



Künstlerinnen  
im deutschen  
Südwesten  
1800 – 1945

Frauen  
im Aufbruch?



**PrinzMaxPalais**

Gefördert  
durch das  
Ministerium  
für Familie,  
Frauen,  
Weiter-  
bildung und  
Kunst  
Baden-  
Württemberg



---

Finanzgruppe  
Sparkasse  
SüdwestLB  
LBS  
ÖVA-  
Versicherung

# Frauen im Aufbruch?

Künstlerinnen  
im deutschen Südwesten 1800 – 1945



Städtische Galerie im PrinzMaxPalais  
Karlsruhe  
25. März 1995 bis 28. Mai 1995



Städtische Galerie »Lovis-Kabinett«  
Villingen-Schwenningen  
18. Juni 1995 bis 6. August 1995



# Inhalt

Brigitte Unger-Soyka	Geleitwort	7
Gerhard Seiler Manfred Matusza	Zum Geleit	9
Michael Heck Annette Niesyto	Grußwort	11
Erika Rödiger-Diruf	Vorwort	13
Erika Rödiger-Diruf	Einleitung	21
	Leihgeber	30
	Dank	33
	Farbtafeln	35
Susanne Asche	Unmündigkeit und Emanzipation Die Geschichte der Frauen des Bürgertums 1800 bis 1945. Ein Überblick.	109
Gerlinde Brandenburger-Eisele	Von Hofmalerinnen und Malweibern Karlsruher Künstlerinnen im 19. Jahrhundert	129
Brigitte Baumstark	Kunstgewerblerinnen in Karlsruhe und Baden	151
Sylvia Bieber	Karlsruher Farblithographinnen um 1900 Der Karlsruher Künstlerbund und seine weiblichen Mitglieder	165
Renate Miller-Gruber	Frauen in Künstlerehen — Schülerin, Partnerin oder Konkurrentin?	179
Ursula Merkel	Die erste Generation — Künstlerinnen an den Akademien in Stuttgart und Karlsruhe	201
Wendelin Renn	»Die das Zarte kennt . . .« Maria Caspar-Filser — Malerin	227
	Schwarz-Weiß-Tafeln	233
Ursula Merkel Sylvia Bieber	Katalog	409
Renate Miller-Gruber	Biographien	
	Index	435



## Geleitwort

Die Sozialgeschichte der Frauen ist weithin die Geschichte von Benachteiligungen. Auch die Kunstgeschichte stellt sich, soweit sie vom schöpferischen Anteil von Frauen handelt, bis in unser Jahrhundert hinein soziologisch vor allem dar als eine Geschichte der Unterprivilegierung, ja oft der Chancenlosigkeit, allerdings auch als der gelegentlichen und dann immer öfter geglückten Überwindung solch schlechter Wirkungsbedingungen durch kreative Kraft. Der Beruf des bildenden Künstlers war ja viele Jahrhunderte lang in Ausbildung und Ausübung durch Zunft- und Akademiewesen ein männliches Monopol. Um so bemerkenswerter und erstaunlicher ist es, daß seit der Renaissance doch immer wieder einmal und mit zunehmender Tendenz auch einzelne herausragende Künstlerinnen zu Anerkennung und Erfolg gelangten.

Die Städtische Galerie Karlsruhe dokumentiert in einer verdienstvollen Sonderausstellung und dem begleitenden Katalog das Wirken südwestdeutscher Künstlerinnen von der napoleonischen Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg. Der Bogen spannt sich von der badischen Nazarenerin Marie Ellenrieder aus Konstanz, die es im Ausstrahlungskreis der Residenzstadt und Kunstmetropole Karlsruhe in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis zur großherzoglichen Hofmalerin brachte, bis hin zu Ida Kerkovius in Stuttgart, die noch weit in die Nachkriegszeit hinein als große alte Dame der lyrischen Abstraktion wirkte. Es ist ein beachtenswertes und beeindruckendes Panorama, das sich da auftut, dank der Pionierarbeit der Städtischen Galerie Karlsruhe unter ihrer Direktorin Frau Dr. Erika Rödiger-Diruf und der mit ihr zusammenarbeitenden Persönlichkeiten und Institutionen. Dieses Panorama weist, quer durch die verschiedensten Stilepochen und Themenbereiche hindurch, signifikante Zeugnisse des Bemühens und Gelingens auf und stellt sich insgesamt dar als eine eindrucksvolle Dokumentation des schwierigen Weges der Emanzipation, den Generationen künstlerisch ambitionierter Frauen zu bewältigen hatten, um Anerkennung und eigenständige Entfaltung zu gewinnen.

Vergessen wir nicht: Erst die Weimarer Verfassung hatte wenigstens de jure die Gleichberechtigung der Frauen mit den Männern gebracht und damit endlich auch eine allgemeine Öffnung von Kunstakademien für weibliche Studierende. In Stuttgart war dies unter dem liberalen und kunstsinnigen letzten König von Württemberg, Wilhelm dem Zweiten, immerhin schon vor dem Ersten Weltkrieg der Fall gewesen. Die bewegten zwanziger Jahre sahen einen starken künstlerischen Aufbruch von Frauen. Er sollte freilich nicht lange währen: Der Nationalsozialismus verfemte alles fortschrittliche und kritische Kunstgeschehen; auch moderne Künstlerinnen verfielen der Ächtung, jüdische Künstlerinnen wurden verfolgt und umgebracht.

Und wo stehen wir heute? Wir leben seit Jahrzehnten in einem freiheitlichen Rechts- und Sozialstaat mit einem autonomen und vielfältig geför-

derten Kunstleben. In der Gleichberechtigung ist über die rechtliche Gleichstellung hinaus auch für die faktische Chancenangleichung einiges erreicht worden; vieles bleibt freilich noch zu tun. Künstlerinnen brauchen heute im allgemeinen nicht mehr darum zu bangen, nur wegen ihres weiblichen Geschlechts aus dem Kunstbetrieb ausgegrenzt zu werden. Beachtenswerte Kunst wird heute — so wird immer wieder versichert — nach internationalen diskursiven Qualitätskriterien und nicht nach geschlechtsspezifischen Vorurteilen bewertet. Dennoch haben es Künstlerinnen oft immer noch erheblich schwerer als ihre männlichen Kollegen und Konkurrenten, was die Möglichkeiten künstlerischen Arbeitens und Wahrgenommenwerdens angeht. Wir sollten dies im Auge behalten, wo immer es in der Kunstöffentlichkeit um Teilhabe, Präsentation und Förderung beachtenswerter Kunst von Frauen geht. Wenn Kunst von Frauen auch weiterhin zu geringe Chancen hat, so entgeht dem Kunstleben Wesentliches.

Den Blick auf solche Zusammenhänge zu lenken, ist — über ihre kunstgeschichtlichen Reize hinaus — ein Verdienst dieser Ausstellung. Gerne hat das Kunstministerium sie mit einem namhaften Zuschuß unterstützt. Ich danke herzlich allen, die zum Gelingen dieser Ausstellung beigetragen haben, und wünsche ihr viel Resonanz.

Stuttgart, im Frühjahr 1995

Brigitte Unger-Soyka, MdL

Ministerin für Familie, Frauen,  
Weiterbildung und Kunst des  
Landes Baden-Württemberg

## Zum Geleit

»Um einem lebhaften Bedürfnisse entgegenzukommen« — mit diesen Worten begründete Friedrich von Weech in seiner 1904 erschienenen Karlsruher Stadtgeschichte die Einrichtung der Malerinnenschule im Jahre 1885. Und Robert Goldschmit führt in seiner 1915 erschienenen Geschichte der Stadt Karlsruhe aus: »Die Malerinnenschule unter dem Protektorat der Großherzogin Luise ist ein Privatunternehmen und bestimmt, Schülerinnen dieselbe Ausbildung zu gewähren, wie die Schüler sie in der Akademie erhalten.« Die Einrichtung einer Malerinnenschule in Karlsruhe war Ausdruck der gesellschaftlich bedingt wesentlich schlechteren Chancen von Frauen, eine eigenständige künstlerische Ausbildung zu erhalten. Die Malerinnenschule wurde aufgelöst, nachdem die Weimarer Verfassung 1919 die rechtliche Gleichstellung der Geschlechter festschrieb und den Frauen den gleichberechtigten Zugang zu den Hochschulen ermöglichte.

»Um einem lebhaften Bedürfnisse entgegenzukommen«, unternahmen es die Städtischen Kunstsammlungen unter der Leitung von Frau Dr. Rödiger-Diruf und die Städtische Galerie Villingen-Schwenningen mit ihrem Leiter Herrn Wendelin Renn, das in der Geschichte und Kunstgeschichte bisher weitestgehend vernachlässigte künstlerische Schaffen von Frauen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert zu beleuchten. Herausgekommen ist eine umfassende Ausstellung, die gemeinsam mit dem vorliegenden Katalog getrost als Grundlagenforschung auf diesem Gebiet betrachtet werden kann. Für die verdienstvolle Arbeit am gemeinsamen Ausstellungsprojekt — nach »Wilhelm Schnarrenberger 1892 — 1966. Malerei zwischen Poesie und Prosa« von 1993, ist dies die zweite Ausstellungskooperation — ist Frau Dr. Rödiger-Diruf und ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern sowie den Kolleginnen und Kollegen der Städtischen Galerie Villingen-Schwenningen herzlich zu danken.

Die Ausstellung »Frauen im Aufbruch? Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800 — 1945« steht in einer Reihe von Bemühungen der Stadt Karlsruhe, dem Wirken der Frauen in der Geschichte eine größere Aufmerksamkeit zu schenken. Bereits im Jahre 1992 wurde in diesem Rahmen im Prinz-Max-Palais die Ausstellung »Karlsruher Frauen 1715 — 1945« gezeigt, dokumentiert in einer Veröffentlichung des Karlsruher Stadtarchives. Das gegenwärtige künstlerische Schaffen von Frauen in Baden-Württemberg ist Gegenstand zweier besonderer Vorhaben in Karlsruhe im Jahre 1995. Gemeinsam mit dem Ministerium für Familie, Frauen, Weiterbildung und Kunst Baden-Württemberg veranstaltet die Stadt Karlsruhe im Rahmen der diesjährigen »Frauenperspektiven« ein Forum »Frauen und Kultur in Baden-Württemberg«, in dem es um die aktuelle Situation von Künstlerinnen in Südwestdeutschland geht. Und der Badische Kunstverein gibt im Herbst unter dem Titel »Neue Positionen: Künstlerinnen aus Baden-Württemberg« einen Einblick in die derzeitige künstlerische Arbeit von Frauen im deutschen Südwesten.

Das Ausstellungsprojekt »Frauen im Aufbruch? Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800–1945« ist das umfangreichste in der bisherigen Ausstellungstätigkeit der Städtischen Kunstsammlungen und wäre ohne die vielfältige Hilfe vieler nicht zustande gekommen. Unser herzlichster Dank gilt den Autorinnen und dem Autor für die kenntnisreichen Beiträge im Katalog. Hinsichtlich der finanziellen Unterstützung gilt unser Dank dem Ministerium für Familie, Frauen, Weiterbildung und Kunst Baden-Württemberg, insbesondere Frau Ministerin Unger-Soyka und Herrn Leitenden Ministerialrat Dr. Gerber, desgleichen der Finanzgruppe der Sparkassen in Südwestdeutschland einschließlich der Südwest LB, der LBS und der ÖVA-Versicherung. Exponate stellten neben den privaten Leihgebern insbesondere die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, die Staatsgalerie Stuttgart sowie die Galerie der Stadt Stuttgart zur Verfügung. Auch hierfür sei herzlich gedankt.

Wir würden uns freuen, wenn diese Ausstellung dazu beitragen könnte, das künstlerische Schaffen von Frauen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert in seiner hohen Qualität, aber auch in seinen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen stärker als bisher wahrzunehmen. Möge diese Ausstellung ein Meilenstein auf dem Weg zur Gleichberechtigung der Geschlechter im Bereich der bildenden Kunst sein.

Prof. Dr. Gerhard Seiler  
Oberbürgermeister  
der Stadt Karlsruhe

Prof. Dr. Manfred Matusza  
Oberbürgermeister  
der Stadt Villingen-Schwenningen

## Grußwort

»Sie, die Sie wissen, wie sehr ich an meiner Kunst hänge, müssen sich vorstellen können, was ich gelitten habe, als ich plötzlich von der geliebten Arbeit getrennt wurde . . .« »Heute sind es 14 Jahre, daß ich die unangenehme Überraschung hatte, zwei bis an die Zähne bewaffnete, behelmte, gestiefelte, in jeder Hinsicht bedrohliche Schergen in mein Atelier eindringen zu sehen. Eine traurige Überraschung für eine Künstlerin: anstatt einer Belohnung wurde mir so etwas zuteil!« So äußert sich die 1864 geborene französische Bildhauerin Camille Claudel in Briefen aus einer Anstalt, in der sie die letzten 30 Jahre ihres Lebens verbrachte. Claudel war Schülerin und Assistentin Auguste Rodins. Ein aktuelles zehnbändiges Lexikon der Kunst verliert kein einziges Wort über diese geniale Künstlerin, die immer im Schatten ihres Lehrers blieb, obwohl sie mit ihren Werken deutlich über ihn hinausweist. Sie lebte zu einer Zeit, als es für eine Frau des Bürgertums nur den einen verbindlichen Lebensentwurf gab, Gattin, Mutter und Hausfrau zu werden. Camille Claudel konnte ihr Künstlerintum mit diesen Rollenanforderungen nicht in Einklang bringen. Sie zerbrach darüber und wurde von ihrer Familie in eine geschlossene Anstalt gebracht, die sie bis zu ihrem Tod nicht mehr verließ.

Dieses Schicksal steht für die Erfahrungen vieler Frauen insbesondere des vergangenen und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zwischen gesellschaftlicher Rollenerwartung und der Suche nach freier, eigenbestimmter künstlerischer Tätigkeit. Trotz solcher Rahmenbedingungen gab es zu dieser Zeit auch in Südwestdeutschland Frauen, die als Künstlerinnen gearbeitet haben. Sie blieben bis heute jedoch weitestgehend ohne Beachtung. Ihrem künstlerischen Werk widmen sich nun die Städtischen Kunstsammlungen mit der Ausstellung »Frauen im Aufbruch? Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800–1945«. Bei den Vorbereitungen zur Ausstellung machten Frau Dr. Rödiger-Diruf und ihr Team die Erfahrung, daß sie mit diesem Vorhaben unerforschtes Neuland betreten und nur in sehr geringem Maße auf bekanntes Material zurückgreifen konnten.

Um so mehr bilden die Ausstellung und der vorliegende Katalog die Grundlage für künftige Forschungen, die notwendig sind, um die Künstlerinnen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts und ihre Werke weiter zu rehabilitieren.

Auch heute noch haben Künstlerinnen in der Kunstszene einen schweren Stand als ihre männlichen Kollegen. Dies gilt weniger bei der regionalen Kunstförderung als vielmehr im Ausstellungsbereich mit überregionaler Ausstrahlung und im künstlerischen Lehrbetrieb. In der aktuellen Ausstellung zeigt die Städtische Galerie erstmals ausschließlich Werke von Künstlerinnen. Und zum ersten Mal in der 140jährigen Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe wurde 1993 eine Künstlerin auf einen Lehrstuhl berufen. So wünschen wir uns von der Ausstellung »Frauen im Aufbruch? Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800–

1945« neben der Rehabilitierung der bisher nicht beachteten Künstlerinnen und deren Werke auch eine Signalwirkung für die Position und Anerkennung der Künstlerinnen im ausgehenden 20. Jahrhundert.

Dr. Michael Heck  
Kulturreferent  
der Stadt Karlsruhe

Annette Niesyto  
Frauenbeauftragte  
der Stadt Karlsruhe

## Vorwort

Öfter wurde ich in den letzten Jahren darauf angesprochen, weshalb wir bisher keiner Frau eine Werkschau gewidmet hätten? Und tatsächlich haben sämtliche seit 1981 in der Städtischen Galerie im Prinz-Max-Palais durchgeführten monographischen Ausstellungen Männern gegolten. Wir begannen über dieses Phänomen nachzudenken. Zunächst schien es uns nicht relevant, ob gute Kunst von der Hand eines Mannes oder der einer Frau stammt. Die Präsentation von Werkschauen etablierter Lehrer der Karlsruher Kunstinstitutionen resp. der Akademie ist einer der Programmpunkte unserer Sonderausstellungen. Bis zur 1993 erfolgten Berufung von Silvia Bächli an die 1854 gegründete Karlsruher Kunstakademie gab es keine Frau, die dort eine Professur innegehabt hat. Einige wenige Lehraufträge an Frauen waren dieser Berufung vorangegangen. Wir können diese geschichtliche Entwicklung nicht umschreiben, nämlich daß es erst 1993 zur ersten Berufung einer Frau, einer gebürtigen Schweizerin, auf einen Lehrstuhl an der Karlsruher Akademie kam.

Darüber hinaus ist in den Städtischen Kunstsammlungen die Kunst von Frauen — nicht nur durch Zeitgenossinnen — relativ gut vertreten. Diese Feststellung war eines von vielen Nebenprodukten, die die Vorbereitung zur Ausstellung mit sich brachte.

Die Anregung für diese Ausstellung ging von mehreren Seiten aus. 1992 führte das Karlsruher Stadtarchiv unter dem Titel »Karlsruher Frauen 1715—1945. Eine Stadtgeschichte« eine Ausstellung im Prinz-Max-Palais durch, die — zeitlich und örtlich auf die Verhältnisse in Karlsruhe begrenzt — der Sozialgeschichte der Frauen gewidmet war. Diese Ausstellung, die unter Leitung von Frau Dr. Susanne Asche mit einem Team von Wissenschaftlerinnen sorgfältig vorbereitet worden war, stieß in der Öffentlichkeit auf größtes Interesse. Im Vorfeld der Aufbereitung dieses Pionierprojektes trat Frau Dr. Asche mit dem Vorschlag an uns heran, eine parallelaufende Ausstellung seitens der Städtischen Galerie durchzuführen, die Spektren der Kunst von Frauen in diesem Zeitraum wie beispielsweise die Karlsruher Malerinnenschule im späten 19. Jahrhundert aufgreifen sollte. Der Verwirklichung einer solchen Präsentation in Sachen Kunst von Frauen, die keineswegs mit »Frauenkunst« gleichzusetzen ist, standen damals eine zu kurze Vorbereitungszeit und finanzielle Gründe entgegen, außerdem war das Ausstellungsprogramm der Städtischen Galerie für diesen Zeitraum bereits seit langem festgeschrieben. Dennoch war mit dieser Anregung eine Idee geboren, die wir zu einem günstigeren Zeitpunkt gerne in die Tat umzusetzen bereit waren.

Ein weiterer Impuls, sich aus historischer Sicht mit einem die Kunst von Frauen im deutschen Südwesten betreffenden Thema zu befassen, ergab sich aus einem Kontakt, den eine Gruppe von Heidelberger Wissenschaftlerinnen mit uns aufnahm. Unterstützt vom Ministerium für Familie, Frauen, Weiterbildung und Kunst Baden-Württemberg hatten sie sich der speziellen Themenstellung angenommen, ob und in welcher Form die politische Zäsur von 1933 ihren Niederschlag in der Entwicklung von

Künstlerinnen im deutschen Südwesten gefunden hat. Zunächst waren wir nicht abgeneigt, diesem Vorschlag ein Ausstellungsforum zu bieten. Schließlich entschlossen wir uns aber doch zu einem größeren, historisch orientierten Bogenschlag zwischen 1800 und 1945, der sowohl diesen Aspekt als auch den Vorschlag von Frau Dr. Asche einschloß. Es war unser Ziel, mit dieser Ausstellung die Entwicklungslinien einer bisher ungeschriebenen weiblichen Kunstgeschichte im deutschen Südwesten zu *dokumentieren*.

»Frauen im Aufbruch?« — ein Ausstellungstitel, dessen zunächst positive Aussage wir durch das Fragezeichen relativiert haben. Der historische Überblick über die Kunst jener Frauen, die zwischen 1800 und 1945 im deutschen Südwesten gearbeitet haben, gibt Grund genug sowohl für den Begriff Aufbruch, als auch für dessen Infragestellung. Die Zusammenschau der Bilder läßt immer wieder Zeiten des Aufbruchs in eine selbstbestimmte Ästhetik erkennen, dazwischen den Rückschritt in die Konventionalität, und schließlich auch den Abbruch sowohl von allgemeinen, als auch individuellen vielversprechenden Entwicklungen. Es ist ein spannungsreiches Auf und Ab, das sich in dem breiten Spektrum weiblicher Kunst im Verlauf von etwa 125 Jahren zu erkennen gibt. Der Bogen spannt sich in unserer Ausstellung von Marie Ellenrieder um 1820 bis zu Ida Kerkovius um 1945, beides ausgezeichnete Künstlerinnen, deren Stellung innerhalb der Kunstgeschichte unangefochten ist.

Doch was ist mit den Vielen anderen, die ebenfalls in diesem Zeitraum künstlerisch tätig waren? Unsere Ausstellung stellt den erstmaligen Versuch dar, die Kunst von Frauen im deutschen Südwesten möglichst breit zu präsentieren, freilich ohne den Anspruch auf Vollständigkeit. Es kann nur ein erster Schritt sein in Richtung auf die Erforschung dieses Gebietes, zu dem bislang lediglich einige wenige Einzeluntersuchungen vorliegen. Unsere Absicht war es, eine historische Dokumentation zu erarbeiten, bei der es gleichwohl nicht um eine Aufwertung von Kunst gehen soll, deren Auswahl und öffentliche Präsentation sich allein aus der Genetik legitimiert. Qualitäten in der bildenden Kunst waren und sind für uns, die diese Ausstellung erarbeitet haben, wie gesagt, nicht zwangsläufig eine Frage der Geschlechtszugehörigkeit. Freilich berühren manche Exponate vor allem des 19. Jahrhunderts — das liegt in der Natur der Sache — Fragen des Dilettantismus, also unter anderem der unprofessionellen Ausbildung und Kunstausbübung bzw. der daraus resultierenden Ergebnisse. Die Durchführung einer Ausstellung mit Werken von Künstlerinnen, die ohnehin auf der regionalen, teilweise überregionalen Ebene schon Akzeptanz gefunden haben, wäre im Vergleich zu unserem Vorhaben ein Leichtes gewesen.

Das zusammengetragene Material macht deutlich, daß geistige Bildung, sowie ein sympathisierendes privates Umfeld, vor allem aber die den Männern gleichberechtigten Ausbildungsmöglichkeiten ohne soziale und politische Einschränkungen, unabdingbare Voraussetzungen für die potentielle Entfaltung einer weiblichen künstlerischen Begabung sind. Die Hemmung der zur Professionalität ansetzenden Künstlerin ist vor allem im restriktiven sozialen Umfeld zu suchen, nicht zuletzt in der Gründung einer Familie, in Relation dazu aber auch in den äußeren Komponenten einer politischen

bzw. ideologischen Projektion auf die Stellung und das daran gebundene Selbstverständnis der Frau. Diese allgemeinen Aussagen, die dem/der mit der Soziologiegeschichte der Frau vertrauten Wissenschaftler/in geläufig sein werden, waren nicht Arbeitsthese, sondern das Ergebnis unserer Beschäftigung mit den Künstlerinnen im deutschen Südwesten bis 1945.

Unsere selbstgestellten Rahmenvorgaben betrafen zum einen die Topographie, das heißt die Eingrenzung der Wirkungsorte der Frauen auf das heutige Baden-Württemberg, zugegebenermaßen mit leichter Favorisierung von Baden resp. Karlsruhe. Zum anderen untergliederten wir im Vorfeld unserer Arbeit den weitgespannten Zeitraum in 4 Abschnitte, — nämlich das 19. Jahrhundert in Karlsruhe, dann die dort seit 1885 bis 1923 bestehende Malerinnenschule, schließlich die 20er Jahre in Baden und Württemberg, und zuletzt die Jahre der NS-Zeit 1933 bis 1945. Die Rekrutierung der Werke geschah anfänglich ohne qualitative Bewertung. Durch die konzeptionelle Bearbeitung und die Notwendigkeit, die Werke unter unterschiedlichsten Gesichtspunkten auf die Museumsräume zu verteilen, ergaben sich aus dem Material — bei aller Heterogenität des individuellen künstlerischen Ausdrucks — sowohl kollektive Gemeinsamkeiten als auch herausragende Einzelphänomene.

Unsere Ausstellung ist weitgehend chronologisch gegliedert, freilich geordnet zum einen nach den Tätigkeitsorten der Künstlerinnen, zum anderen nach thematischen Gesichtspunkten, und darüber hinaus aus konservatorischen Gründen unter dem Aspekt der Trennung von Arbeiten auf Papier und Gemälden.

So stellt sich der Rundgang durch die Ausstellung folgendermaßen dar: Am Beispiel von Karlsruhe werden anfangs Möglichkeiten und Grenzen weiblicher Kunstbetätigung im 19. Jahrhundert aufgezeigt. Man begegnet hier den Werken der badischen Hofmalerinnen Marie Ellenrieder und Sophie Reinhard, denen spannungsreich die bürgerliche Bildwelt des 19. Jahrhunderts — Blumenstücke, Stilleben und naturalistische Porträts — gegenübergestellt ist. Zahlreiche Exponate belegen das Wirken der Lehrerinnen und Schülerinnen an der Karlsruher Malerinnenschule. Ein eigenes Kapitel ist den Künstlergattinnen gewidmet. Einen besonderen optischen Genuß bieten die Farblithografien des Jugendstils.

Mit dem 20. Jahrhundert rücken neben Karlsruhe nun auch Stuttgart und weitere Regionen in Südwestdeutschland ins Blickfeld. So ist ein spezifischer Schwerpunkt auf die Malerinnen und Grafikerinnen aus dem Stuttgarter Raum in den ersten drei Jahrzehnten dieses Jahrhunderts gelegt. Unter ihnen befinden sich zahlreiche Hölzel-Schülerinnen, von denen Ida Kerkovius heute mit Abstand die bekannteste ist. Es folgen die badischen Künstlerinnen der 20er und 30er Jahre, mit besonderer Akzentsetzung auf die Kunst Hanna Nagels. Am Ende stehen Bilder von Akademieabsolventinnen der späten 30er und frühen 40er Jahre, sowie Bilder von Ida Kerkovius und Clara Kress aus der Zeit 1940/45, aber auch beispielhaft einige wenige Bildhauerarbeiten aus etwa dem gleichen Zeitraum.

Obwohl das ganze Gebiet des heutigen Baden-Württembergs einbezogen wurde, dominieren Stuttgart und Karlsruhe gegenüber anderen Orten. Die Tatsache, daß sowohl Stuttgart (1761 Gründung einer »Académie des

Arts«, 1829 Neugründung der »Kunst- und Gewerbeschule«, seit 1901 Akademie), als auch Karlsruhe (1854) jeweils Sitz einer Kunstakademie waren, gewinnt verstärkt erst im 20. Jahrhundert, insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg an Bedeutung. Das ganze 19. Jahrhundert hindurch waren die Akademien den Frauen — bis auf wenige Ausnahmen — weitgehend verschlossen. Die 1885 in Karlsruhe gegründete, schon erwähnte Malerinnenschule, an der auch etablierte Akademieprofessoren Unterricht gaben und die Schulgeld kostete, stellte wie auch weitere Zusammenschlüsse von Künstlerinnen anderenorts im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine Art Selbsthilfemaßnahme von Frauen dar, die eine akademisch orientierte, künstlerische Ausbildung anstrebten. Die zielgerichtete Professionalität dieser Institution relativiert sich insofern, als von den über 1000 Absolventinnen der Karlsruher Malerinnenschule heute nur noch wenige in ihrer Kunst faßbar sind.

Hinsichtlich der progressiven Entwicklung im südwestdeutschen Raum setzt mit dem Stuttgarter Akademieprofessor Adolf Hölzel, der von Dachau nach Stuttgart berufen wurde und schon ab 1906 Frauen die akademische Ausbildung bis hin zur Meisterschülerin ermöglichte, ein erster Aufbruch von Frauen in die echte künstlerische Professionalität ein. Dieser Trend verstärkt sich ab 1919/20, indem auch die Akademien nun dem juristisch verankerten Recht der Frauen auf Gleichberechtigung entsprechen müssen. Die innerhalb unserer Ausstellung qualitativ besonders hoch anzusetzenden Werke von Malerinnen in den 20er Jahren spiegeln diese positive Vorgabe.

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten findet 1933 an den Kunsthochschulen die massenhafte Entlassung von Lehrern aus bekannten Gründen statt. Im Zuge der damit durchgeführten Strukturveränderungen im Sinne einer regimekonformen Kunstpädagogik und blickverengenden Kunstideologie läßt sich auch der Rückzug der Frauen aus dem Kunstleben allgemein feststellen. Zahlreiche Künstlerinnen wenden sich der Privatsphäre zu, eine Reihe von ihnen erhalten Malverbot. Die Schwierigkeiten, sich Malmaterial zu beschaffen, tun ein Übriges, daß die meisten ihre künstlerische Tätigkeit ganz aufgeben. Darüber hinaus wird das Schicksal einiger Künstlerinnen durch ihre jüdische Herkunft zusätzlich belastet. Sie emigrieren, oder ihr Leben wird gewaltsam im KZ ausgelöscht.

Das Resultat des 1933 einsetzenden Entmündigungsprozesses der Künstlerinnen tritt mit seinen einschneidenden Konsequenzen leicht verzögert erst ab 1935 voll zutage. Es ist ein Kahlschlag ohne Gleichen, der hier sichtbar wird und sich nicht nur in der Quantität der nach 1935 entstandenen Arbeiten ausdrückt, die wir noch ausfindig machen konnten. Versickerte offenbar die künstlerische Entwicklung der meisten, in den 20er Jahren zur Bedeutung gelangten Malerinnen um 1935 im Sand der nationalsozialistischen Kulturpolitik, so fand sich beispielhaft eine geringe Zahl von Frauen, die erst nach 1933/1935 ihre künstlerische Ausbildung an der Akademie begannen. Der hier sichtbare Rückgriff auf die Stilmittel des 19. Jahrhunderts wirft sowohl Licht auf die Lehrer, als auch auf das totale Abgeschnittensein von inspirierenden äußeren künstlerischen Impulsen. Der Entwicklung der angehenden Künstlerinnen standen zudem die vom NS-Regime verordneten sozialen Pflichten »der Frau« wie der Arbeitsdienst entgegen.

Bei der Sichtung des, wie gesagt, verhältnismäßig gering ausgefallenen Bildmaterials ab 1935 ist auch die Tatsache nicht zu vergessen, daß viele künstlerische Lebenswerke, — dies gilt übrigens, wie so manches andere, auch für die männlichen Künstlerkollegen, — den Bombenangriffen des Zweiten Weltkriegs zum Opfer fielen und unwiederbringlich verloren gegangen sind. Darüber hinaus müssen bei unserer Themenstellung auch die ganz konkreten, traumatischen Auswirkungen der Kriegsjahre auf die — aufgrund der äußeren Umstände kaum mehr mögliche — praktische Kunstausübung in die Betrachtung einbezogen werden. Dennoch ist zu bemerken, daß sich unter den Gemälden des Jahrzehnts 1933/35 bis 1943/45, die wir von Frauen zeigen können, kein einziges befindet, das in Stil und Inhalt *eindeutig* der faschistischen Ideologie Rechnung trägt. Dies heißt unseres Erachtens jedoch nicht zwangsläufig, daß es eine diesbezügliche Malerei von Frauen nicht gegeben hat. Man kann nicht ausschließen, daß hier noch Funde zu machen sind, die weiteres Licht speziell auf die Entwicklung der Kunst von Frauen in der Zeit von 1933 bis in die 40er Jahre werfen könnten. Theoretisch wäre es naheliegend, daß das die Frau als Gebälerin und Mutter heroisierende Weltbild nazistischer Prägung auch eine sich damit identifizierende Kunst von Frauen hervorgebracht hat.

Von diesen und anderen Fragestellungen ausgehend, die sich aus dem zusammengetragenen Bildmaterial ergeben haben, sehen wir in unserem Projekt einen wichtigen ersten Versuch der Bündelung und Strukturierung der Werke nach chronologischen, topographischen und inhaltlichen Gesichtspunkten, der vielfältige Anregungen für weitere Forschungen bietet. Dies gilt insbesondere für den Aspekt der Kunstgeschichte als Spiegelbild weiblicher Sozialgeschichte, der durch die optisch evidenten Phänomene innerhalb der Werkgruppen unserer Ausstellung relevant wird. Gemeint sind hier die Bilder selbst, in denen eindringlich und wortlos sowohl Phasen der Konventionalität, als auch von Hoch-Zeiten des künstlerischen Ausdrucks, oder des Um- oder Abbruchs von weiblichen Entwicklungstendenzen als Rückschrittssymptom faßbar werden. Der Hinterfragung dieser Phänomene konnten wir aufgrund ihrer Komplexität nicht weiter nachgehen. Die Geschichte der Kunst von Frauen im deutschen Südwesten als Fallbeispiel ihrer Sozialgeschichte ist ein noch zu leistendes interdisziplinäres Unterfangen, für das unser sowohl spannendes, als auch spannungsreiches Projekt eine Grundlage liefert.

Für uns war die Präsentation der Ausstellung in diesem Jahr ein besonderes Anliegen. 1995 jährt sich das Kriegsende zum 50. Mal, ein denkwürdiges Datum, das über seine einschneidende historische Bedeutung hinaus auch für die Geschichte der Kunst von Frauen im deutschen Südwesten eine Zäsur beinhaltet. Nach dem durch das NS-Regime bedingten Abbruch ihrer künstlerischen Entwicklung im Laufe der 30er Jahre, bzw. der durch das NS-Regime bedingten Hemmung in der Ausbildung einer jüngeren Generation nahmen bald nach 1945 diverse Künstlerinnen ihre malerische Tätigkeit wieder auf. Den zurückliegenden Brüchen und Verlusten durch die Zeitereignisse zum Trotz zeichnet sich hier ein Wille der Malerinnen zum erneuten Aufbruch in eine selbstbestimmte Kunst ab. Nur den Allerwenigsten gelingt es freilich, in den Jahrzehnten danach öffentliche

Anerkennung zu finden. Auch dieses Kapitel weiblicher Kunstgeschichte im südwestlichen Nachkriegsdeutschland harrt noch der Bearbeitung. In der Folgegeneration ab den 70er Jahren bis heute ist jedoch festzustellen, daß die Wertschätzung der Kunst von Frauen und die Ästhetisierung von frauenspezifischen Themenstellungen innerhalb der zeitgenössischen Kunst und ihrer Vorgeschichte zunehmend an Interesse und Stellenwert gewonnen hat. Einer diesbezüglichen aktuellen Themenstellung wird im Herbst dieses Jahres der Badische Kunstverein in Karlsruhe eine Sonderausstellung widmen.

\*

Die Tatsache, daß wir mit unserem Ausstellungsvorhaben Neuland betreten, ja teilweise regelrechte Feldforschung betreiben würden, war uns zwar von vorne herein klar, erwies sich aber bei der Durchführung des Projekts als äußerst folgenreich. Bei Halbzeit der Vorarbeiten mußten wir uns dazu entschließen, dem Zustandekommen der Ausstellung selbst, d. h. der Rekrutierung der Kunstwerke für die Präsentation in unseren Räumen den Vorrang zu geben, und die zeit- und kräftebindende Erstellung des Kataloges auf einen Zeitpunkt nach dem Eröffnungstermin zu verlegen. Um die konzeptionelle Bearbeitung leisten zu können, setzte dies zunächst eine umfassende Materialsammlung voraus. Diese erwies sich als ungeahnt mühselige Einzelrecherche, denn es lagen nur wenige Veröffentlichungen vor, und wenn, dann zumeist in Form von schmalen Monographien oder Faltblättern. Die organisatorische Realisierung der Ausstellung entwickelte sich dann zu einem Wettlauf mit der Zeit. Dabei wurde zum einen die bisherige Vernachlässigung des gestellten Themas, zum anderen der Bedarf nach einer Untersuchung wie wir sie durchführten, überdeutlich.

So waren mehr noch als bei jeder anderen Ausstellung, die wir bisher besorgt haben, zahlreiche Kontakte aufzunehmen und zu pflegen und die Auswahl aus weitgestreuten, noch nicht publizierten Werken vor Ort zu treffen. Vielfach waren in den Museen seit Jahrzehnten magazinierte Gemälde abzurufen, die hinsichtlich ihres konservatorischen Zustands untersucht, restauriert und oftmals gerahmt werden mußten. Dementsprechend konnten uns öfter erst zeitverzögert Zusagen (oder Absagen) auf die Leihgesuche gemacht werden.

Die Ausstellung wäre in dieser Form nicht zustandegekommen, wenn uns nicht eine große Zahl von Personen dabei unterstützt hätte. Hier gilt es, eine Fülle von Danksagungen zu machen. Mein größter Dank gilt vor allem und an erster Stelle dem Team von Frauen, deren unermüdlicher wissenschaftlicher und organisatorischer Einsatz die Grundlagen für dieses Projekt schufen. Vorab und in erster Linie sind hier meine Kolleginnen Frau Sylvia Bieber, M. A., und Frau Dr. Ursula Merkel zu nennen, sowie in freier wissenschaftlicher Mitarbeit Frau Dr. Renate Miller-Gruber und Frau Dr. Gerlinde Brandenburger-Eisele. Als überaus effektiv zusammenwirkendes Team erarbeiteten wir gemeinsam das Konzept. In den Händen von Frau Dr. Merkel und Frau Bieber lag die umfangreiche Aufgabe der Materialsammlung, aber auch die der Kontaktaufnahme und der intensiven Kontaktpflege, sowie des Leihverkehrs. Frau Bieber und Frau Dr. Merkel

oblag auch die umfassende Arbeit und sorgfältige Betreuung der Katalogerstellung.

Frau Dr. Miller-Gruber leistete vor allem bei den Recherchen grundlegende Hilfestellung, ebenso wie Frau Dr. Brandenburger-Eisele, durch deren kompetente Mithilfe das Kapitel »Malerinnenschule« problemlos bearbeitet werden konnte. Herzlich danken möchte ich auch Frau Sabine Heilig, M. A., die uns bei Recherchen im Freiburger Raum unterstützte.

Mein spezieller Dank gilt auch den Autoren, die trotz anderweitiger Aufgaben und Verpflichtungen den Katalog mit ihren Beiträgen außerordentlich bereichert haben: Frau Dr. Susanne Asche, Frau Dr. Brigitte Baumstark, Frau Sylvia Bieber, M. A., Frau Dr. Gerlinde Brandenburger-Eisele, Frau Dr. Ursula Merkel, Frau Dr. Renate Miller-Gruber und Herr Wendelin Renn.

Allen öffentlichen und privaten Leihgebern, die sich für die Dauer der Ausstellung von ihren Werken getrennt haben, gilt unser besonders herzlicher Dank. Mein Dank gilt vor allem den Hauptleihgebern, so der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, ihrem Direktor Herrn Professor Dr. Horst Vey und seinem Stellvertreter, Herrn Dr. Siegmund Holsten, sowie dem Rektor der Staatlichen Kunstakademie Karlsruhe, Herrn Prof. Dr. Andreas Franzke. Ohne deren rasche, unkonventionelle und großzügige Hilfestellung würden wichtige Arbeiten in unserer Ausstellung fehlen.

Ebenso bedeutete die finanzielle und ideelle Unterstützung dieses Projekts seitens des Ministeriums für Familie, Frauen, Weiterbildung und Kunst wertvolle Hilfe. Hier ist vor allem der Ministerin, Frau Brigitte Unger-Soyka, zu danken sowie Herrn Ltd. Ministerialrat Dr. Helmut Gerber und Herrn Oberamtsrat Harald Gall.

Des weiteren gilt mein Dank den Sponsoren unserer Ausstellung, der Finanzgruppe der Sparkassen in Südwestdeutschland einschließlich der SüdwestLB, der LBS und der ÖVA-Versicherung. Hier ist insbesondere dem Direktor der Badischen Landesbausparkasse, Herrn Dieter Merkle, dem Vorstandsvorsitzenden der Sparkasse Karlsruhe, Herrn Senator E. h. Jacob Hupperich, dem Vorstandsvorsitzenden der Sparkasse Villingen-Schwenningen, Herrn Klaus Haubner, und dem Vorstandsvorsitzenden der ÖVA Mannheim, Herrn Dr. Günter Arbeit, zu danken.

Viele haben uns mit Rat und Tat bei der Vorbereitung der Ausstellung zur Seite gestanden. Wichtige Hinweise und Informationen verdanken wir Herrn Helmut Goettl und Herrn Mirko Hejpek. Ihnen wie allen übrigen, die hier nicht genannt werden können, sei herzlicher Dank gesagt, den Kolleginnen und Kollegen, den Kunstfreunden und Kunstfreundinnen, denen wir in diesem Katalog ein eigenes Verzeichnis gewidmet haben.

Doch was taugt das beste Konzept, wenn es nicht in die Ausstellungspraxis umgesetzt würde. Dieses Projekt ist mit 265 Werken von 85 Künstlerinnen und 75 Leihgebern das bei weitem umfangreichste, das wir in der Städtischen Galerie im Prinz-Max-Palais durchgeführt haben, lediglich vergleichbar mit unserer Ausstellung von 1988 »Zurück zur Natur, aber wie? Kunst der letzten 20 Jahre«. Damit stellten die Vorarbeiten extreme Anforderungen nicht nur an die Wissenschaftlerinnen, sondern vor allem auch an diejenigen, die *hinter* den Kulissen gearbeitet haben. So gilt der spezielle Dank meinen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen: Herrn Michael Jahn, Frau Anita Biebsch, Herrn Hans Jablonski und Herrn Arno Ehler.

Wir freuen uns sehr, daß die Ausstellung im Anschluß an Karlsruhe in  
variiertem Form noch in der Städtischen Galerie von Villingen-Schwenning-  
en gezeigt wird. Deren Leiter, Herr Wendelin Renn, stand dem Projekt  
von Anfang an überaus positiv gegenüber. Für die gute, schon bei der  
Übernahme der »Wilhelm Schnarrenberger«-Ausstellung 1993 erprobte  
Zusammenarbeit ist Herrn Renn herzlich zu danken.

Dr. Erika Rödiger-Diruf  
Direktorin der Städtischen Galerie  
Karlsruhe

## Einleitung

Blickt man in die Geschichte zurück, durchblättert man speziell die Literatur zur deutschen Kunstgeschichte vor 1945, findet man hier nur wenige Frauen, die in den Olymp der hohen Kunst aufgenommen wurden. Wer kennt sie nicht: Gabriele Münter (1877–1962), Käthe Kollwitz (1867–1945) oder Paula Modersohn-Becker (1876–1907)? Schon bildende Künstlerinnen der 20er Jahre wie die Dadaistin Hannah Höch (1889–1978) oder etwa die kritische Jeanne Mammen (1896–1976) in Berlin haben ungeachtet ihrer Qualitäten nicht diesen Bekanntheitsgrad erreicht, wurden erst durch die jüngste Ausstellungsszenerie für die neuere Kunstgeschichtsschreibung »entdeckt«. Arbeitete Münter in München und Oberbayern, sind Kollwitz und Modersohn-Becker mit Berlin und Worpswede dem norddeutschen Raum verbunden. Hinsichtlich des deutschen Südwestens werden in jüngerer Zeit Ida Kerkovius (1879–1970), Maria Caspar-Filser (1878–1968) und Hanna Nagel (1907–1975) immer wieder als herausragende Künstlerinnen genannt. In den Lexika, selbst in den jüngst edierten, muß man freilich oft vergebens nach Künstlerinnen, selbst nach den genannten Namen suchen. Zahlreiche andere Künstlerinnen, deren Werk ebenfalls Anerkennung verdient hätte, tauchen so gut wie nie in einer allgemeinen Kunstgeschichtsschreibung auf.

Findet man die Frauen erwähnt und gewürdigt, so wird in der Beurteilung ihrer Kunst zum einen der freie Umgang mit den artistischen Mitteln wertgeschätzt, der sie stilistisch auf der Höhe der Zeit zeigt, zum anderen wird der frauenspezifische Gehalt hervorgehoben, beispielsweise dessen elementar weibliche Authentizität wie vor allem bei Käthe Kollwitz. Bei allem Respekt vor der künstlerischen Leistung dieser Frauen, deren Hauptwerk überwiegend in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bzw. vor 1933/35 entstand, wird freilich *nicht einer* der Rang zugebilligt, innovativer Teil der Avantgarde gewesen zu sein. Diese durchaus wertenden Aspekte gegenüber weiblicher Kunst mögen neben vielen anderen Gesichtspunkten ein mehr oder minder berechtigter Grund für das langanhaltende kunsthistorische Desinteresse an ihr gewesen sein. Jörn Merkert, der Direktor der Berlinischen Galerie, schrieb in dem opulenten Katalog zur Ausstellung von 1992 »Profession ohne Tradition« aus Anlaß des 125jährigen Bestehens des Vereins der Berliner Künstlerinnen, die als Pilotprojekt ein unserem vergleichbares Unternehmen darstellt, einleitend u. a. folgendes: »Nein, wir haben keine vergessenen, einer Gontscharowa oder Sophie Taeuber, einer Münter oder Werefkin ebenbürtigen Künstlerinnen [bei den Recherchen zur Berliner Künstlerinnenschaft ab Gründung des Vereins der Berliner Künstlerinnen 1867] gefunden; und auch keine weiblichen Du-

champs oder Picassos. Das ist, wie wir nach unserer Arbeit wissen, auch kein Wunder. Für die Berliner Kunstgeschichte sind Leben und Kunst der Hannah Höch einsames Paradigma. Überraschungen [d.h. Entdeckungen] gab es dennoch [in der Kunst von Berliner Frauen] genug [. . .]«. Diese Aussage trifft auch auf die Ergebnisse unserer Arbeit zu.

Über die symptomatische Tatsache einer allgemeinen Ignorierung hinaus, die der Kunst von Frauen bis vor wenigen Jahren zumeist ein Schattendasein bescherte, ist es umso bemerkenswerter, daß von den oben genannten Künstlerinnen Käthe Kollwitz und Maria Caspar-Filser einen akademischen Lehrstuhl erhielten. Kollwitz wurde 1918 zur Professorin an der Berliner Kunstakademie ernannt, Caspar-Filser 1925 zur Professorin an der Münchener Kunstakademie. Vor dem Hintergrund, daß Frauen bis 1919 der Zugang zu den Akademien so gut wie ganz verschlossen war, stellt dies in der Geschichte der Kunst von Frauen vor 1945 einen beachtenswerten, ja einzigartigen ersten Akt der Gleichstellung dar. Die Karlsruher Akademie beispielsweise besetzte 1993 zum ersten Mal in ihrer Geschichte in Person von Silvia Bächli mit einer Frau einen Lehrstuhl. Aus heutiger Sicht läßt sich die Berufung von Kollwitz und Caspar-Filser in ein akademisches Lehramt in seinem soziologischen Stellenwert fast gleichsetzen mit der Ernennung der Malerinnen Sophie Reinhard (1813) und Marie Ellenrieder (1829) zur badischen Hofmalerin. Jener Status sicherte ihnen durch das jährliche Gehalt vom badischen Hof die freie Kunstausübung. Hieraus wie aus der Stellung der oben genannten Akademikerinnen könnte man durchaus erste vielversprechende Zeichensetzungen hinsichtlich einer positiven Entwicklung ableiten, was die allgemeine Einschätzung der Frau und die Professionalität der von ihr hervorgebrachten Kunst anbetrifft. Schließlich wurden hier einzelnen Künstlerinnen innerhalb einer patriarchalisch bestimmten und männlichkeitsorientierten Gesellschaftsordnung die Privilegien der Gleichberechtigung eingeräumt. Aufgrund der gesellschaftspolitischen und sozialen Entwicklungen fanden aber in der jeweiligen Folgezeit die keimhaft darin enthaltenen Perspektiven keine Fortsetzung oder Vertiefung. Im Gegenteil, 1933 läutete den Abbruch von den meisten künstlerischen Entwicklungen von Frauen ein, die vielversprechend ab etwa 1900 eingesetzt hatten.

\*

Im 19. Jahrhundert blieben Reinhard und Ellenrieder die einzigen, die den Status der badischen Hofmalerin erhielten. Sie verdankten ihn vor allem dem liberalen Geist des badischen Hofes resp. dem persönlichen Einsatz seiner weiblichen Mitglieder. Der Zeitgeist des 19. Jahrhunderts, speziell ab den 1830er Jahren bis kurz vor der Jahrhundertwende, bildete alles andere als einen fruchtbaren Nährboden für die Emanzipation »der Frau«, also auch der Künstlerin. Die neoabsolutistischen Tendenzen der Ära Metternich, mithin das darauf mit dem Rückzug in die Privatheit reagierende, biedermeierliche Bürgertum des Vormärz (1830–1848), und der sich daran anschließende europäische Puritanismus viktorianischer Prägung wirkten sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entscheidend auf das Selbstverständnis der Frau in ihrer unterprivilegierten gesellschaftlichen Stellung aus. Dies gilt vor allem für die Frauen der gehobenen bürgerlichen Schicht und

des Adels, der die meisten Künstlerinnen zuzurechnen sind. Nur die allerwenigsten weiblichen Künstlerindividuen wie beispielsweise die französischen Malerinnen Rosa Bonheur (1822–1899) als freidenkerisches enfant terrible und Berthe Morisot (1841–1895) vermochten sich aus der sie entmündigenden, »die Frau« auf die drei »Ks« »Küche, Kinder, Kirche« bzw. gesellschaftliche Verpflichtungen fixierenden *Korsettierung* kraft ihrer hohen Begabung und ihres konsequent verfolgten Werdegangs zu befreien.

Darüber hinaus mußten – und wußten – sich künstlerisch ambitionierte Frauen des 19. Jahrhunderts mit einem sie kaum fördernden Umfeld und der gesellschaftlich eingeengten Position zu arrangieren. Die Tatsache, daß Frauen in der Regel zu den Akademien während des 19. Jahrhunderts keinen Zutritt hatten und sie sich seit den 1850er Jahren sukzessive anderweitige, private Möglichkeiten des professionellen Unterrichts beispielsweise durch Akademielehrer gegen Honorar zu erschließen suchten, ist für die Situation charakteristisch. 1867 gründete sich als erster der »Verein der Berliner Künstlerinnen«, 1885 die Karlsruher »Malerinnenschule«, – letztere wiederum protegiert durch die weiblichen Mitglieder des badischen Hofes.

Die meisten der Frauen, die im 19. Jahrhundert künstlerisch tätig werden wollten, wandten sich nicht der freien Kunst zu, sondern dem – in den Augen der Gesellschaft – einer Frau gemäßeren Kunstgewerbe, dessen berufliche Ausübung auch dem Unterhalt dienen konnte. Brigitte Baumstarks Katalogbeitrag »Kunstgewerblerinnen in Karlsruhe und Baden« ist diesem Kapitel gewidmet.

Wie gegen die Jahrhundertwende »die Frau« also auch die Künstlerin allgemein definiert wird, erschließt sich u. a. aus einem Blick in »Meyers Konversations-Lexikon« von 1890. Das Stichwort »Frau« wird dort problematisiert als »Frauenfrage« und existiert eigentlich nicht. Unter »Frau« wird man lediglich auf den Begriff »Weib« verwiesen. Ausführlich wird jedoch auf den Begriff »Frauenfrage« eingegangen. Einführend heißt es dort: »Die Stellung der Frau in der Gesellschaft zu regeln, ist eine Aufgabe, welche von den bestimmenden Faktoren des sozialen Lebens zu allen Zeiten anerkannt und bei den einzelnen Kulturvölkern in verschiedener Weise gelöst wurde. Eine eigentliche F.[rauenfrage] sah erst das moderne Zeitalter entstehen. Dieselbe ist das Resultat einerseits der rationalistischen Ideen des vorigen Jahrhunderts und andererseits der Rückwirkung, welche eine völlige Umgestaltung der wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse seit dem Ende des Mittelalters auf die Lage des weiblichen Geschlechts ausübte. Die F.[rauenfrage] erscheint somit als das hervortretende Bewußtsein von dem Vorhandensein eines Widerspruchs zwischen den Anforderungen, welche vom Standpunkt einer rationellen Gesellschaftsorganisation aus wirklich oder vermeintlich zu erheben sind, und der thatsächlich den Frauen zugewiesenen Stellung. Sie bildet einen besonderen Teil der allgemeinen sozialen Frage und berührt, im weitesten Sinn genommen, alle Seiten der weiblichen Existenz, die rechtliche, wirtschaftliche, sittliche und politische.« Unter dem sprechenden Titel »Unmündigkeit und Emanzipation. Die Geschichte der Frauen des Bürgertums 1800 bis 1945« geht Susanne Asche in ihrem Katalogbeitrag fundiert der Sozialgeschichte der Frauen nach.

Etwa um die gleiche Zeit als das oben Zitierte gedruckt wurde, eröffnen sich für einige Frauen neue Wege der künstlerischen Professionalität. Beispielsweise vor dem Hintergrund der antiakademischen Künstlersezessionen ab den 1890er Jahren, die soziologisch auf's engste mit der vor allem auch für die Frauen relevanten Reformbewegung um die Jahrhundertwende zu sehen sind, gewinnen manche Künstlerinnen als Mitglied einer innovativen Künstlergruppierung eine erstaunliche Befähigung eigenständiger Gestaltungskraft und damit an Profil und öffentlicher Anerkennung. Als pars pro toto wären hier wiederum Paula Modersohn-Becker (Worpswede) und Gabriele Münter (Blauer Reiter, München) zu erwähnen. Für manch andere bedeutete diese Erfahrung freilich oftmals nur wenige Jahre der Selbstentfaltung, in denen sie gleichwertige Ausbildungsmöglichkeiten wahrnahmen und die im partnerschaftlichen Umfeld zum Tragen kamen. Hinsichtlich Südwestdeutschland sind hierfür beispielhaft die dem 1896 gegründeten Karlsruher Künstlerbund mehr oder minder nahestehenden Farblithografinnen, denen wir in unserer Ausstellung einen eigenen Raum gewidmet haben. Die Frauen erlernten in der akademischen, seit 1897 bestehenden Lithowerkstatt von Karl Langhein nicht nur gründlich die künstlerische Technik, sondern schufen – Frau neben Mann – auch qualitativ hochwertige, großformatige Kompositionen, die als Wanderschmuck vor allem für Schulen einen öffentlich erzieherischen Anspruch beinhalteten. Der Beitrag von Sylvia Bieber in unserem Katalog geht auf dieses herausragende Kapitel Karlsruher Kunstgeschichte ein. Manche Frauen, die auf den Lithos durch die Signatur namentlich faßbar werden, treten hier wie Sternschnuppen kurzfristig in Erscheinung, um anschließend im All einer anonymen, nicht mehr greifbaren Privatsphäre zu entschwinden. Mit anderen Worten: Aufgrund persönlicher Schicksalslinien wie die Familiengründung (nicht selten mit einem Künstler) und die Pflichten als Ehefrau und/oder Mutter ist manche Begabung nach mehr oder minder kurzer künstlerischer Tätigkeit mit vielversprechenden Ergebnissen langfristig nicht mehr nachweisbar. Ein Entwicklungsgang, der bis heute für sehr viele Künstlerinnen gilt, aber um 1900 erstmalig auffallend deutlich erkennbar wird.

Résumierend ist festzuhalten, daß das 19. Jahrhundert in den Jahrzehnten zwischen etwa 1835 und 1895 einen extrem schlechten Nährboden für die selbstbestimmte freie Entfaltung und Ausbildung einer Frau bedeutete, insbesondere für eine ambitionierte Künstlerin. Renate Berger hat in ihrer Publikation von 1982 »Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte« die diesbezüglichen komplexen Problemstellungen klarsichtig dargestellt. Diejenige Malerei im 19. Jahrhundert, die von den Frauen per kostspieligem Privatunterricht – überwiegend bei Akademieprofessoren oder professionellen Künstlern – erlernt wurde und nur zum geringsten Teil heute noch nachweisbar ist, wirkt in den Motiven häufig konventionell und in der Malweise nicht selten die Grenzen des Dilettantismus berührend. Gerlinde Brandenburger-Eisele hat diesem Phänomen unter anderem ihren Katalogbeitrag gewidmet, in dessen Mittelpunkt die Karlsruher »Malerinnenschule« von 1885 bis 1923 steht.

Nicht künstlerisches Unvermögen wird hier zwangsläufig belegt, sondern unter anderem auch das Abgeschnittensein von impulsgebenden Momen-

ten von außen, wie die Unmöglichkeit des Akademiebesuchs, darüber hinaus die Begrenztheit der realen und intellektuellen Mobilität durch eine bürgerlich normierte und fremdbestimmte, männlich bevormundende Existenz. Nicht zuletzt war es auch die fehlende Chance des anregenden Austauschs mit professionellen Gleichgesinnten, für den der längere, den Blick weitende Auslandsaufenthalt unerlässlich war.

Für das Gros der professionell arbeitenden Künstler war im 19. Jahrhundert das Reisen vor allem nach Italien oder ein Parisbesuch selbstverständlicher Teil ihrer ästhetischen Weiterbildung. Zahlreiche, oft über mehrere Jahre gehende Korrespondenzen zwischen dem Künstler auf Reisen und den Daheimgebliebenen resp. der Ehefrau liefern hier beredte Zeugnisse. In den internationalen Zentren der Kunst ergaben sich mit den Künstlerkontakten aktuelle impulsgebende Orientierungsmöglichkeiten, nicht eingerechnet das Studium der Originale klassischer Hochkunst vor Ort und in Sammlungen, oder der Besuch von Privatakademien außerhalb des offiziellen Akademiebetriebs.

Den allermeisten Künstlerinnen im 19. Jahrhundert sind nach unserem Wissensstand diese Möglichkeiten aus vielen, soziologisch-zeitspezifischen Gründen verschlossen geblieben. Oder? Hier sei ein kleiner Exkurs erlaubt. In der Kunst jener, die es in dieser Richtung ab etwa 1900 den Künstlern gleichtaten wie beispielsweise Modersohn-Becker, wird der damit verbundene Vorsprung gegenüber den daheimgebliebenen Kolleginnen qualitativ deutlich sichtbar. Aus einem heutigen Blickwinkel stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage nach der Energie und dem Antrieb einer Frau, nämlich nach dem Mut zum Wagnis, sich für den passionierten Aufbruch in das freie Künstlertum ohne Kompromisse eigene unkonventionelle Wege zu suchen. Denn dies bedeutete zugleich auch den risikoreichen Ausbruch aus dem Sicherheit bietenden, festen gesellschaftlichen Gefüge. War es nicht der einfachere Weg, sich den familiären Aufgaben als Ehefrau und Mutter ganz zu widmen und den eigenständigen künstlerischen Werdegang dafür aufzugeben? War es denn wirklich *nur* das männlich dominierte, private und soziale Umfeld, das die Künstlerinnen an einer selbstbestimmten Entwicklung hinderte? Spielen da nicht auch ganz andere, spezifisch weibliche Faktoren eine entscheidende Rolle, für die das gesellschaftliche Umfeld nur insofern haftbar gemacht werden kann, als es den Nutzen davon hatte und im traditionellen weiblichen Rollenverständnis vieles als selbstverständlich vorauszusetzen war? Aufschlußreich ist hier beispielsweise die Betrachtung der Ehen von Künstlerinnen mit einem Künstler um die Jahrhundertwende und danach, denen Renate Miller-Gruber in unserem Katalog ein eigenes Kapitel gewidmet hat.

\*

Mit der Gleichberechtigungsklausel der Weimarer Republik eröffnet sich den Frauen 1919 erstmalig die reelle Chance der professionellen künstlerischen Ausbildung an den Akademien, an denen in Karlsruhe und Stuttgart bedeutende Lehrer tätig waren. Die Stuttgarter Akademie nahm in diesem Kontext eine Vorreiterrolle ein. Hier konnten Frauen schon vor diesem Zeitpunkt am Unterricht teilnehmen. Mit der Berufung Adolf Hölzels Ende 1905 ergab sich für die angehenden Künstlerinnen bereits ab 1906 zu-

sätzlich die Chance, Meisterschülerin zu werden. Dies war in Karlsruhe vor 1919 nicht möglich. Eine verhältnismäßig große Zahl von denjenigen Frauen, die die Möglichkeit der akademischen Ausbildung emanzipiert wahrnahmen, schufen besonders in den 20er Jahren bis hin zur Machtübernahme des Nationalsozialismus herausragende Werke. Unsere Ausstellung zeigt dies überdeutlich.

So gewinnen hier hinsichtlich der allgemeinen Kunstgeschichtsschreibung für die Zeit vor 1933 bislang wenig beachtete Malerinnen aus dem südwestdeutschen Raum an eigenständigem Kontur wie beispielsweise Luise Deicher, Fridel Dethleffs-Edelmann, Gretel Haas-Gerber, Maria Hiller-Foell, Annemarie Heinrich, Margarete Jordan-Uhrig oder Marie Sieger, und auf dem Gebiet der Zeichnung Lotte Lesehr-Schneider, Gertrud Koref-Stemmler und Hedwig Pfizenmayer. Deren wie auch die Kunst anderer der 20er Jahre demonstriert in der Ausstellung sowohl ausgeprägte Gestaltungskraft, als auch die eigenständige Auseinandersetzung bzw. das künstlerisch uneingeschränkt auf der Höhe-Sein mit aktuellen Stilrichtungen insbesondere der »Neuen Sachlichkeit«.

Darüber hinaus werden im Umfeld der zeitgleichen Gemälde in unserer Ausstellung Caspar-Filters und Kerkovius' bemerkenswert künstlerisch-progressive Intentionen besonders deutlich, indem sie ihre — im weitesten Sinn — abstrakt gehaltene Malerei aus den Gesetzen autonomer, Farb-Form orientierter Bildgestaltung konsequent entwickeln. Bleibt Kerkovius als Schülerin Hölzels weitgehend den flächenorientierten Bildgesetzen verpflichtet, ohne die Gegenständlichkeit in reduzierter Form je ganz aufzugeben, blieb Caspar-Filser Zeit ihres Lebens der Ästhetik des deutschen Im- und Expressionismus verpflichtet. Ursula Merkel ist in ihrem Katalogbeitrag speziell auf die Kunst der 20er Jahre von Frauen im südwestdeutschen Raum eingegangen. Wendelin Renn widmete seinen Beitrag dem Leben und Werk Caspar-Filters.

Angesichts der zahlreichen Werke von Frauen im deutschen Südwesten zwischen 1800 und 1945 in unserer Ausstellung lassen sich die Fragen nach der Spezifizierung einer weiblichen Ästhetik bzw. einer weiblichen Themenstellung nicht ganz ausklammern, jedoch nur indirekt beantworten. Denn die Frage nach einem Qualitätsgefälle gegenüber einer zeitgleichen gegenständlichen Kunst von Männern stellt sich in der Überschau kaum. Auffallend ist jedoch, daß im 19. Jahrhundert die großen Themen der Geschichtsmalerei hier nicht vertreten sind, selten auch das Mehrfigurenbild, der weibliche Akt, das realistische Genre oder das Tierbild.

In der Beschränkung hauptsächlich auf Stilleben, Blumenstücke, Selbst-/Bildnisse und überschaubare Landschaftsausschnitte scheint sich vielfach die, dem bürgerlichen Lebensraum des 19. Jahrhunderts eigentümliche, Einsamkeit der Frau widerzuspiegeln, die, innerhalb ihrer festgefügtten und engen Privatsphäre, über den stummen künstlerischen Dialog mit sich selbst und den sie unmittelbar umgebenden Dingen den seelischen Ausgleich sucht. Es ist größtenteils eine introvertierte, weniger geistig inspirierte oder von rein artistischen Fragen geleitete, als eine vom konkret Dinglichen bestimmte Weltsicht, die sich hier spiegelt. Mit anderen Worten: Der weiblichen malerischen Intention lag in der Regel sowohl die philosophische, als auch rein abstrakte, aber auch die veristisch-sezierende oder die politisch orientierte Haltung fern. Die Qualität dieser femininen

Kunst liegt vielmehr in der Fasziniertheit von der Poesie und Schönheit des Alltäglichen und deren Übersetzung in eine sowohl sinnliche, als auch kultivierte Malerei.

Darüber hinaus teilt sich dem Betrachter in manchen der Menschenbilder aus den 20er/frühen 30er Jahren eine große Einfühlungsgabe, ja innere Anteilnahme und hohe Beobachtungsgabe mit in der Art und Weise wie die Künstlerin ihre Gegenüber erfaßt hat. Dies zeigt sich besonders eindrucksvoll auf Haas-Gerbers Gemälde »Die Alten« (Abb. S. 79), Jordan-Uhrigs »Allerseelen«-Frau (Abb. S. 87) oder Dethleffs-Edelmans »Selbstbildnis« als Malerin (Abb. S. 82). Die Ernsthaftigkeit, mit der die Künstlerinnen die respektvolle Distanz zum individuellen Sosein des Anderen – selbst zu ihrem eigenen Spiegelbild – wahren, steht im diametralen Gegensatz zu den teilweise sarkastischen bzw. tabufreien Intentionen einer eher (männlichen?) veristisch orientierten Ästhetik beispielsweise eines Dix, Grosz oder Hubbuch. Die respektvolle Distanziertheit der Malerinnen gegenüber dem oder der Gemalten ist ein Moment, das quer durch alle Jahrzehnte in den Bildnissen unserer Ausstellung immer wieder zum Ausdruck kommt (vgl. z. B. Abb. S. 70, 94, 95, 334).

Zwei Künstlerinnen sollen hier gesondert erwähnt werden, die sich – wie innerhalb unserer Präsentation deutlich wird – eine eigene künstlerische Welt erschlossen haben gegenüber jenen, von denen bisher die Rede war. Gemeint sind Otilie Cieluszek und Hanna Nagel. Cieluszek ist heute nur noch in wenigen Papierarbeiten nachweisbar, doch ist sie die einzige unter den 85 gezeigten Künstlerinnen, die politische Themen aufgreift. Ihre um 1932/33 zu datierenden Zeichnungen dokumentieren die zugespitzt kritische Position gegenüber dem aufkommenden Nationalsozialismus. Die Blätter ähneln in ihrer Simplizität denen von Kinderhand (Abb. S. 381, 382), während deren inhaltliche Aussage die Vorahnung bzw. die Angst vor der Verwirklichung der in Hitlers »Mein Kampf« formulierten Ziele angesichts realer politischer Vorkommnisse und persönlicher Erlebnisse um 1933 deutlich artikuliert (z. B. Abb. S. 100, 101).

Hanna Nagel ist nach unserem heutigen Kenntnisstand zu Ende der 20er Jahre wohl die eigenwilligste unter den südwestdeutschen Künstlerinnen. Sie arbeitete zweigleisig, das heißt einerseits in Stil und kritischer Wirklichkeitssicht ihrem Lehrer Karl Hubbuch verpflichtet, andererseits aus der Welt weiblicher Befindlichkeiten und Obsessionen heraus eine sowohl eigen- als auch neuartige Motivwelt erfindend. In letzterer umkreist sie beispielsweise ihre Mutterschafts- und Partnerschaftsprobleme mit ihrem Ehemann, dem Künstler Hans Fischer. In der sowohl träumerischen als auch traumatischen Artikulation ihrer spezifisch weiblichen Problemstellungen enttabuisiert und verrätst Hanna Nagel diese zugleich. Die authentische, zutiefst weibliche Bildwelt und Weltsicht rückt sie in die Nähe einer Käthe Kollwitz.

Über den von uns anvisierten Aspekt des historischen Überblicks über die Kunst von Frauen im deutschen Südwesten vor 1945 hinaus wird in den Arbeiten Hanna Nagels die Differenzierung zwischen den von Frauenhand geschaffenen Werken (Kunst von Frauen) und das Aufgreifen frauenspezifischer Aspekte (Frauenkunst) konkret faßbar. In der kompromißlosen Thematisierung Hanna Nagels von ihrem psychischen und physischen Ich

als Frau in Abgrenzung zum männlichen Du läßt sie sich als Vorläuferin feministisch orientierter Kunstrichtungen in der Gegenwart definieren. So haben wir uns entschlossen, ihre Kunst innerhalb der Ausstellung verhältnismäßig breit zu präsentieren.

\*

Bald nach 1933 beenden eine Reihe der in den 20er Jahren herausragenden Künstlerinnen ihre Tätigkeit, wenden sich der Privatsphäre zu oder gehen in die innere Emigration. Ein Phänomen, dessen Ursachen auf die Folgen der nationalsozialistischen Machtergreifung zurückzuführen sind. Nach den vorläufigen Resultaten unserer Arbeit sind insbesondere hier noch diverse Fragen offen, die der vertiefenden Untersuchung bedürften. Denn es handelt sich bei dem Rückzug der Künstlerinnen aus dem allgemeinen Kunstgeschehen ab 1933, verstärkt ab 1935, offensichtlich nicht nur um Opfer der NS-Kulturpolitik. Eine Reihe von denjenigen, die sich aus dem Kunstleben zurückzogen, erfüllten durchaus nicht die NS-Kriterien der künstlerischen »Entartung« oder der jüdischen Abkunft.

Aufgrund des Materials, das uns zur Verfügung stand, bieten sich hinsichtlich des Rückzugs von Künstlerinnen der Jahrgänge um 1900 aus dem Kunstgeschehen in der NS-Zeit folgende Überlegungen an: Die Kunst von Frauen im südwestdeutschen Raum zwischen 1800 und 1933 läßt — wie oben ausgeführt — überdeutlich und durchgehend eine grundsätzlich unpolitische Haltung erkennen. So ist anzunehmen, daß der faschistische Zwang zum politischen Bekenntnis unter anderem durch den Beitritt in die Reichskulturkammer, der allein ihnen die Versorgung mit Malmitteln weiterhin sicherte, den freischaffenden Künstlerinnen nicht entsprach. Jegliche Motivation der künstlerischen Weiterbetätigung im Rahmen einer neuerlichen Bevormundung der Frauen durch den NS-Staat dürfte den meisten gefehlt haben.

Dennoch ist nicht ganz auszuschließen, daß einzelne Künstlerinnen der Auffassung der NS-Ideologie gemäß gearbeitet haben. Das »Familienbildnis« Dethleffs-Edelmans von 1935/37 (Abb. S. 91) beinhaltet als einziges Werk der Ausstellung sowohl Komponenten der Neuen Sachlichkeit als auch der bodenständigen »sacra familia« im Sinne der NS-Zeit. Es läßt sich nicht ausschließen, daß noch manche Werke von Künstlerinnen, die sich mit dem neuen Menschenbild der NS-Ideologie, resp. »der Frau« als heroischer Mutter identifizierten, auf Dachböden oder in Kellern ruhen.

