es auf der Hand, dass die weiblichen Studierenden von männlichen Kollegen kaum mit Begeisterung aufgenommen wurden. Viel schlimmer jedoch war, dass mit der Zulassung von Frauen jeglicher Schriftverkehr zum Frauenakademiestudium endete. Weder von Seiten des *Künstlerinnenvereins*, noch von Seiten der Akademie wurden tiefergehende Verhandlungen über Zugangsmodalitäten, strukturelle Voraussetzungen oder unterrichtsspezifische Fragen forciert.

Mit der sofortigen Auflösung der Damenakademie verloren die Studierenden die einzig sinnvolle Alternative zum Akademiestudium. Die weiblichen Studentinnen verfügten ab dem Zeitpunkt ihrer Aufnahme über keine Lobby mehr, sondern hatten sich als »zweite Stimme im Orchester«³¹ den bestehenden Verhältnissen anzupassen, um im männerdominierten Lehrbetrieb nicht unterzugehen. Es gab zunächst keine Professorinnen.³² Auch wurden weder in adäquatem Maße zusätzliche (weibliche) Lehrkräfte eingestellt, noch das Lehrangebot erweitert, was dem allgemeinen Hochschulwesen der Weimarer Republik entsprach, das auf diese Weise versuchte, die Zahl der weiblichen Studierenden möglichst gering zu halten.³³

Selbst auf Studentinnenversammlungen war es zunehmend verpönt Frauenfragen anzuschnitten. Das Resultat war eine ablehnende Haltung gegenüber der Emanzipationsbewegung, die zwar Zugänge erkämpft hatte, die junge Frauen aber in der Folgezeit auf sich allein gestellt ließ.³⁴ Mit der Schließung der Damenakademie blieben zudem internationale Studentinnen aus. München, das im ausgehenden 19. Jahrhundert noch eines der wichtigsten Zentren für die Künstlerinnenausbildung in Europa war,³⁵

hatte seine Anziehungskraft endgültig verloren, wie auch die aus Serbien stammende Milena Paviović-Barilli, eine der wenigen ausländischen Studentinnen an der Akademie zwischen 1920 und 1945, beklagte: »Die erste große Anstrengung, die ich unternehmen mußte, um [...] mein eigenes Kunstgefühl zu finden, bedeutete, daß ich mich von den konventionellen Formen befreien mußte, mit denen mich die Jahre des Akademiestudiums in Deutschland, in einem tauben, reaktionären Milieu, belastet hatten.«³⁶ Der revolutionäre Gedanke der Künstlerinnenbewegung wurde praktisch im Keim erstickt. Künstlerische Frauenbewegungen reagierten zunehmend reaktionär und schafften eine Basis für die kommende Frauenkunst-Politik der Nationalsozialisten.

»in echt fraulicher Formsprache«³⁷ –

Themen und Motive der Künstlerinnen

Obwohl mit Elisabeth Ney im 19. Jahrhundert eine Bildhauerin an der Münchner Akademie ihr Talent bewiesen und den Durchbruch erlangt hatte, war die Bildhauerei für Frauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts undenkbar, nicht nur wegen der erforderlichen »körperlichen Kraftentfaltung«, wie Karl Scheffler 1908 erklärte, sondern weil sich die »Idee des Dynamischen« der »weiblichen Einbildungskraft« entziehe.³⁸ Als Maria Weber nach zwei Semestern Studium der Malerei bei Angelo Jank 1922 in die Bildhauerklassen des neu berufenen Bernhard Bleeker wechseln wollte, entgegnete dieser: »Die Bildhauerei ist doch nichts für eine Frau, da braucht man Kraft und Energie. Sie können sich aber als Hospitantin bei mir eintragen.«³⁹ Erst 1923, nachdem sie eine Plastik eines Knaben zu seiner Zufriedenheit angefertigt hatte, wurde sie als ordentliche Studentin in die Klasse von Bleeker aufgenommen. Bleekers spätere Rolle insbesondere im Nationalsozialismus ist umstritten, auffällig ist, dass an der 1943 vom Reichsleiter Baldur von Schirach veranstalteten Ausstellung *Junge Kunst im Deutschen Reich* in Wien sieben seiner (ehemaligen) Studentinnen (von insgesamt 14 Frauen) teil-



MARIA LUIKO
Mädchen mit Puppe, um 1936, Holzschnitt, 12,5 x 12,5 cm
 Jüdisches Museum München



nahmen: Rosemarie Dyckerhoff, Ludmilla Fischer-Pongratz, Maria Fuss, Chryssille Janssen, Maria Weber, Hanne Pflumm und Marie Luise Wilckens.⁴⁰ Von allen genannten wurden auf dieser Ausstellung bevorzugt Kleinplastiken von Tieren und Kindern gezeigt und hoch gelobt, so auch der »Störrische Esel« von Maria Fuss. In seiner Kritik urteilte Herbert Griebitzsch: »Die Einschränkung, die oft bei der Bewunderung von Frauenkunst notwendig ist, schwindet schon bei dieser ersten Überschau. Als selbstverständlich zeigen sich Größe und Stärke der Empfindung, außerdem eine Natürlichkeit, die [...] all das ausschaltet, was sonst oft Zuflucht weiblicher Schwäche ausmacht: Gefälligkeit, Pikanterie, spielerische Geschicklichkeit.«⁴¹ Auch die »Frauen-Warte« schrieb, die Kleinplastik sei Künstlerinnen »aus ihrem natürlichen Sinn für das Kleine und Zierliche besonders gegeben«.⁴²

Diese Einstellung war nicht erst im Nationalsozialismus Programm. Schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Meinung verbreitet, dass bestimmte Kunstgattungen Frauen besonders zuträglich seien: »Das Portrait, die Landschaft, die Thier- und Blumenmalerei sind solche Gattungen. In ihnen haben sich die meisten Frauen hervorgethan.«⁴³ Diese Reduktion schloss aufwändig komponierte Figurengruppen – und somit die Betätigung auf den von Männern dominierten Gebieten der (monumentalen) Malerei und Bildhauerei – aus und reduzierte die künstlerische Produktion von Frauen erneut auf eine dekorativ-kunstgewerbliche, wovon die Künstlerinnenbewegung sie unlängst zu befreien versucht hatte. Und man ging sogar noch weiter: So sei es »dieselbe Liebe, mit der

Mütter ihren Kindern Spielzeug machen«, wenn »kleinen Gestalten in sorgfältiger Arbeit überzeugender Ausdruck gegeben wird. Aus dem fraulich-mütterlichen Gemüt kommt wohl auch die auffallende Begabung für die kleine Tierplastik.«⁴⁴

Der Kunstkritiker Paul Ferdinand Schmidt kam so 1930 zu dem Schluss, »das eigene Kind zu schildern [sei] schönster Lohn und reifste Aufgabe für die Künstlerin«, die dabei »den Akt der Geburt auf einer höheren Stufe noch einmal und vollendeter« erlebe.⁴⁵ Auch wenn es verkürzt wäre, die »Flut von sentimental Kinder- und Tierdarstellungen«⁴⁶ in der Bildhauerei der 1920er bis 1940er als ein reines Künstlerinnenphänomen zu betrachten, denn auch bei männlichen Kollegen stellten Tiere in diesem Zeitraum äußerst beliebte Sujets dar,⁴⁷ so sprechen die hier bedienten Rollenbilder für subtile Steuerung dessen, was Frauenkunst zu sein hatte, und für einen bewusst forcierten Geschlechterdualismus in der Kunst.⁴⁸

Das Fehlen sozialkritischer oder emanzipierter Themen im Werk der Studentinnen darf ebenfalls nicht isoliert betrachtet oder überbewertet werden, denn durch die kunstpolitischen Entwicklungen nach der Revolution in München hatten neutrale, realistische Darstellung in der gegenständlichen Malerei und Plastik allgemein eine Aufwertung erfahren, was mit dem Verzicht auf soziale und politische Themen einherging. Gretel Haas-Gerber – von der Badischen Landeskunstschule in Karlsruhe kommend – hatte sich 1922 in München immatrikuliert und gehörte somit ebenfalls zu den ersten weiblichen Studierenden der 1920er Jahre. Bereits nach einem Jahr verließ sie die Akademie in München wieder, weil sie eine generelle Aufgeschlossenheit gegenüber modernen Richtungen vermisste. In ihren Notizen kam sie zu dem Schluss, dass sie den Unterricht in Karlsruhe als »fortschrittlicher« empfand als den in München, wo es »eingefleischten Aktmodellen nicht paßte, daß nun auch Frauen da waren«.⁴⁹ Während sie in Karlsruhe praktischen Unterricht in Maltechnik, Kopf- und Aktzeichnen, darstellender Geometrie, Perspektive, Schriftzeichnen und Anatomie erhalten hatte, fehlte ihr in

MARIA LUIKO
Bettlerin, um 1936, Holzschnitt, 30 x 38,5 cm
Jüdisches Museum München

MARIA LUIKO
Schlafender Mann, um 1936, Holzschnitt, 11,5 x 25,7 cm
Jüdisches Museum München

München ein geregeltes Unterrichtskonzept.⁵⁰ Mit ihrer Rückkehr nach Offenburg entstand eine Reihe gesellschaftskritischer Werke, die vornehmlich arme, alte und kranke Menschen zeigte.⁵¹

Von Maria Luiko, die ab 1923 acht Semester in München Malerei und Graphik bei Karl Caspar und Adolf Schinnerer studiert hatte, sind heute nur wenige Gemälde und einige Graphiken erhalten, die sich im Jüdischen Museum in München befinden. Ihre expressionistischen Holzschnitte, die auf Armut, Hunger, Gewalt und ab 1938 auch unmittelbar auf die Deportationen Bezug nehmen, sind wie auch Haas-Gerbers sozialkritisch-expressive Arbeiten einzigartig unter den Studentinnen der Akademie im untersuchten Zeitraum. Auch hier lassen sich die Einflüsse aber weniger im Umfeld der Münchner Akademie suchen, als vielmehr bei Luikos Münchner Künstlerkollegen der Gruppe der *Juryfreien*.⁵² Maria Luiko wurde 1941 zusammen mit ihrer Familie nach Kaunas in Litauen deportiert und ermordet.

»Zwei Jahre Akademie – nichts gelernt.«⁵³

Vor den geschilderten Hintergründen erstaunt es nicht, dass die Urteile der Studentinnen über den Unterricht an der Akademie sehr unterschiedlich ausfallen, zumal das akademische System vorsah, dass der Unterricht in einzelnen Klassen stattfand, und der Eindruck deshalb zwangsläufig von einem stark subjektiv wahrgenommenen Verhältnis zwischen Studentinnen und Lehrern geprägt ist. Die Karikaturistin Franziska Bilek kam schließlich zu dem vernichtenden Urteil: »*Ein Jahr Kunstgewerbeschule – nichts gelernt. Zwei Jahre Akademie – nichts gelernt. Aufgehört aus finanziellen Gründen.*«⁵⁴

Die Bewertung solcher Aussagen gestaltet sich schwierig, vor allem vor dem Hintergrund der unterschiedlichen Motivationen und persönlichen Erwartungshaltungen, mit der die Studentinnen an die Münchner Akademie kamen und über die wir noch immer viel zu wenig wissen. Allerdings wurden von Seiten der Akademie offensichtlich wenige Anstrengungen unternommen, die weiblichen Studierenden

zu fördern, sei es in der Lehre selbst oder darüber hinaus, etwa durch die Vermittlung von Ausstellungsmöglichkeiten. Akademieinterne Wettbewerbe, Stipendien oder Ausstellungen allein konnten kaum die notwendige Unterstützung für die Etablierung auf einem männerdominierten Kunstmarkt auffangen. Förderung durch Verbände gab es kaum, der in München ansässige *Bund Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen e.V.* agierte zunehmend konservativ und sprach sich lange Zeit gegen reine Frauenkunstaustellungen aus, weshalb diese in München kaum stattfanden.⁵⁵ Nachwuchsförderung fand folglich kaum statt. Henny Protzen-Kundmüller engagierte sich deshalb schließlich ab 1933 in der *Reichs-GEDOK*. Die *Gemeinschaft Deutsch-Oesterreichischer Künstlerinnen-Vereine aller Kunstgattungen* (kurz: *GEDOK*), wurde 1926 von Ida Dehmel gegründet, nachdem sich der radikale *Frauenkunstverband* unter Leitung von Käthe Kollwitz aufgelöst hatte. Ziel war der Austausch und die Aufbesserung der wirtschaftlichen Lage von Künstlerinnen durch landesweite Vertretungen, um die »*Frau als Künstlerin*« in ihrer Arbeit zu emanzipieren und von sozialen Abhängigkeiten, auch gegenüber der Familie oder dem Ehemann, loszulösen.⁵⁶ Nachdem Dehmel als Jüdin im April 1933 zum Rücktritt gezwungen worden war, wurde die *Reichs-GEDOK* mit ihren bis dahin 7.000 Mitgliedern 1934 der »*Reichskammer der Bildenden Künste*« angegliedert. Unter dem Vorsitz der Münchner Verlegergattin und NSDAP-Mitglied Elsa Bruckmann war sie Überwachungsorgan und Sprachrohr für die »*nationalsozialistische Kulturpolitik der Frau*«.⁵⁷

FRANZISKA BILEK
Sitzende Frau, Skizzenbuch der Kunstgewerbeschule, 1920er Jahre, Bleistift, 29,7 x 42 cm, Deutsches Kunstarchiv, NL Bilek I, B-6, ©Alice Rauch-Wendlinger





FRANZISKA BILEK
 Skizzen, Skizzenbuch der Kunstgewerbeschule, 1920er Jahre,
 Bleistift, 29,7 x 42 cm, Deutsches Kunstarchiv Nürnberg, NL
 Bilek, I, B-5, ©Alice Rauch-Wendlinger



Fazit

»Nur in den seltensten Fällen drang die Frau [...] in jene Regionen vor, in der die schöpferischen Urkräfte wirken. Das Allerhöchste aber hat eine Frau als gestaltende Künstlerin, noch nie erstrebt, geschweige denn erreicht.«⁵⁸ Mit diesem Zitat begann Hans Hildebrandt 1928 eine Abhandlung zur Geschichte der Bildenden Künstlerinnen in Deutschland. Es steht stellvertretend für die nicht enden wollenden Ressentiments und offenen Feindseligkeiten, mit denen sich Frauen konfrontiert sahen, auch oder gerade nachdem man ihnen Anfang der 1920er Jahre das Studium an den Kunsthochschulen zugestanden hatte. Die wenigen Einblicke, die die Biographien und Nachlässe der hier genannten Künstlerinnen geben können, reichen bei weitem nicht aus, um die Geschichte der Frauen an der Münchner Akademie vollständig nachzuzeichnen. Sie zeigen lediglich, dass es, sowohl im 19. als auch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, immer wieder Frauen gelang, sich im männerdominierten Kunstbetrieb zu behaupten, auch wenn das konservative und unflexible Unterrichtskonzept oder aber das reaktionäre künstlerische Milieu wie das in München, das bereits früh von nationalsozialistischen Ideologien geprägt war, selbst emanzipierten Künstlerinnen die Etablierung erschwerte. Das Zitat von Hildebrandt soll aber auch sinnbildlich stehen für vergangene wie anhaltende Vorurteile gegenüber dem künstlerischen Schaffen von Frauen im 20. Jahrhundert, das noch immer keine umfassende Aufarbeitung, Erforschung und Auswertung erfahren hat. Initiativen wie diese Ausstellung lassen hoffen, dass sich dies in Zukunft ändert.

- 1 Kovalevski/Baumgärtel, S. 24
- 2 Matrikelbuch Akademie der Bildenden Künste München, 1, 1809–1841; vgl. <http://matrikel.adbk.de>
- 3 Uhde, S. 131
- 4 Skizzen- und Erinnerungsbuch der Louise Wolf (Bayerische Staatsbibliothek München, Abt. Handschriften u. Alte Drucke, Cgm 6567)
- 5 Gleichenstein, S. 34
- 6 Matrikelbuch Akademie der Bildenden Künste München, 1, 1809–1841; vgl. <http://matrikel.adbk.de>
- 7 Vgl. u.a. von Stetting-Jelling
- 8 Marek Popiel: Polska sercem malowana: tarnowska kolekcja obrazów Zofii Stryjeńskiej, Tarnów 2005, S. 69
- 9 AK Prinzregentenzeit, S. 323; vgl. auch Mai, S. 145–177
- 10 Schultze-Naumburg, S. 92
- 11 Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHStA), MK 14102: Satzungen für die Schüler der k. Akademie der Bildenden Künste. Honorare, Gebühren, Frauenzulassung; darin: Die Studierenden der Damenakademie des *Künstlerinnenvereins* München an das Kultusministerium, 28. Dezember 1918. Die Studierendenzahlen der Damenakademie waren von 90 im Jahr 1893 auf 427 im Jahr 1906 angestiegen; vgl. Ruppert, S. 159–160 mit Anm. 44
- 12 Zur Geschichte der Damenakademie vgl. Deseyve
- 13 Lehmann, S. 10–12
- 14 BayHStA, MK 14102, Akademie an das Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 19.1.1919
- 15 BayHStA, MK 14102, Memorandum der Studierenden der Akademie der Bildenden Künste München an das Staatsministerium, 13.2.1919
- 16 Vgl. Herrmann Esswein: Zur Schließung der Akademie der Bildenden Künste. In: *Münchner Post* vom 12. April 1919, S. 1; zit. nach Hoffmann, S. 29–31
- 17 Vgl. u.a. Nerdinger 1985, S. 179–203
- 18 BayHStA: MK 14102, darin: Schreiben der Akademie der Bildenden Künste München an das Staatsministerium für Unterricht und Kultus München vom 6.5.1920
- 19 Vgl. u.a. Dohmen, S. 12
- 20 Ausnahmen bilden nur das Sommersemester 1923, zu dem keine Angaben vorliegen, und die Semester zwischen dem Wintersemester 1944/45 und dem Wintersemester 1945/46, in denen der Unterricht aufgrund von Bombenangriffen entfiel.
- 21 Diese Zahlen basieren auf den Angaben in den Matrikelbüchern im Archiv der Akademie der Bildenden Künste bis zum Wintersemester 1935/36, sowie den Studierendenzahlen ab dem Sommersemester 1933 bis zum Sommersemester 1949, vgl. Akademie der Bildenden Künste München, Archiv und Registratur, Matrikelbuch 4 (1930–31) und 5 (1931–1935) vgl. <http://matrikel.adbk.de> und Verzeichnisse über eingeschriebene Studierende (SS 1933–SS 1949). Sie wurden von der Autorin im Rahmen ihrer Magisterarbeit ausgewertet, vgl. Hopp 2007
- 22 Tigges, S. 10–12
- 23 Vgl. v.a. BayHStA, MK 40909-40952
- 24 Vgl. etwa die Nachlässe von Franziska Bilek und Henny Protzen-Kundmüller im Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg
- 25 Woty Werner hatte z.B. noch unter ihrem Mädchennamen, Anneliese Rütgers, an der Akademie studiert, und sich erst 1931 nach der Heirat mit Theodor Werner, den Künstlernamen zulegt unter dem sie bis heute bekannt ist.
- 26 Gerinde Brandenburger-Eisele: Ein Leben lang zeichnen. In: AK Gretel Haas-Gerber. Zeichnungen und Aquarelle, S. 13
- 27 Tigges, S. 10
- 28 Wolfgang Ruppert verweist auf eine Statistik von Paul Drey aus dem Jahr 1910, wonach 1895 etwa 75 % der Malerinnen unverheiratet waren; siehe Drey, S. 74 sowie Ruppert, S. 163
- 29 AK Die gefesselte Muse, S. 52–53

- 30 Gerda Hornung-Beck. In: Die Frau (Beilage der Münchner Neuesten Nachrichten) vom 8.3.1936, S. 19
- 31 Hildebrandt, S. 8
- 32 Vgl. u.a. Wilke, S. 32-34
- 33 Erlaß des Bayerischen Staatsministeriums, abgedruckt in: Die Frau 27, Heft 12, Sept. 1920, S. 380: »Eine [...] unbeschränkte Zulassung von Mädchen zu den höheren Lehranstalten kann nicht gebilligt werden. [...] Daher werden die Rektorate beauftragt, [...] in allen Fällen, in denen es zweifelhaft ist, ob nicht die wirtschaftliche Lage der Eltern das Verbleiben eines Mädchens an der höheren Mädchenschule gestattet, an das Ministerium zu berichten und [...] dessen Genehmigung einzuholen. Mit dieser Genehmigung wird das Ministerium äußerst zurückhaltend sein, da es [...] keinen Grund hat, die Zulassung der Mädchen zu den höheren Lehranstalten [...] zu erleichtern und zu fördern.«
- 34 Umgekehrt bemängelte die Frauenrechtlerin Thea von Gifezkh 1919 die fehlende Emanzipationsbereitschaft unter den Studentinnen, vgl. Dies.: Die Studentinnen und die neue Zeit. In: Die Frauenbewegung, hg. v. Minna Cauer, XXV. Jg., Nr. 14, Berlin, 15.7.1919
- 35 Erst 1946 bis 1948 lehrte mit Else Brauneis die erste hauptamtliche Professorin für Malerei, Perspektive und Darstellende Geometrie an der Akademie, vgl. Jehl/Sternberg
- 36 Pejić, S. 27
- 37 Breuer, S. 271–272
- 38 Scheffler, zit. nach Muysers, S. 105–106
- 39 Tigges, S.11
- 40 Junge Kunst im Deutschen Reich 1943, veranstaltet vom Reichsstatthalter in Wien Baldur von Schirach, Februar – März 1943 im Künstlerhaus Wien 1943
- 41 Griebitzsch, S. 9
- 42 NN: Fraulicher Anteil in der Kunst. In: Frauen-Warte 4.1942, S. 48
- 43 Ernst Guhl: Die Frauen in der Kunstgeschichte, 1858; zit. nach Quellentexte »Die Bildende Künstlerin«, S. 43
- 44 NN: Fraulicher Anteil in der Kunst. In: Frauen-Warte 4.1942, S.48
- 45 Schmidt, zit. nach Quellentexte »Die Bildende Künstlerin«, S. 212
- 46 Stelzl, S. 119
- 47 Vgl. u.a. Tümpel; Aust, S. 133–152
- 48 Scheffler, zit. nach Quellentexte »Die Bildende Künstlerin«, S. 108–110: »Es zeigt sich dem Beobachter, daß die Frau, die ihre harmonische Geschlossenheit zerstört und sich zu einseitigem männlichen Wollen zwingt, diesen Entschluß fast immer mit Verkümmern, Krankhaftigkeit oder Hypertrophie des Geschlechtsgefühls, mit Perversion oder Impotenz bezahlen muß.«
- 49 AK Gretel Haas-Gerber. Zeichnungen und Aquarelle, S. 9–21, hier S. 11
- 50 Ebd.; zum Zeitpunkt ihres Studiums an der Münchner Akademie muss es jedoch noch Unterricht in »Hilfsfächern« gegeben haben. Gretel Haas-Gerbers Äußerungen beziehen sich aber wahrscheinlich darauf, dass es in München lediglich vereinzelte Vorträge gab, während man in Karlsruhe, einen »maltechnischen Stundenplan« in Form von praktischem Unterricht absolvierte.
- 51 Grape, S. 11–33
- 52 Zu diesem Schluss kommt auch Diana Oesterle in ihrer Monographie zu Maria Luiko, vgl. Oesterle, S. 22–24
- 53 Deutsches Kunstarchiv, NL Bilek, I, A-14.
- 54 Ebd.
- 55 Vgl. hierzu u.a. Sabine Plakolm-Forstenhuber und Matz
- 56 Zur Geschichte der GEDOK vgl. Elke Lauterbach-Phillip
- 57 Lauterbach-Phillip, S. 69
- 58 Hildebrandt, S. 8



Malschule Moritz Heymann, 1927
Nachlass Familie Thiermann



»münchen [ist] noch nicht vollkommen vergreist«¹

MÜNCHNER NETZWERKE VON AKADEMIE-ABSOLVENTINNEN DER 1920ER JAHRE

Caroline Sternberg

Die Zulassung von Frauen als Studierende der Münchner Akademie im Wintersemester 1920/21 war lang erwartet, hart umkämpft und von großer Bedeutung für Künstlerinnen.² Trotzdem war man in der Kunstwelt der folgenden Jahrzehnte noch weit von einer Gleichberechtigung entfernt.³ In der Ausstellung »Frau darf...100 Jahre Künstlerinnen an der Akademie« werden zwölf der ersten Studentinnen der Münchner Kunstakademie genauer in den Blick genommen. An dieser Stelle sollen die Netzwerke und Vereinigungen aufgespürt werden, in denen sich die jungen Frauen am Beginn ihrer Karriere bewegten.

An der Akademie

Die ersten Frauen an der Akademie kamen oft aus kunstnahen Elternhäusern, einige der Väter waren selbst Künstler. Viele der frühen Studentinnen hatten bereits an anderen Instituten eine künstlerische Ausbildung genossen. Von der privaten Münchner Damenakademie kamen Henny Protzen-Kundmüller und Maria Eberhard direkt zum Wintersemester 1920/21 an die Münchner Kunstakademie, ein Jahr später Maria Weber; die Kunstschule des *Künstlerin-*

nenvereins schloss mit der Öffnung der Akademie für die Frauen.⁴ Franziska Bilek, Lissy Eckart und Marianne Euler hatten vor ihrem Studium bereits die Staatliche Kunstgewerbeschule München besucht, die seit 1868 ein wichtiger Ausbildungsort in München war. Die genannten Künstlerinnen entschieden sich für eine akademische Ausbildung in der freien Kunst und wählten dezidiert nicht den Weg über das weniger anerkannte Kunstgewerbe bzw. Kunstlehramt, den viele Frauen gingen. Das Kunstlehramt erschien vielen ein standesgemäßer und gesellschaftlich akzeptierter Kompromiss zwischen künstlerischer Betätigung und finanzieller Selbstständigkeit.⁵ Einige der frühen Studierenden waren bereits an anderen Kunsthochschulen eingeschrieben, wie Gretel Haas-Gerber an der Landeskunstschule in Karlsruhe. Neben der profunderen Ausbildung brachten die Akademien den Künstlerinnen neue Netzwerke und Möglichkeiten, ihre Arbeiten zu präsentieren. Die Professoren konnten sie empfehlen und Aufträge vermitteln. Die Mehrheit der Malerinnen, Daisy Campi, Maria Luiko und Henny Protzen-Kundmüller, traf sich beim Expressionisten Karl Caspar (1879–1956). Die Bildhauerinnen Elisabeth Kronseider, Maria Weber und Maria Fuss wiederum bei Bernhard Bleeker (1881–1968),

der zahlreiche weibliche Studierende in seine Klasse aufnahm.⁶ Wichtig waren sicher auch die Kontakte zu anderen Studierenden, die später in verschiedenen neu gegründeten Vereinigungen zum Vorschein kamen oder auch die eine oder andere Künstlerin entstehen ließen.⁷ War das Studium abgeschlossen, war es wichtig, erste Aufträge zu erhalten. Die junge Elisabeth Kronseder hatte beispielsweise über den Stadtpfarrer von Rosenheim Otto Weber (1877–1928) kennengelernt. Der Assyriologe am Berliner Kaiser-Friedrich-Museum vermittelte Kronseder 1926 erste Aufträge für Porträtbüsten bedeutender Archäologen. Auch Maria Eberhard führte frühe Porträtaufträge – nicht nur in ihrer Heimatstadt Weingarten – aus. Lissy Eckart war zum Zeitpunkt der Einschreibung an der Akademie ohnehin schon gut im Geschäft. Sie gewann bereits vor ihrem Studium Preise der Staatlichen Münzsammlung und stellte schon früh auf den jährlichen Kunstausstellungen im Münchner Glaspalast aus.⁸

Die Münchner Kunstszene

Hilfreich war es, sich in Künstlervereinigungen zu organisieren. Speziell für Frauen gab es in München seit 1882 den *Künstlerinnenverein*, der auch die Damenakademie betrieb.⁹ 1908 wurde in München der *Bund Deutscher Künstlerinnen und Kunstfreundinnen e. V.* gegründet, der sich jedoch 1927 bereits wieder auflöste.¹⁰ Darüber hinaus gab es in anderen deutschen Städten schon vor 1933 Ortsgruppen der *GEDOK (Gemeinschaft Deutsch-Oesterreichischer Künstlerinnen-Vereine aller Kunstgattungen)*, die jedoch in München zu diesem Zeitpunkt noch nicht Fuß fassen konnten.¹¹ Auch die z. B. in Berlin üblichen Frauenkunstausstellungen fehlten in München.¹² Maßgeblich waren in München drei Künstlervereinigungen, die sich auf großen Ausstellungsflächen in den alljährlichen Kunstausstellungen im Glaspalast präsentierten: *Die Münchener Künstlergenossenschaft* seit 1868, die *Münchener Secession* ab 1892 und die 1913 entstandene *Neue Münchener Secession*. In allen drei Vereinen gab es

nur wenige Frauen als ordentliche Mitglieder. Eine Ausnahme bildet in diesem Zusammenhang die Künstlerin Maria Caspar-Filser, die als reges Mitglied auf den Ausstellungen der *Neuen Münchener Secession* sichtbar war. Diese als letzte gegründete Vereinigung war in ihren Anfängen sehr fortschrittlich gewesen, aber ab 1920 schon in die Jahre gekommen. Hier stellten nach wie vor die Expressionisten Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff aus. Trotzdem war die *Neue Münchener Secession* in der Mitte der 1920er Jahre für München nach wie vor ein wichtiger Veranstalter von Ausstellungen. Karl Caspar, der 1927 bis 1930 Vorstand des Vereins war, könnte hier eine Vermittlungsfigur gewesen sein. Werke seiner Schülerinnen Daisy Campi, Marianne Euler und Henny Protzen-Kundmüller sowie auch der Bildhauerin Elisabeth Kronseder und Maria Weber finden sich in den Ausstellungen der *Neuen Münchener Secession* in der zweiten Hälfte der 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre.¹³

Auch über die bayerische Hauptstadt hinaus gelang es den jungen Künstlerinnen, Kontakte zu knüpfen: Elisabeth Kronseder stellte beispielsweise 1925 ihre Plastiken im Landesmuseum in Münster aus. 1927 gab es eine Ausstellung deutscher Kunsthochschüler in Leipzig, auf der Irmgard Behrendt, Daisy Campi und Marianne Euler mit mehreren Bildern vertreten waren. Daisy Campi präsentierte außerdem im selben Jahr noch Werke im *Kunstverein Hannover*. Maria Luiko verkaufte 1927 eine Zeichenmappe zum »Golem« über die Galerie Thannhauser nach Amerika, und Gretel Haas-Gerber konnte sich 1932, wie sie sich selbst später erinnert, über den Erwerb ihres Bildes »Armeleutekinder« durch den Badischen Staat freuen, nachdem das Werk auf einer Ausstellung der *Badischen Secession* in der Kunsthalle Baden-Baden ausgestellt war.¹⁴ München war kein einfacher Standort für Künstlerinnen. Die bayerische Hauptstadt litt in den 1920er Jahren wie das Reich insgesamt unter tiefgreifenden gesellschaftlichen Umbrüchen. Nach dem verlorenen Krieg und dem Ende der Monarchie schwächten Inflation, Weltwirtschaftskrise und Arbeitslosigkeit die gesellschaftliche Stabilität.



DAISY CAMPI-EULER
Badende, 1929, Öl auf Leinwand, 63,5 x 74,5 cm
 Privatbesitz



GRETEL HAAS-GERBER
Der alte Onkel Hans II, 1927, Öl auf Nessel, 95 x 67 cm
 Städtische Galerie Offenburg

GRETEL HAAS-GERBER
Stadtkind in Uffing, 1927, Öl auf Leinwand, 78 x 51 cm
 Privatbesitz



Besonders München wurde nach der blutigen Niederschlagung der Räterepublik zum Zentrum antirepublikanischer Bestrebungen. Auch in der Akademie war das Kunstwollen träge geworden. Regionale Künstler wurden berufen, die einzige tendenziell modernere Position brachte der bereits erwähnte Expressionist Karl Caspar, der 1922 zum Professor berufen wurde.¹⁵

So kehrten viele Münchner Künstler, wie beispielsweise Paul Klee, der ehemals so schillernden Kunststadt den Rücken oder suchten Inspirationen auf Reisen.¹⁶ Auch Daisy Campi unternahm dem Zeitgeist entsprechend mit ihrem Künstlerkollegen und späterem Ehemann Hermann

Euler zahlreiche Auslandsreisen: 1924 stand Norwegen, 1926 und 1927 Frankreich auf dem Programm. Ein bewegter Pinselduktus und grelle Farbigkeit zeigen in den Werken der beiden Impulse des französischen Expressionismus.

Gretel Haas-Gerber wiederum verbrachte die Sommermonate 1927 am Staffelsee und 1928 in der Altmark am Rand der Lüneburger Heide: »*Endlich ein ganz freies Malen von Menschen auf dem Land. Alte und Kinder, Gesundheitsstrotzende und Arme, Tagelöhnerkinder*«, so beschreibt es Gretel Haas-Gerber im Rückblick.¹⁷



MARIA LUIKO
Park, 1929, Lithographie, 50 x 63 cm
 Jüdisches Museum München

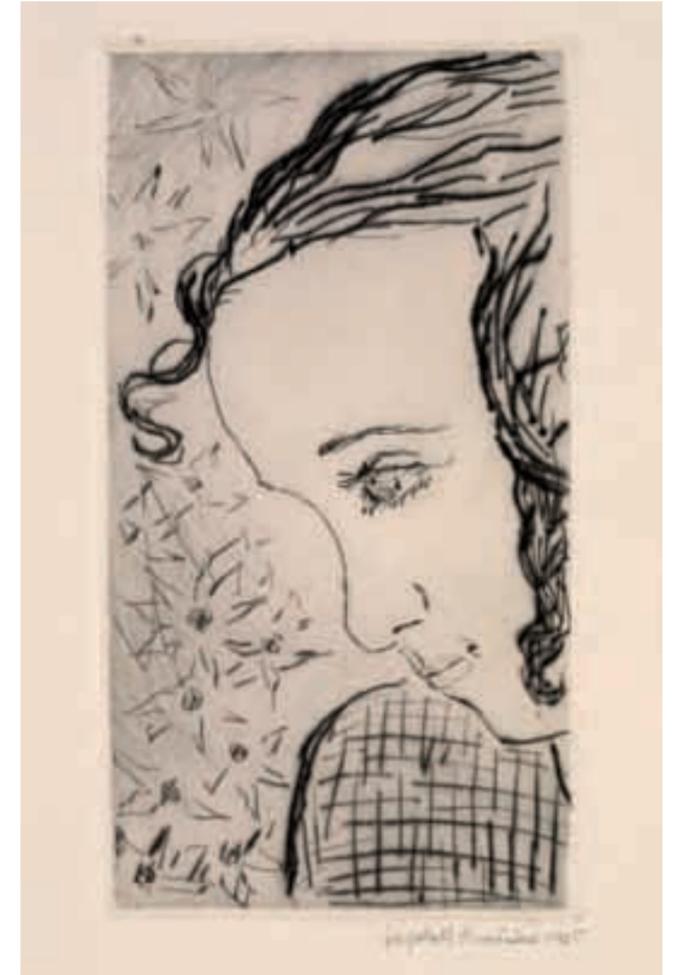
ELISABETH KRONSEDER
Frauenskizze, 1925, Radierung, Privatbesitz

Die Jugend schließt sich zusammen

Die etablierten Münchner Künstler verwehrten als Juroren der Ausstellungen häufig den jungen Künstler*innen den Weg in die Öffentlichkeit. Moderne Kunst wurde oftmals durch private Initiativen gefördert, wie in den Galerien Goltz, Thannhauser und Caspari oder auch in neu gegründeten Künstlervereinigungen.¹⁸ Gerade an solchen Vereinsgründungen waren auch die jungen Akademikerinnen beteiligt. Daisy Campi rief mit ihrem Mann und anderen Kommilitonen aus der Akademie und der *Neuen Münchener Secession* 1927 die Künstlervereinigung *Generation* ins Leben. In den Rezensionen zur ersten Ausstellung wurde die »internationale Typik« der Gruppe hervorgehoben, die besonders den »künstlerischen Nachwuchs« zusammenbrachte.¹⁹ Viele von ihnen waren zeitgleich auch an der Neugründung der modernsten unter den damaligen Künstlervereinigungen beteiligt, dem *Deutschen Künstlerverband Die Juryfreien e. V.* Der Verein nahm sich nichts Geringeres vor, als den Platz der Avantgarde in München neu zu besetzen.²⁰ Unter den Mitgliedern der *Juryfreien* finden sich erstaunlich viele Frauen, darunter Maria Luiko und Daisy Campi. Auch Elisabeth Kronseder stellte bei den *Juryfreien* aus.²¹

Der Verein *Die Juryfreien e. V.* entwickelte ab 1929 ein höchst interessantes Veranstaltungsprogramm, das aus Vorträgen, Konzerten und auch Ausstellungen bestand. Erstmals zeigte man in München die abstrakten Maler und Dadaisten Hans Arp (1886–1966) und Kurt Schwitters (1887–1948) oder den Surrealisten Max Ernst (1891–1976). Auf den Ausstellungen wurden außerdem expressionistische und neusachliche Werke regionaler Künstler präsentiert.²² Hier bot man ganz unterschiedlichen Münchner Künstler*innen ein Forum, wie dem sozialkritischen Josef Scharl (1896–1954) oder dem Beckmann-Nachfolger Christian Hess (1895–1944).²³

Die Grafiken Maria Luikos sind mit ihren sozial- und gesellschaftspolitischen Themen den Arbeiten Josef Scharls verwandt, in dessen Kunst der Mensch auf ähnliche Weise im Mittelpunkt steht. Auch die Gemälde Gretel Haas-



Gerbers sind in diesem Kontext zu sehen und zeigen unverfälschtes, authentisches Landleben mit all seinen Glanz- und Schattenseiten.²⁴ Zu dem Verein passen gleichermaßen nachexpressionistische Positionen von Daisy Campi, die wiederum an Arbeiten des Münchner Malers Christian Hess erinnern könnten. Auch er suchte in der Natur nach immer wiederkehrenden Formen und Flächen.²⁵



Das Ende der Freiheiten

Das Engagement der jungen, vielfach aus der Münchner Akademie kommenden Künstlerinnen und Künstler wurde bald durch die finanziellen Nöte der Weltwirtschaftskrise und den politischen Umschwung beendet. Bereits 1930 gab es die ersten öffentlichen negativen Kritiken über die Ausstellungen der *Juryfreien*.²⁶ 1931 wurden Stillleben von Daisy Campi und Hermann Euler im »Völkischen Beobachter« offen kritisiert: »Warum Bilder wie ›Krüge‹ von Daisy Campi oder ›Bücher‹ von Hermann Euler, die doch jedes kleine Kind besser malen kann?! Kaum ein Motiv ist vorhanden, das nicht konstruiert, unnatürlich wirkt.«²⁷

Das Ende der *Juryfreien* war nur noch eine Frage der Zeit.²⁸ Auch sozialkritische Kunst wurde nicht mehr gern gesehen. Gretel Haas-Gerbers Gemälde »Hütemädchen« (Abb. S. 161) wurde 1933 aus der Offenburger Herbstmesse entfernt. Das Werk wäre eine »Verunglimpfung des deutschen Bauernstands« und sähe eher danach aus, als ob es »in einem vom Bolschewismus durchseuchten Lande« entstanden wäre, so wurde in der Presse berichtet.²⁹

Ein Rückzug in andere Wirkungsbereiche, eine Flucht ins Landleben oder schlichtweg ins Private begann vielerorts, auch bei den jungen Künstlerinnen. Maria Luiko beispielsweise zog sich aus dem Kreis der *Juryfreien* zurück. Mit verschiedenen Künstler*innen, nicht zuletzt von den *Juryfreien*, engagierte sie sich nun vermehrt im jüdischen Kulturbund und entwarf bis 1937 Figuren für das jüdische Marionettentheater.³⁰ 1941 schließlich wurde sie aus München deportiert und ermordet.

Daisy Campi kaufte mit ihrem Mann Hermann Euler das Gut Eichbichl am Rinser See. In ihren Arbeiten konzentrierten sie sich nun mehr auf ihre direkte Umgebung. Ähnlich auch Elisabeth Kronseder, die nun vollständig auf den Peterhof am Samerberg umzog. Das Ländliche schien sie schon lange fasziniert zu haben, davon zeugen bis heute ihre Porträts von Kindern aus der Nachbarschaft am Samerberg.³¹ Für andere eröffneten die veränderten Verhältnisse neue Möglichkeiten: Lissy Eckart handelte wie



MARIA LUIKO
Kasperl Larifari, 1937, Holz, Pappmaché mit Mullkaschierung
109 cm mit Schnürung, Münchner Stadtmuseum
Sammlung Puppentheater/Schaustellerei

MARIA LUIKO
Arbeiterfamilie, um 1930, Lithographie, 57,2 x 42 cm
Jüdisches Museum München

DAISY CAMPI-EULER
Hyazinthe mit Krügen, um 1931, Öl auf Leinwand, 66 x 100 cm
Privatbesitz

schon vorher höchst erfolgreich mit Plaketten und kleineren Skulpturen aus Bronze, die sie auch regelmäßig ab 1937 auf der »Großen Deutschen Kunstausstellung« zeigte. Franziska Bilek fertigte auf Vermittlung Olaf Gulbranssons ab 1936 regelmäßig Karikaturen für den *Simplicissimus* an.³² Die Bildhauerin Maria Fuss, die vorher nur wenig in Erscheinung getreten war, stellte mit weiteren sechs ehemaligen Schülerinnen Bernhard Bleekers 1943 in der Ausstellung »*Junge Kunst im Deutschen Reich*« aus. Ihr Werk »Störrischer Esel« steht beispielhaft für die ausgestellten Kinder- und Tierplastiken der jungen Frauen. Die Künstlerinnen entsprachen mit ihren Werken dem Verständnis von »Frauenkunst«, das sich besonders im Nationalsozialismus wieder mehr etablierte.

Durch diese kleinformatischen Arbeiten in Holz und Terrakotta in der Bildhauerei umgingen die Frauen die Konkurrenz mit ihren männlichen Kollegen, die oft großformatig in Stein oder Bronze arbeiteten.³³ Für diese spezifisch für Frauen als Künstlerinnen bereit stehenden Themen können auch die Landschaftsbilder und Stillleben von Henny Protzen-Kundmüller stehen, die auf allen großen national-

sozialistischen Ausstellungen vertreten waren. Als Ehefrau des im Nationalsozialismus erfolgreichen Malers Carl Theodor Protzen rückte Henny Protzen-Kundmüller nun in die »vorderste[r] Reihe deutscher Malerei«. ³⁴

Fazit

Die in der Ausstellung präsentierten Werke der jungen Künstlerinnen führen das breite Spektrum der weiblichen Studierenden und ihrer Werke in den 1920er und 1930er Jahren vor Augen. Die interessanten 1920er Jahre mit sozialkritischen Blicken auf die Gesellschaft zeigen sich besonders bei Luiko und Haas-Gerber. Demgegenüber stehen Werke, die in den 1920er und besonders in den 1930er Jahren bestehende Anforderungen an »Frauenkunst« widerspiegeln. Ein großer Teil der Malerinnen gehört zur »verschollenen Generation«, die zu Beginn ihrer Laufbahn beachtliche Erfolge feierte, dann den Einschränkungen des nationalsozialistischen Kunstverständnisses und der politischen Repressionen oblag und nach 1945 nicht mehr in diesem Maße in die Kunstwelt zurückfand.³⁵





DAISY CAMPI-EULER
Malven, um 1931, Öl auf Leinwand, 66 x 100 cm
 Privatbesitz

- 1 So schrieb der Publizist Hans Eckstein 1930, vgl. zweijahrbuch 1930, o. S.
- 2 Hopp 2008, S. 69–70; Hopp 2007, S. 21–24; Hopp 2011, S. 223–224
- 3 Derenda, S. 55; Stelzl, S. 121–127; Muysers, S. 130–253
- 4 Deseyve, S. 84–89
- 5 Hopp 2011, S. 218; Schmalhofer, S. 82–83.
- 6 Bleeker hatte während seiner Zeit als Akademieprofessor (1922–1945) etwa 120 Schüler, darunter zahlreiche Frauen. Siehe Henseleit, Bd. 1, S. 273–277
- 7 Biografische Angaben siehe S. 130–135
- 8 Elisabeth Kronseder schuf 1926 die Büste des Archäologen und Ausgräbers von Babylon Robert Koldewey und des Assyriologen Friedrich Delitzsch. Vgl. Evers, S. 188; Herrmann, S. 20; Maria Eberhard führte bereits 1922 acht Porträts der Weingartner Bürgermeister aus. Vgl. AK Ins Licht gerückt, S. 54; Lissy Eckart vgl. Kovalovski/Reuter, S. 40–41 mit Verweis auf den Nachlass im Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Nachlass Lissy Aigner ZR ABK 2694
- 9 Mitglieder waren vor 1920 Maria Eberhard und Henny Protzen-Kundmüller, vgl. Deseyve, S. 151, S. 179
- 10 Hopp 2011, S. 230; Deseyve, S. 103–104
- 11 Hopp 2011, S. 229; Lauterbach-Philip, S. 30–45
- 12 von der Dollen 2000, S. 40; Krenzlin, S. 75–76
- 13 Meißner; Zweite, S. 10; Ausstellungen Glaspalast 1925–1931; Frühjahrsausstellung *Münchener Neue Secession* 1931; Ausstellung *Münchener Neue Secession* 1927–1929; Mitgliederverzeichnis *Secession* 1931; Hopp 2011, S. 118
- 14 Ausstellung Reichsbund Deutscher Kunsthochschüler 1927, S. 31; zu Kronseder vgl. AK Elisabeth Kronseder, S. 7; für Infos zu Euler-Henselman danken wir der Familie Henselman; zu Campi vgl. Löffler/Europa und Eichbichl, S. 94; zu Luiko vgl. Oesterle, S. 27; zu Haas-Gerber vgl. Haas-Gerber: Lebenslauf, S. 24
- 15 Nerdinger; Billeter; Meißner 1979, S. 142–147; Krämer
- 16 Nerdinger, S. 97; Billeter, S. 118–119
- 17 Zu Campi vgl. von der Dollen 2007, S. 18; zu Gretel Haas-Gerber vgl. Haas-Gerber: Erinnerungen, S. 292
- 18 Nerdinger, S. 97, S. 99; Bauer, S. 48; Billeter S. 117, S. 125; Zweite, S. 10
- 19 In der Liste der in der Galerie Paulus ausstellenden Vereinsmitglieder findet sich die Akademiestudentin Elisabeth Kölle-Karmann, die in den 1920er Jahren auch bei Karl Caspar studierte. Außerdem Absolventen der Akademie Christian Hess, Anton Lamprecht, Wolf Panizza, Erwin Henning, Karl Meisenbach und Fritz Urschbach. Nach zwei unbezeichneten Zeitungsartikeln im Nachlass des Künstlerehepaars. Vgl. Löffler/Euler und Campi, S. 81; Matrikelbuch Akademie der Bildenden Künste, zu Elisabeth Koelle-Karmann vgl. https://www.koelle-online.de/Pages_ek/ek_1.html (eingesehen am 4.8.2020)
- 20 Es gibt hier viele Überschneidungen mit dem Verein *Generation*. Daisy Campi und Hermann Euler traten 1929 bei, ebenso Christian Hess und Wolf Panizza, vgl. zweijahrbuch 1930, o. S.; zur künstlerischen Ausrichtung des Vereins siehe beispielsweise Oesterle, S. 27; Bauer, S. 57; Götz/Wegener, S. 96
- 21 Maria Luiko trat 1927 den *Juryfreien* bei. Vgl. Oesterle, S. 26; 1930 übernahm Luiko selbst die Ausstellungsleitung für die Ausstellung im Glaspalast. Vgl. Oesterle, S. 26 und S. 34; Daisy Campi trat 1929 den *Juryfreien* bei. Vgl. Löffler/Euler und Campi, S. 83; Elisabeth Kronseder stellte auf der »ausstellung moderne architektur und plastik« vermutlich 1929 aus; weitere Frauen bei den *Juryfreien* waren Elisabeth Springer, Hansl Bock und Erna Dinklage, vgl. Mitgliederliste in: zweijahrbuch 1930, o.S.
- 22 Oesterle, S. 28; Bauer, S. 54
- 23 Bauer, S. 56; Zweite, S. 12
- 24 Zu Ähnlichkeiten zwischen Werken von Maria Luiko und Josef Scharl vgl. Oesterle, S. 109; zu Josef Scharl und seinen Menschendarstellungen vgl. Zweite, S. 17, S. 4; Blicke auf soziale Ungerechtigkeit wurden auch von Malern der Neuen Sachlichkeit wie Otto Dix und George Grosz dargestellt. Vgl. von der Dollen 2007, S. 18
- 25 AK Christian Hess, S. 26
- 26 Bauer, S. 63

- 27 Löffler/Euler und Campi, S. 83. Zit. nach O. F.: Die Ausstellung der Juryfreien. In: Völkischer Beobachter 4.4.1931 (Zeitungsartikelsammlung im Nachlass der Familie Campi-Euler)
- 28 Um weiter bestehen zu können, schloss sich der Verein 1933 dem *Kampfbund deutscher Künstler* an. Ein Teil der Mitglieder schied aus, ein Teil machte mit neuen Mitgliedern weiter. 1937 wurden freie Vereine zwangsaufgelöst. Vgl. Bauer, S. 70, S. 71, S. 74
- 29 Hopp 2006, S. 80; Grape, S. 32, dort zit. nach einem Artikel in der Zeitschrift »Der Führer« vom 4.10.1933, Beilage: »Aus der Ortenau«
- 30 Vgl. auch AK »Ehemals jüdischer Besitz«
- 31 Mit Maria Luiko waren hier die ehemaligen Mitglieder der *Juryfreien* Elisabeth Springer und Rudolf Ernst tätig, vgl. Oesterle, S. 111–120; zu Campi vgl. Löffler/Herrmann Euler, S. 13–14; zu Kronseder vgl. Hopp 2006, S. 92; Evers, S. 186–188
- 32 Zu Lissy Eckart vgl. Große Deutsche Kunstausstellungen 1937–1944, Forschungsplattform, www.gdk.research.de; zu Franziska Bilek vgl. von der Dollen 2000, S. 287
- 33 Auf der Ausstellung waren außerdem folgende Studentinnen von Bernhard Bleeker vertreten: Rosemarie Dyckerhoff, Ludmilla Fischer-Pongratz, Chrysilie Schmitthener-Janssen, Maria Weber, Hanne Pflumm und Maria Luise Wilckens. Vgl. *Junge Kunst im Deutschen Reich 1943*; Hopp 2006, S. 30; Hopp 2011, S. 232; zum erneuten Wandel des Frauenbilds vgl. Stelzl, S. 119, von der Dollen 2000, S. 47
- 34 Hopp 2011, S. 230–231; zit. nach N.N. Fränkische Künstler in München. Henny Protzen-Kundmüller. In: Unterhaltungsblatt des Fränkischen Kuriers vom 7.12.1937, siehe Nürnberg GNM, Deutsches Kunstarchiv NL Protzen-Kundmüller, Henny; vgl. auch Große Deutsche Kunstausstellungen 1937–1944. Forschungsplattform: www.gdk.research.de; Protzen-Kundmüller wechselte 1933 in die *GEDOK*, für die sie sich in den folgenden Jahren engagierte; Lauterbach-Philip, S. 72
- 35 Der Begriff ist geprägt von Rainer Zimmermann; hier finden sich auch Daisy Campi-Euler und Gretel Haas-Gerber, vgl. Zimmermann 1994, S. 360, S. 381; daran anschließend von der Dollen 2000, hier Franziska Bilek, Daisy Campi-Euler, Gretel Haas-Gerber und Henny Protzen-Kundmüller, vgl. S. 287, S. 293, S. 308, S. 344; siehe auch AK Euler/Campi, S. 80



»Man muss ein Hobby auch nicht übertreiben«¹

(UN-)MÖGLICHKEITEN EINER KÜNSTLERINNEN-LAUFBAHN

Verena Beaucamp

Die wenigsten der hier vorgestellten Frauen, die alle in den 1920er Jahren ihre Ausbildung an der Münchner Akademie begannen, konnten ihre künstlerische Tätigkeit hauptberuflich ausüben oder als selbständig Kunstschaffende ihren Lebensunterhalt verdienen. Elternhaus, Familienpflichten und politische Entwicklungen beeinflussten die einzelnen Lebensläufe ganz unterschiedlich.

Ausbildung

Gretel Haas-Gerber wurde erst spät bewusst, dass sie ihre »Zulassung zur Akademie eigentlich der 18er Revolution« verdankte: »Für mich war es so selbstverständlich, ich wollte schon immer Malerin werden.«² Ambitionierte Frauenrechtlerinnen und engagierte Künstlerinnen hatten bereits im späten 19. Jahrhundert neben dem Wahlrecht und dem Recht auf Erwerbstätigkeit das Recht auf Bildung gefordert und damit auch nachfolgenden Künstlerinnen-Generationen den Weg zu einer professionellen Ausbildung gebahnt.³ Dennoch war es auch um 1920 noch eher selten,

dass bei der Frage nach der Ausbildung junger Frauen die bildende Kunst neben anderen Fachrichtungen eine gleichberechtigte Rolle spielte. Unter den insgesamt 70 Neueinschreibungen an der Akademie zum Wintersemester 1920/21 waren nur 17 Frauen, in den darauffolgenden Jahren schwankten die Immatrikulationen zwischen 20–30%, ab 1924 sanken sie etwa auf die Hälfte.⁴

Vor Öffnung der Kunstakademien boten in München, wie auch in anderen Städten, vor allem Künstlerinnenvereine, private Kunstschulen und Ateliers den jungen Frauen die Möglichkeit einer künstlerischen Ausbildung.⁵

Die Unterrichtsgebühren waren an den einzelnen Schulen sehr unterschiedlich – auf jeden Fall lagen sie deutlich über denen, die männliche Studierende an der Akademie zahlten. Dort kostete ein Studienjahr um 1913 etwa 70 Mark, selbst an den staatlich subventionierten Schulen zahlten Frauen im Durchschnitt schätzungsweise das Drei- bis Fünffache.⁶

An der Damenakademie des *Künstlerinnenvereins* betragen die Kosten für ein Jahr etwa 400 Mark. Darin war das umstrittene, für die fundierte Ausbildung aber so wichtige Aktzeichnen ebenso inbegriffen wie ergänzende Vorlesungen in Kunstgeschichte und Anatomie. Der umfangreiche, weitgehend auf die Malerei ausgerichtete Lehrplan orientierte sich an der Akademie.⁷ Ein erstklassiger Lehrkörper –

Malschule Moritz Heymann (rechts Daisy Campi) um 1919, Privatbesitz

der natürlich überwiegend aus Männern bestand, die sich ein festes Einkommen sicherten – sollte dem Vorwurf des Dilettantismus vorbeugen und die Professionalität des Instituts garantieren.⁸ Maria Weber erhielt dort ihren ersten Unterricht bei Emilie von Hallavanja, die neben Carola Baer-von Mathes und Linda Kögel zu den immerhin 12 weiblichen von insgesamt 65 Lehrkräften zählte. Auch Henny Protzen-Kundmüller, Maria Eberhard und einige weitere der hier behandelten Frauen waren unter den insgesamt etwa 1.750 Studierenden der Damenakademie während der 36 Jahre ihres Bestehens.⁹ Daneben gab es die Möglichkeit zum Studium an einer der privaten Malschulen, von denen es Anfang des 20. Jahrhunderts allein in München schätzungsweise etwa 60 gab. Eine ausführliche Untersuchung der zahlreichen privaten Malschulen in und um München, zu denen neben den von Künstlern geführten (u.a. von Anton Ažbe, Maximilian Dasio, Heinrich Knirr, Friedrich Fehr, Carl Kriecheldorf, Wilhelm von Debschitz) auch einige von Künstlerinnen geleitete Schulen gehörten (u.a. von Jeanna Bauck und Bertha Wegmann oder Linda Kögel) steht bislang aus.¹⁰ Zu den modernsten und renommiertesten privaten Malschulen zählten die von Moritz Heymann (1870–1937), die Daisy Campi, Marianne Euler und Maria Luiko besuchten sowie die Malschule von Hans Hofmann (1880–1966), an der sich Marianne Euler-Henselmann in den 1920er Jahren einschrieb. Die Kosten schwankten zwischen etwa 500 bis 3.000 Mark im Jahr.¹¹

Stand die spätere Erwerbstätigkeit z.B. als Zeichenlehrerin im Vordergrund, waren Kunstgewerbeschulen die bevorzugten Ausbildungsstätten. Lissy Eckart, Irmgard Behrendt und Franziska Bilek begannen dort ihre Ausbildung. Bilek bezahlte in München an der Kunstgewerbeschule 1922/23 etwa 180 Mark Semestergeld, mit einer Krankenhaus- und Unfallversicherungsgebühr waren es insgesamt 274,90 Mark.¹²

Als die Akademien sich auch den Künstlerinnen öffneten, hatten kunstinteressierte Frauen erstmals die gleichen Ausbildungsmöglichkeiten wie ihre männlichen Kollegen –

und mit 50 Mark Semestergeld auch einen deutlich geringeren Kostenaufwand.¹³ Ausländische Studierende, zu denen als Tochter böhmischer Eltern auch Franziska Bilek zählte, mussten 1925 noch einen Zuschlag von 50 Mark zahlen. Für die Anmeldung waren neben Zeugnissen über den vorherigen allgemeinen und künstlerischen Werdegang »selbstgefertigte Arbeiten, insbesondere Zeichnungen von Köpfen und Akten nach der Natur« vorzulegen. Der Aufnahme ging eine sechstägige Prüfung voraus, die sicher strenger war, als die an der Damenakademie.¹⁴ Die jeweiligen Fachprofessoren entschieden über die endgültige Aufnahme. Bei der Zuteilung an die einzelnen Klassen wurden die Wünsche der Aufgenommenen möglichst berücksichtigt.¹⁵ Die meisten der hier vorgestellten Malerinnen gingen zu dem Expressionisten Karl Caspar, beliebt waren auch Angelo Jank und Julius Hess, einzelne gingen zu Olaf Gulbransson und Hugo von Habermann. Die Bildhauerinnen studierten bei Bernhard Bleeker und Hermann Hahn.

Insgesamt vertrat das Kollegium ein traditionell ausgerichtetes Kunstverständnis, die Akademie galt als »Hochburg der konservativen Malerei«.¹⁶ Das entsprach zwar durchaus dem konservativen Geschmack des Bildungsbürgertums in München, die jungen Künstler*innen aber bevorzugten offenbar den zumindest zeitweisen Besuch einer der privaten Malschulen, an denen die Lehrer freier und der Unterricht fortschrittlicher waren.

Malschule Moritz Heymann, 1919, Privatbesitz

Malklasse von Julius Hess, 1920er Jahre, Privatbesitz





Wirtschaftliche Lage

Die meisten der hier präsentierten Frauen kamen aus wohlhabenden bürgerlichen Verhältnissen und wurden von ihren Eltern in der Ausbildung zur freischaffenden Künstlerin finanziell unterstützt, manchmal auch noch danach. Wenn Kapital fehlte oder die Eltern ablehnend eingestellt waren, mussten sie sich mit Malunterricht oder ersten Auftragsarbeiten etwas dazuverdienen. Maria Weber, deren Eltern gegen ein Akademiestudium waren, griff beispielsweise die befreundete Schriftstellerin Frieda Port finanziell unter die Arme.¹⁷ Maria Eberhard übernahm schon

in den ersten Jahren ihrer Kunstausbildung in München etliche Porträtaufträge und kodierte alte Meister aus der Pinakothek, die sich sicher gut verkaufen ließen. Franziska Bilek brach das Akademiestudium nach nur einem

Ansicht der Akademie mit Westflügel, 1904
Akademie der Bildenden Künste, Archiv

Matrikelbuch der Akademie München mit Eintrag
Lissy Eckart, Wintersemester 1920/21, Akademie
der Bildenden Künste, Archiv

Winter-Semester 1920/21. 15

Rang Nr.	Familiennamen, Vornamen	Geburtsort	Stud. Fach
1	Müller Franz	24. 5. 96. Obing	Malerei
2	Schme Marg.	München	Malerei
3	Ramer Willy	Nürnberg	Malerei
4	Eckart Lissy	München	Bildhauerei
5	v. Eschwege Karoline	München	Bildhauerei
6	Fischer Alesce.	Nürnberg	Bildhauerei
7	Geschäcker Franz	Sarajewo (Bosnien)	Malerei
8	Gölpfied Auguste	München	Malerei
9	Grafmann Gerd	München	Malerei
10	Haller Hans	München	Malerei

Jahr ab und verdiente für sich und ihre Mutter den Lebensunterhalt mit graphischen Auftragsarbeiten. Mittellose Student*innen mussten sich nicht selten ein enges, unbeheiztes Zimmer teilen, gegessen wurde in der Volksküche. Gretel Haas-Gerber berichtet, wie wichtig die gegenseitige Unterstützung der Akademiestudent*innen in den wirtschaftlich schwierigen 1920er Jahren war, in denen der monatliche Wechsel der Eltern oft nicht mehr für das Material reichte. Dann legten im Akademiegarten alle ihre Lebensmittel zusammen. Stipendien für Frauen oder Gebührenermäßigungen waren eher die Ausnahme. Lissy Eckart erhielt ein Stipendium der Akademie, Maria Weber nach dem Studium ein Reisestipendium der Stadt München.

Allein die Finanzierung einer Wohnung, eines Ateliers und des Arbeitsmaterials war in den 1920er/30er Jahren für die Künstler*innen aus weniger wohlhabendem Elternhaus eine große Herausforderung, vor allem bei den gerade am Anfang des 20. Jahrhunderts steigenden Bodenspekulationspreisen in den großen Städten. Der Preis eines Mansardenateliers in Berlin, Paris, Rom oder München betrug durchschnittlich 25–50 Mark, billigere Ateliers waren meist unbrauchbar. Eine Atelierwohnung für mehr als eine Person kostete in Berlin mindestens 1.200–1.400 Mark. Dazu kamen Krankenversicherung und Zahlungen an Pensionskassen. Inwieweit einzelne der jungen Studentinnen von der Unterstützung etwa durch Künstlerinnenvereine, des *Reichsbunds deutscher Kunststudenten* oder anderer Künstlerhilfen profitiert haben, ist bislang wenig erforscht. Die *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft*, gegründet 1856 als Standes- und Berufsvertretung der bildenden Künstler in Deutschland, beteiligte sich weder an Krankenkassenkosten noch an der Altersversorgung. Von der *Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler* wurden jedoch Beiträge zur Ehefrauenversicherungen, Krankenversicherung und zu Rentenansprüchen geleistet. Die Kunstkritikerin und Frauenrechtlerin Lu Märten (1879–1970) appellierte schon früh an die Künstler, sich vergleichbar denen anderer Berufszweige, ökonomisch-wirtschaftlich zu organisieren und Kollektive zu gründen.¹⁸

Selbsthilfe

Nach dem »Prinzip der kollektiven Selbsthilfe« schufen die Künstlerinnen schon bald ihre eigenen Netzwerke.¹⁹ Eines unter vielen war z. B. die von Linda Kögel zusammen mit Kolleginnen aus München und Berlin 1906 gegründete Ausstellungsgemeinschaft *Verbindung Bildender Künstlerinnen*.²⁰ Künstlerverbände mit möglichst geringen Mitgliedsbeiträgen zielten darauf, die berufliche Entwicklung von Frauen durch eigene Verkaufsausstellungen, Stellenvermittlung, Krankenkassenzahlungen und mit einem Stipendiensystem zu fördern und die Künstlerinnen finanziell möglichst unabhängig zu machen.²¹ Der *Münchner Künstlerinnenverein* z.B. veranstaltete alle zwei bis drei Jahre eigene vielbeachtete Schulausstellungen. Die 1926 gegründete Künstlerinnenvereinigung *GEDOK* sah es schon damals als ihre wichtigste Aufgabe an, »die Arbeit von talentierten Künstlerinnen nachhaltig zu fördern, ihnen den Weg in die Öffentlichkeit zu erleichtern, die Verbindung zwischen Künstlerinnen und Kunstförderern zu pflegen und die gleichgestellte Position von Frauen im Kulturbetrieb mit institutioneller und praktischer Hilfe zu unterstützen.«²² Da es jedoch bis 1933 ausgerechnet in München keine eigene Ortsgruppe gab, entging den jungen Nachwuchskünstlerinnen dort lange Zeit die Möglichkeit, ihre Arbeiten auf einer reinen Frauenausstellung präsentieren zu können.²³ Henny Protzen-Kundmüller gehörte 1933 dem Beirat an.

Der *Bund deutscher Frauen* (gegr. 1894, aufgelöst 1933) bot ebenfalls Berufsberatungen zur Förderung wirtschaftlicher Selbstständigkeit der Frauen an.

Bei all den Schwierigkeiten, die Künstler ganz allgemein und zu allen Zeiten mit öffentlicher Anerkennung und wirtschaftlichem Erfolg hatten, war es für die Frauen unter ihnen noch einmal schwerer, sich erfolgreich zu etablieren. Lu Märten analysierte 1919 in ihrer Schrift »Die Künstlerin« u. a., unter welch ungleichen Voraussetzungen sich die beiden Geschlechter in den wirtschaftlichen Existenzkampf begaben, wie sehr Ehe und Familie zusätzlich zur Mehrfachbelastung der Frau durch Haus- und Erwerbsarbeit beitrugen und wie die Herabqualifizierung von Frauen-

kunst deren Anerkennung bzw. Wert schmälerte.²⁴ Als 1922 Fritz Hellwag die wirtschaftliche Situation von Künstler*innen untersuchte, stellte er fest, dass fast 90% der Malerinnen unterhalb des Existenzminimums lebten, das mit 8.000 Mark ohnehin nur halb so hoch angesetzt war, wie das der männlichen Kollegen: »Ob das Defizit durch Hunger, [...] durch die Ehe oder meist durch einen Nebenberuf ausgeglichen wurde, entzieht sich unserer Beurteilung.« kommentierte er das Ergebnis zynisch.²⁵

Berufstätigkeit

»Frauen war es keinesfalls verwehrt, sich künstlerisch zu betätigen – im Gegenteil. Aber auf dem Weg, die Kunst zu ihrem ›Lebensberuf‹ zu machen, mussten Künstlerinnen nicht selten steinige Umwege gehen.«²⁶ Die Berufstätigkeit von Frauen galt im 19. Jahrhundert in bürgerlichen Familien noch als unschicklich, und wurde – ähnlich wie auch die Ausbildung – noch Anfang des 20. Jahrhunderts – von Zeitgenossen meist nur als Durchgangsstadium bis zur Heirat angesehen.²⁷

Die Einstellung zur Berufstätigkeit sowohl von Frauen als auch von Künstlerinnen stand immer in einem engen Wechselverhältnis mit der jeweiligen politischen und gesellschaftlichen Konstellation und änderte sich mit dieser im Laufe der Jahrzehnte. Die emanzipatorischen Errungenschaften der Frauenbewegung des späten 19. Jahrhunderts stellten entscheidende Weichen auch für die Erwerbstätigkeit von Künstlerinnen, die sich seither trotz diverser Benachteiligungen kontinuierlich weiterentwickelt hat.

Als Frauen verstärkt zum Lebensunterhalt ihrer Familien beitragen mussten, konnte zunächst Malen und Zeichnen, das ohnehin als Teil der Erziehung und als Liebhaberei galt, gut zur Einnahmequelle umfunktioniert werden. Sobald die Frauen sich jedoch ernsthafte und beruflich der Malerei widmeten, wurden sie von ihren männlichen Kollegen zunehmend auch als bedrohliche Konkurrenz empfunden und abfällig als »Malweiber« tituliert. Als im Ersten



Atelierhaus Protzen-Kundmüller, München, 1920er Jahr
Stadtarchiv München

Weltkrieg viele Männer an der Front waren und zahlreiche Arbeitskräfte fehlten, stieg die berufstätige Frau im Ansehen. Drängten die Männer anschließend wieder stärker auf den Arbeitsmarkt, wurde die Rolle der Mutter und Hausfrau glorifiziert und den Frauen der Platz am Herd erneut zugewiesen. Gretel Haas-Gerber erinnerte sich später, dass sie als »malende Mutter« schlecht angesehen war und ihr die Vernachlässigung der Familie unterstellt wurde.