Beendet die Generation der in den 20er Jahren aktiven Künstlerinnen 1933/35 ihre Tätigkeit, beginnt eine jüngere weibliche Generation um diese Zeit ihre Akademieausbildung, naturgemäß unter gegenüber den 20er Jahren veränderten politischen Voraussetzungen und erschwerten Ausbildungsbedingungen. Die ideologische Linientreue der Professorenschaft, die einen »neudeutschen« Stil zu vermitteln hatte, ist hier ebenso in Betracht zu ziehen, wie die Einbindung der angehenden Künstlerinnen in den »Arbeitsdienst« auf dem Acker oder in den Fabriken während der Semesterferien. Hinzu kamen die elementaren Existenzängste und Versorgungsprobleme, verursacht durch die katastrophalen Kriegseignisse in den 40er Jahren. Die hier nur beispielhaft zu erwähnenden Bildnisse jener damals jungen Frauen zeugen von auffallend tiefem Ernst, ja von einem

verinnerlichten, unfrohen Daseinsempfinden, was durchaus reflexiv zur allgemeinen Situation gesehen werden kann (Abb. S. 396, 398, 399). Diese Bildaussagen stehen im völligen Widerspruch zum heroischen Menschenbild des Nationalsozialismus, dem »neuen Menschentum«, wie es immer wieder in den Großen Kunstausstellungen in München durch die Malerei aus männlicher Sicht in der NS-Zeit beschworen wurde. Stellten sich Frauen diesen öffentlichen Präsentationen, so – soweit wir feststellen konnten – vorwiegend mit Blumen- und Stillebenmotiven. Die Ende der 30er Jahre entstandenen Landschaften in unserer Ausstellung weisen – trotz aller Frühlingsstimmung – koloristisch ein seltsam bleiernes Licht auf (Abb. S. 395).

Einigen Begabungen, die vor allem aus der Stuttgarter Schule Adolf Hölzels hervorgegangen sind und als professionelle Malerinnen gearbeitet haben, wird ihre jüdische Abkunft zum Schicksal. Von den Künstlerinnen in Südwestdeutschland, von denen unsere Ausstellung handelt, werden vier tragische Opfer des KZs: Alice Haarbürger, Maria Lemmé, Käthe Loewenthal und Klara Neuburger. Gertrud Koref-Stemmler erhält 1935 Malverbot und emigriert 1939, ebenso Luise Kornsand mit ihrem Sohn, die mit einem Juden verheiratet war. Andere wie Ida Kerkovius und Maria Caspar-Filser wurden als »entartet« diffamiert und erhalten 1937 Mal- und Ausstellungsverbot, arbeiteten aber diesem zum Trotz unter äußerst reduzierten Verhältnissen bis 1945 und darüber hinaus weiter.

## Leihgeber

Bauhaus Archiv Berlin  
(Dr. Peter Hahn, Sabine Hartmann)

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie  
(Prof. Dr. Wolf-Dieter Dube, Dr. Roland März, Dr. Angela Schneider)

Städtische Sammlungen (Braith-Mali-Museum), Biberach an der Riß  
(Monika Machnicki M.A.)

Städtische Galerie Böblingen  
(Dr. Günter Scholz, Nudran Drignath)

Manfred Brill

Sammlung Dethleffs, Isny

Familie Susanne Dewald

Sammlung Rolf Deyhle, Stuttgart

Evamaria Dingler, Karlsruhe

Joachim O. Engert, Baden-Baden

Museum der Stadt Ettlingen  
(Hanno Hafner, Daniela Maier M.A.)

Ilse Fischer, vorm. Ilse Seitz-Schubert

Irene Fischer-Nagel

Augustinermuseum Freiburg i. Br.  
(Dr. Saskia Durian-Ress, Dr. Sybille Bock)

Museum für Neue Kunst Freiburg  
(Dr. Jochen Ludwig)

Dr. Klaus von Gierke

Gretel Haas-Gerber

Galerie Hansen, Karlsruhe

H.-W. Harling, Schriesheim

Galerie Michael Hasenclever, München

Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg  
(Dr. Jörn Bahns)

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe  
(Prof. Dr. Andreas Franzke, Franz Baumgartner)

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe  
(Prof. Dr. Horst Vey, Dr. Siegmund Holsten, Dr. Rudolf Theilmann, Dr. Anne-  
marie Winther)

Rosgartenmuseum Konstanz  
(Elisabeth von Gleichenstein M.A.)

Reiß-Museum der Stadt Mannheim, Theatersammlung  
(Prof. Dr. Karin von Welck, Liselotte Homering)

Galerie Brigitte Mauch, Göppingen

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München  
Staatsgalerie in der Kunsthalle Augsburg  
(Prof. Dr. Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Dr. Joachim Kaak, Ingrid  
Huber)

Museum im Ritterhaus, Offenburg  
(Dr. Martin Ruch, Dr. Gerlinde Brandenburger-Eisele)

Kulturamt der Stadt Pforzheim  
(Dr. Alfred Hübner)

Sammlung Landkreis Ravensburg  
(Helmut Braun, Gerd Schwarz)

Hanna Rebske-Beier

Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen  
(Dr. Beate Grubert-Thurow)

Lore Riesle, Waiblingen

Sammlung Rieth

Sammlung Romacker

Galerie Schlichtenmaier Grafenau  
(Dr. Kuno Schlichtenmaier)

Museum der Stadt Schopfheim  
(Dr. Ulla K. Schmid)

Hällisch-Fränkisches Museum Schwäbisch-Hall  
(Dr. Isabella Fehle)

Hans Schwall, Karlsruhe-Daxlanden

Städtisches Kunstmuseum Singen  
(Christoph Bauer M.A.)

Archiv Baumeister Stuttgart  
(Krista Gutbrod)

Bund Bildender Künstlerinnen Württembergs e.V. Stuttgart  
(Ingrid Grabert-Thoma, Anneliese Höschele)

Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Stuttgart  
(Dr. Paula Lutum-Lenger)

Galerie der Stadt Stuttgart  
(Dr. Johann-Karl Schmidt, Dr. Ursula Zeller)

Staatsgalerie Stuttgart  
(Prof. Dr. Christian von Holst, Dr. Karin Frank v. Maur)

Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart  
(Prof. Dr. Christian von Holst, Dr. Ulrike Gauss)

Fritz Werner, Freiburg i. Br.

Dr. Elisabeth Wilkening

Adelhard Zippelius

und zahlreiche Leihgeber, die nicht genannt werden wollen.

## Dank

Waltraut Bucerius  
Jürgen Deicher  
Christa Deinzer-Kress  
Stephan von Freydorf  
Hildegard von Gierke  
Helmut und Ingeborg Goettl  
Prof. Dr. Wolfgang Hartmann  
Sabine Heilig M.A.  
Mirko Heipek  
Dr. Helmut Herbst  
Dr. Susanne Himmelheber  
Karl-Ludwig Hofmann  
Walter Jacobi  
Dr. Gerhard Kabierske  
Christl Kaupa  
Martin Kraus  
Sabine Krause M.A.  
Michael Lesehr  
Helmut Märkt  
Christoph Neeff  
Gudrun Nitsche  
Bernd Riedle  
Hedwig Rieth  
Bruno Rilling  
Dr. Wilfried Röbling  
Dr. Kuno Schlichtenmaier  
Dr. Franz Schwarzbauer  
Dr. Andreas Vowinckel  
Dr. Helga Walter-Dressler  
Wiltraut Wieland  
Rolf Wörner



# FARBTAFELN





Marie Ellenrieder, Kniendes Mädchen, einen Blumenkorb ausschüttend, 1841



Sophie Reinhard, Die heilige Elisabeth mit dem Johannesknaben, vor 1818



Marie Ellenrieder, Heilige Cäcilie, 1816



Marie Ellenrieder, Gräfin Louise und Graf Ludwig von Langenstein und Gondelsheim, 1833



Sophie Ley, Stilleben mit Magnolien, 1899



Helene Stromeyer, Huflattich, 1858



Helene Stromeyer, Rivierarosen, 1899



Resi Borgmann, Früchtestilleben mit Melonen, 1893



Marie Gratz, Bildnis Mathilde Model, geb. Neumann, 1891



Emilie Stephan, Stilleben mit Teekanne, o.J.



Alice Trübner, Stilleben, o.J.



Margarethe Hormuth-Kallmorgen, Pfingstrosen, o.J.



Margarethe Hormuth-Kallmorgen, Mohnblumen, o.J.



Clara Schuberg, Roter Mohn, um 1900



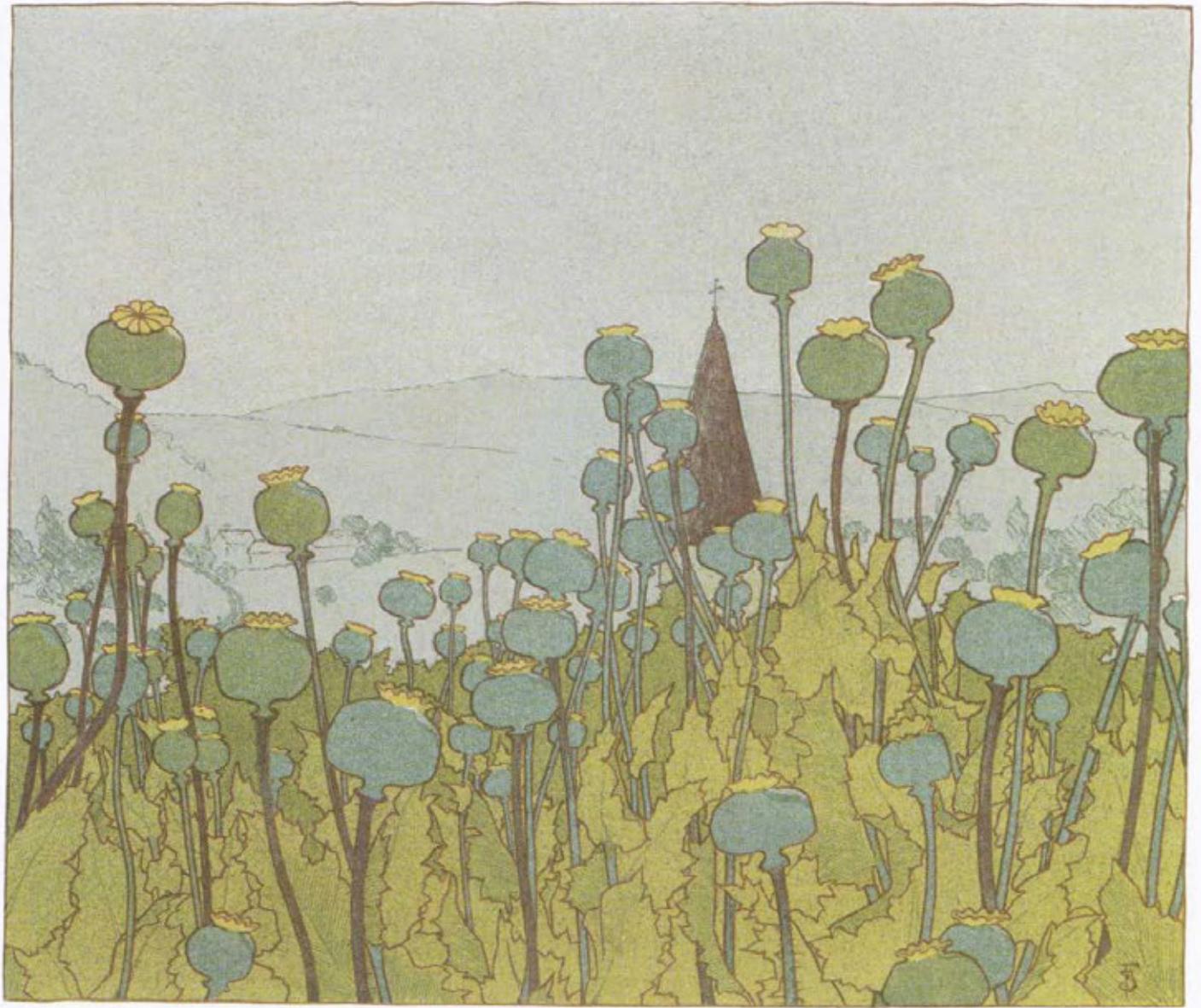
Dora Horn-Zippelius, Mohnblumenfeld, um 1910



Franziska Hübsch, Heidelberg von Osten, o.J.



Martha Kropp, Bildnis Signora Pinazzi, 1910



Jenny Fikentscher, Mohnfeld, 1898



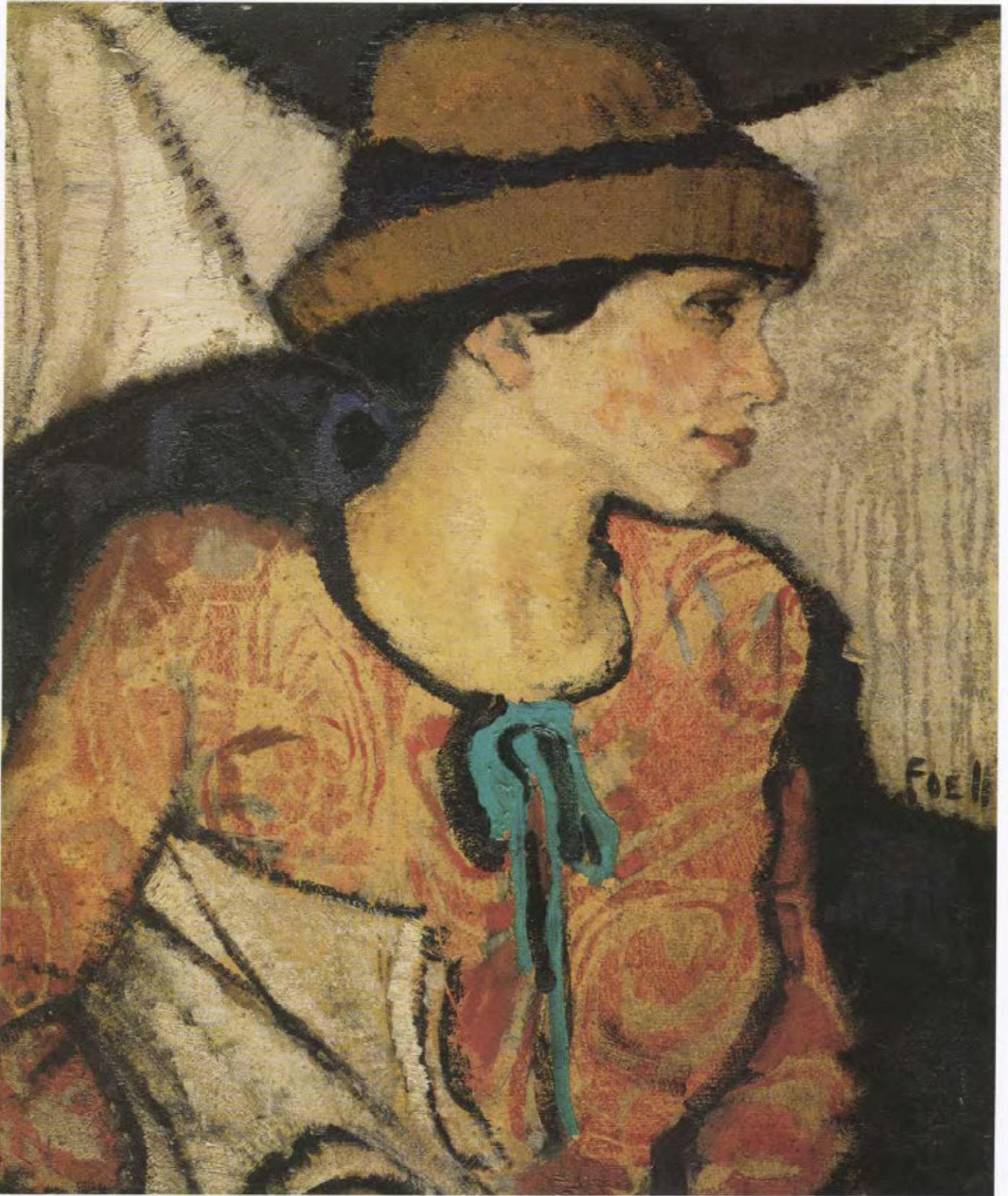
Jenny Fikentscher, Malven, 1901/02



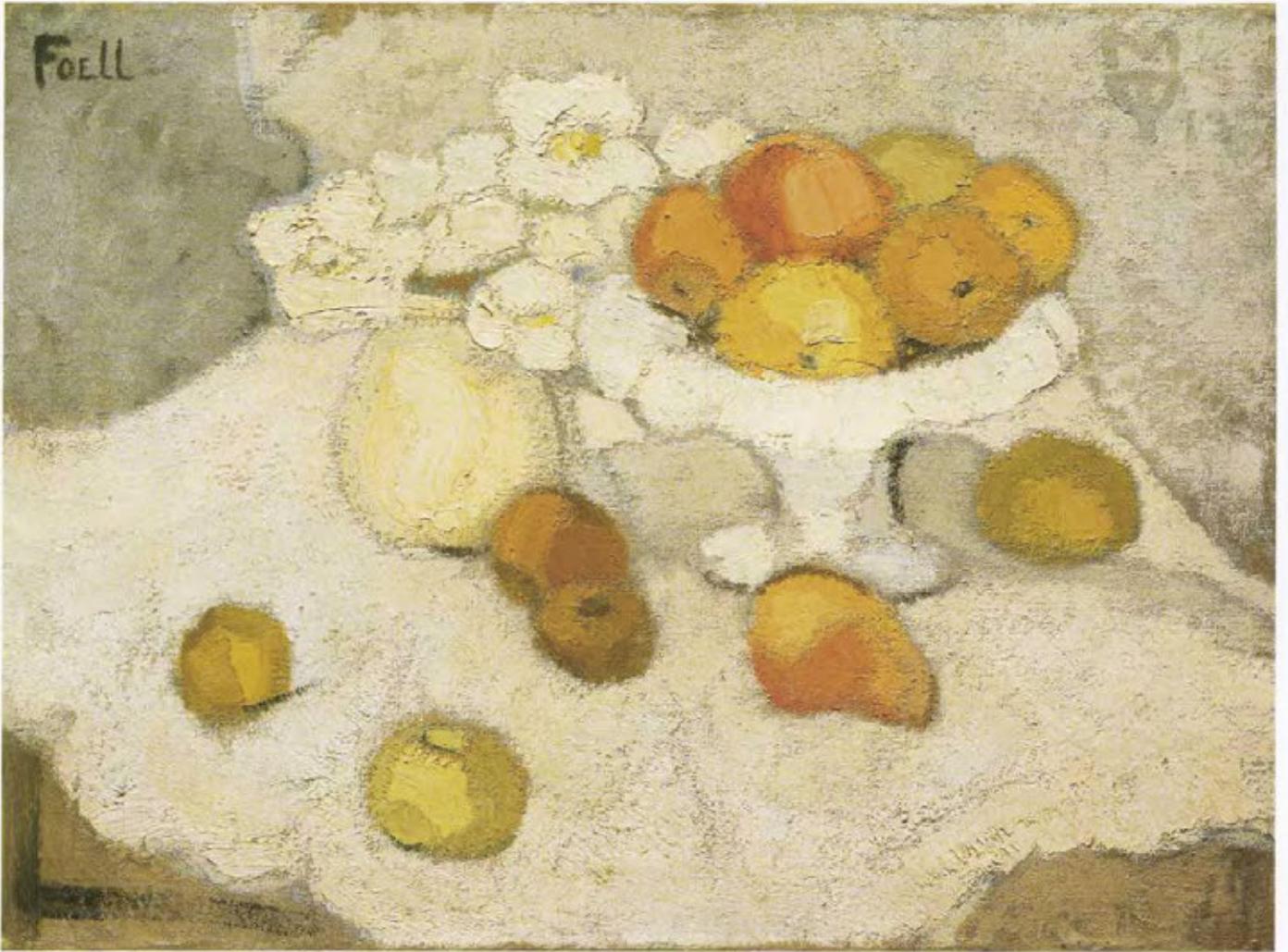
Berta Welte, Junge Tannen, 1909



Sophie Ley, Fingerhut im Walde, o.J.



Maria Hiller-Foell, Damenporträt, 1913/14



Maria Hiller-Foell, Weißes Stilleben, 1913



Maria Hiller-Foell, Ruhende Frau mit Katzen, um 1923



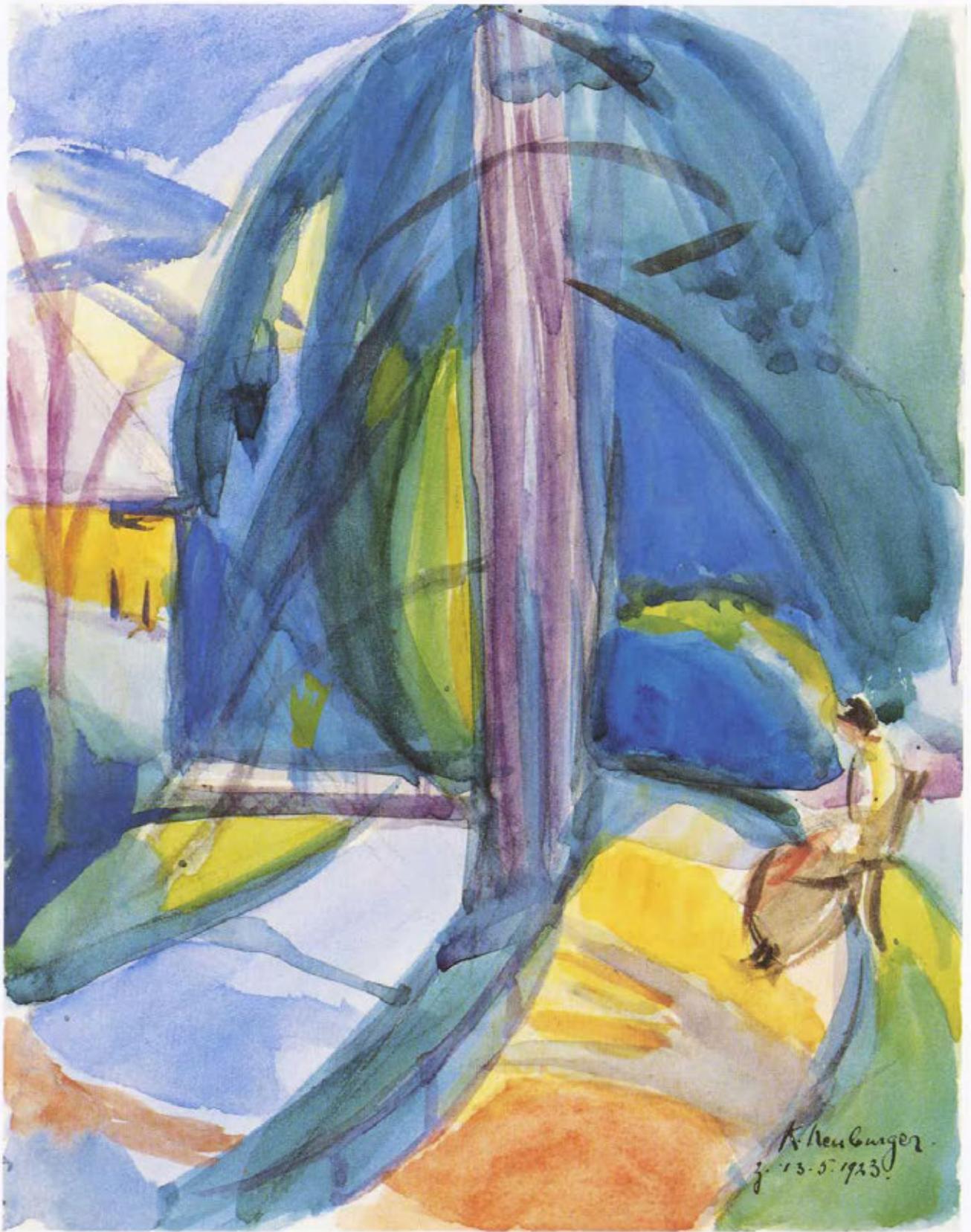
Maria Caspar-Filser, Tulpenstilleben mit gelber Tasse, 1916



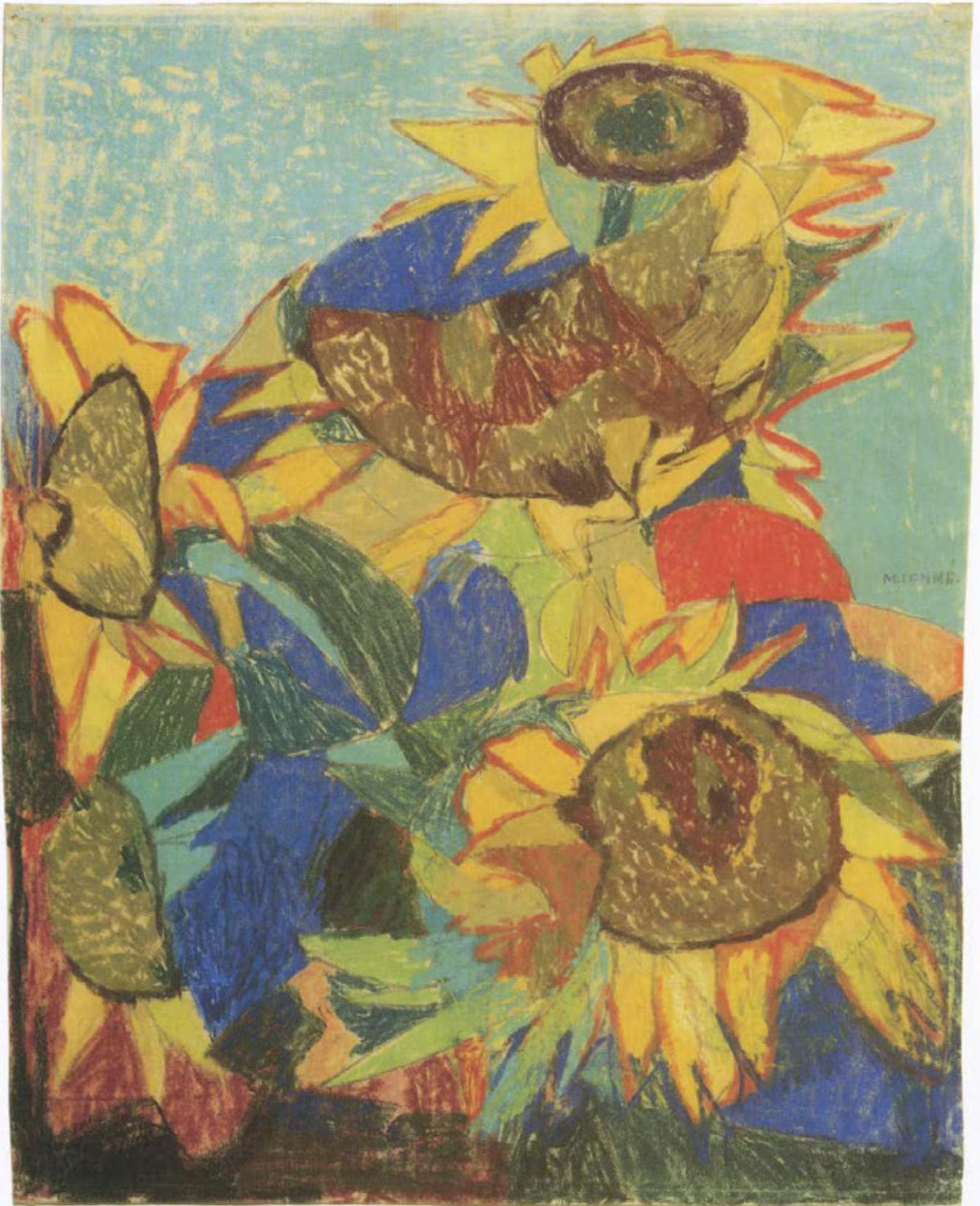
Luise Deicher, Die armen Buben, um 1915



Luise Deicher, Baden-Baden, 1925



Klara Neuburger, Dame im Park, 1923



Maria Lemmé, Sonnenblumen, o.J.



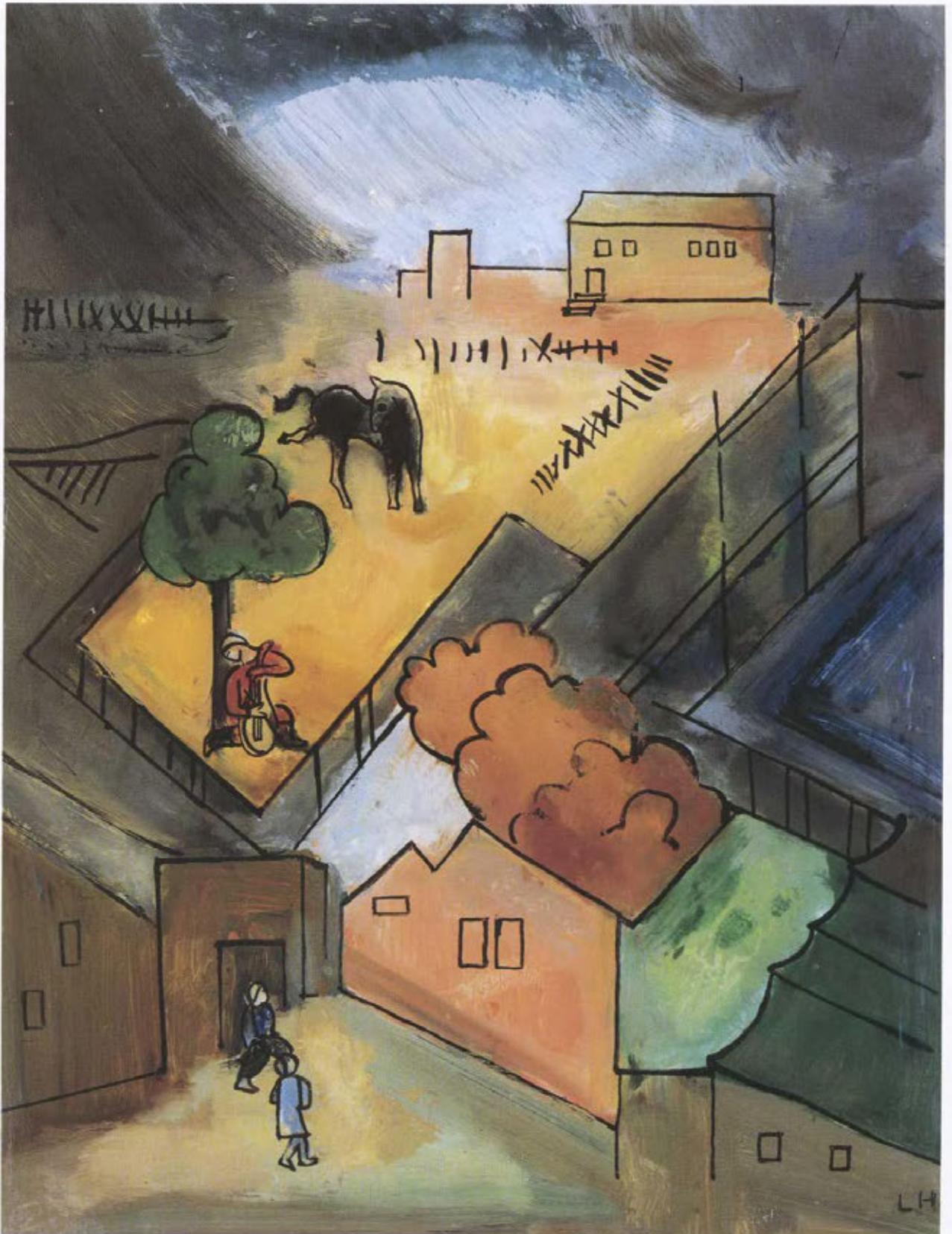
Käthe Loewenthal, Schneeschmelze im Gebirge, o.J.



Hedwig Pfizenmayer, Variété, 1931



Alice Haarbürger, Spielzeugstilleben, o.J.



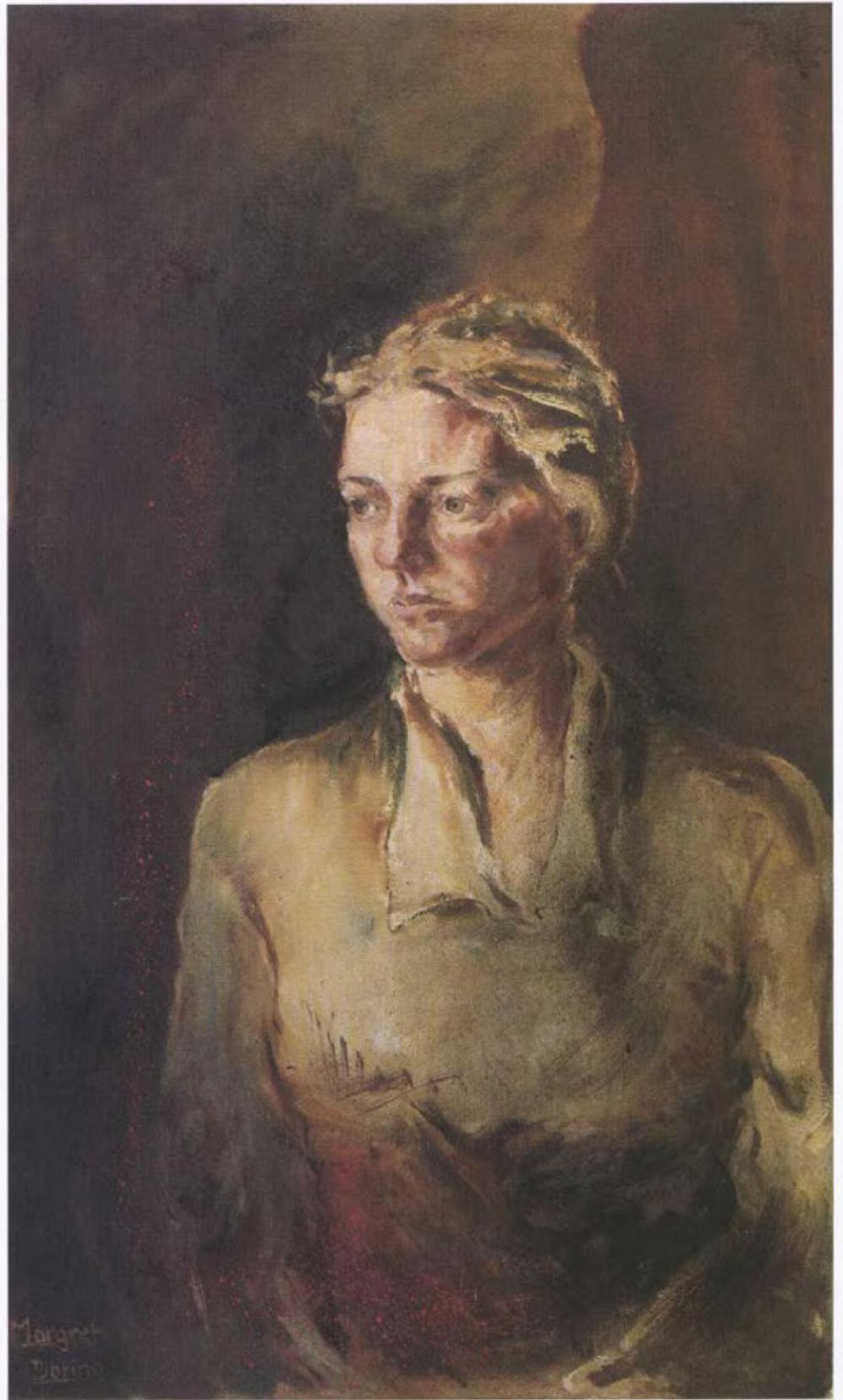
Lily Hildebrandt, Dorfplatz mit roter Figur, 1920/22



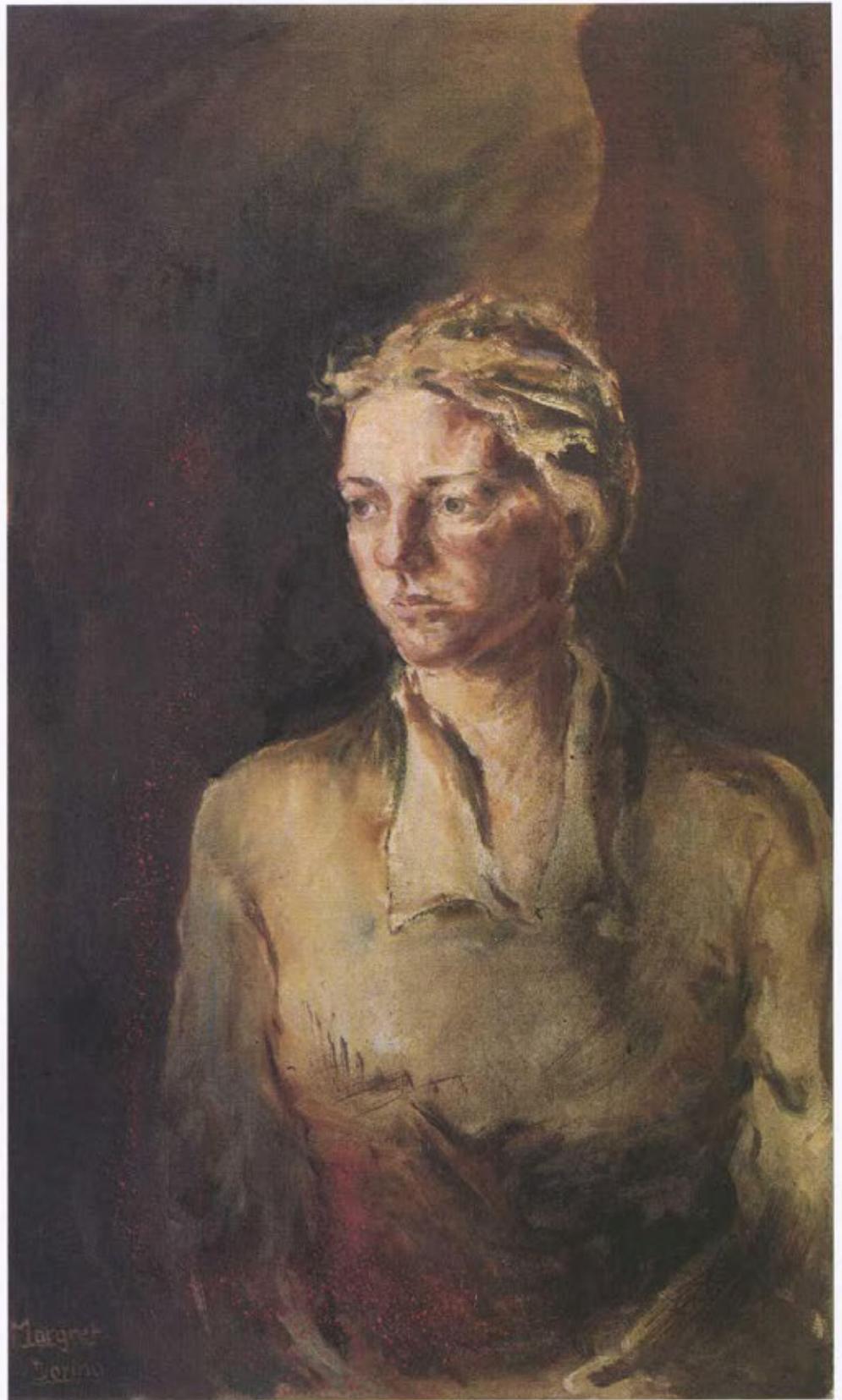
Käthe Schaller-Härlin, Selbstbildnis mit Pinsel und Palette, 1923



Marie Sieger, Bildnis Magd Kathrine, 1913



Margret Hofheinz-Döring, Herta, 1936



Margret Hofheinz-Döring, Herta, 1936



Maria Caspar-Filser, Maigewitter, 1932



Maria Caspar-Filser, Melonenstilleben, 1934



Ida Kerkovius, Selbstbildnis, 1929



Ida Kerkovius, Verkündigung (Selbstbildnis), 1932



Gretel Haas-Gerber, Großmutter und Enkelin, 1928



Gretel Haas-Gerber, Die Alten, 1929



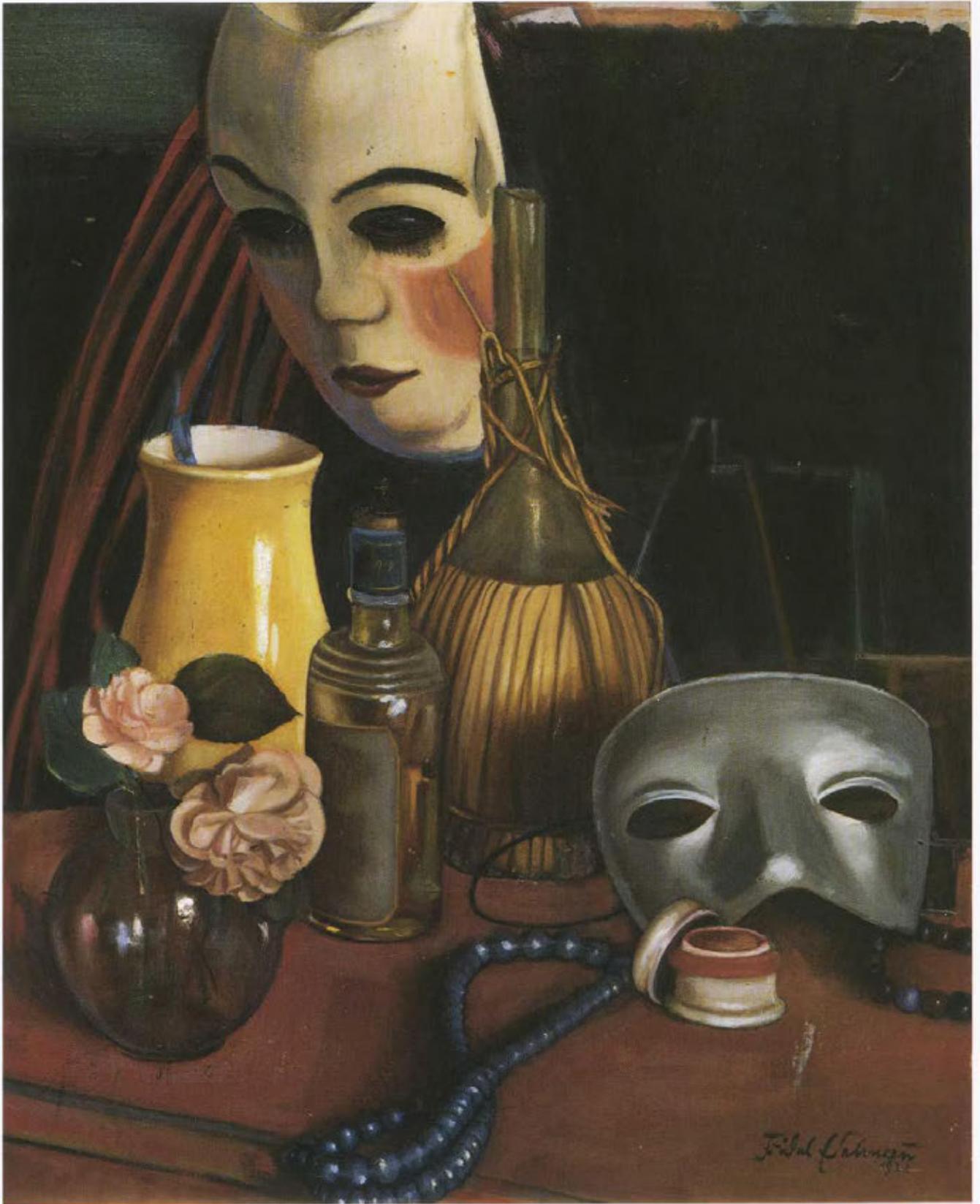
Hanna Nagel, Selbstbildnis, 1929



Annemarie Heinrich, Stilleben im Atelier, 1931



Fridel Dethleffs-Edelmann, Selbstbildnis, 1932



Fridel Dethleffs-Edelmann, Masken, 1928



Melitta, Mädchen in Gedanken, 1935



Martha Kropp, Bildnis Kurt Martin, um 1930



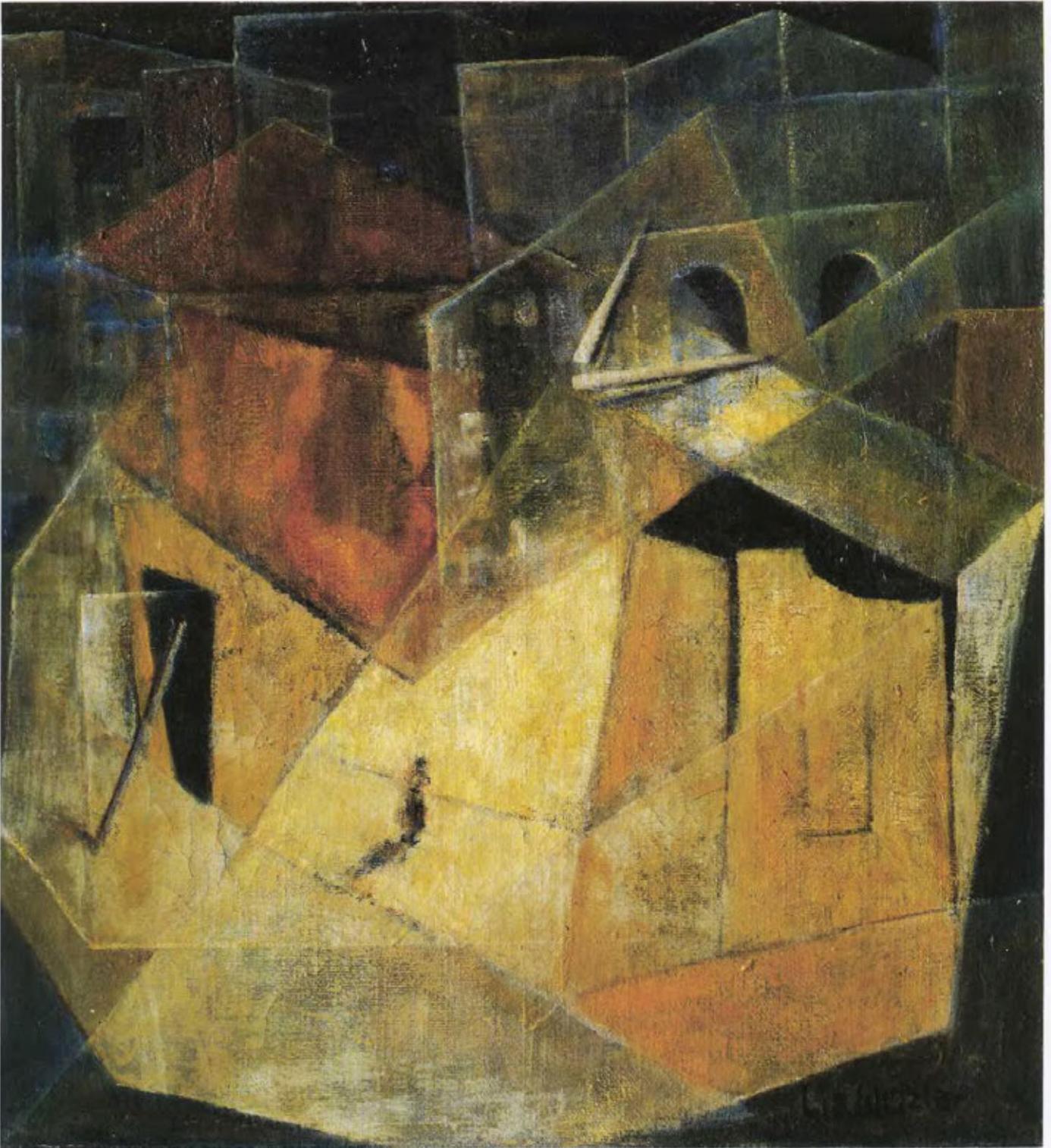
Margarethe Jordan-Uhrig, Begonien und Glasschale, o.J.



Margarethe Jordan-Uhrig, Allerseelen, 1932



Margot Werner-Galow, Sense schwingender Tod, um 1940



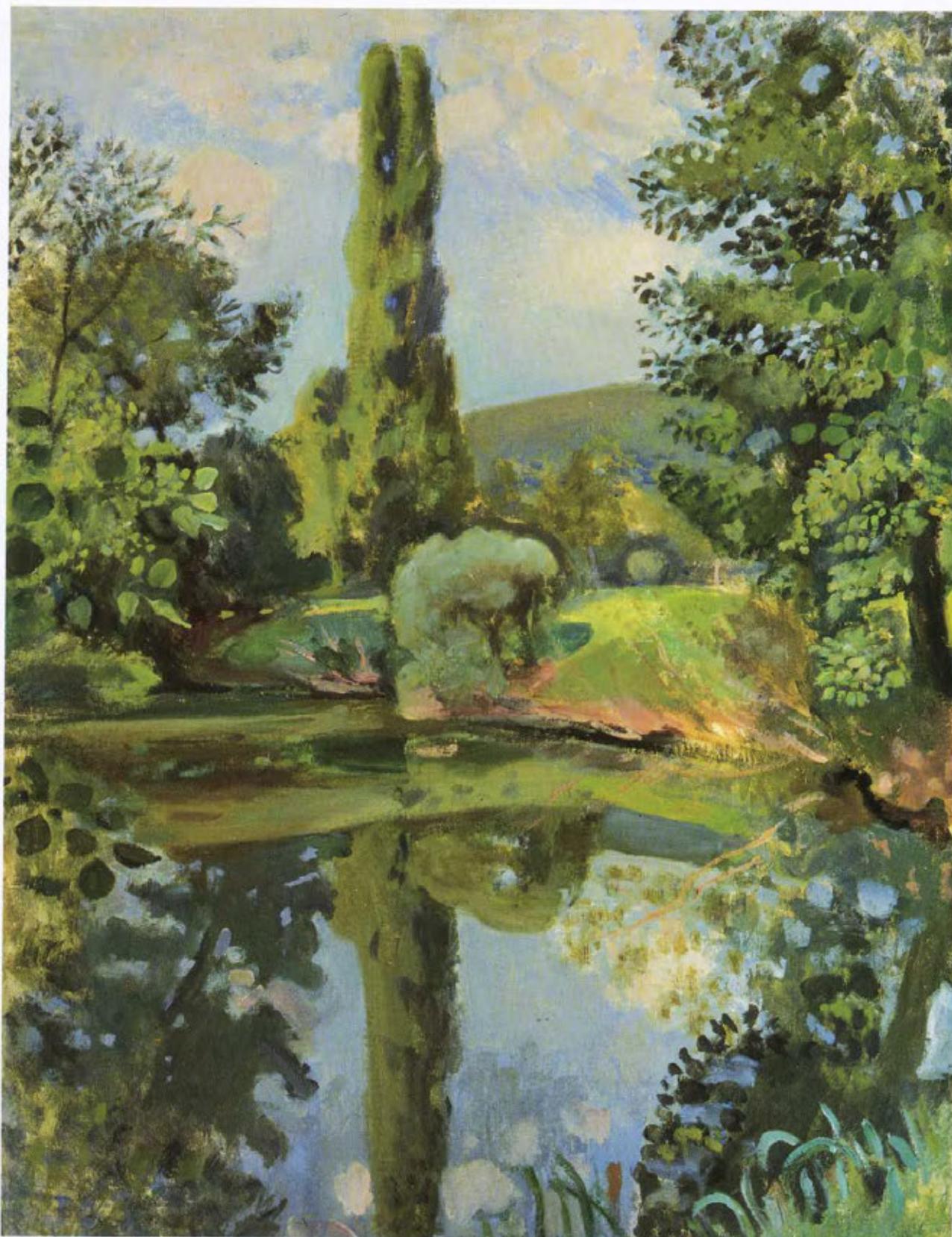
Liesel Wetzlar, Heimkehr, um 1930



Marianne Spannagel, Winterlandschaft bei Hödingen am Überlinger See, o.J.



Fridel Dethleffs-Edelmann, Selbstbildnis mit Mann und Kind, 1935/37



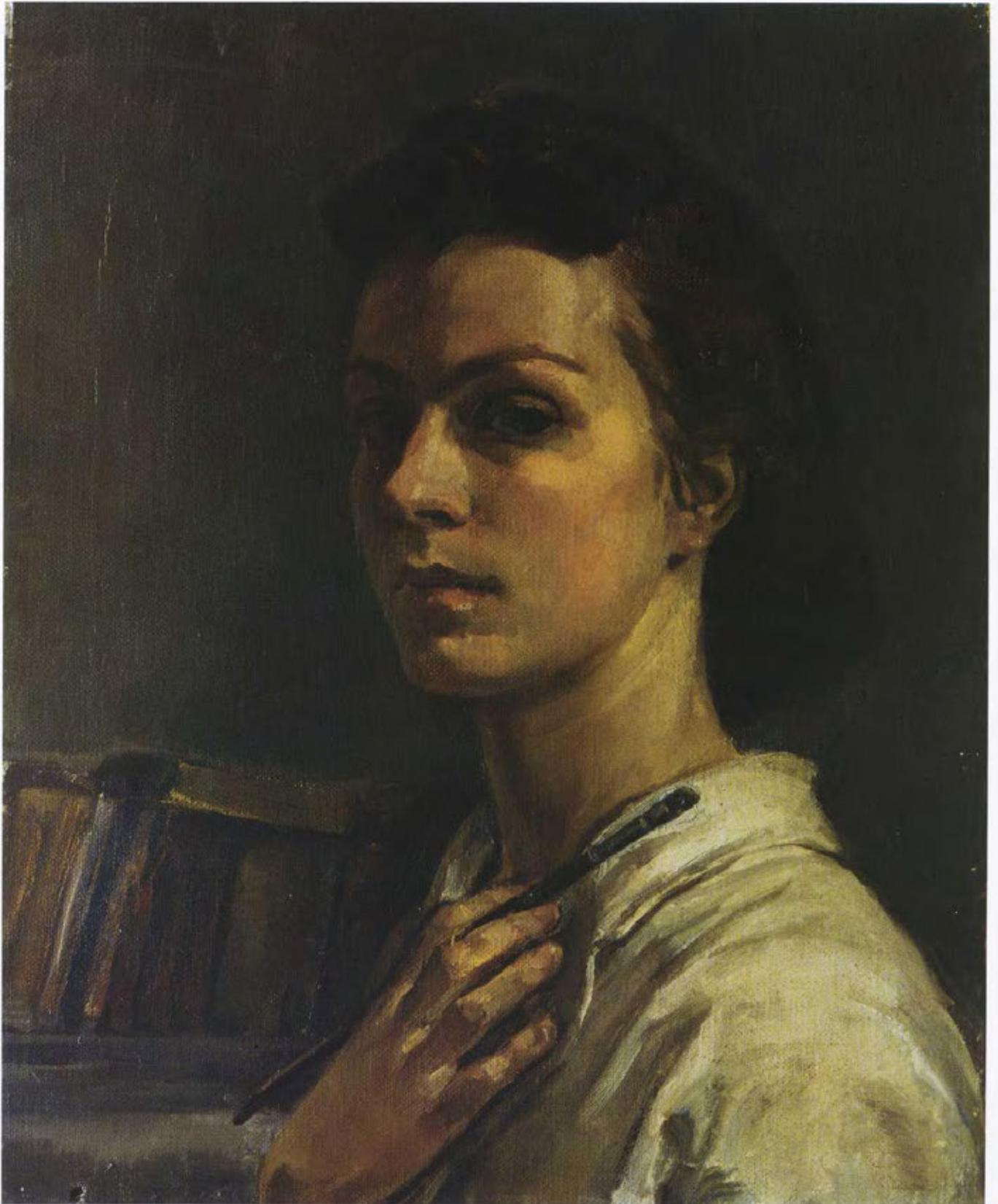
Liselotte Brill, Am Bach bei Söllingen, 1939/40



Liselotte Brill, Guta von Freydorf, 1936

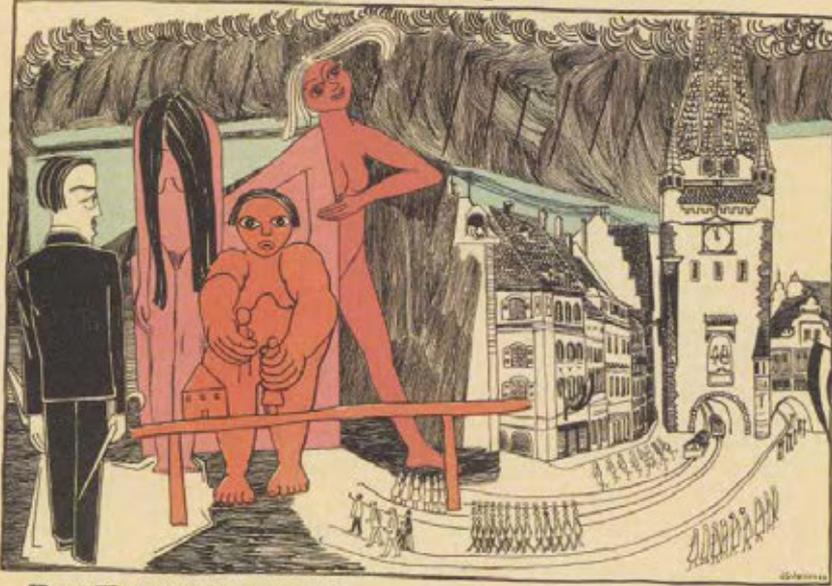


Susanne Dewald, Selbstbildnis, 1940



Susanne Dewald, Selbstbildnis mit Pinsel, 1940

X **Ein Kampf** X



s. **Erst: Es, Sie und ihr Schreien.**

X **Ein Kampf** X



9. **End: Geschlossener Contact.**

Josefine Schaller, Blatt 5 und 9 aus der Mappe »Liebe Welt, wie fass ich dich«, 1922



Josefine Schaller, Blatt 1, 2, 3 und 4 aus der Mappe »Liebe Welt, wie fass ich dich«, 1922

× Ein Kampf ×



6. Ein Hindes Versagen.

× Ein Kampf ×



9. Ein Schreck.

× Ein Kampf ×

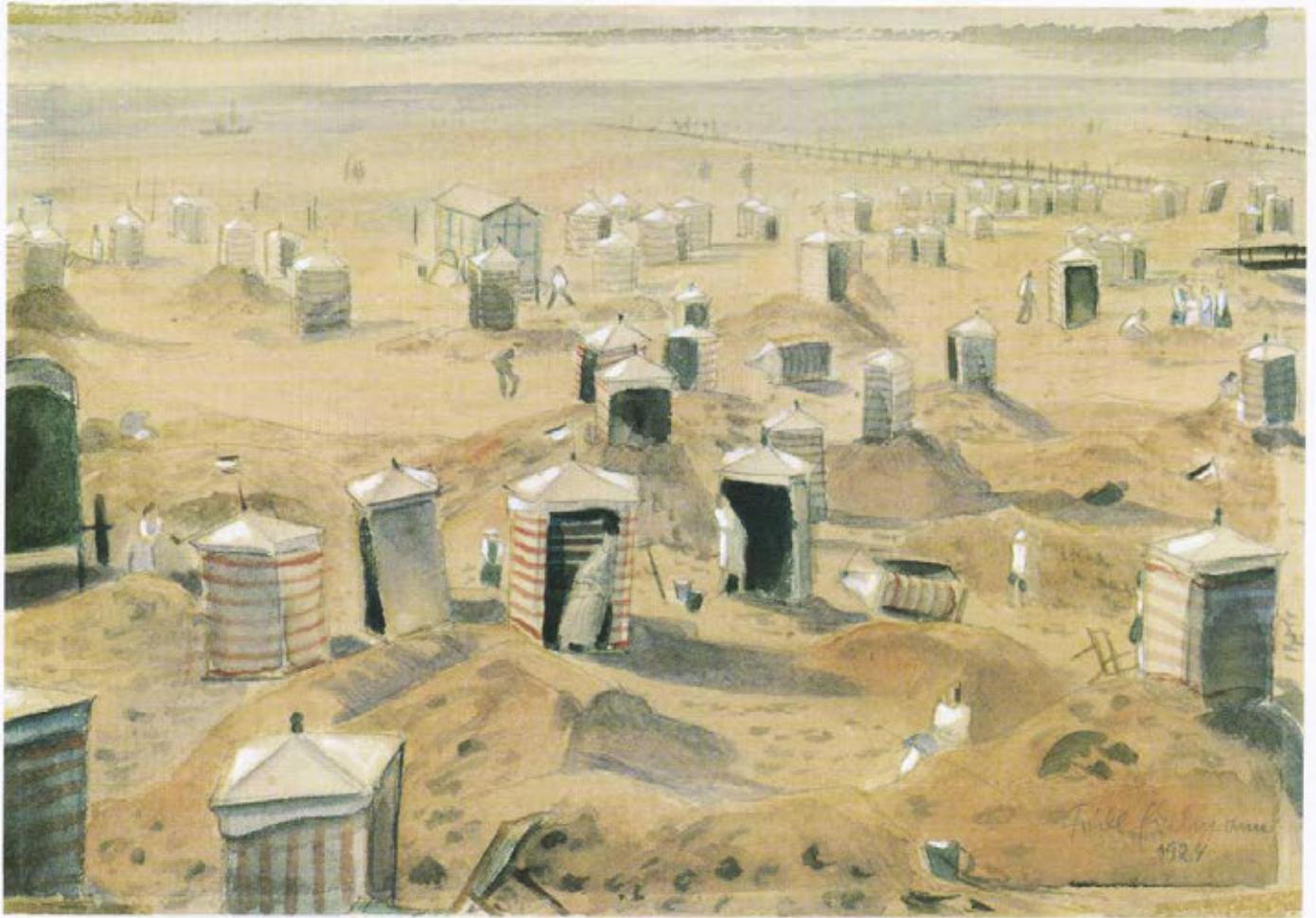


8. Eine Rose und grüne Blätter über umfassendes Lebensglück.

× Ein Kampf ×



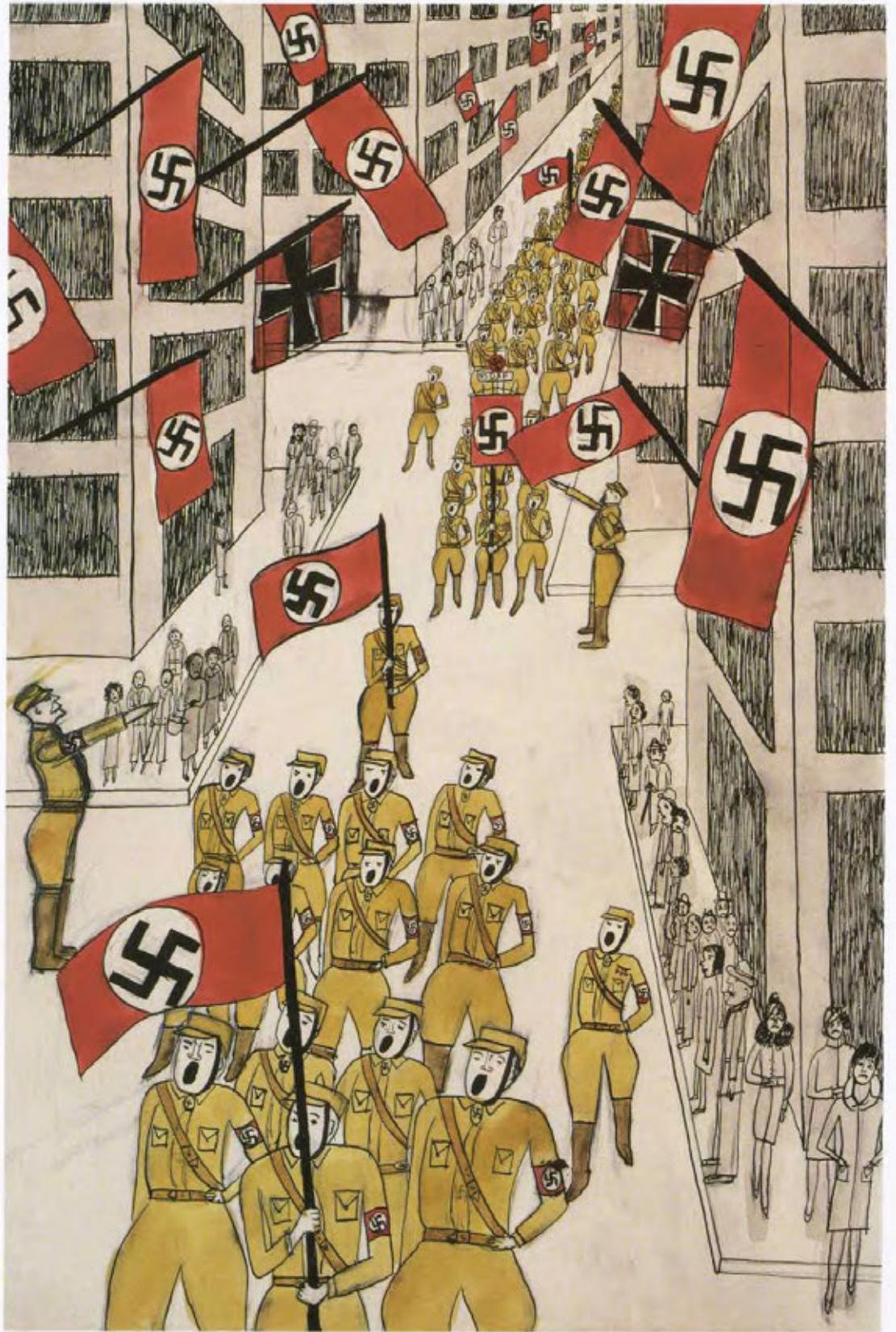
10. Eine Blüte und Anfang.



Fridel Dethleffs-Edelmann, Borkum, 1924



Otilie Cieluszek, Die neuen Herrscher, vor 1933



Otilie Cieluszek, Aufmarsch, vor 1933



Gertrud Billmaier, Künstlers Nachlaß, 1938



Martha Kuhn-Weber, Frau und Katzen, um 1930



Clara Kress, Die Puppenfamilie, 1935/37



Clara Kress, Verspottung, um 1939



Ida Kerkovius, Blick aus dem Fenster, um 1935



Ida Kerkovius, Polnische Landschaft, 1943



Ida Kerkovius, Seerosenteich mit zwei Mädchen, 1945

## Unmündigkeit und Emanzipation

Die Geschichte der Frauen des Bürgertums 1800 bis 1945.  
Ein Überblick.

### Kunst und Liebe

Die Kunst scheint das Gebären des Mannes zu sein, das Trennungphänomen [. . .] von der innigen Vereinigung der Liebe. Das Weib gebiert Menschen, der Mann das Kunstwerk. Sehnsucht wird nie ein Kunstwerk darstellen, nur die Ruhe der Schwangerschaft. Der Mann geht aus der Liebe schwanger mit dem Kunstwerk, das Weib schwanger mit dem Kinde, hervor. Menschheit und Kunst sind zwei Geschlechter.« — »Nur in der Kunst besteht der Mensch, nur im Menschen die Kunst. Als Gebährerin ist das Weib Künstlerin, als Künstler der Mann ein Gebährer. So begleitet die Kunst den Menschen durchs Leben.«<sup>1</sup>

Diese zwei Fragmente verfaßte 1803 der der romantischen Philosophie nahestehende Physiker Johann Wilhelm Ritter, der damit ein Konzept künstlerischen Schaffens formulierte, das die Kunst zu einem Werk der Liebe werden ließ.

Ritters Ideen sind exemplarisch für seine Zeit und markieren zugleich den Ausgangspunkt für die Anstrengungen der Frauen des Bürgertums im 19. Jahrhundert, am kulturellen Geschehen teilzunehmen. Die Geschichte der bürgerlichen Frauen in Deutschland in der Zeit von 1800 bis 1945 ist gekennzeichnet durch Erfolge und Niederlagen in dem Bemühen um Emanzipation, um Selbständigkeit und um eigene Ausdrucksmöglichkeiten.<sup>2</sup>

Die Vorstellungen Johann Wilhelm Ritters blieben nicht auf den Kunstbereich beschränkt, sie waren Teil eines transzendentalen Weltbildes, in dem das Geschlechterverhältnis eine grundlegende Bedeutung hatte: »Der Mann ist das Fremde, die Frau das Einheimische auf Erden. Sie zu ehren ist sein Geschäft. Es ist daher nichts schrecklicher, als einseitige Unterwürfigkeit des Weibes; es heißt von ihrer Seite, der Erde ihr Recht vergeben. Man liebt die Erde. Darum findest du in der Liebe aller Geheimnisse Ent-räthselung. Kenne die Frau, so fällt das Uebrige Dir Alles zu.« An anderer Stelle führt Ritter aus: »Der Mann ist der Frau ein *Gott*, die Frau dem Manne eine *Natur*. Gott und Natur gehen zu *Welt* zusammen.«<sup>3</sup>

Die Erkenntnis der Wahrheit und der Natur eröffnet sich dem Mann — folgt man den Vorstellungen der Romantiker — im Blick auf die Frau, die selbst, da sie Natur ist, nicht erkennen muß, da sie die Wahrheit in sich trägt. Die Frau als naturhaftes außerzeitliches Sein ohne Entwicklung und ohne Geschichte hat ihren Ort in den Wissenschaften und den Künsten als

Objekt der Erkenntnis oder auch als schöne Hülle der sich in ihr bergenden Wahrheit. In einem solchen Entwurf künstlerischen Schaffens und wissenschaftlicher Erkenntnis wird eine Wissenschaftlerin und Künstlerin zu einem sexuellen Monster, zu einem Mannweib. Weibliches Menschen- und Künstlertum soll sich allein in der Mutterschaft erfüllen. Die Frau ist die Natur, die er malt, sie ist das Sein, das er auf Leinwand bannt, sie ist Muse, Modell, Geliebte, Mutter des Sohnes, aber stumm, ohne eigenen Ausdruck, Abgebildete ohne eigene Bilder.<sup>4</sup> Dies sind durchaus nicht nur die Gedanken eines Romantikers der Naturwissenschaften, der sehnsüchtig das Geheimnis des Weiblichen verklärt und enträtselt, denn das von Ritter beschriebene Geschlechterverhältnis sollte nicht allein für die Bereiche der Kunst, der Wissenschaft und der Liebe gelten und blieb auch nicht zwischen Buchdeckeln gebannt.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwarfen Vertreter und Vertreterinnen des neu entstehenden städtischen gebildeten Beamten- und Wirtschaftsbürgertums ein Konzept für das Zusammenleben der Geschlechter, das auf Liebe basieren sollte und auf der Annahme beruhte, daß Männer und Frauen von der Natur gegebene unterschiedliche, sich ergänzende Geschlechtscharaktere hätten.<sup>5</sup>

Die Zeit der Romantik war dabei eine Phase des Übergangs, zu Lebzeiten des Physikers Ritter gab es noch – wenn auch vereinzelt – hoch angesehene Malerinnen, die ihr Lebensglück auch in der Kunst und nicht ausschließlich in der Mutterschaft suchten. Eine von ihnen war die spätere Karlsruher Hofmalerin Sophie Reinhard. Über eine Begegnung mit der 22-jährigen Künstlerin notierte im August 1797 der damals 25-jährige Handelsmann und spätere Karlsruher Oberbürgermeister Wilhelm Christian Griesbach in seinem Tagebuch: »es waren sehr viele Damen da [in Steinbach, d. V.], unter andern auch die Sophie Reinhardt, die ich wegen ihrem *genie* immer bewundere, obgleich so manches an ihr tadelhaft seyn soll.«<sup>6</sup> In der Wahrnehmung des gebildeten und biedereren Bürgersmannes folgt der Bewunderung des weiblichen Genies sogleich ein »obgleich«, und dieses zielt nicht auf das Werk, sondern auf die Person der Künstlerin, auf ihr Benehmen. Sophie Reinhard gehörte zu der letzten Generation, die die Beschränkungen des Lebens, die das städtische Bürgertum für das weibliche Geschlecht vorschrieb, noch nicht traf. Seit Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte sich das Bildungs- und Wirtschaftsbürgertum zur werte- und normenprägenden Kraft in der deutschen Gesellschaft. Griesbach war ein typischer Vertreter dieser gesellschaftlichen Schicht im deutschen Südwesten, der als liberal und den allgemeinen Emanzipationsbestrebungen gegenüber als aufgeschlossen galt.