In ihrer Schrift »Das unterdrückte Talent« gibt Germaine Greer zu bedenken, dass sicher auch Frauen ihren Anteil an dieser zähen Entwicklung hatten, indem sie sich zu



wenig inszenierten und nicht leidenschaftlich genug dafür eintraten, sich einen eigenen Markt mit eigenen Werten zu schaffen.²⁸ Die Erinnerungen der Leipziger Malerin Philippine Wolff-Arndt (1849–1933) von 1929 bestätigen das: *»Auch mir war nach langem 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 Kunstwerke zum Zwecke des Erwerbs zu nutzen dächten [...]. Von den männlichen Kunststudierenden, die denselben Flur mit uns bewohnten und denselben Lehrer hatten, fand ich dies ganz selbstverständlich.«*²⁹ Henny Protzen-Kundmüller stellte fest, dass es in ihrer Zeit *»auch nicht mehr als emanzipiert galt, einen Beruf zu ergreifen«* und *»uns ›Malweiber‹ so recht niemand haben«* wollte.³⁰ Sie selber war eine vielbeschäftigte freischaffende Künstlerin, hatte eigene Arbeitsräume und führte genau Buch über die Herstellung und den Verkauf jedes einzelnen Werkes – in den Jahren zwischen 1922–1927 waren das immerhin ca. 400 Gemälde und 500 Aquarelle.³¹

Lissy Eckart und Elisabeth Kronsecker erhielten gleich nach dem Studium gute Aufträge. Franziska Bilek musste bereits in jungen Jahren Geld verdienen und arbeitete, anfangs schlecht und recht bezahlt, bei verschiedenen Zeitschriften. Als Karikaturistin, Illustratorin und Autorin hatte sie in ihrer Heimatstadt München bald viel Erfolg und

war eine anerkannte Persönlichkeit. Henny Protzen-Kundmüller, die gemeinsam mit ihrem Mann ein großes Atelierhaus in München-Gern bewohnte, arbeitete viel und beteiligte sich regelmäßig an Ausstellungen im Glaspalast, dennoch heißt es in einem Bericht von 1932, dass es für sie eine große Kraftanstrengung war, sich *»in diesen schweren Zeiten wirtschaftlich über Wasser zu halten«*.³²

Bildhauerinnen verlangten meist niedrigere Preise für ihre Arbeiten, benachteiligt waren Frauen oft auch bei der Vergabe von öffentlichen Aufträgen. Kunst am Bau wurde ohnehin meist an das »starke Geschlecht« vergeben. Als die junge Maria Eberhard die über ihren Vater vermittelten Wandmalereien am Amtshaus in Weingarten fertiggestellt hatte, wurde extra betont, dass sie als junge Frau die lange physisch schwere Arbeit so gut gemeistert habe.³³ In der Lehre schaute es nicht viel besser aus: Erst in den 1950er Jahren erhielten einige der arrivierten Bildhauerinnen Lehraufträge oder Professuren.

Neben Malerei, Illustration und Bildhauerei bot das fotografische Gewerbe den Frauen schon früh die Möglichkeit der qualifizierten künstlerischen Berufstätigkeit. In diesem neuen, noch nicht männlich dominierten Berufszweig, konnten Frauen sich ohne große Einschränkungen oder Konkurrenz erfolgreich etablieren – galt die Fotografie doch als eine reproduzierende Kunst, die nach Meinung männlicher Kunstkritiker ohnehin eher den Fähigkeiten der Frauen entsprach: *»Die Fotografie ist dann [...] eine Kunst oder ein Gewerbe, zu dem beide Geschlechter einen gleichberechtigten Zugang haben.«*³⁴ In München traten schon 1887 die Betreiberinnen des Fotostudios Atelier Elvira, Anita Augspurg und Sophie Goudstikker, als selbstbewusste, emanzipierte Unternehmerinnen auf.

Um 1925 waren in Deutschland von insgesamt 12.484 hauptberuflich arbeitenden Künstlern nur 2.355 weiblich. Das entspricht einem Anteil von nur 18 % und liegt damit deutlich unter dem Frauenanteil der Erwerbstätigen insgesamt in diesem Jahr, der ca. 35 % betrug.³⁵

Maria Eberhard in ihrem Atelier, 1920er Jahre, Privatbesitz

Ehe und Familie

Folgte auf die Ausbildung die Ehe, war früher oder später die Rollenverteilung zwischen Mann und Frau der Tradition entsprechend klar definiert: Der erfolgreiche Mann war als Ernährer der Familie zuständig für die finanzielle Versorgung, die Frau für Kinder und Küche, das gesellschaftliche Leben der Familie, allenfalls noch für Caritatives.³⁶ Künstlerische Beschäftigung war zwar möglich, aber verheiratete Frauen, so die gängige Meinung, sollten die Kunst allenfalls nebenbei betreiben, andernfalls wären sie schlechtere Mütter und Ehefrauen. »Unruhe, Eile, Zeitdruck ließen nur selten Befriedigung entstehen. Mir fehlte der Schwung zur Auflehnung im Persönlichen, ich wurde vereinnahmt und wehrte mich zu selten.«³⁷ Vieles hing sicher auch von dem Selbstwertgefühl der Frauen ab, deren Haltung und deren Rollenverständnis, das oft bereits durch die Erziehung geprägt worden war. So berichtete schon Irmgard Behrendts Mutter, die Textilkünstlerin Olga Behrendt-Schierlitz in ihren Tagebüchern immer wieder von den Schwierigkeiten, von einem Vater, dem man nicht widersprach, von einer Erziehung, in der die Tochter »stets nur dulden lernte«, in der die Künstlerin aber »doch ungewollt immer mehr hervortrat.«³⁸ Dennoch fügte sie sich auch in der Ehe wieder, unterstützte ihren Mann bei seiner künstlerischen Arbeit und in der Farbenfabrik, half auch finanziell mit eigenen Mitteln und gab nebenbei noch regelmäßig Malunterricht zur Aufbesserung der Haushaltskasse. Als 28-Jährige glaubte sie noch, als »Künstlerfrau dieses lang ersehnte Ideal, große Liebe und geistiges Verstehen, zu finden. Es war ein Irrtum [...]. Alles, was ich seit Jahren von der Ehe, vom gemeinsamen Streben und Gestalten erhoffte sank im Schmutz zusammen«. Ihr Mann war für sie der große Künstler. Als kunstsinnige, kulturinteressierte und gesellige Frau, begleitete sie ihn auf vielen Reisen, fotografierte, war interessiert an Kunst, Museen, Architektur – vor allem aber war sie stets darauf bedacht, »ihm das Leben zu erleichtern und treu zu ihm zu halten.«³⁹

Der persönliche Freiraum in der Ehe hing weitgehend von der Einstellung des Mannes ab, immerhin galt bis 1977 ein



Irmgard Behrendt-Mastaglio mit erstem Sohn Eric, 1929
Privatbesitz

Paragraph, der verheiratete Frauen zur Unterstützung der Familie durch Hausfrauenarbeit oder Mitarbeit im Betrieb verpflichtete.⁴⁰ »Das Weib ist ans Haus gekettet. Nur eine Kunstbetätigung, die sich zu Hause verrichten lässt, steht ihr zu.«⁴¹ Eine Berufstätigkeit außer Haus setzte die Erlaubnis des Ehemannes voraus. Wie sehr die beruflichen Chancen von Frauen durch die Eheschließung eingeschränkt werden konnten, zeigt auch die sogenannte Zölibatsklausel, mit der weibliche Angestellte im öffentlichen Dienst gekündigt werden konnten, sobald sie verheiratet waren. Das Lehrerinnenzölibat war bis in die 1950er Jahre gültig.⁴² Dabei bot z. B. gerade der Beruf der Zeichenlehrerin den jungen Frauen eine der wenigen Möglichkeiten, sich mit ihrer Leidenschaft für die Kunst eine Existenzgrundlage zu schaffen.

Viele Frauen konnten erst wieder an frühere Zeiten anknüpfen und sich künstlerisch weiterentwickeln, wenn die Kinder aus dem Haus oder sie selber inzwischen verwitwet waren. »Die Zeit, die ich »kurztreten« wollte, ist durch den Krieg und die Nachkriegszeit dreimal so lang geworden.«⁴³ Gretel Haas-Gerber begann nach langer Familien-

pause und der Pflege ihres Mannes als Witwe mit 64 Jahren erneut ein Kunststudium. Trotz teilweiser Erblindung schuf sie bis zu ihrem Tod ein beachtliches Alterswerk.⁴⁴

Künstlerehe

Leichter war es sicher, wenn der Mann ebenfalls Künstler war, vorausgesetzt dass die Frau ihre Aktivitäten nicht zurückstellte oder sich vollkommen unterordnete.⁴⁵ Die Schwägerinnen Daisy Campi-Euler und Marianne Euler-Henselmann führten Künstlerehen, in denen sich die Partner gleichermaßen wertschätzten. Auch wenn sie sich der Familie widmeten und Kinder großzogen, hatten sie doch als freischaffende Malerinnen ihren festen Platz in der Kunstwelt – in der öffentlichen Wahrnehmung standen aber auch hier die Männer im Vordergrund. Marianne Euler-Henselmann, die eine intensive, mehrjährige Ausbildung bei Münchens fortschrittlichsten Lehrern genossen hatte, stand künstlerisch durchaus auf Augenhöhe mit ihrem Mann, dem angesehenen Bildhauer Josef Henselmann. Sie war selbstbewusst und »seine künstlerische Weggefährtin mit einem sicheren Urteil.«⁴⁶ Wie sehr sie von ihrem Mann als Künstlerkollegin angesehen und geschätzt wurde, zeigt sich auch an den zahlreichen gemeinsamen Ausstellungstätigkeiten – die Professur an der Staatsschule für Angewandte Kunst in München aber hatte er inne.⁴⁷ Daisy Campi und ihr Mann, der Maler Hermann Euler arbeiteten viel zusammen und entwickelten in ihren Gemälden eine große stilistische Nähe. Erst nach dem Tod ihres Mannes fand Daisy Campi noch einmal zu einer eigenen, freieren Malweise. Henny Kundmüller und Carl Protzen führten eine reine Künstlerehe, blieben kinderlos und richteten sich ein Haus mit zwei separaten Ateliers ein, um jeder für sich ungestört und intensiv arbeiten zu können. Marianne Eberhard, Maria Weber, Maria Luiko, Maria Fuss blieben ledig und kinderlos, und konnten somit mehr oder weniger ungehindert ihre künstlerischen Ziele verfolgen.⁴⁸ Lissy Eckart, die schon früh sehr erfolgreich beschäftigt war und ununterbrochen arbeitete, heiratete

erst mit 50 Jahren. Auch die Bilek heiratete spät, blieb kinderlos und hinterließ ein beachtliches Werk an Zeichnungen, Büchern und persönlichen Aufzeichnungen. Die auf vielfache Weise entstandenen Lücken in den weiblichen Künstlerbiographien wurden von Galeristen, Kuratoren und Kunsthistorikern meist als Nachteil gewertet und führten so allmählich zum Vergessen vieler dieser hervorragend ausgebildeten Künstlerinnen.⁴⁹

Krisen und Brüche

So unterschiedlich die einzelnen Biographien und die künstlerischen Entwicklungen aller hier präsentierten Künstlerinnen auch sind – das »Frau sein« und die damit zusammenhängenden Schwierigkeiten im Kunstbetrieb verbindet sie ebenso wie die Zugehörigkeit zu einer Generation, die sich in den wichtigsten Jahren ihres Lebens mit vielen Hindernissen und Krisen auseinandersetzen musste. Für die um 1900 Geborenen gab es zu den ohnehin belastenden Schwierigkeiten eines freien Künstlertums zusätzlich massive Einschränkungen. Ihr Leben fiel in eine Zeit großer historischer Katastrophen, die eine geradlinige künstlerische Entwicklung erschwerten. Der Erste Weltkrieg hatte seine Spuren hinterlassen, auf wirtschaftliche Krisen folgten Inflation und Arbeitslosigkeit. Die Münchner Kulturszene hatte ihre Internationalität eingebüßt, wurde in den 1920er Jahren kulturell reaktionär. Der Kunstkritiker Franz Roh (1890–1965) beklagte die »kulturelle Trägheit und geistige Isoliertheit« der Stadt.⁵⁰ Berlin hatte die führende Rolle übernommen, viele große Künstler waren bereits in das Zentrum der künstlerischen Avantgarde abgewandert.

Die Währungsreform von 1923 brachte zwar politische Stabilität und eine »kurze aber intensive Blütezeit«,⁵¹ mit der Weltwirtschaftskrise von 1929 verschlechterte sich die Lage jedoch zunehmend.⁵² Antimoderne und nationalistische Tendenzen gewannen an Einfluss, politische Unruhen und ein radikaler Rechtsruck hinterließen auch in München ihre Spuren und führten zu starken Einbußen des sozialen



und kulturellen Lebens.⁵³ Öffentliche Aufträge gab es wenige und abgesehen von den privaten Schauen im *Kunstverein* und den Kunstsalons existierten kaum Ausstellungsbauwerke. Der alte Glaspalast war ein »altes baufälliges Gerümpel [...] wind- und regendurchlässig, unheizbar, nur in den Sommermonaten nutzbar«.⁵⁴

Schließlich bedeutete die »Säuberung des Kulturlebens«⁵⁵ durch die Nationalsozialisten eine massive Beeinträchtigung der künstlerischen Entwicklung und Existenz gerade der noch jungen Künstler*innen. Hatten die Frauen, vor allem in den Städten, bis Ende der 1920er Jahre einen hohen Grad an Emanzipation erreicht, waren selbständig, trugen Bubikopf und Hosen, rauchten und präsentierten selbstbewusst ihre Kunst, bedeutete der aufkommende Nationalsozialismus einen herben Rückschritt. »Die Avantgarde war nicht mehr gefragt, schon gar nicht die weibliche. Zugleich veränderten sich die Rollenbilder in der Gesellschaft, die Frau wurde offiziell wieder in ihre Rolle als Hausfrau und Mutter gedrängt.«⁵⁶ Die 1933 neu geschaffene *Reichskulturkammer* bestimmte nun, wessen Kunst Erfolg hatte und wer in seinem Schaffen massiv eingeschränkt wurde, wessen Werk als »entartet« galt, entfernt, ja schlimmstenfalls zerstört wurde.⁵⁷ Die Künstler*innen litten unter Diffamierungen, Ausstellungs- und Malverböten. Die jüdische Künstlerin Maria Luiko, 1930 noch als Jurorin für die Ausstellungen im Glaspalast zuständig, wurde 1933 mit Ausstellungsverbot belegt, vom *Reichsverband Bildender Künstler Deutschlands* ausgeschlossen, 1941 deportiert und ermordet. Gretel Haas-Gerber erhielt 1932 erste öffentliche Anerkennung, ein Jahr später wurden einige ihrer realistischen Gemälde wie das »Hütemädchen« (Abb. S. 161) wegen »Verächtlichung des Bauernstandes« beschlagnahmt und entfernt.⁵⁸ Vereinigungen

wurden aufgelöst oder »gleichgeschaltet«, 1933 z. B. die *Juryfreien*. Marianne Euler-Henselmann, Daisy Campi und Elisabeth Kronseder zogen sich in die »innere Emigration« zurück. Andere arrangierten sich mit der politischen Situation, beteiligten sich mit unverfänglichen Arbeiten rege an zahlreichen, von Nationalsozialisten veranstalteten, Ausstellungen und bedienten die Erwartung nach dem »Schönen« und »Erhabenen«. Henny Protzen-Kundmüller erhielt 1937 auf der Weltausstellung in Paris die Silbermedaille für Malerei, ihr Mann Carl Protzen arbeitet für das NS-Regime, indem er propagandistische Darstellungen der neuen Reichsautobahnen anfertigte. Auch Lissy Eckart-Aigner stellte erfolgreich auf den von den Nationalsozialisten veranstalteten *Deutschen Kunstausstellungen* in München aus. 1938 wurde sie als Sachverständige für Medaillenkunst in die *Reichskammer der Bildenden Künste* aufgenommen. Durch Bombardierungen oder Flucht gingen viele frühe Arbeiten verloren oder wurden zerstört (Gretel Haas-Gerber, Marianne Euler-Henselmann, Irmgard Behrendt-Mastaglio). Der Mangel an Ateliers, an Ausstellungsräumen, an staatlicher Unterstützung und schließlich auch die Währungsreform von 1948 brachte zahlreiche Künstler*innen in eine existenzielle Notlage.

Nach 1945 mussten sich viele umorientieren, einige fanden erst später zu einer ganz neuen künstlerischen Ausdrucksweise.⁵⁹ Malerinnen und Bildhauerinnen, deren Stil überwiegend an Figur und Gegenständlichkeit orientiert war, wurden in Zeiten abstrakter und informeller Kunstströmungen nach dem Krieg weniger wahrgenommen, vor allem nicht überregional, und daher fast vergessen. Im Verhältnis zu ihren Leistungen sind die um 1900 geborenen bildenden Künstler*innen relativ wenig bekannt und nur wenige ihrer Werke in öffentlichen Sammlungen zu finden – sie gingen buchstäblich »verloren«. In Anlehnung an den für die amerikanische Schriftstellergeneration der 1920er Jahre geprägten Begriff »lost generation«, wird die Generation deutscher Künstler dieser Jahre daher auch als *verlorene oder verschollene Generation* bezeichnet.⁶⁰

GRETEL HAAS-GERBER
Große Stillende, 1928, Öl auf Leinwand, 100 x 78 cm
 Gretel Haas-Gerber-Stiftung, Offenburg



FRANZISKA BILEK
 Skizzenbuch Kunstgewerbeschule, 1920er Jahre, Bleistift
 Deutsches Kunstarchiv, NL Bilek, I, B-6, ©Alice Rauch-
 Wendlinger

FRANZISKA BILEK
 Skizzenbuch Kunstgewerbeschule, 1920er Jahre, Bleistift
 Deutsches Kunstarchiv, NL Bilek, I, B-5, ©Alice Rauch-
 Wendlinger



Chancen und Erfolg

Der Bekanntheitsgrad von Künstler*innen hängt im Allgemeinen vor allem davon ab, wie sehr sie von der Öffentlichkeit wahrgenommen werden, wie häufig sie in Ausstellungen und Galerien vertreten sind, welchen Vereinigungen sie angehören und welche Akademie sie besucht haben. Präsenz und Bekanntheitsgrad sind wichtige Faktoren, um auch finanziell erfolgreich sein zu können. Bis heute funktioniert der Kreislauf mehr oder weniger gleich: Wer ausstellt hat einen Katalog, wer einen Katalog hat, wird von der Fachwelt mehr wahrgenommen, wer von der Fachwelt wahrgenommen wird, hat Chancen auf einen höheren Marktwert und damit wiederum bessere Ausstellungschancen usw. Für Frauen war es in diesem Kreislauf besonders schwierig, zumal sie auch nicht über das von Männern auf Künstlerstammtischen und sonstigen Veranstaltungen gepflegte Netzwerk verfügten. Auch wenn sie Anfang des 20. Jahrhunderts Zugang zu Ausbildungsein-

richtungen hatten und gesellschaftliche Konventionen sie weniger einschränkten, so waren sie doch für ihr Weiterkommen meist auf die im Kunstbetrieb etablierten Männer angewiesen.

In den unübersichtlich vollen Glaspalast-Ausstellungen verschaffte allein schon der Titel »Mitglied der Akademie« ein höheres Ansehen bei den Käufern, die bei den über 2.500 Werken nach Orientierung suchten. »Der Titel ›Mitglied der Akademie‹ wird in manchen Ausstellungskatalogen bei den einzelnen Künstlernamen gesondert genannt. Wie mancher Käufer, der sich in seinem Künstlerurteil nicht völlig sicher fühlt, läßt sich durch den Klang eines solchen Titels bestimmen! Das sind Vorteile, die den Künstlerinnen von vornherein entgehen [...]. Die Kommissionen, die über die Zulassung der Werke, über die mehr oder weniger günstige Art der Aufhängung der Bilder, über die Ausstellung der plastischen Arbeiten und schließlich über die Preisverleihung zu entscheiden haben, bestehen aus –

Männern.«⁶¹ Reine Frauenkunstausstellungen fanden in München nicht statt, umso wichtiger war die Mitgliedschaft in einer der Künstlervereinigungen wie der *Künstlergenossenschaft*, der *Neuen Secession* oder den *Juryfreien*, da sie die regelmäßige Teilnahme an den großen Jahresausstellungen im Glaspalast (ab 1931 im Deutschen Museum) ermöglichte.⁶² Von 1920 bis 1932 haben die meisten der hier vertretenen Akademiestudentinnen regelmäßig an den Kollektivausstellungen teilgenommen. Höhepunkt war das Jahr 1928 mit insgesamt 13 Studentinnen, darunter befanden sich Lissy Eckart, Maria Luiko, Maria Eberhard, Daisy Campi, Elisabeth Kronseder, Henny Protzen-Kundmüller und Irmgard Behrendt.⁶³ Insgesamt waren auf dieser Jubiläumsausstellung der Künstlergenossenschaft 66 Künstlerinnen vertreten – ohne das Kunstgewerbe, was einem Anteil von etwas mehr als 10 % entspricht. »Im Kunstgewerbe, daß ja von altersher ein weibliches Betätigungsfeld ist, betrug die Beteiligung fast ein Drittel.«⁶⁴ 12 Arbeiten von Frauen wurden verkauft, was als Erfolg gewertet wurde. Bei der sogenannten »Glaspalast-Linken«, der *Neuen Secession*, stellten 13 Frauen aus.⁶⁵ Maria Luiko war seit 1927 Mitglied bei den *Juryfreien*, 1930 gehörte sie schließlich selbst zum Kreis der Juroren, die Künstler für die Ausstellungen im Glaspalast auswählten. Einige waren gleich in mehreren Vereinigungen Mitglied.

Künstlerinnen in der Lehre

Nur wenigen Frauen gelang es, einen Lehrauftrag an den Schulen oder Akademien zu besetzen. In den 1920er/30er Jahren rückten sie zum ersten Mal in wichtige Positionen, die ersten weiblichen Lehrkräfte gab es an der Kunstgewerbeschule. Clementine von Braunmühl war dort ab 1872 Zeichenlehrerin. Nach 1900 gab es insgesamt 21 Frauen und 23 Männer im Lehrkörper. 1920 erhielt die Textilkünstlerin Else Jaskolla die erste weibliche Professur, 1923 folgte Else Brauneis, die bei der Zusammenlegung mit der Akademie 1946 übernommen wurde und damit die erste weibliche Professorin der Akademie war.⁶⁶ Assisten-

tinnen und Werkstattleiterinnen gab es einige, aber erst 1992 mit Gertraud Schottenloher erhielt eine Frau wieder eine ordentliche Professur. Von da an stieg der Anteil langsam aber stetig: 2009 gab es unter 34 Professuren 7 Professorinnen, 2014 betrug der Frauenanteil im Professorenkollegium bereits fast 30 %, heute ist mit fast 50 % weitgehende Parität erreicht.

Ausstellungen und Kunstmarkt

»In unseren öffentlichen Museen sind Werke von Künstlerinnen nur ausnahmsweise anzutreffen [...] Etwas ausgehnter ist die Vertretung der Frauen in der Neuen Pinakothek zu München [...]. Freilich, im Vergleich zu der großen Anzahl der ausgezeichneten Künstlerinnen, welche in den letzten Jahren in der Isarstadt hervorgetreten sind, will diese Vertretung noch nimmer recht wenig bedeuten.«⁶⁷ Auch wenn die Präsenz von Frauen auf Ausstellungen im Laufe der Jahre zugenommen hat, war sie Anfang des 20. Jahrhunderts noch immer nicht ausreichend. Zudem war die Ankaufspolitik des Bayerischen Staates gerade in den wirtschaftlich angespannten Jahren zu »äußerster Sparsamkeit und Zurückhaltung auf allen Gebieten« aufgefordert.⁶⁸ In Berlin beispielsweise haben zwischen 1893 und 1918 über 920 Künstlerinnen an den großen Kunstausstellungen teilgenommen, d.h. circa 90 pro Jahr. In der Sammlung der Nationalgalerie befinden sich jedoch nur Werke von 25 Einsenderinnen dieser Ausstellung bzw. von 19 Beteiligten der Akademieausstellung.⁶⁹ Anfang des 20. Jahrhunderts beteiligten sich Frauen an vielen kleineren Ausstellungen und an Wettbewerben, gewannen Medaillen und Preise – ihre Bilder und Werke sind heute jedoch weitgehend vergessen. Die Tatsache, dass die Kunstgeschichte überwiegend von Männern geschrieben wurde, ist sicher ein nicht unerheblicher Grund dafür. Im Verhältnis zu ihrer Leistung sind auch die meisten der hier vorgestellten Künstler*innen relativ unbekannt und ihre Werke kaum in großen öffentlichen Sammlungen zu finden. Nur von einigen wenigen – vor allem den hauptbe-



ruflich Kunstschaffenden – wurden regelmäßig Arbeiten durch staatliche bzw. städtische Sammlungen angekauft. »Künstlerinnen haben es immer noch schwerer als ihre männlichen Kollegen. Der Kunstmarkt ist eh sehr schwer, also er ist schon hart, genauso für Männer wie für Frauen. Aber ich glaube, für Frauen ist es trotzdem immer noch

ein Stückchen schwieriger. Bei den Preisen ist es genau dasselbe. Die männlichen Künstler erzielen weit höhere Preise als bei den Frauen. Das ist Fakt.«⁷⁰ Ist der Wert eines Künstlers eine Frage des Geschlechts? Während die Anzahl der Frauen im Kunstmarkt zunimmt, ist das Ungleichgewicht nach wie vor prägnant. »Mit nur 14 % Frauen in den Top 500 wird der Markt für zeitgenössische Kunst von Männern dominiert. Für die nach 1980 geborene Künstlergeneration beträgt der Anteil immerhin 31 %.«⁷¹ Genaue Zahlen liegen noch wenige vor, da die Erhebung gleichstellungsrelevanter Daten sowohl in Museen als auch auf dem Kunstmarkt nach wie vor ein Desiderat ist.

Jury des Künstlervereins der Münchener Secession für die X. Internat. Kunstausstellung 1909 im Glaspalast. Präsident (Hugo von Habermann, rechts daneben Angelo Jank und Franz von Stuck), Stadtarchiv München

Im Lenbachhaus z. B., das seit einigen Jahren sehr umfangreich Daten zu Geschlechtergleichstellung/Gender Mainstreaming erfasst, betrug der Anteil an Künstlerinnen vor 1900 ganze 1 %, zwischen 1900 und 1945 ist er auf 6 % angestiegen, nach 1945 auf 12 %. Dank einer Erwerbspolitik, die den Fokus seit vielen Jahren auf den Ankauf zeitgenössischer Werke weiblicher Künstler legt, ist der Anteil an Künstlerinnen in der Sammlung 2019 auf 20 % gestiegen.⁷²

Heute

Auch wenn tradierte Rollenbilder teilweise noch immer bestehen und Familienplanung für die Frauen nach wie vor häufig mit der Zurückstellung künstlerischer Aktivitäten einhergeht, wenn Lücken in der Biographie von Galeristen und Kuratoren oft zum Nachteil der Künstlerinnen bewertet werden, sind die Ausbildungs- und Arbeitschancen für Frauen heute doch weitaus besser als vor 100 Jahren. Der Anteil an weiblichen Studierenden in der Akademie München ist heute auf über 60 % gestiegen. Der *Berufsverband Bildender Künstlerinnen und Künstler* zählt fast ebenso viele weibliche wie männliche Mitglieder. Vielerorts sind Frauenmuseen entstanden (Bonn, Berlin, Bremen Wiesbaden, Hittisau) und große Häuser haben in den letzten Jahren der Kunst von Frauen eigene Ausstellungen gewidmet.⁷³ Dass die höheren Zahlen jedoch nicht gleich den Rückschluss auf entsprechend mehr Erfolg der Künstlerinnen zulässt, zeigen die Fakten.

Ungleichheiten gibt es nach wie vor. Sammler, selbst Sammlerinnen kaufen meist Werke von männlichen Künstlern. Werke von Künstlern erzielen immer noch höhere Verkaufspreise auf dem Kunstmarkt, bei großen Aufträgen werden Künstlerinnen immer noch zu wenig berücksichtigt und insgesamt weniger gut bezahlt. Die Bezeichnung »Malerfürst«, die für Erfolg, gesellschaftliches Ansehen und eine bedeutende Persönlichkeit steht, wird bislang selten in der weiblichen Form verwendet.

In immer noch zu vielen Ausstellungen werden weibliche Künstler negiert oder nur am Rande erwähnt.

»*Müssen Frauen nackt sein, um ins Met. Museum zu kommen?*« fragte 1989 provozierend die feministische Gruppe Guerilla Girls aus New York, denn »*weniger als 5 % der Künstler in der modernen Abteilung sind Frauen, aber 85 % der Akte sind weiblich.*«⁷⁴

»*Frauen malen nicht so gut. Das ist ein Fakt […] Dabei muss man sogar noch sehen, dass sie in der Ausbildung an den Akademien die Mehrheit bilden.*«⁷⁵ Solange Aussagen wie die des Malers Georg Baselitz unwidersprochen bleiben, kann die Frage nach dem Stellenwert weiblicher Künstler nicht oft genug gestellt werden.

¹ Dr. Walther Haas-Gerber zu seiner Frau Gretel, zit. nach von der Dollen 2000, S. 84

² Weis, S. 77

³ Siehe Beitrag Kink, S. 12–31

⁴ Hopp 2007, Anlage 2, S. 114

⁵ Genaue Angaben über den Anteil an Frauen in den einzelnen Einrichtungen lassen sich mangels Quellen und Untersuchungen bis heute kaum machen.

⁶ Hopp 2008, S. 69; vgl. auch Wolff-Thomsen

⁷ Bäuml, S. 261; Ruppert, S.160

⁸ Zu den Lehrern gehörten u.a. Angelo Jank (von 1899–1907), Ludwig Herterich (von 1885–1895), Moritz Heymann ab 1902, vgl. Deseyve, S. 79

⁹ Vgl. Beitrag Mundorff, S. 32–57

¹⁰ Vgl. Beitrag Mannes, S. 58–67; Mannes, S. 89–117

¹¹ Die ungefähren Zahlen beziehen sich auf Angaben in dem Beitrag von Mannes und Ruppert, S. 160 für die Zeit um 1900.

¹² Innerhalb weniger Monate stieg die Gebühr inflationsbedingt auf über 9.000 Mark. Quittungen der Kassenverwaltung Kunstgewerbeschule München, Deutsches Kunstarchiv NL Bilek, I, B-06

¹³ Deseyve, S. 76; Deutsches Kunstarchiv, NL Bilek I, B-6

¹⁴ Deseyve, S. 72

¹⁵ Satzungen für die Studierenden der k. Akademie der Bildenden Künste, 1911, Akademie der Bildenden Künste München, Registratur, II.1. Studiensatzung, Dank an Dr. Caroline Sternberg, Archiv der Akademie der Bildenden Künste München

¹⁶ Wilhelm Hausenstein 1929, zit. nach Jooss, S. 52

¹⁷ Tigges, S. 10

¹⁸ Märten 1914, S. 166

¹⁹ Deseyve, S. 107; vgl. Beitrag Sternberg S. 86–99

²⁰ Siehe Beitrag Mundorff, S. 32–57

²¹ Deseyve, S. 98

²² GEDOK München, homepage (eingesehen am 20.9.2020)

²³ Hopp 2011, S. 229

²⁴ Märten 1919

²⁵ Zit. nach AK Profession ohne Tradition, S. 136

²⁶ AK Kampf um Sichtbarkeit, S. 12

²⁷ Bäuml, S. 262

²⁸ Greer, Einführung

²⁹ Zit. nach Wolff-Thomsen

³⁰ Henny Protzen-Kundmüller. In: Die Frau vom 8.3.1936 (Beilage der Münchner Neuesten Nachrichten)

³¹ Handschriftliche Aufzeichnungen aller Gemälde von 1922–ca. 1927, nummeriert und kommentiert, mit Angaben zum Verkauf, Stadtarchiv München; handschriftliches Werkverzeichnis Henny Protzen-Kundmüller von 1922–ca. 1927, Stadtarchiv München, Dank an Barbara Seebald für diese Hinweise.

³² Bayerische Staatszeitung vom 4./5.9.1932

³³ Schwäbische Zeitung vom 21.1.2000

³⁴ Imogen Cunningham: 1913, Photography as a Profession for women. In: The Arrow, January 1913, zit. nach Breuer/Knorpp, S. 38

³⁵ Ruppert, S. 125

³⁶ Marianne Euler-Henselmann, Gretel Haas-Gerber, Irmgard Behrendt-Mastaglio, Elisabeth Kronseder

³⁷ Gretel Haas-Gerber zit. nach Asche, S. 77

³⁸ Tagebuch Olga Behrendt-Schierlitz (1867–1958), Privatbesitz

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Laut § 1356 BGB Absatz 1 war die Arbeitsteilung in der Ehe folgendermaßen geregelt: »[1] Die Frau führt den Haushalt in eigener Verantwortung. [2] Sie ist berechtigt, erwerbstätig zu sein, soweit dies mit ihren Pflichten in Ehe und Familie vereinbar ist.«

⁴¹ Hildebrandt, S. 30

⁴² Der Lehrerinnenzölibat von 1877 wurde 1919 aufgehoben, mit der Personalabbau-Verordnung vom 27.10.1923 jedoch wieder eingeführt, d.h. Frauen konnten jederzeit entlassen werden, wenn sie verheiratet waren oder ein uneheliches Kind bekamen. Vgl. ALEX Historische Rechts- und Gesetztestexte online (eingesehen am 22.9.2020). Zölibatsklauseln in Arbeitsverträgen wurden 1957 vom Bundesarbeitsgericht für verfassungswidrig erklärt, die Personalabbau-Verordnung war in abgemilderter Form bis 1968 gültig.

⁴³ Weis, S. 79

⁴⁴ Vgl. Homepage Haas-Gerber-Stiftung (eingesehen am 22.9.2020)

⁴⁵ Das Phänomen der Künstlerpaare ist noch wenig erforscht. Vgl. Dorgerloh, S. 48–56 (eingesehen am 20.9.2020)

⁴⁶ Henselmann, S. 59

⁴⁷ Die Staatsschule gehörte ab 1938 zur Akademie, 1946 wurden die Institutionen endgültig zusammengelegt als »Hochschule der Bildenden Künste in München«; 1946 war Josef Henselmann Professor für Plastik an der Akademie, von 1948–1957 deren Präsident, Leo bw online (eingesehen am 3.9.2020)

⁴⁸ Vgl. Matz, S. 27

⁴⁹ Vgl. Müksch (eingesehen am 20.9.2020)

⁵⁰ Zit. nach Brigitte Lohkamp: Malerei. In: Steingräber, S. 115-235, hier bes. S. 207

⁵¹ Stelzl, S. 123, zit. nach von der Dollen 2000, S. 40

⁵² Herber, S. 90

⁵³ Kunst für Alle. 1926/27, S. 82

⁵⁴ Georg Jacob Wolf. In: Kunst für Alle 1926/27, S. 87. Der Glaspalast, in dem seit 1889 große Kunstausstellungen stattfanden, brannte 1931 ab.

⁵⁵ Ridler, S. 26

⁵⁶ Werner Bloch: Nur als Musen ins Museum. Die verdrängte weibliche Avantgarde. Deutschlandfunk am 29.5.2019 (eingesehen am 20.9.2020)

⁵⁷ Von der Dollen 2000, S. 48; Präsident der Reichskammer der Bildenden Künste war der Münchner Architekt Eugen Hönig. Eine Verordnung setzte die Eingliederung aller Kulturschaffenden in die Einzelkammern mit einer Frist von einem Monat fest. Moderne Kunst wurde in Wanderausstellungen mit Begriffen wie »Entartete Kunst« (1937) oder »Schreckenskammern der Kunst« verunglimpft.

⁵⁸ Homepage der Gretel Haas-Gerber-Stiftung (eingesehen am 3.9.2020)

⁵⁹ Z. B. Daisy Campi, Gretel Haas-Gerber und Marianne Euler-Henselmann

⁶⁰ Angelehnt an den u.a. von Hannah Arendt (1906–1975) und Gertrude Stein (1874–1946) für die amerikanische Schriftstellergeneration der 1920er Jahre geprägten Begriff der ›lost generation‹ wählte der Sammler und Kunsthistoriker Rainer Zimmermann (1920–2009) diese Bezeichnung für die deutsche Malerei des Expressiven Realismus 1925 bis 1975. Vgl. Die Welt vom 7.5.2006: Die verlorene Generation traf sich in Europa; Vgl. Zimmermann 1980, S. 208 und Zimmermann 1994, S. 208

⁶¹ Georg Voss: Die Frau in der Kunst (1895). In: Quellentexte »Die Bildende Künstlerin«, S. 274

⁶² Hopp 2007, S. 41. Seit wann Frauen in den einzelnen Vereinigungen zugelassen waren und wie gleichberechtigt sie dort waren, ist bislang nicht ausreichend untersucht.

⁶³ Sabrina Laue: Die Akademikerinnen in den Ausstellungen des Münchner Glaspalastes 1920–1930. Handout Referat Wintersemester 2019/2020, LMU München

⁶⁴ Die schaffenden Frauen im Glaspalast. In: Münchner Neueste Nachrichten vom 7.10.1928, zit. nach Hopp 2007, Anhang 1, S. 113

⁶⁵ Ebd.; als »Glaspalast-Linke« wurden die etwas abeits im Westflügel des Glaspalastes vereinten, moderneren Splittervereinigungen bezeichnet.

⁶⁶ Sternberg/Jehl

⁶⁷ Georg Voss: Die Frau in der Kunst (1895). In: Quellentexte »Die Bildende Künstlerin«, S. 274

⁶⁸ Bäuml, S. 208–210

⁶⁹ AK Kampf um Sichtbarkeit, S. 12

⁷⁰ Stefanie von Schroeter: Berliner Künstlerin und Kuratorin, zit. nach Bloch

⁷¹ artprice.com (eingesehen am 20.9.2020)

⁷² Dank an Sarah Bock, Lenbachhaus Sammlungsarchiv

⁷³ Vgl. Literaturverzeichnis

⁷⁴ Plakat Guerilla Girls zu den Zahlen im Metropolitan Museum in New York 1989. Bei einer Untersuchung 2012 hat sich an diesen Zahlen wenig verändert: vier Prozent Künstlerinnen – und 76 Prozent Nackte. Vgl. Bloch

⁷⁵ Spiegel-Gespräch: Meine Bilder sind Schlachten, Der Spiegel 4.2013 (eingesehen am 20.9.2020)



**KURZBIOGRAPHIEN
DER KÜNSTLERINNEN**

IRMGARD BEHRENDT-MASTAGLIO

München 1905–1990 Tarp



MALEREI AB WINTERSEMESTER 1923/24
BEI ANGELO JANK, KARL CASPAR

Als Tochter des aus Ostpreußen stammenden Grafrather Malers und Farbenfabrikanten Fritz Behrendt (1863–1946) und der Textilkünstlerin Olga Behrendt-Schierlitz (1867–1958), einer Kaufmannstochter aus Hamburg, kam Irmgard Behrendt früh mit der Kunst in Berührung.¹ Ein Kunststudium oder überhaupt eine berufliche Ausbildung waren jedoch weder für sie noch ihre Schwester Hedda vorgesehen. Vielmehr sollten die jungen Frauen den üblichen Weg der frühzeitigen Heirat mit Familiengründung einschlagen – die Malerei war allenfalls als Beschäftigung nebenher akzeptiert. Vielleicht spielte es auch eine Rolle, dass der Vater Fritz Behrendt bereits die Position des großen Künstlers in der Familie innehatte und den Töchtern ohnehin keine Aussicht auf Erfolg zugetraut wurde. Neben

der allgemein vorherrschenden Skepsis gegenüber Künstlerinnen, den sogenannten »Malweibern«, mag die ganz eigene Biographie der Eltern auch Grund für diese anfängliche Skepsis gewesen sein. Die Tagebuchaufzeichnungen von Irmgards Mutter Olga geben Einblick in die Höhen und Tiefen, auch finanziellen Probleme des Künstlerlebens.² Sie selbst hatte bereits als Jugendliche erfahren, wie schwer es als Frau war, gegen den Willen der Eltern eine künstlerische Ausbildung durchzusetzen und davon leben zu müssen. »Du hast genug gemalt. Du kannst jetzt was, komm heim!« bestimmte ihr Vater. Olga bemerkte »[...] aber die Künstlerin in mir trat doch ungewollt immer mehr hervor.«³

Den Schwestern gelang es jedoch, ihren künstlerischen Ambitionen nachzugehen und ein Leben lang als Malerinnen tätig zu sein.⁴ 1935 stellten schließlich beide neben ihrem Vater in der Ausstellung des *Fürstenfeldbrucker Kunstrings* aus, Hedda drei Landschaften, Irmgard sechs Tierbilder.⁵

Mit 18 Jahren begann Irmgard Behrendt ihr Malerei-Studium an der Münchner Akademie bei Angelo Jank und Karl Caspar. Ihre künstlerische Ausbildung setzte sie in der für ihre avantgardistische Ausrichtung bekannten Malerschule von Moritz Heymann fort. Dort herrschte im Gegensatz zur Akademie ein fortschrittlicher Geist, der viele junge Kunststudent*innen anzog.

In diesen Jahren begleitete Irmgard ihren Vater mehrmals auf Reisen nach Oberschlesien, die ihr in den Jahren der Ausbildung willkommene Gelegenheiten zum Skizzieren und Malen boten. Dem Vater war es sicher auch ein Bedürfnis, der künstlerisch begabten Tochter seine geliebte

Heimat näher zu bringen. Seit 1926 beteiligte sich Irmgard Behrendt an Ausstellungen in München bei der *Secession* und der *Münchner Künstlergenossenschaft* und in Fürstenfeldbruck bei der *Künstlervereinigung*.⁶

Nach der Heirat 1928 mit dem promovierten Chemiker Dominik Mastaglio und der Geburt der vier Kinder (1929, 1938, 1940, 1945) war Irmgard Behrendts Leben vor allem von der Versorgung der großen Familie und den beruflichen Versetzungen ihres Mannes bestimmt. Das Malen trat lange Zeit in den Hintergrund. Der erste Umzug führte 1936 nach Niederwalluf in Hessen, 1937 ging es für ein Jahr nach Bad Kreuznach, ab 1939 lebte die Familie in Schlesien, erst in Warmbrunn, dann Küstrin, ab 1942 in Hirschberg, wo Irmgards Mutter Olga zeitweise mit ihnen lebte. Erst 1944 konnte Irmgard sich an einer Ausstellung der *GEDOK* in Breslau beteiligen.

1945 musste die Familie fliehen und fand bei Verwandten in Dießen am Ammersee ein neues Zuhause. Durch die Flucht gingen fast sämtliche bisher geschaffenen Arbeiten der Künstlerin verloren, daher ist von ihrem Frühwerk fast nichts überliefert. Als eine der wenigen Arbeiten ist die Zeichnung der Kamele von 1928 erhalten.

Einige Jahre später brachte der Berufswechsel des Mannes erneut einen Umzug mit sich, diesmal ins schleswig-holsteinische Neumünster. Dort setzte Irmgard ihr künstlerisches Schaffen fort, wann immer ihr die Familie Zeit dazu ließ. Zwar gab es in Neumünster nicht unbedingt das notwendige Netzwerk und die für Kunstschaffende so notwendige künstlerische Inspiration, wie sie in einer Großstadt existiert hätten, dennoch boten sich Irmgard Behrendt-Mastaglio etliche Ausstellungsmöglichkeiten: zunächst in der örtlichen Stadtbücherei und im Textilmuseum, bald folgten Präsentationen in verschiedenen Galerien in Erlangen, Meldorf und abermals in Fürstenfeld-

bruck. Ab den 1960er Jahren unternahm sie verschiedene Studienreisen nach Italien und nutzte jede Gelegenheit zum Malen: Porträts, Stilleben, Landschaften und Stadtansichten. Ihre Vorliebe galt schon früh den Tieren, die sie bei häufigen Besuchen im Zoologischen Garten studierte, beobachtete und einfühlsam porträtierte. Hin und wieder fertigte sie detaillierte Zeichnungen von Pferden im Auftrag der Besitzer.

Von 1976–1981 gehörte Irmgard Behrendt-Mastaglio dem *Berufsverband Bildender Künstler Schleswig-Holstein an. VB*

Porträtfoto: Irmgard Behrendt, 1920er Jahre, Privatbesitz

1 Da es kaum veröffentlichtes Material zu Irmgard Behrendt gibt, beruhen die Angaben zu ihrer Biographie größtenteils auf persönlichen Informationen der Nachfahren. Besonderer Dank gilt vor allem der Tochter Hedda Kubiessa, der Schwiegertochter Antje Mastaglio und dem Enkel Benjamin Mastaglio.

2 Tagebücher Olga Behrendt-Schierlitz 1919 und 1949, Privatbesitz

3 Ebd.

4 Hedda Behrendt-Böhms (1906–1964) Leben und Werk sind noch wenig erforscht. Sie war mit dem Bauunternehmer Clemens Böhm, einem Vorfahren der renommierten Architektenfamilie Böhm, verheiratet.

5 Katalog der Sommerausstellung des Kunstrings Fürstenfeldbruck 1935

6 Ulrike Wolff-Thomsen: Lexikon schleswig-holsteinischer Künstlerinnen. Heide 1994

LITERATUR

Ulrike Wolff-Thomsen: Lexikon der Schleswig-Holsteinischen Künstlerinnen. Heide 1994

Ingrid von der Dollen: Malerinnen im 20. Jahrhundert: Bildkunst der »verschollenen Generation«. München 2000



IRMGARD BEHRENDT-MASTAGLIO
Kamele, 1928, Kohle, 40 x 53,5 cm, Privatbesitz



IRMGARD BEHRENDT-MASTAGLIO
Mädchenporträt, 1959, Pastellkreide, 32 x 24,5 cm
Privatbesitz

IRMGARD BEHRENDT-MASTAGLIO
Berge und Heuhaufen, 1957, Pastellkreide, 43 x 30 cm
Privatbesitz

IRMGARD BEHRENDT-MASTAGLIO
Felder mit See, Mischtechnik, 36 x 47,5 cm
Privatbesitz



FRANZISKA BILEK

München 1906–1991 München



MALEREI AB WINTERSEMESTER 1924/25
BEI CONSTANTIN GERHARDINGER, OLAF GULBRANSSON¹

Franziska Bilek wurde als Tochter eines böhmischen Schneiderpaares in München geboren, wo sie zeitlebens wohnte und arbeitete. Nach der Trennung der Eltern lebte sie gemeinsam mit der Mutter bis zu deren Tod 1962 in einer gemeinsamen Wohnung.

Bereits als Kind zeigte Franziska Bilek großes Zeichentalent. Nach der Höheren Töchterschule besuchte sie ab 1921 die Staatliche Kunstgewerbeschule. An der Münchner Akademie schrieb sie sich 1924 für die Fachrichtung Malerei ein. Aufgrund ihrer böhmischen Staatsbürgerschaft musste Franziska Bilek zu den 50 RM Semester-geld einen zusätzlichen Ausländerzuschlag von abermals 50 RM zahlen. Insgesamt betragen die Gebühren 117 RM,

was für die junge Studentin eine enorme finanzielle Belastung bedeutete.²

»Zwei Jahre Akademie – nichts gelernt.«³ Schon nach drei Semestern verließ Franziska Bilek 1925 die Akademie, da sie in einer »Zeit der bittersten wirtschaftlichen Not« für sich und ihre Mutter sorgen musste. Die akademische Ausbildung schien sie nicht sonderlich interessiert zu haben: »In der Akademie, da bin ich zum falschen Lehrer kommen. Ich sollte malen. Und ich hab keine blasse Ahnung von Öl g'habt, von Ölfarben. Dann bin ich raus und hab kein Geld mehr g'habt.«⁴

Über die erste Zeit nach der Akademie ist nichts bekannt, sicher ging es vor allem darum, den Lebensunterhalt zu bestreiten. Franziska Bilek übernahm verschiedene graphische Arbeiten, u.a. für den Tierpark Hellabrunn und die Löwenbrauerei. Von der *Jugend*, den *Münchner Neuesten Nachrichten* und dem *Münchner Abendblatt* erhielt sie bald erste Aufträge als Illustratorin. 1936 bekam sie durch die Fürsprache Olaf Gulbranssons eine Anstellung bei dem Satireblatt *Simplicissimus*, für das sie insgesamt 410 Beiträge zeichnete. Sie wurde als einzige Frau in das von Männern dominierte Redaktionsteam aufgenommen. Die Leser vermuteten lange Zeit, dass sich hinter dem Vornamenkürzel »Fr.« ein männlicher Zeichner verbarg – einer Frau traute man offenbar nicht so viel Humor und Satire zu. »Humor ist wie ein Stück Brot – von dem kann sich jeder eine Scheibe runterschneiden. Die Scheibe wird dadurch um nichts männlicher oder weiblicher.« Als das kritische Blatt in den 1930er Jahren von den Nationalsozialisten »gleichgeschaltet« und die Mitarbeiter zur politischen Zusammenarbeit aufgefordert wurden, stellte

FRANZISKA BILEK
Aktzeichnen, Skizzenbuch Kunstgewerbeschule, 1920er Jahre
Bleistift, 29,7 x 42 cm, Deutsches Kunstarchiv, NL Bilek, I, B-5
©Alice Rauch-Wendlinger

Franziska Bilek sich naiv: »Ich kann nicht. Ich bin ein weibliches Wesen. Politik verstehe ich nicht.« Nach dem Krieg arbeitete sie kurze Zeit bei dem Nachfolgeblatt *Simpl* und der Berliner Satirezeitschrift *Ulenspiegel*.⁵ Als Illustratorin für Zeitungen gehörte Bilek von 1936–1942 automatisch dem *Reichsverband der Deutschen Presse* an und nahm ab dieser Zeit regelmäßig an Ausstellungen in verschiedenen Städten teil.⁶ In diesen Jahren entstand mit dem runden *kleinen Weiberl* Bileks erste Serienfigur.

1939 war die inzwischen Berufstätige abermals für drei Jahre an der Akademie eingeschrieben und konnte so ihr Studium bei Olaf Gulbransson fortsetzen. Zugleich hatte sie dadurch die Möglichkeit, in einem eigenen Atelier arbeiten zu können, ohne eigens in der Stadt dafür Miete zahlen zu müssen. Mit Gulbransson verband sie lebenslang eine enge Freundschaft. 1950 veröffentlichten sie zusammen ihren gemeinsamen Briefwechsel, illustriert mit zahlreichen ebenso geistreichen wie pffiffigen Zeichnungen beider Künstler.⁷

Ab 1952 arbeitete Bilek regelmäßig für die *Münchner Abendzeitung*, erst als Illustratorin politischer Themen der Wochenendausgabe, später wurde sie vor allem für die Figur des grantelnden *Herrn Hirnbeiß* bekannt, mit dem sie seit 1961 das lokale Tagesgeschehen kommentierte. Daneben illustrierte und veröffentlichte sie etwa 50 Bücher, unter anderem den *Heiteren Olymp*, der mit einer Auflage von 50.000 Stück ihr größter Bucherfolg wurde. Sie illustrierte die gesammelten Werke von Karl Valentin, bekannt ist vor allem der von ihr entworfene charakteristische Scherenschnitt des überlangen dünnen Komikers mit Melone und den zu großen Schuhen.



Nach dem Tod der Mutter heiratete Franziska 1962 ihren langjährigen Lebensgefährten, den Münchner Journalisten Lothar Kuppelmayr (1904–1975).

Franziska Bilek notierte in ihren mit schnellem und sicherem Strich gestalteten Zeichnungen pointiert und tiefgründig Themen des alltäglichen Lebens. »Ich hau mein Zeug einfach so hin.«⁸ Alles, was sie um sich herum beobachtete, wurde »in der Wurstmaschine meiner Phantasie glatt verarbeitet.«⁹ Ironisch-bissige Bilder zwischen Satire und Grotteske zielen auf die kleinen menschlichen Schwächen, vermeintlich Heiteres hat oft auch eine tiefere Bedeutung. Dogmen und Ismen waren der Künstlerin fern – der vergeistigten, abstrakten und surrealen Malerei setzte sie entgegen: »Ich bin unheilbar realistisch [...] mit dem Hirn kann man nicht malen.«¹⁰ Neben dem klaren und markanten Zeichenstil Olaf Gulbranssons war für Franziska Bilek unter



anderem die graphische Kunst Alfred Kubins ein Vorbild. Seine düster-phantastischen Traumbilder und die makabren Sujets entsprachen ihrer ohnehin regen Phantasie. 2002 wurde am Bavaria Park auf der Schwanthaler Höhe eine Straße nach ihr benannt. VB

Porträtfoto: Franziska Bilek, 1924, Deutsches Kunstarchiv, NL Bilek, I, B-5, ©Alice Rauch-Wendlinger

1 Lt. eigenen Angaben studierte Franziska Bilek auch bei Adolf Hengeler und Ludwig von Herterich, mit denen sie jedoch nicht zurecht kam, vgl. Hopp 2007, S. 90

2 Gebäudenbescheid Deutsches Kunstarchiv, NL Bilek, I, B-6

3 Hopp 2007, S. 2

4 »Franziska Bilek – die Erfinderin des Herrn Hirnbeiß«, www.deutschlandfunk.de 11.11.2016 (eingesehen am 7.9.2020)

5 Lexikon der Illustration im deutschsprachigen Raum seit 1945. München 2012 (online eingesehen am 3.9.2020)

6 Literaturportal-bayern.de; u.a. in Augsburg, Berlin, Lissabon, München, Hameln, Rosenheim. Vgl. Hopp 2007, S. 128

7 Lieber Olaf! Liebe Franziska! München 1950

8 muenchner-stadtmuseum.de, Retrospektive Percy Adlon (eingesehen am 3.9.2020)

9 Gerhard Merk in Abendzeitung München vom 11.11.2016
10 Ebd.

LITERATUR

Nachlass Franziska Bilek: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL Bilek, Franziska.

Ingrid von der Dollen: Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der »verschollenen Generation«. München 2000

Munzinger online Quellenangabe: Eintrag s.v. »Bilek, Franziska«

Ldl – Lexikon der Illustration im deutschsprachigen Raum seit 1945 (eingesehen am 3.9.2020)

Lieber Olaf! Liebe Franziska!, München 1950

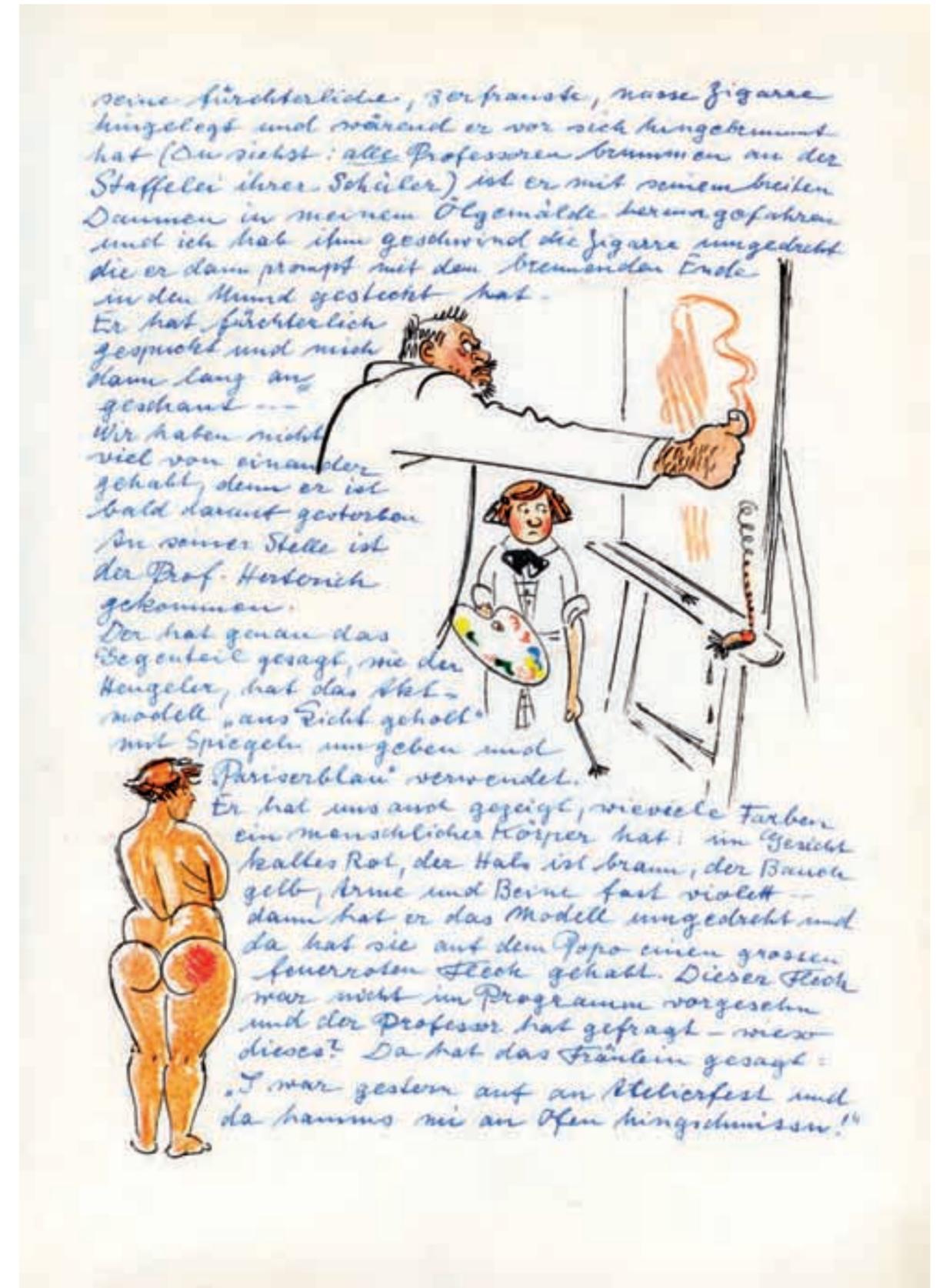
Meike Hopp: Die weiblichen Studierenden an der Akademie der Bildenden Künste München. Eine Dokumentation. Unveröffentlichtes Typoskript. München 2006 (Archiv der Akademie der Bildenden Künste), S. 66–68

FRANZISKA BILEK

Atelierfest, aus: Jugend 26.1936

FRANZISKA BILEK

Brief an Olaf Gulbransson, aus: Lieber Olaf! Liebe Franziska! München 1950, ©Alice Rauch-Wendlinger



DAISY CAMPI-EULER

Port Said/Ägypten 1893–1979 Eichbichl



MALEREI AB WINTERSEMESTER 1921/22
BEI ANGELO JANK, KARL CASPAR

Als Tochter eines französischen Diplomaten verbrachte Daisy Campi ihre Kindheit und Jugend in London, Shanghai, Paris, Italien, Schweiz und Deutschland. Sie erlernte schon früh mehrere Sprachen. Nach erneuter Heirat der Mutter Constance Baronesse Swaine mit dem italienischen Adeligen Luigi de Campi a Montesanto übernahm Daisy den Namen ihres Adoptivvaters.

Mit 21 Jahren erhielt sie ersten Malunterricht und begann in Genf an der École des Beaux Arts das Kunststudium. Mutter und Tochter zogen 1919 nach München, wo Daisy Campi die modern ausgerichtete Malschule von Moritz Heymann (1870–1937) besuchte. Hier lernte sie auch Marianne Euler sowie deren Bruder Hermann aus Aschaffenburg kennen.

1921 wechselte Daisy Campi, gleichzeitig mit Hermann Euler, an die Akademie in die Klasse von Angelo Jank. In diesen frühen 1920er Jahren unternahm das junge Paar mehrere gemeinsame Studienreisen nach Frankreich, auf denen sie sich intensiv mit der Kunst und Kultur des Landes auseinandersetzten. Vor allem die Werke der Impressionisten und der Wegbereiter der modernen Malerei interessierten sie sehr, van Gogh und Cezannes gaben entscheidende künstlerische Impulse. Die Gemälde und skizzenhaften Momentaufnahmen dieser Jahre geben ihre Eindrücke anschaulich wieder, der lockere Pinselduktus und die kräftigen Pastellfarben erzeugen eine impressionistische Atmosphäre.

Daisy Campis weiterer Lebensweg verlief seither mehr oder weniger parallel zu dem ihres Künstlerpartners Hermann Euler. Inspiriert von den Eindrücken aus den Reisen schloss sie sich gemeinsam mit Hermann Euler und weiteren Freunden in München zu der Künstlergruppe *Generation* zusammen. 1926/27 studierte Campi abermals bei Angelo Jank und stellte erstmals bei der *Neuen Münchener Secession* im Glaspalast aus.

1928 heiratete das Paar und bezog nach einer viermonatigen Hochzeitsreise Atelierräume in München-Schwabing in der Adalbertstraße. Es folgten weitere Reisen, diesmal nach Italien, in die Schweiz und an den Bodensee. 1929 wurde Daisy Campi, wie auch ihr Mann, Mitglied in der fortschrittlichsten unter den Münchner Künstlervereinigungen, den *Juryfreien* und dem überregionalen *Deutschen Künstlerbund*, der vor allem junge Kunstschaffende unter-



DAISY CAMPI-EULER
Jahrmarkt in Paris, 1926, Aquarell, 25 x 33 cm
Privatbesitz, Foto: Franz Kimmel



stützte und ihnen eine Plattform jenseits staatlicher Einmischung ermöglichte.¹ Ein Jahr darauf wurde das einzige Kind, Sohn Alexander (1930–2020), geboren.

Der Beginn der nationalsozialistischen Diktatur und die ablehnende Haltung ihren Bildern gegenüber bedeuteten eine Zäsur im künstlerischen Schaffen beider und den allmählichen Rückzug aus München. Campis Bilder wurden auf der Ausstellung der *Juryfreien* im Glaspalast bereits 1931 im Völkischen Beobachter vernichtend kritisiert.² In den folgenden Jahren zeigte Daisy Campi dennoch weiter regelmäßig je ein Bild, meist ein unverfängliches Stillleben oder eine Landschaft, in den Ausstellungen der *Juryfreien*,³ bis die Vereinigung 1933 aufgelöst wurde.

Im selben Jahr erwarb das Künstlerpaar mit Unterstützung des Schwiegervaters Konrad Euler den abgelegenen Einödhof Gut Eichbichl im Chiemgau, der bis zum Lebensende zu ihrem Wohnsitz wurde. Neben der Malerei galt es nun eine große Landwirtschaft zu versorgen, die Diplomatentochter stand schon mal mit Gummistiefeln im Stall – ihr Mann brachte es 1943 auf den Punkt: »Lieber will ich Mist fahren als Bilder ohne Überzeugung zu malen.«⁴ Die Motive und Sujets ihrer Bilder bezogen beide aus der unmittelbaren Umgebung des Hofes, dem Bauerngarten, der Landschaft um den nahe gelegene Rinsensee.

Bis 1936 nahm Daisy Campi mit jeweils einem Bild regelmäßig an den *Großen Münchner Jahresausstellungen* teil. Zu ihren wenigen Aktivitäten außerhalb Münchens gehörte die Teilnahme an der Jubiläumsschau der *GEDOK* Düsseldorf im Kunstpalast *Deutsche Malerinnen und Bildhauerinnen* und Ausstellungen in Berlin, Köln, Dessau und Rosenheim.⁵

HERMANN EULER
Daisy Campi beim Malen, 1926, Aquarell, 64 x 50 cm
 Privatbesitz, Foto: Franz Kimmel

Bald nach Kriegsende zog es Campi wieder in die Ferne. Bis an ihr Lebensende unternahm sie viele Reisen durch ganz Europa und hielt die charakteristische Stimmung in der Landschaft bzw. den unterschiedlichen Städten fest. Nach dem Tod ihres Mannes 1972 entwickelte Daisy Campi-Euler eine eigenständischere, modernere Malweise – fast scheint es, als habe sie sich aus der Künstlersymbiose befreit. Abgesehen von der Unterbrechung in den Kriegsjahren nahm Daisy Campi jährlich an verschiedenen Ausstellungen teil, u.a. im Münchner Haus der Kunst und in Rosenheim. Öffentliche Sammlungen beider Städte besitzen Werke von ihr.

In der Thematik ihrer Arbeiten konzentrierte Daisy Campi sich auf Stillleben, Landschaft und Stadtansichten, Porträts gibt es nur wenige. In ihrer Malweise ist sie immer gegenständlich geblieben, im Spätwerk löste sie sich zunehmend von der festen Kontur, es entstand eine ausgewogene Komposition von reduzierten Formen und leuchtenden Farben auf der Fläche. VB

Porträtfoto: Daisy Campi, um 1926, Foto: Franz Kimmel

1 Der *Deutsche Künstlerbund* wurde 1903 in Weimar gegründet von Lovis Corinth, Max Liebermann u.a.; *Die Juryfreien e.V.*, 1911 als bewusst avantgardistische Künstlervereinigung gegründet, ermöglichte neben der *Neuen Secession* die Beteiligung an den kollektiven Glaspalastaustellungen.

2 O.F. In: *Völkischer Beobachter* vom 4.4.1931, zit. nach AK Hermann Euler und Daisy Campi, S. 96

3 Im Glaspalast, nach dessen Zerstörung im Maximilianeum, ab 1934 in der Neuen Pinakothek; Kataloge unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/sammlungen/ausstellungskataloge> (eingesehen am 29.9.2020)

4 Hermann Euler. In: *Völkischen Beobachter* vom 11.7.1943

5 Vgl. *Ausstellungsverzeichnis AK Hermann Euler und Daisy Campi*, S. 168

LITERATUR

Andreas Legath/Brigitte Mitterer (Hg.): Hermann und Euler und Daisy Campi. Abseits vom Chiemsee. Ausstellungskatalog Städtische Galerie. Rosenheim 2009

Ingrid von der Dollen: *Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst einer »verschollenen« Generation*. München 2000, S. 293

HERMANN EULER
Porträt Daisy Campi, um 1925, Öl auf Leinwand, 82,5 x 68 cm
Privatbesitz, Foto: Franz Kimmel

DAISY CAMPI-EULER
Alexander, 1931, Öl auf Leinwand, 83 x 66 cm
Privatbesitz, Foto: Franz Kimmel



MARIA EBERHARD

Ravensburg 1897–1975 Weingarten

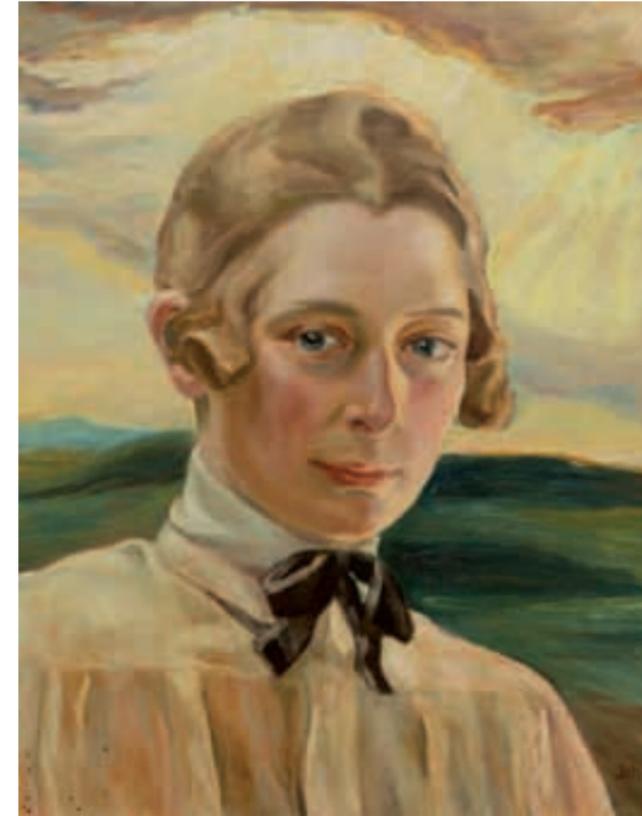


MALEREI AB WINTERSEMESTER 1920
BEI HUGO VON HABERMANN

Maria Eberhard ist eine der Künstlerinnen, die unverheiratet blieben und ihr Leben ohne Unterbrechung intensiv der eigenen Arbeit widmeten. 1897 wurde sie als einziges Kind des Bildhauers Franz Xaver Eberhard (1867–1937) und dessen Frau Kreszentia Nold in Ravensburg geboren. Für die damalige Zeit auch in Künstlerfamilien eher ungewöhnlich, unterstützten die Eltern die künstlerische Ausbildung ihrer Tochter von Anfang an. Da den Frauen der Zugang zu den Akademien noch verwehrt war, begann die 19-Jährige 1916 ihre Ausbildung in München an der angesehenen Damenakademie des *Künstlerinnenvereins*. Ihr Lehrer Walter Püttner (1872–1953) ließ den Schülerinnen offenbar große Freiheit: »Püttner sagte mir, er werde die Arbeiten die ihm die Damen vorlegen besprechen. Auf-

gaben stellt er keine. Ist jeden Donnerstag um 5 Uhr«. ¹ Eine Porträtzzeichnung ihres Vaters aus diesem ersten Ausbildungsjahr zeigt bereits eine erstaunliche Sicherheit in der lebensnahen Charakterisierung des Dargestellten. Bei Theodor Baierl (1881–1932) erlernte sie zusätzlich die Freskotechnik, die ihr später in ihrer Heimatstadt öffentliche Aufträge einbrachte. Durch häufiges Kopieren klassischer Meister in der Alten Pinakothek schulte sie ihre Malweise zusätzlich: »Momentan kopiere ich, bis ich nimmer kann« ² und »Der Christus von Rubens würde mir gefallen [...] Zwei Madonnen von Rafael wären nicht so schwer. An Rembrandt wage ich mich noch nicht.« ³ Offenbar hatte die junge Künstlerin damit auch einen kleinen Zuverdienst, wie es unter den Studenten, sei es im Auftrag von Kunsthändlern oder direkt von privaten Käufern, üblich war.