Die Zeit um 1800 war eine Epoche tiefgreifender politischer und gesellschaftlicher Umbrüche. Die Französische Revolution und die Napoleonische Außenpolitik bewirkten in den Nachbarländern neue politische Strukturen, überkommene Herrschaftsformen und Verwaltungsorganisationen wurden abgeschafft zugunsten moderner Staatsgründungen, alte Eliten verloren ihren Einfluß und das städtische Bürgertum schuf die wirtschaftlichen und kulturellen Grundlagen für den eigenen sozialen Aufstieg.<sup>7</sup> Aus der territorial zerstückelten Markgrafschaft Baden wurde das Großherzogtum Baden, für das 1808 eine Verfassung verkündet wurde, die als freiheitlichste

in Deutschland galt. Sie sicherte allen Badnern Grundrechte und verschaffte denjenigen Männern im Alter ab 25 Jahren, die in einer badischen Gemeinde das Bürgerrecht besaßen, das Wahlrecht für die zweite Kammer des Ständehauses, d. h. des Parlaments.

Die Verfassung kennzeichnete den Beginn demokratischer Entwicklungen, an denen die Frauen jedoch lange Zeit nicht teilhaben sollten. Unter Berufung auf die Natur wurden sie aus der Politik und den Institutionen der Kunst ausgeschlossen. Einer der prominentesten Vertreter des badischen Liberalismus, der Abgeordnete Carl Theodor Welcker, verfaßte für das seit 1834 von ihm und Karl von Rotteck herausgegebene Staatslexikon »Encyclopädie der sämtlichen Staatswissenschaften für alle Stände« den Artikel über die »Geschlechterverhältnisse«. Er beschrieb »den stärkeren, kühneren, freieren Mann als schaffenden Gründer, Lenker, Ernährer und Schützer der Familie«, den es hinaustreibe »ins äußere Leben [. . .], in den Rechts- und Waffenkampf«. Dagegen habe die Natur »die schwächere, abhängige, schüchterne Frau zum Schützling des Mannes« bestimmt und »auf das stillere Haus, [. . .] auf die Bewahrung der heiligen Flamme des häuslichen Herdes« verwiesen.<sup>8</sup>

Nun war der romantische Entwurf des Geschlechterverhältnisses als Lexikonwissen auf eine Festschreibung einer geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung verengt, die die Frau zum Schützling des Mannes, d. h. zur Unmündigkeit bestimmte. Diese Entwicklung, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts auch in Deutschland rechtspraktisch wirksam wurde, »setzte nicht einfach traditionelle Privilegien fort, sondern versuchte nach Auflösung der ständischen Ordnung, nach der grundsätzlichen Infragestellung hergebrachter Ungleichheiten in der Französischen Revolution und im Zustand gesellschaftlicher Anomie wenigstens im Privatbereich, in der Familie, neue Haltungen und Stützen zu gewinnen.«<sup>9</sup> Dieses wurde noch in dem 1896 verabschiedeten Bürgerlichen Gesetzbuch festgeschrieben, das unverheirateten Frauen über 25 Jahren die volle Rechtsmündigkeit zusprach, sie den verheirateten Frauen aber weiterhin verwehrte.<sup>10</sup> Die Frauenrechtlerin und Juristin Dr. Anita Augspurg kommentierte 1905 die neue Rechtslage: »Für eine Frau von Selbstachtung, welche die gesetzlichen Wirkungen der bürgerlichen Eheschließung kennt, ist es nach meiner Überzeugung unmöglich, eine legitime Heirat einzugehen. Ihr Selbsterhaltungstrieb, die Achtung vor sich selbst und ihr Anspruch auf die Achtung ihres Mannes läßt nur die Möglichkeit einer freien Ehe offen.«<sup>11</sup>

Solche Worte wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch in Frauenkreisen als skandalös empfunden, doch weisen sie darauf hin, daß zu dieser Zeit das von Welcker beschriebene Geschlechterverhältnis nicht mehr ohne Widerspruch blieb.

Die von ihm beschworene »heilige Flamme des häuslichen Herdes«, d. h. die Hausarbeit, verlor im Laufe des 19. Jahrhunderts an wirtschaftlicher Bedeutung, da viele der bisher von der Hausfrau übernommenen Tätigkeiten durch die industrielle Produktion überflüssig wurden. Die städtischen Wohnungen waren zu klein für eine Vorratswirtschaft, technische Neuerungen erleichterten die täglichen Verrichtungen im Hause, und die Arbeit der Hausfrau leistete kaum noch einen Beitrag zum Familieneinkommen. Während die Väter, Ehemänner und Söhne sich im Zuge der Industrialisierung und des wirtschaftlichen Aufschwunges neue Berufsfelder schufen

und eroberten, verharteten die Töchter, Ehefrauen und Schwestern in der privaten Sphäre der Familie, die von all den rasanten Neuerungen ausgenommen sein sollte. »Die Frauen waren« — wie Gertrud Bäumer 1939 schrieb — »die Mitgeführten des Triumphzuges wirtschaftlich-politischer Macht. Die Leistung der Zeit ruhte auf den Männern, der *Sinn* dieser Periode und die geschichtliche Aufgabe dieser Generation schien nur und ausschließlich durch sie erfüllbar. Den Frauen blieb — in der Oberschicht der neuen wirtschaftlichen Macht — die Umwandlung des neuen Reichtums in persönlichen Luxus; sie hatten den Glanz und Erfolg zu »repräsentieren«, den sie nicht errungen hatten.«<sup>12</sup>

## Herzensbildung und Langeweile

Der nationalliberale Geschichtswissenschaftler Heinrich von Sybel wählte 1870 für die Beschreibung der Geschlechterverhältnisse dementsprechend die Begriffe »Enge« und »Weite«: »Das Gebiet der Frau ist das scheinbar Enge und Einförmige des inneren häuslichen Lebens: die Domäne des Mannes ist die weite Welt da draußen, die Wissenschaft, die Rechtsordnung, der Staat.«<sup>13</sup> Die Formulierung stammt aus einer Verteidigungsschrift gegen John Stuart Mills Werk »Die Hörigkeit der Frau«, das 1869 von Jenny Hirsch aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt worden war und in dem die politische Emanzipation der Frauen verlangt wurde.<sup>14</sup>

Seit der Erklärung der Menschenrechte hatte es — wenn auch vereinzelt — immer wieder Stimmen gegeben, die die Gleichberechtigung der Frauen verlangten. Daher mußte die Arbeitsteilung der Geschlechter als »Naturgesetz« verteidigt werden. Dabei erwies sich der Ausschluß aus den Bildungsinstitutionen als wirksames Instrument, die Frauen des Bürgertums auf ihre Weiblichkeit zu verweisen. Unter Berufung auf die Natur der Frau wurde ihnen die Aneignung von Wissen und Bildung als unweiblich vorenthalten. In seiner Schrift über »Die Grenzen weiblicher Bildung« meinte 1871 der Theologe Hermann Jacobi: »Mögen die Frauen den Männern den Kampf und die Arbeit lassen, das ist ihre Freude, das ist ihr Beruf. Mögen die Frauen in der Pflege reiner, warmer und inniger Gefühle, in der Bewachung der Güter, die der Mann erzeugt, in der Ordnung, Leitung und dem Schmuck des Hauses die von Gott ihnen anvertraute Aufgabe suchen.«<sup>15</sup>

Die »Pflege reiner, warmer und inniger Gefühle« bedurfte der Herzensbildung, aber nicht der wissenschaftlichen Kenntnisse. Hatte Sophie Reinhard noch bei dem Karlsruher Hofmaler und Galeriedirektor Philipp Jakob Bekker gelernt, so war schon ihrer Töchtergeneration eine solche fundierte Ausbildung verwehrt. Akademien, Gymnasien, Universitäten und Institutionen zur Vorbereitung auf Gewerbeberufe nahmen keine Frauen auf, alle höheren Bildungsanstalten waren ausschließlich männliche Orte. Wie für die Lebenswege der bildenden Künstlerinnen läßt sich in der Geschichte der Frauen des Bürgertums allgemein nachweisen, daß der Ausbruch aus dem scheinbar naturgesetzlich festgelegten weiblichen Dasein in der privaten Sphäre der Familie häufig nur über den Zugang zu Bildung und Ausbildung gelang.

Dabei gab es auch für das weibliche Geschlecht Schulen und Bildungsinstitutionen, die aber ausschließlich dem Elementarschulbereich zugeordnet

waren. In der Karlsruher »Allgemeinen Mädchen-Schule« z. B. lernten die Mädchen zu Beginn des 19. Jahrhunderts zwar Lesen, Schreiben, Rechnen, die deutsche Sprache, Naturlehre, Naturgeschichte, Geographie und Gesang, jedoch nur zwei Stunden täglich, um ihnen — wie es bei dem Karlsruher Chronisten Theodor Hartleben im Jahr 1815 hieß — »hinreichende Zeit zur Erlernung weiblicher Arbeiten und zur Theilnahme an den Haushaltsgeschäften zu gewähren.«<sup>16</sup> Auch war ihre Schulzeit ein Jahr kürzer als die der Jungen, die die »Allgemeine Knaben-Schule« besuchten. Neben den öffentlichen Schulen entstanden in fast allen städtischen Gemeinden Privatinstitute für die Töchter der Väter, die höheres Schulgeld zahlen konnten — die sogenannten höheren Töchterschulen. Das »höher« bezog sich aber nicht auf das Niveau der Bildung, sondern auf den gesellschaftlichen Stand der Schülerinnen. Eines der ersten Institute dieser Art war in Karlsruhe z. B. die »Graimbergische weibliche Erziehungs-Anstalt«, die »sich nicht auf Unterricht für die Töchter der gebildeten Stände *allein* beschränkte, sondern die feinere Erziehung im weiten Umfange bezweckte.« Dementsprechend wurde in diesem Institut »die Hauptsorgfalt auf *sittliche* und *physische* Erziehung gewendet, wie sie das zarte, züchtige Mädchen bedarf.«<sup>17</sup> Gelehrt wurde neben den allgemein üblichen Schulfächern Religion und Sittenlehre, Institutssprache war französisch. Doch auch die künstlerisch-ästhetischen Fähigkeiten der Mädchen sollten geschult werden. Sie lernten ausdrucksvolles Lesen, Kalligraphie und Zeichnen und »jede Art von weiblicher Arbeit, von dem einfachsten Nähen an bis zu der feinsten Stickerei.« Die Schulbildung sollte auf das Dasein als Hausfrau in einem Haushalt des Bürgertums vorbereiten, dazu gehörte ein gewisses Maß an Bildung, feine Umgangsformen und die Fähigkeit, im Zeichnen, Klavierspielen und Gesang zumindest zu dilletieren.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden auf dieser Basis zahlreiche private Mädchenschulen und Töchterinstitute, manche von ihnen genossen höchste Protektion.<sup>18</sup> So stand die Karlsruher Viktoria-Schule unter dem Protektorat der Großherzogin und vermittelte die beste Mädchenbildung, die in der badischen Haupt- und Residenzstadt geboten wurde und an die sich die Karlsruherin Anna Ettlinger erinnerte: »Was unserer Schule nachzurühmen ist, das war ihre musterhafte Disziplin [. . .] Der Lehrplan war aber ziemlich dürftig zugeschnitten und litt besonders darunter, daß nirgends ein tiefer geistiger Hintergrund sich zeigte. Wenn man nicht schon von zu Hause manches mitbrachte, hier wäre man kaum zum selbständigen Denken angeregt worden.«<sup>19</sup>

Die Schulzeit der Töchter des Bürgertums endete mit der Konfirmation, dann begann die Zeit des Wartens auf den Bräutigam. Generationen von Töchtern des Bürgertums verbrachten diese Jahre zwischen Schule und Eheschließung mit müßiger Tändelei und geisttötender Handarbeit. Die 1833 geborene Berliner Schriftstellerin Hedwig Dohm stickte monatelang an einem Teppich »mit lauter großen Rosenbouquets«: »O dieser scheußliche, seelenmordende Teppich. [. . .] Nie hatte ein Mädchen weniger Lust und Geschick zu Handarbeiten gehabt als ich. Meine Mutter hätte für eine verhältnismäßig geringe Summe einen viel hübscheren Teppich als den von mir gestickten kaufen können. Aber das große, faule Mädchen sollte doch nützlich beschäftigt werden.«<sup>20</sup> Alice Salomon, die 1872 in Berlin geborene Begründerin der Sozialen Frauenschulen, berichtete über die

Jahre nach der Schulzeit: »In der Tat war diese Zeit — von meinem fünfzehnten bis zum zwanzigsten Jahre — die unglücklichste meines Lebens. [. . .] Die Tage auszufüllen, sinnvoll auszufüllen, schien mir äußerst schwer [. . .]. Mit fünfzehn lernte ich kochen, mit sechzehn schneiden, und daneben nahm ich all diese Jahre lang an den Stickereikursen [. . .] teil. Ich habe jahrelang täglich mindestens vier Stunden verstrickt.«<sup>21</sup>

Stricken, Sticken, Klavierspielen, Zeichnen und Malen waren keine Tätigkeiten, die die Möglichkeit eines künstlerischen Ausdruckes eröffneten, es waren musische Beschäftigungen für eine Wohnzimmerkultur und für die Repräsentation des Reichtums und Bildungsstandes des Vaters und späteren Ehemannes. Hundertfach wurden filigrane Taschentücher gestickt, zahllose Blumensträuße auf Papier gebannt und stundenlang Klavier geübt.<sup>22</sup>

Für viele Frauen bildeten diese Erfahrungen in der Schule und nach der Schulzeit, der Mangel an Ausbildung und an Möglichkeiten eigener Kreativität, das Erleben der Langeweile und des Überdrusses die wesentliche Motivation, sich den Vereinen der späteren Frauenbewegung anzuschließen. So beklagte Louise Otto, eine der Begründerinnen der Frauenbewegung in Deutschland, schon in den 1840er Jahren die katastrophalen Zustände in den Mädchenschulen. Die Bemühungen um die Verbesserung der Mädchenbildung, für die sich der Staat nicht zuständig fühlte, hatten dann eine vorrangige Bedeutung für die Arbeit und die Forderungen der seit den 1860er Jahren überall in Deutschland entstehenden Vereine der Frauenbewegung.<sup>23</sup>

Der Bildungsstand der Frauen des Bürgertums wurde bald auch in männlichen Kreisen bemängelt. Im Jahr 1872 verabschiedete die Versammlung der Mädchenschulpädagogen, die sich um eine Aufwertung ihrer innerhalb der Lehrerhierarchie niedrigen Stellung bemühten, eine Resolution mit der Forderung, für die Frau zwar »eine der Geistesbildung des Mannes in der Allgemeinheit, der Art und der Interessen ebenbürtige Bildung zu ermöglichen«, jedoch nicht um der Individualität und des Glücks der Frau willen, sondern »damit der deutsche Mann nicht durch die geistige Kurzsichtigkeit und Engherzigkeit seiner Frau an dem häuslichen Herde gelangweilt und in seiner Hingabe an höhere Interessen gelähmt werde, daß ihm vielmehr das Weib mit Verständnis dieser Interessen und der Wärme des Gefühls für dieselben zur Seite stehe.«<sup>24</sup>

Dieser männlichen Sichtweise auf die »Kurzsichtigkeit und Engherzigkeit der Frau« stehen zahllose weibliche Klagen gegenüber, die von einem ganz anderen Elend als dem berichteten, andere, vielleicht den Ehemann, zu langweilen. Viele junge Frauen litten darunter, daß sie ihre Fähigkeiten nicht ausbilden durften, daß ihre Intelligenz brachlag und daß sie ihrem Wunsch nach eigenen Ausdrucksmöglichkeiten aufgrund mangelnder Ausbildung nicht nachgehen konnten.

Bitter klingen die Erinnerungen Hedwig Dohms: »Wenn man mich um des Umstandes willen, daß ich mit weiblicher Körperbildung zur Welt kam, des Rechtes beraubte, meine Individualität zu entwickeln, wenn man der nach Wissen und Erkennen Verlangenden den wirklich überschätzten Kochlöffel in die ungeschickte Hand drückte, so jagte man damit eine Menschenseele, die vielleicht geschaffen war, herrlich und nutzbringend zu leben, in ein wüstes Phantasieland wilder und unfruchtbarer Träumereien, aus denen sie erst erwachte, als dieses Leben zur Neige ging.«<sup>25</sup>

## Frauenerwerbsarbeit und männliche Konkurrenz

Hedwig Dohm gehörte in ihrer Zeit einer Minderheit an, die Mehrheit der bürgerlichen Frauen vertraten im 19. Jahrhundert die Auffassung der Weimarer Resolution. Sie forderten eine Verbesserung der Schulbildung für Mädchen, um diese besser auf ihr Dasein als Ehefrau und Mutter vorzubereiten, aber auch um sie zu befähigen, ihren eigenen Lebensunterhalt in frauengemäßen Berufen wie Kindergärtnerin, Krankenschwester, Lehrerin, Köchin, Haushälterin usw. zu verdienen.

Die bald schon viel diskutierte »Frauenfrage« war vor allem eine soziale Frage und betraf die wirtschaftliche Not und psychische Verelendung der Frauen des Bürgertums und des Kleinbürgertums, die ohne männlichen Versorger waren und die sich auf einen Arbeitsmarkt begeben mußten, auf den sie nicht vorbereitet waren.<sup>26</sup>

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gingen in Deutschland 36% der weiblichen Bevölkerung über 14 Jahren einer Erwerbsarbeit nach, im Jahr 1907 zählte man fast 10 Millionen erwerbstätige Frauen.<sup>27</sup> Dennoch wurde in den öffentlichen Diskussionen an der bürgerlichen Arbeitsteilung der Geschlechter, die die Frau zum Zentrum des familiären Lebens erklärte, festgehalten und stand weibliche Berufsarbeit unter dem Stigma der Ausnahme. Über Frauen, die unverheiratet ihren Lebensunterhalt selbst verdienten, hieß es, sie hätten ihren eigentlichen Beruf verfehlt.

Der Arbeitsmarkt stand dementsprechend den Frauen nur sehr eingeschränkt zur Verfügung, lediglich die schlecht bezahlten, sozial niedrig bewerteten Positionen wurden ihnen angeboten. Die Fabrikherren schätzten von Anfang an die billigere Frauenarbeit, doch auch in den neu entstehenden Kontoren, im wachsenden Einzelhandel und in den modernen Warenhäusern fanden unverheiratete Frauen Arbeit. Neue Bürogeräte wie Schreibmaschine, Vervielfältigungsapparate, Telefone und Rechenmaschinen wurden von Frauen bedient, war damit doch meist eine reine Zuliefer- und Hilfstätigkeit verbunden.<sup>28</sup>

Dennoch waren immer, wenn sich die Frauen neue Berufsfelder eroberten, männliche Stimmen zu hören, die von drohender Verelendung der Gesellschaft und vom Untergang des Familienlebens sprachen.

In den Anfangszeiten der Arbeiterbewegung lehnten sozialdemokratische Arbeiter die Frauenarbeit als Schmutzkonkurrenz ab, die die Löhne drückte. Später forderten die Sozialdemokraten und die freien Gewerkschaften besondere Schutzbestimmungen für Frauen wie Mutterschutz und das Verbot der Nacharbeit usw.<sup>29</sup>

Sehr stark war die Ablehnung weiblicher Erwerbsarbeit in den Berufen mit sozial höherem Prestige. Besonders Männer in den kaufmännischen Bereichen waren gegen Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend mit Kolleginnen konfrontiert, die sie unter Hinweis auf die Zerstörung des Familienglücks als Grundlage des Staates wieder aus ihrem Arbeitsfeld herausdrängen wollten. In einem Schreiben der Karlsruher Ortsgruppe des Deutschnationalen Handlungsgehilfenverbandes vom April 1912 an die Stadtverwaltung, in dem die Einführung eines hauswirtschaftlichen Pflichtunterrichts für die Schülerinnen der Fortbildungsschulen gefordert wurde, hieß es als Begründung, daß die »vielfach trostlosen Zustände im Arbeiterhaushalte,

schlechte Erziehung und Ernährung der Kinder, materielle Not und sittliches Herabsinken, Dienstbotenmangel und Zunahme der Zahl der Verkäuferinnen, Kontoristinnen und Fabrikarbeiterinnen« die Vorbereitung der weiblichen Jugend auf »den pflichtenreichen Beruf der Hausfrau und Mutter« verlange.<sup>30</sup>

Auch die Vertreter der akademischen Berufe fanden eine weibliche Kollegin schier undenkbar und mit der Natur der Frau nicht zu vereinbaren. Alle diese Argumente und Forderungen bezogen sich jedoch immer nur auf die besser bezahlten Stellen und höher angesehenen Berufe, nicht dagegen auf die weibliche Arbeit in der Landwirtschaft, in der Hausarbeit und in den Fabriken. Daher konnte Hedwig Dohm 1874 nachweisen, »daß zwei Grundprinzipien bei der Arbeitsteilung zwischen Mann und Frau klar und scharf hervortreten: die *geistige* Arbeit und die *einträgliche* für Männer, die *schlecht bezahlte* Arbeit für die Frauen; ich glaube beweisen zu können, daß der maßgebende Gesichtspunkt für die Teilung der Arbeit nicht das *Recht* der Frau, sondern der *Vorteil* der Männer ist, und daß der Kampf gegen die *Berufsarbeit der Frau erst beginnt, wo ihr Tagelohn aufhört nach Groschen zu zählen.*«<sup>31</sup>

### Soziale Mißstände und Frauenbewegung bis 1918

Für die Mehrheit der Frauen des Bürgertums blieb die Anerkennung eines spezifisch weiblichen Wesens und einer in der Natur bedingten Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern der Ausgangspunkt und die Grundlage ihres Handelns in den Frauenvereinen und -verbänden, die sich im Kaiserreich als Frauenbewegung organisierten. Die Familie und die Privatsphäre galten ihnen als der wesensgemäße Lebens- und Arbeitsraum der Frauen, deren weiblicher Charakter jedoch in manchen gesellschaftlichen Bereichen wie der öffentlichen Armen- und Kinderpflege wohlütig wirken könne. Die Krankenpflege und die Fürsorge begriffen sie als einen Beitrag zur Verbesserung der sozialen Verhältnisse, indem sie die positiv bewerteten weiblichen Eigenschaften organisiert einzusetzen versuchten.

Die Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung definierten ihre Arbeit als einen Beitrag zur nationalen Einheit. In der Selbstdarstellung des 1859 gegründeten Badischen Frauenvereins aus dem Jahr 1888 hieß es z. B.: »Welterschütternde Kämpfe zwischen großen Nationen und das Ringen um die Lösung schwieriger Probleme auf dem sozialen Gebiete haben neben anderem, nicht minder Bedeutendem die jetzt im Leben und Wirken stehende Generation mächtig in Anspruch genommen. Von diesem Kämpfen und Ringen sind auch die Frauen nicht unberührt geblieben, sie haben daran teilgenommen in ihrer Weise, mit dem Herzen und mit der Liebe, die sie drängt, die Wunden, welche die Schlachten geschlagen, zu heilen, Not- und Mißstände in opferwillige Tätigkeit zu mildern und den Leidenden und Bedürftigen mit sorgsamer Hilfe ihr schweres Los zu erleichtern.«<sup>32</sup> Weiblicher Einfluß sollte die Gesellschaft befrieden; vor allem aber meldeten die Frauen nun im Namen ihrer Weiblichkeit, ihrer weiblichen Eigenschaften den Anspruch auf Teilhabe am gesellschaftlichen Leben an.<sup>33</sup> Das entsprach der 1893 von Helene Lange formulierten und von fast allen Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung getragenen Ansicht, »daß mit dem Sinken des Frauenwerts, mit dem Schwinden

eines veredelnden Fraueneinflusses ein Sinken des Volkes überhaupt verbunden ist.«<sup>34</sup>

Der veredelnde Fraueneinfluß sollte vor allem die Schwestern der Unterschicht erreichen. Die Frauen des Bürgertums bemühten sich, im Bündnis mit Verwaltungsbeamten, Ärzten und Politikern die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung auch in der neu entstehenden städtischen Unterschicht, in der Arbeiterschaft zu verankern. Der schulische Handarbeitsunterricht gewann dabei eine große Bedeutung, denn das Sticken, Stricken und Nähen verlangte Ausdauer, Genauigkeit, Sauberkeit und eine disziplinierte Körperhaltung. Große Verdienste bei der Durchsetzung des Handarbeitsunterrichts und bei dessen methodischer Didaktisierung erwarb sich der Badische Frauenverein, der sich unter dem Protektorat der Großherzogin Luise zu einer wichtigen Fürsorgeinstitution des Großherzogtums Baden entwickelte.<sup>35</sup> Der Badische Frauenverein gehörte zu den in fast allen Ländern des Kaiserreiches existierenden Vaterländischen Frauenvereinen, die das jeweilige Rote Kreuz aufbauten, die kommunale Kinder- und Armenpflege unterstützten und sich für die dem bürgerlichen Frauenbild entsprechenden weiblichen Berufe einsetzten. Der Verein, dessen Zentrum und Sitz des Zentralkomitees in der badischen Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe waren, hatte 1908 in ganz Baden 75.305 Mitglieder in 385 Zweigvereinen und allein in Karlsruhe über 20 Adressen.<sup>36</sup> Seine Institutionen — Schulen, Krankenhäuser, Kinderhorte, Einrichtungen der Säuglingspflege und Tuberkulosevorsorge usw. — legten sich wie ein Netz über das Großherzogtum und später über die Republik Baden. Noch im Dezember 1937, als der Verein von den Nationalsozialisten mit dem »Reichsgesetz über das Deutsche Rote Kreuz DRK« offiziell aufgelöst wurde, wies er rund 73.000 Mitglieder und 389 aktive Zweigvereine auf.<sup>37</sup> Eine ähnlich große Organisation gab es im benachbarten Land Württemberg nicht, das vor 1914 — wie erste Forschungen ergeben haben — ohnehin eine zahlenmäßig vergleichsweise gering ausgebildete bürgerliche Frauenbewegung hatte.<sup>38</sup>

Wichtige Ziele der Bemühungen des Badischen Frauenvereins waren die »Verbesserung der Erwerbsmöglichkeiten des weiblichen Geschlechts« und die Hebung der sittlichen und sozialen Verhältnisse, die man — wie schon erwähnt — durch einen guten Handarbeits- und Hauswirtschaftsunterricht meinte erreichen zu können. Dabei stand beim Erlernen des Stickens, Strickens, Nähens und Wäscheausbesserns nicht so sehr die Vorbereitung auf einen weiblichen Beruf im Vordergrund — der gesamte Textilbereich wurde immer mehr industrialisiert —, es ging — wie Großherzogin Luise meinte — vielmehr darum, »den Sinn für Fleiß und Arbeitssamkeit und das Pflichtgefühl für richtige Verwendung von Zeit, Kraft und Fähigkeit bei den armen Mädchen zu erwecken«.<sup>39</sup> Die »Damen« meinten, den Verelendungstendenzen im Leben der städtischen Arbeiterschaft entgegenzutreten zu können, indem sie die Arbeitertöchter dazu befähigten, gute Hausfrauen zu sein. Dann ginge der Mann abends nicht mehr in die Wirtschaft, vertränke nicht den Lohn und lausche vor allem nicht mehr den agitatorischen Reden der Sozialdemokratie.<sup>40</sup>

Das sozialpolitische, ehrenamtliche Engagement der Frauenvereine brachte ihren Vertreterinnen schon lange vor der politischen Gleichberechtigung die Möglichkeit, auf kommunalpolitischer Ebene Einfluß auszuüben.

Überall dort, wo die herkömmliche kommunale Armenpolitik versagte, weil sie durch die mit dem Wachstum der Städte einhergehenden sozialen Problemen überfordert war, griffen die »Damen« ein. Sie eroberten sich das traditionelle Ehrenamt des Bürgermannes, das Amt des Armenpflegers und entsprachen dabei gleichzeitig aus eigener Sicht ganz dem zeitgemäßen Weiblichkeitsentwurf des Bürgertums. Hier gewann die badische Entwicklung im gesamtdeutschen Vergleich Vorreiterfunktion, so daß in der »Deutschen Gemeindezeitung« von 1877 die badischen Verhältnisse gegenüber denen in Preußen hervorgehoben wurden. Schon seit 1874 arbeitete z. B. die Karlsruher Stadtverwaltung mit dem Verein zusammen.<sup>41</sup> Das badische Gemeindegesetz von 1910 schrieb dann die Mitarbeit von Frauen in bestimmten Gemeindeausschüssen verpflichtend vor. Das war einzigartig in Deutschland und unvorstellbar für das im Kaiserreich mächtigste deutsche Land — für Preußen. Hier hatten noch 1896 auf einer Protestversammlung 3.000 Armenpfleger mit sofortiger Amtsniederlegung gedroht, wenn sie nur eine Frau in ihre Reihen aufnehmen müßten.<sup>42</sup>

Gleichzeitig begann eine Professionalisierung der Sozialarbeit, deren Gewinnerinnen Frauen seien konnten, da sie die neuen Berufsfelder besetzten. So gründeten Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung wie die 1872 in Berlin geborene Alice Salomon ab 1908 Soziale Frauenschulen, aus denen sich später Fachhochschulen für Sozialarbeit entwickelten.<sup>43</sup> Gegen Ende des 19. Jahrhunderts forderte der Bund deutscher Frauenvereine, der Zentralverband aller sich der Frauenbewegung zurechnenden Vereine, die Einstellung von Fabrikinspektorinnen, da die Frauen meinten, daß Arbeiterinnen zu einer Frau mehr Vertrauen hätten, da diese ihre Lage besser verstünden als ein Mann.

Ab August 1900 gab es im Großherzogtum Baden die Stelle einer Fabrikinspektorin, die von 1902 bis 1907 auf Vermittlung von Alice Salomon Dr. Marie Baum einnahm.<sup>44</sup> Marie Baum stand dem emanzipativ-politischen Flügel der Frauenbewegung nahe, dem sich vor 1914 nur eine Minderheit der Frauen des Bürgertums anschloß und der explizit das Frauenwahlrecht und die rechtliche Gleichheit von Männern und Frauen forderte. Die meisten Frauen wollten dagegen erst einmal beweisen, daß sie fähig dazu seien und sich die Gleichberechtigung verdient hätten. Da vor 1914 nur die SPD die Forderung nach politischer Gleichberechtigung in ihr Programm aufnahm, blieb den Frauen der bürgerlichen Frauenbewegung, die die Nähe zur Sozialdemokratie scheuten, letztlich nur die Hoffnung, die Anerkennung derjenigen, die die Macht hatten, d. h. der Männer ihrer Schicht, zu erringen.

Der Beginn des Ersten Weltkrieges erschien ihnen — von wenigen Ausnahmen abgesehen — als die Stunde der Bewährung. Fast alle Verbände der Frauenbewegung schlossen sich dem von Gertrud Bäumer ins Leben gerufenen Nationalen Frauendienst an, der eine weibliche Heimatfront aufbaute und den »Burgfrieden« auch auf die Geschlechter ausdehnte.<sup>45</sup> Die Frauen des Bürgertums und ihre Organisationen, aber auch die überwiegende Mehrheit der Sozialdemokratinnen schlossen sich der Politik ihrer Ehemänner und Väter an, indem sie eine »generalstabsmäßig geplante und organisierte Wohlfahrtsarbeit«<sup>46</sup> aufbauten. Das war um so notwendiger, als gerade die Arbeiterinnen unter den kriegsbedingten

Notlagen litten. Zudem wurden immer mehr Frauen in der Rüstungsproduktion eingesetzt, so daß neben die Sorge für Hinterbliebene von Gefallenen die um die unbetreuten Kinder trat. Die weibliche Sozialarbeit erlebte eine gesellschaftliche Aufwertung als Kriegsbeitrag, die die Frauen mit Stolz und dem Wissen erfüllte, daß ihre Tätigkeit — wie die 1883 in Heidelberg geborene Mitbegründerin der Mannheimer Sozialen Frauenschule Marie Bernays meinte — »für den endgültigen Sieg Deutschlands ebenso notwendig« sei wie die »Waffenerfolge in Feindesland«.<sup>47</sup>

Die Hoffnungen auf Gegenleistungen etwa in Fragen der politischen Gleichberechtigung wurden jedoch nicht erfüllt, erst die Revolution im November 1918, die den sozialdemokratisch geprägten »Rat der Volksbeauftragten« an die Macht brachte und die die Abschaffung der Monarchie einleitete, führte zur politischen Gleichberechtigung der Frauen. Am 5. Januar 1919 traten erstmals Frauen an die Wahlurnen, um die badische Nationalversammlung zu wählen, am 19. Januar 1919 folgten in ganz Deutschland die Wahlen zur Weimarer Nationalversammlung.

### Humanistische Bildung und das Recht auf Selbstentfaltung

Seit Ende des 19. Jahrhunderts erklangen in fast allen gesellschaftlichen Schichten die Stimmen von Frauen, die mehr Bewegungsmöglichkeiten, bessere Bildung und Ausbildung, mehr Bürgerrechte und soziale Gerechtigkeit verlangten. Die Frauenbewegung hatte sich zur größten sozialen Bewegung der Kaiserzeit entwickelt, allein der 1894 gegründete Bund deutscher Frauenvereine BDF, dem sich die vaterländischen Vereine wie der Badische Frauenverein nicht anschlossen, zählte 1914 46 Mitgliedsvereine und mehr als 500.000 Frauen.<sup>48</sup>

Es gab Berufsverbände wie z. B. die Lehrerinnenvereine und Vereine für weibliche Angestellte, daneben Vereine für das Frauenstudium und das Frauenstimmrecht, hinzu kamen soziale und karitative Organisationen und große Verbände wie der Deutsch-evangelische Frauenbund und der Katholische Frauenbund, die dem Bund Deutscher Frauenvereine nicht angehörten und die dennoch zumindest punktuell dessen Bestrebungen für eine Verbesserung der rechtlichen und sozialen Lage der Frauen unterstützten. In Südwestdeutschland wies Baden auffallend mehr Frauenvereine auf als Württemberg.<sup>49</sup>

Frauen drängten in neue qualifizierte Berufe, forderten bessere Erwerbsmöglichkeiten und wollten auch die bisher rein männlich besetzten Institutionen wie Gymnasien und Universitäten betreten. Verlangt wurde eine Teilhabe am Arbeitsmarkt, aber auch an den Institutionen, die normen- und wertesetzend wirkten — an den Parlamenten, an den Akademien, an den Hochschulen.

Diese prestigeträchtigen Bereiche des gesellschaftlichen Lebens, die zugleich den Zugang zu Macht, Einfluß und gesellschaftlichem Aufstieg eröffneten, blieben jedoch den Frauen weiterhin verschlossen. Da sich die männliche Seite gegen ihre Aufnahme wehrte, richteten die Frauen eigene Ausbildungsstätten ein. 1885 wurde in Karlsruhe als private Institution die Malerinnenschule gegründet<sup>50</sup>, 1893 öffnete das erste deutsche Mädchen-gymnasium in Karlsruhe seine Tore. Beide Einrichtungen sind ein Hinweis

auf das im Vergleich zum gesamten Kaiserreich liberal-freiheitliche Klima im Großherzogtum Baden. Der Verein »Frauenbildungsreform«, der 1888 unter dem Namen »Deutscher Frauenverein Reform« in Weimar von Hedwig Kettler gegründet worden war und der das erste deutsche Mädchen-gymnasium in Karlsruhe einrichtete, war in Baden mit seinem Anliegen auf Entgegenkommen gestoßen. In Stuttgart wurde ein entsprechender Verein erst 1900 ins Leben gerufen.<sup>51</sup>

Bei dem Festakt anlässlich der Eröffnung des Karlsruher Gymnasiums meinte Hedwig Kettler: »Bildungsfreiheit nun wollen wir versuchen zu schaffen, wir wollen der Frau ermöglichen, ihre geistigen Fähigkeiten so zu entwickeln wie der Mann. Wir glauben, daß kein Mensch das Recht hat, seinem Nebenmenschen, auch wenn dieser eine Frau ist, vorzuschreiben: ›Bis hierher entwickelst du dich, aber um keine Linie weiter; bis hierher denkst du, aber um keinen Gedanken weiter.«<sup>52</sup>

Sechs Jahre später hielt Rahel Goitein die erste Abitursrede einer Frau in Deutschland und betonte den Wunsch der Frauen, eigenständig und mit Selbstachtung leben zu können: »Vor allem war es die Lust am Lernen, am Wissen, das uns den Weg gewiesen. Wir wollten nicht nur lernen, um von vielen Dingen eine Ahnung zu haben, um bei allem mitreden zu können, wir wollten lernen, wie man lernt, wie man durch das Wissen selbstständig wird und innerlich frei.«<sup>53</sup> Ab 1900 durften Studentinnen die badi-schen Universitäten besuchen, in Preußen erst ab 1908; auf das Recht, sich zu habilitieren, mußten die Frauen bis 1920 warten. Die Akademien nahmen erst nach 1919, d. h. nach Abschaffung der Monarchie und nach Verkündung einer demokratisch-republikanischen Verfassung, die Männern und Frauen die gleichen Rechte zusprach, Frauen auf.

Die rechtliche Fixierung der wissenschaftlichen und künstlerischen Emanzipation hieß aber noch nicht, daß die traditionell männlichen Einrichtungen wie Universitäten und Akademien eine Demokratisierung der Geschlechterverhältnisse erlebten. Im Jahr 1927 schrieb Käte Marcus, eine der Vorkämpferinnen für das Frauenstudium, in der Zeitschrift »Deutsche Mädchenbildung«: »Die Universität ist ein Staat im Staate. Als solcher hat sie ihre eigene Geschichte, ihre eigenen Gesetze, Lebensformen, Riten und ungeschriebenen Normen. Während der politische Staat den Frauen seit langem wenigstens das passive Bürgerrecht zugestand, hat der akademische Staat bis zum Eintritt der Frauen niemals an eine weibliche Bürgerschaft gedacht. Er denkt auch heute nach rund drei Jahrzehnten des Frauenstudiums noch nicht daran. Seine Konstruktion, seine Zwecksetzung und Begriffsbildung sind Männerwerk geblieben. Keine andere große Körperschaft hat sich, nachdem das weibliche Element sich neben dem männlichen angesiedelt hatte, weiterhin so abgeschlossen bewahrt wie die Universität.«<sup>54</sup> Zu diesem Zeitpunkt, also 1927 waren 14% der Studierenden Frauen, im WS 1932/33 kurz vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten, die das Frauenstudium wieder einschränkten, immerhin 18,8%. An den Kunstakademien zählte man schon 1921 748 Studentinnen.<sup>55</sup>

Die Zahl der Ärztinnen, Chemikerinnen, Pharmazeutinnen, akademisch ausgebildeten Lehrerinnen und Sozialbeamtinnen wuchs in den Jahren der Weimarer Republik; gleichzeitig traten Künstlerinnen wie Hanna Nagel auf, deren selbstbewußte kreative Darstellungsweise signalisierte, daß die

Frauen nun den Raum dilettierender Freizeitkultur verlassen konnten. An der »Großen Berliner Kunstausstellung« stieg der Anteil der Künstlerinnen bis 1933 auf immerhin 27%.<sup>56</sup>

Mit welcher Lust die jungen Frauen den Besuch der Akademien erlebten, lassen Erinnerungen von Künstlerinnen erahnen.<sup>57</sup>

Die Jahre der Weimarer Republik war eine Zeit neuer Aufbrüche, die auch den weiblichen Lebenszusammenhang prägten. Die Technisierung und Rationalisierung der Hausarbeit erleichterten den Beruf der Hausfrau; Sportlichkeit und jugendliches Aussehen waren gefragt, das die Bewegungsfreiheit einschränkende Korsett wurde endgültig abgelegt. Vor allem aber beschäftigte das Bild der weiblichen Angestellten, die ihren Selbstbehauptungsanspruch mit Bubikopf und Zigarette anmeldeten, die Öffentlichkeit und auch das neue Medium, den Film. Für die Mehrheit der Frauen wie der Männer aber war die Zeit anfänglich durch Inflation und wirtschaftliche Unsicherheit gezeichnet, gegen Ende der Epoche durch die Massenarbeitslosigkeit und durch wachsende Brutalisierung der politischen Auseinandersetzungen.

Großes Aufsehen erregten in den letzten Jahren vor 1933 die Debatten und Auseinandersetzungen über den § 218, dessen Liberalisierung von der SPD, der KPD und der bürgerlichen Frauenbewegung gefordert wurde und dessen Problematik für die Frauen von Schriftstellern, Filmemachern und Künstlerinnen wie Hanna Nagel und Käthe Kollwitz thematisiert wurde.

#### Nationalsozialismus und Frauenbewegung — das Ende der Emanzipation

Mit der Frauenbewegung wuchs schon vor dem Ersten Weltkrieg auch deren Gegnerschaft, die sich vorrangig auf der äußersten Rechten fand. So schlossen sich viele der durch die neuen Markt- und Handelsverhältnisse verunsicherten Handlungsgehilfen, die sich zudem einer weiblichen Konkurrenz gegenüber sahen, dem schon erwähnten Deutschnationalen Handlungsgehilfenverband an, der auch in Karlsruhe die größte Anhängerschaft in dieser Berufsgruppe hatte. In einer Schrift dieses Verbandes aus dem Jahr 1913 hieß es unter dem Titel »Die radikale Frauenbewegung als nationale Gefahr!«, daß »Frauenbewegung, Friedensbewegung, Sozialdemokratie und Judentum [. . .] innig untereinander verwandt« seien; sie seien international und arbeiteten im antinationalen Sinne. »Wehe unserer Weltmachtstellung, wenn diese vier zur unumschränkten Herrschaft gelangen sollten.«<sup>58</sup> Die Verbindung von Antisemitismus, Antifeminismus und Gegnerschaft zur Sozialdemokratie bzw. Arbeiterbewegung war kennzeichnend für den Rechtsextremismus, der sich gegen Ende der Kaiserzeit organisierte und der viel zum Untergang der Weimarer Republik beitragen sollte. Ein bekannter badischer Vertreter dieser Richtung war der Privatdozent und spätere Teilnehmer am Münchner Hitlerputsch Arnold Ruge, der 1910 in der Heidelberger Zeitung schrieb: »Diese Frauenbewegung ist allmählich ein Skandal, der nicht nur die wirklichen Frauen, sondern auch die Männer empört. Was an Kulturlosigkeit, an Parvenümäßigkeit und Wurzellosem erdacht werden kann, das rafften jene zusammen und verkünden es laut. [. . .] Möchte die Zeit kommen, wo es eine wirkliche Frau-

enbewegung gibt, eine Zeit wo die Männer für das Recht ihrer Frauen eintreten. [. . .] Die Frauenbewegung von heute [. . .] ist eine Bewegung, die sich zusammensetzt aus alten Mädchen, sterilen Frauen, Witwen und Jüdinnen.«<sup>59</sup>

Für die Nationalsozialisten, deren Aufstieg zur Massenpartei und zur stärksten politischen Kraft sich gegen Ende der 1920er Jahre abzeichnete<sup>60</sup>, formulierte der Ideologe Alfred Rosenberg in seinem Buch »Der Mythos des 20. Jahrhunderts« den Entwurf eines männlichen Staates: »Halten wir uns die Tatsachen vor Augen, daß in der ganzen Weltgeschichte Staat, soziale Architektonik, überhaupt jeder dauernde Zusammenschluß, die Folge männlichen Willens und männlicher Zeugungskraft gewesen sind, so ist klar, daß ein grundsätzlich zugestandener Einfluß der Frau den Beginn des offenkundigen Verfalls darstellen muß.«<sup>61</sup>

Viele Frauen des Bürgertums, die sich in den Verbänden der Frauenbewegung zusammenfanden, machten sich vor 1933 über die nationalsozialistischen Männer keine Illusionen. In dem Nachrichtenblatt des »Bundes Deutscher Frauenvereine«, der 1933 in über 80 Verbänden etwa eine dreiviertel Million Frauen umfaßte, wurde unter der Überschrift »Material zum Kampf der Frauen um Arbeit und Beruf« über die Programmatik der NSDAP warnend informiert und deutlich Stellung bezogen. So hieß es hier im Juni 1932: »Die Frau im Dritten Reich — Ihr Schicksal soll Sklaverei und Rechtlosigkeit sein.«<sup>62</sup>

Doch im entscheidenden Moment versagten diese Frauenvereine des Bürgertums. Am 9. Mai 1933 trat der Jüdische Frauenbund aus dem BDF aus, da — wie es in der Erklärung hieß — »eine weitere Zusammenarbeit unter den gegenwärtigen Verhältnissen für beide Teile statt fördernd und ersprießlich, nur hemmend wirken könnte.«<sup>63</sup> Dieses freiwillige Selbstopfer der Jüdinnen zum Schutz des BDF war vergebens, denn Anfang Mai 1933 forderte die damalige Reichsführerin der NS-Frauenschaft Lydia Gottschewski den Bund auf, sich als gleichgeschalteter der Deutschen Frauenfront anzuschließen und unterzuordnen. Zudem sollte die Vorsitzende des Bundes eine Erklärung unterschreiben, daß sie sich und den von ihr vertretenen Bund dem Führer der NSDAP, d. h. Adolf Hitler bedingungslos unterstelle. Auf dieses Verlangen reagierten die Frauen mit der Selbstauflösung des BDF. Dazu schrieb Agnes Zahn-Harnack, die letzte Vorsitzende des BDF: »Wir glaubten in 25 Jahren zu erreichen, wozu Jahrhunderte gehören: eine Umdenkung der Kulturmenschheit, eine Umschaltung der männlichen Welt in eine Menschenwelt. Sieht man die Aufgabe, so bedeutet ein Rückschlag von 10, 20 oder selbst 50 Jahren überhaupt gar nichts. Augenblicklich ist ein Zeitalter der äußersten Männlichkeit heraufgezogen mit einer Hoch- und Überspannung aller spezifisch männlichen Eigenschaften und Kräfte und mit entsprechend starker Wirkung auf alle die weiblichen Wesen, die sich ihres Frauentums noch nicht voll bewußt geworden sind. [. . .] Was wir Frauen jetzt im Äußeren verlieren — es ist sehr viel! — müssen wir im Inneren wieder gewinnen: In jede Tochter und in jeden Sohn, den wir erziehen, in jeden Berufs- und Lebenskreis, in den wir treten, müssen wir etwas hineinprägen von unserem Glauben »an jene unendliche Menschheit, die da war, ehe sie die Hülle der Weiblichkeit und Männlichkeit annahm.«<sup>64</sup> Das war ein Aufruf, im Privaten und in der Familie, d. h. im traditionell weiblichen Lebensraum, zu wirken und den

neuen Verhältnissen entgegenzutreten. Daß Frauen dort Macht entfalten können, wußten die neuen Machthaber sehr wohl. Die Organisation der Jugend in der Hitlerjugend und in dem Bund Deutscher Mädel bezweckte langfristig die weitgehende Ablösung der Familie als Erziehungsinstitution und damit die Schwächung des mütterlichen Einflusses.

Wie weitgehend der Machtanspruch der Nationalsozialisten war, ahnten die Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung genauso wenig wie ihre Schwestern aus der SPD und KPD. Doch hätte der Tonfall, mit dem über die Auflösung des BDF berichtet wurde, sie aufhorchen lassen können. Unter der Überschrift »Liquidation der Frauenbewegung« wurde Lydia Gottschewski zitiert: »Wie die nationale Revolution aufräumt mit den Trümmern des Liberalismus, so wird die Deutsche Frauenfront die alte Frauenbewegung liquidieren.«<sup>65</sup>

Die Auflösung bzw. Selbstauflösung der in der gesellschaftlichen und politischen Öffentlichkeit agierenden Frauenverbände bedeutete, daß die Handlungsmöglichkeiten im politischen Raum abgeschafft waren. Damit verloren die Frauen ihre organisatorischen Strukturen, die den Aufbau einer weiblichen Widerstandsfront hätten erleichtern können.

Die bürgerlichen Frauen, die die neuen Machthaber ablehnten, gingen in das, was man die innere Emigration nennt, einige aber flohen auch ins Exil. So kehrten Lida Gustava Heymann und Anita Augspurg – letztere hatte 1893 hier in Karlsruhe das erste deutsche Mädchengymnasium mit eröffnet – von einer Urlaubsreise ins Ausland nicht mehr zurück, da sie auf der Todesliste der Nationalsozialisten standen. Heymann und Augspurg waren prominente Vertreterinnen der radikaldemokratischen Richtung der Frauenbewegung, sie waren Pazifistinnen und Mitbegründerinnen der deutschen Sektion der »Internationalen Frauenliga für Frieden und Freiheit«. Auch Helene Stöcker, die Begründerin des von den Nationalsozialisten aufgelösten »Bundes für Mutterschutz«, ging ins Exil, ebenso Alice Salomon. Auch viele Vertreterinnen der proletarischen Frauenbewegung aus der SPD und KPD flohen ins Ausland, so die Sozialdemokratin Marie Juchacz, die nach dem Ersten Weltkrieg die Arbeiterwohlfahrt AWO gegründet und im Februar 1919 die erste politische Grundsatzrede einer Frau in der Verfassunggebenden Nationalversammlung gehalten hatte. Im Land blieb Gertrud Bäumer, die zwar aus ihren Ämtern im Reichsinnenministerium entlassen wurde, ihre Zeitschrift »Die Frau« aber weiterhin erscheinen lassen durfte. Sie war eine der Frauen, die in der Zeit der Weimarer Republik den völkisch-nationalen Ideen immer näher rückte und die für den Beitritt des BDF zur NS-Frauenschaft plädiert hatte.<sup>66</sup>

Gertrud Bäumer stand nicht allein in den Frauenkreisen, viele fühlten sich von den Ideen der neuen Machthaber und von der Aussicht angesprochen, am Wiederaufbau nationaler Größe beteiligt zu werden. Es gab völkische Frauenverbände wie den »Frauenbund der Deutschen Kolonialgesellschaft« und Frauenvereine, die der Deutschnationalen Volkspartei nahestanden wie der »Deutsch-Evangelische Frauenbund« und die »Haus- und Landfrauenvereine«.

Ab Ende der 1920er Jahre und verstärkt nach der Machtübernahme wurden nationalsozialistische Frauenorganisationen aufgebaut. Die NS-Frauenschaft war eine Parteigliederung, doch auch das NS-Frauenwerk, die Na-

tionalsozialistische Volkswohlfahrt NSV, der Bund Deutscher Mädel BDM und die Deutsche Arbeitsfront DAF boten vielen Frauen Posten als ehrenamtliche Funktionärinnen und damit gesellschaftliche Anerkennung und das Gefühl eigener Bedeutung.<sup>67</sup>

Mit dem Aufbau der NS-Frauenschaft knüpften die Nationalsozialisten an die von der Frauenbewegung geschaffenen Traditionen an, um sie für die eigenen Zwecke und vor allem für die Einbindung der Frauen in die neuen politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse zu nutzen.

Die Frauen wurden durch die NS-Frauenschaft, durch ihre Mitgliedschaft in der NSV und durch ihre Mitarbeit bei dem NS-Frauenwerk zu Mittäterinnen und Zuschauerinnen bei den nationalsozialistischen Verbrechen. Das erste Frauenkonzentrationslager in Moringen wurde z. B. anfänglich von Frauen der NS-Frauenschaft bewacht, die Unterbringung von Zwangsarbeitern und Zwangsarbeiterinnen während des Krieges wurde mit der Unterstützung von Frauen organisiert.

Doch so viel die Frauen der NS-Frauenschaft besonders in den Kriegszeiten zu tun hatten und so wichtig ihre Arbeit für das alltägliche Leben wurde, so wenig konnten ihre Aktivitäten darüber hinwegtäuschen, daß sie in den politischen und gesellschaftlichen Entscheidungsgremien und auf den mit Macht und Entscheidungsbefugnis ausgestatteten Ebenen nicht vertreten waren.

Nach der nationalsozialistischen Machtübernahme 1933 wurden die Frauen sehr schnell aus den wenigen öffentlichen Ämtern, die sie bekleideten, herausgedrängt. Es fanden sich keine Frauen mehr in Parlamenten und in politischen Ausschüssen, der Anteil der Studentinnen an den Studierenden wurde bis zum Krieg auf 10% begrenzt. Frauen erhielten keine Führungspositionen — weder in der Verwaltung, noch in der Partei. Die aus Baden stammende Reichsfrauenführerin Gertrud Scholtz-Klink hatte keine politisch wichtigen Entscheidungskompetenzen, und der Bund Deutscher Mädel wurde einem Mann, dem Reichsjugendführer Baldur von Schirach unterstellt.

Eine wesentliche Grundlage der nationalsozialistischen Ideologie und Politik war der Rassismus, der die Verfolgung, Vertreibung und am Ende die Ermordung der Juden und Jüdinnen und der Sinti und Roma und die gleichzeitige »Aufzucht« deutscher bzw. »arischer« Menschen zum Ziel hatte. Die deutsche Frau rückte, wenn sie als »erbggesund« galt, als Mutter in den Blick, aber nicht als liebevoll die Kinder umsorgende Frau, sondern als »Hüterin der Art«, d. h. als »Gebärerin arischer Menschen«. Diese Vorstellung wurde umgesetzt in Ehestandsdarlehen, in die Stiftung »Mutter und Kind« und die Verleihung von Mutterkreuzen, aber auch in Institutionen wie den »Lebensborn«. Dieser Geburtenförderungs politik stand schon ab 1933 eine Geburtenverhinderungspolitik gegenüber wie Zwangssterilisationen von Männern und Frauen, die als »erbkrank« galten, und Zwangsabtreibungen.<sup>68</sup>

Mit der Machtübernahme durch die NSDAP war das Zeitalter der Emanzipation und alle daran geknüpften Hoffnungen endgültig beendet und begann eine Epoche, an deren Ende die Mißachtung und Außerkraftsetzung aller Gesetze, Normen und Werte stand, auf denen das menschliche Zusammenleben beruht. Nur wenige Menschen in Deutschland gingen in

den Widerstand, unter diesen gab es selbstverständlich Frauen, die wie die Männer unter Todesdrohung gegen die Verbrechen aufstanden.<sup>69</sup> Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und nach der Befreiung vom Nationalsozialismus wurde auch aufgrund der Erfahrungen im »Dritten Reich« in den Verfassungen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik die Gleichberechtigung von Männern und Frauen festgeschrieben.

Aber erst in den Ehegesetzen des BGB von 1957 und 1977 wurde in zwei Schritten die Gleichberechtigung im bundesdeutschen Eherecht festgeschrieben.

Heute sind in Deutschland die Hälfte aller Studierenden weiblich, aber nur 5,2% aller Professorenstellen an den Universitäten haben Frauen inne. In den Parteien diskutiert man seit einigen Jahren über Quoten für Frauen, in den Verwaltungen und Universitäten über Frauenförderprogramme. Um die gegenwärtigen Entwicklungen zu beschreiben, kann man eine Schrift von Hedwig Dohm von 1874 zitieren: »Das Auftauchen der Frauenfrage in unserer Zeit hat durchaus nichts Befremdendes. Dieselbe Quelle, aus der alle Freiheitsbestrebungen der modernen Zeit geflossen — ihr entsprang auch die Frauenfrage. Die Bestrebungen der Frau fallen zusammen mit dem Siege der Idee über Vorurteil, Tradition und Gewohnheit, mit dem Lebensprinzip aller sittlichen Entwicklung überhaupt: der Sehnsucht nach Freiheit.«<sup>70</sup> Heute sind wir — trotz aller Einschränkungen — dem Ziel ein ganzes Stück nähergekommen.

## Anmerkungen

- 1 Johann Wilhelm Ritter: Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1810. Mit einem Nachwort von Heinrich Schipperges, Heidelberg 1969, Teil II, S. 108f.
- 2 Ich beschränke mich bei meiner Darstellung auf die Frauen des Bürgertums, da ihre Geschichte am ehesten den Hintergrund für das Leben der Künstlerinnen in dieser Zeit bildet, die fast ausnahmslos zu dieser Schicht zählten. Da hier nur ein Überblick über die Entwicklungen der Zeit gegeben wird, es aber andererseits inzwischen eine Flut von Literatur zu Einzelaspekten der Geschichte der Frauen von 1800 bis 1945 gibt, seien nur einige grundlegende Werke zu diesem Themenbereich genannt. Eine Gesamtdarstellung gibt Ute Frevert: *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, Frankfurt/M 1986. Die Geschichte der bürgerlichen Frauenbewegung wurde dargestellt von Margrit Twellmann: *Die deutsche Frauenbewegung. Ihre Anfänge und erste Entwicklung 1843–1889*, Kronberg 1976 und von Barbara Greven-Aschoff: *Die bürgerliche Frauenbewegung in Deutschland 1894 bis 1933*, Göttingen 1981. Einen Überblick gibt Ute Gerhard: *Unerhört. Die Geschichte der deutschen Frauenbewegung*, Reinbek bei Hamburg 1990. Die Karlsruher Entwicklungen sind in den Beiträgen von Sigrid Schambach, Susanne Asche, Gerlinde Brandenburger-Eisele, Barbara Guttmann und Lisa Sterr dargestellt in: Susanne Asche u. a.: *Karlsruher Frauen 1715–1945. Eine Stadtgeschichte*. Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs Bd. 15, Karlsruhe 1992. Hier finden sich auch weitere Literaturhinweise.
- 3 Ritter (wie Anm. 1), S. 98 und S. 118f.
- 4 Vgl. Susanne Asche: *Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst. Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns*, Königsberg/ Ts 1985, S. 1–58.
- 5 Vgl. hierzu vor allem Karin Hausen: *Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere. Eine Spiegelung der Dissoziation von Haus- und Erwerbsarbeit*, in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Hrsg. von Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–392.
- 6 Stadtarchiv Karlsruhe (im folgenden StadtAK) 7/NL 1 (Nachlaß Griesbach)/49.
- 7 Vgl. zu den Entwicklungen im deutschen Südwesten u. a. Paul Sauer: *Napoleons Adler über Württemberg, Baden und Hohenzollern*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1987 und Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons. Katalog und Aufsatzbände zur Ausstellung des Landes Baden-Württemberg. Hrsg. vom Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, Stuttgart 1987. Einen Überblick über die Geschichte Badens im 19. Jahrhundert bis 1918 unter weitgehender Ausklammerung der Geschichte der Frauen geben die Beiträge von Hans Fenske und Hans-Peter Ullmann in: *Handbuch der Baden-Württembergischen Geschichte*. 3. Bd. *Vom Ende des Alten Reiches bis zum Ende der Monarchien*. Im Auftrag der Kommission für geschichtliche Landeskunde hrsg. von Hansmartin Schwarzmaier in Verbindung mit Hans Fenske, Bernhard Kirchgässner, Paul Sauer und Meinrad Schab, Stuttgart 1992.
- 8 Zit. nach: Ute Frevert: *Einleitung*, in: *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Ute Frevert (*Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft* Bd. 77), Göttingen 1988, S. 11–16, S. 12.
- 9 Ute Gerhard: *Die Rechtsstellung der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*. Frankreich und Deutschland im Vergleich, in: *Bürgertum im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Jürgen Kocka unter Mitwirkung von Ute Frevert. Bd. 1, München 1988, S. 439–468, S. 466. Die rechtliche Einschränkung für Frauen im Familien- und Scheidungsrecht zeichnete Sigrid Schambach für das Großherzogtum Baden nach in: *Sigrid Schambach: Eigenständigkeit und Abhängigkeit – Karlsruherinnen in einer Zeit des Übergangs (1806–1859)*, in: *Asche u. a. (wie Anm. 2)*, S. 102 bis 159, S. 109ff.
- 10 Vgl. Gerhard (wie Anm. 2), S. 225ff. und Frevert (wie Anm. 2), S. 132ff.
- 11 *Hamburger Nachrichten* vom 9. März 1905. Die Zeitung spricht in dem Artikel, der Augspurgs Thesen zitiert, von »Anita Augspurgs Schreckgestalt«, die sich »wieder einmal zu voller Größe« aufrichte.
- 12 Gertrud Bäumer: *Gestalt und Wandel*, Berlin 1939, S. 369.
- 13 Heinrich von Sybel: *Über die Emanzipation der Frau*, Bonn 1870, zit. nach: Twellmann (wie Anm. 2), S. 57f.
- 14 Vgl. Gerhard (wie Anm. 2), S. 85f. und Margit Twellmann: *Die deutsche Frauenbewegung. Ihre Anfänge und erste Entwicklung 1843–1889*. Quellenband, Gießen 1965/66 (masch.), S. 160.
- 15 Zit. nach Twellmann (wie Anm. 2), S. 58.
- 16 Theodor Hartleben: *Statistisches Gemälde der Residenzstadt Karlsruhe und ihrer Umgebungen*, Karlsruhe 1815, S. 192.
- 17 Ebenda, S. 195.
- 18 Vgl. ebenda, S. 196. Schulen dieser Art gab es bald in fast allen größeren Kommunen. Zu deren Geschichte im Großherzogtum Baden vgl. Rupert Kubon: *Weiterführende Mädchenschulen im 19. Jahrhundert*, Pfaffenweiler 1991. Zur Geschichte der Karlsruher Mädchenbildung vgl. Schambach (wie Anm. 9), S. 103ff. und diess.: *Mädchenbildung in standesgemäßen Grenzen. Widersprüche in der weiblichen Bildungsgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts*, in: *Karlsruher pädagogische Beiträge* 35/1995, S. 23–47.
- 19 Anna Ettlinger: *Lebenserinnerungen*, Karlsruhe 1920, S. 31.
- 20 Hedwig Dohm: *Schicksale einer Seele*, Berlin 1899, S. 95f.
- 21 Alice Salomon: *Autobiographischer Essay*, in: *Elga Kern (Hrsg.): Führende Frauen Europas*, München 1929, S. 6, zit. nach: Marion A. Kaplan: *Die jüdische Frauenbewegung in Deutschland. Organisation und Ziele des Jüdischen Frauenbundes 1904–1938*, Hamburg 1981, S. 62.
- 22 Zum Verhältnis von Töchtererziehung und Kunsterziehung bzw. Erziehung zum Dilletantismus vgl. u. a. Renate Berger: *Malerrinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1982 und Ingrid Otto: *Bürgerliche Töchtererziehung im Spiegel illustrierter Zeitschriften 1865 bis 1915*. Beiträge zur historischen Bildungsforschung. Bd. 8, Hildesheim 1990, S. 96ff.
- 23 Die Geschichte der Mädchenschulbildung und die Bemühungen um deren Verbesserung ist vielfach erarbeitet worden. Grundlegend ist hierzu z. B. Jürgen Zinnecker: *Sozialgeschichte der Mädchenbildung*, Weinheim 1973. Vgl. auch Otto (wie Anm. 22).
- 24 *Denkschrift der Versammlung deutscher Mädchenschulpädagogen in Weimar (1872)*, zit. nach: Twellmann (wie Anm. 14), S. 241.
- 25 Hedwig Dohm: *Die Antifeministen. Ein Buch der Verteidigung*, Berlin 1902, S. 136f.
- 26 Vgl. hierzu besonders Herrad-Ulrike Bussemer: *Frauenemanzipation und Bildungsbürgertum. Sozialgeschichte der Frauenbewegung in der Reichsgründungszeit*, Weinheim und Basel 1985, S. 29ff.
- 27 Vgl. Martina Michely: *Frauenbildung und Frauenarbeit in der großherzoglichen Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe*. Magisterarbeit im Fach Geschichte, Mannheim 1982, S. 119 und Frevert (wie Anm. 2), S. 152.
- 28 Vgl. zu diesem neu entstehenden Arbeitsmarkt u. a. Ursula Nienhaus: *Berufstand weiblich. Die ersten weiblichen Angestellten*, Berlin 1982.
- 29 Vgl. u. a. Werner Thönessen: *Frauenemanzipation. Politik und Literatur der deutschen Sozialdemokratie zur Frauenbewegung 1863–1933*, Frankfurt/M

- 1976, Sabine Richebächer: Uns fehlt nur eine Kleinigkeit. Deutsche proletarische Frauenbewegung 1890–1914, Frankfurt/M 1982 und Richard Evans: Sozialdemokratie und Frauenemanzipation im deutschen Kaiserreich, Berlin und Bonn 1979.
- 30 StadtAK 1/H.Reg. 5.
- 31 Hedwig Dohm: Die wissenschaftliche Emanzipation der Frau, Berlin 1874, S. 11.
- 32 Geschichte des Badischen Frauenvereins. Festschrift zur Feier der silbernen Hochzeit Ihrer Königlichen Hoheiten des Großherzogs Friedrich und der Großherzogin Luise und der Vermählung Ihrer Großherzoglichen Hoheit der Prinzessin Viktoria mit seiner Königlichen Hoheit dem Kronprinzen Oscar Gustav Adolf von Schweden und Norwegen am 20. September 1881, Karlsruhe 1881, S. III.
- 33 Fast alle deutschen Frauenvereine wollten – wie Herrad-Ulrike Bussemer feststellt – »nach der äußeren Reichseinigung durch das Schwert der Männer [...] durch Wohlfahrtspflege und Fürsorgetätigkeit [...] die innere Einheit des neuen Deutschland stabilisieren« helfen. Bussemer (wie Anm. 26), S. 171.
- 34 Die Frau. Monatszeitschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit. Hrsg. von Helene Lange. 1 Jg. 1. Heft. Oktober 1893.
- 35 Vgl. zur Entwicklung des Handarbeitsunterrichts in Baden und der Beteiligung des Badischen Frauenvereins an dieser Entwicklung Heidi Müller: Der Handarbeitsunterricht, in: Zwischen Schule und Fabrik. Textile Frauenarbeit in Baden im 19. und 20. Jahrhundert. Volkskundliche Veröffentlichungen des Badischen Landesmuseums Bd. 1. Hrsg. von Harald Siebenmorgen, Sigmaringen 1993, S. 17–72. Zur Geschichte des Badischen Frauenvereins vgl. Susanne Asche: Fürsorge, Partizipation und Gleichberechtigung – die Leistungen der Karlsruherinnen für die Entwicklung zur Großstadt (1859–1914), in: Asche u. a. (wie Anm. 2), S. 171–256, S. 206 ff. und diess.: Fürsorge und Emanzipation – oder Rassehygiene. Die Frauenbewegung im Großherzogtum Baden (Teil 2), in: Standpunkte. Ergebnisse und Perspektiven der Frauengeschichtsforschung in Baden-Württemberg. Hrsg. von Susanne Jenisch, Tübingen und Stuttgart 1993, S. 132–142.
- 36 Vgl. Adreßbuch der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe von 1915 und Chronik der Landeshauptstadt für die Jahre 1918 und 1919, Karlsruhe 1925, S. 382.
- 37 Vgl. Deutsches Rotes Kreuz. Badischer Landes-Frauenverein: Jahresbericht über die Tätigkeit der Jahre 1936/37 und 1937/38, Karlsruhe 1938, S. 39–42.
- 38 Vgl. Andrea Hähnle: »Herrschen? – Helfen!« Beobachtungen zur bürgerlichen Frauenbewegung in Württemberg zwischen 1890 und 1914, in: Standpunkte (wie Anm. 35), S. 152–162.
- 39 StadtAK 1/H.Reg. A 2907.
- 40 Vgl. hierzu Ute Frevert: Fürsorgliche Belagerung. Hygienebewegung und Arbeiterfrauen im 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Geschichte und Gesellschaft 11. 1985, S. 420–446. Zur Entwicklung im Großherzogtum Baden vgl. Asche 1993 (wie Anm. 35) und Barbara Guttman: Der »friedliche Krieg zwischen den Geschlechtern«. Die Frauenbewegung im Großherzogtum Baden (Teil 1), in: Standpunkte (wie Anm. 35), S. 124–131.
- 41 Vgl. Geschichte des Badischen Frauenvereins (wie Anm. 32), S. 215 f. und S. 608 ff.
- 42 Vgl. Agnes von Zahn-Harnack: Die Frauenbewegung. Geschichte, Probleme, Ziele, Berlin 1928, S. 16.
- 43 Vgl. hierzu u. a.: Daniela Weiland: Geschichte der Frauenemanzipation in Deutschland und Österreich. Biographien, Programme, Organisationen, Düsseldorf 1983, S. 235 ff. Hier weitere Literaturhinweise.
- 44 Vgl. StadtAK 1/H.Reg. A 1743
- 45 Zur Geschichte der Frauen während des Ersten Weltkrieges vgl. Barbara Guttman: Weibliche Heimarmee. Frauen in Deutschland 1914–1918, Weinheim 1989. Guttmans Arbeit stellt auch die erste Darstellung der Geschichte der Frauenbewegung des Kaiserreiches im Großherzogtum Baden dar. Vgl. zur Situation der Frauen während des Ersten Weltkrieges auch Ute Daniel: Arbeiterfrauen in der Kriegsgesellschaft. Beruf, Familie und Politik im Ersten Weltkrieg, Göttingen 1989.
- 46 Frevert (wie Anm. 2), S. 157.
- 47 Zit. nach ebenda.
- 48 Vgl. ebenda, S. 109.
- 49 Vgl. neben Hähnle (wie Anm. 38) vor allem Statistik der Frauenorganisationen im Deutschen Reiche. Bearbeitet im Kaiserlichen Statistischen Amte. Abteilung für Arbeiterstatistik, Berlin 1909.
- 50 Vgl. hierzu Gerlinde Brandenburger: Die Malerinnenschule Karlsruhe 1885 bis 1923. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Karlsruhe 1980 und diess.: Malerinnen in Karlsruhe 1715–1918, in: Asche u. a. (wie Anm. 2), S. 257–267. Vgl. hierzu auch ihren Beitrag in diesem Band.
- 51 Zum ersten Mädchengymnasium sind in letzter Zeit einige Schriften erschienen. Vgl. z. B. 100 Jahre Mädchen-Gymnasium in Deutschland. Festschrift. Hrsg. von der Stadt Karlsruhe, 1993 und Gerhard Kaller: Mädchenbildung und Frauenstudium, in: Zeitschrift zur Geschichte des Oberrheins, 140. Bd., NF 101, 1922, S. 361–375. Zur Entwicklung in Stuttgart und Württemberg vgl. Hähnle (wie Anm. 38), S. 153.
- 52 Hedwig Kettler: Eröffnungsansprache, in: Das Mädchengymnasium in Karlsruhe. Amtlicher Bericht, Weimar 1894, S. 24–30, S. 26.
- 53 Stadtarchiv Karlsruhe 8/STS 13/344.
- 54 Zit. nach: Senta Störmer: »Der akademische Staat ist Männerwerk geblieben.« Zur Selbstwahrnehmung von Studentinnen und Akademikerinnen in der Weimarer Zeit, in: Feministische Studien. 4. Jg. November 1985, S. 79–86, S. 79.
- 55 Vgl. Brandenburger 1992 (wie Anm. 50), S. 267.
- 56 Vgl. ebenda.
- 57 Vgl. z. B. Gretel Haas-Gerber: Erinnerungen an die Karlsruher Akademie in den Jahren 1922–1925, in: Asche u. a. (wie Anm. 2), S. 286–292.
- 58 Staatsarchiv Hamburg. Politische Polizei S 9000 (Werner Heinemann: Die radikale Frauenbewegung als nationale Gefahr! (Vortragsentwurf). Hrsg. vom Deutschnationalen Handlungsgehilfen-Verband Hamburg 1913).
- 59 Zit. nach Guttman (wie Anm. 40), S. 124.
- 60 Vgl. zum Aufstieg der NSDAP in Baden Ernst Otto Bräunche: Die Entwicklung der NSDAP in Baden bis 1932/33, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. 125. Bd., NF 86, 1977, S. 331–375.
- 61 Zit. nach Hanna Elling: Frauen im deutschen Widerstand 1933–1945, Frankfurt 1978, S. 11.
- 62 Zit. nach Gerhard (wie Anm. 2), S. 375.
- 63 Zit. nach ebenda, S. 377.
- 64 Zit. nach ebenda, S. 379.
- 65 Zit. nach ebenda.
- 66 Vgl. Weiland (wie Anm. 43), S. 50.
- 67 Vgl. u. a. Jill Stephenson: Nationalsozialistischer Dienstgedanke, bürgerliche Frauen und Frauenorganisationen im Dritten Reich, in: Geschichte und Gesellschaft 3/4. 1981, S. 555–571, Susanne Dammer: Kinder, Küche, Kriegsarbeit – Die Schulung der Frauen durch die NS-Frauenschaft, in: Mutterkreuz und Arbeitsbuch. Zur Geschichte der Frauen in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus. Hrsg. von der Frauengruppe Faschismusforschung, Frankfurt 1981, S. 215–245. Über die Rolle der Frauen des Bürgertums und ihrer Organisationen im Nationalsozialismus vgl. Claudia Koonz: Mütter im Vaterland. (Originalausgabe 1986) Freiburg /Br. 1991 und die Kritik von Gisela Bock: Die Frauen im Nationalsozialismus, Bemerkungen zu einem Buch von Claudia Koonz, in: Geschichte und Gesellschaft 1. 1989, S. 563–579 und vgl. die Beiträge beider Autorinnen in: Geschichte und Gesellschaft 3, 1992, S. 400–404 und S. 394–399. Einen Gesamt-

- überblick über die Geschichte der Frauen im Nationalsozialismus geben u. a. Rita Thalmann: *Frausein im Dritten Reich*, München und Wien 1984 und Renate Wiggershaus: *Frauen unterm Nationalsozialismus*, Wuppertal 1984.
- 68 Vgl. zur nationalsozialistischen Bevölkerungspolitik Gisela Bock: *Zwangssterilisation im Nationalsozialismus. Studien zur Rassenpolitik und Frauenpolitik*, Opladen 1986. Zu den Entwicklungen in Karlsruhe vgl. Lisa Sterr: *Aufbrüche, Einschnitte und Kontinuitäten — Karlsruher Frauen in der Weimarer Republik und im »Dritten Reich«*, in: *Asche u. a. (wie Anm. 2)*, S. 293–390, S. 358–371.
- 69 Vgl. hierzu u. a. Elling (wie Anm. 61). Zum Widerstand in Südwestdeutschland vgl. u. a. Michael Bosch / Wolfgang Niess (Hrsg.): *Der Widerstand im deutschen Südwesten 1933–1945. Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1984 und *Formen des Widerstandes im Südwesten 1933–1945*. Hrsg. von der Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg und Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Ulm 1994.
- 70 Dohm (wie Anm. 31), S. 187.