1919 ging Maria Eberhard für ein knappes Jahr nach Berlin, der sicher spannendsten Kunstmetropole Deutschlands in dieser Zeit. Zurück in München war sie, wie auch Henny Kundmüller und Lissy Eckart, eine der ersten Frauen, die sich im Wintersemester 1920/21 an der nun auch für weibliche Studierende zugänglichen Akademie einschrieben. Sie wurde Schülerin in der Klasse von Hugo von Habermann (1849–1929). Ihren Eltern berichtete sie regelmäßig von ihrer Arbeit, häufigen Museumsbesuchen und vielfältigen Studien. Auch von ersten Verkäufen und Aufträgen in und um München schreibt sie: »[...] Richlers haben sich noch nicht entschlossen. Ich glaube, sie sind mit dem Stilleben zufrieden. Aber es ist immer sauer verdientes Geld bei denen [...]. Heute soll ich zu Dr. Schwarz kommen [...].« ⁴ Dennoch war sie in den von Wirtschafts-



MARIA EBERHARD
Selbstporträt, 1920er Jahre, Öl auf Leinwand, 62 x 51 cm
Privatbesitz

krisen gebeutelten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg weiter auf die Unterstützung der Eltern angewiesen: »Könnt ihr mir diesen Monat noch etwa 2000 Mark schicken? Ich möchte noch einen Keilrahmen und eine Leinwand kaufen.« ⁵

Wohl auf Vermittlung des Vaters erhielt die junge Künstlerin auch in ihrer Heimatstadt erste Aufträge. Der Bürgermeister von Weingarten ließ nicht nur sich selbst porträtieren, sondern bestellte auch eine Serie seiner Vorgänger seit 1820 und die Neugestaltung des Welfenfrieses am Rathaus. Bald folgten weitere öffentliche Aufträge, wie etwa die Bürgermeister-Porträts im benachbarten Ravensburg und die Wandgemälde im Weingartner Kindergarten. ⁶ Mit den Porträts konnte sich Maria Eberhard erfolgreich

als ernstzunehmende Malerin unter überwiegend männlichen Kollegen etablieren. Wie sehr sie auch in Münchner Kunstkreisen geschätzt wurde, beweist der 1929 von der *Pfitzer-Vereinigung* erteilte Auftrag, ein Porträt des Komponisten Hans Pfitzner (1869–1949) anzufertigen. Ausgestellt im Glaspalast verschaffte dieses Werk der schwäbischen Künstlerin über die Region hinaus große Anerkennung. 1929 berichtete Wilhelm Schussen von einem Atelierbesuch bei der inzwischen in ihre Heimatstadt Weingarten zurückgekehrten jungen Künstlerin: »Bild um Bild verlässt in rascher Reihenfolge ihr Atelier, eines immer besser als das andere, unter ihnen das von Professor H. Pfitzner als eines der besten, natürlich in der Haltung, lebendig im Ausdruck und in der technischen Behandlung, kräftig und wirkungsvoll in der Farbe, reich an



MARIA EBERHARD
Albert Sighart, 1929, Öl auf Leinwand, 90 x 72,5 cm
 Museum Fürstenfeldbruck
 Das Porträt zeigt den Fürstenfeldbrucker Druckereibesitzer und Verleger Albert Sighart, den Herausgeber des Brucker Wochenblattes.

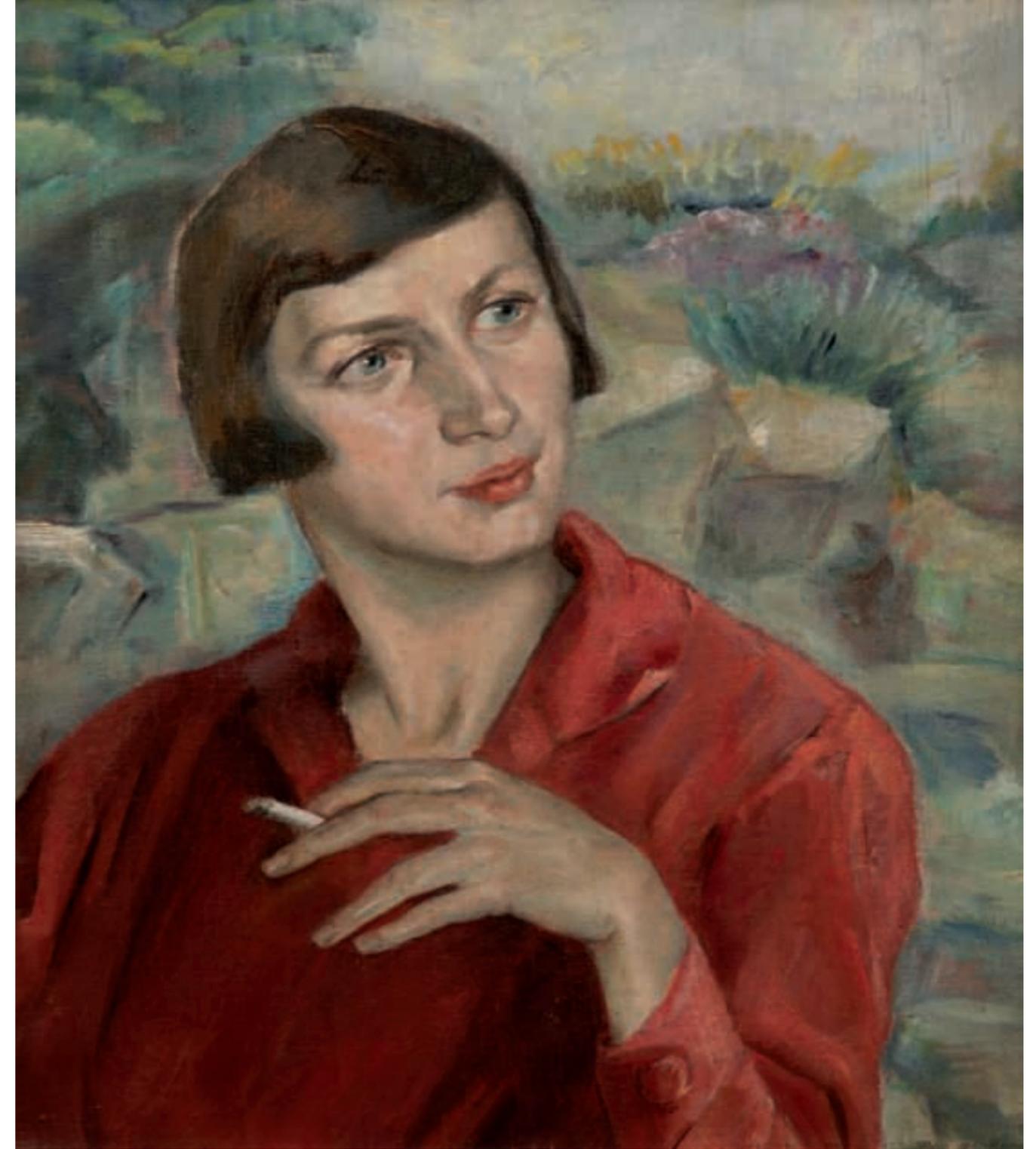
MARIA EBERHARD
Porträt Maria Gögler, 1920er Jahre, Öl auf Leinwand, 62 x 55 cm
 Privatbesitz
 Das Porträt der Freundin Maria Gögler wirkt zugleich wie ein Bekenntnis zum neuen burschikosen Frauentyp der 1920er Jahre. »Schon diese Ponyfrisur galt in den zwanziger Jahren in den bürgerlichen Kreisen als ein bißchen frivol. Sie kennen die Bilder von Dix [...] mit Haaren, am Ohr zur Wange hin ein bißchen vorgezogen.« (Gretel Haas-Gerber). Die Zigarette, hier etwas ungenlenk gehalten, war unter Frauen um 1900 so etwas wie eine kämpferische Geste, ein »Schlachtruf« und eine »Aufforderung zum Kampfe«.

malerischen Werten und was manche unserer modernen Bildnismaler leider zu sehr außer acht lassen, von überraschender Ähnlichkeit.«⁷

Die Zeit in München, dem Zentrum der Frauenrechtsbewegung um 1900, hatte Maria Eberhard sicher zu einer moderneren Frau gemacht und sie darin bestärkt, sich ein Leben lang beruflich als Künstlerin zu behaupten. Das Porträt ihrer engen Freundin Maria Gögler (1900-1987), die in München Pädagogik und Germanistik studiert hatte, zeigt den neuen Frauentyp, selbstbewusst und emanzipiert, leuchtend rot gekleidet, mit Bubikopf und Zigarette. Sich selber stellt Maria Eberhard ebenfalls dem modernen Stil der 1920er Jahre entsprechend mit Anzug, Krawatte, kurzem Haar und Hut dar.⁸ Auf einem Foto hält sie den Entstehungsprozess dieses Bildes fest, wie sie es auch bei anderen Arbeiten gelegentlich gerne tat.

Um sich weiterzubilden unternahm Maria Eberhard immer wieder Studienreisen nach Frankreich, Italien und Österreich, auch aus Ägypten gibt es Landschaftsdarstellungen.⁹ Die Verbindung zu München blieb weiterhin bestehen, im angesehenen *Kunstverein* konnte sie 1932 gleich mehrere Werke ausstellen, obwohl ihr als Nicht-Mitglied nur zwei Werke zugestanden hätten.¹⁰

Maria Eberhard war vor allem eine große Porträtmalerin, die besonders in den privaten Porträts den individuellen Charakter und die innere Haltung der dargestellten Person momenthaft-lebendig wiedergeben konnte: »Gerade in der Kunst des Porträtierens liegt ihre bedeutende Begabung. Sie trifft immer verblüffend die Ähnlichkeit«, lobend erwähnt wird auch die »packende Lebendigkeit« ihrer Bilder.¹¹ In Weingarten hat sich die Künstlerin in den Jahren bis zu ihrem Tod nicht nur als Malerin einen Namen gemacht, ihre





Maria Eberhard in ihrem Atelier, 1920er Jahre, Stadtmuseum Weingarten

MARIA EBERHARD
Porträt Franz Xaver Eberhard, 1928, Öl auf Leinwand
 160 x 110 cm, Privatbesitz

Ihren Vater porträtierte Maria Eberhard häufig. Die Bildnisse zeugen von großer menschlicher Nähe und charakterisieren den Bildhauer Franz Xaver Eberhard (1867–1937) als eine selbstbewusste Künstlerpersönlichkeit.



künstlerische Vielseitigkeit zeigte sie auch bei der Gestaltung von Bühnenbildern, Schülerfestzügen und als Fotografin. Ihr wurden zahlreiche Einzelausstellungen gewidmet, ihr Werk befindet sich in mehreren öffentlichen Sammlungen.¹² VB

Porträtfoto: Marie Eberhard, 1920er Jahre, Privatbesitz

1 Postkarte vom 19.10.1918, Stadtmuseum Weingarten

2 Linder, S. 3–9

3 Brief an die Eltern 1919, zit. nach Degreif, S. 54

4 Linder, S. 6

5 Linder, S. 5

6 Wilhelm Schussen. In: Die Frau vom 11.9.1929 (Beilage zum Stuttgarter Neuen Tagblatt)

7 Oberschwäbische Volkszeitung vom 25.7.1929; von diesem Porträt gibt es zwei Versionen, siehe dazu Rolf Tybout/Wilhelm Zöhner: Der doppelte Hans. In: Mitteilungen der Hans-Pfzner-Gesellschaft 70.2010

8 Selbstporträt, 1920er Jahre, Verbleib unbekannt

9 Ausstellung Kreissparkasse Weingarten 1985

10 Oberschwäbischer Anzeiger vom 6.10.1932

11 Ebd.

12 U.a. in Marburg und Ravensburg und im Stadtmuseum im Schloßle, Weingarten, dort befindet sich auch ein Teil des Nachlasses von Maria Eberhard.

LITERATUR

Yvette Deseyve: 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, S. 151

Uwe Degreif (Hg.): Ins Licht gerückt. Künstlerinnen. Kunst Oberschwaben 20. Jahrhundert. Biberach 2019

Gisela Linder: Die Malerin Maria Eberhard. In: Im Oberland 16.2005, S. 3–9

LISSY ECKART-AIGNER

München 1891–1974 Pullach



BILDHAUEREI AB WINTERSEMESTER 1920
BEI HERMANN HAHN

Die Tochter eines königlichen Poststallmeisters ließ sich an der Kunstgewerbeschule München bei Jakob Brandl und Heinrich Waderé ausbilden.¹ Die künstlerischen Interessen Lissy Eckarts lagen schon früh im Modellieren und in der Bildhauerei. Ergänzend hörte sie an der Münchner Universität Vorlesungen über Kunstgeschichte, Philosophie und Anatomie. Schon 1916 konnte sie in einer Ausstellung der *Münchener Neuen Secession* für zeitgenössische Medaillenkunst ausstellen. Daran knüpfte sie in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre wieder an, denn von 1925–1932 war sie an nahezu allen jährlichen Ausstellungen mit von der Partie. Insbesondere bei Kunstgewerblichen Ausstellungen im Glaspalast, aber auch im Deutschen Museum war sie in den 1920er Jahren oft mit ihren Medaillen-Arbeiten vertreten.

Die Künstlerin war mit der Matrikelnummer 4 die erste Frau, die sich im Wintersemester 1920 für Bildhauerei an der Akademie eingeschrieben hatte.² Mit ihren 30 Jahren und ihrer beträchtlichen künstlerischen Vorbildung, mit ihren zahlreichen Ausstellungsbeteiligungen und ausgelobten Preisen gehörte sie zu den Studierenden, die bereits über sehr viel Erfahrung verfügten. Sie wurde zwischen 1920 und 1926 bei Hermann Hahn in der Bildhauerklasse unterrichtet. Mit der Wahl ihres Professors bewies sie einen sicheren Instinkt, gehörte Hermann Hahn zu den ganz prägenden Persönlichkeiten der Münchner Bildhauerschule. Hahn war in der Münchner Kunstszene vernetzt, seine Schüler*innen profitierten von seinen zahlreichen Kontakten. Seine »*moderne bildnerische Auffassung*« und seine künstlerische Klarheit spiegeln sich im Werk seiner Schülerin Lissy Eckart.³ Ihre profunde Beschäftigung mit Johann Wolfgang von Goethe geht wohl auch auf ihren Lehrer Hahn zurück, der die Goethe-Denkmäler in Chicago und für das Wiesbadener Kunstmuseum schuf. Wie viele ihrer Künstlerkolleginnen reiste auch Lissy Eckart sehr viel, sie war oft in Italien und Norwegen, um sich künstlerisch weiterzubilden.

LISSY ECKART
Selbstbildnis Medaille, 1917, zweiteiliger Bronzeguss,
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Angewandte Kunst

LISSY ECKART
Venus, 1925, Keramik, Ton, heller Scherben, handgeformt,
glasiert, 30 cm, Münchner Stadtmuseum, Sammlung
Angewandte Kunst



Insbesondere ihre Medaillenkunst wurde immer wieder mit Preisen der Staatlichen Münzsammlung München bedacht. Auch die König-Ludwig-Preisstiftung Nürnberg ehrte die Studierende 1921. Offensichtlich ging Eckarts Plan auf, sich durch ihr Studium weitere Kontakte und Netzwerke zu erarbeiten, gehörte sie doch in den folgenden Jahren zu den gefragten Künstlerinnen der »angewandten Kunst«. 1941 heiratete Lissy Eckart den Maler Heinrich Aigner – wie viele ihrer Kolleginnen führte sie eine Künstlerehe. Offensichtlich ließ sie den Kontakt zur Münchner Akademie nie ganz abreißen, 1938 erhielt sie etwa von der Institution das Mond'sche Stipendium.

Lissy Eckart-Aigner gehört zu den Künstlerinnen, die im nationalsozialistischen Deutschland gute Ausstellungsbedingungen vorfanden: Seit 1938 wurde sie in die »Sachverständigenliste für Medaillenkunst der Reichskammer der Bildenden Künste« aufgenommen. Sie konnte ihre Kunstwerke, vor allem ihre Plastiken und Medaillen, lückenlos von 1937–1944 bei den Großen Kunstausstellungen in München präsentieren.⁴ Die Arbeiten Lissy Eckart-Aigners finden sich vielfach im öffentlichen Raum in Form von Reliefs bekannter Persönlichkeiten etwa in Rosenheim, Bad Aibling oder Gießen.

Weitere Werke befinden sich in zahlreichen Museen wie etwa dem Münchner Stadtmuseum, dem Leipziger Museum der Bildenden Künste, der Staatlichen Münzsammlung München und den Staatlichen Gemäldesammlungen München. Ihr Nachlass ist im Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg aufbewahrt. BK

- 1 Hopp 2007, S. 129; Kovalevski/Reuter, S. 40–45
- 2 Die Malerin Margarethe Bohne war die allererste eingeschriebene Studentin mit der Matrikelnummer 2.
- 3 Kovalevski/Reuter, S. 52
- 4 Eine detaillierte Auflistung der ausgestellten Objekte findet sich bei Kovalevski/Reuter, S. 43–44

LITERATUR

- Carl J. Burkhart: Lissy Eckart. Bildhauerin. In: Telos 46.1969, Heft 2/3, S. 56–58
- Joachim Datow: Die Medailleurin Lissy Eckart. In: Geldgeschichtliche Nachrichten 6/24.1971, S. 279–281
- Gisela Förchner: Goethe in der Medaillenkunst. Frankfurt/Main 1982
- Meike Hopp: Die weiblichen Studierenden an der Akademie der Bildenden Künste München. Eine Dokumentation. Unveröffentlichtes Typoskript. München 2006 (Archiv der Akademie der Bildenden Künste), S. 72–73
- Bärbel Kovalevski/Astrid Reuter: Die Zulassung von Frauen zum Studium an der Akademie der Bildenden Künste München zum Wintersemester 1921. Eine Dokumentation. Unveröffentlichtes Manuskript. München 2004 (Archiv der Akademie der Bildenden Künste München), S. 40–42
- Hermann Nasse: Lissy Eckart. In: Die christliche Kunst 26.1929/30, S. 176–179
- Ulrich Thieme/Felix Becker: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 32 der überarbeiteten Neuauflage. Leipzig/München 2002, s.v. Eckart Lissy
- Hans Vollmer: Allgemeines Künstlerlexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, Bd. 2. Leipzig 1955

LISSY ECKART
Mutter mit Kind (der erste Schritt), 1917
 Keramik/Majolika, 30 cm, Münchner Stadtmuseum
 Sammlung Angewandte Kunst



MARIANNE EULER-HENSELMANN

Aschaffenburg 1903–2002 München



MALEREI AB WINTERSEMESTER 1925/26
BEI ANGELO JANK, KARL CASPAR, JULIUS HESS

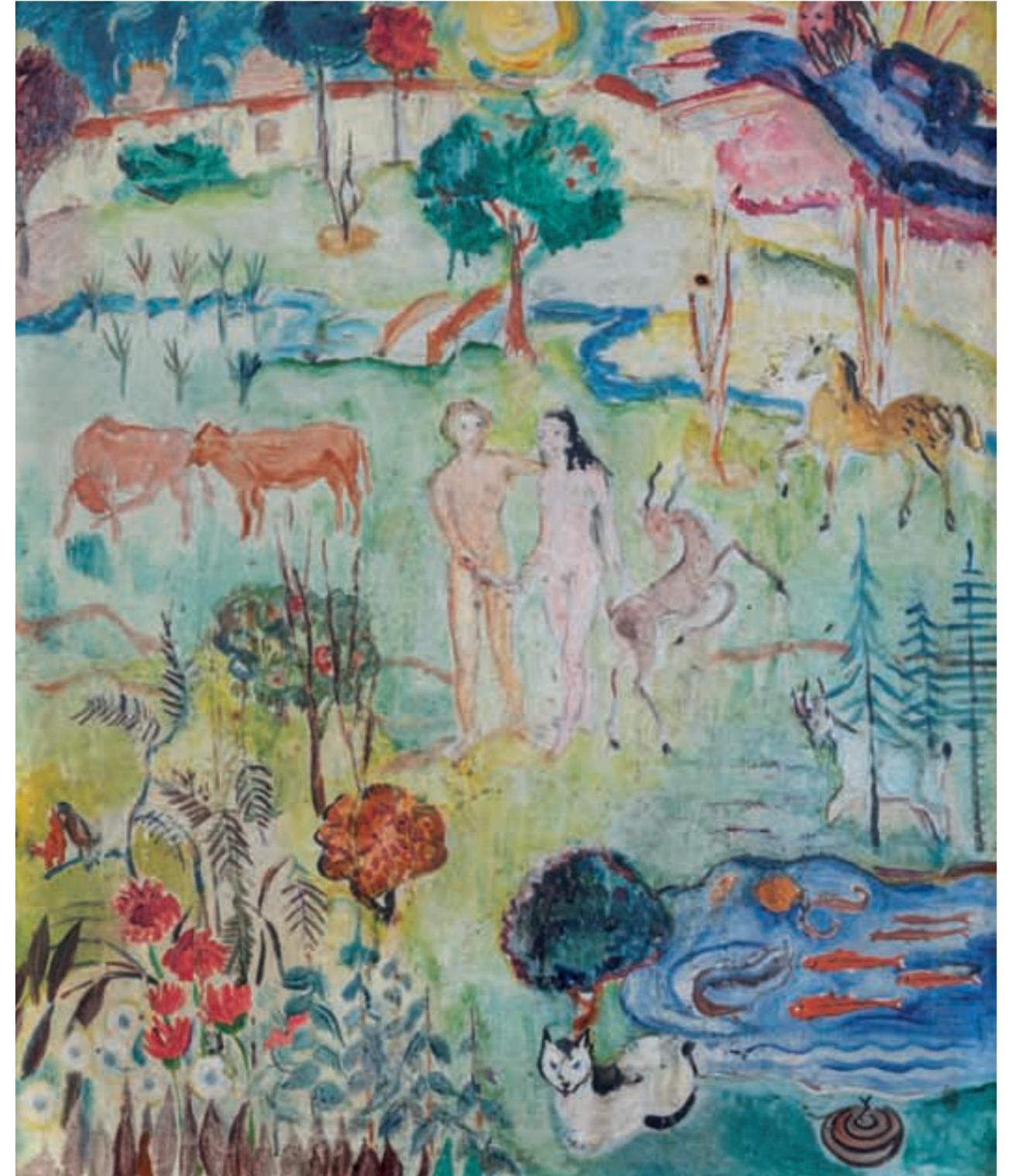
Marianne Euler wird als moderne, energische Frau beschrieben, die mit Fußkettchen und Zigarettenspitze in der Öffentlichkeit rauchend durch München spazierte. Sie kam aus einem begüterten, kunstinteressierten Elternhaus. Der Vater Johann Conrad Euler, war Brauereidirektor, die Mutter Meta Tochter eines Ziegeleibesitzers aus Aschaffenburg. Als der Vater Direktor des Bürgerbräu am Gasteig wurde, zog die Familie nach München. Marianne besuchte die »Höhere Töchterschule Sickenberger« und erhielt zusätzlich Geigenunterricht. Am meisten interessierte sie sich jedoch für die Malerei und so nahm sie ab 1919 gemeinsam mit ihrem zwei Jahre älteren Bruder Hermann Unterricht an der modern ausgerichteten Malschule von Moritz Heymann (1870–1937). Zu den Mitschülerinnen

gehörte auch die weltgewandte Diplomantochter Daisy Campi, die einige Jahre später durch Heirat mit Hermann Euler Mariannes Schwägerin wurde.

Nächste Etappe in der Ausbildung der jungen Künstlerin war die angesehene Kunstgewerbeschule, damals unter der Leitung des Malers, Architekten und Designers Richard Riemerschmid, einem engagierten Verfechter der Zusammenlegung seines Instituts mit der Akademie zu einer »Einheitskunstschule«. Die Kunstgewerbeschule hatte bereits 1872 eine eigene weibliche Abteilung eingerichtet und bot Frauen eine Kunstausbildung mit guten Berufschancen, etwa im dekorativen Bereich oder als Zeichenlehrerin. Die erst 17-Jährige konnte sich bereits mit Scherenschnitten an den Ausstellungen im Glaspalast beteiligen. Während Mariannes Bruder zu diesem Zeitpunkt direkt an die Akademie wechselte, traute man ihr als Frau womöglich eine Zukunft als freie Künstlerin weniger zu. »Malweibchen« war die herablassende Bezeichnung dilettierender Künstlerinnen. Man legte ihr die Erlernung von etwas »Gescheitem« nahe, nach dessen Abschluss man Aussicht auf eine Erwerbstätigkeit hatte.

Marianne Euler hatte jedoch eigene Pläne und setzte ihr Kunststudium an der Malschule von Hans Hofmann fort.¹ Dessen 1915 gegründete Schule galt in München als besonders fortschrittlich, den konservativen, akademischen Kreisen war sie »ein Dorn im Auge, ein revolutionäres

MARIANNE EULER
Paradies, 1926, Öl auf Holz, 56 x 50 cm, Privatbesitz



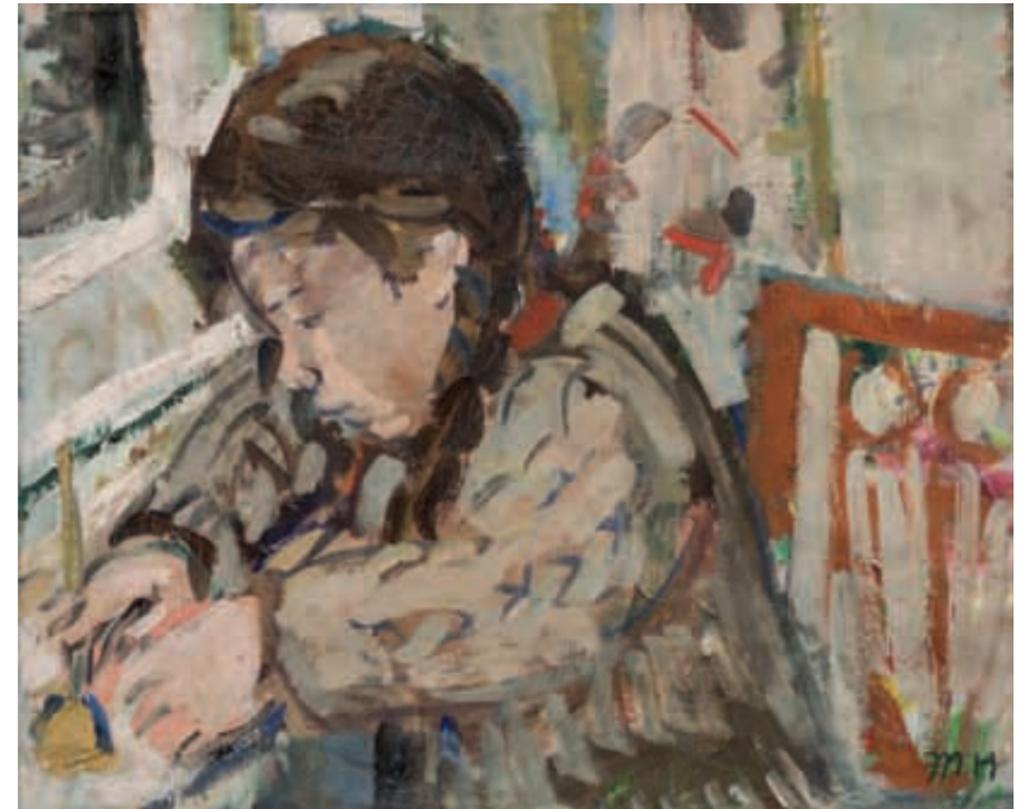


MARIANNE EULER-HENSELMANN
Stilleben, um 1935, Öl auf Leinwand, 59 x 89 cm
 Privatbesitz

MARIANNE EULER-HENSELMANN
Tochter Margret, 1937, Öl auf Leinwand, 41 x 50 cm
 Privatbesitz

Ärgernis, das die Konservativen beleidigte und die jungen rebellischen Studenten anzog.«² Hofmann selbst hatte viele Jahre in Frankreich, dem Zentrum der künstlerischen Avantgarde gelebt und gearbeitet, was sein modernes Kunstverständnis prägte. Er gab seine dort erlernten Kenntnisse über Kubismus und Fauvismus an seine Münchner Schüler*innen weiter, u.a. auch auf regelmäßigen Sommerkursen im bayerischen Voralpenland. Seine Schule war auch nach dem Ersten Weltkrieg noch international anerkannt und die kulturelle Vielfalt dort sicher eine anregende Zeit für die junge Frau.

Im Wintersemester 1925/26 schrieb sich Marianne Euler zum Studium der Malerei an der Akademie ein. Der »gemäßigte Expressionist« Karl Caspar (1879–1956), der von dem konservativen Kollegium »mehr ignoriert als akzeptiert« wurde, beeinflusste ihre künstlerische Entwicklung am nachhaltigsten.³ Mehrere ihrer Arbeiten wurden mit Belobungen und Preisen der Kunsthochschule ausgezeichnet, darunter das *Paradies* von 1926.⁴ Mit erzählerischem Detailreichtum, einfachen Formen und kräftigen, lichten Farben schafft Marianne Euler hier ein kleines, harmonisches Weltbild.



1927 nahm Marianne Euler in Leipzig an einer Ausstellung von Werken deutscher Kunsthochschüler teil. 1931 lernte sie den jungen Bildhauer Josef Henselmann kennen, der ab 1933 Leiter der Klasse für Bau- und Kirchenplastik an der Kunstgewerbeschule München war und drei Jahre später dort eine ordentliche Professur erhielt.⁵

Nach der Heirat baute das junge Paar mit der finanziellen Unterstützung von Mariannes Vater in München-Bogenhausen ein großes Atelierhaus mit Garten, in dem Marianne Euler später nicht nur Gemüse anbaute, sondern auch Tabak für ihre selbstgedrehten Zigaretten. Auch nach der Geburt der zwei Kinder Rupert (1933) und Margret (1935) verfolgte sie ihre Laufbahn als freie Malerin intensiv. Als Mutter und Hausfrau nutzte sie jede Möglichkeit zum Malen, die Motive schöpfte sie aus ihrem alltäglichen Umfeld, »kein Fisch landete in der Pfanne, bevor er nicht gemalt wurde«, erinnert sich ihre Tochter Margret.⁶

1931 nahm Marianne Euler erstmals mit der *Neuen Münchener Secession* an der Ausstellung im Glaspalast teil.⁷ In den Nachkriegsjahren war Marianne vor allem mit der Versorgung der kleinen »Landwirtschaft« beschäftigt, die der Familie zur Versorgung diente – zum Malen kam sie kaum: »Am Morgen Fütterung der Hühner, Schafe, Ziegen und des Schweins. Vormittags Holzscheite aus einem Korb aufschichten, Dreck zusammenkehren, Essen machen. Nachmittags im Garten und Obst pflücken.«⁸

Bis ins hohe Alter beteiligte sie sich regelmäßig an Ausstellungen in München und zahlreichen anderen Städten, häufig gemeinsam mit ihrem Mann. Noch mit 97 Jahren präsentierte sie ihre Werke in einer Ausstellung in der Stadtgalerie Altötting.⁹

Neben dem berühmten Bildhauer Josef Henselmann hatte Marianne Euler-Henselmann immer ihren eigenen Platz in der Kunstwelt behaupten können. Ihr Themenkreis konzentriert sich auf Stilleben, Landschaften und ausdrucksstarke Porträts. Dabei setzt sie meist einfache Motive groß ins Bild und holt den Betrachter auch in ihren Porträts nah heran. Mit rascher Malweise und sicherem Pinselstrichen setzt sie klare Akzente und gestaltet den Bildaufbau sparsam

durch reduzierte Formen und klare, leuchtende Farben. Darin zeigt ihr umfangreiches Werk sicheren Umgang mit den modernen Stilrichtungen des frühen 20. Jahrhunderts. Ihre Selbstporträts sind intime Momentaufnahmen einer ebenso starken wie sensiblen Künstlerpersönlichkeit.

Ein Großteil des künstlerischen Nachlasses von Marianne Euler-Henselmann und ihrem Mann wird in dem privaten Kunstmuseum in Sigmaringen-Laiz bewahrt und ausgestellt. Dort hat Tochter Dr. Margret Henselmann gemeinsam mit ihrem Mann dem umfangreichen Werk des Künstlerpaares eine eigene Sammlung eingerichtet, die heute der Enkel Prof. Dr. Josef Alexander Henselmann, ebenfalls Bildhauer, betreut. Zahlreiche Arbeiten befinden sich in öffentlichen Sammlungen und Einrichtungen.¹⁰ VB

Porträtfoto: Marianne Euler, 1920er Jahre, Privatbesitz

1 Hans Hofmann (1880-1966), ein ehemaliger Schüler Moritz Heymanns, lebte bis zum Ersten Weltkrieg viele Jahre in Paris, wurde ab 1930 immer wieder zu Vorlesungen in die USA eingeladen und entschied sich 1932, angesichts der Restriktionen durch die Nationalsozialisten und der sich verschlechternden politischen Lage, in New York zu bleiben.

2 Markus Kutz: Hans Hofmann, Seminararbeit WS 2004/05, S. 6, online lesbar (eingesehen am 17.9.2020)

3 Hopp 2007, S. 14

4 Weitere Auszeichnungen für Preisaufgaben erhielt sie zwischen 1929 und 1932.

5 Nach dem Zusammenschluss von Kunstgewerbeschule und Akademie 1946 wurde Josef Henselmann zum Leiter der Bildhauerklasse berufen und 1948 zum Direktor ernannt. Dieses Amt hatte Henselmann bis 1957 inne, abermals von 1963–1968.

6 Persönliche Aufzeichnungen der Familie.

7 Seit 1953 war sie Mitglied im Verein bildender Künstler Secession e.V., später auch der GEDOK.

8 Henselmann, S. 118

9 »Das Unsichtbare sucht nach Form« – Münchener Secession. Stadtgalerie Altötting 2000

10 U.a. in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung, Städtischen Galerie Rosenheim, Landratsamt Biberach

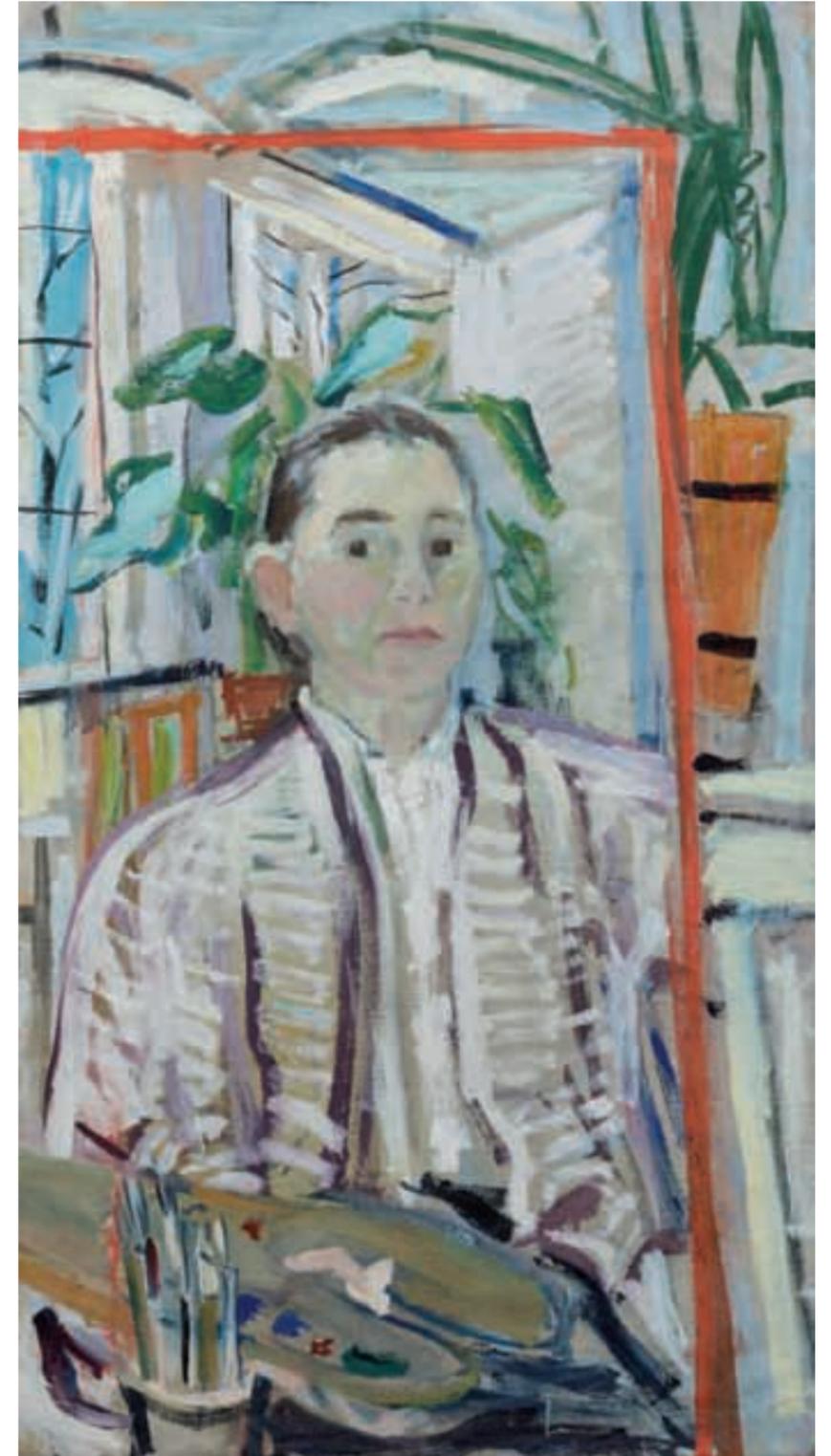
LITERATUR

Dr. Rupert Henselmann Bildhauer Josef Henselmann 1898–1987. Sein Weg im XX. Jahrhundert. München 2011

Hans Vollmer: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhundert. Leipzig 1953–1962

MARIANNE EULER-HENSELMANN

Selbstporträt, um 1940, Öl auf Leinwand, 108,5 x 60 cm
Privatbesitz



MARIA FUSS

DÜSSELDORF 1907–1979 DÜSSELDORF



BILDHAUEREI AB WINTERSEMESTER 1928/29
BEI BERNHARD BLEEKER

Maria Fuss wurde 1907 im großbürgerlichen Milieu in Düsseldorf geboren. Der Vater, ein Kaufmann, war mit den künstlerischen Ambitionen seiner Tochter in keinsten Weise einverstanden. Mit ihrem Interesse für Bildhauerei wagte sich Maria Fuss in eine männlich besetzte Domäne vor. Bildhauerkollegen trauten Frauen die körperlich schwere Arbeit mit Stein und Holz nicht zu; die physische Disposition und die vermeintliche »Schwachheit der Frau« waren Hauptgründe, warum Männer Künstlerinnen davon abhalten wollten, sich der Sparte Bildhauerei zu widmen. Maria Fuss setzte sich über diese Vorurteile und vorherrschenden Zwänge hinweg. Sie begann ihre Ausbildung am Technikum Fribourg in der Schweiz, wechselte aufgrund der mütterlichen Unterstützung 1925 an die Genfer

Kunstakademie und schrieb sich schließlich zum Wintersemester 1928/29 bei Bernhard Bleeker in der Bildhauerklasse ein, dessen Meisterschülerin sie bis 1930 war.¹ Schließlich nahm sie an einigen Kursen an den Vereinigten Staatsschulen Berlin bei Wilhelm Gerstel und Otto Hitzberger teil, ehe sie wieder ins heimatliche Düsseldorf zurückkehrte. Hier wurde sie von 1932 bis 1936 Meisterschülerin an der Kunstakademie bei Alexander Zschokke. Wie viele Künstlerinnen ihrer Generation suchte sie Inspiration auf Studienreisen in Österreich, Holland, Belgien, Frankreich, England und Italien. Wie Maria Weber wurde auch Maria Fuss durch ihren ersten Lehrer, Bernhard Bleeker (1881–1968), nach ihrem Studienende weiter gefördert und protegiert. Sie präsentierte ihre Werke, die sie hauptsächlich aus Holz und Stein fertigte, in vielen Ausstellungen des nationalsozialistischen Deutschland: so etwa 1941 in der Düsseldorfer Herbstausstellung – im gleichen Jahr erhielt sie den Cornelius-Preis der Stadt Düsseldorf –, 1942 in Berlin bei der Ausstellung des *Vereins der Berliner Künstlerinnen* und schließlich bei der großen Präsentation *Junge Kunst im Dritten Reich* in Wien 1943. Bei der aufsehenerregenden, von Reichsjugendführer Baldur von Schirach initiierten Präsentation junger Künstler*innen im Wiener Künstlerhaus, stellte sie mit weiteren sechs Bleeker-Schülerinnen ihre Arbeiten aus.²

MARIA FUSS
Alte Frau, 1934, Bronzehohl-guss, 38,5 cm, Museum Ratingen
Foto: Johannes Bendzulla



Ein großer Teil des Gesamtwerkes von Maria Fuss machten mit Tier- und Kinderdarstellungen klassisch »weibliche Sujets« aus. Skulpturen und Plastiken von Kindern und Tieren waren zeittypisch beliebt und ließen sich zudem gut verkaufen.³

Nach dem Krieg wurde Maria Fuss 1948 als erste Frau ordentliches Mitglied im Düsseldorfer Künstlerverein *Mal-kasten* und war mit ihren Arbeiten bei vielen Jahresausstellungen der *Rheinischen Secession* vertreten. Sie fertigte Auftragsarbeiten für öffentliche Gebäude und Kirchen.⁴ Der Hauptteil des künstlerischen Nachlasses – über 140 Skulpturen und 100 Grafiken – befinden sich heute im Museum Ratingen. BK

Porträtfoto: Maria Fuss, 1941, Stadtarchiv Düsseldorf, Foto: Erna Hemke-Winterer

1 Hopp 2011, S. 30

2 Vgl. Hopp 2011, S. 30 und S. 76–77; Hopp 2007, S. 50; Griebitzsch, S. 65

3 Griebitzsch, S. 65

4 Am bekanntesten sind die Tabernakeltür und das Antependium in St. Martinus in Düsseldorf.

LITERATUR

Maria Fuss – Bildhauerin und Zeichnerin. Begleitheft zur Ausstellung im Museum der Stadt Ratingen vom 11. August bis 30. November 1979. Ratingen 1979

Herbert Griebitzsch: Maria Fuss. Düsseldorf 1947

Frank Henseleit: Der Bildhauer Bernhard Bleeker (1881–1968). Leben und Werk. Augsburg 2006

Junge Kunst im Deutschen Reich, Februar/März 1943 im Künstlerhaus Wien, S. 35

Anna Klapheck: Klar und zupackend. In: Die Quecke 46.1979, S. 9

Carola Muysers/Dietmar Fuhrmann (Hg.): Käthe, Paula und der ganze Rest. Künstlerinnenlexikon hg. v. Verein der Berliner Künstlerinnen e.V. Berlin 1992

Jürgen Schläder: Maria Fuss – Bildhauerin und Zeichnerin. Zur Ausstellung im Ratinger Stadtmuseum. In: Die Quecke 46.1979, S. 10–15



MARIA FUSS
Störrischer Esel, 1943, Holz, 30 cm, Museum Ratingen
Foto: Johannes Bendzulla

GRETEL HAAS-GERBER

OFFENBURG 1903–1998 OFFENBURG



SOMMERSEMESTER 1926

MALEREI BEI HUGO VON HABERMANN

Gretel Haas-Gerber gehört zu den Frauen, die ihre künstlerische Ausbildung gegen viele Widerstände durchsetzen musste, gegen die Eltern, später gegen die ablehnende Haltung des Mannes, gegen unterschiedliche Trends an der Akademie und schließlich gegen politische Zensur. Dennoch hielt sie ein Leben lang unbeirrt an ihrer Arbeit fest und verfolgte mit großer Überzeugung die eigenen künstlerischen Ziele. In ihrem beeindruckenden Spätwerk thematisierte sie immer wieder die Rolle der Frau in Gesellschaft und Kunst.¹

Da Gretel Haas-Gerbers Vater, der Offenburger Arzt Friedrich Gerber, einer künstlerischen Ausbildung zunächst skeptisch gegenüberstand, absolvierte die Jugendliche erst ein »Frauensschuljahr« an der höheren Mädchen-

schule, erhielt nebenher aber bereits Mal- und Zeichenunterricht bei Adolf Mangold. Nachdem auch der Vater ihre Begabung anerkennen musste, durfte sie sich 1922 an der Badischen Landeskunstschule Karlsruhe einschreiben. Dort lernte Gretel Gerber Holzschnitt und Lithographie bei Ernst Würtenberger (1868–1934) und Anatomie bei dem Bildhauer Peter Paul Gilles (1875–um 1950). Am wichtigsten war ihr jedoch die Freie Zeichenklasse des »gebändigten Expressionisten« Hermann Gehri.² »Kopf, Akt, Gewandfigur, Zeichnen auf dem Markt, im Tierpark, es war wieder eine Lust zu leben!³ [...] Ich war geradezu besessen vom Zeichnen.«⁴ Widerstände hatte sie nur gegen den Perfektionismus im Zeichnen künstlich drapierter Tücher und Faltenwürfe.

Nach einigen Semestern entschied Gretel Gerber, sich mehr dem Malen zu widmen und plante den Wechsel nach Berlin zu Karl Hofer (1878–1955), der für seinen expressiven kubistischen Stil bekannt war. Ein Leben in dem »Sündenpfuhl« dieser Großstadt empfanden die Eltern jedoch als ungeeignet für eine junge Frau und lehnten daher strikt ab. »Wahrscheinlich wäre mein Leben ganz anders verlaufen.«⁵ Sie sandten ihre Tochter in das »gemäßigtere« München.

Im Sommer 1925 begann Gerber das Studium an der Akademie bei dem bereits über 70-jährigen, von den Zeitgenossen für seinen »intensiven Wahrheitsfanatismus«⁶ und seiner »präzise[n] Einfachheit«⁷ geschätzten Spätimpressionisten Hugo von Habermann (1849–1929). Auch wenn das konservative, rückwärtsgewandte Münchner Institut

GRETEL HAAS-GERBER
»Selbst«, 1926, Öl auf Nessel, 70 x 50 cm
Städtische Galerie Offenburg

für die junge Künstlerin keine große Bereicherung war – die Jahre an der aufgeschlosseneren Karlsruher Akademie hatten sie bereits zu sehr geprägt – schätzte sie doch von Habermanns Maltechnik und seine Offenheit gegenüber neuen Stilrichtungen: »Ich hatte das Gefühl, er hatte an uns Eigenwilligen mehr Spaß als an 15 oder 20 kleinen Habermännern.«⁸ Der Zusammenhalt und die gegenseitige Unterstützung unter den Akademiestudent*innen half Gretel Gerber in diesen wirtschaftlich angespannten Jahren, in denen der monatliche Wechsel von zu Hause oft nicht für einen neuen Pinsel oder schlechten Nessel als Leinwandersatz reichte.⁹

Nach nur einem Jahr verließ sie die Münchner Akademie wieder und verbrachte mehrere Monate frei malend am Staffelsee in Oberbayern »nicht auf der Kandinsky-Seite«,¹⁰ sondern mit dem Blick auf die Menschen, die »im Schatten« lebten. Im Sommer 1928 genoss sie auf einer Studienreise in die Altmark am Rand der Lüneburger Heide »endlich ganz freies Malen von Menschen auf dem Land. Alte und Kinder, Gesundheitsstrotzende und Arme, Tagelöhnerkinder. Die reichste Periode.«¹¹

Zurück in Offenbach konnte sich Gretel Gerber mit finanzieller Unterstützung der Eltern ein eigenes Atelier einrichten. 1932 schließlich heiratete sie in Freiburg ihren langjährigen Freund, den Arzt Walther Haas. Im gleichen Jahr hatte sie als freischaffende Künstlerin mit Ausstellungen in Freiburg und Baden-Baden sowie dem Ankauf des Bildes »Zwei Armeleutekinder« durch das Land Baden-Württemberg erste künstlerische und finanzielle Erfolge. Doch ihre Bilder, klare Absagen an die damals vorherr-



schende Malerei, die das heile Leben auf dem Lande vorgaukelte, wurden zunehmend kritisch gesehen: »Das Hütemädchen erscheint wie eine falsche Photographie, bei der die Perspektive verloren ging, weil der Kopf zu nah am Objektiv war [...]«¹²

1933 wurde das »Hütemädchen« als entartete »Bolschewistenkunst« und aufgrund der »Verächtlichmachung des Bauernstandes«¹³ aus der Herbstmesse in Offenburg entfernt. Haas-Gerber verließ daraufhin die Kulturkammer und traute sich – nachdem weitere ihrer Arbeiten beschlagnahmt wurden, lange Zeit nicht mehr auszustellen. »So waren viele wie ich »weg von der Bildfläche: ohne ausgesprochenes Malverbot.«¹⁴ Besonders enttäuschend war



GRETEL HAAS-GERBER
Sitzender weiblicher Akt, 1926, Öl auf Leinwand, 132 x 67 cm
Städtische Galerie Offenburg

GRETEL HAAS-GERBER
Junges Akademiemodell, 1926, Öl auf Leinwand, 97 x 58 cm
Städtische Galerie Offenburg



für sie, dass auch ihr Mann und die Familie ihre Kunst dem Zeitgeschmack entsprechend als »Elendmalerei, die schwer zu ertragen sei« beurteilten.¹⁵ Die verunsicherte Künstlerin zog sich zurück, widmete sich den fünf Kindern, dem Haushalt und arbeitete fast 20 Jahre als Sprechstundenhilfe in der Praxis ihres Mannes. Malen konnte sie nur noch selten an den Wochenenden und immer unter Zeitdruck: »Die Zeit, die ich kurztreten wollte, ist durch den Krieg und die Nachkriegszeit dreimal so lang geworden.«¹⁶ Aufgrund der Bombardierungen des Elternhauses wurde ein Großteil des Frühwerks zerstört, viele beschädigte Bilder konnten später in jahrelanger Arbeit restauriert werden.

Nach langer Unterbrechung widmete sich Haas-Gerber in den 1950er Jahren wieder intensiver ihrer künstlerischen Arbeit, aber erst nach dem Tod des Ehemannes 1964 und einer mehrmonatigen Türkeireise wagte die inzwischen 66-Jährige den künstlerischen Aufbruch in eine neue Schaffensperiode.¹⁷ An der Düsseldorfer Akademie begann sie ein zweites Kunststudium bei dem überwiegend abstrakt und experimentell arbeitenden Karl Otto Götz (1914–2017). Nach fünf Jahren schloss sie ihr Studium als Meisterschülerin ab. Durch den regen Austausch mit der jungen Künstlergeneration wandelte sich ihre Malweise – der Mensch und die kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Themen blieben dabei im Fokus ihrer gegenständlichen Malerei. 1985 kehrte Haas-Gerber nach Offenburg zurück, reiste weiter viel und beteiligte sich an zahlreichen Ausstellungen.¹⁸ 1997 erhielt sie den Maria-Ensele-Preis der Kunststiftung Baden-Württemberg.

Haas-Gerbers Hauptinteresse galt immer den einfachen, arbeitenden Menschen, den realistischen Lebensbedingungen und der Würde des unscheinbaren Individuums. »Die Bilder reißen mit, weil sie Wahrheiten aufdecken, den schönen Schein demaskieren.«¹⁹ VB

Porträtfoto: Gretel Haas-Gerber, um 1923, Foto: Walther Haas, Privatbesitz

- 1 Vgl. hierzu Hopp 2007, S. 80–84
- 2 Hermann Gehri (1879-1944) und Peter Paul Gilles wurden 1933 beide in der »Schreckenskammerausstellung« öffentlich diffamiert. Hopp 2007, S.72; Von der Dollen 2007
- 3 Gretel Haas-Gerber: Erinnerungen an die Karlsruher Akademie in den Jahren 1922–1925. In: Stadt Karlsruhe 1992, S. 290
- 4 AK Gretel Haas-Gerber. Zeichnungen und Aquarelle, S. 9
- 5 Haas-Gerber, zit. nach Weis, S. 78
- 6 Georg Jacob Wolf: Hugo von Habermann. In: Jugend 14.1909, S. 550
- 7 Lovis Corinth. In: Kunst und Künstler 8.1910, S. 305
- 8 Brandenburger-Eisele 1993, S. 13
- 9 Ebd.; vgl. auch Herber, S. 124 oder Weis, S. 79
- 10 AK Gretel Haas-Gerber. Ich und die Welt, S. 18
- 11 Asche, S. 291
- 12 Freiburger Zeitung vom 10.10.1932, zit. nach Herber, S. 125, Anm. 386
- 13 Weis, S. 79
- 14 Zit. nach Weis, S. 79
- 15 AK Gretel Haas-Gerber. Zeichnungen und Aquarelle, S. 14
- 16 Weis, S. 79
- 17 AK Gretel Haas-Gerber. Ich und die Welt, S. 180
- 18 Ausführliches Werk- und Ausstellungsverzeichnis s. AK Gretel Haas-Gerber. Ich und die Welt
- 19 Grape, S. 11

LITERATUR

- Gerlinde Brandenburger-Eisele/Rainer Nepita: Gretel Haas-Gerber. Zeichnungen und Aquarelle 1922 bis 1993. Städtische Galerie Offenburg 1993
- Gerlinde Brandenburger-Eisele (Hg.): Gretel Haas-Gerber. Ich und die Welt. Städtische Galerie Offenburg. Freiburg 2007
- Ingrid von der Dollen: Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst einer »verschollenen Generation«. München 2000
- Ingrid von der Dollen: Das Menschenbild im Frühwerk. In: AK Gretel Haas Gerber. Ich und die Welt. 2007, S. 17–29
- Gretel Haas-Gerber: Erinnerungen an die Karlsruher Akademie in den Jahren 1922–1925. In: Stadt Karlsruhe 1992, S. 286–292
- Meike Hopp: Die weiblichen Studierenden an der Akademie der Bildenden Künste München. Eine Dokumentation. Unveröffentlichtes Typoskript. München 2006 (Archiv der Akademie der Bildenden Künste), S. 80–84
- Sonja Weis: Stationen eines langen Lebens. In: Dies./Jutta Hellweg (Hg.): Der weibliche Blick: Künstlerinnen und die Darstellung des nackten Körpers. Unna 1989

GRETEL HAAS-GERBER
Hütemädchen, 1928, Öl auf Leinwand, 84 x 58 cm
 Städtische Galerie Offenburg



ELISABETH KRONSEDER

BRAUNSCHWEIG 1890–1989 FRIESING AM SAMERBERG



BILDHAUEREI AB WINTERSEMESTER 1922/23
BEI BERNHARD BLEEKER

Elisabeth Kronseder (geb. Niemeyer) stammte aus einem großbürgerlichen Braunschweiger Elternhaus. Ihr Vater, Fritz Niemeyer, führte das optische Geschäft seiner Vorfahren und unterstützte die künstlerischen Interessen seiner zwei Töchter großzügig. Elisabeth überlegte schon früh, ob sie Pianistin, Sängerin oder Malerin werden sollte.

Nach einem kurzen Florenzaufenthalt entschied sich die junge Frau 1908 für ein Klavier- und Gesangsstudium an der Münchner Staatsoper. Vermittelt wurde hier der Altphilologe Otto Kronseder, der sich kurze Zeit später als Verlobter der Künstlerin offenbaren sollte. 1910 heiratete Elisabeth den 28 Jahre älteren Otto Kronseder. In der neuen gemeinsamen Wohnung in München-Pasing führte

das Paar ein geselliges Leben. Zum Freundeskreis gehörten beispielweise die Schriftsteller Ludwig Ganghofer und Ludwig Thoma sowie der Architekt und Kunstgewerbler Richard Riemerschmid.

In den Jahren 1912, 1914 und 1919 wurden dem Ehepaar drei Kinder geboren.¹ Nach einem kurzen Aufenthalt in Braunschweig zu Beginn des Ersten Weltkriegs zog die Familie 1916 nach Rosenheim, wo Otto Kronseder eine Stelle als Schuldirektor antrat. Doch die enge Atmosphäre der bayerischen Kleinstadt bewog das Ehepaar Kronseder 1921 nach München zurückzukehren. Im neuen Schwabinger Umfeld, in dem Otto Kronseder nun als Direktor des Maximiliansgymnasiums arbeitete, konnte das gesellschaftliche Leben der Familie wieder aufblühen. Ungezwungen trafen sich Münchner Künstler und Wissenschaftler, wie auch der Bildhauer Karl Knappe, der Elisabeth Kronseder letztendlich zur Bildhauerei brachte.² Zum Wintersemester 1922/23 schrieb sich Elisabeth Kronseder an der Akademie der Bildenden Künste für das Fach Bildhauerei bei Bernhard Bleeker ein. Als alle drei Kinder an Masern erkrankten, war sie gezwungen, das Studium abzubrechen.

Doch der Studienabbruch bedeutete keineswegs das Ende ihrer künstlerischen Laufbahn. Elisabeth Kronseder konnte sich in der zweiten Hälfte der 1920er im deutschen Kunstleben etablieren. 1925 stellte sie im Landesmuseum in Münster aus. Im folgenden Jahr wurde sie vom Berliner Kaiser-Friedrich-Museum mit zwei Porträtaufträgen betraut. 1928 zeigte sie eine Porträtbüste in der Münchner Kunstausstellung im Glaspalast. Im Folgejahr war sie beteiligt an der Ausstellung »*moderne kunst und architektur*«

ELISABETH KRONSEDER
Selbstporträt, 1924, Radierung, 48 x 32 cm, Privatbesitz

der *Juryfreien e. V.* Der Verein kann als einer der fortschrittlichsten Künstlervereine im München der Zeit gesehen werden. Viele seiner Mitglieder stellten gleichzeitig bei der *Neuen Münchener Secession* aus, so auch Elisabeth Kronseder 1931 und 1932.

Die 1930er Jahre brachten für Elisabeth Kronseder gezwungenermaßen einen Rückzug ins Familiäre. 1933 zog die Familie von München auf den »Peterhof am Samerberg«, den sie bereits 1917 als Feriendomizil erworben hatte. 1942 verstarb Otto Kronseder. Bereits im Krieg nahm Elisabeth Kronseder Waisenkinder und Kinder von Kriegsverwehrten auf.³ Von 1950 bis 1966 leitete sie ein Kinderheim.

Elisabeth Kronseder arbeitete lebenslang sowohl male- risch als auch bildhauerisch. Ihr Werk umfasst große Skulpturen, Porträts, Gemälde mit Landschafts- und Blumenmotiven sowie Kleinplastiken.⁴ Aus den 1920er Jahren existiert im Familienbesitz eine Mappe mit frühen Radierungen. In diesen Radierungen blickt sie – wie auch viele andere Maler der Zeit – auf die Menschen ihres Umfelds. Ebenfalls erhaltene frühe Tuschezeichnungen mit Porträts von Kindern der Umgebung am Samerberg erregten bereits in der zeitgenössischen Kritik Aufmerksamkeit aufgrund ihrer Intensität. In ihrer bildhauerischen Arbeit greift sie Stilelemente des Expressionismus auf. Ihre Darstellungen von Engeln, wie die Figur »*Leidverkündender Engel*«, die 1931 im Glaspalast verbrannte, vermitteln in ihren grob skizzierten Zügen starke Gefühlsregungen. Damit erinnern sie beispielsweise auch an Ernst Barlachs Figur »*Der Schwebende*« aus dem Jahr 1927. Nach 1933 wurde es



ruhiger um die Künstlerin, sie blieb jedoch Mitglied der *GEDOK* München.⁵ Bis ins hohe Alter blieb sie künstlerisch tätig und führte vielfach Aufträge für kirchliche Kunst aus. Mit über 90 Jahren reiste sie durch die Wüsten von Nevada und Arizona. Die schroffe Landschaft skizzierte sie in Pastellen, die sie während ihrer Reisen anfertigte. CS



ELISABETH KRONSEDER
Lebensgroße Frauenstatue, 1920er Jahre, Holz, 183 cm
Privatbesitz



ELISABETH KRONSEDER
Frauenskizze, 1920er Jahre, Radierung, 24 x 16 cm
Privatbesitz

Porträtfoto: Elisabeth Kronseder mit ihrer Mutter, 1920er Jahre, Privatbesitz

1 Hermann, S. 14. Hier gibt es Unstimmigkeiten in der Überlieferung: 1911, 1914 und 1918 bei Evers, S. 186

2 Auch an dieser Stelle ist die Überlieferung nicht ganz einig. Evers zufolge lernte Kronseder Knappe erst nach dem Studienabbruch an der Akademie kennen; bei Hermann brachte Knappe Kronseder in München zur Bildhauerei.

3 Hopp 2007, S. 9

4 Hermann, S. 27–94

5 Hopp 2007, S. 88; Lauterbach-Philip, Anhang 3, o. S.

LITERATUR

Anonym: Münchener Neue Secession. Frühjahrsausstellung. München 1931

Anonym: zweijahrbuch 1929/1930. deutscher künstlerverband die juryfreien e.v. München 1930

Anonym: Ausstellungskataloge der Münchner Kunstausstellungen im Glaspalast. München 1925–1931

Anonym: Kunstausstellung München 1932 im Deutschen Museum. München 1932

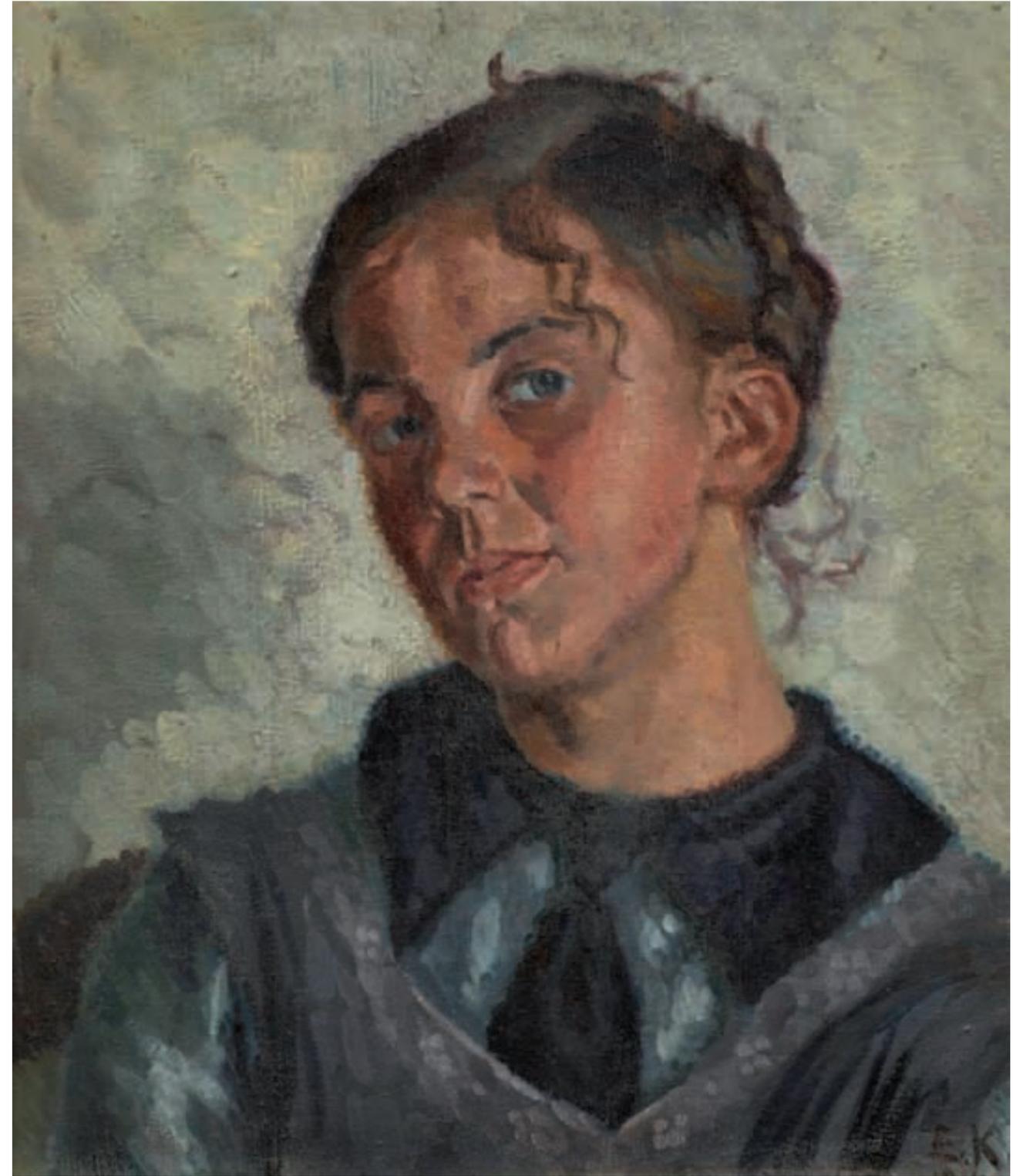
Meike Hopp: Weibliche Studierende an der Akademie der Bildenden Künste München zwischen 1920 und 1950. Unveröffentlichte Magisterarbeit am Institut für Kunstgeschichte der LMU München. München 2007

Hans Kießling: Begegnung mit Bildhauern. Münchner Kunstszene 1955–1982. St. Ottilien 1982, S.317–321

Steffi Hermann: Elisabeth Kronseder. Bildhauerin und Malerin am Samerberg. Grabenstätt 1983

Ulrika Evers: Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Malerei, Bildhauerei, Tapisserte. Hamburg 1983, S. 186–188

ELISABETH KRONSEDER
Marai, um 1922, Öl auf Leinwand, 43 x 37 cm, Privatbesitz



MARIE LUISE KOHN (MARIA LUIKO)

MÜNCHEN 1904–1941 KAUNAS/LITAUEN



MALEREI AB WINTERSEMESTER 1923/24
BEI KARL CASPAR, ADOLF SCHINNERER

Marie Luise Kohn (Künstlername Maria Luiko) stammte aus dem gehobenen Münchner Bürgertum. Ihre Eltern waren bayerische Juden. Die Mutter kam aus Würzburg, der Vater, ein gebürtiger Münchner, betrieb einen Getreidehandel.

Vor ihrer Ausbildung zur Künstlerin machte Maria Luiko ihren Abschluss auf der höheren Mädchenschule und besuchte anschließend bis 1922 das Kindergärtnerinnenseminar. Parallel bildete sie sich an der fortschrittlichen Malschule von Moritz Heymann weiter. Zum Wintersemester 1923/24 schrieb sie sich schließlich für Malerei an der Münchner Kunstakademie ein, wo sie acht Semester bei Karl Caspar und Adolf Schinnerer studierte. Gleichzeitig – der genaue Zeitpunkt ist nicht bekannt – besuchte sie an

der Akademie für angewandte Kunst die Klasse für Bühnenbild und Grafik von Emil Preetorius.

Im Zeitraum zwischen 1924 und 1931 stellte die Künstlerin unter ihrem Künstlernamen Maria Luiko in den Münchner Kunstausstellungen im Glaspalast aus. Ab 1927 waren ihre Werke Teil der Abteilung der *Juryfreien e.V.*, deren Mitglied sie war und für die sie sich 1931 auch als Jurymitglied einbrachte. Gleichzeitig verkehrte sie in Münchner Künstler- und Bohémekreisen, u.a. um den Theaterwissenschaftler Arthur Kutscher.