## Von Hofmalerinnen und Malweibern

Karlsruher Künstlerinnen im 19. Jahrhundert

1800 bis 1850

Mit Markgräfin Caroline Luise<sup>1</sup> gab es bereits im 18. Jahrhundert eine badische Fürstin, die kunstpolitisch äußerst aktiv und zudem selbst als Künstlerin tätig war. Ihre künstlerische Ausbildung gehörte zu jener Zeit durchaus zur üblichen breitgefächerten Bildung einer Prinzessin, Caroline Luises Kennerschaft und ihre leidenschaftliche Sammeltätigkeit, die sich in bedeutenden Erwerbungen von Werken niederländischer und französischer Malerei des 17./18. Jahrhunderts niederschlug, gingen jedoch weit über das standesgemäße Mäzenatentum einer Fürstin hinaus. Die Kunstförderung am markgräflichen Hof bezog auch zeitgenössische Künstler ein. Zunächst waren die Hofbildhauer und -maler Männer – die Brüder Christoph und Joseph Melling erhielten diesen Status 1749 bzw. 1758, seit 1813 hatte der Hof in Karlsruhe überdies eine Hofmalerin mit festen Bezügen.

Zwischen 1800 und 1850 lassen sich in der badischen Residenz<sup>2</sup> – wie überall – nur wenige Malerinnen finden. Die erste Karlsruher Hofmalerin war *Sophie Reinhard*. In dieser Funktion standen ihr jährlich 800 Gulden aus dem Fonds für Künste und Wissenschaften zu, mit der Verpflichtung, dem Großherzog »von Zeit zu Zeit« ein Besoldungsbild abzuliefern. Neben den festen Bezügen wurden der Künstlerin auch Stipendien für ihre Reisen oder »Dienstbefreiung« gewährt.<sup>3</sup> Ihre erste Ausbildung hatte sie beim Karlsruher Hofmaler und Galeriedirektor Philipp Jakob Becker erhalten. Nach längeren Reisen durch Österreich, Ungarn, durch die Schweiz und Italien nahm sie 1823 ihren festen Wohnsitz in der badischen Residenz. Als Zeitgenossin der Maler des Lukasbundes war sie Romantikerin und widmete sich vornehmlich Darstellungen aus der vaterländischen und hier besonders der badischen Geschichte, der Genremalerei sowie religiösen Historienbildern.

Eines ihrer Pflichtbilder, ein Aquarell, das die Künstlerin 1821 Großherzog Ludwig widmete, zeigt ein »Ländliches Fest aus Anlaß der Aufhebung der Leibeigenschaft in Baden am 23. Juli 1783 durch Markgraf Carl Friedrich«. Dieses Ereignis der badischen Geschichte läßt den verstorbenen Fürsten als eine bedeutende Persönlichkeit im Zeitalter der Aufklärung erscheinen.<sup>4</sup>

Mit einem Historienbild von 1823 rief Sophie Reinhard auch ein weibliches Mitglied der fürstlichen Familie in Erinnerung: »Markgräfin Anna von Baden-Durlach verteilt Almosen an Arme und Kranke«. Nach dem Tod ihres Gemahls, des Markgrafen Karl II. von Baden-Durlach führte Markgräfin



Sophie Reinhard, Markgräfin Anna von Baden-Durlach verteilt Almosen an Arme und Kranke, 1823, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe

Anna die Regentschaft für ihre drei minderjährigen Söhne. Aus ihrer Apotheke im Grabener Schloß wurden Notleidende unentgeltlich versorgt. Sophie Reinhard stellte die badische Landesfürstin des 16. Jahrhunderts als barmherzige Christin in Ausübung der Nächstenliebe dar. Typisch für die historisierende Genremalerei des frühen 19. Jahrhunderts ist die Verlegung der Szene in einen Raum mit neugotischen Formen, während zugleich das Gewand der Fürstin der Renaissancezeit entspricht.<sup>5</sup> Die offene Tür im Hintergrund gibt den Blick auf die Landschaft am Durlacher Turmberg frei.

Die aus Konstanz stammende *Marie Ellenrieder*<sup>6</sup> — Tochter eines Hofuhrmachers — besuchte nach einer Lehre als Miniaturmalerin von 1813 an als erste Frau eine staatliche Kunstschule, die Münchner Akademie der bildenden Künste. Ihre Aufnahme verdankte sie der Fürsprache des einflußreichen Konstanzer Generalvikars Ignaz Heinrich von Wessenberg, der sich bei Akademiedirektor Johann Peter von Langer für sie einsetzte. Von Langer lehrte die Prinzipien klassizistischer Malerei, in deren Mittelpunkt das Zeichnerische stand. Zeichnen lernte Marie Ellenrieder durch Kopieren alter Meister und antiker Statuen, da das Studium des nackten menschlichen Körpers vor dem lebenden Modell Frauen in dieser Zeit verwehrt blieb. 1816 schloß die Künstlerin ihre Studien ab und war seitdem als Porträtmalerin in Konstanz tätig.

Von ihrer Hand gibt es eine Reihe eindrucksvoller Selbstbildnisse, die souveränes technisches Können sowie ein ausgeprägtes Selbstbewußtsein zeigen. Das Doppelbildnis der Langensteinschen Kinder (Abb. S. 40) ist eine einfühlsame Schilderung ganz im Sinne der in der Romantik einsetzenden, im Biedermeier sich deutlich artikulierenden Neubewertung und Respektierung von Kindern, die nicht mehr als kleine Erwachsene, sondern als Wesen in einer besonderen Lebenssituation gesehen wurden. Zu den Porträtaufträgen aus Bürgertum und Landadel kamen solche von Fürstenthöfen. Enge Beziehungen zum Hof in Karlsruhe bestanden seit den 1820er Jahren, als Marie Ellenrieder mehrfach Großherzog Ludwig porträtierte. 1827 verlieh der Badische Kunstverein ihr als erster Frau die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. Großherzog Ludwig fügte dieser das Band des Vaterländischen Verdienstordens hinzu und ernannte sie 1829 zur Hofmalerin, ein Titel, der ihr ein Jahresgehalt von 300 Gulden einbrachte. Auch Großherzog Leopold, der 1830 den Thron bestieg, und seine Gemahlin Sophie schätzten die Künstlerin und beauftragten sie 1832 mit einem großen Familienbild. Aus diesem Grund hielt sich Marie Ellenrieder zwei Jahre in Karlsruhe auf, nahm am gesellschaftlichen Leben der Residenz teil und verbrachte im Haus von Freunden eine glückliche und zugleich schöpferische Zeit.

In den Jahren 1822 bis 1824 hatte die Künstlerin in Rom gelebt, wo sie mit den Malern des Lukasbundes befreundet war und unter den Einfluß der Nazarener geriet. Wie diese orientierte sie sich fortan an der religiös geprägten Kunst des italienischen Quattrocento. Nach der Rückkehr aus Italien entstanden viele religiöse Bilder, darunter mehrere Altarbilder für süddeutsche Kirchen. 1828 erhielt Marie Ellenrieder den überaus ehrenvollen Auftrag, den Hochaltar für die neue Stadtkirche St. Stephan in Karlsruhe zu malen. Das großformatige Gemälde »Die Steinigung des hl. Stephanus« befindet sich allerdings nicht mehr an seinem ursprünglichen Platz, sondern in der Kirche St. Stephan in Konstanz.



Marie Ellenrieder, Selbstbildnis, 1818, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe

Sophie Reinhard und Marie Ellenrieder waren die erfolgreichsten Malerinnen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der badischen Residenz. Zu erwähnen bleiben für diese Zeit noch die in der Tradition der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts arbeitende Amalie Kärcher sowie Alexandra von Berckholtz.

*Amalie Kärcher* war Tochter des evangelischen Pfarrers und Hofrats Carl Kärcher, Direktor des Karlsruher Lyceums. Aus einer Quelle von 1843 ist zu erfahren, daß Amalie Kärcher Stilleben Karl Wilhelm de Hamiltons aus der großherzoglichen Kunstsammlung kopierte. Seine Ölstudien mit Darstellungen von Blumen, Früchten, Insekten und Vögeln dienten der Malerin als Vorlagen, die sie in ihre eigenen Stillebenkompositionen übernahm,

so auch in ihr »Herbststilleben mit Rosen, Wein, Mais und Vogelnest« aus dem Jahr 1855. Ihre Feinmalerei und detailgetreue Wiedergabe der Gegenstände knüpft unmittelbar an die Kunst de Hamiltons an. Wie Marie Ellenrieder und Sophie Reinhard nutzte auch Amalie Kärcher den Badischen Kunstverein erfolgreich, um ihre Werke zu präsentieren und zu verkaufen. Zwischen 1845 und 1874 beteiligte sie sich nachweislich an dessen Ausstellungen. Obwohl ihre Arbeiten durchaus zu den qualitätsvollen zählten, lagen ihre Preise nur in der unteren Kategorie.

*Alexandra von Berckholtz*<sup>8</sup> war die Tochter eines aus dem Baltikum stammenden Kaufmanns mit beträchtlichem Vermögen, der 1830 beschloß, sich mit seiner Familie in Baden anzusiedeln. Gabriel Leonhard von Berckholtz erwarb die Burgruine Ortenberg bei Offenburg und ließ sie sich durch den Architekten Friedrich Eisenlohr ausbauen. In Karlsruhe kaufte er das 1826 von Friedrich Arnold erbaute Palais Ecke Karl- und Sophienstraße, das im 20. Jahrhundert zum Karlsruher Künstlerhaus wurde. Seine Tochter Alexandra erhielt ersten Unterricht in der Porträtmalerei bei Louis Wagner in Karlsruhe, 1848 hatte sie Privatunterricht bei Robert Fleury in Paris, 1854 bei Richard Lauchert in Karlsruhe. Als ihre weiteren Lehrer werden Franz Xaver Winterhalter, Ludwig Des Coudres und Hans Canon genannt — allerdings siedelte Winterhalter bereits 1834 nach Paris über, Des Coudres kam erst 1855 an die Karlsruher Akademie, und Canon war erst 1863–69 in der badischen Residenz tätig. Die 1840er Jahre, in denen Alexandra von Berckholtz — ihrem Alter entsprechend — ihre Ausbildungszeit hatte, zeigen die Kunststadt Karlsruhe noch in den Anfängen. Zwar wurde 1846 die Großherzogliche Kunsthalle eröffnet, doch an Ausbildungsmöglichkeiten dürfte es bis zur Gründung der Kunstschule 1854 gemangelt haben — und diese war dann ohnehin nur männlichen Studierenden zugänglich. Aber immerhin zogen einige Künstler nach Karlsruhe, weshalb sich auch das Angebot an Privatunterricht erheblich verbessert haben wird. Alexandra von Berckholtz stand offenbar in freundschaftlichem Kontakt zu den neu zugezogenen Künstlern, wie eines ihrer Gemälde, ein Porträt der Tochter Carl Friedrich Lessings, zeigt — Lessing war seit 1858 Galeriedirektor in Karlsruhe. Ein Atelier hatte die Künstlerin auf Schloß Ortenberg, wo auch das 1856 gemalte Bildnis von Heinrich Neese entstanden sein dürfte (Abb. S. 240). Bei dem Dargestellten handelt es sich um einen Diener. Offenbar hatte die Familie ein sehr enges Verhältnis zu ihrer Dienerschaft, was auch darin zum Ausdruck kam, daß Gabriel Leonhard von Berckholtz in seinem Testament den Bediensteten 14.700 Gulden vermachte. Im Jahr 1859 malte die Künstlerin zwei Porträts ihrer Eltern, die als Pendants gestaltet sind (Abb. S. 238, 239). Beide Gemälde zeigen eine hochentwickelte Malkultur, eine liebe- und respektvolle Annäherung an die dargestellten Personen, wengleich der Stil eher konservativ zu nennen ist. Bald nach dem Tod ihres Vaters 1863 siedelte die Künstlerin nach München über.

1850 bis 1880

Im allgemeinen war man auch in der zweiten Jahrhunderthälfte weit davon entfernt, »an einen selbständigen künstlerischen Beruf für die Frau



Amalie Kärcher, Herbststilleben mit Rosen, Wein, Mais und Vogelnest, 1855, Privatbesitz

auch nur zu denken. Die höhere Tochter gehörte selbstredend ins Haus . . .«.<sup>9</sup> Das galt sowohl für die deutschen Länder wie für Frankreich und England.<sup>10</sup>

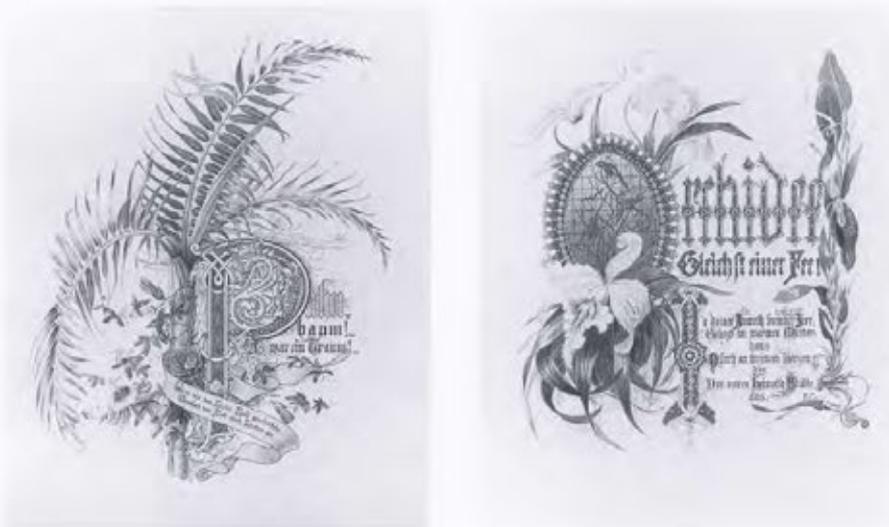
In Karlsruhe erfuhr das kulturelle Leben nachhaltige Veränderungen, als mit der Gründung der Kunstschule 1854 durch Großherzog Friedrich I. zahlreiche auswärtige Künstler mit ihren Ehefrauen nach Karlsruhe zogen. Die badische Residenz wurde zu einer aufstrebenden Kunststadt und behauptete sich in der Folge neben den traditionellen künstlerischen Zentren.<sup>11</sup> Allerdings betraf die deutlich verbesserte Ausbildungssituation nur die männlichen Studierenden. Frauen war der Zugang an die Kunstschule verwehrt, und sie mußten stattdessen Privatunterricht bei Akademielehrern nehmen. So wurde *Hermine von Reck* bei Johann Wilhelm Schirmer, dem Gründungsdirektor der Karlsruher Kunstschule, und bei Ludwig Des Coudres zu einer qualitätsvollen Bildnis- und Genremalerin ausgebildet. Eines ihrer Gemälde, entstanden 1859 (Abb. S. 241), ist das Porträt der »Marie Freiin von Reck«, einer Hofdame Großherzogin Stephanies. Die Dargestellte, eine Tante der Künstlerin und seit 1810 in den Diensten Stephanies, war zu diesem Zeitpunkt schon eine betagte Dame. Ihre Nichte schildert sie, mit liebevollem Respekt, in einem Sessel sitzend, einen biedermeyerlich anmutenden Hut auf dem Kopf. Eine weitere Künstlerin jener Zeit, *Marie Gratz* – geboren im selben Jahr wie Hans Thoma, der durch persönliche Protektion des Großherzogs zu einer standesunüblichen künstlerischen Ausbildung kam – erhielt bei Karl Schick und Hans Canon Unterricht im Porträtfach.

Die angesprochenen Veränderungen des kulturellen Lebens in Karlsruhe gingen vor allem von den Ehefrauen der zugezogenen Künstler aus. Es fanden fortan regelmäßig größere und kleinere Gesellschaften statt, die man in der Tradition der Salons um 1800 sehen kann. Diese Art von Geselligkeit war bislang in der »elenden kleinen verhedderten Hofresidenz« – wie Rahel Varnhagen<sup>12</sup> Karlsruhe 1817 genannt hatte – nicht üblich gewesen und bildete einen Anziehungspunkt in der aufstrebenden Kunststadt.<sup>13</sup> Eine wichtige Rolle spielten dabei zwei Künstlerfrauen, die zudem Schwestern waren: Ida Lessing, die Ehefrau des 1858 nach Karlsruhe berufenen Galeriedirektors Carl Friedrich Lessing, und Alwine Schrödter, die 1859 mit ihrem Ehemann Adolf Schrödter, Professor für Ornamentik am Polytechnikum, nach Karlsruhe kam. Lessings bewohnten die obere Etage im Seitenflügel der Kunsthalle mit Blick in den Botanischen Garten. Ida Lessing pflegte vor allem die Musik und förderte den Philharmonischen Verein. Zu den Freunden des Hauses Lessing gehörten auch junge Maler wie Ferdinand Keller, Hans Thoma und Wilhelm Steinhausen. Alwine Schrödter förderte »unter besonderer Protektion und Mitwirkung der jungen Großherzogin die Frauenkunst in Malerei und Kunststickerei« erinnerte sich Anton von Werner.<sup>14</sup> Sie war »die erste Künstlersgattin, die ich kennen lernte, und sie ist mir immer als das Ideal einer solchen erschienen. Daß sie selbst künstlerisch begabt und tätig sei, ahnte ich natürlich nicht, und sie sprach auch nicht davon.«<sup>15</sup> Mit diesen Worten schilderte von Werner die Begegnung mit Alwine Schrödter, seiner zukünftigen Schwiegermutter, im Jahre 1862.

*Alwine Schrödter*<sup>16</sup> spielte eine wichtige kunstpolitische Rolle nach der Jahrhundertmitte. Als Alwine Heuser wurde sie 1820 in Gummersbach

geboren, 1840 heiratete sie den Düsseldorfer Maler und Zeichner Adolf Schrödter. Alwine Schrödter war Blumen-, Ornament- und Initialmalerin und erteilte in diesen Fächern privaten Unterricht, so auch Großherzogin Luise. Wie sehr man ihre Kunst schätzte, zeigt die Tatsache, daß eines ihrer graphischen Blätter in das Album aufgenommen wurde, das die in Baden lebenden Künstler Großherzog Friedrich I. 1877 zu seinem 25jährigen Regierungsjubiläum überreichten.<sup>17</sup> Ihr Werk »Blumensprache«<sup>18</sup> stieß auf großes Interesse, zumal gerade in der Gründerzeit immer neue zeichnerische Vorlagen für kunstgewerbliche Arbeiten, für Stoff- und Tapetenmuster gefragt waren.

Dennoch lag das Hauptgewicht der Aktivitäten Alwine Schrödters nicht in Malerei und Zeichnung, sondern in der Unterhaltung eines gastfreundlichen Hauses für Künstler, Kollegen und Studenten, Theaterleute und Musiker wie Johannes Brahms und Clara Schumann trafen sich dort, vor allem in Schrödters 1872 bezogenem »Waldhaus« in der Mühlburger Allee 3 (heute Ecke Moltke- und Wörthstraße). »Jeden Sonntagnachmittag versammelte sich die geistige Elite der Karlsruher Gesellschaft bei Schroedters oder Lessings mit den gerade in Karlsruhe anwesenden Koryphäen von Kunst und Wissenschaft zum Kaffee«, erinnerte sich Anton von Werner.<sup>19</sup> Auch Joseph Viktor von Scheffel verkehrte in ihrem Haus. Seit Mitte der 1870er Jahre löste sich der Freundeskreis um die Familien Lessing und Schrödter allmählich auf, da seine Mitglieder starben oder Karlsruhe verließen. Durch die tiefgreifenden Veränderungen in der hiesigen Kunstszene nach 1880 – seit Gründung der Kunstschule 1854 hatte die »Düsseldorfer Kolonie« in Karlsruhe den Ton angegeben, um 1880 kamen verstärkt jüngere Künstler aus München hinzu und prägten fortan die weitere Entwicklung – fiel Alwine Schrödter nicht mehr jene kunstpolitische Rolle zu wie in den Jahrzehnten zuvor. Als sie 1892 starb, gab es in Karlsruhe bereits eine Malerinnenschule, die als Alternative zum Privatunterricht Frauen erstmals akademische Ausbildungsmöglichkeiten bot.



Alwine Schrödter, Zwei Beispiele aus ihrem Werk »Blumensprache«, 1881

1880 bis 1920

Die sich neu formierende Kunstszene nach 1880 führte, wie erwähnt, zu weiteren Zuzügen von Künstlerinnen und Künstlern. *Marie Hesse* hatte ihre Ausbildung 1873–75 bei C. Hummel in Weimar erhalten. Nach ihrer Heirat 1880 mit dem Maler Georg Hesse lebte sie in Karlsruhe und beteiligte sich an verschiedenen Ausstellungen. Bevorzugt widmete sie sich Blumen- und Früchtestilleben (Abb. S. 244). Sie war als Zeichenlehrerin am Victoria-Pensionat beschäftigt und erhielt gelegentlich Aufträge des Hofes, so in den 1890er Jahren für vier Supraporten mit Blumenstilleben im neuerrichteten Erbgroßherzoglichen Palais.

In den späten 1870er Jahren kam auch *Helene Stromeyer* in die badische Residenz. Seit 1879 verzeichnet das Karlsruher Adreßbuch ihren Ehemann, den Generalstabsarzt Louis Stromeyer, seit 1895 ist Helene Stromeyer dort als Witwe aufgeführt. Die Künstlerin erhielt zunächst Unterricht bei dem an der Akademie tätigen norwegischen Landschaftsmaler Hans Frederik Gude, dann bei seinem Nachfolger Gustav Schönleber. Neben der Landschaftsmalerei widmete sie sich bevorzugt der Malerei von Blumen und Stilleben (Abb. S. 43, 243). An der 1885 gegründeten Malerinnenschule leitete sie in den 1890er Jahren neben Resi Borgmann eine zweite »Blumenklasse«. Als Mitglied des 1896 gegründeten Karlsruher Künstlerbundes, der fortschrittlichen Sezession, beteiligte sie sich auch an dessen Ausstellungen, wenngleich die Künstlerinnen in diesem von Männern dominierten Verband nichts zu sagen hatten.

#### Die Malerinnenschule Karlsruhe (1885–1923)

Die Malerinnenschule Karlsruhe war im Jahre 1885 unter dem Protektorat der Großherzogin Luise von Baden als private Institution gegründet worden.<sup>20</sup> Sie ging aus einer »Damenklasse« des Malers Paul Borgmann hervor, der sich mit Edmund Kanoldt, Max Petsch und Willi Döring zu dieser Initiative entschlossen hatte. Der Unterricht begann im September 1885 in den Räumen der Bismarckstraße 41. Über die Beweggründe für ihr Handeln äußerten die Maler: »Die Gründung der Malerinnenschule Karlsruhe entspricht einem Bedürfnis, das sich in Deutschland mehr und mehr fühlbar machte. Die Zunahme des Luxus, die der Kunstpflege reichlicher zufließenden Mittel und die Ausbreitung des Kunstsinnes in der Bevölkerung haben eine starke Vermehrung heranwachsender Künstler bedingt, welche die zahlreichen in Deutschland bestehenden Kunstschulen füllen, sodass an einzelnen Orten, wo die allgemeinen Verhältnisse und der Ruf der Lehrer besondere Anziehungskraft üben, der Raum längst nicht mehr reicht, für die sich um die Aufnahme in die Akademie Bewerbenden. Hier müssen stets die kunstübenden Frauen der männlichen Jugend das Feld räumen, wie überhaupt an deutschen Kunstschulen weibliche Studierende nur als Hospitantinnen in einzelnen Fällen geduldet werden. Dass ein gemeinsames Arbeiten beider Geschlechter auf Kunstschulen, wie es an verschiedenen Orten des Auslandes geübt wird, viele Unzuträglichkeiten herbeiführt, liegt auf der Hand, und dass man im Allgemeinen in Deutschland hiervon Abstand nimmt, verdient volle Billigung. Es müsste aber dagegen in anderer Weise für die Ausbildung von Talenten, wie sie sich bei



Die Malklasse von Caspar Ritter an der Malerinnenschule, 1898, dritte von rechts Dora Horn



Elevinnen der Malerinnenschule um 1910



Elevinnen der Malerinnenschule um 1910



Elevinnen der Malerinnenschule um 1910

Frauen ebensogut finden, wie bei Männern, gesorgt werden. Dies ist jedoch auf dem Gebiet der bildenden Künste nur in ungenügender Weise geschehen, während z. B. eine musikalisch begabte junge Dame zu ihrer Ausbildung überall, gleichberechtigt mit den Männern, Gelegenheit findet, so dass besondere Frauen-Konservatorien nicht geschaffen zu werden brauchen. Eine eigene Kunstschule für Damen that aber noth . . .«.<sup>21</sup>

Die Schülerinnen wurden in Zeichen- und Malklassen unterrichtet; man ließ sie zeichnen nach Gipsabgüssen, nach dem lebenden Modell und landschaftlichen Motiven, sie malten Blumen und Stilleben, landschaftliche, figürliche und Porträtstudien. 1887 besuchten 45 Schülerinnen diese Damenakademie, die dann aus Platzgründen in das Ateliergebäude I in der Westendstraße 65 umzog. Als private Institution forderte die Malerinnenschule Karlsruhe von ihren Schülerinnen Schulgeld. Sowohl von der Stadt als auch vom Staat erhielt die Schule Zuschüsse; die Stadt gewährte jährlich 500 Mark sowie einen Anteil an den Unterhaltskosten des Hauses, der Staat unterstützte die Schule seit 1910 mit 1000 Mark im Jahr.<sup>22</sup> Gelegentliche Geldspenden der Großherzogin erfolgten entweder aus freien Stücken oder waren das Ergebnis von Bittbriefen des Vorstands der Schule. Bis zum Mai 1901 besuchten insgesamt 961 Schülerinnen diese Schule, 161 von ihnen kamen aus dem Ausland, 327 stammten aus Karlsruhe, aus Baden waren 416.<sup>23</sup> Die jährlich stattfindenden Ausstellungen der Malerinnenschule — im Porphyrsaal des Großherzoglichen Orangeriegebäudes, in den Arbeitsräumen der Anstalt oder im Gartenschlößchen an der Herrenstraße — zeigten Landschaften, Porträts, Stilleben, Blumenstudien sowie Modellierarbeiten (z. B. Porträtbüsten) und waren stets rege besucht.

#### Lehrerinnen

Von 26 Lehrern, die in den 38 Jahren des Bestehens der Malerinnenschule Karlsruhe (1885—1923) unterrichtet haben, waren lediglich vier Frauen. Bereits genannt wurde Helene Stromeyer, die älteste der an der Schule tätigen Künstlerinnen. Die wesentlich jüngere *Resi Borgmann*, eine Schwester Paul Borgmanns, leitete von 1888 bis 1900 eine Blumen- und Stillebenklasse. Die unverheiratete Künstlerin war Mitglied des 1893 gegründeten Malerinnenvereins und verdiente ihren Lebensunterhalt durch Malunterricht und den Verkauf ihrer Bilder. Ihre Nachfolgerin an der Malerinnenschule wurde *Margarethe Hormuth-Kallmorgen*<sup>24</sup>, die Ehefrau Friedrich Kallmorgens. Als dieser 1901 die Landschaftsklasse Eugen Brachts an der Berliner Akademie übernahm, gab sie ihren Lehrauftrag zurück, um ihm zu folgen. Margarethe Hormuth-Kallmorgen war Schülerin von Ferdinand Keller gewesen. Er hatte sie jene traditionelle Arbeitsweise gelehrt, in der sie, unbeirrt von Anregungen des künstlerischen Umfeldes, ihre Blumensträuße achsensymmetrisch aufbaute und vor einem warmtonigen, meist dunklen Hintergrund malte. Nach ihrem Umzug nach Berlin malte sie nur noch sporadisch, so daß sie ein verhältnismäßig kleines Oeuvre hinterließ. Die Blumen- und Stillebenklasse der Malerinnenschule unterrichtete in der Folge die Malerin, Graphikerin und Kunstgewerblerin *Käthe Roman-Foersterling*, die mit Max Roman, der seit 1888 Landschaftsmalerei an der

Schule lehrte, verheiratet war. Von 1903 bis 1907 leitete sie auch die neu eingerichtete »Damenklasse« der Karlsruher Kunstgewerbeschule.<sup>25</sup> Sie war wie Hormuth-Kallmorgen Mitglied des 1896 gegründeten, fortschrittlich gesinnten Karlsruher Künstlerbundes<sup>26</sup> und stellte häufig mit diesem aus.

### Schülerinnen

Nur von einer recht geringen Zahl von Schülerinnen der Malerinnenschule können wir bislang eine Vorstellung gewinnen. Dies liegt vor allem daran, daß von den weit über 1000 Schülerinnen nur die wenigsten Zeit ihres Lebens Malerin oder Bildhauerin geblieben sind. Bei den meisten jungen Frauen gehörte es offenbar zur Ausbildung der »höheren Tochter«, zeichnen und malen zu lernen. Einige waren allerdings bis ins hohe Alter künstlerisch tätig, auch wenn sie Familie hatten; etliche blieben unverheiratet und verdienten sich mit ihrer Malerei den Lebensunterhalt.



Emilie Stephan, Stilleben mit Apfel, Porzellanteller und Gläsern, o. J., Staatl. Kunsthalle Karlsruhe

Die aus Karlsruhe stammende *Emilie Stephan* wurde an der Malerinnenschule bei Paul Borgmann ausgebildet. Sie war Mitglied des Karlsruher Künstlerbundes, beteiligte sich regelmäßig an dessen Ausstellungen, so auch an der Kollektiv-Ausstellung, die 1901 in Wien und Berlin gezeigt wurde, und fand aus diesem Anlaß Erwähnung in der »Kunst für Alle«: »Unter den Künstlerinnen des Bundes ragen die Blumenmalerinnen Frau Prof. Kallmorgen-Hormuth und Helene Stromeyer, sowie die talentvollen, mit fast männlicher Kraft ausgerüsteten Bildnismalerinnen Frl. E. Stephan und B. Welte hervor.«<sup>27</sup> Bildnisse von ihrer Hand sind bislang nicht bekannt, stattdessen zwei Stilleben in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, die Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens zeigen.

Seit dem Schuljahr 1887/88 besuchte *Uta von Weech*, die Tochter des badischen Historikers Friedrich von Weech, Direktor des Großherzoglich-Badischen Generallandesarchivs, die Karlsruher Malerinnenschule. Als ihre Lehrerin nennt Beringer<sup>28</sup> die Blumenmalerin Helene Stromeyer. Zur weiteren Ausbildung weilte Uta von Weech in den Jahren 1894 bis 1896 in Rom, studierte danach wieder in Karlsruhe und »vervollkommnete sich im Maltechnischen bei Friedrich Fehr«.<sup>29</sup> Fehr, der 1899 als Lehrer an die Karlsruher Akademie berufen wurde, übernahm 1904 auch die »Figürliche Malklasse« Caspar Ritters an der Malerinnenschule. Seinem Einfluß ist es vermutlich zuzuschreiben, daß Uta von Weech neben Blumenstücken und Stilleben künftig auch Genrebilder und Porträts schuf. Ein Gemälde mit dem Titel »Schmerz«<sup>30</sup> weist auf dieses künstlerische Vorbild hin. Das querformatige Bild stellt eine Interieurszene dar, in der eine junge Frau sich über einen Flügel beugt und ihr Gesicht verbirgt. Der sentimentale Charakter der Genreszene, ihre Helldunkel-Effekte und die breite, ein wenig pastose Pinselführung zeigen den künstlerischen Einfluß Friedrich Fehrs. Uta von Weech war Mitglied des Karlsruher Malerinnenvereins, bis sie nach München übersiedelte, wo sie längere Zeit lebte.

Die Malerin und Graphikerin *Marie Ortlieb* studierte seit dem Schuljahr 1893/94 an der Karlsruher Malerinnenschule und widmete sich vorwie-

gend dem Thema Landschaft. Eine Zeitlang war sie auch Schülerin von Friedrich Kallmorgen und begleitete diesen auf einer Italienreise. Um die Jahrhundertwende setzte sie ihre Studien in München fort, kehrte aber 1903 wieder nach Karlsruhe zurück. Ihre Lithographien, die sich motivisch und in ihren flächigen, vereinfachten Formen an den Werken der modernen Karlsruher Landschaftler Kampmann und Kallmorgen orientierten, wurden in der Kunstdruckerei des Künstlerbundes gedruckt und fanden weite Verbreitung, vor allem seit die Karlsruher mit den Leipziger Verlegern Teubner und Voigtländer den Vertrieb organisiert und vertraglich geregelt hatten.

*Dora Horn-Zippelius*<sup>31</sup>, Tochter eines Karlsruher Rechtsanwalts, war ebenfalls an der Malerinnenschule ausgebildet worden. Sie durchlief von 1897 an die Gips- und Naturklasse Otto Kemmers, dann die Malklasse Caspar Ritters und die Landschaftsklasse Max Romans. Im Sommer arbeitete sie vor der Natur, war, wie viele andere junge Malerinnen, Schülerin von Franz Hein in Grötzingen und begleitete diesen im Herbst in den elsässischen Wasgau. Sie gehörte – auch nach ihrer Heirat mit dem Architekten Hans Zippelius im Jahre 1909 – zu den kunstpolitisch aktiven Künstlerinnen, war Gründungsmitglied des Bundes Badischer Künstlerinnen und entwickelte in diesem Rahmen ihr Engagement für die Frauenbewegung. Dora Horn-Zippelius vertrat den Bund jahrelang, bis zur Auflösung 1935, in der Spitzenorganisation der Karlsruher Künstlervereinigungen, 1923–33 auch im Reichswirtschaftsverband Bildender Künstler Südwest. Das Bestreben zur Gleichstellung der Künstlerinnen in dem von Männern beherrschten Kunstbetrieb zieht sich wie ein roter Faden durch das Leben von Dora Horn-Zippelius. Warum dieses Bestreben ausgerechnet dazu geführt hat, daß sie im September 1932 eine Position in der Gauleitung der NSDAP übernahm, und zwar in der Gauleiter Robert Wagner unterstellten Hauptabteilung III/Abteilung Frauenarbeit als Referentin für Presse und Propaganda<sup>32</sup>, ist nicht zu klären. Überdies war sie in den Jahren 1934–36 als Schulwalterin für die Frauenschule Bruchsal tätig und gehörte von 1934–45 der Reichskammer der Bildenden Künste an.



Dora Horn-Zippelius, 1908

Bis ins hohe Alter – sie starb 90jährig 1967 – war Dora Horn-Zippelius künstlerisch tätig: sie malte, zeichnete und lithographierte Landschaften, Porträts, Stilleben und Genrebilder. Ihre Werke knüpften zunächst an die lokale Landschafterschule an – sie verehrte beispielsweise Hans Thoma –, dann beeinflussten sie Impressionismus und Jugendstil. Auch die Maltechnik des Schweizer Symbolisten Giovanni Segantini prägte in der Folge ihren Stil. Der Höhepunkt ihres Schaffens lag noch vor dem 1. Weltkrieg. Besonders eindrucksvoll ist das großformatige Gemälde »Mohnblumenfeld« (Abb. S. 51), in dem blaßblaue, stilisierte Blüten sich in dekorativer Jugendstilmanier bis zum hochgezogenen Horizont erstrecken. Seit ihrer Heirat 1909 »wurde dann das freie Arbeiten doch oft beschränkt«, bekannte sie in ihren Erinnerungen. 1910 begleitete sie ihren Mann bei einem Studienaufenthalt in Griechenland, malte die Landschaft um Delphi in den glühenden Farben des Südens. 1912 und 1916 kamen ihre beiden Söhne zur Welt. Neuere Tendenzen in der Malerei der 20er und 30er Jahre hatten so gut wie keinen Einfluß auf sie, ihre späteren Werke sind meist Variationen von früher errungenen Formen.

Die im selben Jahr wie Dora Horn-Zippelius geborene *Luise Kornsand*<sup>33</sup> mußte ihr Künstlerleben in Deutschland im Dritten Reich aufgeben und folgte 1939 »ihrem halb-jüdischen Sohn ins Exil« nach Amerika. Sie war in den 1890er Jahren nach Karlsruhe gekommen und hatte — ganz im Gegensatz zur behüteten und gutsituierten Anwaltstochter Dora Horn — zunächst Malunterricht »auf dem untersten Niveau« genommen, lernte »Kochdeckel, Ofenschirme und andere Gegenstände mit damals populären Motiven, wie Tellskapelle, Schloß Chillon, Schneeszenen und dergleichen nach Vorlagen zu bemalen«. Seit 1901 konnte sie an der Malerinnenschule bei Ludwig Schmid-Reutte studieren, dem sie »mit ihren lebensgroßen, männlichen Akten« größtes Lob entlockte. Außerdem nahm sie Unterricht bei Julius Scholdt, einem Meisterschüler Wilhelm Trübners. »Die viel Zeit beanspruchende Prima-Vista-Technik, die ein Antrocknen der Farben auf der Leinwand nicht erlaubte und den Maler zwang, das Bild, Stück für Stück, quasi mosaikartig, zu vollenden, wurde für sie eine Selbstverständlichkeit. Um »schmutzige« Töne zu vermeiden, mischte sie nie mehr als zwei Farben und erreichte dadurch eine auffallende Leuchtkraft.« Die Malerin beteiligte sich rege an regionalen und überregionalen Ausstellungen, wurde vom Bund Badischer Künstlerinnen zur Internationalen Frauenkunst-Ausstellung 1913 in Turin eingeladen, zeigte ihre Bilder in der Großen Düsseldorfer und Berliner Kunstausstellung. Bereits im Sommer 1922 siedelte Luise Kornsand nach Berlin über, von wo sie 1939 ins Exil gehen mußte. Viele ihrer in Deutschland verbliebenen Bilder wurden während des Zweiten Weltkriegs vernichtet. Die erhaltenen Gemälde zeigen Stilleben und Porträts, die erwähnten lebensgroßen Männerakte konnten bislang nicht aufgefunden werden.

Die aus Aachen stammende *Martha Kropp*<sup>34</sup> studierte erst nach der Jahrhundertwende an der Malerinnenschule, im Jahresbericht 1906/07 wird sie als Schülerin aufgeführt. In dieser Zeit stand sie vor allem unter dem künstlerischen Einfluß des Figurenmalers Ludwig Schmid-Reutte, der seit 1899 die »Tages-Aktklasse« leitete, und zugleich Lehrer an der Karlsruher Akademie war. Bei einem anschließenden längeren Studienaufenthalt in Paris war sie stark beeindruckt von Maurice Denis. Seit 1914 lebte und arbeitete die Künstlerin wieder in Karlsruhe, wo sie der sogenannten Daxlander Künstlergruppe angehörte, einer losen Verbindung von Malern, die freundschaftlich miteinander verkehrten und sich zuweilen zu Freilichtstudien in den Altrheinwäldern bei Daxlanden trafen. Das Hauptthema Martha Kropps war die Landschaft, wie zahlreiche erhaltene Gemälde und Aquarelle zeigen, zuweilen widmete sie sich auch Porträts und Genredarstellungen. Alle ihre Arbeiten weisen einen spontanen, stark impressionistisch geprägten Pinselduktus auf, der das Bild in unzählige Facetten aufgelöst wiedergibt. In diesem Stil ist auch das »Waldbild« gemalt (Abb. S. 259). Durch die vibrierenden Pinselstriche entsteht die lebendige Vorstellung einer Situation im Freien, eine große Vielfalt von Grüntönen läßt das gesamte Farbspektrum des sonnenbeschieneenen Rheinwaldes aufleuchten.

Zu den letzten, welche die Karlsruher Malerinnenschule besuchten, gehörte *Fridel Dethleffs-Edelmann*. In den Jahren 1917/18 erhielt sie dort ihre erste Ausbildung. Zusammen mit drei anderen Schülerinnen erreichte sie 1919 in einer Protestversammlung, daß Frauen fortan an der nun Lan-

deskunstschule gewordenen staatlichen Akademie studieren durften. Sie wurde Meisterschülerin<sup>35</sup> von Ernst Würtenberger und war 1932 die erste Künstlerin, welcher der Badische Staatspreis zuerkannt wurde.

#### Malerinnen um 1900

Um die Jahrhundertwende lebten und arbeiteten in Karlsruhe auch eine Reihe von Künstlerinnen, die nicht zum Umfeld der Malerinnenschule zu zählen sind. Dazu gehört u. a. *Sophie Ley*, die nach anfänglichem Privatunterricht in Stuttgart Schülerin von Hans Frederik Gude wurde, der von 1864 bis 1880 in der Nachfolge Schirmers die Landschaftsklasse der Karlsruher Akademie leitete. Seit 1898 war sie Mitglied des Künstlerbundes und beteiligte sich an gemeinsamen Ausstellungen. Ihr Stilleben »Kirschen und rote Nelken« zeigt allerdings eine recht konventionelle Formensprache.

*Franziska Hübsch*, eine Urenkelin Friedrich Weinbrenners und eine Nichte von Heinrich Hübsch, verlebte ihre Jugendjahre in Lichtental/Baden-Baden und wurde ebenfalls bei Hans Frederik Gude ausgebildet. Sie wohnte seit 1891 in Karlsruhe und erhielt von 1896 an Privatunterricht bei Friedrich Kallmorgen. Während der Sommermonate malte sie alljährlich im Schwarzwald und am Bodensee vor der Natur. Ihre Werke waren auch auf überregional bedeutenden Ausstellungen zu sehen, so 1888 und 1908 im Münchner Glaspalast sowie 1894 und 1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung.

*Jenny Fikentscher*<sup>36</sup> gehörte — als Schwester des Landschaftsmalers Gustav Kampmann und (seit 1891) Ehefrau des Tiermalers Otto Fikentscher — zum engeren Kreis der Grötzinger Malerkolonie,<sup>37</sup> die sich in den späten 1880er Jahren um die beiden Maler Friedrich Kallmorgen und Gustav Kampmann vor den Toren der Residenz etablierte. Unterrichtet wurde sie zunächst bei der erwähnten Blumenmalerin Alwine Schrödter. Sie widmete sich vornehmlich der Darstellung von Blumenmotiven, allerdings nicht in stilvollen Arrangements wie ihre Lehrerin, sondern in der freien Natur. Vor allem in der Zeit um die Jahrhundertwende war sie künstlerisch produktiv und auf zahlreichen Kunstausstellungen vertreten, Kunstzeitschriften bildeten ihre Graphiken ab. Sie schuf viele Lithographien mit nah gesehenen, plakativ-abstrahierten Blüten von Schwert- und Feuerlilien, Tulpen, Geranien, Mohn, Disteln und Malven vor landschaftlichem Hintergrund. In der formalen Reduktion sind ihre ausdrucksvollen Kompositionen dem Jugendstil verpflichtet, desgleichen ist die Nähe zu den Gestaltungen Gustav Kampmanns<sup>38</sup> offensichtlich. Auch farblich beschränkte die Künstlerin ihre Darstellungen, setzte dabei häufig den Komplementärkontrast des Farbkreises ein, um ihre Motive intensiv leuchten zu lassen. Nach 1900 schloß sie sich dem wenige Jahre zuvor in Berlin gegründeten »Wandervogel« an und engagierte sich fortan für die Ideen und Ziele dieser Jugendbewegung. Ihre künstlerischen Neigungen traten seitdem in den Hintergrund.

Zum Grötzinger Umfeld kann man auch *Berta Welte* zählen. Die Schülerin von Franz Hein war vor allem als Blumenmalerin tätig und pflegte freundschaftliche Kontakte zu den Künstlern der Malerkolonie, namentlich zu



Sophie Ley, Kirschen und rote Nelken, o. J., Staatl. Kunsthalle Karlsruhe

Gustav Kampmann und seiner Familie, wie einem Briefwechsel zu entnehmen ist.<sup>39</sup> Als Mitglied des Karlsruher Künstlerbundes beteiligte sie sich an dessen vielfältigen Unternehmungen, besonders aber an Ausstellungen.

Neben Margarethe Hormuth-Kallmorgen gab es noch eine Reihe von Malerinnen, deren Ehemänner Künstler waren.<sup>40</sup> *Alice Trübner* war, aufgewachsen in München, dort in den Jahren 1894–96 Schülerin von Ludwig Schmid-Reutte und Max Slevogt gewesen. 1899 lernte sie in Frankfurt am Main Wilhelm Trübner<sup>41</sup> kennen, den sie im darauffolgenden Jahr heiratete und mit dem sie 1904 nach Karlsruhe kam. Hier war sie künstlerisch und kunstpolitisch aktiv, beteiligte sich an den Unternehmungen des Bundes Badischer Künstlerinnen. Ihre Gemälde, meist Stilleben, zeigen den künstlerischen Einfluß Wilhelm Trübners, vor allem in der von breiten Pinselstrichen bestimmten, flächig-facettenhaften Malweise. Als Beispiel sei das »Stilleben mit Flasche, Wasserglas und Zitrone« (Abb. S. 255) angeführt. Vorbildlich waren für sie überdies zeitgenössische Kunstströmungen wie der Japonismus und seine eigenwillig-asyymetrischen Kompositionen.

Um die Jahrhundertwende folgte auch *Johanna Dill-Malburg* ihrem Ehemann nach Karlsruhe — der Landschaftsmaler Ludwig Dill, der lange in der Dachauer Malerkolonie bei München gelebt und gearbeitet hatte, übernahm 1899 eine Professur an der Akademie. Studiert hatte sie an der Kunstgewerbeschule in Wien und bei Dill in Dachau. Ihre Werke zeigen den künstlerischen Einfluß der abstrahierenden Naturschilderungen Ludwig Dills, wenngleich ihre Gestaltungen meist kleinformatiger und mehr aufs Detail gerichtet sind.

*Franziska (Fanny) von Geiger-Weishaupt* war die Ehefrau des Tiermalers Victor Weishaupt, der seit 1895 an der Karlsruher Akademie lehrte. Ihre künstlerische Ausbildung hatte sie bei Ludwig Herterich in München erhalten. Auf der Weltausstellung 1893 in Chicago war sie mit einer 2. Medaille ausgezeichnet worden. Thematisch widmete sie sich in erster Linie Landschaftsschilderungen, gelegentlich verbunden mit Genreszenen. Offenbar konnte sie in der hiesigen Kunstszene nicht richtig Fuß fassen, denn sie siedelte 1908, nach dem Tod ihres Mannes, wieder nach München über, wo schon 1907 im Kunstverein eine Kollektivausstellung ihrer Werke stattgefunden hatte.

Von einigen anderen Karlsruher Künstlerinnen sind bislang nur spärliche biographische Daten bekannt.<sup>42</sup> So wissen wir von *Clara Schubert*<sup>43</sup> lediglich, daß sie Schülerin von Margarethe Hormuth-Kallmorgen und von Friedrich Kallmorgen gewesen sein soll. *Cäcilie Imgraben*<sup>44</sup> studierte an der Malerinnenschule und erhielt Privatunterricht bei Sophie Ley. 1901 legte sie das Examen als Zeichenlehrerin ab. Als Ort ihrer künstlerischen Tätigkeit wird Karlsruhe genannt. Von *Auguste Nestler*<sup>45</sup> ist nur bekannt, daß sie seit 1903 Mitglied des Karlsruher Künstlerbundes war und sich mit Lithographien und Zeichnungen, die landschaftliche Sujets zeigen, an verschiedenen Ausstellungen beteiligte. Ihre Farblithographie »Kleines Dorf« (Abb. S. 274) zeigt motivisch und formal den prägenden Einfluß der Grötzinger Maler. Auch von *Marianne Spuler*<sup>46</sup> kennen wir nicht einmal die Lebensdaten.

## Der Malerinnenverein und der Bund Badischer Künstlerinnen

Mit der Gründung der Malerinnenschule hatte sich seit 1885 eine solide Institution zur Ausbildung von weiblichen Kunstschaffenden etabliert. Die ständig wachsende Zahl der künstlerisch tätigen jungen Frauen war jedoch nicht nur Anlaß dafür, sondern auch für die Schaffung von anderen Organisationen. Dabei handelt es sich um den zunächst lokalen, später überdies regionalen Zusammenschluß von Künstlerinnen in Karlsruhe und Baden. Der Blick auf das kooperative Engagement der Frauen nach ihrer Ausbildung vervollständigt unser Bild vom künstlerischen Ambiente jener Zeit, welches die Forschung bisher hauptsächlich am Beispiel männlicher Künstler geschildert hat.

Neben der 1885 eingerichteten Malerinnenschule war auch der 1893 gegründete Malerinnenverein<sup>47</sup> ein weiterer Schritt in die Öffentlichkeit, die Künstlerinnen und kunstinteressierte Frauen vormals lediglich in der privaten Institution eines Salons fanden. Der Verein veranstaltete Ausstellungen und Preisausschreiben, aber auch zahlreiche gut besuchte Feste. Mitglieder konnten Künstlerinnen aus Karlsruhe sowie aus anderen Städten werden. Die Ehefrauen von ortsansässigen Künstlern traten dem Verein meist als sogenannte Kunstfreundinnen bei.<sup>48</sup> Für die Ausstellungen zugelassen waren Handarbeiten, Webereien und eine Anzahl graphischer Arbeiten, die dafür benötigten Räume fanden sich im Badischen Kunstverein oder im Bibliotheksaal des Badischen Frauenvereins. Zuweilen gab es allerdings Probleme mit den Räumlichkeiten; beispielsweise standen dem Verein 1909 als Ausstellungslokal »nur zufällig leerstehende Läden«<sup>49</sup> zur Verfügung.

Der Verein pflegte Kontakte zu ähnlichen Institutionen, so zum »Künstlerinnenverein München« und zu anderen sogenannten »Schwestervereinen«. Bei einer Delegiertenversammlung im Dezember 1908, an der auch die Karlsruher Malerinnen teilnahmen, wurde die Schaffung eines Verbandes aller Künstlerinnenvereine Deutschlands und Österreichs ins Auge gefaßt. Dieses Projekt eines Dachverbandes sollte auf einer weiteren Delegiertenversammlung in Berlin endgültig erörtert werden. Da sich die Generalversammlung des Karlsruher Malerinnenvereins nicht mehrheitlich für den in München erarbeiteten Statutenentwurf entscheiden konnte, mußte man »der nach Berlin entsandten Delegierten eine in den Hauptpunkten ablehnende Instruction auf den Weg«<sup>50</sup> geben.

Diese zögerliche Haltung der Karlsruher Malerinnen zeigt, daß sich der Verein nicht als Vorkämpfer der Frauenbewegung verstand. Vier Jahre später trat dies erneut zutage, als bei einer Sitzung im Mai 1912 die Mannheimer Bildhauerin und Bankiersgattin Eugenie Kaufmann einen Zusammenschluß der badischen Künstlerinnen vorschlug. Diese Pläne lehnte der Vorstand als zu weitgehend ab.<sup>51</sup> Einige Mitglieder des Vereins wollten jedoch den Dachverband und gründeten noch im Herbst 1912 in Karlsruhe den »Bund Badischer Künstlerinnen« (BBK). Dabei waren die ortsansässigen Malerinnen Dora Horn-Zippelius, Alice Proumen und Erna von Parseval aus Baden-Baden. Der Sitz und die Geschäftsführung des Bundes lagen in Mannheim bei der ersten Vorsitzenden Eugenie Kaufmann, für Karlsruhe und Baden waren Dora Horn-Zippelius und Erna von Parseval im Vorstand. Die Jury wurde gebildet von Alice Trübner, Alice

Proumen und Edith Weck aus Mannheim. Schon im Mai 1913 beteiligte sich der Bund an der »Esposizione internazionale femminile delle Belle Arti« in Turin innerhalb der deutschen Abteilung mit acht Bildern. Die erste große Ausstellung seiner Mitglieder zeigt der BBK im Mai 1915, also schon im Krieg; die in den Räumen des Badischen Kunstvereins untergebrachte Werkschau fand starke Beachtung und war anschließend noch in anderen deutschen Kunstvereinen zu besichtigen.

Neben Ausstellungen gab es weitere Aktivitäten des Bundes. »Naturgemäß war Karlsruhe, der Sitz der Kunstakademie, des Kultusministeriums und vieler Fachvereine der Standort unserer Bemühungen«, erklärte Dora Horn-Zippelius. »Die Fachvereine bildender Künstler wurden ausschließlich von Männern geleitet. . . Der Karlsruher Künstlerbund zeigte zwar recht gern besonders gute Bilder bekannter Malerinnen wie Berta Welte, Emilie Stephan, Maria Waag in seinen Ausstellungen, in den Mitgliederversammlungen aber saßen wir am Katzentischchen, durften zuhören und nicht Piep dazu sagen«. Eine kollegiale Arbeitsgemeinschaft kam erst zustande, als die Karlsruher Fachvereine eine »Spitzenorganisation« ihrer Vorsitzenden gründeten, in welcher der BBK und der Malerinnenverein durch Alice Proumen und Dora Horn-Zippelius vertreten waren.

Der Bund Badischer Künstlerinnen knüpfte auch Kontakte zum »Deutschen Frauenkunstverband«, einem Zusammenschluß der deutschen Vereine bildender Künstlerinnen, der 1913 in Frankfurt am Main seine erste Delegierten- und zugleich Gründungsversammlung einberief. 1916 konnte der Bund die Ortsvereine des Frauenkunstverbandes zu einer Graphikausstellung in den Räumen des Badischen Kunstvereins einladen. In den letzten beiden Kriegsjahren und unmittelbar nach Kriegsende war jedoch »jede künstlerische Betätigung lahmgelegt«, wie Dora Horn-Zippelius formulierte. Erst 1920 nahm der Frauenkunstverband seine Arbeit wieder auf.

## Resumée

Betrachtet man die Zeit von 1800 bis 1920 insgesamt, so läßt sich folgende Entwicklung skizzieren. Obwohl es zunächst im Bereich der bildenden Kunst in Karlsruhe keine geregelte Ausbildungsmöglichkeit für Frauen gab, war es ihnen doch möglich, den begehrten Status einer Hofmalerin mit den damit verbundenen Rechten und Pflichten zu erlangen. Marie Ellenrieder hatte Zugang zur fürstlichen Familie und erhielt überdies den ehrenvollen Auftrag, den Hauptaltar der katholischen Stadtkirche in der Residenz zu malen. Es stand offenbar außer Frage, daß sie eine geachtete Künstlerin war und ihren Beruf unbehelligt vom Publikum und der Kritik ausüben konnte. Insofern scheinen die Biographien der Malerinnen jener Zeit ein wenig dem zu widersprechen, was für die anderen Frauen in Karlsruhe gegolten hat. Seit dem späten 18. Jahrhundert war die Schicht des Bildungs- und Beamtenbürgertums »zur normensetzenden Größe« im städtischen Leben und damit ein bürgerliches Frauenbild verbindlich geworden, für das weibliche Berufsarbeit verpönt war.<sup>52</sup> Zumindest in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheint diese allgemeine Feststellung für Malerinnen in Karlsruhe nicht gegolten zu haben. Vermutlich galt sie

deshalb nicht, weil die meisten künstlerisch tätigen Frauen finanziell mehr oder weniger unabhängig, auf jeden Fall aber zahlenmäßig so gering waren, daß sie ihren männlichen Kollegen nicht als Konkurrenz erschienen.

Ganz anders stellt sich die Situation in der zweiten Jahrhunderthälfte dar. Durch die Auswirkungen der Französischen Revolution hatten sich die Möglichkeiten des traditionellen Mäzenatentums deutlich reduziert. Das nun aufstrebende Großbürgertum, finanziell zwar potent, doch künstlerisch ungebildet, löste die bisherigen Auftraggeber, den Adel, ab. Konsequente Folge der neuen Sammlerklientel war der Einfluß bürgerlicher Vorstellungen auf die Kunst. Das Verhältnis der Künstler zu ihren Käufern veränderte sich dadurch grundlegend.<sup>53</sup> Vor allem nach der Reichsgründung von 1871 drängten viel mehr Künstler auf den Markt, dabei gab es immer größere Ausstellungen mit einer Vielzahl von Werken, die einen Käufer suchten. So entstand ein regelrechtes Kunstproletariat, das man mit dem Begriff »Bohème« zwar verklärte und verniedlichte, das aber in der Realität oft ein Leben in bitterer Armut bedeutete. Somit lassen sich eindeutig auch wirtschaftliche Gründe nennen, die dazu führten, gegen eine künstlerische Tätigkeit von Frauen eingestellt zu sein und diese zu verhindern, indem man ihnen gleichwertige Ausbildungsmöglichkeiten verweigerte. Weibliche Erwerbstätigkeit im kunstgewerblichen Bereich, der zu einem Einsatz als Entwurfszeichnerin für Tapetenmuster etc. in der Industrie führte, unterlag bei weitem nicht diesem scharfen Verdikt. Im Bereich der »hohen« Kunst hingegen traf Frauen die Unterstellung der minderen Intelligenz und Begabung. In der Folge wurden Künstlerinnen, die sich »widernatürlich« eine Ausbildung erkämpft hatten und in diesem Beruf auch tätig sein wollten, als »Malweiber« verspottet, ja beschimpft.<sup>54</sup> In Karlsruhe richtete man ihnen zwar 1885 eine Malerinnenschule ein. Diese bot jedoch noch lange nicht die gleichen Bedingungen wie die großherzogliche Kunstschule: weder die gleichen Lehrer — einige davon schon, aber die großen Namen finden sich nicht darunter —, noch die gleichen finanziellen Voraussetzungen. Die Kosten für ein Studienjahr an der Malerinnenschule beliefen sich auf etwa 500 Mark, hinzu kamen noch die Modellkosten, die nur zum Teil durch die Schule gedeckt wurden. Hingegen konnte man an der Akademie im selben Zeitraum mit 100 Mark auskommen.<sup>55</sup>

Die Ausbildungsmisere der Künstlerinnen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte in erster Linie gesellschaftspolitische Ursachen. Auf die sprunghaft gestiegene Zahl der weiblichen Bewerber um einen Platz an einer staatlichen Akademie reagierten die Verantwortlichen nicht mit einer Erweiterung der Lehranstalten, sondern mit schroffer Ablehnung oder absurden Aufnahmebedingungen für Studentinnen. In den führenden Kunstzentren, in Berlin und München, zogen die betroffenen Frauen selbst die Konsequenzen, indem sie sich in Künstlerinnenvereinen organisierten und eigene Ausbildungsstätten schufen. Diese erreichten zwar nicht das Niveau der staatlichen Akademien, waren aber auf jeden Fall besser als die mehr oder weniger unzulänglichen Privatateliers. Über Künstlerinnen in Deutschland gibt es keine kontinuierlich geführten Statistiken.<sup>56</sup> Vereinzelt vorhandene Zahlen mögen veranschaulichen, wie

viele Frauen künstlerisch tätig waren. So gab es 1907 bereits 1874 Malerinnen und Bildhauerinnen.<sup>57</sup> Die nächste Angabe stammt von 1921, als 748 weibliche Studierende an Kunstakademien verzeichnet wurden.

Die Schilderung der Lebens- und Arbeitsumstände von Malerinnen im 19. Jahrhundert in Karlsruhe führt exemplarisch vor Augen, warum Frauenkunst auch hier (fast) keine Rolle spielte, ja spielen konnte. Als zentraler Punkt läßt sich die Ausbildung nennen: so gab es in der ersten Jahrhunderthälfte in der Tat wenige, einigermaßen gut ausgebildete Künstlerinnen, hingegen in der zweiten Hälfte viele, aber meist nur schlecht ausgebildete Frauen, deren Kunst in der Folge sich den gängigen Tendenzen rezeptiv anschloß und keinesfalls innovativ und avantgardistisch war. Um wenigstens die formale Gleichstellung mit männlichen Kunstschülern zu erreichen, genügte es demnach nicht, eine »eigene Kunstschule für Damen« einzurichten. Vielmehr war es absolut notwendig, ihnen genau die gleichen Ausbildungsmöglichkeiten zu eröffnen.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu Jan Lauts: Karoline Luise von Baden. Ein Lebensbild aus der Zeit der Aufklärung. Karlsruhe 1980. Markgräfin Caroline Luise (Darmstadt 1723–1783 Paris) war seit 1751 die Gemahlin Markgraf Carl Friedrichs von Baden-Durlach.
- 2 Zum Thema allgemein vgl. Gerlinde Brandenburger-Eisele: Malerinnen in Karlsruhe 1715–1918. In: Susanne Asche u. a.: Karlsruher Frauen 1715–1945. Eine Stadtgeschichte. Karlsruhe 1992. S. 257–267; des weiteren vgl. dazu Kunst in der Residenz. Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1990.
- 3 Vgl. dazu Wilfried Röbling: Kunstgeschichten aus der Residenz. In: Kunst in der Residenz (wie Anm. 2), S. 28.
- 4 Vgl. dazu Rudolf Theilmann: Sophie Reinhard. Ländliches Fest aus Anlaß der Aufhebung der Leibeigenschaft in Baden am 23. Juli 1783 durch Markgraf Carl Friedrich. In: Kunst in der Residenz (wie Anm. 2). Kat.-Nr. 25.
- 5 Vgl. dazu Dietmar Lüdke: Sophie Reinhard. Markgräfin Anna von Baden-Durlach verteilt Almosen an Arme und Kranke. In: Kunst in der Residenz (wie Anm. 2). Kat.-Nr. 26.
- 6 Vgl. dazu Angelika Kauffmann – Marie Ellenrieder. Ausst.-Kat. Konstanz 1992.
- 7 Vgl. dazu Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe. Hg. v. Jutta Dresch und Wilfried Röbling im Auftrag des Badischen Kunstvereins Karlsruhe. Karlsruhe 1993. S. 224 f.
- 8 Zur Biographie der Künstlerin vgl. Klaus Weschenfelder. Bildnisse aus Offenburg. Porträts aus vier Jahrhunderten im Ritterhausmuseum. Hg. v. Museum der Stadt Offenburg. Offenburg 1984. S. 38.
- 9 Diese Worte stammen von der Malerin Philippine Wolff-Arndt, die in den Jahren 1865–75 in Frankfurt ihre erste Ausbildung erhielt, zunächst das Göbelsche Damenatelier besuchte, das »zumeist von Damen der »guten Gesellschaft« frequentiert« wurde, danach das Städelsche Institut, wo das Aktzeichnen für Damen verboten war. Vgl. dazu Philippine Wolff-Arndt: Wir Frauen von einst. Erinnerungen einer Malerin. München 1929. S. 1.
- 10 Vgl. dazu Ann Sutherland Harris, Linda Nochlin: Women Artists 1550–1950. 3. Aufl. New York 1978. S. 50 ff.
- 11 Vgl. dazu Ekkehard Mai: Die Kunstakademie Karlsruhe und die deutsche Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert. In: Kunst in der Residenz (wie Anm. 2). S. 38–53.
- 12 Zit. nach Peter Pretsch: Juden im Karlsruher Kulturleben des 19. und ersten Drittels des 20. Jahrhunderts. In: Juden in Karlsruhe. Beiträge zu ihrer Geschichte bis zur nationalsozialistischen Macht ergreifung. Hg. v. Heinz Schmitt unter Mitwirkung von Ernst Otto Bräunche und Manfred Koch. Karlsruhe 1988. S. 345.
- 13 Vgl. dazu Rudolf Theilmann: Gesellschaftliches Leben in Karlsruher Künstlerkreisen um die Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Schrift zum 64. Hauptversammlung des deutschen Vereins zur Förderung des mathematischen und naturwissenschaftlichen Unterrichts. Karlsruhe 1973. S. 20–24.
- 14 Anton von Werner, seit 1875 Direktor der Berliner Akademie, hatte in den 1860er Jahren in Karlsruhe studiert und war mit einer Tochter Schröders, Malvina, verheiratet. Aus den Jugenderinnerungen A. v. Werners. (Fortsetzung). In: Deutsche Revue. 42. Jg. Dezember 1917. S. 278.
- 15 Aus den Jugenderinnerungen A. v. Werners. Wanderjahre. Karlsruhe 1862 bis 1867. In: Deutsche Revue. 42. Jg. November 1917. S. 160.
- 16 Vgl. dazu Gerlinde Brandenburger-Eisele: Alwine Schrödter zum 100. Todestag. In: Karlsruher Kultur Nachrichten. Amtsblatt der Stadt Karlsruhe 3.4.1992.
- 17 Es handelt sich dabei um ein »Blumenstück mit Rahmen für ein eingelegtes Schriftblatt«; vgl. dazu Rudolf Theilmann, Edith Ammann: Die deutschen Zeichnungen des 19. Jahrhunderts. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe Kupferstichkabinett. Karlsruhe 1978. Kat.-Nr. 3722.
- 18 Alwine Schrödter: Blumensprache. Lehr o. J. (1881). 10 Tafeln mit Farblithographien nach zeichnerischen Vorlagen von Alwine Schrödter, dargestellt sind Blumen mit Sinnsprüchen in Versen. 19 Wie Anm. 14. S. 277.
- 20 Vgl. dazu Gerlinde Brandenburger: Die Malerinnenschule Karlsruhe 1885 bis 1923. Magisterarbeit Universität Karlsruhe 1980 (Masch.schr.); vgl. auch Ulrike Grammbitter: Die »Malweiber« oder: Wer küßt den Künstler, wenn die Muse sich selbst küßt? In: Kunst in Karlsruhe 1900–1950. Ausst.-Kat. Karlsruhe 1981, S. 27 f.
- 21 GLA Karlsruhe 235/40214: Lehrplan der Malerinnenschule zu Karlsruhe unter dem Protektorat I.K.H. Der Frau Großherzogin Luise von Baden. Karlsruhe 1888. Erklärung von Ende Juni 1886.
- 22 Vgl. dazu Robert Goldschmit: Die Stadt Karlsruhe. Ihre Geschichte und ihre Verwaltung. Festschrift zur Erinnerung an das 200jährige Bestehen der Stadt. Karlsruhe 1915. S. 307; vgl. auch Grammbitter 1981 (wie Anm. 20).
- 23 Vgl. dazu GLA Karlsruhe 235/40214 SchülerInnenstatistik, Anhang zum Jahresbericht 1901/02. Zum Vergleich: Die Karlsruher Akademie besuchten seit ihrer Gründung 1854 bis 1904, also in 50 Jahren, 3.469 Schüler. Vgl. dazu die Frequenz-Liste bei Adolf von Oechelhaeuser: Geschichte der Großherzoglich Badischen Akademie der bildenden Künste. Festschrift zum 50jährigen Stiftungsfeste. Karlsruhe 1904. S. 156. In der Zeit von 1890 bis 1910 waren die Schülerzahlen an der Akademie allerdings etwa doppelt so hoch wie an der Malerinnenschule. Vgl. dazu Goldschmit 1915 (wie Anm. 22), S. 307.
- 24 Vgl. dazu Rudolf Theilmann: Margarethe Hornmuth-Kallmorgen. In: Bernd Ottnad (Hg.): Badische Biographien. N.F.III. Im Auftrag der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg. Stuttgart 1990. S. 132. Vgl. auch Gisela Nehring-Knab: Margarethe Hornmuth-Kallmorgen. Lebensbild einer Blumenmalerin. Karlsruhe 1994.
- 25 Vgl. dazu Brigitte Baumstark: Die Großherzoglich Badische Kunstgewerbeschule Karlsruhe 1878–1920. Phil.Diss. Karlsruhe 1988. S. 19.
- 26 Vgl. dazu Susanne Himmelheber, Mirko Heipek: Der Karlsruher Künstlerbund. In: Kunst in Karlsruhe 1900–1950. Ausst.-Kat. Karlsruhe 1981. S. 20–26.
- 27 Die Kunst für Alle 1901. S. 342.
- 28 Josef August Beringer: Badische Malerei 1770–1920. Zweite, im Text überarbeitete und bedeutend erweiterte Auflage. Karlsruhe 1922 (Reprint Karlsruhe 1979 mit Vorwort und biographisch-bibliographischem Anhang von Rudolf Theilmann). S. 95.
- 29 Ebd.
- 30 Priv.Bes., vor einigen Jahren im Karlsruher Kunsthandel.
- 31 Vgl. dazu Gerlinde Brandenburger: Dora Horn-Zippelius. In: Bernd Ottnad (Hg.): Badische Biographien N.F.II. Stuttgart 1987. S. 144 f.; vgl. auch dies.: Dora Horn-Zippelius (1876–1967). In: Blick in die Geschichte. Karlsruher stadthistorische Beiträge 1988–1993. Karlsruhe 1994. S. 243 f.
- 32 Vgl. dazu »Der Führer« vom 9. September 1932, in welchem unter der Rubrik »Bekanntmachung der Gauleitung« der vollständige Organisationsplan der Gauleitung abgedruckt ist. Die Kenntnis dieser Quelle verdanke ich Klaus Eisele M. A.
- 33 Vgl. dazu Emil Kornsand: Luise Kornsand und ihr Lebenswerk. Kurze Biographie, geschrieben von ihrem Sohn. September 1970. Maschinenscript in den Akten zur Badischen Malerei der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Die folgenden Zitate stammen aus diesem Text.
- 34 Martha Kropps schwierige Lebenssitua-

- tion im Alter läßt sich daran ermes- sen, daß ihr Nachlaß durch Sozialschulden fast vollständig in den Besitz der Stadt Karlsruhe gelangte.
- 35 Siehe dazu den Beitrag von Ursula Merkel: Die erste Generation — Künstlerinnen an den Akademien in Stuttgart und Karlsruhe.
- 36 Vgl. dazu Rudolf Theilmann: Jenny Fikentscher geb. Nottebohm. in: Badische Biographien. N.F.III. Stuttgart 1990. S. 85 f.; vgl. auch Farblithographien des Karlsruher Künstlerbundes. Eine Initiative gegen den Öldruck. Ausst.-Kat. Karlsruhe 1987, S. 89 sowie Kunst in der Residenz. Karlsruhe 1990. S. 365; siehe dazu auch den Beitrag von Sylvia Bieber: Karlsruher Farblithographinnen um 1900. Der Karlsruher Künstlerbund und seine weiblichen Mitglieder.
- 37 Vgl. dazu Die Grötzingen Malerkolonie. Ausst.-Kat. Karlsruhe 1975/76.
- 38 Vgl. dazu Gerlinde Brandenburger: Gustav Kampmann (1859—1917). Ein Beitrag zur deutschen Landschaftskunst um 1900. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1991.
- 39 In den Akten zur Badischen Malerei der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe befindet sich ein Brief Gustav Kampmanns an Berta Welte vom November 1902.
- 40 Siehe dazu den Beitrag von Renate Miller-Gruber: Frauen in Künstlerehen — Schülerin, Partnerin oder Konkurrentin?, der sich dem Thema Künstlerinnen als Ehefrauen von Künstlern eingehend widmet.
- 41 Vgl. dazu Wilhelm Trübner 1851—1917. Ausst.-Kat. Heidelberg, München 1994/95.
- 42 Die biographischen Daten zu Künstlerinnen in Karlsruhe, aber auch im deutschen Südwesten sind bislang nur verstreut und teilweise in entlegenen Publikationen zu finden, so daß die vorliegende Veröffentlichung erstmals einen konzentrierten Zugang zu Datenmaterial über künstlerisch tätige Frauen bietet. Siehe dazu die Biographien in diesem Katalog.
- 43 Vgl. dazu Beringer/Theilmann (wie Anm. 28), S. 274.
- 44 Vgl. ebd., S. 253.
- 45 Vgl. dazu Kunst in Karlsruhe 1900—1950 (wie Anm. 20), S. 157.
- 46 Vgl. dazu Beringer/Theilmann (wie Anm. 28), S. 95. Dem Karlsruher Adreßbuch ist zu entnehmen, daß sie die Tochter des Arztes Dr. Konrad Spuler war und in der Karlstraße Nr. 3 wohnte. Von 1904 bis letztmals 1943/44 verzeichnet sie das Adreßbuch unter dieser Adresse.
- 47 Vgl. dazu Brandenburger 1980 (wie Anm. 20), S. 53 ff. Gedruckte, aber bislang unveröffentlichte Programme, Berichte und Mitgliederlisten des »Malerinnenvereins«, die aus dem Nachlaß von Dora Horn-Zippelius stammen, stellte mir bereits anläßlich meiner Magisterarbeit Herr Dr. Adelhart Zippelius zur Verfügung, wofür ich ihm herzlich danke.
- 48 Zum Beispiel die Ehefrauen von Max Laeuger und Gustav Schönleber.
- 49 Malerinnenverein Karlsruhe. Programm für das 17. Vereinsjahr 1909/10.
- 50 Malerinnenverein Karlsruhe. Bericht über das 15. Vereinsjahr 1907/08.
- 51 Der »Bund Badischer Künstlerinnen« — Erinnerungen von Dora Horn-Zippelius an die Zeit von 1912—1938 (= unveröffentlichtes Maschinenscript, Priv. Bes.). Vgl. dazu Brandenburger 1980 (wie Anm. 20), S. 55 f.
- 52 Susanne Asche: Einleitung. In: Dies.: Karlsruher Frauen (wie Anm. 2). S. 13.
- 53 Vgl. dazu Jutta Schneider: »Bilder sind die Waffen, mit denen man sich allein Geltung verschaffen kann.« In: Wilhelm Trübner 1851—1917. Ausst.-Kat. Heidelberg, München 1994/95. S. 57 f.
- 54 Als ein Beispiel für unqualifizierte Kritik sei hier Karl Scheffler: Die Frau und die Kunst. Berlin 1908 genannt. Vgl. dazu Renate Berger: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, 2. Aufl. Köln 1986. S. 66—73.
- 55 »Reichsdeutsche« zahlten an der Karlsruher Akademie im Studienjahr 100 Mark, Ausländer 200 Mark. Vgl. dazu Henni Lehmann: Das Kunst-Studium der Frauen. Darmstadt 1914. S. 12.
- 56 Vgl. dazu Renate Petzinger: Pionier- und Powerfrauen. Generationsspezifische Aspekte der Situation von Künstlerinnen im 20. Jahrhundert. In: Endlich Vierzig. Malerei, Installation, Plastik, Fotografie, Environment, Performance, Video. Ausst.-Kat. Frauenmuseum Bonn 1994. S. 27—36.
- 57 Vgl. dazu Anna Geyer: Die Frauenerwerbsarbeit in Deutschland. Jena 1924. S. 41 ff.



## Kunstgewerblerinnen in Karlsruhe und Baden

»Daß es immer nur zu Ausnahmen zu zählen sein wird, daß Frauen mit mächtiger, energievoller Erfassung ureigene Werke schaffen, was nur einer männlichen Gestaltungskraft beschieden ist, unterliegt keinem Zweifel — das ist in dem Wesen der Frau begründet. Wie ihr geistiger Beruf im allgemeinen ist, das vom Manne Entdeckte, Erfundene, Erforschte nach- und umzubilden, wie auf die ihrem Geschlechte gewiesenen Bahnen zu übertragen, so auch hier. Ihre künstlerische Bedeutung in der Zukunft wird mehr die schmückende Thätigkeit des Kunstgewerbes sein; Stilleben und Blumen sind schon seit jeher von ihr mehr gepflegt worden, als von dem andern Geschlecht; aber noch viel zu wenig Beachtung ist ihrerseits der künstlerischen Bearbeitung der Felder geschenkt worden, deren Pflege von jeher Sache der Frau war; hierin eröffnen sich ihr unabsehbare Perspektiven. Dem ist wohl auch der gute Erfolg zuzuschreiben, den die hiesige Kunststickerei-Schule des badischen Frauenvereins (artistischer Leiter: Herr Professor Bär, Vorsteherin: Fräulein Thelemann) hatte. Die von ihr kürzlich veranstaltete Ausstellung bewies, daß auf solchem Gebiet künstlerisch veranlagte Damen vollauf Gelegenheit geboten ist, ihre Talente auf richtige Weise auszunutzen. — Eine ebenso gute Institution ist das vor nicht allzulanger Zeit eröffnete »Kunstgewerbliche Atelier des badischen Frauenvereins« (Vorsteherin: Fräulein Irene Braun), dessen Zweck es ist, auf solid zeichnerischer Grundlage Damen in ornamentaler Formenlehre, Malen zu dekorativen Zwecken, auf Porzellan, Majolika, Leder etc. etc. zu unterrichten; zugleich verbindet die Anstalt die Absicht durch Übernahme und Übertragung von Aufträgen ihren Schülerinnen die praktischen Bewertungen ihrer erlangten Kenntnisse zu erleichtern. Die hiesige Malerinnenschule ist bekannt, und ihr stellt der lebhafteste Besuch ein gutes Zeugnis aus. Alle drei Anstalten stehen unter dem Protektorate der Großherzogin.«<sup>1</sup> Dieser Bericht über die künstlerischen und kunstgewerblichen Ausbildungsmöglichkeiten für Frauen in Karlsruhe stand 1891 in der überregionalen Zeitschrift »Kunst für Alle«. Der Autor meinte, auf die vermeintliche Beschränktheit der Frauen hinweisen zu müssen. Doch die schwerfälligen und unklaren Formulierungen stellen die Schlüssigkeit der Thesen selbstredend in Frage. Außer den genannten Ausbildungsmöglichkeiten konnten die Frauen seit 1901 die Großherzoglich Badische Kunstgewerbeschule besuchen. Darüberhinaus bestand die Gelegenheit, über das Handwerk zum Kunsthandwerk zu kommen.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mußten immer mehr Frauen aus dem Bürgertum aufgrund der veränderten wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse ihren Lebensunterhalt selbst verdienen. Auf dem ersten

allgemeinen deutschen Frauenkongreß, den Luise Otto-Peters 1865 in Leipzig veranstaltete, forderten sie ihr Recht auf Arbeit. Um diese Zeit setzten auch die Fördermaßnahmen für das Kunstgewerbe in Deutschland ein. Schon früh bestanden Ausbildungsmöglichkeiten für Frauen in diesem Bereich, weil man hierin ein geeignetes Tätigkeitsfeld für Frauen sah, wie auch in dem oben stehenden Zitat zum Ausdruck kommt. Der Anteil der Frauen an der deutschen Kunstgewerbebewegung ist bislang wenig erforscht. Einen grundlegenden Beitrag für das 20. Jahrhundert veröffentlichte Magdalena Droste mit ihrem Aufsatz »Beruf: Kunstgewerblerin. Frauen in Kunsthandwerk und Design 1890–1933«, im Jahre 1989. Zur Situation in Baden liegt bislang keine vergleichbare Arbeit vor.<sup>2</sup>

Seit 1900 sind die ersten Kunstgewerblerinnen in Karlsruhe und Baden namentlich bekannt. Käthe Roman-Foersterling lehrte an der Malerinnen- und an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. Emmy Schoch führte seit 1906 ein Schneideratelier und war mit ihren Entwürfen äußerst erfolgreich. Else Winkler-Dentz unterhielt seit 1909 ein kunstgewerbliches Atelier. Elisabeth Schmidt-Pecht arbeitete als freie Kunstgewerblerin in Konstanz. In den zeitgenössischen Aufsätzen zum badischen Kunsthandwerk werden in der Regel allein Käthe Roman-Foersterling und Elisabeth Schmidt-Pecht genannt. Auf der Karlsruher Jubiläumsausstellung 1906 stellten in der Abteilung Kunstgewerbe erstmals auffallend viele Frauen aus. Aber auch sie sind darüberhinaus kaum greifbar. Die Begründung liegt wohl darin, daß die Frauen nach der Ausbildung heirateten und sich der Familie widmeten. Die wenigsten gingen weiterhin ihrem erlernten Beruf nach.

#### Die Frauenarbeitsschule für Kunststickerei des Badischen Frauenvereins

Wie in der allgemeinen Schulbildung oder in der bildenden Kunst richtete man den Frauen, die sich kunstgewerblich betätigen wollten, eigene Ausbildungsstätten ein, wie zum Beispiel in Stuttgart die Kunstgewerbeschule für Frauen.<sup>3</sup> Diese waren stark auf die »weiblichen Fähigkeiten« zugeschnitten. Gemeint war damit die Handarbeit, die der Badische Frauenverein auf breiter Basis förderte. Ähnlich wie bei der Kunstgewerbeschule war hier die Möglichkeit gegeben, künstlerischen Neigungen nachzugehen und doch mit dem Gelernten sichere Einnahmen zu erzielen.<sup>4</sup> Diese »Schulen« des Frauenvereins zählten zu den gewerblichen Fachschulen wie die Uhrmacherschule und die Schnitzereischule in Furtwangen oder die Schulen für Stroh- und Korbflechten im Odenwald und im Schwarzwald.<sup>5</sup>

Im Jahre 1867 begann der Badische Frauenverein mit seinen Kursen in der Frauenarbeitsschule für Kunststickerei, gleichzeitig mit den kunstgewerblichen Kursen für junge Handwerker an der Landesgewerbehalle. Der Unterricht fand zunächst im Schloß statt und wurde von der Malerin Alwine Schroedter geleitet.<sup>6</sup> Initiatorin war Großherzogin Luise. 1876 entstanden hieraus die kunstgewerblichen Kurse für Frauen und Mädchen mit einem Zeichenkurs, einem Nadelkurs und einem Erwerbkurs. Sie hatten ihr Domizil im alten Akademiegebäude, einem Flügel der heutigen Kunsthalle. Franz Keller-Leuzinger, der ältere Bruder des Malers Ferdinand Keller,



Belobigungszeugnis des Badischen Frauenvereins an Lina Kappler für ihre Leistungen im Handarbeitsunterricht



Die »alte Akademie«. Im westlichen Flügel der Großherzoglichen Gemäldegalerie war die Kunststickereischule untergebracht

leitete die Malkurse und war Geschäftsführer der kunstgewerblichen Kurse, als er 1877 einen Ruf nach Hamburg erhielt und Karlsruhe verließ.<sup>7</sup> Nach einer weiteren Umorganisation entstanden die Zeichenschule, aus der später das Kunstgewerbliche Atelier hervorgeht, und die Kunststickereischule als zwei selbständige Einrichtungen.

#### Die Kunststickereischule

Die Direktorin war Lisinka Thelemann. Den Professoren Friedrich Baer, Gustav Kachel, Karl Gagel, Karl Hoffacker und Hermann Billing oblag die künstlerische Leitung. Vier festangestellte Lehrerinnen übernahmen den Hauptteil des Unterrichts.<sup>8</sup>

Die Kunststickereischule war unterteilt in einen Nadelarbeits-Lehrkurs und einen Erwerbskurs. Der Unterricht bestand aus einem künstlerischen Zweig, in dem die Mädchen Zeichnen nach der Natur und Stilisieren lernten. Für die Naturstudien ließ Großherzogin Luise regelmäßig Blumen von der Insel Mainau kommen.<sup>9</sup> In einem praktisch orientierten Zweig wurden die nötigen Sticktchniken wie Stiel-, Kett-, Überfang-, Kreuzstich- und Plattstich sowie Paramentstickerei, Seiden-, Applikations- und Buntstickerei unterrichtet. Dem Fortbildungskurs der Kunstgewerbeschule entsprach der Erwerbskurs, in dem die ausgebildeten Stickerinnen Aufträge ausführten.<sup>10</sup> Hier arbeiteten, wie in den Karlsruher Nachrichten im Oktober 1893 nach-

zulesen war, 30 Damen. Diese führten im Berichtsjahr 469 Aufträge aus und erhielten 3393 Mark Arbeitshonorar.<sup>11</sup>

Die Aufträge für die Kunststickereischule kamen vorwiegend von der protestantischen Kirche, nachdem die Schulleitung den Rat der Großherzogin befolgt und sich auf die Anfertigung von Altar- und Taufsteindecken, Abendmahltüchern und Abendmahlteppiche spezialisiert hatte. In der Schule lagen Muster aus, die sich Pfarrer und Kirchengemeinden zur Ansicht zuschicken lassen konnten.<sup>12</sup> Viele Bestellungen gab die Großherzogin selbst auf und bedachte damit die Kirchen des Landes.<sup>13</sup> Über das Entstehen solch einer Auftragsarbeit und ihr Aussehen berichteten die Karlsruher Nachrichten im Sommer 1880. Es handelte sich um das Geschenk der Großherzogin an die neue protestantische Kirche in Ettlingen: »Die wirklich kunstgewerbliche Arbeit ist auf weißem Grunde in blauer und weißer Baumwolle mittelst ausgefüllten Stylstichs in verschiedenen Spitzenstichen ausgeführt und aus mehreren einzelnen Stücken zusammengesetzt. Was den hübschen, nach dem allgemeinen Urtheil sehr schön ausgeführten Decken noch besonderen Werth verleiht, ist die erfreuliche Thatsache, daß unsere jugendliche Prinzessin Victoria selbst einen Theil daran mitgearbeitet und im Verein mit 19 anderen Damen zur Herstellung dieser schönen Handarbeiten beigetragen hat.« Der Entwurf stammte von Baer.<sup>14</sup>

Nach dem Ersten Weltkrieg sollte die Kunststickereischule des Badischen Frauenvereins der Landeskunstschule angegliedert werden. Da die Verhandlungen ergebnislos verliefen, wurde die Kunststickereischule 1923 aufgelöst. Die Lehrerinnen wurden an die Landeskunstschule versetzt.<sup>15</sup> Aus der Vorbildersammlung der Kunststickereischule entstand das Museum für alte und moderne Stickerei. Hier waren historisch und technisch besonders bedeutende Handarbeiten ausgestellt, die den Schülerinnen und interessierten Besucherinnen als Anregung dienen sollten.<sup>16</sup> 1920 gingen die Bestände an das neu entstandene Badische Landesmuseum über.<sup>17</sup>

Die Kunststickereischule zeigte die Arbeiten ihrer Schülerinnen auf zahlreichen Ausstellungen und erntete allgemein große Anerkennung. Zunächst veranstaltete sie selbst alljährlich im Dezember zum Geburtstag ihrer Gönnerin Großherzogin Luise eine Ausstellung mit Bazar. Die Exponate und vor allem die neuesten Moden wurden in den zeitgenössischen Zeitungen besprochen. 1887 hieß es: »Der einfache Kreuzstich und die Leinenarbeiten, die früher das Hauptfeld der Handarbeiten behaupteten, verschwinden mehr und mehr und von Jahr zu Jahr sieht man feinere und kunstvollere Arbeiten entstehen, dem Geschmack und der Zeitrichtung entsprechend.«<sup>18</sup> 1894 war zu lesen: »Hauptsächlich beliebt sind auch diesmal die feinen Nadelmalereien in naturalistischem und besonders in japanischem Stile . . .«<sup>19</sup> 1896 wurde berichtet: »Etwas ganz neues boten diesmal die reichhaltigst vertretenen kunstreichen Arbeiten in dem sogenannten modernen englischen Geschmack, der einfache, zweitönige helle und lichte Farbstimmungen liebt und bei Vermeidung jeglicher Buntheit und Vielfarbigkeit nur die harmonischen Töne von Grün und Gelb oder Weiß geschickt zu variieren weis.«<sup>20</sup> Diese kurzen Aussagen bestätigen das Bemühen der Kunststickereischule um ihren Anteil an den zeitgenössischen künstlerischen Tendenzen.

Auf der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung in München im Jahre 1888 wurde der Schule großes Lob ausgesprochen: »Ganz Hervorragendes bringt die Kunststickerschule des Badischen Frauenvereins in Karlsruhe. Die Cassetten, Kissen, Decken, Tischläufer etc. sind reizend in der Zeichnung und vollendet in der Technik.«<sup>21</sup> Aber weder die Namen der Entwerfenden noch die der Ausführenden wurden genannt. 1891 beteiligte sich die Kunststickerschule an der zweiten Fachausstellung des Badischen Kunstgewerbevereins in Karlsruhe, die dem Fächer gewidmet war. Sie fand in der Orangerie statt und zeigte alte und neue Fächer. Von den Exponaten der Kunststickerschule ist »in erster Linie hier das nach dem meisterhaften Entwurf des Herrn Prof. Bär in Plattstich auf Seide gestickte Fächerblatt zu nennen. Dieses im elegantesten Louis XVI.-Stile gehaltene, zarte und schwungvolle Werk subtiler Nadelarbeit bildet unstreitig eine der größten Zierden der ganzen Ausstellung, was sich deutlich darin zeigt, daß es nicht weniger als dreimal verkauft, resp. nachbestellt wurde . . .« Darüberhinaus stellten die Schülerinnen selbstgefertigte Accessoires aus wie Fächerkasten in Plattstich oder Applikation, Fächeranhänger oder montierte Fächertischchen. Auch die nötigen Kartonnagearbeiten wurden von den Schülerinnen selbst ausgeführt.<sup>22</sup> Die Kunststickerschule wurde mit einem Preis in Höhe von 100 M. ausgezeichnet.<sup>23</sup> — Neben den heimischen und nationalen Ausstellungen besuchte die Kunststickerschule auch zahlreiche internationale Ausstellungen. Sie beteiligte sich unter anderem 1893 an der Weltausstellung in Chicago, wo ihre Arbeiten ebenfalls mit einem Preis ausgezeichnet wurden.<sup>24</sup> Auf der Weltausstellung 1904 in St. Louis war die Kunststickerschule mit einem Fußbodenteppich, entworfen von Karl Gagel, einem von Hans Thoma gezeichneten Wandteppich sowie mit gestickten Kissen und Vorhängen vertreten.<sup>25</sup>

Bei aller Anerkennung bleiben die Namen der vielen Schülerinnen und ausführenden Frauen unbekannt. Meist wurden nur die Entwerfer erwähnt wie Friedrich Baer, Hans Thoma oder Hermann Billing.<sup>26</sup> Diese Beobachtung gilt jedoch nicht nur für die Kunststickerschule, sondern ist allgemein gültig. Denn seit dem Jugendstil schufen Kunstgewerber und Architekten Entwürfe für den textilen Bereich als Teil des Gesamtkunstwerkes »Lebensraum«. Die Ausführung lag immer bei Frauen, die in der Literatur jedoch fast nie genannt werden. Magdalena Droste folgert daraus: »Textile Arbeit wird also (in der Praxis und in der Kunstgeschichtsschreibung) in eine männliche Arbeit — Entwerfen — und eine weibliche — Ausführen — zerlegt und, tradiertem genusabhängiger Wertung folgend, aufgewertet oder nicht beachtet.«<sup>27</sup> Aus der großen Gruppe der Schülerinnen, die zwischen 1867 und 1920 die Karlsruher Kunststickerschule besucht hatten, wurden bislang nur zwei einer breiteren Öffentlichkeit bekannt: Elisabeth Schmidt-Pecht und Else Winkler-Dentz.

Die 1857 in St. Blasien geborene Elisabeth Schmidt-Pecht besuchte selbstverständlich die Ausbildungsmöglichkeiten des Badischen Frauenvereins, dessen Generalsekretär ihr Vater über lange Jahre war. Im Unterricht bei Franz Keller-Leuzinger lernte sie unter anderem Porzellanmalen.<sup>28</sup> Sie heiratete den Landschaftsmaler Heinrich Schmidt-Pecht, der bei dem Historienmaler Ferdinand Keller studiert hatte.<sup>29</sup> Ihr Ehemann übernahm die lithografische Anstalt J. A. Pecht und gründete später eine Kunsttöpferei

in Konstanz. Über Elisabeth Schmidt-Pechts Entwürfe im textilen Bereich sind wir kaum unterrichtet.<sup>10</sup> Besser bekannt ist ihre Zusammenarbeit mit Georg Schmieder und der Fayencefabrik in Zell am Hamersbach. Für ihn entwarf sie seit 1894 zunächst Dekore für Einzelgefäße und später für ganze Service.<sup>11</sup> Mitte der neunziger Jahre wandte sie sich der Töpferei zu. Diese Arbeiten, die zum Teil auch bei Johann Glatz in Villingen entstanden, fanden bereits auf der Kunstausstellung im Münchner Glaspalast 1898 große Beachtung. In den folgenden Jahren war sie auf zahlreichen Kunstgewerbeausstellungen vertreten. Ihren größten Erfolg erzielte sie auf der III. Deutschen Kunstgewerbeausstellung 1906 in Dresden.<sup>12</sup> Welch hohe Anerkennung sie unter ihren Zeitgenossen fand, belegt das 1907 erschienene Buch »Keramik in Baden«, in dem neben den beiden Keramikern Max Laeuger und Karl Kornhas die Keramikerin Elisabeth Schmidt-Pecht vorgestellt wurde.<sup>13</sup> Der Verfasser des Werkes war der Karlsruher Kunstkritiker Karl Widmer. Er lehrte als Professor an der Realschule und gehörte unter anderem dem »Zentralkomitee« der Jubiläumsausstellung 1902 an.<sup>14</sup> Zu Beginn unseres Jahrhunderts nahm er zu allen künstlerischen Ereignissen in der »Haupt- und Residenzstadt« Stellung. Else Winkler Dentz war ebenfalls eine erfolgreiche Absolventin der Kunststickereischule. Als Tochter eines großherzoglichen Beamten besuchte sie das Mädchengymnasium. Aufgrund ihres zeichnerischen Talentes nahm sie von 1906 bis 1909 am Unterricht der Kunststickereischule teil. Nach dem Abschluß ihrer Ausbildung wurde sie bereits im Alter von 19 Jahren für geschäftsfähig erklärt und gründete eine »Werkstätte für Entwurf und Ausführung künstler. Handstickereien, Kurbelstickereien sowie Aufzeichnungen für Straßenkleider und Gesellschaftskleider, Wohnungseinrichtungen jeder Art, Maschinenhölsäume auf alle Stoffe, Unterricht für Beruf und Haus«. Sie beschäftigte zeitweise 15 Stickerinnen – möglicherweise ebenfalls Absolventinnen der Kunststickereischule. Im Karlsruher Adreßbuch von 1912 ließ sie als Beruf »Kunststickereilehrerin« eintragen. Dort ist die Kunststickereiwerkstätte allerdings unter dem Namen ihres Mannes Hans Winkler aufgeführt. Zu ihren Auftraggebern zählte auch der Karlsruher Hof. Nach dem Zweiten Weltkrieg gab Else Winkler-Dentz ihr Atelier auf. Sie zog mit ihrem Mann, der eine Stelle als Lehrer an der Gewerbeschule bekommen hatte, nach Heidelberg.<sup>15</sup>



Elisabeth Schmidt-Pecht, »Schwarzwälder Fayence«, 1899



Elisabeth Schmidt-Pecht, Keramikern, 1899

### Das Kunstgewerbliche Atelier des Badischen Frauenvereins

Die Reformen nach dem Weggang Keller-Leuzingers leiteten die Aufgliederung der kunstgewerblichen Kurse in die Kunststickereischule und eine Zeichenschule ein. Der Beweggrund für die Schulleitung mit der Zeichenschule einen gründlichen, methodischen Zeichenunterricht anzubieten, war der Gedanke, »begabten Schülerinnen ein lohnendes Feld der Thätigkeit beispielsweise als Musterzeichnerinnen bei Tapeten-, Kattun- und anderen Fabriken zu eröffnen.«<sup>16</sup> Zum Lehrangebot im Zeichenkurs gehörten Linearzeichnen, Freihandzeichnen, kunstgewerbliches Zeichnen, Porzellanmalen und Unterricht im Blumenmalen, den 1884/85 Alwine Schroedter erteilte. In den Blättern des Badischen Frauenvereins hieß sie »Frau Professor Schroedter«. Diesen Titel hatte sie nicht kraft Amtes inne. Man hatte sie, wie damals allgemein üblich, mit dem Titel des Gatten versehen.<sup>17</sup>



Else Winkler-Dentz in einem Kleid aus ihrem Atelier, um 1910

Im Jahre 1890 wurde die Zeichenschule in das Kunstgewerbliche Atelier des Badischen Frauenvereins umgewandelt. Der Unterricht änderte sich nicht wesentlich. Die Lehrinhalte umfaßten Zeichnen, ornamentale Formenlehre und dekoratives Malen. Auch hier gab es eine Art Erwerbskurs, in dem die Schülerinnen ihr Können anhand konkreter Aufgaben erprobten und damit auch einen entsprechenden Verdienst erhielten.<sup>38</sup> Bislang ist keine der Schülerinnen näher bekannt.

Irene Braun leitete das Kunstgewerbliche Atelier von Anfang an.<sup>39</sup> Die aus München stammende Malerin und Lehrerin war die Tochter eines Professors für Kunstgeschichte. Zu ihrer Biographie und zu ihrem künstlerischen Werk gibt es kaum Hinweise. Nur Franz Hein erwähnte in seiner Lebensbeschreibung »Wille und Weg«, daß die spätere Vorsteherin des Kunstgewerblichen Ateliers des Badischen Frauenvereins in Karlsruhe seine Schülerin war. Mit ihr suchte er Wege zur Erneuerung des Kunstgewerbes. Leider beließ er es bei diesem allgemeinen Hinweis.<sup>40</sup> Die einzigen, bislang von ihr bekannten Arbeiten, ein Bucheinband in Batik und ein Damenkleid, sind in der Zeitschrift »Kunst und Handwerk« abgebildet. Irene Braun zeigte sie 1908 auf einer Ausstellung in München.<sup>41</sup>

Ein wesentliches Ziel des Badischen Frauenvereins lag in der beruflichen Ausbildung der Frauen. Auch die kunstgewerblichen Ausbildungszweige waren darauf ausgerichtet, neben der Bildung des guten Geschmacks, über die angeschlossenen Erwerbskurse weiterführende Berufsperspektiven zu eröffnen. Die deutliche Betonung der Handarbeit als spezifisch weiblicher Bereich im Kunstgewerbe ist im ganzen Deutschen Reich zu beobachten.<sup>42</sup>

## Die Großherzoglich Badische Kunstgewerbeschule

Die Großherzoglich Badische Kunstgewerbeschule<sup>43</sup> führte die Kunstgewerbebewegung in Baden bis 1900 an. Sie war auf breiter Basis tätig, indem sie Kunsthandwerker ausbildete, Firmen beriet, Entwürfe aus der Industrie korrigierte, repräsentative Arbeiten für den großherzoglichen Hof ausführte und die jeweiligen badischen Abteilungen auf nationalen und internationalen Ausstellungen ausrichtete. Damit hatte sie bedeutenden Einfluß.

An der Kunstgewerbeschule entstand eine Vorbildersammlung, die zum Grundstock des 1885 gegründeten Kunstgewerbemuseums wurde. Die Professoren der Kunstgewerbeschule waren an der Gründung des Kunstgewerbevereins maßgeblich beteiligt.<sup>44</sup> Die Direktoren waren gleichzeitig die Vorsitzenden des Vereins.

Die Direktoren und Professoren unterrichteten auch an anderen Karlsruher Schulen. Gustav Kachel, Karl Gagel und Karl Hoffacker waren jeweils künstlerische Leiter an der Kunststickereischule des Badischen Frauenvereins. Käthe Roman-Foersterling und Georg Schreyögg lehrten an der Malerinnenschule.<sup>45</sup> Darüberhinaus veröffentlichten die Professoren und Lehrer zahlreiche Bücher zum Kunstgewerbe, die zum Teil viele Auflagen erfuhren.

Im selben Jahr, als in Wien die Kunstgewerbeschule gegründet wurde, begann in Karlsruhe der Unterricht im Zeichnen und Modellieren für Handwerker an der Landesgewerbehalle. Mit der Einstellung Friedrich Ratzels als Lehrer wurden die kunstgewerblichen Kurse seit 1870 zur festen Einrichtung, doch erst drei Jahre später gab es Tagesschüler. Im Jahre 1878 erhielt die Kunstgewerbeschule den Status einer selbständigen Anstalt unter ihrem Direktor Gustav Kachel. Dieser richtete einen Fortbildungskurs ein, in dem fortgeschrittene Schüler Aufträge der Industrie ausführen und an die Schule gesandte Zeichnungen von Gewerbetreibenden überarbeiten sollten. Nachdem Hermann Götz die Leitung übernommen hatte, gliederte er 1884 die Schule neu in Vorschule und Fachschule mit dem Dekorationskurs sowie Kursen für Kleinkunst, für Architektur und für Modellieren. An die Stelle des Kurses für Kleinkunst trat 1885 der Ziselierkurs des Professors Rudolf Mayer. Mit der Berufung des Bildhauers und Keramikers Karl Kornhas entstand 1895 der Keramikkurs. Bei der Wahl der Lehrer griff man gerne auf ehemalige Schüler zurück.

Die Zahl der Schüler und der Lehrer stieg beständig an, so daß sich Götz seit 1885 um ein eigenes Schulgebäude bemühte. Vier Jahre später konnte es bezogen werden. Schon 1893 wurde der Unterrichtsraum wieder knapp und Götz beantragte einen Erweiterungsbau, der jedoch erst 1901 eröffnet werden konnte. Vor der Westseite befand sich ein Studiengarten mit dekorativen Gewächsen. Zudem wurde ein Tierhaus eingerichtet, wo die Schüler Studien anfertigen konnten. Wenige Wochen nach der Einweihung des Gebäudes mit der Deutschen Glasmalerei-Ausstellung starb der langjährige und am stärksten prägende Direktor Hermann Götz. Mit seinem Tod endete die Blütezeit der Kunstgewerbeschule, während der künstlerisch der Historismus mit seinem überreichen Schmuck vorherrschte.



Hauptgebäude der Kunstgewerbeschule, um 1910. Hier befanden sich seit 1901 die Damenklassen.



Fahne der Heidelberger Universität zum Jubiläum 1886. Von Hermann Götz entworfen und der Kunststickereischule ausgeführt.

Kunstgewerbeschulen wurden überwiegend von jungen Männern besucht. Nur die Schulen in Berlin und München hatten schon früh eigene Abteilungen für Frauen eingerichtet. 1868 nahmen in Wien sechs Schülerinnen am Unterricht teil.<sup>46</sup> Zwischen 1878 und 1900 finden wir Frauen im Umfeld der Karlsruher Kunstgewerbeschule allein als ausführende Stickerinnen. So entwarf Hermann Götz zum 500jährigen Bestehen der Heidelberger Universität ein Banner. Das Mittelfeld mit der Allegorie der Wissenschaft malte er selbst; die ornamentalen Stickereien wurden an der Kunststickereischule des Badischen Frauenvereins ausgeführt. Auch das Karlsruher Gymnasium erhielt zu seinem 300jährigen Bestehen eine Fahne, die Götz gestaltete. Hofgoldsticklerin Hannchen Heimerdinger fertigte die Stickereien. 1896 schuf Götz den Entwurf für die Bundesfahne des Badischen Sängerbundes. Diesen führte die Stickereifirma Carl A. Kindler am Friedrichsplatz 6 in Karlsruhe aus.<sup>47</sup> Sie wiederum könnte in den Stickereikursen ausgebildete Frauen in größerer Zahl beschäftigt haben.

Mit dem Ableben von Herman Götz wäre es möglich gewesen, die Kunstgewerbeschule im Sinne der neuesten Betrebungen zu reformieren. Das Ministerium hätte einen jungen Künstler des Jugendstils berufen können wie in Wien oder Berlin, und der Unterricht hätte aus den Zeichensälen in die Werkstätten verlegt werden müssen.<sup>48</sup> Im Oktober 1901 wurde Karl Hoffacker, der sich als Ausstellungsarchitekt einen Namen gemacht hatte, als dritter Direktor der Anstalt berufen. Er setzte die Arbeit seines Vorgängers fort und verzichtete auf eine grundlegende Neugliederung des Unterrichts. Bereits im Winter 1901/02 – bedeutend früher als an der Akademie – wurde jedoch eine Klasse für Damen eingerichtet. Ihre Fächer bestanden aus geometrischem Zeichnen, Projektions-, Freihand- und Figurenzeichnen, Aquarellieren, Stilleben, Stilisieren, Entwerfen sowie Modellieren. Anfänglich teilten sich die bereits lehrenden Professoren diesen Unterricht; erst 1903 wurde Käthe Roman-Foersterling eigens dafür eingestellt. 1907 fiel sie wegen Krankheit ihrer Kinder aus. Da zudem die Zahl der Schülerinnen auf 7 gesunken war und sich eine eigene Abteilung nicht mehr lohnte, entschloß sich die Schulleitung, gemischte Klassen zu bilden. Daß dieses Angebot der Kunstgewerbeschule nur sehr zurückhaltend angenommen wurde, mag an den gut eingeführten Ausbildungsmöglichkeiten des Badischen Frauenvereins liegen. Möglicherweise bevorzugten die Eltern auch eine reine Mädchenschule für die Töchter.

Käthe Roman-Foersterling wurde 1871 in Dresden geboren und war die Tochter des Malers Otto Foersterling. Sie erhielt ihre Ausbildung an der Karlsruher Malerinnenschule. Dort lehrte auch ihr künftiger Ehemann Max Roman, der seit 1895 die Leitung der Schule innehatte. Von 1901 bis 1907 unterrichtete sie in der Blumen- und in der Stillebenklasse der Malerinnenschule und von 1903 bis 1907 leitete sie zudem die Damenklasse der Kunstgewerbeschule. Sie war Mitglied des Karlsruher Künstlerbundes.<sup>49</sup> Auf der Fachausstellung für Glasmalerei, die die Kunstgewerbeschule zur Einweihung ihres Erweiterungsbaues veranstaltete, war sie mit 17 ornamentalen Entwürfen für Fenstervorsetzer in Kunstverglasung vertreten. Sie füllte oder umgab die Flächen mit ornamentalen Kompositionen aus floralen Elementen.<sup>50</sup> Auf ganz ähnliche Art gestaltete sie die Pflanzenstudien und Illustrationen, die im Kunstgewerbeblatt von 1903 abgebildet sind und die die Künstlerin auf der Leipziger Ausstellung »Die Pflanze in ihrer



Käthe Roman-Foersterling, Keramiken auf der Karlsruher Jubiläumsausstellung 1906

dekorativen Verwendung« präsentierte.<sup>51</sup> 1902 beteiligte sie sich an der Karlsruher Jubiläumsausstellung mit dem Ölbild »Veilchen«.<sup>52</sup> Auf der Jubiläumsausstellung 1906 in Karlsruhe zeigte sie die beiden Steinzeichnungen »Über den Bergen« und »Sanddorn«. Zudem war sie in der Abteilung Kunstgewerbe mit »Vasen, Krügen und Platten« vertreten, die Johann Glatz in Villingen ausgeführt hatte.<sup>53</sup> Die Fußschale in der Mitte der hinteren Reihe ist das bekannteste Werk der Künstlerin. Sie und eine ganz ähnlich geformte Henkelschale, die mit linearem Ornament und mit Früchten verziert war, wurde auch von der Karlsruher Majolika-Manufaktur hergestellt.<sup>54</sup> Nachdem sie ihre Lehrtätigkeit aufgegeben hatte, war sie noch immer als freischaffende Künstlerin tätig und nahm seit 1909 an den Kunstausstellungen in Baden-Baden teil.

Die Schülerin Helle Lang, die 1911 die Aufnahmeprüfung für die Kunstgewerbeschule abgelegt hatte, berichtete später über ihre Eindrücke: »Die Prüfung in darstellender Geometrie dauerte zwei Tage und wurde von Prof. Franz Sales Meyer gehalten. Er war damals schon sehr alt, wenigstens für meine Begriffe, so über sechzig, aber er gefiel mir unheimlich gut. Ich sagte meinem Vater, ich wolle ihn heiraten. Mein Vater sah in den Akten nach und sagte, das ginge nicht, erstens sei er schon verheiratet und eben auch beinahe 50 Jahre älter. Sein Unterricht war ein Hochgenuß an Begründung und nie langweilig. »Abzeichenunterricht« war bei Herrn Fenker, der immer, wenn er auf eine Frage keine Antwort wußte, meinte: das interessiert einen Künstler nicht! . . . Im ersten Jahr bekam ich

den ersten Preis im Entwerfen eines Wandkalenders, im zweiten Jahr ebenfalls den ersten Preis für den Entwurf eines Stoffdrucks. 1915 schloß die Schule wegen Kohlenmangels und ich ging zuerst in das Röntgenlabor eines Lazarets, dann nach Berlin zur Weiterbildung.«<sup>55</sup> Nach Karlsruhe zurückgekehrt, heiratete sie den Maler Rolf Lang und beschäftigte sich überwiegend mit Hinterglasmalerei.

### Die gewerbliche Ausbildung

Handwerkliche Ausbildungsberufe in unserem heutigen Sinne gab es zur Jahrhundertwende für Frauen nicht, doch es bestand die Möglichkeit Schneiderin zu werden. Hierzu entschloß sich die in Karlsruhe gebürtige Emmy Schoch. Sie hatte im Atelier von Pauline Winter in Berlin gearbeitet. 1906 eröffnete sie ihr eigenes Atelier in der Herrenstraße 12, das sich rasch zu einem florierenden Unternehmen entwickelte. Vier Jahre später warb sie im Karlsruher Adreßbuch: »Emmy Schoch, Kunstgewerblerin. Werkstätte für neue Frauentracht und künstlerische Stickerei.« Besonders ihre Reformkleider begründeten den Ruf der Schneiderin. Vor dem Ersten Weltkrieg hatte sie 60 Mitarbeiterinnen. Auch während des Krieges fanden ihre eleganten Kleider guten Absatz. Für die Bekanntheit ihrer Modelle sorgten auch die zahlreichen Artikel, die Emmy Schoch als Mitarbeiterin in der in Karlsruhe erscheinenden Zeitschrift »Neue Frauenkleidung und Frauenkultur« veröffentlichte.<sup>56</sup>

### Die Karlsruher Jubiläumsausstellung 1906

Der Badische Kunstgewerbeverein veranstaltete 1906 anlässlich der goldenen Hochzeit des Großherzogs Friedrich I. und seiner Gattin Großherzogin Luise eine Jubiläumsausstellung im Markgräflichen Palais. Es war die letzte große Präsentation mit badischem Kunsthandwerk vor dem Ersten Weltkrieg. Von den 159 Ausstellern in der Abteilung »Malerei und Graphik« waren 35 Frauen. In der Abteilung »Kunstgewerbe« waren von rund 138 Ausstellern etwa 37 Frauen.

Viele der Malerinnen reichten auch kunstgewerbliche Arbeiten ein. Der Malerinnenverein, der sich schon 1901 mit Entwürfen auf der Glasmalereiausstellung vertreten war, zeigte gewebte und gestickte Decken, Kissen und Wandbehänge.<sup>57</sup> Jenny Fikentscher aus Grötzingen beteiligte sich in der Abteilung Kunsthandwerk mit bestickten Schürzen. Käthe Roman-Foersterling präsentierte vier Kissen, Vorsatzpapiere, Einbanddecken und Stoffmuster sowie ihre bei Glatz in Villigen gefertigten Keramiken. Die Krüge und Kannen trugen im Dekor die Jahreszahl 1906 und nahmen somit direkt auf das Jubiläumsfest Bezug. Auch die Kunststickereischule war mit zahlreichen Arbeiten vertreten, unter anderem mit den Wandteppichen »Graalsburg« und »Wandervogel« nach Entwurf von »Prof. Dr. Thoma«.<sup>58</sup> Der Kritiker Karl Widmer nahm wieder Stellung: »In der Textilkunst ist, wie natürlich, die weibliche Handarbeit besonders reich vertreten. Von der Kunststickereischule des Badischen Frauenvereins ist der textile Teil (Möbelstoffe und Zeichnungen von Baer, Wandteppiche nach Entwürfen von Thoma) zu einem im Empirestil zusammengestellten Zim-

mer ausgestellt worden. Während dieser Raum im historischen Charakter gehalten ist, schlagen die Arbeiten der Karlsruher Malerinnenschule durchweg moderne Noten an; man möchte den Damen mehr Vertraulichkeit mit den Gesetzen des ornamentalen Maßstabes wünschen; es finden sich darunter wenig Arbeiten von künstlerischer Reife und abgeklärtem Geschmack; in der Form macht sich das mehr bemerkbar als in der Farbe.«<sup>59</sup>

Bei dieser Gelegenheit stellte sich auch Emmy Schoch einer breiten Öffentlichkeit vor. Sie zeigte ein Kleid mit Seidenstickerei, ein Leinenkleid, Gürtel, Kissen, Schuhe mit Stickereien und Scheibengardinen. Elisabeth Schmidt-Pecht hatte als einzige der beteiligten Frauen eine komplette Zimmereinrichtung gezeigt und stellte sich so dem Wettbewerb mit ihren Kollegen Max Laeuger, Karl Gagel oder den Architekten Pfeifer und Großmann. Ihr Teezimmer wurde in der Zeitschrift »Die Rheinlande« beschrieben: »Ganz besonderes Entzücken aber — anders läßt sich der Eindruck kaum nennen — erregte Frau Schmidt-Pecht, Konstanz, mit ihrem Teezimmer. Wieder die große Lichtquelle, leichte Vorhänge, auf den weißen Möbeln hellgraue Decken mit weißen Bändern, und überall ausgebreitet das Geschirr. Es ist erstaunlich wie einladend dieses wirkt mit seiner kräftigen Bauern-Ornamentik und dem freundlichen Akkord hellblau-gelbgrün oder gelb, hie und da belebt durch Backsteinrot. Ebenso heiter wirken die Wandfliesen und größeren Gefäße. Ich vermag mir für einen bürgerlichen Haushalt gar nichts gemüthlicheres und fröhlicheres vorzustellen, als diese Keramik.«<sup>60</sup>

Die rege Beteiligung der Frauen an dieser Ausstellung fällt durchaus auf und erklärt sich zum Teil daraus, daß in den »Blättern des Badischen Frauenvereins« die Teilnahmebedingungen veröffentlicht wurden. Beim Durchgehen der Teilnehmer- und Objektlisten wird deutlich, daß die Frauen in der Abteilung Kunstgewerbe fast ausschließlich textile Arbeiten eingereicht hatten. Das lag zum einen sicher an der Förderung der textilen Handarbeiten durch den Badischen Frauenverein, zum anderen war die »weibliche« Handarbeit schon immer die wesentliche Freizeitbeschäftigung der Bürgerinnen und der adligen Damen gewesen. 1906 wurde sie von den Karlsruherinnen und Badenerinnen noch immer als kunstgewerbliches Arbeitsfeld akzeptiert und gepflegt. Es gibt nur wenige Ausnahmen. So zeigte Elise Mayer, die Tochter des Professors für Ziselieren an der Kunstgewerbeschule Rudolf Mayer, durch die Arbeit des Vaters angeregt, »Photographie-rahmen in vergoldeter Gravierarbeit«. Elisabeth Schmidt-Pecht weitete ihr Tätigkeitsfeld aus und entwarf für ihr Teezimmer auch die Möbel.

#### Die Landeskunstschule und die Akademie der bildenden Künste

Im Herbst 1918, noch vor dem Ende des Ersten Weltkrieges, begannen die Diskussionen um die Zusammenlegung von Akademie und Kunstgewerbeschule. Neben den gewandelten Vorstellungen zur künstlerischen und kunsthandwerklichen Ausbildung bestanden finanzielle und räumliche Engpässe. Am 1. Oktober 1920 wurde die Landeskunstschule durch Zusammenlegung von Akademie und Kunstgewerbeschule gegründet. Sie gliederte sich in eine Vorbereitungs-klasse und in eine Ausbildungsabteilung mit Fachklassen und in Meisterklassen. Der verbleibende kunsthand-



Emmy Schoch in einem von ihr entworfenen Seidenkleid mit Stickereien

werkliche Unterricht fand in den Fachklassen für Keramik, Gebrauchsgraphik, Dekorationsmalerei und Textilgewerbe statt.

Carl Friedrich Schmitt-Spahn leitete die Fachklasse für Textilgewerbe. Ihm waren Lehrerinnen zugeordnet, denn auch an der Landeskunstschule finden sich weibliche Lehrkräfte allein im textilen Bereich. Rosa Koberski unterrichtete Stickerei. Sie kam aus dem Lehrkörper der Kunststickereischule. Seit Herbst 1925 führte Sophie Wolfinger die Abteilung Färberei und Stoffdruck. Klara Retzbach lehrte Weben auf den Webstühlen, die man vom Frauenverein übernommen hatte.<sup>61</sup>

Mit der Gründung der Republik erhielten Frauen uneingeschränkten Zutritt zur Akademie und im folgenden zur Landeskunstschule. Doch in den repräsentativen Publikationen zum badischen Kunsthandwerk, die der Kunstgewerbeverein in den zwanziger Jahren herausbrachte, finden wir Frauen in der Regel allein mit textilen Arbeiten vertreten. Auf der Jubiläumsausstellung der Akademie der bildenden Künste im Jahre 1954 wird in der Gruppe »Ehemalige Schüler« nur eine Schülerin aufgeführt. Clara Kress, die Absolventin der Landeskunstschule, zeigte einen Wandbehang. Diese Situation an der Karlsruher Landeskunstschule ist wiederum zeitypisch. Im Bauhaus, 1919 von Walter Gropius gegründet, arbeiteten die Lehrer und Schüler in den ersten Jahren vorwiegend handwerklich in den Werkstätten für Metall, Holz, Textil und Keramik. Ihr Ziel war eine enge Zusammenarbeit mit der Industrie, um die funktionale und ästhetische Gestaltung des Industrieproduktes zu erreichen.<sup>62</sup> Studentinnen hatten entsprechend der politischen Situation Zugang zum Bauhaus, doch Gropius schränkte deren Möglichkeiten ein. Noch 1923 wurden Frauen nicht in die Töpfereiwerkstatt aufgenommen. Dies änderte sich erst, als Arbeitskräfte fehlten. Auch in die Architekturklasse wollte man Studentinnen zuerst nicht aufnehmen. »Für die Weimarer Zeit bleibt insgesamt festzustellen, daß den Frauen der Zugang grundsätzlich erschwert wurde und daß sie, wenn sie die ersten Hürden genommen hatten, in die Weberei verdrängt wurden.«<sup>63</sup> Damit war den Studentinnen dieser richtungsweisenden Institution fast nur der textile Bereich zugänglich. Eine Ausnahme war Marianne Brandt, die als einzige Frau in der Metallwerkstatt arbeitete und später mit ihren Gebrauchsgeräten großes Ansehen erwarb.

An der am 23. Oktober 1947 wiedereröffneten Akademie der bildenden Künste hatte Kunsthandwerk keine Bedeutung mehr. Ihr Direktor Otto Haupt schrieb hierzu: »Seit langem erweist es sich, daß wesentliche Impulse auf allen Gebieten von Persönlichkeiten kommen, die nicht aus dem Handwerk selbst erwachsen sind, sondern die mit ihrer künstlerischen Begabung eine besondere Einführungsfähigkeit in handwerkliche oder auch industrielle Produktionsbedingungen verbinden.«<sup>64</sup> Es bestanden nur noch drei Werkstätten. Lehrerinnen finden wir hier weiterhin nur im textilen Bereich. Handweberei lehrte die Fachoberlehrerin Irmgard Ritter-Kaue. Für Gobelinwirkerei war Fachlehrerin Walla Brücklmeier zuständig. Die Fachlehrerin Sophie Wolfinger leitete die Klasse für Stoffdruck.<sup>65</sup> Auf der bereits erwähnten Jubiläumsausstellung 1954 waren in der Gruppe »Schüler heute« wesentlich mehr Studentinnen vertreten. Sie zeigten zum Teil Wandteppiche und Stoffdrucke, doch die typographische Blätter sowie die Themen und Techniken der freien Kunst überwogen deutlich.

## Anmerkungen

- 1 Kunst für Alle 6.1890/91, S. 174
- 2 Magdalena Droste: Beruf: Kunstgewerberin. Frauen in Kunsthandwerk und Design 1890—1933, in: Frauen im Design. Berufsbilder und Lebenswege seit 1900, Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Design Center Stuttgart, 28. 7. — 1. 10. 1989, S. 174—198
- 3 Wohnkunst 2.1910, S. 246—270
- 4 Blätter des Badischen Frauenvereins 1883, S. 51: »Ganz besonders sollte aber im Auge behalten werden, daß unsere Schule durch ihre speziellen Einrichtungen einer großen Zahl hiesiger Damen die Möglichkeit gewährt, durch nutzbringende Ausfüllung ihrer Mußestunden sich einen Erwerb zu sichern.«
- 5 Paul von Salvisberg: Chronik der deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung München 1888, München 1888, S. 4
- 6 Susanne Asche: Fürsorge, Partizipation und Gleichberechtigung — die Leistungen der Karlsruherinnen für die Entwicklung zur Großstadt (1859—1914), in: Karlsruher Frauen 1715—1945, Karlsruhe 1992, S. 223 (= Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs, Bd. 15)
- 7 Thieme, Ullrich; Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 20, Leipzig 1927, S. 174; Blätter des Badischen Frauenvereins 1902, S. 184
- 8 zu Gagel: Kunstgewerbeblatt 19.1908, S. 36; Brigitte Heck: Frauentextilarbeit zwischen Gewerbebeförderung und Brauchtumpflege, in: Zwischen Schule und Fabrik. Textile Frauenarbeit in Baden, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 27. 2. — 6. 6. 1993, S. 76
- 9 Volker Hooß: Else Winkler-Dentz, in: Kunst in Karlsruhe 1900—1950, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 24. 5. — 19. 6. 1981, S. 45
- 10 Heck (wie Anm. 8), S. 76
- 11 Karlsruher Nachrichten vom 1. 10. 1893
- 12 Blätter des Badischen Frauenvereins 1891, S. 97
- 13 Blätter des Badischen Frauenvereins 1893/94, S. 69
- 14 Karlsruher Nachrichten vom 11. 6. 1880
- 15 Heck (wie Anm. 8), S. 77
- 16 Blätter des Badischen Frauenvereins 1902, S. 199
- 17 Heck (wie Anm. 8), S. 77
- 18 Blätter des Badischen Frauenvereins 1887, S. 49
- 19 Blätter des Badischen Frauenvereins 1894, S. 322
- 20 Blätter des Badischen Frauenvereins 1896, S. 407
- 21 Salvisberg (wie Anm. 5), S. 32
- 22 Blätter des Badischen Frauenvereins 1892, S. 17
- 23 Blätter des Badischen Frauenvereins 1892, S. 4
- 24 Blätter des Badischen Frauenvereins 1893, S. 109 und 1894, S. 138
- 25 Weltausstellung St. Louis 1904. Amtlicher Katalog der Ausstellung des deutschen Reiches, Berlin 1904, S. 456
- 26 Ebenda, S. 456; Katalog der Jubiläumsausstellung für Kunst und Kunstgewerbe. Karlsruhe 1906, S. 62
- 27 Droste (wie Anm. 2), S. 182 f
- 28 Thieme/Becker (wie Anm. 7) 20.1927, S. 174; Martina Kitzing: Elisabeth Schmidt-Pecht, in: Zeller Keramik seit 1794, Thomas-Haus Zell am Hamersbach, 7. 5. — 17. 9. 1989, S. 21
- 29 Heinrich Schmidt-Pecht: Erinnerungen aus einem langen Leben in der Vaterstadt, Konstanz 1939 (Privatdruck), S. 1
- 30 Kunstgewerbeblatt 12.1901, S. 32: »Gestickte Decke von Frau Schmidt-Pecht.« Soweit den zeitgenössischen Publikationen zu entnehmen ist, schuf sie ihre ersten Entwürfe im textilen Bereich für Frieda von Lipperheide, Deutsche Kunst und Dekoration 5.1900, S. 492
- 31 Schmidt-Pecht (wie Anm. 29), S. 4f. Ihre ersten keramischen Arbeiten fertigte sie seit 1894 in Zusammenarbeit mit der Zeller Steingutfabrik des jungen Georg Schmieder. Sie schuf die Dekore der Service »Zeller Service«, das »Hild-Service«, »Favorite« und »Alt-Schweiz« und als letztes den Dekor »Seedorn«.
- 32 Ebenda, S. 12
- 33 Karl Widmer: Keramik in Baden, in: Geiger, Albert (Hrsg.): Baden. Seine Kunst und Kultur, Freiburg 1907
- 34 Chronik der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe für 1902, Karlsruhe 1903, S. 87
- 35 Hooß (wie Anm. 9), S. 45
- 36 Blätter des Badischen Frauenvereins 1902, S. 185
- 37 Blätter des Badischen Frauenvereins 1884/85, S. 23
- 38 Die Karlsruher Nachrichten kündigten am 19. September 1893 an: »Das kunstgewerbliche Atelier des Badischen Frauenvereins für Schülerinnen und Hospitantinnen (Gartenstraße) eröffnet am 2. Oktober einen neuen Unterrichtskurs im Zeichnen und Malen, Holzbrand, Majolika, Lederarbeiten, Metall- und Steinätzen.« Am 1. Oktober 1893 stand in dergleichen Zeitung: »Das kunstgewerbliche Atelier für Herstellung von Zier- und Nutzgegenständen in geschmackvoller Ausführung zählt 43 Schülerinnen . . .«
- 39 Kunst für Alle 6.1890/91, S. 174
- 40 Franz Hein: Wille und Weg, Leipzig 1924, S. 83
- 41 Kunst und Handwerk 59.1908/09, S. 69—79
- 42 Droste (wie Anm. 2), S. 182—185
- 43 Brigitte Baumstark: Die Großherzoglich Badische Kunstgewerbeschule in Karlsruhe 1878—1920, Diss. Karlsruhe 1988
- 44 Ebenda, S. 25 ff
- 45 Ebenda, S. 253
- 46 Ebenda, S. 36
- 47 Ebenda, S. 168 f
- 48 Ebenda, S. 32 ff, 37, 250
- 49 GLA 236/18582; Thieme/Becker (wie Anm. 7), 28.1934, S. 542; Kunst in Karlsruhe 1900—1950 (wie Anm. 9), S. 159
- 50 Valentin Merk: Katalog der Deutschen Glasmalerei-Ausstellung, Karlsruhe 1901; Baumstark (wie Anm. 43), Kat. Nr. 6.2
- 51 Kunstgewerbeblatt 14.1903, S. 136. Der Rezensent schrieb: » . . . tüchtige Leistungen haben ferner Otto Ubbelohde und Käthe Roman-Foersterling in Karlsruhe geschickt.«
- 52 Offizieller illustrierter Katalog der Jubiläums-Kunst-Ausstellung, Karlsruhe 1902, S. 39
- 53 Katalog 1906 (wie Anm. 26), S. 71
- 54 GLA 69 Majolika F 9106c; Karlsruher Majolika, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 10. 3. — 24. 6. 1979, S. 361; Baumstark (wie Anm. 43), Kat. Nr. 5.58, 5.59
- 55 Helle Lang: Erinnerungen an die Kunstgewerbeschule, in: Kunst in Karlsruhe 1900—1950 (wie Anm. 9), S. 45
- 56 Asche (wie Anm. 6), S. 185 f; Kunst und Handwerk am Oberrhein II, Karlsruhe 1927, S. 46
- 57 Katalog 1906 (wie Anm. 26), S. 67
- 58 Ebenda, S. 62
- 59 Karlsruher Zeitung vom 25. 9. 1906
- 60 Die Rheinlande 12.1906, S. 204
- 61 Zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste. 100 Jahre Akademie der Bildenden Künste, Band 4, Karlsruhe 1954, S. 28, 35
- 62 Erika Billeter: Design, in: Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, München 1979, S. 352
- 63 Magdalena Droste: Bauhaus 1919—1933, Berlin 1990, S. 40; Droste (wie Anm. 2), S. 188—198
- 64 Lebendige Werkkunst. Hundert Jahre Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Ein Bildbericht über Schülerarbeiten der angewandten Kunst, in: Badische Werkkunst, 3/4, 1954, S. 5
- 65 Ebenda, S. 46

## Karlsruher Farblithographinnen um 1900

Der Karlsruher Künstlerbund und seine weiblichen Mitglieder

Jenny Fikentscher

»Bei einem ersten Blick auf die Werke Jenny Fikentschers würde man nicht auf den Gedanken kommen, daß sie von einer Künstlerin geschaffen sind. Breit und klar umzieht die Kontur die Formen. Starke Farben bestimmen die Kompositionen. Wo Lichtwirkungen angewandt werden, sind sie geschlossen und von einer Intensität, daß die getroffenen Gegenstände von den Strahlen gleichsam verzehrt werden. Die Technik ist männlich, kräftig, bisweilen fast gewaltsam.« Mit diesen Worten beginnt Wilhelm R. Valentiner den Teil seines 1905 in der Zeitschrift »Die graphischen Künste« erschienenen Beitrags, der dem künstlerischen Schaffen von Jenny Fikentscher gewidmet ist.<sup>1</sup> Die Anerkennung galt einer Künstlerin, deren Wirken sich auf nur wenige Jahre vor und nach der Jahrhundertwende beschränkte und die mit ihren Arbeiten auf zahlreichen Kunstaustellungen der damaligen Zeit vertreten war.<sup>2</sup> Ihr gegenwärtig bekanntes, relativ kleines Oeuvre umfaßt neben Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen auch Farblithographien, — jene Arbeiten, mit denen der Name dieser Künstlerin auch heute noch in der Hauptsache verbunden wird.<sup>3</sup>

Über die künstlerische Ausbildung der 1869 geborenen Jenny Nottebohm ist wenig bekannt. In dem Jahresbericht 1888/89 der Karlsruher Malerinnenschule wird sie als Hospitantin aufgeführt.<sup>4</sup> Ähnlich wie die meisten angehenden Künstlerinnen ihrer Zeit, beschritt auch sie den Weg des — zumeist kostspieligen — privaten Malunterrichts. Sie wurde Schülerin der seit 1859 in Karlsruhe ansässigen Blumen-, Ornament- und Initialmalerin Alwine Schrödter.<sup>5</sup> 1881 hatte Alwine Schrödter ihr damals vielbeachtetes Werk »Blumensprache« veröffentlicht.<sup>6</sup> Wie prägend der Einfluß der Lehrerin auf die Kunst Jenny Fikentschers war, muß offenbleiben, da mit letzter Sicherheit keine ihrer erhaltenen Arbeiten diesem Ausbildungszeitraum zugeordnet werden können. Übereinstimmung besteht jedoch in der Thematik der gewählten Bildmotive, gilt Fikentschers Vorliebe in den wenigen Jahren ihres Schaffens doch der Blumen- und Blütenmotivik. Aber anders als Alwine Schrödter und auch die anderen Malerinnen, die sich auf Blumenbilder spezialisiert hatten, wie beispielsweise Margarethe Hornmuth-Kallmorgen, holte sie ihre Motive nicht ins Haus, wo sie sie »zu geschickt arrangierten Sträußen und Gestecken bündelte«<sup>7</sup>, sondern zeigte sie in ihrer natürlichen Umgebung als freiwachsende Pflanzen.

1891 fand die Heirat mit dem Tier- und Landschaftsmaler Otto Fikentscher statt, der kurz zuvor das Schloß Augustenburg in Grötzingen erworben hatte. Bereits 1890 war Jenny Fikentscher mit ihrer Mutter Elisabeth Nottebohm und ihrem Stiefbruder, dem Landschaftsmaler Gustav Kampmann, hierher übergesiedelt. Ebenfalls in der Augustenburg nahm der Maler Franz Hein mit seiner Frau Wohnung; bereits seit 1889 lebte das Künstler-ehepaar Friedrich Kallmorgen und Margarethe Hormuth-Kallmorgen jeden Sommer in ihrem neugebauten »Haus Hohengrund« in direkter Nähe zum Schloß. Die Künstlerkolonie Grötzingen war vor den Toren der Residenzstadt Karlsruhe entstanden.<sup>8</sup> Sicher wirkte sich der Rückzug aufs Land, die unmittelbare Nähe zur Natur sowie das spezielle, künstlerische Klima dieser Malerkolonie auf die Kunst Jenny Fikentschers aus. Insbesondere ihre Hinwendung zur Farblithographie dürfte Ergebnis der Zugehörigkeit zu jener Künstlergemeinschaft gewesen sein, zählten doch die männlichen Mitglieder der Grötzinger Malerkolonie allesamt zu den Gründungsmitgliedern des 1896 entstandenen Karlsruher Künstlerbundes, der sich die Erneuerung dieser druckgraphischen Technik auf die Fahnen geschrieben hatte (siehe unten). Seit 1898 gehörte auch Jenny Fikentscher diesem Bund an.<sup>9</sup>

Im selben Jahr entstand mit »Augustenburg« vermutlich die erste Farblithographie von ihrer Hand (Abb. S. 275).<sup>10</sup> Dargestellt ist eine architektonische Situation auf Schloß Augustenburg in Grötzingen: Links der vom Bildrand stark angeschnittene Zugang zur Eingangstür, gesäumt vom mit wildem Wein überwachsenen Geländer, in der Bildmitte der südliche Schloßturm mit Zwiebelhaube, rechts der Blick ins Tal auf die Dächer der tieferliegenden Häuser Grötzingens, hinterfangen von der Linie des den Hintergrund bildenden Rosalienberges. Allein durch das intensive Rot des Laubes wird eine herbstliche Stimmung hervorgerufen.

Bereits diese frühe Arbeit zeigt im Ansatz alle Hauptmerkmale der in der Folgezeit entstehenden Lithographien auf: Die Gliederung des Bildes in große, klare Formen, die Konzentration auf das Hauptsächliche, daraus folgend die Reduktion der Gegenstände auf die wesentlichen Dinge, das Weglassen alles Nebensächlichen. Sowohl durch die Wahl des Bildausschnittes mit der stark angeschnittenen Architektur wie auch in der farbigen Behandlung der Motive – die Künstlerin verwendete neben einem dunklen und einem hellen Rotton nur noch einen grauen und einen hellgrünen Tonstein – zeigt sich ein starker, bewußt gestaltender Formwille mit der Bereitschaft, sich über Konventionen hinwegzusetzen. – Mit dieser Lithographie war Jenny Fikentscher auf der Dresdner Kunstausstellung 1899 vertreten.

Eignet dem Blatt noch eine gewisse Räumlichkeit durch den in die Bildtiefe führenden Zugang zum Schloß, so zeigt sich in den folgenden Arbeiten ein neuer Gestaltungszug. Die Hauptmotive, zumeist Blumen und Blütenzweige, werden ganz nah an den Bildvordergrund herangeholt und beherrschen nicht selten Zweidrittel bis Vierfüntel des Blattes. Doch sind sie nicht aus ihrer gewohnten Umgebung entfernt und durch ihre Stilisierung als bloße Ornamente isoliert wiedergegeben, vielmehr sind sie immer mit Landschafts- bzw. Architekturausschnitten kombiniert. Meist wird die Ausschnitthaftigkeit durch kühn die Motive überschneidende Bildränder be-

tont. So sind in dem 1899 entstandenen »Liliengarten« (Abb. S. 276)<sup>11</sup> die üppig blühenden, weißen Lilienblüten zu beiden Seiten der Mittelachse des schmalen hochformatigen Blattes arrangiert, ein in seiner dunklen monochromen Farbigkeit fast gar als Schattenriß wirkender Dachgiebel bildet den Hintergrund, vor dem sich die Blüten um so leuchtender entfalten können. In »Blühender Kirschbaum« (Abb. S. 283) aus dem gleichen Jahr ragen die dicht mit Blüten besetzten Zweige eines in seiner Ganzheit nicht gezeigten Kirschbaumes von rechts in das Bild und beeinträchtigen so den ungestörten Blick auf den Turm der Grötzinger Kirche. Der Kontrast zwischen der streng gebauten Architektur und der sich keinem Raster unterwerfenden, ungebändigten Vegetation bestimmt den Reiz dieser Arbeit.

Wurden in den drei bisher angeführten Farblithographien die dargestellten Pflanzen jeweils mit Architekturelementen kombiniert, so sind sie auf den Blättern »Mohnfeld« und »Feuerlilien« als Teil der sie umgebenden Landschaft wiedergegeben. Im »Mohnfeld« von 1898 (Abb. S. 54) ragen die mit runden prallen Kapseln besetzten blattlosen Stengel des Mohnes aus der niedrigeren Blätterzone heraus und geben in ihren Zwischenräumen den Blick frei auf die zart angedeutete Hügellandschaft des Pfinztales bei Grötzingen sowie auf den Turm der Dorfkirche.<sup>12</sup> Die ganz nah gesehenen, in etwa die untere Bildhälfte einnehmenden Mohnpflanzen mit ihren Fruchtkapseln sind auf ihre typischen Formen reduziert, was anhand der kräftigen Konturlinie noch betont wird. Doch trotz aller formalen Strenge, die durch die starke Stilisierung des Hauptmotivs sowie eine fast ausschließlich auf verschiedene Grüntöne angelegte Farbigkeit gegeben ist, eignet dem Blatt eine überraschend duftige Zartheit und Heiterkeit. — Mit dieser Arbeit war Jenny Fikentscher u. a. 1900 auf der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast sowie 1901 auf der Internationalen Kunstausstellung in Dresden vertreten.

Eine ähnliche Bildauffassung wie dem »Mohnfeld« liegt auch der Farblithographie »Feuerlilien« (Abb. S. 277) zugrunde. Wieder ist das Hauptmotiv ganz nah an den vorderen Bildrand geholt und nimmt etwa Vierfünftel des Blattformates ein. Doch im Gegensatz zum »Mohnfeld«, das hauptsächlich auf Grüntöne mit einigen wenigen Rot- und Gelbakzenten aufgebaut ist, leben die »Feuerlilien« aus dem starken Komplementärkontrast der grünen Blätter zu den zinnoberroten Lilienblüten. Zwar sind auch hier die Pflanzen stilisiert, doch erzielt die Künstlerin durch die Verwendung einer zweiten roten Druckplatte eine differenziertere, malerischere Wiedergabe der roten Blüten. Auch ist der Bildhintergrund, der Ausblick auf die Grötzinger Landschaft, detaillierter wiedergegeben als im Mohnbild. Zu den »Feuerlilien« hat sich ein seitengleiches Aquarell in Privatbesitz erhalten.<sup>13</sup> — Diese Arbeitsweise, Farblithographien in Aquarellen anzulegen, scheint für Jenny Fikentscher typisch<sup>14</sup>, wenn auch nicht von allen ihren druckgraphischen Arbeiten solche Vorlagen überkommen sind. Dabei können zwischen dem Entwurf und der ausgeführten Druckgraphik durchaus mehrere Jahre liegen, wie die Arbeit »Unser Fenster« (Abb. S. 282) aus dem Jahr 1904 belegt, der ein Aquarell von 1897<sup>15</sup> zugrunde liegt. Darüber hinaus ist zumindest in einem Fall die Umsetzung der Druckgraphik in ein Ölgemälde belegt.

Ganz dem Jugendstil verpflichtet ist Jenny Fikentscher in ihrer Lithographie »Rosen« aus dem Jahr 1899 (Abb. S. 280). In einem schmalen Hochformat ist ein Ausschnitt aus einem Rosenstrauch festgehalten. Die starken Linien der dornenreichen Stiele und der Blätter überziehen das Blatt wie ein graphisches Muster, zwei Rosenblüten und eine Knospe sind ihnen dekorativ beigeordnet. Das Motiv ist ganz graphisch-linear aufgefaßt mit seinen ausgeprägten Konturlinien, die flächig mit jeweils einer Farbe ausgefüllt sind unter jeglichem Verzicht auf eine malerische Binnenzeichnung. — Von besonderem Interesse ist die Tatsache, daß um die eigentliche Darstellung mit ihrem hellen Blatthintergrund ein graugrüner Farbton großflächig gedruckt wurde, der wie ein farbiges Passepartout wirkt und den dekorativen Charakter des Blattes noch unterstreicht.

1899 ist die Farblithographie »Malven« (Abb. S. 281) datiert. Malven, auch Stockrosen genannt, sind ebenfalls das Thema einer weiteren Farblithographie (Abb. S. 55), die vermutlich um 1901/1902<sup>16</sup> entstanden ist. Im direkten Vergleich wird die unterschiedliche Bildauffassung, die diesen Arbeiten zugrunde liegt, deutlich: Dem in seiner Wirkung viel malerischer, aber auch kleinteiliger erscheinenden Werk von 1899 steht das in seiner Formensprache großflächig, ganz auf Fernsicht angelegte und somit auf die Erfordernisse eines »Wandbildes für Schule und Haus« (siehe unten) ausgerichtete Blatt von 1901/1902 gegenüber.

So zeigt die früher entstandene Arbeit rechts im Vordergrund einen Busch Malven mit seinen hochgewachsenen, üppig mit Blüten besetzten Stengeln, an dem links vorbei ein Gartenweg in die Bildtiefe führt. Zwischen den Blütenstengeln hindurch ist der Blick auf eine unbestimmt gehaltene Landschaft gegeben. Das an sich bescheidene Motiv gewinnt durch die Anwendung unterschiedlicher Stilmittel wie auch durch eine auffallende Farbigekeit an Interesse. So stehen den durchgängig graphisch-linear gezeigten Pflanzenstengeln und Blättern mit deutlicher Konturlinie die zwar ebenfalls stilisierten, jedoch durch die Verwendung der weicheren Kreidetechnik viel malerischer wirkenden Malvenblüten entgegen. Dieser »Bruch« ist in der Farbgebung wiederholt. Sind einerseits die Stengel und Blätter flächig in grüner bzw. beigebrauner Farbigekeit gehalten, so setzen sich die Blüten aus einem den äußeren Blütenrand bestimmenden hellroten und einem das Blüteninnere wiedergebenden dunkelkarminroten Farbton zusammen. Der orange-rot gefärbte Himmel des Sonnenuntergangs hinterfängt die Blütenstengel in ihren oberen Teilen und läßt auch die nur schemenhaft erscheinende Hintergrundslandschaft wie unter einem Dunstschleier liegend erscheinen.