1933 wurde Maria Luiko als Jüdin aus dem *Reichsverband bildender Künstler Deutschlands* ausgeschlossen, ab 1936 durfte sie ihren Künstlernamen nicht mehr führen. Sie reagierte mit einer Neuorientierung und konzentrierte ihr Engagement in den folgenden Jahren auf den 1934 gegründeten *Jüdischen Kulturbund* in Bayern. 1934 nahm sie an der *Grafischen Ausstellung bayerischer jüdischer Künstler* in München und 1936 an der *Reichsausstellung jüdischer Künstler* in Berlin teil. Mit ihren Künstlerkollegen und Freunden, dem Journalisten und Religionswissenschaftler Schalom Ben-Chorin, dem Maler Rudolf Ernst und der Künstlerin und Schauspielerin Elisabeth Springer arbeitete sie ab 1934 an der Gründung des *Münchner Marionettentheaters Jüdischer Künstler*. Die Gruppe führte mit dem Ensemble sieben Schau- und Singspiele auf. Hierfür entwarf Maria Luiko Figurinen und Marionetten und gestaltete zusammen mit Rudolf Ernst den Spielplan. Für die Proben stellte sie ihr Atelier in der Blütenburgstrasse zur Verfügung.

In der zweiten Hälfte der 1930er Jahre wurde das gesellschaftliche Leben für Juden in Deutschland zunehmend

MARIA LUIKO
Lebensbilder, Blatt 2, 1926, Radierung, 30 x 25,2 cm
Jüdisches Museum München

schwieriger, so auch für Maria Luiko. Ab 1936 galt das Verbot von Künstlernamen für jüdische Künstler. Spätestens als es Anzeigen von Nachbarn bezüglich der Involvierung jüdischer Künstler bei den Theaterproben in Luikos Atelier gab, stellte die Künstlerin mehrere Ausreisearträge, die alle abgelehnt wurden. 1939 wurde die elterliche Wohnung zwangsversteigert. Dies brachte für Luiko und ihre Familie zahlreiche Wohnungswechsel in München mit sich. In Briefen an den zu diesem Zeitpunkt bereits im Exil lebenden Schalom Ben-Chorin schilderte sie ihre Verzweiflung. Am 20.11.1941 wurde Maria Luiko mit ihrer Mutter und ihrer Schwester deportiert. Alle drei fielen der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik zum Opfer.

Das Werk der lange in Vergessenheit geratenen Künstlerin ist eine Entdeckung im Zusammenhang mit der Kunst im München der 1920er und 1930er Jahre. In den zwanzig Jahren ihrer künstlerischen Tätigkeit zeigt sie ein breit gefächertes Oeuvre mit Ölgemälden, Zeichnungen, Druckgrafiken, Scherenschnitten sowie kunsthandwerklichen Objekten. Von ihrem künstlerischen Werk sind die Grafiken im jüdischen Museum und im Münchner Stadtmuseum erhalten. Die Beschäftigung mit dem Menschen ist dezidiertes Hauptthema. Mit dem Blick auf spielende Kinder, arbeitende Menschen oder auch Mütter mit Kindern betrachtet Luiko die Randgruppen der Gesellschaft. Mit dem Thema der Mutterschaft beschäftigten sich auch andere Künstlerinnen der Zeit, allen voran Käthe Kollwitz oder Hanna Nagel. Ihre Darstellungen von Lebenswirklichkeiten der Weimarer Republik und der Unterdrückung der jüdischen Bevölkerung in den 1930er Jahren erinnern an Werke anderer Künstler der Neuen Sachlichkeit mit klar



sozial-engagierter Perspektive, darunter Josef Scharl, Otto Dix oder auch der Künstlerin Lea Grundig.

In ihrem Wirken für das jüdische Marionettentheater gelang Luiko eine Neupositionierung. Auch an dieser Stelle ist ihr Werk politisch. Die jüdischen Künstler versuchten über die Manifestationen jüdischer Kultur, ihren Willen zur Selbstbehauptung zu demonstrieren. Besonders in den Marionetten suchte Luiko nach spezifisch jüdischen, abstrahierten Ausdrucksformen. Die gebrochene Farbigkeit der Gesichter weist auf den »Expressiven Realismus« hin, mit dem sie und viele Künstler der »verschollenen Generation« zwischen den Weltkriegen Erfolge feierten. CS

Porträtfoto: Maria Luise Kohn (Maria Luiko), vermutlich 1929, Karl-Amadeus-Hartmann Gesellschaft/Karl Amadeus Hartmann-Center München



LITERATUR

Meike Hopp: Die weiblichen Studierenden an der Akademie der Bildenden Künste München. Eine Dokumentation. Unveröffentlichtes Typoskript. München 2006 (Archiv der Akademie der Bildenden Künste), S. 89-91

Diana Oesterle: »So süßlichen Kitsch, das kann ich nicht«. Die Münchener Künstlerin Maria Luiko (1904–1941). München 2009

Henning Rader: Das Schicksal der Künstlerin Maria Luiko. Die erste Deportation von Münchner Juden 1941. In: Henning Rader/Vanessa-Maria Vogt: »Ehem. Jüdischer Besitz«. Erwerbungen des Münchner Stadtmuseums im Nationalsozialismus. München 2018, S. 216–229

Waldemar Bonard: Die gefesselte Muse. Das Marionettentheater im Jüdischen Kulturbund 1935–1937. München 1994

MARIA LUIKO

Marionette »Priester«, 1935 Holz, Pappmaché mit Mullkaschierung, farbig gefasst, Figur 50 cm
Münchner Stadtmuseum

MARIA LUIKO

Ruth, 1934, Holz, Pappmaché mit Mullkaschierung
109 cm mit Schnürung, Münchner Stadtmuseum
Sammlung Puppentheater/Schaustellerei

MARIA LUIKO

Selbstporträt, um 1936, Radierung, 46 x 35 cm
Jüdisches Museum München

HENNY PROTZEN-KUNDMÜLLER

BAMBERG 1896–1967 MÜNCHEN



MALEREI AB WINTERSEMESTER 1920/21
BEI MAX MAYRSHOFER, ANGELO JANK UND KARL CASPAR

Henny Kundmüller war die Tochter eines Bamberger Forstmeisters und Enkelin des Malers Hans Kundmüller (1837–1893). Schon als junges Mädchen zeichnete und aquarellierte sie Motive aus ihrer Umgebung. Ab 1917 besuchte sie in ihrer Heimat die Privatschule des Porträtmalers Walter Thor. Im selben Jahr wurde sie Mitglied des *Münchner Künstlerinnenvereins*, in dessen Damenakademie sie ab 1919 bei Walter Püttner studierte.¹ Als die Akademie zum Wintersemester 1920/21 auch Frauen zuließ und die Damenakademie geschlossen wurde, wechselte die junge Künstlerin direkt an die Münchner Kunstakademie, wo sie von den Professoren Angelo Jank, Max Mayrshofer und Karl Caspar unterrichtet wurde. An der Akademie lernte sie den Künstler Carl Theodor Protzen

kennen, der seit 1919 in der Klasse von Ludwig von Herterich war. 1921 heiratete das Paar.

Gemeinsam mit ihrem Mann unternahm Henny Protzen-Kundmüller Studienreisen nach Dänemark, Polen, Frankreich, Italien und in die Schweiz. Ab 1923 stellte sie in deutschen Städten und im Ausland aus. Als Mitglied der *Münchner Künstlergenossenschaft* war die Künstlerin ab 1928 regelmäßig auf den Münchner Kunstausstellungen im Glaspalast vertreten. Ihre Karriere baute sie auch im Nationalsozialismus weiter auf. Ihr Erfolg stand nun in engem Zusammenhang mit der Tätigkeit ihres Ehemannes, der in dieser Zeit durch seine malerischen Darstellungen des Baus der Reichsautobahn bekannt wurde. Auf der Weltausstellung in Paris gewann sie 1937 die Goldmedaille für Malerei. Zwischen 1936 und 1945 war sie auf allen wichtigen Ausstellungen des »Dritten Reiches« vertreten; so zeigte sie beispielsweise auf den *Großen Deutschen Kunstausstellungen* im Haus der Kunst 1937–1942 zahlreiche Landschaftsbilder. 1933 wechselte Protzen-Kundmüller mit anderen ehemaligen Mitgliedern des *Künstlerinnenvereins* in die *GEDOK* und übernahm hier später leitende Funktionen. Ab 1951 findet man die Eheleute Protzen in der *Neuen Künstlergenossenschaft* in München.

HENNY PROTZEN-KUNDMÜLLER
Blumenvase, Öl auf Malkarton, 78 x 60 cm, Christian Fischer





HENNY PROTZEN-KUNDMÜLLER
Männlicher Akt, 1921/22, Skizzenbuch aus der Akademiezeit, Bleistift, 21 x 29,7 cm, Deutsches Kunstarchiv, NL Protzen-Kundmüller, Sign. 10

HENNY PROTZEN-KUNDMÜLLER
Straßenszene Riviera, frühe 1920er Jahre, Aquarell, 21 x 29,7 cm Deutsches Kunstarchiv, NL Protzen-Kundmüller, Sign. 31

Grafische und malerische Arbeiten von Henny Protzen-Kundmüller befinden sich heute im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und der Städtischen Galerie im Lenbachhaus. Während die Grafik meist aus der Ausbildungszeit der Künstlerin stammt, liegt das Hauptgewicht auf der Malerei. In der Frühzeit sind die Gemälde von Henny Protzen-Kundmüller spätimpressionistisch bunt mit starker Konzentration auf Form und Umriss. Geprägt von ihrem Lehrer Karl Caspar wählte sie hier oft religiöse Themen. Im Laufe der 1920er Jahren fand sie zum neusachlichen Realismus, der sich besonders in ihren Porträts niederschlägt. Ein klarer Stilwechsel zeigt sich im Nationalsozialismus. In den vielen in dieser Zeit ausgestellten Landschaftsbildern setzt sie auf eine tonige, fast altmeisterliche Malweise. Ab den 1950er Jahren werden ihre Bilder wieder farbiger. Eine Abstrahierung des Gegenständlichen durch geometrische Formen ist erkennbar.

Gerade im steten Wandel des künstlerischen Ausdrucks wird bei Henny Protzen-Kundmüller ihre Anpassung an zeitbedingtes Stilempfinden deutlich. Meike Hopp spricht in diesem Zusammenhang vom Streben nach »*absoluter Konformität*«, das Henny Protzen-Kundmüller mit vielen Künstlerinnen ihrer Zeit teilt.² Gerade für die Kunst von Frauen griffen bestimmte Erwartungen, denen die Künstlerinnen, wenn sie in einer breiteren Öffentlichkeit geschätzt werden wollten, zu entsprechen hatten. Frauenkunst sollte mehr nachahmen und weniger eigenständig schöpferisch sein. Die Landschaftsbilder Henny Protzen-Kundmüllers sind damit stellvertretend für die Arbeit einer Generation von Künstlerinnen zu sehen, die uns bis heute die Erwartungen und Konventionen an die Kunst von Frauen vor Augen führt. CS



Porträtfoto: Hochzeitsfoto Henny Kundmüller und Carl Theodor Protzen, 1921, Stadtarchiv München

¹ An dieser Stelle gibt es Unklarheiten in der Überlieferung. Bei Deseyve ist belegt, dass Kundmüller schon im Oktober 1917 dem *Künstlerinnenverein* beitrug und vom Wintersemester 1918/19 bis zum Wintersemester 1920/21 an der Damenakademie studierte. Vgl. Deseyve, S. 179; bei AK Carl Theodor Protzen/Henny Protzen-Kundmüller, 1976, S. 5 ist der Umzug nach München erst 1920 angeführt.

² Hopp 2011, S. 232

LITERATUR

Yvette Deseyve: *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

Ingrid von der Dollen: *Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der »verschollenen Generation«.* München 2000

Meike Hopp: *Künstlerinnenausbildung »In einem Tauben reaktionären Milieu« – Frauen an der Akademie der Bildenden Künste München zwischen Anpassung und Widerstand (1920–1949).* In: Rudolfine Lackner (Hg.): *100 Jahre VBKÖ Festschrift.* Wien 2011, S. 215–238

AK Carl Theodor Protzen 1887–1956/Henny Protzen-Kundmüller 1896–1967. *Städtische Galerie im Lenbachhaus.* München 1976

MARIA WEBER

LANDSHUT 1899–1984 MÜNCHEN



MALEREI AB SOMMERSEMESTER 1921

BEI ANGELO JANK

BILDHAUEREI AB WINTERSEMESTER 1921/22

BEI BERNHARD BLEEKER

Maria Weber wurde in Landshut als Tochter eines Beamten geboren und verbrachte ihre Kindheit und Jugend in Lindau am Bodensee. Bei den Besuchen bei ihren Großeltern in München und den damit verbundenen Gelegenheiten, sich in den Münchner Museen und Pinakotheken umzusehen, entstand schon früh der Wunsch, Bildhauerin zu werden – ein Ansinnen, das von Seiten der Eltern unverhohlen auf Unverständnis und Abneigung stieß.¹ Nach dem Tod des Großvaters übersiedelte sie 1919 nach München zur Großmutter und besuchte dort die Damenakademie bei Emilie von Hallavanja und die Kunstschule Knirr, die sie wegen des elterlichen Widerstandes wieder

verlassen musste. 1921 setzte sie sich gegen ihre Eltern durch und absolvierte erfolgreich die Aufnahmeprüfung in der Akademie. Maria Weber konnte sich im Sommersemester bei Angelo Jank in die Malklasse einschreiben, musste ihr Studium jedoch weitgehend selbst finanzieren. Ein Semester später wechselte sie in die Bildhauerklasse von Bernhard Bleeker, der sie mit den Worten aufnahm: »Die Bildhauerei ist doch zu schwer für eine Frau, da braucht man Kraft und Energie. Sie können sich aber als Hospitantin bei mir eintragen.«² Bleeker änderte aufgrund der Qualität der Arbeiten Webers seine Meinung und nahm die junge Frau von 1923–1927 als Meisterschülerin in der als »männlichste« aller Sparten geltenden Bildhauerei auf.

Schon früh konnte sich Maria Weber im Rahmen von Ausstellungen mit ihren Plastiken profilieren. Ab 1927 stellte Maria Weber regelmäßig auf den großen Kunstausstellungen im Glaspalast aus, 1933 nahm sie an der Kollektivausstellung des *Kunstvereins München*, 1939 an der *Münchner Kunstausstellung* und 1942 an der *Münchner Kunstausstellung* im Maximilianeum teil.³ Qualitätvolle Tierplastiken gehörten – ganz im Stil der Zeit – zu den bevorzugten Sujets der Künstlerin. Vermutlich holte sie sich ihre Anregungen in der Tiermalschule von Angelo Jank auf dem Gelände der Akademie, wo den Studierenden unterschiedliche Tiere als »Modelle« dienten. Aufsehen erregte

MARIA WEBER

Feierabend II, 1925, Lindenholz, 36,5 cm, Privatbesitz



Webers Bronzeplastik »Junge Dogge Iram«, die 1927 im Glaspalast ausgestellt wurde und im Anschluss an die Ausstellung von der Bayerischen Staatsgemäldesammlung angekauft wurde.⁴ Ein weiterer staatlicher Auftrag waren die bronzenen Türgriffe in Löwenform für das Bayerische Innenministerium.⁵ Doch auch das menschliche Antlitz faszinierte sie. Sie fertigte Reliefs, Plastiken aus Stein, Bronze und Holz – in ihrer frühen Schaffensphase im Stil der »Neuen Sachlichkeit« – sowie Porträts vieler bekannter Persönlichkeiten an.⁶

Immer wieder unternahm Maria Weber Auslandsreisen, 1930 erhielt sie ein Reisestipendium der Stadt München, das sie nach Paris führte, 1937 bis 1943 weilte sie immer wieder in Italien. Zudem bereitete sie angehende Akademiestudent*innen auf ihr Studium vor. Über ihr politisches Engagement ist nichts bekannt, aber offensichtlich konnte sie sich mit ihren unpolitischen Arbeiten, unter dem Protektorat ihres Lehrers Bernhard Bleeker, mit den Nationalsozialisten arrangieren. So berichtete etwa die *Münchner Zeitung* im Februar 1933 über ihre ausgestellten Arbeiten bei der Kollektivausstellung im *Münchner Kunstverein*: »Die Gruppen »Mutter und Kind« sind voll Innigkeit, im besten Verstand weiblich (ohne jeden Zug ins Süße). Die Tierplastik Maria Webers ist schelmisch, heiter, ohne anekdotisch zu werden.«⁷

In den Jahren 1940–1943 arbeitete Weber im Ateliergebäude in der Münchner Ainmillerstraße 11, das schließlich von 1944–1966 ihr Wohnort wurde.⁸ Auch in der Nachkriegszeit war sie an vielen Ausstellungen beteiligt, so etwa 1951 bei der *Großen Ausstellung im Haus der Kunst »Im Zeichen der Frau«*. Weitere Ausstellungsbeteiligungen und Preise folgten. So ehrte etwa Pasing die mittlerweile hier lebende Künstlerin 1980 mit dem Pasinger Kunst- und Kulturpreis. BK

Porträtfoto: Maria Weber in ihrem Arbeitsraum, 1922, Stadtarchiv München, Foto: Inge Loeffler
Die Künstlerin hegte eine Abneigung gegen die Kunstsparte der Fotografie und ließ sich auch selbst nicht gerne fotografieren.

1 Tigges, S. 9–11; Hopp 2006, S. 118–119

2 Tigges, S. 11

3 Kunst für Alle 57.1941–1942, S. 229

4 Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen besitzen dieses Objekt auch heute noch neben einigen anderen Werken von Maria Weber.

5 Ein detailliertes Werkverzeichnis und Abbildungen vieler Objekte finden sich bei Tigges.

6 Beispielsweise von Nikolaus Otto für den Ehrensaal des Deutschen Museums), Maria Caspar-Filser, Wilhelm Pinder, Adolf Schinnerer, Karl Osthelder, Martha Feuchtwanger, Ely Heuss-Knapp, Johann Michael Sailer, Aloys Wenzl, Reinhard Piper, Frieda Port, Herma Studeny oder Adolphine Hengeler, um nur einige zu nennen.

7 Münchener Zeitung vom 17.2.1933, Stadtarchiv München. Wir bedanken uns herzlich bei Barbara Seebald für die freundlichen Hinweise.

8 Vgl. Bellinger/Regler-Bellinger

LITERATUR

Gerhard J. Bellinger/Brigitte Regler-Bellinger: Schwabings Ainmillerstraße und ihre bedeutendsten Anwohner. Ein repräsentatives Beispiel der Münchner Stadtgeschichte von 1888 bis heute. Norderstedt 2003

Arie Hartog: Eine saubere Tradition? Überlegungen zur deutschen figürlichen Bildhauerei. In: Untergang einer Tradition. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich. Hg. von Penelope Curist. Leeds 2001, S. 30–41

Raimund Hoffmann: Berlin und München. Zentren der deutschen Plastik im 19. und 20. Jahrhundert. In: Gestalt – Form – Figur. Berlin 2008, S. 9–20

Meike Hopp: Die weiblichen Studierenden an der Akademie der Bildenden Künste München. Eine Dokumentation. Unveröffentlichtes Typoskript. München 2006 (Archiv der Akademie der Bildenden Künste), S. 118–119

Birgit Jooss: Die Münchner Bildhauerschule: figürliches Arbeiten im Zeichen der Tradition. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (2010), S. 135–169

Helga und J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Plastik und figürliches Kunsthandwerk. In: Christoph Stölzl (Hg.): Die Zwanziger Jahre in München. München 1979, S. 159–162

Hubert Tigges: Die Bildhauerin Maria Weber. München 1970

MARIA WEBER

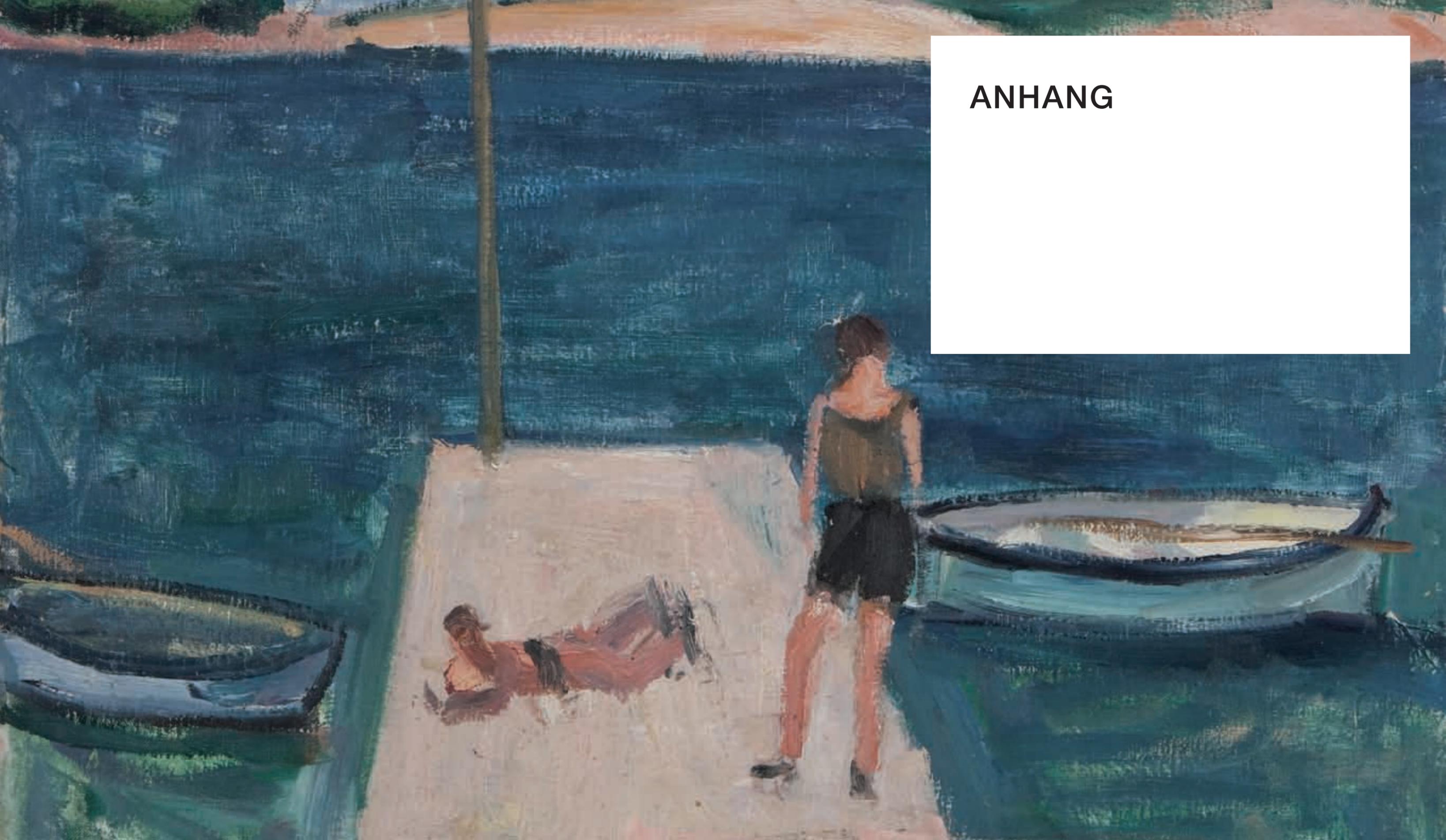
Junger Esel, 1932, Bronze, 21,5 cm, Privatbesitz

MARIA WEBER

Junger Elefant »Wastl«, 1933, Bronze, 14 cm
Privatbesitz



ANHANG



QUELLEN

Adressbuch

Stadtarchiv Fürstenfeldbruck: Adressbuch für Fürstenfeldbruck und den Bezirk Fürstenfeldbruck. Fürstenfeldbruck 1909

Ausstellungen Glaspalast 1925–1931

Anonym: Ausstellungskataloge der Münchner Kunstausstellungen im Glaspalast. München 1925–1931

Ausstellung Münchener Neue Secession 1928

Anonym: XIV. Ausstellung. Münchener Neue Secession. München 1928

Ausstellung Münchener Neue Secession 1929

Anonym: XV. Ausstellung. Münchener Neue Secession. München 1929

Ausstellung Reichsbund Deutscher Kunst-hochschüler 1927

Anonym: Ausstellung des Reichsbundes Deutscher Kunsthochschüler. Leipzig 1927

Breuer

Peter Breuer: Münchner Künstlerköpfe. München 1937

Briefe einer englischen Kunststudentin

Cornelia Oelwein (Hg.): Herrliche Kunststadt München. Briefe einer englischen Kunststudentin 1850–1852. Dachau 2002

Deutsches Kunstarchiv, NL Bilek

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL Bilek, Franziska

Deutsches Kunstarchiv, NL Protzen-Kundmüller

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL Protzen-Kundmüller, Henny

Drey

Paul Drey: Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes. München 1910

Feuchtwanger

Lion Feuchtwanger: Erfolg. München 1930

Frühjahrsausstellung Münchener Neue Secession 1931

Anonym: Münchener Neue Secession. Frühjahrsausstellung. München 1931

Graf

Oskar Maria Graf: Wir sind Gefangene. München 1927

Haas-Gerber: Erinnerungen

Gretel Haas-Gerber: Erinnerungen an die Karlsruher Akademie in den Jahren 1922–1925. In: Heinz Schmitt (Hg.): Karlsruher Frauen 1715–1945. Karlsruhe 1992, S. 286–292

Haas-Gerber: Lebenslauf

Gretel Haas-Gerber: So was wie ein Lebenslauf, der vielleicht zu lang wird, da mein Leben schon 70 Jahre andauert. In: ten-denzen 14 (Juni/Juli 1973) 89, S. 23–25

Heymann/Augspurg

Lida Gustava Heymann/Anita Augspurg: Erlebtes – Erschautes. Deutsche Frauen kämpfen für Freiheit, Recht und Frieden 1850–1940. Meisenheim an der Glan 1972

Hildebrandt

Hans Hildebrandt: Die Frau als Künstlerin. Berlin 1928

Junge Kunst im Deutschen Reich 1943

Anonym: Junge Kunst im Deutschen Reich. Wien 1943. Veranstaltet vom Reichsstatthalter Hans Baldur von Schirach, Februar-März 1943 im Künstlerhaus in Wien. Wien 1943

Kalckreuth

Johannes Kalckreuth: Wesen und Werk meines Vaters. Lebensbild des Malers Graf Leopold von Kalckreuth. Hamburg o.J. [1967]

Klee: Briefe

Paul Klee: Briefe an die Familie, Bd. 1: 1893–1906, hg. und eingeleitet v. Felix Klee. Köln 1979

Klee: Tagebücher

Paul Klee: Tagebücher 1898–1918, hg. und eingeleitet v. Felix Klee. Köln 1957

Kollwitz

Käthe Kollwitz: Rückblick auf frühere Zeit (1941). In: Jutta Bohnke-Kollwitz (Hg.): Käthe Kollwitz. Die Tagebücher. Berlin 1989

Kunstaussstellung München 1932

Anonym: Kunstaussstellung München 1932 im Deutschen Museum. München 1932

Lehmann

Henni Lehmann: Das Kunststudium der Frauen. Ein Vortrag von Henni Lehmann, gehalten zu Frankfurt am Main, Mai 1913. Darmstadt 1914

Matrikelbuch Akademie der Bildenden Künste

Akademie der Bildenden Künste München, Archiv, Matrikelbücher 1–5, 1809–1935. Digitale Edition. München 2016. URL: https://matrikel.adbk.de

Märten 1914

Lu Märten: Die wirtschaftliche Lage der Künstler. München 1914

Märten 1919

Lu Märten: Die Künstlerin. München 1919 [Bielefeld ²2001]

Mitgliederverzeichnis Secession 1931

Anonym: Mitglieder-Verzeichnis des Vereins Bildender Künstler Münchens e.V. »Secession«. München 1931

Quellentexte »Die Bildende Künstlerin«

Carola Muysers (Hg.): Die Bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten. Dresden 1999

Scheffler

Karl Scheffler: Die Frau und die Kunst. Berlin 1908

Schmidt

Paul Ferdinand Schmidt: Die Künstlerinnen und ihre Kinder. In: Frau und Gegenwart. Vereinigt mit Frauenkleidung und Frauenkultur 27.1930/31

Schultze-Naumburg

Paul Schultze-Naumburg: Das Studium und die Ziele der Malerei. Leipzig 1900

Verein für Fraueninteressen Fürstenfeldbruck

Stadtarchiv Fürstenfeldbruck: A 4-2/8: Verein für Fraueninteressen Fürstenfeldbruck

Werkstatt der Kunst

Die Werkstatt der Kunst. Organ für die Interessen der bildenden Künstler. Leipzig 1.1901/02–19.1919/20

zweijahrbuch

Anonym: zweijahrbuch 1929/1930. deutscher künstlerverband die juryfreien e.v. München 1930

LITERATUR

AK Ab nach München!

Antonia Voit: Ab nach München! Künstlerinnen um 1900. Münchner Stadtmuseum. München 2014

AK Albert Gustav Bunge

Angelika Mundorff/Eva von Seckendorff (Hg.): Albert Gustav Bunge (1893-1967). Forschungen zu Leben und Werk. Museum Fürstenfeldbruck. Fürstenfeldbruck 2009

AK Anna Klein

Elisabeth Boser/Jutta Mannes: Anna Klein und andere Künstlerinnen in Dachau um 1900. Gemäldegalerie Dachau. Dachau 2008

AK Beruf: Künstlerin!