Ganz anders die später entstandene Arbeit. Hier sind die Blütenstände selbst ganz nah an den vorderen Bildrand geholt, ausladend, fast monumental überziehen die üppigen Blüten und Blätter etwa Dreiviertel des Bildes. Auf der linken Blattseite geben sie den Blick frei auf eine Landschaft mit Wiesen und Buschwerk und auf die Giebelfronten zweier Fachwerkhäuser, hinter denen das Gelände ansteigt. Sowohl die Malven als auch die Landschaft sind in ihrer Formensprache stark vereinfacht, auf eine dunkle, die Umrisse betonende Konturlinie und eine großflächige Farbgebung unter weitgehendem Verzicht auf Binnenzeichnung reduziert. Auch in der Farbwahl zeigt sich dieses »abstrahierende« Moment: Das

Blatt »lebt« aus seinen dunkelroten Blüten, die durch die umgebenden Grüntöne aufgrund des Komplementärkontrastes eine noch intensivere Leuchtkraft besitzen.

Nicht nur wegen ihres größeren Formats, sondern auch durch ihre souverän bis in alle Details umgesetzte plakativ-dekorative Wirkung, ragt diese Arbeit aus der Gesamtheit der bisher besprochenen Farblithographien heraus. Hierauf könnte sich auch das eingangs erwähnte Zitat von Wilhelm R. Valentiner bezogen haben. Darüber hinaus dürfte es sich um dasjenige Werk Jenny Fikentschers handeln, das durch seinen Vertrieb über den Kunstverlag G. B. Teubner, Leipzig, die größte Bekanntheit erlangt hat. So wurde dieses Blatt 1903 — übrigens als einzige Arbeit einer Künstlerin — in der Publikation »Versuche in der Betrachtung farbiger Wandbilder mit Kindern« von Kaethe Kautzsch näher besprochen:

». . . Groß und plastisch, wie eigene Individualitäten, treten die Malvenstengel hervor, der Hintergrund tritt bescheiden zurück; doch ist er nicht reizlos, sondern ergänzt unsere Vorstellung und verstärkt dadurch unser Interesse an diesen Blumen. Diese selbst sind nun nicht minutiös in allen Feinheiten der Blattäderung und Lichttönen ausgeführt. Vielmehr ist die Hauptwirkung durch starke Umrißlinien und flächenartige Farbenverteilung erreicht. Sie ist aber in dieser schlichten, anspruchslosen Art um so sicherer und eindringlicher. Die Vereinfachung von Farbe und Form ist im Hintergrunde noch stärker; denn er soll durchaus nebensächliches Interesse behalten.

Fragen wir nach dem, was uns an diesem Bilde vor allem gefällt, so ist es, kurz gesagt, die warme, ruhige Farben- und Formenschönheit dieser Blumen, die durch eigenartige Beleuchtung und durch gerade diese Stellung vor einem ruhigen und doch eng dazugehörigen Hintergrund eine erhöhte dauernde Freude unserm Auge gewähren.«<sup>17</sup>

Betrachtet man die bisher beschriebenen Farblithographien von Jenny Fikentscher, die in den Jahren 1898 bis 1902 entstanden sind und zum Besten gehören, was von dieser Künstlerin bekannt geworden ist<sup>18</sup>, so überrascht vor allem die hohe gestalterische Kraft, die ihren Arbeiten innewohnt. Dabei »wurzelt« ihre Kunst »in der reformerischen Bildsprache des Jugendstils«<sup>19</sup>, auch sind Anregungen durch japanische Farbholzschnitte mit ihren für europäische Maßstäbe kühnen Ausschnitten und vereinfachter Formenwiedergabe<sup>20</sup> sowie der zeitgenössischen französischen Plakatkunst<sup>21</sup> zu vermuten. Beispiele hierfür waren in den bekannten Kunstzeitschriften der damaligen Zeit reproduziert und dürften in Künstlerkreisen wohl bekannt gewesen sein. Doch vor allen Dingen scheint es, als habe Jenny Fikentscher mit der Farblithographie das Medium entdeckt, das ihrer Kunstintention am ehesten entsprach. Die genaue Kenntnis der drucktechnischen Vorgänge und Möglichkeiten, der souveräne Umgang mit diesen, wurden von ihr bewußt genutzt, um die künstlerische Aussagekraft ihrer Arbeiten zu erhöhen. So zeigt der direkte Vergleich zwischen ihren Farblithographien und den dazugehörigen Aquarellen deutlich, daß es sich bei den Aquarellen um Entwürfe handelt, nicht um eigenständige Kunstwerke. Erst in der Umsetzung in die Drucktechnik entwickeln diese Arbeiten ihre volle Ausdrucksstärke.

## Der Karlsruher Künstlerbund und seine weiblichen Mitglieder

»Der Künstlerbund Karlsruhe ward gegründet am 25. April 1896 von 24 Künstlern, welche der Kunstgenossenschaft Karlsruhe angehört hatten und durch den Verlauf der Generalversammlung der Kunstgenossenschaft vom 16. April 1896 veranlaßt wurden, ihren Austritt aus derselben zu erklären.«<sup>22</sup> Mit diesen Worten beginnt das erste Protokollbuch des Karlsruher Künstlerbundes, in dem den handgeschriebenen Sitzungsprotokollen eine kurze Entstehungsgeschichte dieser Sezession vorangestellt ist.<sup>23</sup> Bereits auf ihrer ersten Generalversammlung am 25. April 1896 konnte die Satzung des Künstlerbundes verabschiedet werden. Interessant ist in unserem Zusammenhang der die Mitgliedschaft betreffende § 2, in welchem auch der Beitritt von Künstlerinnen geregelt wird. Er besagt eine Unterscheidung der Teilnehmer in »Ehrenmitglieder«, »ordentliche Mitglieder« und »außerordentliche Mitglieder«. Im folgenden sei der volle Wortlaut zitiert: »Als ordentliche Mitglieder können nur Künstler aufgenommen werden, welche innerhalb der letzten drei Jahre auf einer der maßgebenden Ausstellungen (zur Zeit in Deutschland: München, Berlin, Dresden) vertreten waren. Wenn die Ausstellungsbedingungen nicht mehr erfüllt werden, so sind die betreffenden Mitglieder zu den außerordentlichen zu zählen. Der Vorstand kann den Umständen entsprechend Ausnahmen zulassen. Damen können nur als ordentliche Mitglieder eintreten. Sie genießen aber, wenn sie drei Jahre auf maßgebenden Ausstellungen nicht ausgestellt haben, nur die Rechte außerordentlicher Mitglieder. Als außerordentliche Mitglieder können selbständige Künstler, welche nicht in den letzten drei Jahren auf einer der obigen Ausstellungen vertreten waren, aufgenommen werden, ebenso jüngere Künstler die sich noch im Schülerverhältnis befinden. Architekten können nur außerordentliche Mitglieder werden. Auch außerhalb Karlsruhe's lebende Künstler können Mitglieder des ›Bundes‹ werden.«<sup>24</sup>

Künstler und Künstlerinnen, die dem Bund beitreten wollten, hatten eine schriftliche Anfrage an den Vorstand zu richten; über die Aufnahme neuer Mitglieder wurde auf den mehrmals jährlich stattfindenden Generalversammlungen abgestimmt. Bereits am 4. Januar 1897 erfuhr dieser Passus der Satzung eine Neuregelung: Künstler, die um Neuaufnahme in den Karlsruher Künstlerbund ersucht hatten, wurden zunächst für mindestens drei Monate als Gäste geführt, bevor die Abstimmung über ihre Mitgliedschaft erfolgte.<sup>25</sup> Auch war die Regelung, Künstlerinnen nur als ordentliche Mitglieder zu führen, d. h. sie nur in den Bund aufzunehmen, wenn sie die Forderung nach Ausstellungsbeteiligung auf den großen Kunstausstellungen erfüllten, im Lauf des Jahres 1898 Gegenstand mehrerer Debatten. Es wurde zu Recht bemerkt, daß durch diese Forderung ein Beitritt von Künstlerinnen fast unmöglich gemacht wurde. Auf der Generalversammlung am 16. Januar 1899 wurde deshalb der betreffende Satz in den Statuten ersatzlos gestrichen. Es war im übrigen dieselbe Generalversammlung, auf der Jenny Fikentscher als Mitglied des Bundes akzeptiert wurde.<sup>26</sup> Sie war jedoch nicht das erste weibliche Mitglied dieser Künstlervereinigung, bereits im Gründungsjahr 1896 waren Margarethe Hormuth-Kallmorgen, Emilie Stephan und Fanny von Geiger-Weishaupt aufgenom-

men worden<sup>27</sup>, 1897 folgte Helene Stromeyer<sup>28</sup>. Im gleichen Jahr wie Jenny Fikentscher fanden die Künstlerinnen Käthe Roman-Foersterling und Sophie Ley sowie Berta Welte Aufnahme in den Künstlerbund.<sup>29</sup> — Doch trotz der gelockerten Aufnahmebedingungen für Künstlerinnen ist in den nächsten Jahren kein verstärkter Anstieg des Frauenanteils zu verzeichnen: So sind beispielsweise in der gedruckt vorliegenden Mitgliederliste aus dem Jahr 1908 von 107 namentlich aufgeführten Mitgliedern 15 Künstlerinnen.<sup>30</sup>

Erklärtes Ziel des Karlsruher Künstlerbundes war es, wie in einer 1902 verfaßten Denkschrift festgehalten wurde, und das man zu diesem Zeitpunkt — nicht ohne Stolz — auch für weitgehend erreicht erachtete, »den Ausbau des hiesigen Kunstlebens in gemeinnützigem und den Zeitverhältnissen Rechnung tragendem Sinne« anzustreben. »Für die alljährlich aus der Akademie hervorgehenden künstlerischen Kräfte fehlte es in Karlsruhe an Arbeitsstätten, so dass schon aus diesem Grunde mancher Künstler gezwungen war, nach seiner Ausbildung Karlsruhe zu verlassen; ausserdem aber galt es, Gelegenheit zur Bethätigung künstlerischen Könnens und damit einen Nährboden für eine Entwicklung Karlsruher Kunst zu schaffen.«<sup>31</sup> Zur leichteren Durchführung dieses Zieles wurde deshalb bereits ein Jahr nach der Gründung des Karlsruher Künstlerbundes, am 28. Mai 1897, eine eigene lithographische Druckerei aus der Taufe gehoben.<sup>32</sup> Ihre Aufgabe sah man in der Lösung dreier Forderungen: a) »Die künstlerische Pflege der Lithographie«, b) »Die Hebung der Kunst für das Volk (Wandschmuck, Buchkunst, Reklamekunst)« und c) »Die Schaffung neuer Absatzgebiete für die Karlsruher Künstler und damit eine Befreiung eines großen Teils der Künstler von materieller Not.«<sup>33</sup>

Die »Steindruckerei von Carl Langhein, Kunstdruckerei für den Künstlerbund Karlsruhe«, wie die ursprüngliche Namensgebung lautete, konnte in den folgenden Jahren ihrer Aufgabe gerecht werden. Den männlichen und weiblichen Mitgliedern und Gästen standen die Werkstätten der Druckerei zur Verfügung. Wie einem undatierten, vermutlich 1899 verfaßten Schreiben zu entnehmen ist, hat sich »für die ausübenden Künstler . . . das Unternehmen bisher als ein recht lohnendes erwiesen. Die Druckerei hat mit 32 Karlsruher Künstlern und Künstlerinnen gearbeitet und im Laufe von nicht ganz 2 Jahren rund M. 15,000 zur Auszahlung an diese Künstler für Entwürfe und Lithographie gelangen lassen.«<sup>34</sup> Seit 1900 wurden Kataloge der über die Kunstdruckerei erhältlichen »Künstler-Steinzeichnungen« herausgegeben, eine Maßnahme, die dem besseren Vertrieb der Blätter diene. So verzeichnet beispielsweise der 1900 erschienene Katalog Arbeiten von 31 Künstlern, unter ihnen 4 Künstlerinnen. Entsprechend dem Anstieg der Mitgliederzahlen bieten im Katalog von 1906/07 bereits 51 Künstler ihre Farblithographien zum Kauf an, darunter befanden sich Werke von 12 Künstlerinnen.<sup>35</sup>

Was genau man unter einer »Künstler-Steinzeichnung« zu verstehen hat sowie Näheres zur Technik des Steindruckes, legte Anton Glück, der spätere künstlerische und kaufmännische Leiter der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe, 1901 dar: »Als Material kommt in erster Linie in Betracht der Stein (oder in neuester Zeit auch Aluminiumplatten), der eben der Träger der Zeichnung und Farbe wird. Der Künstler nimmt nun, je nach

Resultat, das er erzielen will, glatte oder gekörnte Steine und zeichnet darauf mit fetter Kreide oder malt mit Pinsel und lithographischer Tusche das beabsichtigte Werk, und zwar vorerst auf einer Platte, und das wird nun jene sein, die die meiste Zeichnung enthält und dadurch die besten Anhaltspunkte für die folgenden Platten gibt. Nach Fertigstellung des ersten und der folgenden Steine (meist 3–4) kommt es nun zum Druck wobei natürlich für jede Farbe ein besonderer Stein hergestellt wurde. Unter Anleitung und steter Beaufsichtigung von seiten des Künstlers mischt nun der Drucker die von Ersterem genau bestimmten Farben und druckt zuerst eine Platte durch, dann die zweite und dritte und so fort bis die letzte das Bild vollendet und die vom Künstler gewollte Erscheinung zeigt.

Hierbei ist nun eben erreicht, daß der Künstler, sofern er die hier in Betracht kommenden Mittel vollständig beherrscht, das Werk ganz genau zum Ausfluß seiner Individualität machen kann, da Zeichnung und Technik, Farbe und Papier, also alles das endgültige Aussehen bestimmende nur durch ihn allein festgestellt und ausgeübt wird. Dadurch wird die Lithographie zum Kunstwerk erhoben, so hoch eben der Ausübende als Künstler selbst steht.«<sup>36</sup>

#### Wandschmuck für Schule und Haus

Überregionale Bedeutung und Anerkennung wurde dem Karlsruher Künstlerbund aufgrund seiner Beteiligung an der Kunsterziehungsbewegung zuteil. Ziel dieser sich in den 1890er Jahren entwickelnden Bewegung, zu deren führenden Köpfen Alfred Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Woldemar von Seidlitz, ein Graphikspezialist aus Dresden und Peter Jessen, der Bibliotheksdirektor des Berliner Kunstgewerbemuseums zählten, war die ästhetische Erziehung möglichst aller Bevölkerungsschichten, beginnend bei den Schulkindern<sup>37</sup>, durch eine eigens zu schaffende deutsche »Heimatkunst«. Über die Beschäftigung und Anschauung künstlerisch hochwertiger Bilder sollte das Bewußtsein für eine deutsche nationale Kultur gestärkt werden. Hierzu schienen die Künstler-Steinzeichnungen ein geeignetes Mittel in ihrer »Hinneigung zu einfacher Naturwiedergabe. Das gilt in geistiger wie in technischer Hinsicht. In letzterer, weil die Vorzüge der lithographischen Farbengebung vor allem in breiten Flächen sich offenbaren, wo die Farbentöne in voller Kraft gegeneinanderstehen. Geistig können wir diese »einfache Naturwiedergabe« als *deutsche* Naturauffassung bezeichnen. Nicht jene exakte, geradezu wissenschaftliche Beobachtung aller Einzelheiten der Wechselwirkungen zwischen Licht und Farbe, sondern Herausholen der *Stimmung*, die der ganze Anblick in uns wachruft, die in uns nachhallt, wenn der Natureindruck, dem wir sie danken, längst unseren Blicken entschwunden ist.«<sup>38</sup> Für die Farblithographien in diesem Zusammenhang sprach weiterhin, daß sie aufgrund der hohen Auflagen, die von den einzelnen Blättern gedruckt wurden, die Möglichkeit einer großen Verbreitung von preiswerten »Original-Kunstwerken« boten.<sup>39</sup>

»Im Vordergrund des Interesses steht zur Zeit das Wandbilderunternehmen, ein Unternehmen des Künstlerbundes Karlsruhe, entstanden in der

Absicht dem deutschen Volke für Schule und Haus für möglichst billiges Geld an Stelle der zweifelhaften Anschauungsbilder und wertlosen Oel-drucke deutsche, handschriftliche Künstlerleistungen nahe zu bringen, damit den Geschmack des Volkes zu bilden, ihm seine lebenden Künstler vertraut zu machen und die Kluft zwischen Publikum und Künstlerschaft auszufüllen oder doch zu überbrücken.«<sup>40</sup> So wurde im Jahr 1902 das Unternehmen des Künstlerbundes Karlsruhe umschrieben, das ihn weit über die badischen Grenzen hinaus bekannt gemacht hat. Bereits im Verlauf des Jahres 1900 hatte man in Karlsruhe die Möglichkeiten erkannt, die in einem solchen Wandbildprojekt lagen und entsprechende Kontakte geknüpft. Im Mai 1901 kam es zu einem Kooperationsvertrag zwischen dem Karlsruher Künstlerbund und den beiden Leipziger Verlagen G. B. Teubner und R. Voigtländer, in dem der Vertrieb von in Karlsruhe gedruckten Farblithographien durch die beiden Leipziger Verlage festgeschrieben wurde. Sicher waren es von Seiten des Karlsruher Künstlerbundes nicht nur ökonomische Gründe, die zu diesem Schritt führten, sondern auch die berechnete Hoffnung einer verstärkten Verbreitung und Bekanntheit ihrer künstlerischen Produkte. Wie den durchweg positiven Reaktionen der zeitgenössischen Presse zu entnehmen ist, wurden diese Hoffnungen keineswegs enttäuscht.<sup>41</sup>

Wie ihre männlichen Kollegen beteiligten sich auch die Künstlerinnen des Karlsruher Künstlerbundes an diesen Aktionen »Wandbild für Schule und Haus«. So waren beispielsweise im Katalog des Verlages Teubner von 1911 Arbeiten von Jenny Fikentscher, Marianne Knapp, Sophie Ley, Marie Ortlieb, Else Rehm-Vietor und Berta Welte angeboten. Von Jenny Fikentscher waren es die bereits besprochenen »Malven« (siehe oben), von Sophie Ley das Blatt »Fingerhut im Walde« (Abb. S. 57), von Berta Welte »Junge Tannen« (Abb. S. 56) und von Marie Ortlieb »Herbstluft« (Abb. S. 272), um diejenigen Arbeiten aufzuführen, die auch in unserer Ausstellung zu sehen sind.

Den oben erwähnten Forderungen nach einfacher Naturwiedergabe, heimlich vertrauten Motiven und stimmungsvollen Landschaften dürfte Marie Ortlieb mit ihrem Blatt »Herbstluft« ganz entsprochen haben. Gegeben ist der Blick auf eine unspektakuläre Feld- und Wiesenlandschaft, die durch einige wenige Laubbäume belebt wird. Das bescheidene Motiv, das durch den Verzicht auf jegliche landschaftlich charakteristischen Merkmale topographisch nicht näher bestimmt werden kann, steht hier für die deutsche Landschaft schlechthin. Aufgrund der Farbigkeit, die hauptsächlich auf erdhaft schwer wirkenden Grün- und Brauntönen beruht — auch im Bereich des Himmels herrschen braune Töne vor —, vermittelt das Blatt eine herbstlich-melancholische Gestimmtheit.

»Fingerhut im Walde« heißt der Titel der großformatigen Farblithographie von Sophie Ley. Ins Bildzentrum gerückt sind die spitzen, hohen, wie Hüte wirkenden Blütenstände dieser heimischen Pflanze, die vorzugsweise an lichterem Stellen in Wäldern oder an Hängen wächst. Entsprechend ist sie hier auch von vereinzelt Tannen umgeben, im Hintergrund ist ein Berg-abbang gezeigt. — Am Ende des 19. Jahrhunderts erfuhr der giftige Fingerhut als Arzneipflanze verstärkte Beachtung.

Im Bildaufbau ähneln die »Jungen Tannen« von Berta Welte den Fingerhüten von Sophie Ley. Auch hier ist nur ein kleiner Ausschnitt des Waldes gezeigt, sind die noch jungen Nadelbäume ins Bildzentrum gerückt, möglicherweise wachsen sie auf einer kleinen Lichtung. Im Hintergrund sind einige wenige Stämme und Zweige bereits ausgewachsener Tannenbäume zu sehen. Anders als das Fingerhut-Bild, dessen farbiger Reiz auf dem Komplementärkontrast Rot-Grün beruht, ist das Blatt von Berta Welte nur in Grün- und Brauntönen gehalten. Die hellgrünen Triebe der jungen Tannen im Bildvordergrund erhalten durch die unmittelbare Nähe zum dunkleren Hintergrund eine starke Leuchtkraft.

Beide Blätter thematisieren die heimische Pflanzenwelt, trugen mithin dazu bei, namentlich Kindern die sie umgebende Natur näher zu bringen, und gleichzeitig einen Wert wie »Heimat« mitschwingen zu lassen. Bei den »Jungen Tannen« kommt hinzu, daß ihre Triebe für junges, neues Leben stehen, also das noch im Wachsen und Werden begriffene Leben der Schulkinder symbolisiert. Auch könnte im Lichtwark'schen Sinne die »Aufforstung des öde liegenden Geländes der deutschen künstlerischen Kultur«<sup>42</sup> gemeint sein.

#### Die lithographische Abteilung der Kunstakademie Karlsruhe

Doch waren es nicht nur Mitglieder des Karlsruher Künstlerbundes, die um die Jahrhundertwende in Karlsruhe Farblithographien schufen. Durch die zu Beginn des Jahres 1897 erfolgte Einrichtung einer Lithographie-Abteilung<sup>43</sup> an der Großherzoglich Badischen Akademie der bildenden Künste war es zunächst ausschließlich männlichen Studenten möglich, sich im Rahmen ihres Studiums mit dieser Drucktechnik auseinanderzusetzen. Karl Langhein, der zuerst als Assistent von Leopold Graf von Kalckreuth, dann als Leiter dieser Lithographie-Abteilung tätig war, begann 1900 mit dem Aufbau einer Druckwerkstätte an der Akademie. Die bis dahin bestehende Abteilung, die er als »Provisorium« ansah, genügte den gestiegenen Ansprüchen nicht mehr. So mußte »ein Teil der Künstler . . . bis jetzt in den Druckereiräumen der G. Braun'schen Hofbuchdruckerei ihre Arbeiten« anfertigen, »auf die Dauer ist das aber für die Akademieschüler nicht durchführbar, da der Platz beschränkt ist und nur 3–4 Herrn zu gleicher Zeit unterkommen können. Ein grösseres Atelier, welches bei zweckmässiger Einrichtung den Anforderungen Rechnung trägt, wäre dringend zu wünschen.« Und weiter hieß es: »Ein guteingerichtetes und vor allen Dingen auch grösseres Atelier würde die Möglichkeit bieten, Vorträge auch für einen grösseren Kreis zu veranstalten. Dabei würden in erster Linie die Damen der Malerinnenschule in Frage kommen können, welchen Gelegenheit geboten werden müsste, die für talentierte Damen ausserordentlich passende lithograph'sche Technik zu erlernen. Die Druckerei [die G. Braun'sche Hofbuchdruckerei, die spätere Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe] hat mit 4 hiesigen Künstlerinnen feste geschäftliche Beziehungen unterhalten, etwa die doppelte Anzahl Damen hat in der Druckerei die Technik kennen gelernt und beachtenswerte lithograph'sche Leistungen im Verein mit den Mitgleidern [!] des Bundes [des Karlsruher Künstlerbundes] ausgestellt und zum Teil auch abgesetzt.«<sup>44</sup>

Mit der Einrichtung eines größeren lithographischen Ateliers in Ateliergebäude Nr. 3 in der Hoffstraße wurde dieser Vorschlag Langheins in die Tat umgesetzt. Die Lithographiewerkstatt der Kunstakademie stand nun nicht nur Studierenden der Akademie offen, sondern auch Studenten der Kunstgewerbeschule, der Technischen Hochschule sowie Schülerinnen der Malerinnenschule. Der Unterricht wurde nach den einzelnen Institutionen getrennt durchgeführt, die Zeiten waren wie folgt festgelegt: Malerinnenschule Mittwoch 2–4 Uhr; Akademie Freitag 4–6 Uhr; Polytechnikum Sonnabend 4–5½ Uhr; Kunstgewerbeschule Sonnabend 2–4 Uhr.<sup>45</sup> Darüber hinaus wurde auch selbstständigen Künstlern und Künstlerinnen die Möglichkeit eingeräumt, soweit genügend Platz vorhanden war, entweder als Hospitanten an den Vorlesungen teilzunehmen oder aber nur die Einrichtungen der Lithographiewerkstatt zu benutzen. Hierfür war entweder eine einmalige Studiengebühr von 30,– M zu entrichten – für Studierende anderer Institutionen wurde eine Gebühr von 15,– M gefordert –, oder aber sie hatten pro ausgeführter Arbeit 5,– M zu zahlen.<sup>46</sup> Dieses Angebot stieß sowohl bei den Schülerinnen der Malerinnenschule wie auch bei selbstständigen Künstlerinnen von Anfang an auf reges Interesse: So nahmen bereits im Wintersemester 1900/1901 8 Schülerinnen der Malerinnenschule und 3 Hospitantinnen am Lithographie-Unterricht teil<sup>47</sup>, ein Jahr später, im Studienjahr 1901/1902, waren während des Wintersemesters 9 Schülerinnen der Malerinnenschule, während des Sommersemesters sogar 11 Schülerinnen anwesend.<sup>48</sup>

Betrachtet man die Druckgraphiken dieser jungen, meist noch im Werden begriffenen Künstlerinnen, so zeigen ihre Arbeiten eine überraschend große Fertigkeit im Umgang mit diesem Medium. In qualitativer Hinsicht unterscheiden sich ihre Werke keineswegs von den Arbeiten der männlichen Studien-«Kollegen».<sup>49</sup> Bei den Bildthemen handelt es sich zum überwiegenden Teil um Landschaften, doch gehören beispielsweise auch Porträts, Figurendarstellungen, bäuerliche Interieurs, idyllische Gärten, Schau-stellerbuden, Nachtbilder, die Darstellung südlicher Straßenzüge oder städtebauliche Situationen aus der näheren Umgebung zu den gewählten Sujets. – Dabei zeigen sich, sowohl was die Themenstellungen wie auch stilistische Merkmale anbetrifft, gewisse, mehr oder weniger deutliche Parallelen zu den Arbeiten der Mitglieder des Karlsruher Künstlerbundes. Die Kenntnis dieser Lithographien darf bei den jungen Schülerinnen als bekannt vorausgesetzt werden. Auch wird manche Anregung und mancher Hinweis von Karl Langhein ausgegangen sein, der neben seiner Tätigkeit als Leiter der lithographischen Werkstätte der Akademie immer noch für den Künstlerbund Karlsruhe tätig war. – Die große Spannbreite der erhaltenen Arbeiten, sowohl was die Motivwahl als auch die individuell verschiedenen künstlerischen und drucktechnischen Bildlösungen angeht, legt die Vermutung nahe, daß es sich bei dem Lithographie-Unterricht nicht um eine streng reglementierte Ausbildung nach einem festen Schema handelte, sondern daß sich jede Künstlerin in ihrem Stilwollen frei entwickeln konnte. Die in unserer Ausstellung gezeigten Arbeiten machen dies deutlich.

## Anmerkungen

- 1 Wilhelm R. Valentiner, Otto und Jenny Fikentscher, in: Die graphischen Künste XXVIII, Wien 1905, S. 95–101, speziell zu Jenny Fikentscher S. 99–101.
- 2 So z. B. 1899 auf der Dresdner Kunstausstellung, der Münchner Jahres-Ausstellung im Glaspalast 1900, der Internationalen Kunstausstellung in Dresden 1901, der Jubiläums-Kunst-Ausstellung in Karlsruhe 1902, der Großen Kunstausstellung in Dresden 1904, der Frühjahrs-Ausstellung im Badischen Kunstverein Karlsruhe 1905, der Großen Berliner Kunstausstellung 1905, der Jubiläums-Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe in Karlsruhe 1906.
- 3 Darüber hinaus sind zwei Skizzenbücher, eines aus dem Jahr 1885, das zweite von 1889, in Privatbesitz erhalten. — Im Rahmen der »Jubiläums-Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe« 1906 in Karlsruhe trat sie laut Ausstellungskatalog auch als Kunstgewerblerin auf. Neben einem Ölgemälde, einer Lithographie und drei Aquarellen zeigte sie in der Kunstgewerblichen Abteilung dieser Ausstellung gestickte Schürzen.
- 4 GLA 235/40214. Für diesen Hinweis sei Renate Miller-Gruber, Karlsruhe, herzlich gedankt. — Nicht bekannt ist, bei welchen Lehrern sie den Unterricht besuchte und aus welchen Gründen sie keine weitergehende geregelte Ausbildung in der Malerinnenschule erhielt.
- 5 Es ist weder bekannt, in welchen Jahren dieser Unterricht bei Alwine Schrödter stattfand, noch ob Jenny Fikentscher über den kurzen Besuch der Malerinnenschule hinaus eine weitere und — wenn ja — welche künstlerische Ausbildung genossen hat. Ein frühes Skizzenbuch aus dem Jahr 1885 (in Privatbesitz) belegt, daß die damals 16jährige sich auch im Aquarellieren von Blumen versuchte. — Zu Alwine Schrödter vgl. die Beiträge von Gerlinde Brandenburger-Eisele, Von Hofmalerinnen und Malweibern. Karlsruher Künstlerinnen im 19. Jahrhundert, S. 129 ff. und von Renate Miller-Gruber, Frauen in Künslerehen — Schülerin, Partnerin oder Konkurrentin?, S. 179 ff.
- 6 Alwine Schrödter, Blumensprache, Lehr o.J. (1881). Dargestellt sind in 10 Tafeln Blumen, mit Sinnsprüchen versehen, die als Farblithographien nach Aquarellen von Alwine Schrödter vervielfältigt wurden. Siehe Abb. S. 134.
- 7 Rudolf Theilmann, Jenny Fikentscher, geb. Nottebohm, in: Badische Biografien, N.F. Bd. 3, 1990, S. 85, 86, hier S. 85.
- 8 Vgl. hierzu den Ausst.Kat. Die Grötzingener Malerkolonie. Die erste Generation 1890–1920, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 28. 11. 1975–1. 2. 1976.
- 9 Vgl. Anm. 26.
- 10 Zu dieser Lithographie hat sich in Privatbesitz ein — seitengleicher — Aquarellentwurf, datiert vom 23. September 1897, erhalten: Augustenburg, 1897, Aquarell und Feder in Braun, 30 × 22 cm (Darst.), Privatbesitz; abgebildet in: Ausst.Kat. Farblithographien des Karlsruher Künstlerbundes um 1900, Eine Initiative gegen den Öldruck, Städtische Galerie im PrinzMaxPalais Karlsruhe, 18. 7. – 11. 10. 1987, Kat.Nr. 18, Abb. S. 90. — Zum Verhältnis Entwurf zur ausgeführten Druckgraphik vgl. den Beitrag von Roswitha Baurmann »Atelier und Werkstatt« in demselben Katalog, S. 30–32, hier S. 30.
- 11 Hierbei handelt es sich um ein oft in der Literatur als »Taglilien« bezeichnetes Blatt. Die Bezeichnung »Liliengarten« entstammt den alten Katalogen der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe, wo die Arbeit unter Nummer »F 4« aufgeführt ist.
- 12 Interessant im Zusammenhang der Ausstellung ist die überraschende Häufung von »Mohnbildern« bei Karlsruher Künstlerinnen um 1900. So widmet sich Elise Peppmüller in einer Farblithographie diesem Thema (Abb. S. 289), Dora Horn-Zippelius zeigt in ihrem großformatigen Gemälde ebenfalls ein Mohnfeld (Abb. S. 51). Margarethe Hornmuth-Kallmorgen und Clara Schuberg nehmen den rotblühenden Klatschmohn als Bildvorwurf (Abb. S. 49, 50).
- 13 Feuerlilien, Aquarell, Bleistift, verschiedene Kreiden, Feder in Blau und Braun, 29,5 × 39 cm (Darst.), Privatbesitz; abgebildet in: Ausst.Kat. Farblithographien des Karlsruher Künstlerbundes um 1900, Lit. wie Anm. 10, Kat.Nr. 21, Farbtafel S. 38. — Zum Verhältnis Entwurf zur ausgeführten Druckgraphik vgl. den Beitrag von Roswitha Baurmann »Atelier und Werkstatt« in demselben Katalog, S. 30–32, hier S. 30.
- 14 Eine Erklärung hierfür liegt sicher in der »Erprobung« des Motivs, auch in Hinblick auf seine farbige Wirkung. Zum anderen mag der Grund auch darin zu suchen sein, daß die Mitglieder des Karlsruher Künstlerbundes diese Vorarbeiten zu den Farblithographien von einer internen Kommission jurieren lassen mußten, bevor der Druck in der Künstlerbunddruckerei sowie die Aufnahme in den Verkaufskatalog erfolgen konnte. Auch gab es zu bestimmten Anlässen Ausschreibungen unter den Mitgliedern, die aufgrund der eingereichten Aquarelle, Farbzeichnungen oder auch Ölgemälde entschieden wurden. So schrieb beispielsweise die Verlage Teubner und Voigtländer, Leipzig, ein- bis zweimal jährlich Konkurrenzen zu Wandbildern aus. Vgl. hierzu: Inge Schlünder, Die deutschen Künstler Steinzeichnungen und die kunstpädagogische Reformbewegung in der Wilhelminischen Ära, Frankfurt a.M./Bern 1973, S. 21.
- 15 Fenster in Schloß Augustenburg in Grötzingen mit wildem Wein, 1897, Aquarell und Feder in Braun, 23,8 × 23 cm, Privatbesitz; abgebildet in: Ausst.Kat. Die Grötzingener Malerkolonie, Lit. wie Anm. 8, Abb. 19, S. 148.
- 16 Das zweite Blatt ist nicht datiert. Das große Format und die Tatsache, daß es im Verlag Teubner, Leipzig, vertrieben wurde, spricht für einen Entstehungszeitpunkt ab 1901. Da das Blatt von Kaethe Kautzsch in ihrem Buch »Versuche in der Betrachtung farbiger Wandbilder mit Kindern«, erschienen im Verlag Teubner 1903, ausführlich besprochen wurde, ist ein Entstehungsdatum um 1901/1902 wahrscheinlich.
- 17 Kaethe Kautzsch, Versuche in der Betrachtung farbiger Wandbilder mit Kindern, Leipzig, Verlag Teubner 1903, S. 13, 14.
- 18 Außer den in der Ausstellung gezeigten 11 Druckgraphiken sind der Verf. noch drei weitere, vermutlich nach 1904 entstandene Farblithographien der Künstlerin bekannt, jedoch erreichen sie nicht die Qualität der früheren Arbeiten. Auch in Hinblick auf ihre Farbigkeit ist hier ein deutlicher Bruch festzustellen, wirken diese späten Lithographien durch die Verwendung von nur wenigen, meist braun eingefärbten Tonsteinen fast monochrom im Vergleich zu den früheren farbindensiven Lithographien. — Jenny Fikentscher, die, wie sich Gunhild Appuhn-Biese, die Tochter des Künstlers Karl Biese, erinnerte, »den Jugendstil lebte« (siehe Ausst.Kat. Die Grötzingener Malerkolonie, Lit. wie Anm. 8, S. 31), schloß sich nach der Jahrhundertwende der 1895/96 in Berlin gegründeten Wandervogel-Bewegung an und stellte ihre künstlerische Tätigkeit sukzessive ein.
- 19 Rudolf Theilmann, Lit. wie Anm. 7, hier S. 85.
- 20 Vgl. hierzu Helga Walter-Dressler, Der Karlsruher Künstlerbund und die Farblithographie — eine Initiative gegen den Öldruck, Ausst.Kat. Farblithographien des Karlsruher Künstlerbundes um 1900, Lit. wie Anm. 10, S. 9–19, hier S. 16 und Rudolf Theilmann, Lit. wie Anm. 7, S. 86.
- 21 So erfuhr die Plakatkunst beispielsweise durch Arbeiten der französischen Künstler Henri de Toulouse-Lautrec, Eugène Grasset oder Alfons Maria Mucha in den 1890er Jahren einen ersten Höhepunkt.
- 22 Akte »Künstlerbund Karlsruhe« im GLA. — Vordergründiger Anlaß des Austrittes waren heftig geführte Auseinandersetzungen über Jury-Entscheidungen zur

- »Internationalen Jubiläums-Kunstaustellung« 1896 in Berlin, als deren Folge die gesamte Jury gemeinsam mit weiteren Künstlern aus der Kunstgenossenschaft austrat und den Karlsruher Künstlerbund gründete.
- 23 Zur Geschichte des Karlsruher Künstlerbundes vgl. u. a. die Ausführungen von Susanne Himmelheber und Mirko Heipek, Der Karlsruher Künstlerbund, in: Ausst.Kat. Kunst in Karlsruhe 1900–1950, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe im Badischen Kunstverein Karlsruhe, 24. 5. – 19. 7. 1983, S. 20–26; Karl-Ludwig Hofmann, Die Gründung des Künstlerbundes Karlsruhe und die Künstler-Steinzeichnung, in: Ausst.Kat. »Um 1900«, Bezirksverband Bildender Künstler Karlsruhe, 20. 3. – 26. 4. 1987, S. 115–133; Susanne Himmelheber und Karl-Ludwig Hofmann, Vier Jahrzehnte Lithographie in Karlsruhe – Leopold von Kalkreuth und der Karlsruher Künstlerbund, in: Ausst.Kat. Von Thoma bis Hubbuch – Lithographien aus einer Privatsammlung, Bezirksverband Bildender Künstler Karlsruhe, 15. 3. – 14. 4. 1991, S. 9–12.
- 24 Lit. wie Anm. 22. – In den folgenden Jahren wurden an dieser Satzung in ihrer ursprünglichen Form mehrere Änderungen vorgenommen.
- 25 Lit. wie Anm. 22.
- 26 Am 16. 1. 1899 erfolgte ihre Aufnahme als Mitglied; bereits ab 10. 1. 1898 wurde sie als Gast des Künstlerbundes akzeptiert. Bis zum 1. 4. 1921 gehörte sie dem Karlsruher Künstlerbund als Mitglied an, erst zu diesem Zeitpunkt beantragte sie ihren Austritt.
- 27 Die Aufnahme aller drei Damen erfolgte auf der Generalversammlung am 9. 5. 1896.
- 28 Als Gast trat sie am 24. 3. 1897 dem Bund bei, ihre Aufnahme als Mitglied erfolgte am 9. 12. 1897.
- 29 Käthe Roman-Foersterling und Sophie Ley waren seit 28. 3. 1898 als Gäste geführt, sie wurden zeitgleich mit Jenny Fikentscher am 16. 1. 1899 Mitglieder; die Aufnahme Berta Weltes erfolgte am 1. 5. 1899, als Gast gemeldet war sie seit 12. 12. 1898.
- 30 Lit. wie Anm. 22. – Zusätzlich zu den bereits im Text aufgeführten acht Künstlerinnen wurden in den ersten zehn Jahren des Bestehens des Karlsruher Künstlerbundes noch folgende weiblichen Mitglieder aufgenommen: 1902 Marie Peppmüller (Gast: 24. 3. 1902, Aufnahme: 15. 12. 1902), 1903 Auguste Nestler (Gast: 2. 2. 1903, Aufnahme: 16. 12. 1903) und Marianne Knapp (Gast: 9. 3. 1903, Aufnahme: 16. 12. 1903), 1904 Marie Ortlieb (Gast: 24. 11. 1902, Aufnahme: 16. 3. 1904), Dora Horn (Gast: 20. 4. 1903, Aufnahme: 16. 3. 1904), Marie Waag (Gast: 20. 4. 1903, Aufnahme: 16. 3. 1904) und Rena de Cordova (Gast: 16. 12. 1903, Aufnahme: 16. 3. 1904). Als Gäste wurden bis einschließlich 1906 aufgenommen: Alma Erdmann (10. 2. 1904), Maria Schöller (10. 2. 1904), Margot Grupe (25. 11. 1904), Helene Dahm (25. 11. 1904), Elise Peppmüller (16. 12. 1904), Ida Pfaffenbach (31. 3. 1905), Eve Sprick (8. 12. 1905), Helene Albiker (12. 12. 1906), Julie Conz (12. 12. 1906) und Gertrud Schäfer (12. 12. 1906).
- 31 GLA 60/2022. Wiederabdruck in: Ausst.Kat. Kunst in Karlsruhe 1900–1950, Lit. wie Anm. 23, S. 40f.
- 32 Diese Gründung ging auf den 1895 an die Karlsruher Akademie berufenen Leopold Graf von Kalkreuth zurück, einem großen Verfechter der graphischen Künste, deren Stärkung er immer wieder einforderte, nicht zuletzt auch aus ökonomischen Erwägungen. Auf seine Initiative wurde Anfang 1897 eine Lithographie-Abteilung an der Kunstakademie eingeführt. Von ihm ist der Ausspruch überliefert: »Kinder malt am Sonntag, in der Woche beschäftigt euch mit Grafik.« (Zit. nach: Ausst.Kat. Kunst in Karlsruhe 1900–1950, Lit. wie Anm. 23, S. 24). – Noch 1897 wurde die Druckerei von der G. Braun'schen Hofdruckerei übernommen. 1901 erfolgte die Namensänderung in »Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe«.
- 33 GLA 60/2022.
- 34 GLA 235/40174. Das Schreiben, das weder datiert noch mit einem Verfasser-namen versehen ist, wurde aller Wahrscheinlichkeit nach 1899 von Karl Langhein verfaßt. Weitere Zahlen zu den Jahren 1897–1901, sowohl was die Höhe der ausgezahlten Honorare wie auch die Anzahl der beschäftigten Künstler angeht, können den Anlagen zu einer 1902 verfaßten Denkschrift entnommen werden, siehe GLA 60/2022.
- 35 Im Katalog von 1900 waren Arbeiten von Jenny Fikentscher, Margot Grupe, Elise Peppmüller und Berta Welte verzeichnet; 1906/1907 boten Lina Borchardt-Ehrmann, Jenny Fikentscher, Margot Grupe, Auguste Nestler, Marie Ortlieb, Elise Peppmüller, Marie Peppmüller, Marianne Knapp, Luise Pollitzer, Käthe Roman-Foersterling, Dora Horn und Berta Welte Farblithographien an.
- 36 Erschienen im Katalog der Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe aus dem Jahr 1901. Zitiert nach: Karl Ludwig Hofmann, Die Gründung des Künstlerbundes Karlsruhe und die Künstler-Steinzeichnung, in: Ausst.Kat. »Um 1900«, Lit. wie Anm. 23, hier S. 125, 126.
- 37 »Um die Kunst ins Volk zu tragen, muss man bei den Kindern, bei der Schule, beginnen.« So wurde auf der Generalversammlung des Karlsruher Künstlerbundes vom 6. 12. 1900 »die Verwirklichung der Bestrebungen für künstlerischen Schmuck der Schulräume« gefordert. Siehe Lit. wie Anm. 22.
- 38 Karl Storck, Die Künstlerlithographien des Karlsruher Künstlerbundes, in: Der Türmer, Jahrbuch 1904, S. 215–240, hier S. 237, 238.
- 39 Ausführlich siehe hierzu: Inge Schlünder, Lit. wie Anm. 14, S. 80ff und S. 116ff. – Lt. Schlünder, S. 21, betrug die Mindestauflage der über die Firmen Teubner und Voigtländer, Leipzig, vertriebenen Wandbilder 1000 Exemplare, vereinzelt wurden bis zu 10 000 Exemplare gedruckt und vertrieben.
- 40 Aus einer Denkschrift des Künstlerbundes Karlsruhe aus dem Jahr 1902, siehe GLA 60/2022. Wiederabgedruckt in: Ausst.Kat. Kunst in Karlsruhe 1900–1950, Lit. wie Anm. 23, S. 40, 41, hier S. 40.
- 41 Vgl. hierzu eine Auswahl an Pressestimmen, wiederabgedruckt in: Ausst.Kat. Farblithographien des Karlsruher Künstlerbundes um 1900, Lit. wie Anm. 10, S. 22–25.
- 42 Alfred Lichtwark, Die Anleitung zum Genuss der Kunstwerke, Referat gehalten auf dem 1. Kunsterziehungstag in Dresden 1901. Zitiert nach: Schlünder, Lit. wie Anm. 14, S. 108.
- 43 Interessant ist, daß Karl Langhein, damals noch Schüler der Akademie, bereits im Mai 1896, also ein Jahr vor der offiziellen Einrichtung der Lithographie-Abteilung, »für seine Bemühungen wegen Einführung des Unterrichts in der lithographischen Technik in den Lehrplan der Akademie eine einmalige Vergütung von 500 M bewilligt« erhielt, ebenso für »seine Mithilfe beim Unterricht in der Lithographie während des Winterhalbjahres 1896/97« (GLA 235/40174). Dieser erste lithographische Unterricht ging vom Verein für Originalradierung aus, der wiederum in engstem Kontakt zur Radierklasse der Kunstakademie stand. Vorsitzender des 1894 gegründeten Vereins für Originalradierung war seit 1895 Leopold Graf von Kalkreuth (vgl. Anm. 32). Zum Verein für Originalradierung vgl. Henrike Junge, Wohlfeile Kunst. Die Verbreitung von Künstlergraphik seit 1870 und die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg-Langenhorn, Mainz 1989, S. 58–71. – Langhein erhielt zum 1. Juni 1897 einen Lehrauftrag für Lithographie an der Kunstakademie. Zum gleichen Zeitpunkt gründete er die »Steindruckerei von Carl Langhein, Kunstdruckerei für den Künstlerbund Karlsruhe« (siehe oben).
- 44 GLA 235/40174. Das Schreiben wurde vermutlich bereits 1899 von Karl Langhein verfaßt (siehe Anm. 34).

- 45 GLA 235/40175, Schreiben Langheins vom 5. 11. 1900.
- 46 GLA 235/40174, Schreiben Langheins vom 15. 10. 1900 an das Grossherzogliche Ministerium der Justiz, des Kultus und des Unterrichts, den »Lithographie-Unterricht an der Akademie betreffend«.
- 47 GLA 235/40174, Schreiben Langheins vom 25. 4. 1901. Neben den 8 Schülerinnen der Malerinnenschule und den 3 Hospitantinnen nahmen noch 12 Studenten der Akademie, 9 Studenten der Technischen Hochschule, 7 Studenten der Kunstgewerbeschule sowie ein Hospitant im Wintersemester 1900/1901 am Lithographie-Unterricht teil.
- 48 GLA 235/40174, undatierte Zusammenstellung. Die Beteiligung der männlichen Studierenden schlüsselte sich wie folgt auf: 10 Studenten der Akademie im Wintersemester, 5 im Sommersemester, 4 Studenten der Technischen Hochschule im Wintersemester, 1 im Sommersemester, 18 Studenten der Kunstgewerbeschule im Wintersemester, 8 im Sommersemester, sowie je 1 Hospitant im Winter- und Sommersemester.
- 49 Dank der Gepflogenheit, von jeder Lithographie, die in den Werkstätten der Akademie gefertigt wurde, mindestens ein Exemplar dem dortigen Archiv zu überlassen, hat sich eine überraschend hohe Zahl von Lithographien junger Künstlerinnen und Künstlern in der Karlsruher Kunstakademie erhalten. Sie erlaubt einen hervorragenden Überblick über das künstlerische Schaffen auf diesem druckgraphischen Gebiet bis heute, so auch von Künstlerinnen aus der Zeit von 1900 bis 1914. Vgl. den Ausst.Kat. Aus der Sammlung der Kunstakademie — Lithographien von 1895 bis 1991, Karlsruhe 1992.

## Frauen in Künstlerehen — Schülerin, Partnerin oder Konkurrentin?

Beschäftigt man sich mit bildender Kunst diesseits des Kunstobjekts unter dem Aspekt der Lebensbedingungen der Künstler, ihres Selbstverständnisses und ihres Geschlechts, dann begibt man sich aus dem Bereich der ästhetischen Kunstbetrachtung in das Feld der Kunstsoziologie und -psychologie. Das Thema »Künstlerehen« griff Michael Schwarz 1978 erstmals auf, und zwar zum einen in einer Ausstellung im Badischen Kunstverein Karlsruhe, wo sieben zeitgenössische Künstlerpaare vorgestellt wurden, und zum anderen in einer Dokumentation in der Zeitschrift KUNSTFORUM.<sup>1</sup> In seinem Beitrag »Künstlerehen — zwischen Tradition und Emanzipation« konnte Schwarz im Laufe der Geschichte nur wenige Beispiele nennen, in denen beide Ehepartner durch ihre Kunst bekannt wurden, darunter Ida und Israhel von Meckenem und Maria Sybilla Merian und Johann Andreas Graff. Waren Frauen überhaupt als Künstlerinnen tätig, dann konnten sie sich bis ins 19. Jahrhundert hinein eher unverheiratet ihrer männlichen Konkurrenz gegenüber behaupten. Erst mit dem allgemein intensivierten Kunstbetrieb, der fortschreitenden Emanzipation von Frauen und den verbesserten Ausbildungsmöglichkeiten im neunzehnten und vor allem im frühen 20. Jahrhundert nahm die Zahl der Künstlerinnen stark zu und damit auch die Zahl der Künstlerehen.<sup>2</sup> Einen Einbruch erlebte nach Schwarz diese Entwicklung 1933 mit einem schlagartigen Rückgang der in der bildenden Kunst tätigen Frauen, während nach 1945 ein rasches Ansteigen von Ehen zwischen Künstlern zu beobachten sei.<sup>3</sup>

Aus der klassischen Moderne sind einige Paare bildender Künstler bekannt, ja legendär geworden: Paula Modersohn-Becker und Otto Modersohn, Gabriele Münter und Wassily Kandinsky, Marianne Werefkin und Alexander Jawlensky, Dorothea Tanning und Max Ernst, Sonja Delaunay-Terk und Robert Delaunay, Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp, Beispiele, in denen sich die Frauen weitgehend emanzipierten und sich mit ihrem eigenen Werk durchsetzten; viele andere Künstlerinnen blieben dagegen im Schatten ihres Mannes, wie beispielsweise Charlotte Berend-Corinth.<sup>4</sup> Über Künstlerpaare der Moderne liegen inzwischen umfangreiche Dokumentationen vor. 1990 erschienen zwei weitere Bände des KUNSTFORUMS mit verschiedenen Beiträgen zum Thema und einem Lexikon der Künstlerpaare.<sup>5</sup>

Bei der Bearbeitung der Biographien der in dieser Ausstellung vertretenen Künstlerinnen fiel der Aspekt der Paarbeziehung ungleich stärker auf, als dies wohl für eine entsprechende Anzahl oder Gruppierung von männlichen Künstlern der Fall gewesen wäre, auch wenn wir bei Malern selbst-

verständlich bedeutungsvolle Partnerbeziehungen antreffen: das Modell, das zur Lebensgefährtin wird, die Ehepartnerin als Muse, als Inspiration, als Managerin, die Frau als Mäzenin, als Haushälterin, Mutter der Kinder und Geld verdienende Stütze: Selten tritt doch der Name der Frau in den Vordergrund und selten trifft zu, daß sie mit gleichem Anspruch malen würde.

Wie leicht vorherzusehen und aus überregionaler Kunstgeschichte bestätigt, fanden sich auch bei den hier vorgestellten Malerinnen die klassischen Paarkonstellationen: die privat fortgesetzte Lehrer-Schülerin-Beziehung, meist verbunden mit einem großen Altersunterschied, und Ehen zwischen nahezu gleichaltrigen Studien- bzw. Arbeitskollegen.<sup>6</sup> Im folgenden sollen einzelne Paare, der Verlauf der Beziehung und vor allem die künstlerische Entwicklung der Frau beschrieben und charakterisiert werden, soweit es die sehr begrenzte Quellenlage zuläßt. Es waren dabei verschiedene »Verlaufstypen« herauszuarbeiten. Von sich anbietenden Schlußfolgerungen im Sinne einer Geschlechterpsychologie, einer Kritik männlichen Kunstbetriebs oder einer Kritik an der gesellschaftlichen Festlegung weiblicher Rollen, wird in diesem Rahmen bewußt abgesehen<sup>7</sup>, die Dokumentation steht im Vordergrund.

#### Alwine Schrödter

Alwine Heuser (1820–1892) heiratete 1840 den um 15 Jahre älteren Maler Adolf Schrödter (1805–1875). Dieser hatte sich bei seinem Vater zum Kupferstecher ausgebildet und dann an den Kunstakademien in Berlin und ab 1829 in Düsseldorf studiert. Als Graphiker und Genremaler errang er bald beachtliche Erfolge. Von 1848–1854 lebte das Paar in Frankfurt, danach wieder in Düsseldorf. 1859 wurde Adolf Schrödter als Professor an das Polytechnikum in Karlsruhe berufen, wo er Ornamentzeichnen und Aquarellieren unterrichtete.

Alwine Schrödters künstlerische Tätigkeit setzte erst in der Ehe ein. »Angeregt durch ihren Mann, hat sie als junge Frau die Blumenmalerei begonnen und ihrer Kunst alsbald eigenen Sinn zu geben gewußt«, heißt es 1922 bei Josef August Beringer.<sup>8</sup> In Karlsruhe war sie vor allem auf dem Gebiet der Grafik tätig. Wie auch ihr Mann hatte sie eine Vorliebe für die Verbindung von bildender Kunst und Literatur, schuf Illustrationen und Ornamente zu Gedichten und Versen. Daneben erteilte sie ab 1868 Unterricht an der Kunststickereischule des Badischen Frauenvereins<sup>9</sup> und gab private Malstunden, unter anderem der Großherzogin Luise und den Prinzessinnen des Großherzoglichen Hauses. Noch in den späten 1880er Jahren war Jenny Nottebohm bei ihr Schülerin.

In gesellschaftlichen Kreisen wurde das Paar über seine künstlerischen Tätigkeiten hinaus vor allem wegen seines humorvollen und geistreichen Charakters geschätzt. In Schrödters Haus versammelten sich seit den 1860er Jahren regelmäßig Künstler und Gelehrte: Maler, Musiker, Sänger, Literaten, Professoren und Politiker. Nach dem Tode Adolf Schrödters führte Alwine diesen Lebensstil fort, ihr Haus blieb ein Treffpunkt für Karlsruher Künstler. 1878 begegneten sich dort Margarethe Hormuth und Friedrich Kallmorgen<sup>10</sup>, einige Jahre später wohl auch Jenny Nottebohm und Otto Fikentscher.



Christian Wilhelm Allers, Alwine Schrödter, 1889

Alwine Schrödter trat weniger als eigenständige Künstlerin in Erscheinung, sondern verkörperte vielmehr jenes bürgerliche Ideal der allseits gebildeten Ehefrau, die hier als Gattin eines Künstlers auch ihre Neigung zur bildenden Kunst entfalten konnte.

#### Margarethe Hormuth-Kallmorgen

Als Margarethe Hormuth (1858–1916) 1878 im Alter von 21 Jahren nach Karlsruhe kam, um eine Ausbildung als Malerin zu beginnen, blieb ihr, da das Studium an der Kunstakademie für Frauen nicht möglich war, nur der Weg über den privaten Unterricht. Ferdinand Keller, seit 1870 renommierter Professor an der Karlsruher Akademie, erteilte wie viele seiner Malerkollegen neben der offiziellen Lehrtätigkeit Privatstunden auch für Frauen. Seit 1872 studierte bei ihm schon Hermione von Preuschen, als Margarethe Hormuth dazustieß. Die Ateliers beider Malerinnen befanden sich nebeneinander im neuen Kunstschulgebäude. Noch lange Jahre verfolgte Hormuth interessiert die Erfolge der gleichalten, berühmten Kollegin in Berlin, mit der sie verglichen wurde.<sup>11</sup>

Keller unterwies seine Schülerin in der Blumen- und Stillebenmalerei, ein Metier, das er selbst nur gelegentlich ausübte, das aber als charakteristisch für malende Frauen galt. Die Beziehung zwischen Lehrer und Schülerin wird als sehr gut beschrieben, in einigen Figurenkompositionen diente Margarethe Hormuth Keller als Modell.<sup>12</sup>

Der aus Hamburg stammende Friedrich Kallmorgen (1856–1924) hatte bereits zwei Jahre an der Kunstakademie in Düsseldorf studiert, bevor er 1877 Schüler des Landschaftsmalers Hans Frederik Gude an der Karlsruher Akademie wurde. Auf Veranstaltungen der Akademie und bei den geselligen Treffen im Hause von Alwine Schrödter begegnete er 1878 Margarethe Hormuth. Während diese ihre Ausbildung bei Keller absolvierte und kontinuierlich in Karlsruhe arbeitete, war Kallmorgen viel auf Studienreisen unterwegs. Der erhaltene und zum Teil publizierte Briefwechsel gibt nicht nur Aufschluß über die persönliche Beziehung der beiden, sondern auch über ihre künstlerischen Entwicklungen und Interessen. Jeder auf einem anderen Gebiet der Malerei tätig, zeigten sie sich gegenseitig ihre Arbeiten, diskutierten darüber, übten Kritik und spornten sich an.

Margarethe Hormuths Blumenbilder standen ganz »in der Tradition des akademischen Stilideals«<sup>13</sup>, wie es Keller vertrat. Sie arrangierte ihre Motive mit geschmackvollen Accessoires im Atelier und malte, was sie sah: bunte Sträuße in Tonkrügen, gelegentlich umgeben von Muscheln, kostbare Stoffe und Zinngeschirr oder einzelne Blütenzweige vor neutralem Hintergrund, alles in feiner Abstimmung der Farben. Mit ihren Werken beteiligte sie sich an den Jahresausstellungen im Münchner Glaspalast und den Berliner Kunstausstellungen, sie wurde in Rezensionen lobend erwähnt und verkaufte ihre Bilder mit großem Geschick.

Friedrich Kallmorgen war 1880 Gude nach Berlin gefolgt. Auch er stellte seine Landschaften erfolgreich aus, doch im Verkauf der Bilder fehlte ihm die Erfahrung, so daß Margarethe ihm hier Ratschläge erteilte oder die Geschäfte eigenhändig übernahm. Überhaupt zeigte sich bald, daß sie die treibende und stützende Kraft in dieser Beziehung war: »[...] ich als Frau



Friedrich Kallmorgen,  
Margarethe bei der Arbeit, 1880,  
Privatbesitz

von einem Künstler will vollen Anteil an seinen Werken haben, ich will die anregende, fördernde Kraft sein. Mit mir, durch mich. Ehrgeiz, vor allem die richtige Liebe zu Dir spornt mich an [ . . . ]«. <sup>14</sup>

Margarethe Hormuth, die ihre eigene Arbeit zeitweise unterbrechen mußte, um die kranke Mutter zu pflegen, setzte trotz gegenteiliger Befürchtungen Kellers nach der Hochzeit 1882 ihre Malerei fort. Da ihre Schwester Anna den Haushalt versorgte, fand sie auch nach der Geburt der Kinder Zeit zum Malen. »Abends strickend, morgens malend und nachmittags Frau für alles«, so beschreibt sie ihren Alltag dem weiterhin viel auf Reisen sich befindenden Ehemann. <sup>15</sup> Durch den Verkauf ihrer Bilder und durch privaten Unterricht, den sie mehreren Schülerinnen erteilte <sup>16</sup>, trug sie wesentlich zu den Extras des Lebens bei, und erhielt auf diese Weise ihre Bestätigung als Künstlerin. Daneben war sie weiterhin wichtige Beraterin ihres Mannes, gelegentlich auch Modell, Managerin des Haushalts sowie Mittelpunkt der Familie und der zahlreichen Gesellschaften im Hause Kallmorgen, – Aufgaben, die sie offenbar alle gleichwertig erfüllte. So blieb die zielstrebige Weiterentwicklung ihrer Malerei auf Dauer nur nebeneinander.

1888 hatte sich die Familie Kallmorgen entschlossen, in Grötzingen ein Haus zu bauen, das fortan alle Jahre in den Sommermonaten bewohnt wurde. 1890 zog der Malerkollege Gustav Kampmann mit Mutter und Schwester in die Augustenburg, die 1891 von Otto Fikentscher gekauft wurde und wo in den folgenden Jahren auch die Familien Hein und Biese lebten. Diese Künstler der »Grötzingen Malerkolonie« verband nicht nur der Wohnort auf dem Lande, sondern auch ein Interesse an der Vereinfachung der Form und an der Entwicklung der Farblithographie. Margarethe Hormuth-Kallmorgen folgte diesem künstlerischen Weg nicht, sondern blieb ihrem von Keller geprägten Stil treu.

Persönlich betroffen war das Paar auch von den kunstpolitischen Entwicklungen in Karlsruhe, die sich in den 90er Jahren vollzogen: die Differenzen zwischen dem konservativen, akademischen Flügel, der sich um Ferdinand Keller scharte, und dem fortschrittlichen, auf Neuerungen gerichteten Kreis der Schönleber-Schule, in dem sich Kallmorgen engagierte. Unstimmigkeiten oder persönliche Abneigung zwischen den Kontrahenten hatten schon 1891 dazu geführt, daß Keller eine Professur Kallmorgens verhinderte. 1896 kam es schließlich zur Konfrontation, als Kallmorgen Vorstand in dem neu gegründeten Künstlerbund Karlsruhe wurde. Margarethe Hormuth-Kallmorgen trat noch im gleichen Jahr diesem Bund bei. 1898 wurde sie in den Vorstand des Malerinnenvereins Karlsruhe berufen. <sup>17</sup> Um eine bessere Ausbildung der Künstlerinnen bemüht, übernahm sie im Jahre 1900 ein Lehramt an der seit 1885 bestehenden Malerinnenschule, wo sie die Blumen- und Stillebenklasse unterrichtete. Doch bereits nach zwei Jahren gab sie die Lehrtätigkeit wieder auf und folgte ihrem Mann nach Berlin. Hatte dieser 1901 endlich durch eine Professur offizielle Anerkennung erhalten, bedeutete der Umzug nach Berlin für seine Frau eine ernsthafte Einschränkung in der Malerei. Zum einen war sie durch ihre Motive stark an die Natur gebunden, zum anderen litt sie zunehmend an depressiven Stimmungen. Gelegentlich begleitete sie ihren Mann auf seinen ausgedehnten Studienreisen. 1910 arrangierte Friedrich Kallmorgen,

der seine Frau weiterhin zur Malerei ermunterte, eine Ausstellung, worauf sie wieder Bestellungen bekam und malte.<sup>18</sup>

Die ungleiche künstlerische Entwicklung und Karriere der beiden malenden Ehepartner läßt sich im Wesentlichen auf die Ausgangssituation zurückführen. Die Beschränkung in der Ausbildungswahl, die Einschränkung der Reisemöglichkeiten für Frauen, die gleichzeitige Pflicht zur Sorge für Haushalt und Familie sowie zur Unterstützung des Mannes ließen ihr geringen Spielraum. Vielleicht weniger innovativ und drängend veranlagt, war ihr Platz deutlich im Schatten ihres Mannes, der wiederum von ihrem Ehrgeiz und ihrer Tatkraft nicht unwesentlich profitierte.

### Jenny Fikentscher

Zum Kern der Grötzingener Malerkolonie gehörte auch das Künstlerehepaar Jenny und Otto Fikentscher. Jenny Nottebohm (1869–1959) wuchs in Karlsruhe auf. Ihr zehn Jahre älterer Halbbruder Gustav Kampmann wurde 1881 Schüler von Gustav Schönleber und Hermann Baisch an der Karlsruher Akademie, ging anschließend nach München, war viel auf Reisen und kehrte 1890 nach Karlsruhe zurück. Jenny, der ein entsprechender Ausbildungsweg an der Akademie nicht möglich war, besuchte die hiesige Malerinnenschule 1888/89 als Hospitantin, nahm dann aber privaten Malunterricht bei Alwine Schrödter.<sup>19</sup> Die damals schon verwitwete Blumenmalerin, die ihre Arbeiten häufig mit Ornamenten und Versen verband, mag Jenny die Neigung zum Blumenmotiv und zur graphisch-linearen Darstellung vermittelt haben. Über die Art und Dauer dieses Unterrichts oder weiterer Studien ist nichts bekannt. Vermutlich schloß sich Jenny ab 1890 ihrem Bruder an, der nach seiner Rückkehr mit Mutter und Schwester eine Wohnung in der Augustenburg in Grötzingen bezog.

Seit 1888 studierte Otto Fikentscher (1862–1945) an der Karlsruher Kunstakademie bei Hermann Baisch, nachdem er zuvor die Kunstgewerbeschule in Dresden und die Münchner Akademie besucht hatte. Vielleicht begegneten sich auch diese Kunststudenten im Hause von Alwine Schrödter, 1890 jedenfalls scheint die gemeinsame Zukunft von Jenny Nottebohm und Otto Fikentscher beschlossen. Der wohlhabende Fabrikantensohn aus Zwickau kaufte 1891 kurzerhand das Schloss Augustenburg. Noch im gleichen Jahr fand die Hochzeit statt. Die Grötzingener Augustenburg wurde zu einem künstlerischen Zentrum, als sich wenig später auch der Maler Franz Hein mit seiner Frau als Mieter einfanden und Gustav Kampmann seine Braut Anna ins Haus brachte.

Über Jenny Fikentschers künstlerische Tätigkeit in den späten 80er und frühen 90er Jahren ist bisher wenig bekannt. Zwei Skizzenbücher von 1885 und 1889 befinden sich in Familienbesitz.<sup>20</sup> Die wenigen überlieferten Landschaftsbilder sind nicht datiert. Erst ab 1897 tritt sie mit Aquarellen und Farblithographien in die Öffentlichkeit. Ihre Hauptmotive waren nun Blumen, die sie aber nicht als Sträuße in Vasen arrangierte, sondern als Teil der Landschaft wiedergab. In der flächigen, reduzierten Darstellung erreichte sie äußerst dekorative Wirkungen, die durch kräftige Farben verstärkt wurden.



Bewohner der Grötzingen Augustenburg, von links nach rechts sitzend: Ida Hein, Elisabeth Nottebohm, Otto Fikentscher; dahinter: Franz Hein, Anna Kampmann, Gustav Kampmann, Jenny Fikentscher

Jenny Fikentschers Arbeiten sind in enger Verbindung zu den sie umgebenden Malerkollegen der Grötzingen Schule zu sehen. Nachdem 1897 auf Betreiben Leopold Graf von Kalckreuths an der Akademie eine lithographische Klasse eingerichtet worden war, fand diese druckgraphische Technik viele Anhänger besonders unter den Mitgliedern des Karlsruher Künstlerbundes. Alle in Grötzingen tätigen Maler, einschließlich Jenny und ihr Mann, waren Mitglied dieser Vereinigung, die ab 1897 auch eine eigene Kunstdruckerei unterhielt. In den folgenden Jahren blühte die Künstlerlithographie in einer Atmosphäre der gegenseitigen Anregung. Otto Fikentscher hatte sich als Tiermaler einen Namen gemacht.<sup>21</sup> In seinen Ölbildern wie auch in den Lithographien konzentrierte er sich auf eine natürliche Darstellung des Tieres in der Landschaft. Er hatte sich in der Augustenburg ein großes Atelier eingerichtet, auch einen Tierstall mit einem Reh.<sup>22</sup> Während seine Malerkollegen ihr Atelier in der Akademie aufsuchten, sich auf Ausstellungen präsentierten und nach Auszeichnungen und Anstellungen strebten, hatte Fikentscher keinen großen beruflichen Ehrgeiz. Seine künstlerische Arbeit war sehr sprunghaft, manchmal entstanden große Pausen in der Malerei, und er ging seinen Interessen als Schloßbesitzer und Jagdherr nach.

Obgleich keine Geldnot herrschte, lebten die Fikentschers »mehr als sparsam«.<sup>23</sup> Sie hatten sich nach der Jahrhundertwende der in Berlin gegründeten Wandervogel-Bewegung angeschlossen und versuchten, in ihrer siebenköpfigen Familie die Lebensauffassung des Jugendstils zu verwirklichen. Jenny Fikentscher schränkte bald nach 1900 ihre künstlerische Tätigkeit ein und konzentrierte sich ganz auf den Anbau von Obst und Gemüse, was ihren Vorstellungen von einem natürlichen Leben entsprach. Weder Jenny, die in den wenigen Jahren ihres künstlerischen Wirkens ihre überlegene Begabung voll erkennen ließ, noch ihr Mann Otto besaßen den Ehrgeiz oder den Schaffensdrang, ihre Kunst zum dominierenden Inhalt ihres Lebens zu machen. Darin sich ähnlich, harmonierten sie offensichtlich als Paar.

### Cella Thoma

Cella Berteneder (1858–1901) und Hans Thoma (1839–1924) begegneten sich 1875 in München. Der 36jährige Thoma war nach Jahren der Ausbildung in Karlsruhe, einem ersten Aufenthalt in München von 1870 bis 1873 und einer längeren Italienreise nach München zurückgekehrt und hatte sich dort ein Atelier gemietet. »Im Herbst 1875 fing Cella bei mir zu malen an, große Blumenstücke, und sie machte erstaunliche Fortschritte und ihr ganz ursprüngliches Maltalent offenbarte sich.«<sup>24</sup>

Die 17jährige Bonicella Berteneder entstammte einer bäuerlichen Familie aus Niederbayern. Durch welche Empfehlung sie zu Thoma kam, ist nicht bekannt, andere Schülerinnen hatte er offenbar nicht. Thoma war in den frühen Jahren der Bekanntschaft sehr auf die Weiterbildung Cellas zur Malerin bedacht. Mehrfach hob er in seinen Briefen an die Familie das malerische Talent und den Eifer der Schülerin hervor: »Ich habe Euch geschrieben, daß das Mädchen so viel Talent zum Malen hat, daß sie schon Sachen gemalt hat, die mir ein wahres Rätsel sind. Man kann sie kaum von meiner Arbeit unterscheiden.«<sup>25</sup> Als Erklärung fügte er hinzu, »daß die Liebe, die sie zu mir hat, ihr diese Kraft gegeben hat«. Aus Thomas Briefen spricht neben der Zuneigung eines reifen Mannes für das junge, lebenslustige Mädchen auch Verantwortung und väterliche Anteilnahme. Die Ausbildung sollte es ihr ermöglichen, »aus ihren ärmlichen Verhältnissen herauszukommen und sich in kurzer Zeit ihr Brot durch Blumenmalen zu erwerben.«<sup>26</sup> Auch überlegte er, sie in einer Malerinnenschule unterzubringen.<sup>27</sup> Als er Cellas Aufenthalt in Säckingern ankündigte, bat er die Mutter um Aufmunterung und Kritik bei ihrer Arbeit und meinte lehrhaft, sie solle sich viel beschäftigen, »aber Zeichnen und Malen sollen doch die Hauptsache sein.«<sup>28</sup>

Thoma unterwies das junge Mädchen vor allem in der Malerei von Blumenstillleben, wie es für die Ausbildung von Frauen üblich war, obgleich für ihn selbst die Stilllebenmalerei nur von untergeordneter Bedeutung war. Seit 1868 entstanden von Thoma in lockerer Folge einige Rosen- und Feldblumensträuße, klar aufgebaut und meist vor dunklem, neutralen Hintergrund. Solche Beispiele wurden für Cella zum Leitbild. Thoma erwähnt in seinen Briefen auch gemeinsam gemalte Bilder.<sup>29</sup>

Bevor er die 19 Jahre jüngere Schülerin zur Frau nahm, sprach Thoma die Alternativen für Cella an: »Du bist jung, bist talentvoll und bist auch schön



Hans Thoma, Selbstbildnis mit Frau Cella, 1887, Hamburger Kunsthalle

[. . .] Du bist als Malerin in vieler Art selbständig; überlege es Dir nochmals, ehe Du dich bindest«. <sup>30</sup> Der andere Weg an seiner Seite würde für sie vor allem Anpassung und Unterstützung des Mannes bedeuten:

»Kannst Du dich ganz mir hingeben, kann Dein Wille sich dem meinigen fügen?«. »Ein stilles häusliches Leben ist alles, was ich Dir bieten kann, dazu viele Kämpfe und Sorgen ums Dasein«. <sup>31</sup> Ob aber hier wirklich Alternativen zur Wahl standen, sei dahingestellt.

Nach der Heirat 1877 zog das Paar mit Mutter und Schwester zusammen nach Frankfurt, wo es die folgenden 22 Jahre verlebte. Cella versorgte den Haushalt und die Familie, zu der ab 1880 auch ihre adoptierte Nichte Ella gehörte. Thoma pflegte zu allen Frauen der Familie eine innige Beziehung, die sich auch in der häufigen Darstellung dieser Personen niederschlug. Cella diente ihrem Mann häufig als Modell; es entstanden zahlreiche Bildnisse von ihr, und viele Frauen in Genrebildern oder allegorischen Darstellungen tragen ihre Züge.

Cella Thoma setzte ihr eigene künstlerische Tätigkeit in der Ehe in bescheidenem Rahmen fort. Neben dem Bemalen von Porzellan und Malstunden, durch die sie den Lebensunterhalt aufbesserte, blieben Blumenstilleben ihre Spezialität. Doch auch mit diesen hatte sie beachtliche Erfolge. <sup>32</sup> Zwar trat sie damit nicht über Ausstellungen an die Öffentlichkeit, verkaufte aber ihre Werke, die in Aufbau und Malweise wohl kaum von denen ihres Mannes zu unterscheiden waren. Vielleicht ist auf dem Gebiet der Blumenstilleben sogar etwas wie eine Konkurrenz zwischen den beiden Malenden zu erkennen. Alfred Lichtwark kommentierte 1893: »lange Zeit hieß es dann, er [Thoma Anm. d. Verf.] könne überhaupt nichts, aber seine Frau hätte als Blumenmalerin viel Talent. Dann wurden, als er seine eigenen Blumenstücke ausstellte, diese Leistungen einfach auf das Konto seiner Frau gesetzt«. <sup>33</sup>

Für Hans Thoma waren die Frankfurter Jahre offenbar eine sehr glückliche Zeit, produktiv und endlich auch von Erfolg und Anerkennung bestimmt. Die harmonische Beziehung zu seiner Frau, die ihm Ausgleich und Stütze bedeutete, bildete sicher die Grundlage für seine weitere Karriere. 1899 wurde Thoma nach Karlsruhe berufen, als Direktor der Großherzoglichen Kunsthalle und als Professor für Landschaftsmalerei an der Kunstschule. Das Ehepaar Thoma verließ Frankfurt, eine Umstellung, die vor allem Cella nicht leicht fiel. Sie übernahm in Karlsruhe die gesellschaftlichen Pflichten als Professorengattin und war Mitglied im Badischen Frauenverein. Ihre Malerei scheint sie inzwischen aufgegeben zu haben. Als sie 1901 ihren Mann auf eine Reise an den Bodensee begleitete, erkrankte sie und starb in Konstanz.

Wieviel Cella selbst die Malerei bedeutete, läßt sich kaum beurteilen, da ihre ganze Entwicklung nur aus der Sicht ihres Mannes zu rekonstruieren ist. Über seine Einstellung Frauen gegenüber äußerte er sich 1876: »Frauen sollen nur kochen, nähen, und waschen und Kinder pflegen und eitel sein, und wo ein Weib im besten Sinne ihre Fähigkeiten und Kräfte anders brauchen will, so regt sich das Vorurteil und der Spott der einfältigen Welt. [. . .] Mann und Weib sollten auf gleicher Stufe stehen und die Menschen sollten endlich in diesem Punkte einmal klar und ruhig denken lernen«. <sup>34</sup> Seine starke »Neigung zum Belehren« <sup>35</sup>, nicht nur den drei

Frauen der Familie gegenüber, läßt andererseits vermuten, daß Cella sich nur schwer aus dem durch den Altersunterschied noch unterstrichenen Lehrer-Schüler-Verhältnis lösen konnte.

### Johanna Dill-Malburg

Nachdem Ludwig Dills (1848—1940) erste Frau, Luise Kornbeck aus Stuttgart, 1904 verstorben war, heiratete er 1909 seine ehemalige Schülerin Johanna Malburg (1860—1944)<sup>36</sup>, die an der Kunstgewerbeschule in Wien und in den 90er Jahren in Dachau studiert hatte. Dill hatte sich dort 1893 nach Studienjahren in München und langen Aufenthalten im Ausland mit einigen Künstlerkollegen niedergelassen und die Gruppe »Neu-Dachau« gegründet.<sup>37</sup> Seine impressionistisch gefärbten Landschaften und Marinen wichen Motiven aus dem Dachauer Moos, die starke Tendenz zur Stilisierung aufweisen. Auch nach seiner Berufung an die Karlsruher Akademie 1899 behielt der 51jährige Dill sein Haus in Dachau und verbrachte dort die Sommermonate.

Über die künstlerische Entwicklung von Johanna Malburg ist wenig bekannt. Mit ihren Landschaften stand sie der Freilichtmalerei ihres Lehrers Dill nahe, der großen Wert auf die Erfassung des Wechselspiels von Wasser und Luft legte. Aber auch die Vergitterung durch Bäume im Vordergrund, wie Dill sie bis etwa 1905 einsetzte, ist in ihren Bildern anzutreffen. Das Jahrzehnt von 1909 — dem Zeitpunkt der Hochzeit — bis zur Pensionierung von Dill 1919 verbrachte das Paar vorwiegend in Karlsruhe. Welche gesellschaftlichen Kontakte Johanna Dill-Malburg in Karlsruhe pflegte, während ihr Mann an der Akademie lehrte und Ausstellungen organisierte, wie intensiv sie malte, das alles ist bisher nicht erforscht. Ein Chronist beschrieb sie als »feinsinnige, geistig erfüllte und gütige Frau, [. . .] als treu liebende und sorgende Weggefährtin« des um 12 Jahre älteren Mannes. »Dazu fand der Meister [. . .] zugleich die schicksalsbestimmte Jüngerin seiner Kunst, die mit den Kraftströmen ihres eigenen Künstlertums nicht allein verstehen und verehren, sondern auch befruchten und neu beleben durfte.«<sup>38</sup> Ab 1920 hielt sich Dill-Malburg wieder häufiger in Dachau auf.

### Fanny von Geiger-Weishaupt

Auch Fanny von Geiger (1862—1931) kam durch ihren Mann Victor Weishaupt (1848—1905) aus dem Münchner Raum vorübergehend nach Karlsruhe. Sie hatte ihre Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in München begonnen und bei Ludwig von Herterich an der sogenannten Damenakademie fortgesetzt. Schon 1888 stellte sie im Münchner Glaspalast aus und 1894 und 1896 bei der Münchner Sezession. Um 1890 ist sie in der Dachauer Künstlerkolonie nachweisbar.<sup>39</sup>

Victor Weishaupt, der 1874 bei Wilhelm von Diez studiert und zahlreiche Auslandsreisen hinter sich hatte, war Mitglied der Münchner Sezession und hielt sich ebenfalls in Dachau auf. Auf Initiative von Gustav Schönleber wurde er 1894 als Nachfolger des verstorbenen Hermann Baisch und des nur ein Jahr amtierenden Heinrich von Zügel als Professor für Tierma-

lerei nach Karlsruhe berufen.<sup>40</sup> Noch vor dem Umzug heiratete Victor Weishaupt in zweiter Ehe die 14 Jahre jüngere Malerin. Inwieweit sich Fanny von Geiger-Weishaupt in die Karlsruher Gesellschafts- und Kunstszene integrierte, läßt sich nur schwer sagen. Insgesamt blieb ihre Orientierung mehr nach München ausgerichtet, wohin sie 1905, nach dem Tod ihres Mannes, zurückkehrte und wo sie auch erneut ausstellte. Fanny von Geiger-Weishaupt malte vorwiegend Landschaften in impressionistischer Manier, die in »Kennerkreisen« sehr hoch geschätzt wurden. In ihren Tierdarstellungen war sie mit Sicherheit von ihrem Mann beeinflusst. »Sie war bis zu seinem Tode seine unermüdliche Mitarbeiterin und Genossin«, bemerkte ein Kritiker in einem Nachruf auf Victor Weishaupt.<sup>41</sup>

### Käthe Roman-Foersterling

In Karlsruhe begegneten sich die aus Dresden kommende Käthe Foersterling (1871 – ?) und der Freiburger Max Roman (1849 – 1910). Käthe Foersterling studierte an der Malerinnenschule in Karlsruhe, wo Max Roman seit 1886 unterrichtete. 1891 heiratete sie den um 22 Jahre älteren Lehrer. Beide waren Mitglied im Karlsruher Künstlerbund. 1902 erhielt Max Roman den Professorentitel wegen seiner Verdienste um die Malerinnenschule.<sup>42</sup>

Während Roman bei seinen Lehrern Hans Frederik Gude und Gustav Schönleber sich zum Landschaftsmaler ausgebildet hatte und dieses Fach auch lehrte, war Käthe Roman-Foersterling mehr der Blumen- und Stilllebenmalerei zugetan. Von 1901 bis 1907 unterrichtete sie an der Malerinnenschule eben jene Fächer. Daneben leitete sie ab 1903 auch die Damenklasse der Kunstgewerbeschule. Während dieser Zeit entstanden vor allem gebrauchsgraphische und keramische Arbeiten. 1907 gab sie beide Stellen wegen Krankheit der Kinder auf.<sup>43</sup> Als freischaffende Künstlerin stellte sie ab 1909 jährlich in Baden-Baden aus. Über den weiteren Lebensweg von Käthe Roman-Foersterling ist bislang nichts bekannt.

### Alice Trübner

Auch Alice Auerbacher (1875 – 1916) und Wilhelm Trübner (1851 – 1917) lernten sich als Lehrer und Schülerin kennen. Wilhelm Trübner konnte bereits auf ein erfolgreiches Malerleben zurückblicken, als er 1897, nach einer kurzen Lehrtätigkeit am Städelschen Kunstinstitut, in Frankfurt eine private Malschule eröffnete.<sup>44</sup> Da eine akademische Ausbildung für Frauen damals nicht möglich war, griff Alice Auerbacher, wie viele ihrer Kolleginnen, auf den Unterricht im Atelier bekannter Maler, bzw. in deren privaten Malschulen zurück. Sie hatte ihr Studium an der Münchner Malschule von Ludwig Schmid-Reutte begonnen<sup>45</sup> und wechselte 1899, als dieser an die Karlsruher Kunstakademie berufen wurde, an die Malschule von Wilhelm Trübner in Frankfurt.

Alice Auerbacher war 25 Jahre alt, als sie im folgenden Jahr den um 24 Jahre älteren Professor heiratete. Auch Trübner schätzte, wie Thoma, den Kunstverstand der jungen Frau, mit der sie »zur schützenden Fee gegen den künstlerischen Unverstand« wurde.<sup>46</sup> Nachdem sie unter dem Einfluß



Wilhelm Trübner, Alice Trübner, 1902, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg

Schmid-Reuttes »Männer- und Frauenköpfe in einem reliefartigen Monumentalstil«<sup>47</sup> gemalt hatte, folgte sie nunmehr dem Stil ihres Lehrers und Mannes, malte Landschaften und Stilleben. Häufig arbeiten sie gemeinsam vor den gleichen Motiven, 1900 in Lichtenberg im Odenwald und später bei Schloß Hemsbach in Weinheim, das ihnen zwischen 1904 und 1908 als Sommersitz diente.<sup>48</sup> Deutlich färbte in diesen Landschaften der malerische, impressionistische Stil ihres Mannes ab, während ihre Stilleben eher von einer klar realistischen, etwas vereinfachten Bildauffassung sprechen. Schon Josef August Beringer merkte in diesen Arbeiten die »Treue der Farbwirkung, die Klarheit der Form, die Sicherheit der Striche« an und ergänzte: »alles das ist von erstaunlicher Zucht und Schärfe«. »Es ist eine Kunst, die nahe an der Grenze der Illusion liegt.«<sup>49</sup> Alice Trübner beteiligte sich mit ihren Bildern an den Jahresausstellungen der Frankfurter Künstler, stellte 1903 mit der Berliner Sezession aus und 1908 mit dem Frankfurt-Cronberger Künstler-Bund.

1903 erhielt Wilhelm Trübner eine Berufung an die Kunstakademie in Karlsruhe und ab 1904 lebte das Paar mit seinem zweijährigen Sohn Jörg in der badischen Residenz. Während Trübner den Lehrverpflichtungen an der Akademie nachging, pflegte seine Frau das gesellschaftliche Leben und war in der Jury des Bundes Bildender Künstlerinnen. Sie wird beschrieben als eine »überaus exaltierte Person, die es offenbar verstanden hat, überall Aufsehen zu erregen und Verwirrung zu stiften.«<sup>50</sup> Eine Netzhautablösung behinderte sie zunehmend in ihrer Malerei. Zeitweise lebte sie in Berlin, wo sie die Gesellschaft der Schauspielerin Tilla Durieux suchte, der Gattin des Kunsthändlers Paul Cassirer. Durieux erwähnt in ihren Memoiren die unverkennbar lesbische Neigung von Alice Trübner und die tragischen Umstände ihres Selbstmordes 1916 im Berliner Hotel Esplanade, in den sie womöglich die unerfüllte Liebe getrieben habe.<sup>51</sup> Wilhelm Trübner hatte offenbar wenig Kenntnis von den Interessen und Nöten seiner Frau, die sich auf ihre Weise dem Lehrer-Schüler-Verhältnis entzog.<sup>52</sup>

#### Helene Albiker



Helene Albiker, Selbstbildnis, um 1902, Privatbesitz

Helene Klingenstein (1878–1952) studierte um 1900 in München Malerei, wo sie dem Kreis um Paul Klee und Max Dauthendey angehörte.<sup>53</sup> Sie begegnete dort dem gleichaltrigen Bildhauer Karl Albiker (1878–1961), der in Karlsruhe und Paris studiert hatte, bevor er ab 1900 seine Ausbildung an der Münchner Akademie fortsetzte. Als er 1903 nach Rom ging, blieb die Verbindung zu Helene bestehen und 1904 heiratete das Paar. Nach einem weiteren Jahr in Rom ließen sie sich in Ettlingen nieder, wo Karl Albiker ein Atelier einrichtete. Während er um Aufträge bemüht war, kümmerte sich seine Frau um die 1905 und 1907 geborenen Kinder und war Stütze ihres Mannes.

Von Helene Albiker sind aus ihrer Münchner Zeit zwei Selbstbildnisse erhalten, die in ihrer trockenen Malweise und der Neigung zur Stilisierung die Sprache der Jahrhundertwende erkennen lassen. Während des gemeinsamen Aufenthalts in der Villa Romana in Florenz 1910/11 entstanden Landschaften, später malte sie vor allem Blumenstücke, mit denen sie auf Ausstellungen des Karlsruher Kunstvereins und den jährlich stattfindenden Ausstellungen in Baden-Baden zu sehen war. Auch in den Dresdener Jah-

ren von 1920 bis 1948 versuchte Helene Albiker, ihre künstlerische Tätigkeit auszuüben. Dennoch stand ihre Malerei immer etwas im Schatten ihres Mannes, der sehr unduldsam und hart sowohl gegenüber den Arbeiten anderer, als auch gegenüber den eigenen sein konnte.<sup>54</sup> Wie ihre Kinder sich erinnerten, sah er es nicht gerne, wenn sie malte. Nur wenn das Geld knapp wurde, kam der Verkauf eines ihrer Blumenbilder oder ein Auftrag für ein Porträt nicht ungelegen.

### Maria Caspar-Filser

Gemeinschaftliche Arbeit, gegenseitige Anerkennung und Unterstützung kennzeichnen den Lebensweg von Maria Caspar-Filser (1878–1968) und Carl Caspar (1878–1956).<sup>55</sup> Bereits aus Kinderzeiten miteinander bekannt, trafen sie sich als Kunststudenten an der Stuttgarter Akademie wieder. Maria Filser folgte Caspar für einige Monate nach München zu Ludwig von Hererich, eine Studienreise führte sie 1905 zusammen nach Paris. 1907 heiratete das Paar und ließ sich in München nieder. Wie die Lebensläufe erkennen lassen, gab es in den kommenden Jahren viele gemeinsame Aktivitäten und Erfolge: Beide waren sie Mitglieder im Deutschen Künstlerbund, 1911 an der Gründung der Künstlervereinigung »Sema« und 1913 an der Gründung der Neuen Sezession in München beteiligt. Als man Carl Caspar den Villa Romana-Preis zusprach, verbrachten sie ein Jahr in Florenz. Nach der Geburt der Tochter Felizitas 1917 hielt sich Maria zeitweise am Bodensee bei der Familie ihres Mannes auf. 1922 wurde Carl Caspar als Professor an die Münchner Akademie berufen, 1925 erhielt auch Maria Caspar-Filser den Professorentitel. Als 1928 die Diffamierungen ihrer Werke in der nationalsozialistischen Presse begannen, zogen sich die Caspars in ein Landhaus im Inntal zurück. Die Einschränkungen ihrer Arbeit trafen sie hart: Bilder wurden aus Ausstellungen und Galerien entfernt, Caspar wurde zwangspensioniert und bekam keine Bezugsscheine für Malmittel. Ehemalige Schüler besorgten Leinwand und Farbe, die er wiederum seiner Frau zur Verfügung stellte, er selbst begnügte sich mit Zeichnungen.

Nach Ende der Nazi-Herrschaft übernahm Carl Caspar wieder die Münchner Akademie. Maria Caspar-Filser wurde 1947 der Münchner Kunstpreis verliehen. Beide waren Gründungsmitglieder der »Neuen Gruppe« in München, nahmen an der Biennale in Venedig teil, waren Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und des neukonstituierten Deutschen Künstlerbundes in Berlin. 1952 erhielten sie gemeinsam den ober-schwäbischen Kunstpreis.

Die fast parallel zu lesende Vita der beiden Künstler ist ungewöhnlich. Maria Caspar-Filser verfolgte ihre eigene künstlerische Entwicklung mit der gleichen Intensität wie ihr Mann die seine, sie engagierte sich in Organisationen und nahm an Ausstellungen teil. Der zeitweise Rückzug mit dem Kleinkind während der wirtschaftlich schweren Zeit um 1920 hatte keine weiteren Auswirkungen auf ihre Malerei. Scheinbar ohne große Einschränkungen gelang es ihr, Arbeit und Familie miteinander zu vereinbaren. Bei aller Gemeinsamkeit gingen die Ehepartner in der Kunst doch verschiedene Wege. Zwar war für beide die Farbe das wichtigste Ausdrucksmittel,



Carl Caspar und Maria Caspar-Filser, um 1931

doch setzten sie verschiedene Schwerpunkte. Während Carl mit expressiven Figurenkompositionen und biblischen Themen an die Öffentlichkeit trat, bevorzugte Maria Caspar-Filser Motive aus ihrer Umgebung, Landschaften und Stilleben. Angeregt durch Cezanne und Matisse, leben ihre Kompositionen aus der großzügigen, spontanen Umsetzung des Gesehenen, des Erlebten in intensive Farbakkorde. Sie arbeitete ohne große Vorbereitungen, intuitiver und freier als ihr Mann.

### Hilde Hubbuch



Hilde und Karl Hubbuch, 1927/28

Mit 21 Jahren kam Hilde Isay (1905 – 1971) aus Trier 1926 nach Karlsruhe, um an der hiesigen Kunstschule zu studieren. Eine der Zeichenklassen leitete damals der 35jährige Karl Hubbuch (1891 – 1979), der seit 1908 in Karlsruhe und Berlin studiert hatte und seit 1920 Meisterschüler in der Karlsruher Radierklasse von Walter Conz war. Als Hubbuch 1924 eine Stelle an der Akademie erhielt, hatte er als Grafiker schon überregionale Erfolge aufzuweisen. In seinen Zeichnungen und druckgraphischen Arbeiten griff er politische und gesellschaftliche Themen auf, oft mit einem satirisch-kritischen Unterton. In dieser Zeit ging er aber auch zu großen Figuren- und Modellstudien über, die ihn als Akademielehrer zeigen.<sup>56</sup> Ab 1926/27 taucht Hilde Isay in den Zeichnungen Hubbuchs auf. In den folgenden Jahren wurde sie zum bevorzugten Modell, leicht erkennbar an ihrem ausdrucksvollen Äußeren, dem modischen Kurzhaarschnitt und dem charakteristischen Profil. In dem Bild »Viermal Hilde«<sup>57</sup> stellte er sie in verschiedenen Rollen und Temperamenten als vielgesichtige Frau im Männerblick vor.

1928 heirateten Hilde und Karl Hubbuch. Hilde brachte die modernen Bauhausmöbel mit in die Ehe, die auf vielen Zeichnungen zu sehen sind.<sup>58</sup> Hubbuch wurde noch im gleichen Jahr Professor einer Malklasse. Hilde Hubbuchs Arbeiten aus ihrer Karlsruher Studienzeit sind nicht überliefert. Ungewiß ist auch, ob sie ihren Mann auf allen drei Studienreisen nach Frankreich zwischen 1928 und 1930 begleitete. Die Rolle als Gattin des 14 Jahre älteren Professors, dessen künstlerische Dominanz, die eigene Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, dies alles mag ihre Entscheidung beeinflusst haben, 1931 Karlsruhe zu verlassen und am Bauhaus in Dessau bei Walter Peterhans Fotografie zu studieren.<sup>59</sup> Einige ihrer Fotoarbeiten sind im Bauhaus-Archiv in Berlin, andere im Paul Getty Museum in Santa Monica erhalten und zeigen deutlich die Schulung durch die Bauhaus-Ästhetik der 20er Jahre.

Die eheliche Gemeinschaft von Hilde und Karl Hubbuch blieb nur von kurzer Dauer. Karl Hubbuch wurde 1933 aus dem Lehramt entlassen und erhielt Berufsverbot, 1940 heiratete er die ebenfalls wesentlich jüngere Ellen Heid. Nachdem er die Kriegsjahre durch Gelegenheitsarbeiten überbrückt hatte, lehrte er von 1947 – 1957 erneut an der Karlsruher Akademie.

Hilde Hubbuch entstammte einer jüdischer Familie aus Trier. Sie emigrierte 1934 in die USA und lebte fortan allein in New York, wo sie sich in ihrer photographischen Tätigkeit auf Familien- und Kinderporträts spezialisierte.<sup>60</sup>



Hanna Nagel und Hans Fischer, 1937

### Hanna Nagel

Hanna Nagel (1907 – 1975) studierte ab 1925 an der Badischen Landeskunstschule in Karlsruhe bei Wilhelm Schnarrenberger und Karl Hubbuch. Schon bald entstand eine enge Freundschaft mit ihrem Mitstudenten Hans Fischer (1906 – 1986), der seine Ausbildung etwas früher begonnen hatte. Gemeinsam setzten beide 1929 ihr Studium in Berlin fort an den Vereinigten Staatlichen Schulen für freie und angewandte Kunst, Hanna Nagel als Meisterschülerin von Emil Orlik, Hans Fischer bei Hans Meid. 1931 heiratete das Paar. Der Hanna Nagel zugesprochene Rompreis ermöglichte dem Künstlerehepaar 1933/34 einen ersten Aufenthalt in der Villa Massimo, ein zweites Jahr in Rom 1935/36 folgte nach der Preisverleihung an Hans Fischer. Als 1938 die Tochter Irene geboren wurde, zog Hanna Nagel zu ihrer Mutter nach Heidelberg. Im folgenden Jahr wurde Hans Fischer zum Kriegsdienst eingezogen.<sup>61</sup>

Beide Künstler waren als Graphiker ausgebildet und hatten bei Walter Conz das Verfahren der Radierung studiert. Wichtiger jedoch für Hanna Nagel war der Zeichenunterricht bei Hubbuch gewesen, wo sie manchmal stark karrierende Bildnisstudien, Gewand- und Aktfiguren in sachlich-veristischem Stil anfertigte, die deutlich den Einfluß des Lehrers erkennen lassen. Inhaltlich dominierten in Karlsruhe, wie auch später in Berlin, weniger sozialkritische als gesellschaftliche und persönliche Themen, die aus ihrer Stellung und Perspektive als Frau und Künstlerin erwachsen. Immer wieder reflektierte sie in ihren Arbeiten die verschiedenen Rollen als Ehefrau, Mutter und Künstlerin, spiegelte sie eigene Erwartungen, Wünsche,

Konflikte und Ängste, beleuchtete die Beziehung zwischen Mann und Frau, indem sie ihren Mann in den unterschiedlichsten Rollen in ihre Darstellungen integrierte. Das Thema Mutter und Kind beschäftigte sie schon lange vor ihrer eigenen Mutterschaft und kontrastierte ihr leidenschaftliches Verhältnis zur Arbeit, das sie häufig in Selbstdarstellungen als Künstlerin umsetzte. In einigen Blättern offenbarte sie Phantasiewelten und Traumvisionen von erschreckender Direktheit und entblößte sich selbst auf der Suche nach der eigenen Identität. »Ich zeichne, weil es mein Leben ist«<sup>62</sup>, bekannte sie und bestätigte hierin die Dominanz der Kunst vor Ehe und Familie.

Hans Fischer, der von den Werken Alfred Kubins stark beeindruckt war, ließ in seinen graphischen Arbeiten und Illustrationen neben skurrilen oft phantastische, märchenhafte Elemente erkennen.<sup>63</sup> So entstanden Szenen aus der Welt der Bühne und des Theaters, der er selbst sehr nahe stand, später aber auch Landschaften und Architekturen im Aquarell. Von Natur aus sehr gesellig und charmant, liebte er das unbeschwertere Leben, die Arbeit war für ihn nicht essentiell.

Der introvertierte ernstere Charakter von Hanna Nagel, ihr hohes Verantwortungsgefühl für die Familie, ihr Fleiß und ihre Intensität, auch ihre Erwartungen, kollidierten mit der Einstellung ihres Mannes. Als er 1945 aus dem Kriegsdienst entlassen wurde, trennte sich der gemeinsame Lebensweg. Bezeichnend für die künstlerische Verwandtschaft blieb die konkurrenzlose Anerkennung und die Wertschätzung der Arbeit des anderen.

Hanna Nagel gelang es durch ihre ungeheuerere Produktivität und ihr Engagement für Ausstellungen und Aufträge, den Lebensunterhalt für die Familie zu sichern. Eine höhere Anerkennung in Form einer Professur an der Karlsruher Akademie blieb ihr jedoch versagt. Die dominierende abstrakte Malerei der Nachkriegszeit hatte sie in die Isolation gedrängt.<sup>64</sup>

#### Gertraud Herzger von Harlessem

Gertraud von Harlessem (1908–1989) begann ihre künstlerische Ausbildung in Berlin, wo sie 1930 an der Schule von Johannes Itten studierte.<sup>65</sup> 1932 wechselte sie an die Kunstgewerbeschule der Burg Giebichenstein bei Halle. Dort traf sie mit Walter Herzger zusammen (1901–1985), der am Bauhaus in Weimar bei Paul Klee und Oskar Schlemmer studiert hatte und nach einer Phase als freischaffender Künstler seit 1930 die graphischen Werkstätten leitete.

Gertraud von Harlessem fertigte in der Druckerei der Kunstschule Holzschnitte, Radierungen und einige wenige Lithographien, noch stark unter dem Einfluß Ittens. Daneben malte sie in der Klasse von Erich Haß Aquarelle und Ölbilder. Der Mensch, die Stadt und die Landschaft bildeten ihre zentralen Themen.

1933 wurde Walter Herzger, dessen reduzierter Bauhausstil unerwünscht war, aus dem Lehramt entlassen und ging nach Süditalien. Gertraud von Harlessem zog zu ihrer Familie nach Dresden, wo sie ihre künstlerische Tätigkeit, so gut es ging, fortsetzte. Da sie nicht Mitglied der Reichskulturkammer wurde, blieben ihr weitere Ausstellungsmöglichkeiten versagt. Ab 1935 wohnte sie bei einer Tante in Bremen, wurde Mitarbeiterin der Gale-

rie Böttcherstraße und konnte dort ihre Werke in einer Einzelausstellung vorstellen. Die Beziehung zu Walter Herzger blieb durch Besuche des Malers über die Jahre hinweg bestehen, sie unternahmen gemeinsame Reisen und hielten sich längere Zeit am Bodensee und in Italien auf. 1939 heiratete das Paar in Bremen, 1940 wurde die Tochter geboren. Noch im gleichen Jahr wurde Walter Herzger zum Kriegsdienst einberufen, den er als Dolmetscher in Italien und Nordafrika leistete. Seine Frau zog sich mit dem Kind 1942 an den Bodensee zurück.

Für Gertraud Herzger bedeutete die Verbindung mit ihrem Mann eine erhebliche Einschränkung ihrer künstlerischen Entwicklung. Hatte sie sich schon während der Studienzeit von ihm kritisch beobachtet gefühlt, wurde seine ablehnende, mißbilligende Haltung ihrer Malerei gegenüber im Zusammenleben immer deutlicher. »Mein Mann sah es nicht gerne, daß ich malte. Er dachte immer, wenn die nur endlich mal aufhört zu malen. Aber ich habe nicht aufgehört! Ich habe dann heimlich gemalt«. <sup>66</sup> Selbst während der Kriegsjahre gelang es ihr, Skizzen und Bilder im kleinen Format zu fertigen.

Als Herzger 1945 zu seiner Familie nach Hemmenhofen kam, versuchte er, seine künstlerische Arbeit wieder aufzunehmen. Während er eine Stellung als Zeichenlehrer an der Schloßschule in Gaienhofen nach kurzer Zeit aufgab, sich regelmäßig an den »Singener Kunstausstellungen« beteiligte und auf öffentliche Anerkennung und eine angemessene Anstellung hoffte, sorgte seine Frau für den Lebensunterhalt durch den Verkauf von bemalten Spanschachteln. Von 1950 bis 1957 arbeitete sie im Akkord in der Nähmaschinenfabrik Bernina in Steckborn.

Die Zeit wirtschaftlicher Not endete erst 1958, als Walter Herzger einen Ruf an die Karlsruher Kunstakademie erhielt. Bis 1967 lebte das Paar abwechselnd in Karlsruhe und in Gaienhofen. Dort begann Gertraud Herzger von Harlessem wieder zu malen, auch auf Reisen entstanden gelegentlich Zeichnungen und Pastelle. »Die einzige erhaltende Kontinuität bezeugen die Tagebuchblätter, die abwechselnd von beiden Künstlern mit Texten und Bildern versehen sind. Aphorismen eines gemeinsamen Lebens, belegen sie im Angleichen von Schriftbild, Ausdrucksweise und Bildsprache einen Prozeß von Verschmelzung zwischen den Ehepartnern«. <sup>67</sup>

1982 trat sie mit ihren Werken erstmals an die Öffentlichkeit und beteiligte sich ohne Wissen von Walter Herzger an den lokalen Kunstausstellungen. Ohne Einschränkungen malen und ausstellen konnte sie erst nach dem Tod ihres Mannes 1985. Nur wenige Jahre verblieben ihr, die späte Anerkennung und Bestätigung als Künstlerin zu erleben, die ihr als Frau eines Künstlers versagt geblieben war. Als mögliche Konkurrentin durch den Ehemann ausgeschaltet, indem er ihr das Malen untersagte, durch die Sorge um Familie und Haushalt sowie die schwere Erwerbstätigkeit jeglicher Möglichkeit einer freien Entfaltung beraubt, lagen ihre künstlerischen Fähigkeiten jahrzehntelang brach.

Melitta Schnarrenberger

Auch Melitta Auwaerter (geb. 1909) und Wilhelm Schnarrenberger (1892 – 1966) lernten sich in Karlsruhe an der Badischen Landeskunstschu-



Wilhelm Schnarrenberger, Selbstbildnis mit Melitta, 1936, Privatbesitz

le kennen. Schnarrenberger hatte an der Münchner Kunstgewerbeschule studiert, seinen Kriegsdienst 1914/18 hinter sich und erste Erfolge als freischaffender Künstler zu verzeichnen, als er 1920 als Lehrer für Gebrauchsgrafik nach Karlsruhe berufen wurde.<sup>68</sup> In den frühen 20er Jahren, damals mit Elfriede Strauß verheiratet, entdeckte er die Malerei und schuf Bilder, die in ihrer kühlen Beobachtung und der scharfen Wiedergabe stilistisch der Neuen Sachlichkeit zuzuordnen sind.

Melitta Auwaerter kam 1927 von Pforzheim nach Karlsruhe. Sie studierte an der Kunstschule bei Georg Scholz und Albert Hauelsen und erhielt 1930 den Kunstpreis der Akademie. Schnarrenberger lernte sie auf einem Faschingsball näher kennen, 1930 heiratete sie den 17 Jahre älteren, inzwischen geschiedenen Professor, 1931 wurde ihnen eine Tochter geboren. Melitta beschreibt die folgenden Jahre als eine sehr glückliche Zeit: »Ich hatte ein wunderbares Leben neben ihm. Wir machten Reisen, genossen seine Erfolge, wurden häufig eingeladen und hatten selbst viele Gäste.«<sup>69</sup> Ihre Bilder jener frühen 30er Jahre, Landschaften, Stilleben und Porträts, waren weniger beeinflusst von der Strenge des neusachlichen Stils ihres Lehres Scholz, als durch die inzwischen impressionistisch aufgelockerte Malweise ihres Mannes. Melitta berichtet: »In der Kunst verstanden wir beide uns großartig.«<sup>70</sup>

Die sorglose Zeit war 1933 vorbei, als Wilhelm Schnarrenberger aus dem Lehramt entlassen wurde. Die Familie zog nach Berlin, wo er als freier Gebrauchsgrafiker zu arbeiten versuchte. Man lebte von kleineren Aufträgen und Erspartem. Ein einjähriges Romstipendium brachte 1934/35 kurzfristig Entlastung, vermochte aber nicht Schnarrenbergers Depressionen zu vertreiben.

1938 entschloß sich das Paar, eine Fremdenpension in Lenzkirch im Schwarzwald zu eröffnen. Auf diese Weise sicherten sie ihren Lebensunterhalt, aber es bedeutete auch Rückzug vom künstlerischen Leben und vor allem Mühe und Arbeit für die Frau des Hauses. Da Melitta weiterhin in der Reichskulturkammer als Malerin gemeldet war, erhielt sie Malmaterial zugeteilt. Farben, Leinwand und Pinsel überließ sie aber ihrem Mann und beschränkte sich selbst auf gelegentliches Zeichnen oder Aquarellieren. Sie erinnert sich: »Ich bin im Dritten Reich nicht verfolgt worden, habe keinen Besitz verloren, mußte nicht fliehen, aber meine Kunst, meine Arbeit auf künstlerischem Gebiet wurde amputiert, zerstückelt, fast vernichtet.«<sup>71</sup>

Nach der schweren Zeit in Lenzkirch trennte sich das Paar. Wilhelm Schnarrenberger wurde 1947 zum Leiter der Malklasse an der Karlsruher Akademie ernannt und konnte so seine berufliche Karriere fortsetzen. 1950 verheiratete er sich mit der langjährigen Freundin Michaela Aust. Melitta führte nach dem Krieg die Fremdenpension weiter. Ab den 50er Jahren war sie in der Kommunalpolitik engagiert. Erst in ihrer dritten Lebensphase konzentrierte sie sich wieder auf die lange Zeit verdrängte Malerei, schuf Porträts und Stilleben, wobei die Auseinandersetzung mit Menschen und Dingen über Form und Farbe Gestalt gewinnen.

In den späten 30er Jahren begann die Studienzeit für Susanne Skorczyk (geb. 1918) und Franz Dewald (1911–1990). Susanne Skorczyk kam 1938 durch die persönliche Bekanntschaft mit Josua Leander Gamp aus Hamburg nach Karlsruhe, wo sie an der Badischen Hochschule für bildende Künste zunächst bei diesem die Zeichenklasse besuchte und im folgenden Jahr in die Malklasse von Hermann Goebel wechselte. Dort begegnete sie dem sieben Jahre älteren Franz Dewald, der vor dem Studium bereits eine Meisterprüfung im Malerhandwerk abgelegt und sich während der praktischen Ausbildungsjahre an der Kunstgewerbeschule und an der freien Akademie in Mannheim weitergebildet hatte. Bei Goebel, dem »Breitpinsler«, trafen sich Studenten, die in der spätimpressionistischen Malerei ihre Anregungen suchten. Dewalds Studienzeit bei Goebel wurde 1940 beendet, als er zum Militärdienst eingezogen und kurze Zeit später nach Paris abkommandiert wurde. Bei allen Einschränkungen konnte Dewald die Zeit im besetzten Paris auch künstlerisch nutzen: Er besuchte die Académie de la Grande Chaumière, bekam Kontakt zu zeitgenössischen Künstlern, sah in Museen, Ausstellungen und Galerien Arbeiten der französischen Impressionisten, von Cézanne, Matisse und Gauguin.<sup>72</sup>



Franz und Susanne Dewald, 1942

Susanne Skorczyk setzte unterdessen ihr Studium bei Goebel fort und schloß 1942 eine Ausbildung zur Kunsterzieherin ab. Für sie stand während dieser Studienjahre die Porträtmalerei im Vordergrund. In zwei Selbstbildnissen zeigt sie sich mit Malkittel und Pinsel, eine selbstbewußte junge Frau, die ihr Selbstverständnis als Malerin im Bild festhielt. Sie porträtierte auch Familienmitglieder und versuchte sich in Landschaften. 1942 heiratete das Paar. Susanne wohnte vorübergehend bei ihrer Familie in Hamburg, bevor sie eine Assessorinnenstelle in Pforzheim antrat. Nach Kriegsende ließ sich das Ehepaar Dewald in Grötzingen nieder. Waren in der Studienzeit sich beide als Lernende auf vergleichbarer Stufe begegnet, bemerkte Susanne nun bei ihrem Mann einen enormen Schaffensdrang und einen starken Ausdruckswillen.<sup>73</sup> Sie verfolgte seine Arbeit und erkannte ihn als begabter, origineller und erfindungsreicher an. Ihre eigenen Arbeiten erschienen ihr dagegen weniger gelungen.

Die finanzielle Situation in den Nachkriegsjahren erforderte es, daß Susanne Dewald ihre Lehrtätigkeit wieder aufnahm. Ab 1947 unterrichtete sie als Kunsterzieherin in Durlach und trug mit ihrem Verdienst wesentlich zum Unterhalt der Familie bei. In den folgenden Jahren, in denen sie von den Aufgaben der berufstätigen Frau und Mutter ganz ausgefüllt war, begleitete sie unterstützend die Entwicklung ihres Mannes, seine malerische Entfaltung und die Suche nach einem eigenen Stil in der Vereinfachung der Form. In dieser Atmosphäre von künstlerischer Kreativität fühlte auch sie sich angesprochen, hin und wieder malte sie ein Porträt. 1949 trat sie mit ihrem Mann der neuen Künstlervereinigung »Junge Gruppe Baden« bei. Aber erst nach ihrer Pensionierung fand Susanne Dewald wieder zu verstärkter eigener künstlerischer Tätigkeit. Worum sie früher hart ringen mußte, gelang ihr nun besser: sie malte größere Landschaften, im Gegensatz zu ihrem Mann die impressionistische Sichtweise beibehaltend.

Die Liste der Künstlerpaare ließe sich, auch für den südwestdeutschen Raum, in extenso erweitern. In Karlsruhe lebten und arbeiteten im 19. Jahrhundert Marie und Georg Hesse, im 20. Jahrhundert Annemarie und Erwin Heinrich, Gertrud Stamm-Hagemann und Oskar Hagemann, Helle und Rolf Lang, Gertrud Kaufmann und Willi Kümpel, in Pforzheim Vera und Albert Joho, in Mannheim Lulu Wolf und Karl Stohner. Aus dem Raum Stuttgart sind ebenfalls weitere Künstlerehen bekannt: Maria Hiller-Foell und Theodor Hiller, Mathilde Vollmöller-Purrmann und Hans Purrmann, Margarete Oehm-Baumeister und Willi Baumeister, Olly Waldschmidt-Schwarz und Arnold Waldschmidt, Lotte Lesehr-Schneider und Georg Lesehr. Andere Künstlerinnen lebten mit Architekten zusammen, wie Dora Horn-Zippelius und Hans Zippelius oder Lily Majendie und Hermann Billing jr., wieder andere mit Kunsthistorikern, wie Käthe Schaller-Härlin und Hans Otto Schaller oder Lily und Hans Hildebrandt. Mit den ausführlich vorgestellten Lebenswegen wurde versucht, die verschiedenen Ausbildungssituationen der Frauen anzusprechen, die oft schon entscheidende Weichen stellten. Die Begegnung mit dem ebenfalls künstlerisch tätigen Mann, sei es als Lehrer oder Kollege, konnte zu gemeinsamer Arbeit führen, aber ebenso zur Dominanz eines Partners und dem Rückzug des anderen. Auch die zeitgenössische Rollenerwartung, Anforderungen des täglichen Lebens, der Wunsch nach Kindern oder die Konkurrenz mit dem Mann ließen die eigene Entwicklung nicht unberührt.

## Anmerkungen

- 1 Michael Schwarz: Künstlerethen – zwischen Tradition und Emanzipation, in: *Kunstforum* Bd. 28, 4, 1978, S. 14–25.
- 2 Ebda., S. 18.
- 3 Ebda., S. 19.
- 4 Abgesehen von den Biographien zu einzelnen Künstlerinnen und Künstlern und einer Ausstellungsreihe im Kunstmuseum Bern »Künstlerpaare – Künstlerfreunde« gibt es meines Wissens keine übergreifende Betrachtung von Künstlerpaaren. Auch in neueren Publikationen über Künstlerinnen wird die Konstellation der Künstlerethen nur am Rande erwähnt, vgl.: Lucie Schauer: Die Treppe zur Spitze der Pyramide. Künstlerinnen im internationalen Bereich, und Rosemary Betterton: Die Darstellung des Mütterlichen. Der weibliche Akt im Werk deutscher Künstlerinnen um die Jahrhundertwende, beide in: *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, Ausst.Kat. Berlinische Galerie und Verein der Berliner Künstlerinnen 1992. Betterton geht auf die Ehen Modersohn/Becker und Berend/Corinth etwas ausführlicher ein.
- 5 Paolo Bianchi (Hrsg.): *Künstlerpaare u. a. m. Kleines Lexikon der Künstler – Paare*, in: *Kunstforum* 106 und 107, 1990.
- 6 Auf das Lehrer-Schülerinnenverhältnis und die Beziehung unter Kollegen geht Carola Muysers ein: Warum gibt es berühmte Künstlerinnen? in: *Profession ohne Tradition*, wie Anm. 4, S. 24.
- 7 Vgl. dazu: Germaine Greer: Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frau in der bildenden Kunst, Berlin 1980, S. 42; Mario Erdheim: Größenphantasien und Geschlechterdifferenz im Berufsbild der Künstlerin. Ethnopschoanalytische Annäherungen, in: *Profession ohne Tradition*, wie Anm. 4, S. 105 ff.
- 8 Josef August Beringer: *Badische Malerei*, 2. Aufl. Karlsruhe 1922, Neuaufl. Karlsruhe 1979, S. 93.
- 9 Vgl. Beitrag von Brigitte Baumstark in diesem Katalog.
- 10 Margarethe Hormuth-Kallmorgen. Lebensbild einer Blumenmalerin, nachgezeichnet von Gisela Nehring-Knab, Karlsruhe 1994, S. 9.
- 11 Ebda., S. 8, 23, 35.
- 12 Ebda., S. 8.
- 13 Rudolf Theilmann: Hormuth-Kallmorgen, Margarethe, in: *Badische Biographien NF*, Bd. 3, 1990, S. 133.
- 14 Margarethe Hormuth-Kallmorgen, wie Anm. 10, S. 18.
- 15 Ebda., S. 30.
- 16 Als Schülerinnen werden genannt: Fürstin zur Lippe in Detmold, Frl. Schau und Lullu Becker, ebda., S. 29, 44. Schülerin bei Hormuth-Kallmorgen war auch Clara Schuberg.
- 17 Gerlinde Brandenburger-Eisele: Malerinnen in Karlsruhe 1715–1918, in: *Karlsruher Frauen 1715–1945*, Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs, Bd. 15, Karlsruhe 1992, S. 265.
- 18 Margarethe Hormuth-Kallmorgen, wie Anm. 10, S. 57.
- 19 Vgl. Schülerliste der Malerinnenschule, GLA Karlsruhe 235/40214; Die Grötzinger Malerkolonie, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1975, S. 75.
- 20 Diesen Hinweis verdanke ich Sylvia Bieber. Zu Jenny Fikentscher siehe auch ihren Beitrag in diesem Katalog.
- 21 Wilhelm Riegger: Fikentscher, Otto, in: *Badische Biographien NF*, Bd. 1, S. 117.
- 22 Die Grötzinger Malerkolonie, wie Anm. 19, S. 30.
- 23 Ebda.
- 24 Hans Thoma: Im Winter des Lebens. Aus acht Jahrzehnten gesammelte Erinnerungen, Jena 1919, S. 72.
- 25 Josef August Beringer (Hrsg.): *Aus 80 Lebensjahren. Ein Leitbild aus Briefen und Tagebüchern*, Leipzig 1929, S. 150, Brief v. 5.11.1875.
- 26 Ebda., S. 149, Brief v. 2.11.1875.
- 27 Ebda., S. 151, Brief v. 5.11.1875.
- 28 Ebda., S. 153, Brief v. Dez. 1875.
- 29 Ebda., S. 155, Brief v. 16.1.1876, S. 157, Brief v. 23.1.1876.
- 30 Ebda., S. 172, Brief v. Dez. 1876.
- 31 Ebda.
- 32 »Meine Frau malte Blumen. Ihre Geschicklichkeit war erfreulich, ihr gutes Auge leitete sie, ihre Bilder ausstellen wollte sie nicht. Da, um unseren Karren vorwärts zu bringen, gab sie jungen Damen aus unserem Bekanntenkreis Malunterricht, mit viel Erfolg. Die Schülerinnen hingen sehr an ihr«, in: *Im Winter des Lebens*, wie Anm. 24, S. 74/75.
- 33 Alfred Lichtwark: *Reisebriefe*, hrsg. v. Gustav Pauli, Hamburg 1924, Bd. 1, S. 139. Diesen Hinweis verdanke ich Michael Ruhland. Thoma malte nach 1891 keine Stilleben mehr.
- 34 *Aus 80 Lebensjahren*, wie Anm. 25, S. 160/161.
- 35 Bruno Bushart: Zu Hans Thoma, in: *Hans Thoma 1839–1924. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt*, Ausst.Kat. Schweinfurt 1989, S. 10.
- 36 Hans Hoffmann: Ludwig Dill. Ein deutscher Landschaftler von Weltruf, S. 95 (Stadtarchiv Karlsruhe, Archiv badischer Künstler).
- 37 Ottilie Thiemann-Stoedtner: Dachauer Maler. Der Künstlerort Dachau von 1801–1946, hrsg. v. Klaus Kiermeier, Dachau 1981.
- 38 Hans Hoffmann, wie Anm. 36, S. 95.
- 39 Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 2, München 1982, S. 18.
- 40 Ulrike Grammbitter: Die Großherzoglich Badische Akademie der Bildenden Künste um die Jahrhundertwende, in: *Kunst in Karlsruhe 1900–1950*, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1981, S. 15.
- 41 Karl Fischer: Victor Weishaupt, in: *Die Rheinlande* 9, 1905, S. 124.
- 42 Brandenburger-Eisele, wie Anm. 17, S. 261.
- 43 Brigitte Baumstark: Die Großherzoglich Badische Kunstgewerbeschule in Karlsruhe 1878–1920, *Phil.Diss. Karlsruhe* 1988, S. 19.
- 44 Wilhelm Trübner 1851–1917, Ausst.Kat. Kurpfälzisches Museum Heidelberg 1994, S. 76.
- 45 *Kunst in der Residenz. Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1990, S. 390. Jörn Barns schreibt, daß Schmid-Reutte die Zeichenklasse des Münchner Künstlerinnenvereins leitete, in: *Alice Trübner (1875–1916). Kunstwerk des Monats. Führungsblatt des Kurpfälzischen Museums Stadt Heidelberg*, Nr. 119, Februar 1995.
- 46 Wilhelm Trübner: *Personalien und Prinzipien*, Berlin 1907, S. 43.
- 47 *Kunst und Künstler* 14, 1906, S. 367.
- 48 *Kunst in der Residenz*, wie Anm. 45, S. 368.
- 49 Beringer 1922, wie Anm. 8, S. 119/120.
- 50 Wilhelm Trübner 1851–1917, wie Anm. 44, S. 61.
- 51 Tilla Durieux: *Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen*, München, Berlin 1971, S. 223 ff.
- 52 Vgl. Renate Berger: »Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei«, Fischer TB Frankfurt 1987, S. 17–20. Berger bemerkt, daß Gemälde und der Nachlaß der Malerin unauffindbar seien und glaubt an keinen Zufall.
- 53 Carl Albiker: *Karl Albiker. Werkbuch*, Karlsruhe 1978, S. 9.
- 54 Ebda.
- 55 Maria Caspar-Filser – Carl Caspar. *Verfolgte Bilder*, hrsg. v. Adolf Smitmans, Städtische Galerie Albstadt 1993.
- 56 Wolfgang Hartmann: *Karl Hubbuch. Leben und Werk*, in: *Karl Hubbuch. Retrospektive*, Ausst.Kat. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais, Karlsruhe 1993.
- 57 Ebda., Abb. S. 234, 235.
- 58 Ebda., S. 57.
- 59 Hilde Hubbuch war als Gast schon 1929 in Dessau, ebda., S. 22.
- 60 Donald R. Morris, ein Freund Hildes aus New York, berichtet in einem Brief an das Paul Getty Museum, Santa Monica, 1993 über ihr dortiges Leben und ihre Arbeit (unveröffentl., Archiv Prinz-Max-Palais).
- 61 *Der weibliche Blick. Gemälde, Zeichnungen*

- gen, Druckgraphik 1897—1947, Ausst. Kat. Galerie der Stadt Aschaffenburg 1993, S. 68.
- 62 Hanna Nagel. Ich zeichne, weil es mein Leben ist, hrsg. v. Irene Fischer-Nagel, Karlsruhe 1977.
- 63 Von Thoma bis Hubbuch. Lithographien aus einer Privatsammlung, Ausst. Kat. BBK Karlsruhe 1991, S. 55.
- 64 Eine ihr angebotene Professur in Ost-Berlin schlug sie aus. Ausführliche Informationen verdanke ich einem Gespräch mit Irene Fischer-Nagel am 1. 3. 1995.
- 65 Andrea Hofmann: Künstler auf der Höri. Zuflucht am Bodensee in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, Konstanz 1989, S. 110, 143; Barbara Lipps-Kant: Gertraud Herzger von Harlessem, Reutlingen 1993.
- 66 Gertraud Herzger ..über ihr Leben als Künstlerin, Interview v. 8. 1. 1988, in: Künstler auf der Höri, wie Anm. 65, S. 150.
- 67 Lipps-Kant, wie Anm. 65, S. 8.
- 68 Wilhelm Schnarrenberger (1892—1966). Malerei zwischen Poesie und Prosa, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais, Karlsruhe 1993.
- 69 Dagmar Laier: Künstlerin im Schatten eines großen Meisters: Melitta Schnarrenberger, in: Unser Land. Heimatkalender für Neckartal, Odenwald, Bauland und Kraichgau, Heidelberg 1994, S. 182.
- 70 Ebda., S. 183.
- 71 zitiert nach: Karl-Ludwig Hofmann, Alfred Hübner: In und aus Pforzheim, Bd. 1, 63 Künstler Innen, Pforzheim 1992, S. 159.
- 72 Franz Dewald. Natur und Abstraktion, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais, Karlsruhe 1994.
- 73 Ausführliche Informationen verdanke ich einem Gespräch mit Susanne Dewald am 6. 2. 1995.



Studenten und Studentinnen der Stuttgarter Akademie, um 1910 (links außen Luise Deicher, rechts außen Ida Kerkovius)

## Die erste Generation — Künstlerinnen an den Akademien in Stuttgart und Karlsruhe

Nach der Katastrophe des Ersten Weltkrieges und der anschließenden Neuordnung der Gesellschaft in der Weimarer Republik entwickelte sich im Laufe der zwanziger Jahre in Deutschland ein auffallend stilpluralistisches Spektrum künstlerischer Strömungen. Es reicht vom Spätimpressionismus und Expressionismus über die Neue Sachlichkeit, Dada und Surrealismus bis hin zu Konstruktivismus und Abstraktion. Im Vergleich zur Metropole Berlin, die als politischer, kultureller und geistiger Mittelpunkt der Weimarer Republik für alle Tendenzen Spielraum und Entfaltungsmöglichkeiten bot, setzten sich in den anderen Kunstzentren der Republik jedoch nur einzelne der avantgardistischen Richtungen konsequent durch. Dies gilt auch für die Kunstlandschaft des deutschen Südwestens: Karlsruhe avancierte in den Nachkriegsjahren zu einem bedeutenden Zentrum des sozialkritischen Realismus und der Neuen Sachlichkeit, mit dem die Namen der Akademielehrer Karl Hubbuch, Wilhelm Schnarrenberger und Georg Scholz unlösbar verbunden sind. In Stuttgart hingegen leisteten Adolf Hölzel und sein Kreis, darunter Willi Baumeister und Oskar Schlemmer, einen gewichtigen, weit überregional ausstrahlenden Beitrag zur Entwicklung der konstruktiven und abstrakten Malerei. Einen zweiten Schwerpunkt innerhalb der Stuttgarter Kunstszene bildete — ausgeprägter und mehr beachtet als in Karlsruhe — die figürlich-expressive Richtung. Daneben konnten sich in beiden Akademiestädten weiterhin vergleichsweise traditionelle Strömungen behaupten, die insbesondere dem Spätimpressionismus oder einem heimatverbundenen Naturalismus nahestanden.

Leben und Werk der bedeutenden Künstler im deutschen Südwesten sowie die Entwicklungslinien innerhalb der verschiedenen Schülerkreise bzw. Künstlervereinigungen sind inzwischen zu einem großen Teil gründlich erforscht worden. Die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts entstandenen Kunstwerke fanden längst Eingang in Museen und Privatsammlungen, wurden auf zahlreichen Ausstellungen einem breiten Publikum vorgestellt und erlangten weitreichende Anerkennung. Im Gegensatz dazu gerieten die im Südwesten lebenden und arbeitenden Künstlerinnen — mit Ausnahme von Ida Kerkovius, Hanna Nagel, Maria Caspar-Filser, Fridel Dethleffs-Edelmann und Gretel Haas-Gerber — über viele Jahrzehnte hinweg fast völlig in Vergessenheit. Und das, obwohl gerade in den zwanziger Jahren die Zahl der Malerinnen, Graphikerinnen und Bildhauerinnen in allen Großstädten sprunghaft angestiegen war, ermöglichte doch der in der Weimarer Verfassung verankerte Gleichheitsgrundsatz der Geschlechter seit 1919 die generelle Zulassung von Frauen an staatliche Kunsthoch-

schulen und damit den lange verwehrtten Zugang zu einer fundierten Ausbildung. Die Präsenz von Künstlerinnen in der Öffentlichkeit nahm seither mehr und mehr zu. Ablesbar wird dies vor allem an der steigenden Zahl der Ausstellungsbeteiligungen, außerdem an der Organisation von Präsentationen, die ausschließlich der Kunst von Frauen vorbehalten waren, und nicht zuletzt an der zumindest partiell weiblichen Besetzung bestimmter Aufgabenbereiche im Kunstbetrieb (etwa einer Jury), die zuvor ausschließlich von Männern wahrgenommen wurden. Trotz ihrer wirtschaftlichen und sozialen Unsicherheiten boten die Jahre der Weimarer Republik mithin Möglichkeiten, wie sie bislang für Malerinnen und Bildhauerinnen nicht existiert hatten. Die neuen Chancen, deren Voraussetzungen in den politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Umbrüchen der Nachkriegszeit und der gewandelten Stellung der Frau wurzeln, wurden vielfach genutzt und ließen bald ein in jeder Hinsicht facettenreiches Spektrum weiblicher Kunst entstehen. Doch darf nicht vergessen werden, daß diese Aufbruchphase – so entscheidend sie war – nur in der kurzen Zeitspanne bis zum »Dritten Reich« bestehen konnte und daß trotz aller Errungenschaften noch etliche konservative Strukturen lebendig geblieben waren.

Infolge der seit den achtziger Jahren verstärkt einsetzenden Beschäftigung mit der Kunst von Frauen und der Etablierung der feministisch orientierten Kunstwissenschaft wurde in jüngster Zeit diesem bislang kaum beachteten Kapitel der Kunstgeschichte größere Aufmerksamkeit zuteil. Einer Spurensuche auf unbekanntem Terrain vergleichbar, konnten mittlerweile die Werke von einigen wenigen Malerinnen der Öffentlichkeit präsentiert und einzelne Aspekte ihrer Ausbildungs- und Existenzbedingungen in Publikationen näher beleuchtet werden. Zahlreiche Kunstwerke sind verschollen, fielen dem Bildersturm der Nazis zum Opfer oder gingen im Zweiten Weltkrieg unwiederbringlich verloren, einiges ist durch Zufall oder gezielte Nachforschungen vor kurzem wiederentdeckt worden. Für die Mehrzahl der in unserer Ausstellung vertretenen Künstlerinnen gilt, daß monographische Studien bis heute ein Desiderat darstellen, ebenso wie die Geschichte der Frauen an den deutschen Akademien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bisher kaum untersucht worden ist. Im folgenden kann daher nur ein unvollständiger Überblick skizziert werden, der die Ausbildungssituation vorstellen und Hinweise auf einige Künstlerinnen der zwanziger und dreißiger Jahre geben soll.

### Existenzbedingungen und künstlerische Ausbildung

Über Jahrhunderte hinweg blieben Künstlerinnen von der professionellen Ausbildung an einer Akademie weitgehend ausgeschlossen. Auch im späten 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren, der untergeordneten Stellung der Frau in der Gesellschaft und der Geringschätzung ihres Kunstschaffens entsprechend, die Möglichkeiten eines Studiums und die beruflichen Perspektiven für angehende Malerinnen oder Bildhauerinnen noch ganz erheblich eingeschränkt.<sup>1</sup> Künstlerische Beschäftigungen, die nur nebenbei und ohne größere Ansprüche ausgeübt wurden, waren in bürgerlichen Kreisen nicht verpönt; auch Erwerbstätigkeit war möglich, wenn es sich dabei um kunsthandwerkliche Arbeiten handelte.<sup>2</sup> Aber der

Wunsch, den Beruf der bildenden Künstlerin ganz ernsthaft und mit den männlichen Kollegen gleichberechtigt zu erlernen und auszuüben, stieß meist auf Unverständnis und Ablehnung, widersprach er doch der traditionellen Rollenverteilung der Geschlechter, die den Frauen in erster Linie die Familie als Lebens- und Arbeitsraum zuwies und ihnen andere Tätigkeitsbereiche nur zögernd zugestand. Die Entscheidung, eine Existenz als selbständige Künstlerin zu führen, war auch in den zwanziger Jahren noch keine Selbstverständlichkeit und in den meisten Fällen nur unter großen Schwierigkeiten und persönlichen Opfern erreichbar. Freilich gab es Ausnahmen, doch die Zahl derer, die von Anfang an durch Angehörige oder Lehrer Unterstützung erfuhren, ist auffallend gering. Selbst im 20. Jahrhundert wurden Künstlerinnen von männlicher Seite noch herablassend zu »Malweibern« degradiert<sup>3</sup>; Vorurteile, Diskriminierungen und Kontrollen begegneten ihnen auf allen Ebenen: Angefangen bei den Schwierigkeiten, eine qualifizierte Ausbildung zu erhalten, über Benachteiligungen, die sie mit Blick auf öffentliche Präsenz, Ausstellungsgelegenheiten und Existenzsicherung zwangsläufig in Kauf nehmen mußten, bis hin zu dem oft unlösbaren Konflikt, die familiären Verpflichtungen mit der künstlerischen Tätigkeit in Einklang zu bringen. In den politisch und wirtschaftlich so krisenhaften zwanziger und dreißiger Jahren kam diesen Aspekten — sie sind unter veränderten Vorzeichen teilweise heute noch aktuell — ein ganz besonderes Gewicht zu, wie an den Biographien vieler Künstlerinnen unmittelbar abzulesen ist.

Anders als in Rußland, Amerika, Skandinavien, England und Frankreich blieb den Frauen der Eintritt in die deutschen Kunsthochschulen bis nach dem Ersten Weltkrieg — von wenigen Ausnahmen abgesehen — verwehrt.<sup>4</sup> Die Argumente, mit denen die Zulassung verhindert wurde, bezogen sich vorrangig auf die Zeichenkurse mit weiblichen und insbesondere mit männlichen Aktmodellen. Die Teilnahme von Frauen an diesen Kursen war in mehr als einer Hinsicht unerwünscht: Die offiziellen Stellungnahmen wiesen stets auf die Verletzung von Sitte und Anstand hin, hinter denen sich jedoch letztlich Konkurrenzdenken, Wahrung eigener Interessen und überkommene Verhaltensmuster verbargen. Dies wird deutlich, wenn man sich die Hierarchie der Akademieausbildung vergegenwärtigt, in der gerade das Aktstudium den höchsten Rang einnahm und als unverzichtbare Voraussetzung »hoher Kunst« — d. h. der Historienmalerei, allegorischer oder mythologischer Szenen sowie religiöser Themen — galt. Wer diese Stufe nicht erreichte oder wie die Künstlerinnen nicht erreichen durfte, mußte sich folglich mit der weniger angesehenen Landschafts-, Porträt- oder Stillebenmalerei begnügen.<sup>5</sup> Bis ins 20. Jahrhundert hinein wurde der akademische Aktzeichenunterricht den Frauen selbst dann noch vorenthalten, wenn sie bereits einen Studienplatz an einer Kunsthochschule eingenommen hatten.

Angesichts dieser Situation verwundert es nicht, daß sich Künstlerinnen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts darum bemühten, das ungenügende Lehrangebot und ihre Interessensvertretung nach außen durch die Gründung spezieller Schulen und durch die Selbstorganisation in Vereinen zu verbessern. Vorreiter für eine ganze Reihe ähnlicher Initiativen waren der 1867 ins Leben gerufene »Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin«, dann 1882 der »Künstlerinnen-Verein« in München, denen

jeweils einige Zeit später Unterrichtsanstalten angeschlossen wurden. 1885 erfolgte die Gründung der Karlsruher Malerinnenschule, die zu den frühesten Lehrinstituten dieser Art in Deutschland gehörte. In Stuttgart konstituierte sich 1893 der »Württembergische Malerinnenverein«. <sup>6</sup> Diese Einrichtungen konnten das Ausbildungsdefizit wenigstens ansatzweise verbessern, stellten jedoch keineswegs einen vollgültigen Ersatz für das Studium an einer Kunsthochschule dar. Aktzeichenkurse wurden – zumindest zeitweise – sowohl am Lehrinstitut in Karlsruhe als auch vom Stuttgarter Malerinnenverein angeboten.

Ein Studienaufenthalt in Paris, das um die Jahrhundertwende und in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg auf die jungen Nachwuchskünstler wie ein Magnet wirkte, war auch bei den angehenden Malerinnen und Bildhauerinnen sehr begehrt. Wer die Möglichkeit hatte, begab sich in die französische Kunstmetropole, um dort von dem besseren Ausbildungsangebot zu profitieren, die avantgardistischen Strömungen unmittelbar kennenzulernen und in der viel offeneren Atmosphäre neue Eindrücke aufzunehmen. Von den heute bekannten Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts sind in diesem Zusammenhang Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz oder Sonia Delaunay <sup>7</sup> zu nennen; unter den Malerinnen im deutschen Südwesten ist auf Clara Ris, Käthe Schaller-Härlin, Martha Kropp und Mely Joseph hinzuweisen. Die renommierten Pariser Privatakademien Colarossi und Julian, wo aller Wahrscheinlichkeit nach die Aktzeichnungen von Clara Ris entstanden sind (Abb. S. 291–293), konnten sich über mangelnden Zulauf nicht beklagen. <sup>8</sup>

In Deutschland wurde die Forderung nach gleichberechtigter Akademieausbildung indes immer drängender: Dahinter stand der Wunsch nach einer klaren Abgrenzung von den Dilettantinnen, die – so formulierte es Henni Lehmann 1913 in einem Vortrag – »ohne Selbstkritik ihre Schöpfungen in die Welt schleudern, den Geschmack verderben und die ernsthafte Frauenkunst als solche diskreditieren.« <sup>9</sup> Unabdingbare Voraussetzung für Anerkennung und Erfolg war die Aneignung jener Professionalität, die den für und von Männern entworfenen künstlerischen Konventionen entsprach und die nur über eine gleichgerichtete Ausbildung erreicht werden konnte. Nach wie vor war das Studium an einer Akademie umfassender als alle Alternativen – ganz abgesehen davon, daß das dazugehörige Förderungssystem zweifellos größere Vorteile bot. <sup>10</sup> Nicht vergessen werden sollte aber auch die Tatsache, daß die Kosten eines staatlichen Studiums erheblich niedriger ausfielen als der private Unterricht. Die langersehnte Zulassung zur akademischen Ausbildung erfolgte schließlich ausgerechnet in jener Phase, als sich männliche Vertreter der Avantgarde bereits zunehmend von ihr distanzieren, indem unabhängige Künstlergruppen mit eigenständigem Ausstellungsprogramm gegründet wurden. <sup>11</sup>

An ausführlichen Stellungnahmen, die den vielzitierten »Dilettantismus« des weiblichen Kunstschaffens im 19. und frühen 20. Jahrhundert theoretisch untermauern wollten, bestand kein Mangel. Allerdings machte man darin nicht die soziale Abhängigkeit der Frauen und das völlig unzureichende Ausbildungsangebot verantwortlich, sondern verwies – dem Geschlechterdualismus in der zeitgenössischen Philosophie entsprechend – auf die »weibliche Natur« schlechthin, der jegliche schöpferische Produkti-

vität abgesprochen wurde.<sup>12</sup> Wie hartnäckig sich die Auffassung vom männlichen Privileg der Kunstausübung selbst noch im 20. Jahrhundert hielt, mithin zu einem Zeitpunkt, als sich die Ausbildungssituation längst grundlegend gewandelt hatte, belegen beispielhaft die Ausführungen von Hans Hildebrandt in seinem 1928 erschienenen Buch »Die Frau als Künstlerin«. Der Stuttgarter Kunsthistoriker, verheiratet mit der Malerin Lily Hildebrandt, wollte zwar fraglos auf die Leistungen der Malerinnen, Bildhauerinnen und Architektinnen aus Vergangenheit und Gegenwart aufmerksam machen, er bekannte sich darin aber ohne Umschweife zu seiner Einstellung, daß den Frauen — auch im aktuellen Kunstgeschehen — grundsätzlich nur »die zweite Stimme im Orchester« zukommen könne. Das Resümee seiner Abhandlung, als apodiktisches Beispiel für die vorurteilsbeladene männliche Einschätzung weiblicher Kunstäußerungen oft zitiert, lautet wie folgt: »Nur in 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. Und es fragt sich, ob sie es je erreichen wird. Nicht, weil dem weiblichen Geschlechte die letzte Genialität versagt ist. Die Frau hat sie. Doch auf anderen Gebieten als auf jenen, auf denen sie dem Manne eignen mag. Das Weib besitzt sie, wo es seine leiblich-geistige Persönlichkeit ohne jede Einschränkung einsetzen kann: im Leben und in der Liebe.«<sup>13</sup>

#### Künstlerinnen in Stuttgart

Die Öffnung der Akademien für Künstlerinnen in Deutschland hatte nach der Jahrhundertwende allmählich eingesetzt, etwa zur gleichen Zeit, als auch die Universitäten nach und nach Frauen zum Studium zuließen.<sup>14</sup> Entsprechend war die Situation an den einzelnen Kunsthochschulen vor und während des Ersten Weltkrieges noch recht unterschiedlich, wie der Vergleich zwischen Stuttgart und Karlsruhe beispielhaft demonstriert: Während in der badischen Residenz der Akademiebesuch für Studentinnen — abgesehen vom Lithographie-Unterricht, an dem sie seit 1900 teilnehmen durften<sup>15</sup> — erst nach Kriegsende möglich war<sup>16</sup>, nahm die Königlich-Württembergische Kunstschule in Stuttgart (seit 1901 Königliche Akademie der Bildenden Künste) Frauen — wie beispielsweise Maria Caspar-Filser<sup>17</sup> — schon vor der Jahrhundertwende zur Ausbildung an, allerdings zunächst in gesonderten »Damenklassen«. Seit 1906 erfolgte dann die Zulassung zum regulären Akademiestudium einschließlich der Meisterklassen.<sup>18</sup> Doch bestanden auch nach dieser Bewilligung vorerst noch einige Einschränkungen. So war die Zahl der Studienplätze auf zwölf begrenzt; alle Kandidatinnen hatten das schriftliche Einverständnis der Eltern vorzuweisen, was sonst nur von minderjährigen Bewerbern verlangt wurde; ferner waren sie verpflichtet, ihre persönlichen Lebensverhältnisse mitzuteilen. Die Studiendauer umfaßte in der Regel anstatt acht nur fünf Jahre, außerdem durften die Absolventinnen nicht von allen Lehrern ausgebildet werden.<sup>19</sup> Die genannten Einschränkungen waren vermutlich der Grund dafür, daß der Unterricht 1910 durch die Gründung einer zusätzlichen Damenklasse unter der Leitung von Adolf Hölzel, dem bedeutenden Maler, Kunsttheoretiker und Wegbereiter der Abstraktion, erweitert wur-

de. Hölzels Damenmalklasse, die wahrscheinlich nicht offiziell im Lehrplan verankert war, bestand bis 1913.<sup>20</sup>

Auf diese Weise wurden in Stuttgart bereits vor dem Ersten Weltkrieg überaus fruchtbare Grundlagen für eine im Vergleich zu vielen anderen Akademiestädten auffallend fortschrittliche Künstlerinnenausbildung gelegt. Die entscheidende Rolle kam dabei Hölzel zu, der zunächst an der Dachauer Malerschule gewirkt hatte und Ende 1905 dem Ruf an die Stuttgarter Akademie als Nachfolger Kalckreuths und Leiter einer Komponierklasse folgte. Kurz zuvor hatte er sein erstes fast abstraktes Bild, die »Komposition in Rot I« vollendet, ein Werk, das den von ihm eingeforderten Autonomieanspruch der Kunst durch die Konzentration auf das Farben- und Formensehen in fast programmatischer Weise verdeutlicht. Die Aufgabe der Kunst sah Hölzel nicht vorrangig in der Darstellung der Wirklichkeit oder der Veranschaulichung bestimmter inhaltlicher Aussagen, sondern in der Schaffung einer neuen, auf bildimmanenten Gesetzen und der geistig-sinnlichen Wirkung der Farbformen beruhenden Ästhetik: »Wir können in der Malerei«, so führte er aus, »vom Gegenständlichen ausgehen, doch erhalten wir Künstler Resultate nur, wenn wir das Gegenständliche auf die Wirkung der Mittel basieren. Die Mittel, die uns zur Verfügung stehen, sind außer den technischen mit ihren Geheimnissen, die Linie, die Form, die Abtönung und die Farbe. In ihren glücklichen Ausnutzungen, insbesondere von Gegensätzen und Vermittlungen, liegt die Kunst des Malers.«<sup>21</sup> Ausgehend von der systematischen Analyse der Formen und Farben sowie der Gesetzmäßigkeiten ihrer Beziehungen und Wirkungen in den Meisterwerken der älteren und neueren Kunstgeschichte entwickelte Hölzel seine Lehre vom Primat der künstlerischen Mittel. Von ihm selbst nie in zusammenhängender Form publiziert, gehört sie dennoch zu den wegweisenden Künstlertheorien des 20. Jahrhunderts und begründete eine stark formal ausgeprägte Kunstrichtung.<sup>22</sup> Unkonventionell in der Vermittlung seiner Erkenntnisse und als Pädagoge stets darauf bedacht, das selbständige künstlerische Denken seiner Studenten zu fördern, versammelte er eine Vielzahl an schöpferischen Begabungen um sich.<sup>23</sup> Neben den Künstlergemeinschaften »Die Brücke« in Dresden und »Der Blaue Reiter« in München bildete die Stuttgarter Gruppe um Adolf Hölzel ein bedeutendes Zentrum der modernen Malerei in Deutschland. Zu dem Kreis der Schüler, aus dem so bekannte Künstler wie Johannes Itten, Willi Baumeister und Oskar Schlemmer hervorgegangen sind, gehörten auch erstaunlich viele Frauen.