Beruf: Künstlerin! Zehn deutsche Malerinnen am Bodensee. Hg. v. der Städtischen Wesenberg-Galerie Konstanz. Konstanz 2020

AK Carl F. Steinheil

Angelika Mundorff/Eva von Seckendorff (Hg.): Carl F. Steinheil. Der fotografische Blick. Museum Fürstenfeldbruck. Fürstenfeldbruck 2015

AK Cindy Sherman

Barbara Vincken: »Bild der Frau: Der Künstler ist anwesend?«. In: Ingvild Goetz und Karsten Löckemann (Hg.): Cindy Sherman. Sammlung Goetz. Ostfildern 2015, S. 110–119

AK Christian Hess

Carl Kraus (Bearb.): Christian Hess: 1895–1944. Bozen 2008

AK Das Frauenbild der 1920er Jahre

Matthias Rataiczyc (Hg.): Das Frauenbild der 1920er Jahre. Zwischen Femme fatale und Broterwerb. Klassische Moderne der Sammlung Brabant. Kunsthalle »Talstraße«. Halle 2019

AK Der Blaue Reiter

Annegret Hoberg/Helmut Friedel Helmut (Hg.): Der Blaue Reiter und das neue Bild. München 1999

AK Die gefesselte Muse

Waldemar Bonard: Die gefesselte Muse. Das Marionettentheater im Jüdischen Kulturbund München, 1936–1937. Münchner Stadtmuseum. München 1994

AK Die Millers

Angelika Mundorff/Eva von Seckendorff: Die Millers. Aufbruch einer Familie. Stadtmuseum Fürstenfeldbruck. München 2006

AK Die schaffende Galatea

Matthias Rataiczyc (Hg.): Die schaffende Galatea. Frauen sehen Frauen. Kunsthalle »Talstrasse«. Halle 2019

AK Die Zwanziger Jahre in München

Christoph Stölzl (Hg.): Die Zwanziger Jahre in München. Münchner Stadtmuseum. München 1979

AK »Ehemals jüdischer Besitz«

Henning Rader/Vanessa-Maria Voigt (Hg.): »Ehemals jüdischer Besitz«. Erwerbungen des Münchner Stadtmuseums im Nationalsozialismus. Münchner Stadtmuseum. München 2018

AK Eine neue Zeit

Jan Borgmann/Monika Kania-Schütz: Eine neue Zeit. Die »Goldenen Zwanziger« in Oberbayern. Freilichtmuseum Glentleiten. München 2019

AK Electrine und die anderen

Angelika Mundorff/Eva von Seckendorff (Hg.): Electrine und die anderen. Künstlerinnen 1700 bis 2000. Stadtmuseum Fürstenfeldbruck. Fürstenfeldbruck 2008

AK Frauen im Aufbruch

Sylvia Bieber (Hg.): Frauen im Aufbruch? Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800–1945. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe. Karlsruhe 1995

AK Frauen in Bayern

Haus der Bayerischen Geschichte (Hg.): Frauen in Bayern. Geschichte der Frauen in Bayern von der Völkerwanderung bis heute. Augsburg 1998

AK Gretel Haas-Gerber. Ich und die Welt

Gerlinde Brandenburger-Eisele (Hg.): Gretel Haas-Gerber. Ich und die Welt. Städtische Galerie Offenburg. Freiburg 2007

AK Gretel Haas-Gerber. Zeichnungen

Gerlinde Brandenburger-Eisele (Hg.): Gretel Haas-Gerber. Zeichnungen. Städtische Galerie Offenburg. Freiburg 2014

AK Gretel Haas-Gerber. Zeichnungen und Aquarelle

Gerlinde Brandenburger-Eisele/Rainer Nepita: Gretel Haas-Gerber. Zeichnungen und Aquarelle 1922 bis 1993. Städtische Galerie Offenburg. Offenburg 1993

AK Henrik Moor

Angelika Mundorff/Eva von Seckendorff (Hg.): Henrik Moor. Avantgarde im Verborgenen. Museum Fürstenfeldbruck. Fürstenfeldbruck 2016

AK Hermann Euler und Daisy Campi

Andreas Legath/Brigitte Mitterer (Hg.): Hermann Euler und Daisy Campi. Abseits vom Chiemsee. Städtische Galerie Rosenheim. Rosenheim 2009

AK Herz/Bruns

Rudolf Herz/Brigitte Bruns (Hg.): Hof-Atelier Elvira 1887–1928. Ästhetik, Emanzen, Aristokraten. Münchner Stadtmuseum. München 1986

AK Ins Licht gerückt

Uwe Degreif (Hg.): Ins Licht gerückt. Künstlerinnen. Kunst Oberschwaben im 20. Jahrhundert. Museum Biberach. Biberach 2019

AK Johanna Oppenheimer

Angelika Mundorff/Renate Wedl-Bruognolo (Hg.): Johanna Oppenheimer (1872–1942). Schicksal und Werk einer jüdischen Malerin. Stadtmuseum Fürstfeldbruck. Fürstfeldbruck 1999

AK Kampf um Sichtbarkeit

Yvette Deseyve/Ralph Gleis (Hg.): Kampf um Sichtbarkeit. Künstlerinnen der Nationalgalerie. Alte Nationalgalerie. Berlin 2019

AK Karl Amadeus Hartmann

Norbert Götz/Manfred Wegener (Hg.): Gegenaktion. Karl Amadeus Hartmann. Ein Komponistenleben in München (1905–1963). Münchner Stadtmuseum. München 2005

AK 125 Jahre Münchener Secession

Elisabeth Boser/Johannes Muggenthaler/Jutta Mannes (Hg.): 125 Münchener Secession. Gemäldegalerie Dachau. Augsburg 2017

AK Prinzregentenzeit

Norbert Götz/Clementine Schack-Simitzis: Die Prinzregentenzeit. Münchner Stadtmuseum. München 1988

AK Priska von Martin

Christine Litz (Hg.): Priska von Martin. Städtische Museen. Freiburg 2020

AK Profession ohne Tradition

Dieter Fuhrmann (Hg.): Profession ohne Tradition – 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Berlinische Galerie. Berlin 1992

AK Selma und Adolf Des Coudres

Angelika Mundorff/Eva von Seckendorff (Hg.): Selma und Adolf Des Coudres. Ein ungleiches Künstlerpaar. Museum Fürstfeldbruck. Fürstfeldbruck 2014

AK Stadt der Frauen

Stella Rollig (Hg.): Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900–1938. Unteres Belvedere. Wien 2019

AK Tempo, Tempo

Richard Loibl (Hg.): Tempo, Tempo. Bayern in den 1920er Jahren. Augsburg 2020

AK Wege zur Moderne

Katarina Ambrozić (Hg.): Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München. Museum Wiesbaden und Narodna galerija Ljubljana. Wiesbaden 1988

Ambrozić

Katarina Ambrozić: Die Ažbe-Schule 1891–1905. In: Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München. Wiesbaden 1988, S. 87–110

Angermair/Heusler

Elisabeth Angermair/Andreas Heusler (Hg.): Machtwechsel. München zwischen Oktober 1918 und Juni 1919. München 2020

Asche

Susanne Asche: Karlsruher Frauen: 1715–1945. Eine Stadtgeschichte. Karlsruhe 1992

Aust

Günther Aust: Plastik. In: Die Dreißiger Jahre. Schauplatz Deutschland. München 1977, S.133–152

Bauer

Christina Bauer: Die Münchner Künstlervereinigung »Die Juryfreien« von 1909–1937. Unveröffentlichte Magisterarbeit. München 2008

Bäuml

Maria Magdalena Bäuml: Kulturpolitik gegen die Krise der Demokratie: Das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus 1926–1933. München 2018

Berger 1982

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

Berger 1987

Renate Berger: »und ich sehe nichts, nichts als die Malerei«. Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18. bis 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main 1987

Behling/Manigold

Katja Behling/Anke Manigold: Die Malweiber. Unerschrockene Künstlerinnen um 1900. Berlin 2016

Billeter

Felix Billeter: Gefangen im Glaspalast. Zur Situation der Münchner Maler in Zeiten des Nach-Expressionismus. In: Felix Billeter/Antje Günther/Steffen Krämer. Münchner Moderne. Kunst und Architektur der zwanziger Jahre. München u.a. 2002, S. 116–131

Birke/Sachse

Roman Birke/Cordula Sachse (Hg.): Menschenrecht und Geschlecht im 20. Jahrhundert. Göttingen 2018

Bloch

Werner Bloch: Nur als Muse ins Museum. Die verdrängte weibliche Avantgarde. Sendung Deutschlandfunk 29.5.2019 (online lesbar)

Breuer/Knorpp

Gerda Breuer/Elina Knorpp (Hg.): Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Frauen in den 1920er Jahren. Berlin 2013, S. 38

Bühler

Hans-Peter Bühler: Baer-von Mathes, Carola. In: Horst Ludwig (Hg.): Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19./20. Jahrhundert. Bd. 1. München 1981. München 1981

Cernin

Monika Czernin: Marie von Miller: Die Malerin an der Seite Oskar von Millers. München 2013

Costas

Ilse Costas: Der Kampf um das Frauenstudium in internationalen Vergleich. Begünstigende und hemmende Faktoren für die Emanzipation der Frauen aus ihrer intellektuellen Unmündigkeit in unterschiedlichen bürgerlichen Gesellschaften. In: Anne Schlüter (Hg.): Pionierinnen Feministinnen Karriererfrauen? Zur Geschichte des Frauenstudiums in Deutschland. Pfaffenweiler 1992, S. 115–144

Derenda

Maria Derenda: Kunst als Beruf. Käthe Kollwitz (1856–1945) und Elena Luksch-Makowskaja (1878–1967). Frankfurt/Main 2018

Deseyve

Yvette Deseyve: 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

Dohmen

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

von der Dollen 2000

Ingrid von der Dollen: Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst einer »verschollenen Generation«. München 2000

von der Dollen 2007

Ingrid von der Dollen: Das Menschenbild im Frühwerk. In: AK Gretel Haas-Gerber. Ich und die Welt, S. 17–29

Dorgerloh

Annette Dorgerloh: Künstlerpaare in der Berliner Secession. In: Frauen Kunst Wissenschaft. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 25.1998, S. 48–56

Dresslers Kunstjahrbuch

Willy Oskar Dressler: Dresslers Kunstjahrbuch. Ein Nachschlagebuch für deutsche bildende und angewandte Kunst. 3 Bde. Dresden 1908

Van Dülmen

Andrea van Dülmen (Hg.): Frauen. Ein historisches Lesebuch. München 1990

Eschenburg

Barbara Eschenburg: Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930. Köln 1995

Evers

Ulrika Evers: Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Malerei, Bildhauerei, Tapissiererei. Hamburg 1983

Frauen wählen

Frauen wählen. Sonderheft. Aus Politik und Zeitgeschichte 68/2018 (online lesbar)

Frauenleben in Bayern

Sybille Krafft (Hg.): Frauenleben in Bayern von der Jahrhundertwende bis zur Trümmerzeit. München 1993

Frisch 2015

Regina Frisch: 100 Jahre Kochbuchgeschichte: Miesbach, die Wiege des Bayerischen Kochbuchs. Miesbach 2015

Frisch 2016

Regina Frisch: Biografie eines Kochbuchs: das Bayerische Kochbuch erzählt Kulturgeschichte. Regensburg 2016

Gerhard

Ute Gerhard: Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789. München 2009

Gleichenstein

Elisabeth von Gleichenstein: Marie Ellenrieder, in: »... und hat als Weib unglaubliches Talent (Goethe)«. Angelika Kauffmann (1741–1807), Marie Ellenrieder (1791–1863): Malerei und Graphik. Konstanz 1992, S. 26–44

Godin

Marie Amelie von Godin: Ellen Ammann. Ein Lebensbild. München 1933

Greer

Germaine Greer: Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frau in der bildenden Kunst. Berlin 1980

Grape

Wolfgang Grape: Gretel Haas-Gerber. Bilder 1926–1984. Städtische Galerie Offenburg. Offenburg 1988

Griebitzsch

Herbert Griebitzsch: Maria Fuss. Düsseldorf 1947

Häntzschel/Bußmann

Hiltrud Häntzschel/Hadumod Bußmann (Hg.): Bedrohlich gescheit. Ein Jahrhundert Frauen und Wissenschaft in Bayern. München 1997

Henseleit

Frank Henseleit: Der Bildhauer Bernhard Bleeker. Leben und Werk. 4 Bde. Augsburg 2005–2007

Henselmann

Dr. Rupert Henselmann: Bildhauer Josef Henselmann 1898-1987. Sein Weg im XX. Jahrhundert. München 2011

Herber

Anne-Kathrin Herber: Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien. Heidelberg 2009

Hermann

Steffi Hermann: Elisabeth Kronseder. Bildhauerin und Malerin am Samerberg. Grabenstätt 1983

Hirschbach

Denny Hirschbach: Zwischen Aufbruch und Verfolgung. Künstlerinnen der zwanziger und dreißiger Jahre. Bremen 1993

Hoffmann

Justin Hoffmann: Der Aktionsausschuß revolutionärer Künstler Münchens. In: Dirk Halfbrodt/Wolfgang Kehr (Hg.): München 1919. Bildende Kunst/Fotographie der Revolutions- und Rätezeit. Ein Seminarbericht der Akademie der Bildenden Künste München. München 1979

Holtmann

Gunda Holtmann: Ellen Amman – eine intellektuelle Biographie. Würzburg 2017

Hopp 2006

Meike Hopp: Die weiblichen Studierenden an der Akademie der Bildenden Künste München. Eine Dokumentation. Unveröffentlichtes Typoskript. München 2006 (Archiv der Akademie der Bildenden Künste)

Hopp 2007

Meike Hopp: Weibliche Studierende an der Akademie der Bildenden Künste München zwischen 1920 und 1950. Unveröffentlichte Magisterarbeit am Institut für Kunstgeschichte der LMU München. München 2007

Hopp 2008

Meike Hopp: Meike: »Mehr rezeptiv als produktiv«? Frauen an der Akademie der Bildenden Künste München von 1813–1945. In: Nikolaus Gerhart/Walter Grasskamp/Florian Matzner (Hg.): »... kein fester Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus«. 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. München 2008, S. 66–75

Hopp 2011

Meike Hopp: Künstlerinnenausbildung »in einem tauben reaktionären Milieu«. Frauen an der Akademie der Bildenden Künste München zwischen Anpassung und Widerstand (1920–1949). In: Rudolfine Lackner (Hg.): 100 Jahre VBKÖ. Festschrift der Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs. Wien 2011, S. 215–238

Hopp 2012

Meike Hopp: Spurensuche im »Anti-Puppenheim«. München als Anziehungspunkt für internationale Künstlerinnen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Ateny nad Izarą (Athen an der Isar). malarstwo monachijskie (Münchner Malerei); studia i szkice (Studien und Skizzen). Suwałki 2012, S. 47–64

Huerkamp

Claudia Huerkamp: Frauen, Universitäten und Bildungsbürgertum. Zur Lage studierender Frauen 1900–1930. In: Hannes Siegrist (Hg.): Bürgerliche Berufe. Göttingen 1988, S. 200–222

Hülsewieg-Johnen

Jutta Hülsewieg-Johnen/Henrike Mund (Hg.): Die Moderne der Frauen. Einfühlung und Abstraktion. Bielefeld 2015

Jooss

Birgit Jooss: Die »freudige Mitarbeit« der Münchner Kunstakademie an der »nationalen Erhebung des Volkes«. Die Jahre 1924 bis 1944. In: Volker Probst (Hg.): Gestalt – Form – Figur: Hans Wimmer und die Münchner Bildhauerschule. Passau u.a. 2008, S. 49–60

Kampf

Andrea Kampf: Frauenpolitik und politisches Handeln von Frauen während der Bayerischen Revolution 1918/19. Hagen 2017

Kennedy/Mackenroth

Bianca Kennedy/Janine Mackenroth: I love women in art: 100 Künstlerinnen vorgestellt von Frauen aus Kunst & Kultur. München 2020

Kink

Barbara Kink: »Mehr Mut ... als manche Herr in Männerhosen. Ellen Ammann (1870–1932) – Frauenbewegte Katholikin und couragierte Landtagsabgeordnete der ersten Stunde. In: Rebellen – Visionäre – Demokraten. Hg. v. Haus der Bayerischen Geschichte. Augsburg 2013, S. 107–110

Kinnebrock

Susanne Kinnebrock: Pionierinnen der Öffentlichkeitsarbeit – das Beispiel Anita Augspurg. In: Richardsen 2018, S. 47–62

Kleinau/Opitz

Elke Kleinau/Claudia Opitz (Hg.): Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung, 2 Bde. Frankfurt/Main 1996

Kleinknecht

Wolfgang Kleinknecht: Kunst und Kunstpolitik im 19. und 20. Jahrhundert. In: Hejo Busley u.a. (Hg.): Der Landkreis Fürstentfeldbruck. Natur – Geschichte – Kultur. Fürstentfeldbruck 1992, S. 454–470

Kovalevski

Bärbel Kovalevski: Electrine und die anderen Künstlerinnen an der Akademie der Bildenden Künste München 1813–1837. In: AK Electrine und die anderen, S. 39–86

Kovalevski/Baumgärtel

Bärbel Kovalevski/Bettina Baumgärtel: Zwischen Ideal und Wirklichkeit – Künstlerinnen der Goethezeit zwischen 1750 und 1850. Ostfildern-Ruit 1999

Kovalevski/Reuter

Bärbel Kovalevski/Astrid Reuter: Die Zulassung von Frauen zum Studium an der Akademie der Bildenden Künste München zum Wintersemester 1921. Eine Dokumentation. Unveröffentlichtes Manuskript. München 2004 (Archiv der Akademie der Bildenden Künste)

Kościelniak

Marta Kościelniak: Künstlerinnen und Migration: Olga von Boznańska und Otolia Gräfin Kraszewska im München des Fin de Siècle. Wien u.a. 2019

Krafft

Sybille Krafft: »An der Heimatfront«. Frauen in Ersten Weltkrieg 1914–1918. In: Frauenleben in Bayern, S. 119–170

Krämer

Steffen Krämer: Die Münchner Akademie in den 1920er Jahren. In: Wolfgang Ruppert und Christian Fuhrmeister (Hg.): Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künstlerausbildung 1918–1968, S. 19–36

Kraus

Elisabeth Kraus: Studentischer Protest gegen die Rede von Gauleiter Giesler im Januar 1943. In: Wolfgang A. Herrmann/Winfried Nerdinger (Hg.): Die Technische Hochschule München im Nationalsozialismus. München 2018, S. 310–317

Krauss

Marita Krauss: Dr. Hope Bridges Adams Lehmann – Ärztin und Visionärin. Die Biografie. München 2009

Krenzlin

Ulrike Krenzlin: »auf dem ernstesten Gebiet der Kunst ernst arbeiten«. Zur Frauenausbildung im künstlerischen Beruf. In: AK Profession ohne Tradition, S. 73–88

Kubitzka

Michael Kubitzka: Das Bier, das Leuchten und der Grant. München 2020

Lauterbach-Philip

Elke Lauterbach-Philip: Die GEDOK (Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstförderer e.V.) – ihre Geschichte unter besonderer Berücksichtigung der Bildenden und Angewandten Kunst. München 2005

Lenman

Robin Lenman: Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871–1918. Frankfurt/Main 1994

Löffler/Hermann Euler

Birgit Löffler: Hermann Euler – Eichbichl als Perspektive. In: AK Hermann Euler und Daisy Campi, S. 10–17

Löffler/Euler und Campi

Birgit Löffler: Herman Euler und Daisy Campi in der Kunstgeschichte. In: AK Hermann Euler und Daisy Campi, S. 80–91

Löffler/Europa

Birgit Löffler: Daisy Campi – Europa und Eichbichl. In: AK Hermann Euler und Daisy Campi, S. 92–100

Mai

Ekkehard Mai: Akademie, Sezession und Avantgarde – München um 1900. In: Zacharias, S. 145–177

Mannes

Jutta Mannes: Malschulen in Dachau und Umgebung. In: Elisabeth Boser u. a. (Hg.): Künstlerkolonie Dachau – Blütezeit von 1880 bis 1920. Fischerhude 2013, S. 89–117

Manns

Haide Manns: Frauen für den Nationalsozialismus: Nationalsozialistische Studentinnen und Akademikerinnen in der Weimarer Republik und im Dritten Reich. Opladen 1997

Matz

Carola Matz: Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1867 bis 1933. Tübingen 2001

Meißner 1979

Karl-Heinz Meißner: Zur Geschichte der Akademie der bildenden Künste. In: AK Die Zwanziger Jahre in München. S. 141–150

Meißner 1999

Karl-Heinz Meißner: Künstler der »Neuen Künstlervereinigung München« nach 1914 bei der »Neuen Münchener Secession«. In: AK Der Blaue Reiter, S. 329–331

Metzger

Rainer Metzger: München. Die große Zeit um 1900. Kunst, Leben & Kultur, 1890–1920. Wien 2008

Mütsch

Ursula Mütsch: Der Frau ihre Kunst und Freiheit. Der unaufhaltbare Wandel der Frau in Gesellschaft und Kunst. In: Deutsche Exlibris-Gesellschaft Altena. Jahrbuch 2020 (online lesbar)

Mundorff 2014

Angelika Mundorff: Adolf Des Coudres (1862–1924) – Akademischer Maler und Familienmensch. In: AK Selma und Adolf Des Coudres, S. 23–58

Mundorff 2016

Angelika Mundorff: Henrik Moor in Fürstentfeldbruck. In: AK Henrik Moor, S. 200–203

Muysers/Fuhrmann

Carola Muysers/Dietmar Fuhrmann (Hg.): Käthe, Paula und der ganze Rest. Künstlerinnenlexikon. Hg. v. Verein der Berliner Künstlerinnen e.V. Berlin 1992

Neboisa

Marianne Neboisa: Ellen Ammann. Dokumentation und Interpretation eines diakonischen Frauenlebens. St. Ottilien 1992

Nerdinger

Winfried Nerdinger: Die »Kunststadt« München. In: AK Die Zwanziger Jahre in München, S. 93–120

Nerdinger 1985

Winfried Nerdinger: Fatale Kontinuität: Akademiegeschichte von den zwanziger bis zu den fünfziger Jahren. In: Zacharias, S. 179–203

Neri-Ultsch

Daniela Neri-Ultsch: 100 Jahre Frauenwahlrecht. In: Bayerns Zukunft. Politische Studien 480.2018 (online lesbar)

Oesterle

Diana Oesterle: »So süßlichen Kitsch, das kann ich nicht«. Die Münchener Künstlerin Maria Luiko (1904–1941). Studien zur Jüdischen Geschichte und Kultur in Bayern. Oldenburg 2019

Panzer/Plößl

Marita A. Panzer/Elisabeth Plößl: Bavarias Töchter. Frauenporträts aus fünf Jahrhunderten. Regensburg 1997

Pejić

Bojana Pejić: Venus in Tränen. Ortlosigkeit in Gemälden der Milena Pavlović-Barilli. In: Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg 1997, S. 270–284

Pfeiffer

Zara Pfeiffer: Anita Augspurg (1857–1943). In: Rebellen – Visionäre – Demokraten. Hg. v. Haus der Bayerischen Geschichte. Augsburg 2013, S. 111–115

Plakolm-Forstenhuber

Sabine Plakolm-Forstenhuber: Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei, Plastik, Architektur. Wien 1994

Rader

Henning Rader: Das Schicksal der Künstlerin Maria Luiko. Die erste Deportation von Münchner Juden 1941. In: Henning Rader/Vanessa-Maria Voigt (Hg.): Ehemals jüdischer Besitz. Erwerbungen des Münchner Stadtmuseums im Nationalsozialismus. München 2018, S. 216–229

Radig/Bauer

Mara Radig/Achim Bauer: Gertrud Steiner-Schaefer – Kunst, Poesie und Emanzipation im Aufbruch der Moderne. Neuhofen 2019

Richardson 2018

Ingvild Richardson (Hg.): Evas Töchter. Münchner Schriftstellerinnen und die moderne Frauenbewegung 1894–1933. München 2018

Richardson 2019/1

Ingvild Richardson: Frei und gleich und würdig – Die Frauenbewegung und der Erste Bayerische Frauentag 1899. Hg. v. d. Bayerischen Landeszentrale für politische Bildungsarbeit. München 2019

Richardson 2019/2

Ingvild Richardson (Hg.): Bavarias Töchter. Der Erste bayerische Frauentag 1899. Mit Originaldokumenten und Abbildungen. Fachhistorische Darstellung des Ersten bayerischen Frauentages 1899 anhand von zeitgenössischen Dokumenten und Abbildungen zu Zwecken der politischen Bildungsarbeit. München 2019

Ridler

Gerda Ridler: Wir haben uns lange nicht gesehen. Kunst der verlorenen Generation. Sammlung Böhme. München 2020

Ruppert

Wolfgang Ruppert: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt/Main 1998

Schaser

Schaser, Angelika: Frauenbewegung in Deutschland 1848–1933. Darmstadt 2006

Schmalhofer

Claudia Schmalhofer: Die Königliche Kunstgewerbeschule München (1868–1918). Ihr Einfluss auf die Ausbildung der Zeichenlehrerinnen, 2 Bde. München 2005

Schmidt-Thomé

Adelheid Schmidt-Thomé: Sozial bis radikal: Politische Münchnerinnen im Porträt. München 2018

Schötz

Susanne Schötz: Politische Partizipation und Frauenwahlrecht bei Louise Otto-Peters. In: Hedwig Richter/Kerstin Wolff (Hg.): Frauenwahlrecht. Demokratisierung der Demokratie in Deutschland und Europa. Hamburg 2018, S. 187–220

Schraut

Sylvia Schraut: Frauen und bürgerliche Frauenbewegung nach 1848. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 8.2019, S. 25–31

Schulz

Kristina Schulz: Sozialistische Frauenorganisationen, bürgerliche Frauenbewegung und der Erste Weltkrieg. Nationale und internationale Perspektiven. In: Historische Zeitschrift 298.2014, S. 653–685

Schrick

Kirsten Gabriele Schrick: München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte 1781–1945. Wien 1994

Seckendorff 2008

Eva von Seckendorff: Johanna Oppenheimer, Selma Des Coudres und Lily Koebner-Linke – Zur Situation von Malerinnen um 1900. In: AK Electrine und die anderen, S. 87–107

Seckendorff 2014

Eva von Seckendorff: Selma Des Coudres, geb. Plawneek – Eine Malerin zwischen Riga und Fürstenfeldbruck. In: AK Selma und Adolf Des Coudres, S. 59–90

Sommer

Karin Sommer: Rosa Kempf (1874–1948). Der Sieg des Geistes über die Brutalität. In: Rebellen – Visionäre – Demokraten. Hg. v. Haus der Bayerischen Geschichte. Augsburg 2013, S. 104–106

Steingräber

Erich Steingräber (Hg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre. München 1979

Stelzl

Ulrike Stelzl: »Die zweite Stimme im Orchester« – Aspekte zum Bild der Künstlerin in der Kunstgeschichtsschreibung. In: AK Künstlerinnen international. 1877–1977. Berlin 1977, S. 115–126

Sternberg/Jehl

Caroline Sternberg/Iska Jehl: Erste Frauen in der Lehre. Akademie der Bildenden Künste München/Kunstgewerbeschule München. Zur Entwicklung des Frauenanteils in der Lehre 1808–2014. München 2014

Sternsdorf-Hauck

Christiane Sternsdorf-Hauck: Brotmarken und rote Frauen. Frauen in der bayerischen Revolution und Räterepublik 1918/19. Frankfurt/Main 1989

Von Stetting-Jelling

Dagmar von Stetten-Jelling: Elisabet(h) Ney (1833–1907). Bildhauerin in Europa und Amerika. Eine ungewöhnliche Karriere. Berlin 2003

Tigges

Hubert Tigges: Die Bildhauerin Maria Weber. München 1970

Tümpel

Christian Tümpel (Hg.): Deutsche Bildhauer 1900–1945 entartet. Zwolle 1992

Uhde

Hermann Uhde (Hg.): Erinnerungen der Malerin Louise Seidler. Weimar 1962

Voit

Anita Voit: Selma Des Coudres. Ausdrucksvoll-expressive Kunstauffassung mit kühnem Pinselstrich. In: AK Ab nach München! S. 54–59

Volland/Bauer

Eva-Maria Volland/Reinhard Bauer (Hg.): München – Stadt der Frauen. Kampf für Frieden und Gleichberechtigung 1800–1945. München 1991

Weber-Kellermann

Ingeborg Weber-Kellermann. Frauenleben im 19. Jahrhundert. München 1991

Weis

Sonja Weis: Stationen eines langen Lebens. In: Sonja Weis/Jutta Hellweg (Hg.): Der weibliche Blick: Künstlerinnen und die Darstellung des nackten Körpers. Unna 1989

Well

Walter G. Well: Maler im Fürstenfeldbrucker Land. München 1988

Wendt

Gunna Wendt: Frauen erfinden sich selbst. Biografische Skizzen geheimnisvoller Frauen. Wiesbaden 2018

Wilke

Christiane Wilke: Forschen, Lehren, Aufgehen. 100 Jahre akademische Bildung von Frauen in Bayern. München 2003

Wörner-Heil

Ortrud Wörner-Heil: Frauenschulen auf dem Lande. Reifensteiner Verband (1897–1997). Kassel 1997

Wolff-Thomsen

Ulrike Wolff-Thomsen: Lexikon schleswig-holsteinischer Künstlerinnen. Heide 1994

Wollenberg

Klaus Wollenberg: Reich und Republik. Die Entwicklung von Weimar bis Bonn (1918–1992). In: Hejo Busley u.a. (Hg.): Der Landkreis Fürstenfeldbruck. Natur – Geschichte – Kultur. Fürstenfeldbruck 1992, S. 220–335

Zacharias

Thomas Zacharias (Hg.): Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München. München 1985

Zimmermann 1980

Rainer Zimmermann: Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925–1975. Düsseldorf 1980

Zimmermann 1994

Rainer Zimmermann: Expressiver Realismus. Malerei der verschollenen Generation. München 1994

200 Jahre Akademie

Nikolaus Gerhart/Walter Grasskamp/Florian Matzner (Hg.): 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste in München. »... kein bestimmter Plan, kein gleichförmiger Mechanismus«. München 2008

Zweite

Armin Zweite: »Das Volk ist nicht tümlich«. Beobachtungen zu den Gemälden Josef Scharls. In: Aloys Greither und Armin Zweite (Hg.): Josef Scharl 1894–1954. München 1982, S. 9–51

Zitat

»Wir wollen keine Weiber haben«. Zitat der männlichen Kommilitonen von Marlene Neubauer-Woerner an der Kunstgewerbeschule München vor ihrem Wechsel an die Akademie. Zit. nach Hopp, 2007, S. 51.

LINKS

Digitales Deutsches Frauenarchiv: www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/themen

Digitale Edition der Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste München 1809–1935. München 2016: www.matrikel.adbk.de

Digitale Edition des Simplicissimus: www.simplicissimus.info.de

Feministisches Archiv und Bibliothek: www.frauenmediatum.de

Waldemar Fromm: Goldene Zwanziger Jahre. In: Historisches Lexikon Bayern: www.historisches-lexikon-bayerns.de

GDK Research – Bildbasierte Forschungsplattform zu den Großen Deutschen Kunstausstellungen 1937–1944 in München. www.gdk-research.de

Walter Grasskamp: Akademie der Bildenden Künste München. In: Historisches Lexikon Bayerns: www.historisches-lexikon-bayerns.de

Werkverzeichnis Gretel Haas-Gerber (1903–1998). Stadt Offenburg: www.haas-gerber.de

Hiltrud Häntzschel, Frauenfriedensbewegung, publiziert am 21.5.2007; in: Historisches Lexikon Bayerns: www.historisches-lexikon-bayerns.de

Kataloge der Kunstausstellungen im Münchner Glaspalast 1869–1931, bavarikon.de

Ingvild Richardson (Hg.): Modernsein. Die bürgerliche Frauenbewegung in München und Bayern und ihre Schriftstellerinnen. 1894–1933: www.fraueninteressen.de/derverein/zur-geschichte-des-vereins/

Ines Schlenker, Große Deutsche Kunstausstellung (1937–1944), publiziert am 2.6.2020; in: Historisches Lexikon Bayerns: www.historisches-lexikon-bayerns.de



AUTOREN

Verena Beaucamp M.A.

studierte Kunstgeschichte, klassische Archäologie und Volkskunde in München. Sie bearbeitet Künstlernachlässe und kuratiert als freie Mitarbeiterin verschiedene Ausstellungsprojekte.

Prof. Dr. Meike Hopp

studierte Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft und klassische Archäologie in München. Ihre Magisterarbeit thematisiert »Weibliche Studierende an der Akademie der Bildenden Künste München zwischen 1920 und 1950«. Sie leitete verschiedene Projekte zur Erforschung des Kunsthandels am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, seit 2017 besitzt sie Lehraufträge an den Universitäten München, Bern, Paderborn und Berlin. Seit 2019 ist sie Juniorprofessorin im Fachbereich Digitale Provenienzforschung an der Technischen Universität Berlin.

Dr. Barbara Kink

studierte Mittelalterliche Geschichte, Bayerische Landesgeschichte und Germanistik. Von 2004–2018 war sie als wissenschaftliche Angestellte am Haus der Bayerischen Geschichte tätig, seit 2007 ist sie Lehrbeauftragte am Institut für Bayerische Geschichte an der LMU München. Seit Oktober 2018 wirkt sie als stellvertretende Leiterin im Museum Fürstenfeldbruck.

Dr. Jutta Mannes

studierte Kunstgeschichte, klassische Archäologie und Neuere Deutsche Literatur an den Universitäten Würzburg und Poitiers/Frankreich. Sie promovierte über Ignaz Alexander Breitenauer (1757–1838). Seit 2001 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin der Dachauer Galerien und Museen und beschäftigt sich immer wieder mit Künstlerinnen in der Künstlerkolonie Dachau.

Malschule Moritz Heymann, 1919
Privatbesitz

Angelika Mundorff M.A.

studierte Kunstgeschichte, klassische Archäologie und Kommunikationswissenschaften. Seit 1984 ist sie Leiterin des Museums Fürstenfeldbruck. Der Schwerpunkt ihrer Tätigkeit liegt in der Konzeption und Realisierung von Ausstellungen und begleitenden Publikationen zu vielfältigen Themen der Kunst- und Kulturgeschichte.

Dr. Caroline Sternberg

studierte Kunstgeschichte, Slawistik und klassische Archäologie an den Universitäten München, Prag und Leipzig. 2008 bis 2011 war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Haus der Bayerischen Geschichte tätig, seit 2012 leitet sie das Archiv der Akademie der Bildenden Künste München.

LEIHGEBER

Akademie der Bildenden Künste München, Archiv

Helga und Josef Bauer, Fürstenfeldbruck

Bayerische Staatsbibliothek München

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
Nicolai Des Coudres, München

Christian Fischer, Moosthenning

Gemäldegalerie Dachau

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg/

Deutsches Kunstarchiv

Gretel-Haas-Gerber-Stiftung, Offenburg

Karl-Amadeus-Hartmann Gesellschaft
München e.V.

Lena Hausmann, Darmstadt

Prof. Dr. Josef Henselmann, München

Dr. Rupert Henselmann, München

Jüdisches Museum München

Kunstmuseum Henselmann, Sigmaringen-
Laiz

Verena Linder, Dürna

Antje Mastaglio, Eckernförde

Benjamin Mastaglio, Lübeck

Waltraud Mauch, Weingarten

Münchner Stadtmuseum

Museum Ratingen

Museumsverein Dachau

Rainer und Beate Nepita, Oberkirch

Margret Schmid-Euler, Vogtareuth

Peter Seitz, Emmering

Sparkasse Fürstenfeldbruck
Staatliche Bibliothek, Regensburg
Stadtarchiv Fürstenfeldbruck
Stadtarchiv München
Stadtmuseum im Schloßle, Weingarten
Städtische Galerie im Lenbachhaus und
Kunstbau München
Städtische Galerie Offenburg
Staatliches Textil- und Industriemuseum
Augsburg
Universitätsbibliothek Heidelberg
Stefanie Varena-Hermann, Hausham
Peter Wabel, Rosbach
Thomas Wabel, Nürnberg
Tilman Wabel, Mühlthal
Willi Wabel, Heidelberg
Hans-Peter Weber-Schug, München

DANK

Besonderer Dank gilt allen Sponsoren
und Förderern

Bezirk Oberbayern

Kulturfonds Oberbayern

Landkreis Fürstenfeldbruck

Sparkasse Fürstenfeldbruck

Für Rat und Hilfe danken wir herzlich

Karl J. Aß, Prien

Berufschulzentrum Miesbach

Walter Erpf, Krailling

Anna Greil, Augsburg

Prof. Dr. Josef Alexander Henselmann,
München

Dr. Rupert Henselmann, München

Franz Kimmel, München

Georg Kink, Augsburg

Prof. Mechthild Lobisch, München

Uwe Lohmann, Stadt Weingarten

Antje Mastaglio, Eckernförde

Benjamin Mastaglio, Lübeck

Volker Möllenhoff, München

Hermann Pfeilschifter, Aiterhofen

Alfons Rauscher, Gilching

Mechthilde Schnitzer, Sigmaringen

Dr. Maximilian Schreiber, BSB München

Barbara Seebald, Stadtarchiv München

Michael Vogt, Fürstenfeldbruck

Peter Wackerle, Friesing

Dr. Hans Zimmermann, Weimar

Impressum

Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

»FRAU DARF ... 100 JAHRE KÜNSTLERINNEN
AN DER AKADEMIE«

im Museum Fürstenfeldbruck
20. November 2020 – 25. April 2021

BEGLEITPUBLIKATION

Redaktion

Angelika Mundorff M.A.
Dr. Barbara Kink
Verena Beaucamp M.A.
Dr. Caroline Sternberg

Autoren

Verena Beaucamp M.A.
Prof. Dr. Meike Hopp
Dr. Barbara Kink
Dr. Jutta Mannes
Angelika Mundorff M.A.
Dr. Caroline Sternberg

Fotoarbeiten

Wolfgang Pulfer, München

Bildnachweis

Wir haben uns bemüht, sämtliche
Rechteinhaber*innen von Abbildungen zu
ermitteln. Sollte dennoch der Nachweis
der Rechtsinhaberschaft geführt werden,
bitten wir um Mitteilung.

Kataloggestaltung und Herstellung

Birgit Helwich, München

Druck und Bindung

Fuchs Druck, Miesbach

© 2020

bei den Herausgeber*innen und Autor*innen
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-9821516-2-5

AUSSTELLUNG

Veranstalter

Museum Fürstenfeldbruck

Konzeption, Projektleitung der Ausstellung

Angelika Mundorff M.A.
Dr. Barbara Kink
Verena Beaucamp M.A.
Dr. Caroline Sternberg

Ausstellungsrealisierung

Ernst Bielefeld, Niederroth
Dr. Susanne Dinkelacker, München
Dieter Hess, Türkenfeld
Michaela Parchwitz, actors act bayern+
Alfred Stemp, Eichenau
Christine Tafelmaier M.A., Lenggries
Erich Zweckl, Fürstenfeldbruck

Konservatorische Betreuung

Ernst Bielefeld, Niederroth
Dr. Susanne Dinkelacker, München
Alfred Stemp, Eichenau



ISBN 978-3-9821516-2-5

18,90 EUR