Maria Foell (seit 1923 Hiller-Foell) war eine der ersten Künstlerinnen, die das Studium bei Hölzel an der Stuttgarter Akademie aufnahmen.<sup>24</sup> Als Tochter deutschstämmiger Eltern kurz zuvor von Odessa nach Stuttgart übersiedelt, besuchte sie seit 1906 seinen Unterricht. Bereits 1907/08 wurde sie, zusammen mit Josef Eberz und Heinrich Eberhard, in die Meisterklasse Hölzels aufgenommen. Etwa sechs Jahre später beendete sie die Ausbildung, trat – wie ihre Studienkollegin und Freundin Luise Deicher – dem »Württembergischen Malerinnenverein« bei und lebte in der folgenden Zeit als freie Künstlerin in Stuttgart. In dieser Phase begann ihre Beteiligung an Ausstellungen – zunächst noch vereinzelt (z. B. »Hölzel und sein Kreis«, 1916 im Freiburger Kunstverein), dann jedoch immer häufiger und mit wachsendem Erfolg. In den zwanziger Jahren



Maria Hiller-Foell, Marienleben, Chorfenster für die Domkirche St. Martin in Rottenburg, 1929/30

waren Maria Hiller-Foells Bilder regelmäßig in wichtigen Ausstellungen vertreten, auch in der Stuttgarter Sezession.<sup>25</sup> Frühe Arbeiten zeigen unverkennbar den Einfluß der künstlerischen Auffassung Hölzels, so etwa das pastos gemalte »Weiße Stilleben« von 1913 (Abb. S. 59). Seine flächenbetonte, abstrahierte Darstellung und der bewußte Verzicht auf die zentralperspektivische Wiedergabe des Raumes erinnern an das Vorbild Cézannes und lassen die dem französischen Meister folgende Lehre Hölzels anschaulich werden, wonach jeder Naturgegenstand im Bild soweit als möglich einer vereinfachten Grundform anzunähern sei. Auch im »Damenporträt« von 1913/14 (Abb. S. 58), das

als wichtigstes und stilistisch eigenständigstes Werk der Anfangszeit gilt, sind die von Hölzel entwickelten Kompositionsrichtlinien konsequent angewandt. Das in die Fläche eingebundene Bildnis der jungen Frau erscheint als vollkommen ausgewogene Komposition. Ihre harmonische Wirkung beruht auf der mit den Bildachsen korrespondierenden Anordnung der Figur, auf der durchdachten Verteilung der kontrastierenden Hell-Dunkel-Werte, auf den zurückhaltend aber überlegt eingesetzten Farben und dem Gegensatz von lasierendem und pastosem Auftrag. Ein dynamischer Zug im kompositionellen Aufbau ergibt sich durch die Wendung des Gesichts ins Profil, wodurch die rechte Bildseite akzentuiert wird. Das Gegengewicht hierzu übernimmt der links unten erkennbare, vom Bildrand überschrittene Schirm. Im Zusammenhang mit diesem und vergleichbaren Gemälden ist zutreffend auf die Nähe zur Münchner Malerei um 1910, etwa von Gabriele Münter, aufmerksam gemacht worden.<sup>26</sup>

In den Jahren des Ersten Weltkrieges und kurz danach setzten sich expressionistische und kubistische Einflüsse im malerischen – leider nur als Fragment erhaltenen – Werk Maria Hiller-Foells durch. Im fast quadratischen, undatierten »Großen Landschaftsbild« (Abb. S. 299) kündigt sich diese Entwicklung noch zurückhaltend an. Deutlicher wird die Auseinandersetzung mit den avantgardistischen Tendenzen jedoch in dem Gemälde »Ruhende Frau mit Katzen« (Abb. S. 60), das durch die kristalline Auffächerung des Lichtraums und chromatisch unterteilte Farbflächen gekennzeichnet ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist dieses Bild identisch mit der ursprünglich »Komposition« betitelten Arbeit, welche die Künstlerin 1923 – im selben Jahr, in dem sie den Architekten und Maler Theodor Hiller heiratete – auf der »Großen Deutschen Kunstausstellung für freie und angewandte Kunst« in Karlsruhe präsentierte.<sup>27</sup> Dort fand das Werk so großen Anklang, daß es von der Stadt Karlsruhe zum Preis von 1000 Goldmark erworben wurde – der erste städtische Ankauf eines Gemäldes, das von einer Künstlerin geschaffen worden war.<sup>28</sup> In eigenwilliger Anlehnung an die Neue Sachlichkeit wandte sich Maria Hiller-Foell etwa gleichzeitig auch verstärkt der Darstellung von Stilleben zu (Abb. S. 300).

Neben die Malerei traten in den zwanziger Jahren zwei neue, an die Architektur gebundene Arbeitsgebiete, mit denen sich auch Hölzel intensiv beschäftigte: Glasfensterentwürfe und monumentale Wandbilder. In beiden Bereichen übernahm Maria Hiller-Foell bedeutende private und öffentliche Aufträge. Nach ihren Entwürfen wurden Glasfenster für Kirchen unter anderem in Weilheim/Teck, Rottenburg<sup>29</sup> (Abb. S. 207), Freudenstadt und Stockach ausgeführt. Für den nach Plänen von Paul Bonatz neuerbauten Stuttgarter Hauptbahnhof hatte sie bereits 1922 das Fresko »Ruhende Frauen« geschaffen (Abb. S. 208), das sich im Speisesaal des Bahnhofrestaurants befand und im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde.<sup>30</sup> Nach 1933 sind keine öffentlichen Aufträge mehr bekannt, auch scheinen im letzten Lebensjahrzehnt kaum noch Gemälde entstanden zu sein.<sup>31</sup>

Wie Maria Hiller-Foell gehört auch die aus Waiblingen stammende Malerin Luise Deicher zur ersten Generation der Hölzel-Schülerinnen.<sup>32</sup> 1908 absolvierte sie zunächst das Grundstudium in der Zeichenklasse und besuchte dann von 1910 bis 1913 den Unterricht von Adolf Hölzel.<sup>33</sup> Die wenigen Arbeiten, die sich aus dieser Zeit erhalten haben, sind flächenbetont komponiert und von Hölzels Prinzip des »synthetischen Sehens« beeinflusst.<sup>34</sup>



Maria Hiller-Foell, Ruhende Frauen, 1922, Fresko im Speisesaal des Stuttgarter Hauptbahnhofs (zerstört)



Eugenie und Luise Deicher, um 1910



Luise Deicher, Jugoslawien, 1932,  
Privatbesitz

Als 1913 Heinrich Altherr aus Karlsruhe an die Stuttgarter Akademie berufen wurde, wechselte Luise Deicher in seine Komponierklasse über, in der sie als Meisterschülerin bis 1917 blieb. Gemälde wie »Die armen Buben« (Abb. S. 62) lassen die nachhaltige Auseinandersetzung mit Altherr's düster-expressiven, symbolhaften Figuren und seiner auf graubraune Töne reduzierten Farbpalette anschaulich werden. Anlehnungen an die internationale Moderne, hier besonders an die Malerei des frühen Picasso, von der auch Altherr selbst fasziniert war<sup>35</sup>, sind dabei nicht zu übersehen. Im Rückblick betrachtet, erweisen sich die zwanziger Jahre zweifellos als die fruchtbarste Schaffenszeit der Künstlerin, in der sie auch einen eigenen Schülerkreis unterrichtete. Neben einer Vielzahl an Zeichnungen entstanden mehrere Bildgruppen, die das Aufgreifen und eigenständige Umsetzen unterschiedlicher Vorbilder der Malerei des frühen 20. Jahrhunderts bezeugen: Beispielsweise die Reihe der »Badenden«, die in der Tradition Cézannes stehen (Abb. S. 310), oder die lichtdurchfluteten Schilderungen sommerlicher Gartencafés (Abb. S. 63), die nicht nur in der Flächenbetonung und farbigen Gestaltung, sondern auch thematisch an Werke des Expressionisten August Macke anknüpfen.<sup>36</sup> Bildnisse wie das »Porträt der Schwester Eugenie« von 1925 (Abb. S. 309) und die Reihe der Selbstporträts stehen zwar größtenteils der figürlichen Auffassung von Altherr nahe, unterscheiden sich jedoch durch ihre hellere und wärmere Farbigkeit von seinen dunkeltonigen Bildern. Erwähnt seien außerdem Stilleben und vor allem Landschaften (Abb. S. 209), die Eindrücke zahlreicher Reisen widerspiegeln.

Die Beteiligung an Ausstellungen setzte in der Zeit des Ersten Weltkrieges ein (z. B. Künstlerinnen-Bund im Badischen Kunstverein Karlsruhe 1916), um dann in den zwanziger Jahren ihren Höhepunkt zu erreichen. In den dreißiger Jahren zog sich Luise Deicher jedoch mehr und mehr von der Öffentlichkeit zurück<sup>37</sup> und konzentrierte sich zunehmend auf Blumenstillleben und Interieurdarstellungen. Auch nach 1945 entstanden noch Bilder, meist private Auftragsarbeiten, die aber nicht mehr die künstlerische Bedeutung und Ausdruckskraft der früheren Werke erreichten.<sup>38</sup>

Unter den zahlreichen Schülerinnen Hölzels hat Ida Kerkovius den weitaus größten Bekanntheitsgrad erreicht; mit Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker und Gabriele Münter zählt sie heute zu den bedeutendsten deutschen Künstlerinnen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Darüber hinaus ist sie die offensichtlich einzige Frau aus dem Kreis um Hölzel, die nach dem Vorbild des Lehrers – allerdings wesentlich später als er – den Schritt in die Abstraktion wagte.<sup>39</sup> In ihrer Heimatstadt Riga empfahl ihr eine namentlich nicht bekannte Malerin, deren Bilder sie beeindruckt hatten, die Ausbildung bei Adolf Hölzel. So kam es, daß Ida Kerkovius im Anschluß an eine 1903 unternommene Italienreise für fünf Monate bei Hölzel in Dachau in die Lehre ging. Danach kehrte sie in ihr Elternhaus nach Riga zurück. Nach einem kürzeren Aufenthalt in Berlin und dem wenig ermutigenden Besuch der dortigen privaten Kunstschule von Adolf Mayer erfolgte 1908 der Umzug nach Stuttgart und der Beginn des Studiums bei Hölzel, mit dem sie zeitlebens menschlich und künstlerisch verbunden blieb. Bereits 1910 wurde Ida Kerkovius Meisterschülerin mit eigenem Atelier, bald darauf Hölzels Assistentin mit der Aufgabe, die noch nicht zur Malklasse zugelassenen Schüler – unter ihnen auch Johannes

Itten — zu unterrichten. In den folgenden Jahren ist nicht nur der Einfluß des Lehrers in ihrem Werk, sondern umgekehrt auch die Einwirkung ihrer Kunst auf Hölzels Malerei spürbar.<sup>40</sup> Seit 1911 arbeitete sie als selbständige Künstlerin in Stuttgart; in diesem Jahr stellte sie bei Herwarth Waldens Berliner »Sturm-Galerie« aus, und 1916 war sie mit mehreren Arbeiten in der Präsentation »Hölzel und sein Kreis« des Freiburger Kunstvereins vertreten. Am Anfang der Stuttgarter Zeit entstand 1908 das erste Selbstbildnis (Abb. S. 308), ein expressives Porträt, das sich in eng gefaßtem Bildausschnitt und lockerem Pinselduktus auf die Wiedergabe des Gesichts konzentriert und von den späteren Stilentwicklungen noch weit entfernt ist. Kopfform und physiognomische Details werden mit kräftigen Strichen umrissen bzw. aus den dunklen Schattenzonen heraus entwickelt, wobei die Farbe aber nur in den Partien des Antlitzes pastose Qualitäten gewinnt.

Wie in Dresden, Halle, Magdeburg, Karlsruhe und anderen Städten bildete sich auch in Stuttgart 1919 ein Ortsverband der revolutionär gesinnten Berliner »Novembergruppe«, die sogenannte Üecht-Gruppe, zu deren Gründungsmitgliedern Willi Baumeister und Oskar Schlemmer zählten. Ihre Absicht war es, die internationale Avantgarde in Stuttgart durch Ausstellungen bekannt zu machen und die künstlerische Ausbildung zu reformieren.<sup>41</sup> In der »Zweiten Herbstschau Neuer Kunst« der Üecht-Gruppe 1920 waren unter den ausstellenden Gästen auch einige Künstlerinnen vertreten, so Ida Kerkovius mit der futuristisch inspirierten »Anbetung« (Abb. S. 210), außerdem Gertrud Koref-Stemmler und Lily Hildebrandt. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Graphikmappe, die wenige Jahre später von einem Teil der Schüler und Schülerinnen Hölzels zusammengestellt und dem Meister zu seinem 70. Geburtstag am 13. Mai 1923 überreicht wurde. Sie befindet sich heute im Besitz der Galerie der Stadt Stuttgart und umfaßt 32 Beiträge in unterschiedlichen Techniken. 31 Künstler waren beteiligt, als einzige stellte Ida Kerkovius zwei Blätter zur Verfügung.<sup>42</sup> Diese Mappe enthält unter anderem folgende Arbeiten: eine Buntpapiercollage von Lily Hildebrandt (Abb. S. 210), deren naiv anmutende Bildsprache den eigenwilligen und phantasievollen Hinterglasmalereien der Künstlerin aus den zwanziger und dreißiger Jahre nahesteht (Abb. S. 69); das Aquarell »Dame im Park« von Klara Neuburger (Abb. S. 64); eine Zirkusdarstellung von Hedwig Pfizenmayer (Abb. S. 210), die den kristallinen, vom Expressionismus beeinflussten Stil der Künstlerin in den zwanziger Jahren beispielhaft vertritt (Abb. S. 67), und schließlich eine konstruktivistisch-kubistische Komposition von Gertrud Koref-Stemmler, die sie Hölzel »in grösster Verehrung« widmete (Abb. S. 211).<sup>43</sup>

Entscheidend für die weitere Entwicklung des künstlerischen Schaffens von Ida Kerkovius war ihre Zeit am Bauhaus in Weimar, wo sie zwischen 1921 und 1923 regelmäßig im Wintersemester Kurse besuchte und die Technik der Weberei erlernte. Dort traf sie erneut mit Schlemmer und Itten zusammen, ihrem ehemaligen Schüler an der Stuttgarter Akademie, außerdem begegnete sie Paul Klee, Wassily Kandinsky und Lyonel Feininger, deren Kunst neue Anregungen vermittelte. Damals entstanden die ersten Webteppiche in abstrakter Formensprache, in der Malerei dagegen schuf sie entsprechende Werke erst nach 1930. Die Einflüsse der Bauhaus-Zeit blieben im gesamten Oeuvre der zwanziger Jahre gegenwärtig, auch



Ida Kerkovius, Anbetung, 1916



Lily Hildebrandt, Dorf, 1923, Galerie der Stadt Stuttgart



Hedwig Pfizenmayer, Circus (Jonglierender Chinese), 1923, Galerie der Stadt Stuttgart



Gertrud Koref-Stemmler, Komposition mit weiblicher Figur, 1923, Galerie der Stadt Stuttgart



Adolf Hölzel und Ida Kerkovius, um 1931

im »Selbstbildnis« von 1929 (Abb. S. 76), dessen konstruktive Strenge in gedämpften Farben an Schlemmers Stilisierung der menschlichen Figur anknüpft, ohne jedoch die extreme Geometrisierung zu übernehmen und ohne auf die Charakterisierung der individuellen Erscheinung zu verzichten.<sup>44</sup> Hinweise auf die Tätigkeit als bildende Künstlerin sucht man in dieser Selbstdarstellung gleichwohl vergebens.

Ein im Vergleich viel leuchtenderer Farbakord bestimmt die Wirkung der »Verkündigung« von 1932 (Abb. S. 77). Das Gemälde fügt sich aus ineinander verschränkten, geometrisierenden Flächenteilen zusammen; der lebhaftige Farbrhythmus setzt kontrastreiche Akzente und lässt Figuren und Raum zu einer Einheit verschmelzen. Wie alle Bildelemente, so sind auch die sitzende und die schwebende Figur ins Zeichenhafte abstrahiert. Einige wenige typisierte Merkmale weisen die sitzende Gestalt als Selbstbildnis der Malerin aus. Das in der christlichen Kunst so traditionsreiche Thema der Verkündigung erfährt auf diese Weise eine überraschende Bedeutungserweiterung, die – überblickt man das Gesamtwerk – allerdings singular geblieben ist.

Mit Beginn der NS-Diktatur verschlechterte sich die Arbeitssituation für Ida Kerkovius gravierend. 1933 mit Ausstellungsverbot belegt, zog sie sich in die innere Emigration zurück, unternahm zwischen 1934 und 1939 mehrere Auslandsreisen und ging trotz des später verhängten Malverbots künstlerisch ihren selbstbestimmten Weg unbeirrt weiter. Einige ihrer Gemälde wurden als »entartet« bezeichnet und aus öffentlichen Sammlungen – so auch aus der Karlsruher Kunsthalle – entfernt.<sup>45</sup> 1944 zerstörte ein Bombenangriff ihr Atelier, bei dem ein Großteil der bis zu diesem Zeitpunkt geschaffenen Arbeiten vernichtet wurde. Allen Widerständen zum Trotz schuf Ida Kerkovius in jenen Jahren Landschaftsdarstellungen von oft märchenhaft-poetischer Stimmung, so die »Polnische Landschaft« (Abb. S. 107) oder das Bild »Seerosenteich mit zwei Mädchen« (Abb. S. 108), das sie 1945 auf eine Hakenkreuzfahne malte. Bis ins hohe Alter künstlerisch aktiv, fand ihr Werk nach dem Krieg – im Gegensatz zu den allermeisten Künstlerinnen ihrer und der nachfolgenden Generation – rasch Anerkennung und Würdigung.

Unter den Stuttgarter Künstlerinnen war Ida Kerkovius jedoch nicht die einzige, die direkt oder indirekt der Verfolgung durch die Nationalsozialisten ausgesetzt war und deren Arbeiten teilweise oder fast vollständig zerstört wurden. Berufsverbote erhielten auch Lily Hildebrandt, die als Jüdin nicht Mitglied der Reichskulturkammer werden konnte<sup>46</sup>, und Gertrud Koref-Stemmler, deren Mann jüdischer Abstammung war. Die Jüdinnen Alice Haarbürger, Maria Lemmé, Käthe Loewenthal und Klara Neubürger – alle Mitglieder des Württembergischen Malerinnenvereins und außer Haarbürger Schülerinnen von Hölzel – emigrierten nicht, sondern blieben aus unterschiedlichen Gründen in Deutschland, bis es zu spät war: Sie wurden 1941 bzw. 1942 verhaftet, in Konzentrationslager deportiert und dort ermordet.<sup>47</sup>

Die überwiegende Mehrzahl der Künstlerinnen, die in den Jahren zwischen den Weltkriegen im Raum Stuttgart tätig waren, gehörte dem engen Kreis um Hölzel an. Doch es gab auch Ausnahmen, etwa Käthe Härlin (seit 1911 Schaller-Härlin): Sie wird zwar als Gasthörerin Hölzels genannt, hatte jedoch bereits vor ihrer Niederlassung in Stuttgart 1905 prägende

künstlerische Erfahrungen durch die Ausbildung in München und durch Studienaufenthalte in Florenz und Paris gesammelt. Wandmalereien und Glasfenster, insbesondere für die Kirchenbauten Martin Elsässers, bilden den einen Schwerpunkt ihres Schaffens. Darüber hinaus war Käthe Schaller-Härlin eine gefragte Porträtmalerin, die im Laufe der Jahrzehnte eine beeindruckende Anzahl an Bildnissen hervorgebracht hat<sup>48</sup>, darunter auch Porträts der Familie von Hugo Borst (Abb. S. 212), dem bedeutenden Stuttgarter Sammler und Kunstförderer.

Eine weitere Ausnahme ist die Malerin und Zeichnerin Lotte Schneider (seit 1938 Lesehr-Schneider), die ihre Ausbildung in den zwanziger Jahren bei Arnold Waldschmidt, Hölzels Nachfolger, und bei Anton Kolig an der Stuttgarter Akademie begann. Um 1930 studierte sie einige Zeit in Berlin und traf dort mit Hanna Nagel zusammen, von der sie mehrfach porträtiert wurde (Abb. S. 338). Die Themen ihrer Arbeiten sind weit gespannt, doch in den Anfangsjahren dominieren Aktstudien (Abb. S. 212) und Bildnisse.<sup>49</sup> Zahlreiche Selbstporträts zeugen schon früh von der kritisch-offenen Auseinandersetzung mit der eigenen Person und mit der selbstgewählten Rolle als Künstlerin (Abb. S. 72, 329). Darüber hinaus lassen die Bildniszeichnungen der späten zwanziger Jahre das ausgeprägte Interesse an bestimmten Menschentypen und an eher ungewöhnlichen, auffälligen Physiognomien anschaulich werden (Abb. S. 328, 330). Genau beobachtend und zum Teil betont expressiv, stehen diese Darstellungen in der Themenwahl und kraftvollen Strichführung den aktuellen Tendenzen von Verismus und Neuer Sachlichkeit nahe – Strömungen also, die innerhalb der Stuttgarter Kunstszene der zwanziger Jahre keine so vorherrschende Rolle wie in Karlsruhe spielten. Aber auch für das Werk von Lotte Lesehr-Schneider gilt, daß ein Großteil der bis 1945 geschaffenen Arbeiten den Kriegswirren zum Opfer fiel.

### Künstlerinnen in Karlsruhe

Anders als Stuttgart fand Karlsruhe im frühen 20. Jahrhundert nur mühsam und mit auffälliger Verzögerung den Anschluß an die internationale Moderne in der bildenden Kunst. Im Verlauf des Ersten Weltkrieges wurden immer häufiger kritische Stimmen laut, die auf den »Niedergang Karlsruhes als Kunststadt« hinwiesen und die Verarmung der hiesigen Kunstszene beklagten.<sup>50</sup> So betonte der Karlsruher Akademieprofessor Walter Georgi 1917 in einem an das badische Kultusministerium gerichteten Brief, daß »die Kunstverhältnisse in Baden [. . .] in vieler Beziehung der Auffrischung bedürfen. Es ist nötig, es einmal auszusprechen, daß wir in Baden, besonders in Karlsruhe, in allen Punkten, die Kunst betreffend, arg ins Hintertreffen geraten sind. [. . .] Man braucht nur einen Blick auf unsere Nachbarstadt Stuttgart zu werfen, um den ungeheuren Vorsprung dieser Stadt gegen Karlsruhe zu sehen.«<sup>51</sup> Obwohl nicht ausdrücklich angesprochen, trifft diese allgemein gehaltene Kennzeichnung der Unterschiede auch auf die spezifische Situation in der akademischen Kunstausbildung der Frauen zu.

Seit 1917/18 sind Bemühungen bekannt, den in vielerlei Hinsicht rückständigen Verhältnissen an der Karlsruher Akademie – hervorgerufen durch die konservative Haltung etlicher Lehrer und die Vakanz wichtiger Profes-



Käthe Schaller-Härlin, Bildnis Lotte Borst, 1926



Lotte Lesehr-Schneider, Mulattin, um 1929



Lotte Lesehr-Schneider, um 1932

sorenstellen<sup>52</sup> – entgegenzuwirken und eine Reform der künstlerischen Ausbildung einzuleiten. Das vorrangige Ziel bestand darin, freie und angewandte Kunst sowie Architektur im Sinne des Bauhausgedankens wieder enger miteinander zu verbinden. Diese Absichten führten am 1. Oktober 1920 dazu, daß Akademie und Kunstgewerbeschule in der Badischen Landeskunstschule vereint wurden. Im November 1919 hatten auch die Studenten Stellung zur geplanten Neuorganisation genommen und in einer Versammlung ihre Forderungen artikuliert. Kurz und bündig wurde im Protokoll der Sitzung vermerkt, daß es »für die Studierenden keine Altersgrenze noch Geschlechtsunterschiede« geben dürfe.<sup>53</sup> Ganz offensichtlich war die Frage der Akademieöffnung für Frauen zu diesem Zeitpunkt kein Thema mehr: Im Studienjahr 1919/20 zählen die Schülerlisten der Akademie bei insgesamt 108 namentlichen Eintragungen erstmals sechs Studentinnen auf, unter ihnen auch Else Hornung.<sup>54</sup> Im darauffolgenden Jahr, d. h. nach der Zusammenlegung von Kunstgewerbeschule und Akademie, befanden sich unter den insgesamt 328 Absolventen bereits 61 Schülerinnen.<sup>55</sup> In der Folgezeit nahm das Interesse sowohl auf männlicher wie auf weiblicher Seite kontinuierlich zu, wobei Studentinnen in überproportional hoher Zahl ausschließlich in den kunsthandwerklichen Klassen zu finden sind. Bezeichnenderweise waren auch nur in diesem Bereich Frauen als Lehrkräfte tätig.<sup>56</sup> Nach 1938/39 änderten sich die Verhältnisse jedoch grundlegend: Bedingt durch die Kriegsjahre studierten erstmals mehr Frauen als Männer an der nun »Badische Hochschule der Bildenden Künste« genannten Akademie; die Liste von 1942/43 verzeichnet bei den »Vollstudierenden« sieben Studenten und 66 Studentinnen.<sup>57</sup>



Fridel Dethleffs-Edelmann, um 1932

Zur ersten Schülerinneneneration an der Landeskunstschule gehörte Fridel Edelmann (seit 1931 Dethleffs-Edelmann). 1899 in Hagsfeld bei Karlsruhe geboren, besuchte sie 1916/17 kurzzeitig die Kunstgewerbeschule und anschließend die Malerinnenschule in Karlsruhe, deren Unterricht sie allerdings nicht überzeugen konnte: »Ganz fauler Betrieb, gar nichts gelernt. Mich auf französisch gedrückt«, notierte sie 1917 in ihrem bis ins Jahr 1915 zurückreichenden »Arbeitskalender«. <sup>58</sup> Unzufrieden mit den Ausbildungsmöglichkeiten, kam es 1919 zu einer Protestversammlung in der Malerinnenschule, in deren Folge Fridel Dethleffs-Edelmann und einige ihrer Mitschülerinnen – so die Angaben in der Literatur – als erste Frauen Zugang zur staatlichen Kunstakademie in Karlsruhe erhalten haben sollen.<sup>59</sup> Allerdings geht aus den von der Akademie bzw. der Landeskunstschule aufgestellten Schülerverzeichnissen unzweifelhaft hervor, daß Dethleffs-Edelmann nicht zu jenen Pionierinnen zählte, die 1919 zum regulären Studium zugelassen wurden.<sup>60</sup> Sie wird vielmehr erst ab 1921/22 in den Listen geführt, besuchte bald darauf den Unterricht im figurlichen Zeichnen bei Hermann Gehri und trat – ihren eigenen Aufzeichnungen zufolge – 1923 in die Graphikklassse von Ernst Würtenberger ein, dessen Meisterschülerin sie 1925 wurde.

In den frühen zwanziger Jahren entstanden zunächst zahlreiche Landschaftsbilder in der Nachfolge Hans Thomas, vorwiegend mit Motiven aus dem Schwarzwald<sup>61</sup>; daneben aber auch impressionistisch-skizzenhafte Aquarelle mit Strandszenen auf Borkum (Abb. S. 99, 366). Blumenstücke und Porträts im Stil der Neuen Sachlichkeit bilden die künstlerischen Schwerpunkte in der Malerei der zwanziger und dreißiger Jahre, die zu-

gleich die produktivste Schaffenszeit der Künstlerin waren. 1923 beteiligte sie sich an der bereits erwähnten »Großen Deutschen Kunstausstellung« in Karlsruhe, drei Jahre später wurden die auf dunklem Grund gemalten »Winterastern« (Abb. S. 368) für die Kunstsammlungen der Stadt Karlsruhe erworben, und 1930 erhielt sie für das in der Ausstellung »Das Badische Kunstschaffen« präsentierte Bild »Altmodischer Strauß« eine silberne Medaille.<sup>62</sup> In dieser Werkphase wandte sich Dethleffs-Edelmann außerdem verstärkt dem Stillleben zu, dessen regungslose, oft magisch verfremdete Objektwelt in der Malerei der Neuen Sachlichkeit — exemplarisch sei hier auch auf die Bilder von Annemarie Heinrich verwiesen (Abb. S. 81, 373) — ganz besondere Beachtung fand. Die »Masken« (Abb. S. 83) beispielsweise erscheinen auf den ersten Blick wie eine zufällige Gruppierung unterschiedlicher, präzise geschilderter Gegenstände, die erst bei näherer Betrachtung ihre gleichnishaft auf die Wandelbarkeit und Unbeständigkeit der Lebensrollen anspielende Bedeutung zu erkennen geben.

Das bekannteste Werk von Fridel Dethleffs-Edelmann ist zweifellos das »Selbstbildnis« von 1932 (Abb. S. 82). Mit sachlich-kühler Akribie gemalt, präsentiert sich die Künstlerin hier als Halbfigur im Malkittel vor der Staffelei stehend, einen Pinsel in der rechten Hand, den Blick aus dem Bild heraus ruhig und selbstbewußt auf den Betrachter gerichtet. Fast formatfüllend ist im Hintergrund das Gemälde einer Landschaft zu erkennen. In der Ausstellung »Die Frau im Bilde«, die 1932 im Badischen Kunstverein stattfand, errang dieses Selbstporträt den ersten Preis. Weitere Auszeichnungen gingen an die Maler August Gebhard, Wilhelm Haller, Willy Huppert und an den Bildhauer Fritz Wermer. Darüber hinaus wählte die Jury unter den rund 120 Exponaten zusätzlich 15 Gemälde aus, für die eine Ankaufempfehlung ausgesprochen wurde. Unter diesen befand sich auch das »Allerseelen«-Bild von Margarethe Jordan-Uhrig (Abb. S. 87). Für Prämierungen und Erwerbungen aus diesem Wettbewerb hatte der badische Staat und die Stadt Karlsruhe gemeinsam 8000 Mark bereitgestellt, die aufgrund der allgemeinen wirtschaftlichen Notlage nicht den festbesoldeten, sondern ausschließlich den freiberuflich tätigen Künstlern zugute kommen sollten.<sup>63</sup> Dethleffs-Edelmann war zwar freischaffende Malerin, doch mit Blick auf ihre gesicherte soziale Lage — sie hatte 1931 den Fabrikanten Arist Dethleffs geheiratet — legte ihr die Jury nahe, auf die Wettbewerbsprämie »zugunsten notleidender Künstler zu verzichten«, was auch tatsächlich geschah.<sup>64</sup>

Nach 1933 war Dethleffs-Edelmann mit ihrer Malerei weiterhin erfolgreich. Schwierigkeiten mit den neuen Machthabern scheint sie als Künstlerin nicht gehabt zu haben: In den dreißiger und frühen vierziger Jahren waren ihre Arbeiten auf weithin beachteten Ausstellungen vertreten, beispielsweise mehrfach auf der »Großen Deutschen Kunstausstellung« in München. Ein Blick auf das 1936 vollendete und im folgenden Jahr noch einmal überarbeitete »Selbstbildnis mit Mann und Kind« (Abb. S. 91), das in pyramidalen Anordnung die Künstlerin, ihre Tochter und — beide überragend — Arist Dethleffs vor der landschaftlichen Umgebung der Burg Windeck am Rande des Schwarzwalds zeigt, deutet auf eine gewisse Ambivalenz im Werk jener Jahre hin. In der detailgenauen Malweise wird die in den zwanziger Jahren entwickelte Richtung fortgeschrieben, in der inhaltlichen Aussage entspricht diese Selbstausslegung bürgerlich-familiärer



Gretel Haas-Gerber, Zwei Studienkolleginnen, tanzend, 1925

Existenz zugleich in fast idealer Weise den im »Dritten Reich« propagierten gesellschaftlichen Leitbildern und der hierarchischen Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern. Hinweise auf die Ausstellungsstationen des Gemäldes finden sich im »Arbeitskalender« der Künstlerin und auf der Rückseite des Bildes: so 1936 »Deutsche Frauenkunst der Gegenwart« in Mannheim und Stuttgart sowie »Badische Kulturschau« in Karlsruhe, 1937 »Gaukulturschau« Bühl, 1938 »Bund Badischer Künstlerinnen« im Badischen Kunstverein und »Von deutscher Art« Baden-Baden. Mit den Kriegsjahren brach die künstlerische Tätigkeit von Dethleffs-Edelmann vorübergehend ab. Nach 1945 wandte sie sich einer veränderten, zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion balancierenden Bildsprache zu.

Zur gleichen Zeit und bei denselben Lehrern wie Dethleffs-Edelmann studierte Gretel Gerber (seit 1932 Haas-Gerber) an der Badischen Landeskunstschule. Ihre künstlerische Entwicklung verlief jedoch in ganz anderen Bahnen; früh schon kristallisierte sich in ihrem Werk eine bemerkenswert eigenständige Position und ein unverwechselbarer Stil heraus. Über die Ausbildungsjahre in Karlsruhe von 1922 bis 1925, in denen sie entscheidende Anregungen durch die Lehrer Hermann Gehri und Ernst Würtenberger erfuhr, berichtete sie rückblickend: »Im Vorbildungsjahr 1922/23 war für mich nur das freie Zeichnen, Kopf, Akt und Gewandfigur interessant. [. . .] Dann fiel nach dem ersten Jahr die Entscheidung, welche Fachklasse ich wählen sollte. Ich wählte Professor Würtenberger: Freie Grafik mit Holzschnitt und Lithographie. Und, oh Glück, damit blieben drei Tage für die Freie Zeichenklasse. [. . .] Oft waren wir Studenten selbst die Modelle. Wir übten uns darin, schnell, nach Minuten-Stellungen zu zeichnen. Wir arrangierten Gruppen. Oft zu zweit, Mann-Mann, Mann-Frau, Frau-Frau. Die Hauptsache war Aktzeichnen. [. . .] Obwohl Professor Würtenberger seine ehemaligen Meisterschüler Scholz und Hubbuch an die Akademie holte, die damals noch farblos und konventionell arbeiteten, blieb ich bei Professor Gehri, der eigentlich ein »gebändigter« Expressionist war.«<sup>65</sup>

Die zeichnerische Begabung der jungen Künstlerin wurde an der Landeskunstschule schnell erkannt: Nach Abschluß des Vorbildungsjahres 1923 waren ihre Studienblätter die einzigen aus dem freien Zeichenunterricht, die als vorbildliche Schülerleistungen ausgestellt wurden.<sup>66</sup> Typisch für die Figurenstudien aus den mittleren zwanziger Jahren ist eine spröde, sparsame Linienführung, die sich auf das Wesentliche der Erscheinung konzentriert und Plastizität nicht durch Modellierung, sondern durch kubische Vereinfachung der Körper und Gesichter erzielt (Abb. S. 215).<sup>67</sup> 1926 wechselte Gretel Haas-Gerber an die Münchner Akademie über, wo sie für kurze Zeit bei Hugo von Habermann Malerei studierte. Es folgten 1927 und 1928 Sommeraufenthalte am Staffelsee und in der Lüneburger Heide, die »endlich ganz freies intensives Malen von Menschen auf dem Land, Alte und Kinder, Gesundheitsstrotzende und Arme, Tagelöhnerkinder« ermöglichten und im Nachhinein von der Künstlerin selbst als fruchtbarste Schaffensjahre bezeichnet wurden – nicht zuletzt deshalb, »weil ich damals auch den Mut hatte, die mich hemmende Liebesbeziehung auszuschalten. Diese zog sich neun Jahre lang, während des ganzen Studiums, wenig beglückend, aber nie ganz beendet, hin und führte 1932 schließlich zur Ehe.«<sup>68</sup>

Von Anfang an und durch alle Schaffensperioden hindurch dominiert im malerischen Werk ein Thema: das Bild des Menschen – nicht kühl und emotionslos vorgetragen wie in der Neuen Sachlichkeit, sondern mit kritischem Unterton und sozialem Engagement für die sogenannten »einfachen Leute« und die Randgruppen der Gesellschaft. Gretel Haas-Gerber zeigt sie weder idealisiert noch mit dem sezierenden Blick der Veristen, sondern mit sensiblem Einfühlungsvermögen und Achtung vor dem Gegenüber; in einem malerischen Stil, der vom Naturalismus weit entfernt ist, dagegen unverkennbar expressive Züge aufweist. Für Bilder wie »Die kranke Frau« (Abb. S. 371), »Großmutter und Enkelin« (Abb. S. 78) oder »Die Alten« (Abb. S. 79), alle aus den späten zwanziger Jahren, sind knappe, die Figuren nahsichtig wiedergebende Bildausschnitte, straffe Vereinfachung der in sich geschlossenen Farbflächen, ausdruckssteigernde Verformungen von Details und eine gedämpfte Palette charakteristisch. Nicht nur thematisch, auch stilistisch stehen etliche Werke aus dieser Zeit der Kunst der frühverstorbenen Worpssweder Malerin Paula Modersohn-Becker nahe.

Anerkennung und erste Erfolge stellten sich Anfang der dreißiger Jahre ein, waren jedoch, durch die politische Lage bedingt, nur von kurzer Dauer. Der badische Staat erwarb aus einer Ausstellung der Badischen Secession 1932/33 zwar das heute verschollene Gemälde »Tagelöhnerkinder« von 1928, doch bereits 1933 wurde das Bild »Hütemädchen« (Abb. S. 216) wegen »Verächtlichmachung des Bauernstandes«<sup>69</sup> aus der Kunstausstellung der Offenburger Herbstmesse entfernt. Der Realismus, mit dem Gretel Haas-Gerber den Alltag der unteren Bevölkerungsschichten schilderte, entsprach in keiner Weise der deutschtümelnden Heimatmalerei und der von der NS-Ideologie geforderten Heroisierung des Bauern- und Arbeiterstandes in der Kunst. Aufgrund der Diffamierungen beteiligte sich die Künstlerin in den folgenden Jahren nicht mehr an öffentlichen Ausstellungen und trat aus der Reichskulturkammer aus. Die Kriegszeit und die auch familiär bedingten Schwierigkeiten der Nachkriegsjahre behinderten die Arbeit bis hin zum fast völligen Erliegen. Doch nach einer Unterbrechung von nahezu drei Jahrzehnten gelang Gretel Haas-Gerber der künstlerische Neuanfang, dem – ein wohl einmaliger Fall – seit 1969 ein zweites Studium an der Düsseldorfer Akademie folgte.<sup>70</sup>



Gretel Haas-Gerber, Hütemädchen, 1928

Als Hanna Nagel 1925 mit dem Studium in Karlsruhe begann, hatte sich die Badische Landeskunstschule längst zu einem überregional ausstrahlenden Zentrum des Verismus und der Neuen Sachlichkeit entwickelt. Die angehende Künstlerin, die zuvor eine Buchbinderlehre in ihrer Heimatstadt Heidelberg abgeschlossen hatte, besuchte den Unterricht bei Hermann Gehri, Wilhelm Schnarrenberger, Karl Hubbuch und Walter Conz, in dessen Radierklasse sie 1928 Meisterschülerin wurde. Ende 1929 ging sie zusammen mit ihrem Studienkollegen und späteren Ehemann Hans Fischer nach Berlin, um dort ihre Ausbildung an den »Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst« als Meisterschülerin bei Emil Orlik und Hans Meid fortzusetzen.

Bereits in den Karlsruher Jahren kommt die zeitlebens beibehaltene Priorität der Zeichnung in der Kunst Hanna Nagels deutlich zum Ausdruck. In dieser frühen Phase übte der veristisch-sachliche Zeichenstil Hubbuchs zweifellos den stärksten Einfluß auf ihre künstlerische Entwicklung aus.

Beeindruckt von der Vehemenz und Direktheit seiner Menschendarstellung, knüpfen die figürlichen Studien, die in der Hubbuch-Klasse entstanden (Abb. S. 340, 343), in mehrfacher Hinsicht an das Werk des Lehrers an: Die Strichführung ist prägnant, mit harten Konturen, wobei Einzelheiten durch zurückhaltende, partielle Farbgebung akzentuiert werden. Desgleichen erscheinen die Figuren bevorzugt vereinzelt und von ihrer Umgebung fast völlig isoliert, während Körperteile unproportional betont und physiognomische Details überzeichnet wiedergegeben sind. Insbesondere der letztgenannte Aspekt unterscheidet die Studien bei Hubbuch, der selbst Conz-Schüler gewesen war und seit 1924 dem Lehrkörper der Landeskunstschule angehörte, grundlegend von den eher nüchternen Zeichnungen aus der Gehri-Klasse (Abb. S. 341, 342). Entsprechend äußerte Hanna Nagel rückblickend, daß Hubbuch sie stets dazu angehalten habe, »das Einmalige, die ans Grotteske grenzende Besonderheit einer Erscheinung in fast karikaturistischer Zuspitzung zu packen.«<sup>71</sup>

Die Modelle der Akademie kamen diesem spezifischen Interesse durchaus entgegen, handelte es sich doch dabei meist nicht um Menschen, die einem gängigen Schönheitsideal entsprachen, sondern um skurrile Typen von der Straße und um Zeitgenossen, an denen das Leben nicht spurlos vorbeigegangen war. Während die Männerakte oftmals ironische Distanz verraten, lassen die Studien nach weiblichen Modellen – ungeachtet aller schonungslosen Beobachtung – eine gewisse innere Anteilnahme an der Lebenssituation der Dargestellten erkennen.<sup>72</sup> Darüber hinaus findet sich die »fast karikaturistische Zuspitzung« aber auch bei einer ganzen Reihe von Bildnissen, die Lehrer, Freunde und Mitstudentinnen an der Akademie zeigen – sei es in Karlsruhe, wo Hilde Hubbuch und Martha Kuhn-Weber in teils humoristisch-frechen Szenen skizziert wurden (Abb. S. 339), oder anschließend in Berlin, wo Hanna Nagel in einem nun weicher modellierenden Zeichenstil Studienkolleginnen wie beispielsweise Lotte Lesehr-Schneider porträtierte (Abb. S. 338). Die Malerei spielte in dieser wie auch in den nachfolgenden Werkphasen nur eine untergeordnete Rolle. Aus den späten zwanziger Jahren haben sich lediglich zwei Ölbilder erhalten: das tonig gemalte, im Bildausschnitt eng gefaßte »Selbstporträt« (Abb. S. 80) und »Das Modell«, ein etwa gleichzeitig entstandenes Mädchenbildnis (Abb. S. 361), dem einige Zeichenstudien vorausgegangen sind.



Hanna Nagel, Die Ehe, 1930, Privatbesitz

Entscheidend für die Stilfindung in den selbständigen graphischen Arbeiten wurde die Auseinandersetzung mit Hubbuchs Methode der kombinatorischen Bildmontage<sup>73</sup>, das heißt mit einer kaleidoskopartigen Anordnung, die unterschiedlichste, im Maßstab differierende und oft vielfigurige Szenen in einer Bilderzählung zusammenfügt und deren symbolhafter Gehalt nicht immer eindeutig zu entschlüsseln ist. Beispielhaft sei in diesem Zusammenhang auf die Federzeichnung »Frühes Selbstbildnis« von 1930 verwiesen (Abb. S. 348). Das Blatt zeigt die Künstlerin mit nachdenklich-ernstem Blick an einem Pult sitzend, umgeben von kleinen Figürchen, die alle die Züge von Hans Fischer, ihrem zukünftigen Mann, tragen und die in unterschiedlichsten Rollen agieren. Auf einer weniger direkten, dafür vielschichtigeren Ebene wie in »Die Ehe« (Abb. S. 217) schildert Hanna Nagel hier ihre persönliche Sicht der Beziehung zwischen Mann und Frau, die Furcht vor den Zwängen der Gemeinschaft, vor der gegenseitigen Abhängigkeit, vor der Mehrfachbelastung einer Existenz als Künstlerin,



Hanna Nagel, Die Frage: Kind — Kunst — Mann, 1933

Ehefrau und Mutter. Bezeichnend ist der Untertitel des Blattes: »Ich sehe meine Schmerzen voraus, sie kommen von dir«. Obwohl der Wunsch nach Kindern bald übermächtig wurde und schon Jahre vor der Geburt der einzigen Tochter vielfachen Niederschlag im graphischen Werk fand (Abb. S. 349) — darunter auch bildliche Stellungnahmen zum Paragraph 218 (Abb. S. 360) — formulierte sie anfangs eindringlich ihre Zweifel und Ängste, mit denen sie der neuen Lebensaufgabe entgegenseh (Abb. S. 218).

Darin kommt nicht nur der eigene Anspruch auf Unabhängigkeit zum Ausdruck, sondern auch die Erwartungen von anderen: insbesondere des Vaters, der wünschte, daß sie »eine große Künstlerin werden solle«, und des Lehrers Orlik, der in ihr eine »Nachfolgerin von Käthe Kollwitz« sah und ihr riet, sich völlig auf die Kunst zu konzentrieren.<sup>74</sup>

Zahlreiche weitere Arbeiten, vor allem aus der Anfangszeit in Berlin und teilweise zum Zyklus der »Dunklen Blätter« gehörend<sup>75</sup>, kreisen in frappierender Offenheit oder in verschlüsselten Visionen um diese Problematik, während sozialkritische Inhalte – anders als in den zwanziger Jahren – keine Beachtung mehr fanden. So reflektierte Hanna Nagel in ihren Selbstdarstellungen Konflikte, die ihr aus der persönlichen Situation heraus erwachsen, die aber auch auf einer allgemeinen Ebene spezifisch weibliche Existenzfragen ansprechen. Daß sie mit ihren Arbeiten künstlerisches Neuland betreten hatte, war ihr wohl bewußt: »So verschieden eine Frau von einem Mann ist, so verschieden sind auch die Äußerungen der Seele. Entsprechend ist Frauenkunst etwas völlig anderes als Männerkunst. Meinen Blättern soll man ansehen, daß sie von einer Frau herrühren. Es gibt ja doch nur verschwindend wenige Frauen, die künstlerisch zu einer wirklichen Aussage gelangen – einer Aussage, die so persönlich ist, daß man in der Schöpfung die Frau erkennt. Für mich kommt es darauf an, die weiblichen Gefühlsnuancen zu zeichnen, auch solches, was vielleicht noch nie eine Frau gezeichnet hat.«<sup>76</sup>

#### Bildhauerinnen



Martha Kuhn-Weber, Selbstbildnis, um 1928, Verbleib unbekannt

Das Urteil der Kunstkritik im 19. und frühen 20. Jahrhundert über plastisch arbeitende Künstlerinnen war in noch weitaus stärkerem Maße als die Äußerungen über Malerinnen und Graphikerinnen von Engstirnigkeit und Geringschätzung geprägt. Geschlechtsideologische Argumente dienten dazu, die Bildhauerei kurzerhand zur unweiblichsten aller Künste zu deklarieren. So vertrat beispielsweise Wilhelm Lübke um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Auffassung, daß sich Bildhauerinnen bestenfalls »in den kleineren plastischen Künsten, namentlich in den nachbildenden« mit Erfolg betätigen könnten.<sup>77</sup> Karl Scheffler war – auch mit Blick auf die Architektinnen – davon überzeugt, daß den Frauen der »künstlerische Raumsinn, der den unendlichen Raum in Grundeinheiten auflöst und auseinandersetzt«, grundsätzlich fehle, und führte weiter aus: »Daneben darf dann auch nicht unterschätzt werden, daß die Frau schon der körperlichen Kraftentfaltung, die vor allem die Arbeit des Bildhauers erfordert, unfähig ist.«<sup>78</sup> In ähnlicher Weise argumentierte Hans Hildebrandt in seinem bereits erwähnten Buch »Die Frau als Künstlerin«: »Der Farbsinn des Weibes ist stärker als der Formsinn, der Sinn für Flächenformen stärker als jener für körperhafte Formen. [. . .] Die altüberlieferten Haupttechniken der Skulptur, das Heraushauen des Bildwerks aus dem Stein, das Herausschnitzen aus dem Holze, verlangen eine andere Art körperlicher Anlage und eingeborener Geschicklichkeit, als die weibliche Hand sie aufweist, die flink ist und geschmeidig, spürsam für Nuance und äußerst sensibel, doch zart und ohne robuste Muskelkraft.«<sup>79</sup>

Verglichen mit den Malern und Graphikern war die Zahl der Bildhauer im 19. und frühen 20. Jahrhundert stets deutlich geringer – sowohl auf männlicher wie ganz besonders auf weiblicher Seite. Die Gründe hierfür sind in erster Linie in den spezifischen Realisierungsbedingungen des plastischen Kunstwerks zu suchen, das nicht nur abbildet, sondern auch verkörpert und als greifbare Form im Raum existiert. Das Gebundensein an kostspielige Werkstoffe wie Bronze und Marmor, der hohe technische und zeitintensive Aufwand der Bearbeitung, die größere Abhängigkeit vom Auftraggeber, zumindest bei aufwendigen Projekten, die insgesamt geringere Nachfrage auf dem Kunstmarkt und die unbedingte Notwendigkeit eines gründlichen Akt- und Anatomiestudiums müssen in diesem Zusammenhang genannt werden – Voraussetzungen also, die für Künstlerinnen lange Zeit teils unüberwindliche Hindernisse bedeuteten. Bei der Durchsicht der Kataloge zu größeren Ausstellungen fällt dennoch auf, daß die Beteiligung von Bildhauerinnen seit den frühen zwanziger Jahren langsam aber beständig zunahm. Allerdings läßt sich ihre Existenz oftmals nur noch durch die Erwähnung der Namen und bestenfalls durch Fotografien ihrer inzwischen verschollenen Werke belegen. Dies gilt beispielsweise für Martha Kuhn-Weber, die als Schülerin Hubbuchs zusammen mit Hanna Nagel in den Jahren um 1927 an der Badischen Landeskunstschule studierte und die außer Graphiken auch einige plastische Kunstwerke geschaffen hat (Abb. S. 219), deren Verbleib unbekannt ist. Ebenso fehlt von den Arbeiten Johanna Breuers, die 1928 als Meisterschülerin Christoph Volls von Saarbrücken nach Karlsruhe kam und als einzige Frau im staatlichen Selbstbildniswettbewerb der badischen Künstler 1930 einen Preis erhielt, bislang jede Spur.<sup>80</sup>



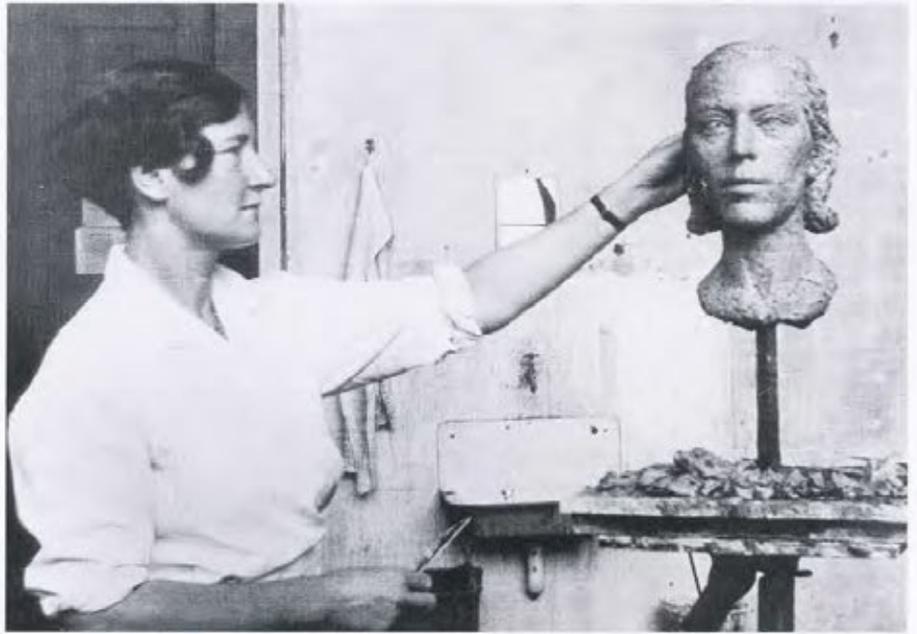
Guta von Freydorf, 1940

Im Gegensatz dazu befinden sich die Plastiken und Skulpturen von Guta von Freydorf, der zweiten Meisterschülerin von Voll in Karlsruhe, größtenteils noch in Privatbesitz. Guta von Freydorf (Abb. S. 93), jüngste Tochter der Malerin Clara Ris, begann ihre Ausbildung 1931 an der Landeskunstschule, zunächst bei Georg Scholz, dann bei Christoph Voll, der 1928 als Meisterlehrer der Bildhauerei an die Karlsruher Akademie berufen worden war. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich in seinem Werk die Wandlung vom Expressionismus und Kritischen Realismus der Anfangsjahre in Dresden hin zu einer thematisch allgemeineren und stilistisch klassischeren Bildhauerei bereits vollzogen. Mit Voll und seiner Frau Erna stand Guta von Freydorf längere Zeit in freundschaftlichem Kontakt, war hin und wieder Modell des Bildhauers und wurde von ihm mehrfach porträtiert (Abb. S. 220).<sup>81</sup> Schließlich erlebte sie aus unmittelbarer Nähe mit, wie Voll zwischen die sich zusehends verschärfenden kulturpolitischen Fronten geriet und von nationalsozialistischer Seite böswilligsten Verleumdungen ausgesetzt war, die auf Dauer unweigerlich »zur Zermürbung eines sensiblen Menschen führen mußten«, wie die Bildhauerin später schrieb.<sup>82</sup>



Christoph Voll, Bildnis Guta von Freydorf, um 1932, Galerie Valentien Stuttgart

Dem Vorbild des Lehrers vergleichbar, arbeitete Guta von Freydorf zu Beginn ihrer künstlerischen Tätigkeit zeitweise mit dem Material Holz (Abb. S. 402), wandte sich später jedoch fast ausschließlich den Werkstoffen Ton, Bronze und Stein zu. Vermutlich Mitte der dreißiger Jahre entstand das »Mädchenbildnis« (Abb. S. 401) als frontal ausgerichtete Hermenbüste aus weißem Marmor, deren geglättete Oberflächen in wirkungsvollem Kontrast zum grob behauenen Sockelteil stehen. Dieser Porträtkopf,



Grete Fleischmann, um 1940

der nach mehreren vergeblichen Einsendungen 1942 in der »Großen Deutschen Kunstausstellung« in München präsentiert wurde<sup>83</sup>, weist Ähnlichkeiten mit den Marmorskulpturen Volls aus den frühen dreißiger Jahren auf, wobei Guta von Freydorf die plastischen Formen allerdings weniger verschleifend wiedergegeben und einige physiognomische Details genauer herausgearbeitet hat. Auch der Ausdruck des Bildnisses steht Volls Arbeiten, insbesondere seinem bereits erwähnten Porträt der Bildhauerin (Abb. S. 220) nahe: Beide Skulpturen zeichnen sich durch eine fast abgeklärt wirkende Verslossenheit und den ganz nach innen gerichteten Blick aus, der keinen Kontakt mit der Außenwelt aufnimmt.

Porträtbüsten und Reliefs, die den neoklassizistischen Skulpturen Adolf von Hildebrands verwandt sind, sowie zahlreiche kleinplastische Figuren, die zum Teil in Bronze gegossen wurden (Abb. S. 403), bilden den Schwerpunkt in der künstlerischen Arbeit der späten dreißiger und vierziger Jahre. Unter den kleinplastischen Werken fällt vor allem eine sitzende weibliche Aktfigur auf (Abb. S. 404): Skizzenhaft modelliert, zeigt sie unverkennbar selbstbildnishafte Züge und ist zugleich — ausgestattet mit Meißel und Klöpfel als kennzeichnende Attribute und von der Künstlerin als »Sculptura« betitelt — als Personifikation der Bildhauerei zu verstehen.

Zu den wenigen Bildhauerinnen im südwestdeutschen Raum, von denen Plastiken aus der Zeit vor 1945 in öffentlichem oder privatem Besitz be-



Grete Fleischmann, Torso, 1945

kannt sind, zählt auch Grete Fleischmann. 1905 in Eggenstein bei Karlsruhe geboren, lebte sie seit 1911 mit ihrer Familie in Mannheim.<sup>84</sup> Ihre künstlerische Ausbildung begann 1925 an der Kunstgewerbeschule in München, führte sie dann zu einem längeren Studienaufenthalt nach Rom und 1928



Grete Fleischmann, Krugträgerin, um 1939

nach Berlin, wo sie an den »Vereinigten Staatlichen Schulen für freie und angewandte Kunst« für etwa ein Jahr Schülerin von Wilhelm Gerstel wurde. Nach Mannheim zurückgekehrt, entstand 1930/31 der in Diabas ausgeführte Porträtkopf des Schauspielers Willy Birgel (Abb. S. 405), ein formstrenghes Bildnis mit knappem Halsanschnitt, das durch kubische Straffung und glatte Oberflächen charakterisiert ist. Mit dieser Skulptur bewarb sich Grete Fleischmann 1931 erfolgreich um einen Studienplatz in der Bildhauerklasse von Karl Albiker an der Dresdner Akademie. Bis 1937 blieb sie Schülerin Albikers; in diesen Jahren war sie neben Ilse Riekert die einzige Frau im Kreis seiner Studenten.<sup>85</sup>

Nach Abschluß der Ausbildung bei Albiker ging Grete Fleischmann nach Mannheim zurück und schloß sich dort der »Mannheimer Werkgemeinschaft« an, mit der sie mehrfach ausstellte.<sup>86</sup> Zu der Künstlergruppe gehörte auch der Maler Richard Papsdorf, dessen Bildniskopf sie um 1940 modellierte (Abb. S. 406). Zusammen mit ihrem wenig später geschaffenen Selbstporträt (Abb. S. 408) und einer weiteren Arbeit wurde das Papsdorf-Bildnis 1944 in der »Oberrheinischen Kunstausstellung« in Straßburg gezeigt.<sup>87</sup>

In diesen Jahren bestritt Grete Fleischmann ihren Lebensunterhalt vor allem mit Porträtaufträgen, die sie von Mannheimer und Schopfheimer Bürgern erhielt — die Eltern lebten bereits seit Kriegsausbruch in Schopfheim, sie selbst siedelte nach der Bombardierung des Mannheimer Wohnhauses und des Ateliers 1943 dorthin über. Neben Bildnissen schuf sie auch einige Figurenplastiken, beispielsweise die »Krugträgerin«, von der sich ein Bronzeuß des kleinformatigen Modells erhalten hat (Abb. S. 407). Die lebensgroße Gipsfassung der »Krugträgerin« (Abb. S. 223) wurde bei der Zerstörung des Ateliers 1943 an Armen, Beinen und Kopf erheblich beschädigt. Durch Absägen der Gliedmaßen entstand schließlich ein Torso (Abb. S. 222), mithin ein neues, eigenständiges Kunstwerk, das als bewußt verändertes Relikt einer kriegszerstörten Figur 1983 in Bronze gegossen und im Foyer der Schopfheimer Stadthalle aufgestellt wurde.<sup>88</sup>

## Anmerkungen

- 1 Dazu grundlegend Renate Berger, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1982.
- 2 Vgl. Ulrike Stelzl, »Die zweite Stimme im Orchester« – Aspekte zum Bild der Künstlerin in der Kunstgeschichtsschreibung, in: *Künstlerinnen international 1877–1977*, Ausst.-Kat. Berlin 1977, S. 115–126; hier S. 118.
- 3 Vgl. Birgit Gatermann, »Malweiber«, *Bildende Künstlerinnen in den zwanziger Jahren*, in: *Neue Frauen – die zwanziger Jahre*, hrsg. von Kristine von Soden und Maruta Schmidt, Berlin 1988, S. 131–137.
- 4 Vgl. Edith Krull, *Kunst von Frauen. Das Berufsbild der Bildenden Künstlerinnen in vier Jahrhunderten*, Frankfurt a. M. 1984, S. 14 f.
- 5 Vgl. Berger 1982 (wie Anm. 1), S. 103 ff.
- 6 Zur Geschichte des Württembergischen Malerinnenvereins vgl. Ein Haus blieb 100 Jahre lebendig – Ein Verein wird 90 Jahre alt. *Bund Bildender Künstlerinnen Württembergs e. V. 1893–1983*, Stuttgart 1983. – Zur Malerinnenschule in Karlsruhe vgl. den Beitrag von Gerlinde Brandenburger-Eisele in diesem Katalog.
- 7 Sonia Delaunay, geb. Terk, seit 1910 mit Robert Delaunay verheiratet, besuchte von 1903 bis 1905 die Karlsruher Malerinnenschule und ging anschließend nach Paris; vgl. Bernard Dorival, *Sonia Delaunay. Leben und Werk 1885–1979*, München 1985, S. 8 (dort als Ausbildungsinstitution fälschlicherweise die Akademie genannt).
- 8 Vgl. Catherine Fehrer, *Woman at the Académie Julian in Paris*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. CXXVI, Nov. 1994, S. 752 ff.
- 9 Vgl. Henni Lehmann, *Das Kunststudium der Frauen. Ein Vortrag* (Veröffentlichung des Vereins Frauenbildung – Frauenstudium), Darmstadt 1913, S. 8.
- 10 Vgl. Berger 1982 (wie Anm. 1), S. 100 f.
- 11 Vgl. Stelzl 1977 (wie Anm. 2), S. 117.
- 12 Vgl. Marina Sauer, *Dilettantinnen und Malweiber. Künstlerinnen im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Das Verborgene Museum I. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*, hrsg. von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin 1987, S. 21–31, hier S. 26 f.
- 13 Hans Hildebrandt, *Die Frau als Künstlerin*, Berlin 1928, S. 8, 109. – Stelzl 1977 (wie Anm. 2), S. 121 f.
- 14 Studienmöglichkeiten an Akademien bestanden um die Jahrhundertwende nur in Weimar, Breslau, Kassel und mit Einschränkungen in Stuttgart. Vgl. Lehmann 1913 (wie Anm. 9), S. 3 f. – Berger 1982 (wie Anm. 1), S. 92 ff.
- 15 Vgl. dazu den Beitrag von Sylvia Bieber in diesem Katalog.
- 16 Dies gilt auch für Berlin; an der Münchner Akademie wurden Frauen sogar erst ab 1921 zum Studium zugelassen. Vgl. *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1992, S. 443.
- 17 Zu Maria Caspar-Filser vgl. den Beitrag von Wendelin Renn in diesem Katalog.
- 18 Vgl. Sigrid Gensichen, *Maria Hiller-Foell (1880–1943)*, in: *Adolf Hölzels Schülerinnen. Künstlerinnen setzen eigene Maßstäbe*, hrsg. von Helmut Herbst, Ausst.-Kat. Museum der Stadt Waiblingen, Stuttgart 1991, S. 63–78, hier S. 64.
- 19 Vgl. Berger 1982 (wie Anm. 1), S. 94. – Sigrid Gensichen/Edith Neumann, *Ausbildungssituation und Organisationsformen von Künstlerinnen in Stuttgart im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*, in: *Ausst.-Kat. Waiblingen 1991* (wie Anm. 18), S. 37–41.
- 20 Vgl. Gensichen/Neumann 1991 (wie Anm. 19), S. 38.
- 21 Adolf Hölzel, *Gedanken und Lehren*, hrsg. von Marie Lemmé, Stuttgart/Berlin 1933, S. 18.
- 22 Zu Hölzels Kunstlehre vgl. Wolfgang Venzmer, *Adolf Hölzel. Leben und Werk*, Stuttgart 1982. – Effi Grimmer, *Adolf Hölzels Theorie der künstlerischen Mittel*, in: *Adolf Hölzel, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Sindelfingen/Galerie Schlichtenmaier, Grafenau 1987*, S. 49–63 und die Aufzeichnungen von Clara Fauser aus Hölzels Unterricht 1911, bearb. von Kuno Schlichtenmaier, in: *ebd.*, S. 149–174.
- 23 Vgl. Venzmer 1982 (wie Anm. 22), S. 23.
- 24 Zu *Leben und Werk* von Maria Hiller-Foell vgl. Gensichen 1991 (wie Anm. 18), S. 63–78.
- 25 Vgl. Hans-Dieter Mück, »Stuttgarter Sezession«. *Ausstellungen 1923–1932 und 1947. Teilnehmer, Kataloge, Presseberichte*, in: *Stuttgarter Sezession, Bd. 1*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Böblingen/Galerie Schlichtenmaier Grafenau 1987, S. 25–30.
- 26 Vgl. Gensichen 1991 (wie Anm. 18), S. 66.
- 27 Diese Ausstellung war ursprünglich als Veranstaltung im Rahmen der Feierlichkeiten zum 200jährigen Gründungsjubiläum der Stadt 1915 geplant gewesen, konnte jedoch durch den Kriegsausbruch nicht verwirklicht werden. Die 1923 durchgeführte Ausstellung unterschied sich in konzeptioneller Hinsicht deutlich von der für 1915 vorgesehenen Präsentation. Vgl. *Generallandesarchiv Karlsruhe (GLA): 235/6997* und Gerhard Kabierske, *Der Architekt Hermann Billing (1867–1946). Leben und Werk*, Phil. Diss. Freiburg 1993 (unveröff. Manuskript), Kat.-Nr. 259. – Von den Hölzel-Schülerinnen beteiligten sich außer Maria Hiller-Foell auch Clara Rühle und Luise Deicher an der Ausstellung.
- 28 Zuvor waren Bilder von Künstlerinnen ausschließlich als Geschenke in den Besitz der Stadt gelangt. Vgl. *Stadtarchiv Karlsruhe: 1/H-Reg 1823*.
- 29 Die Chorfenster des Rottenburger Domes von Maria Hiller-Foell, zwei Bildfolgen mit Szenen aus dem Leben Mariä und Jesu, entstanden 1929/30. Im Zweiten Weltkrieg beschädigt, mußten sie 1955/56 einer Neuverglasung weichen und wurden im Bischöflichen Bauamt verwahrt. Vgl. Anton Pfeffer, *Die neuen Chorfenster in der Domkirche zu Rottenburg*, in: *Die christliche Kunst* 29, 1932/33, S. 14 f., Abb. S. 20 ff. – Lorenz Mogel, *Chorfenster von Marusja Hiller-Foell, ehemals in der Domkirche St. Martin zu Rottenburg*, in: *Heilige Kunst* 24, 1988–91, S. 36–41.
- 30 Vgl. Die Fresken des Stuttgarter Hauptbahnhofs, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte* 37, Heft 5, 1923, S. 552 ff. (die Kenntnis dieser Veröffentlichung verdanke ich Frau Ingrid Grabert-Thoma und Frau Anneliese Höschele vom Bund Bildender Künstlerinnen Württembergs e. V.)
- 31 1937 wurde ein Bild von Maria Hiller-Foell im Ulmer Museum als »entartet« beschlagnahmt, sie selbst war offensichtlich nicht politischer Verfolgung ausgesetzt; vgl. Gensichen 1991 (wie Anm. 18), S. 71.
- 32 Zu *Leben und Werk* von Luise Deicher vgl. Edith Neumann, *Luise Deicher (1891–1973)*, in: *Ausst.-Kat. Waiblingen 1991* (wie Anm. 18), S. 43–58.
- 33 Für ihre Leistungen im Studienjahr 1913/14 erhielt sie – wie auch Maria Hiller-Foell – die silberne Medaille des württembergischen Königs. Vgl. *Staatsanzeiger für Württemberg* vom 14. März 1914.
- 34 Vgl. Neumann 1991 (wie Anm. 32), S. 44 f. sowie die Aufzeichnungen und Skizzen von Luise Deicher aus Hölzels Unterricht 1910/11, bearb. von Friederike Aßmus, in: *ebd.*, S. 7–36. – Zum Begriff des »synthetischen Sehens« bei Hölzel vgl. auch Lily Hildebrandt: *Notizen aus dem Unterricht von Adolf Hölzel*, in: *Die Kunst steckt in den Mitteln*, Ausst.-Kat. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart 1986, S. 12–31, hier S. 12.
- 35 Vgl. Wilhelm Braun-Feldweg, *Hommage à Heinrich Altherr. Erinnerungen eines Schülers*, in: *Stuttgarter Sezession, Bd. 1*, 1987, S. 75–80, hier S. 76.
- 36 Vgl. Neumann 1991 (wie Anm. 32), S. 50. – Als Vergleichsbeispiel sei

- August Mackes Gemälde »Gartenrestaurant« von 1912 im Kunstmuseum Bern genannt.
- 37 Vgl. dazu ihre Äußerungen in einem 1934 geführten Interview, veröffentlicht unter dem Titel: Malerinnen über ihr Werk. Eine Interview-Reihe, in: Das Blatt der Frau (Nachrichtenblatt der Württembergischen Frauenvereine/Wochenbeilage der Süddeutschen Zeitung), Nr.168, 23. Juni 1934.
- 38 Vgl. Neumann 1991 (wie Anm. 32), S. 51.
- 39 Vgl. Karin v. Maur, Stuttgarts Beitrag zur klassischen Moderne, in: Stuttgarter Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei, Plastik, Architektur, hrsg. von Helmut Heißenbüttel, Stuttgart 1979, S. 14–71, hier S. 23ff.
- 40 Der Hölzelkreis bis 1914. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld 1974, S. 5.
- 41 Dabei ging es auch um die Nachfolge Hölzels, der im Dezember 1918 von seiner Professur zurücktrat. Baumeister, Schlemmer und die Mehrzahl der Akademiestudenten wünschten die Berufung Paul Klees, doch trat schließlich Arnold Waldschmidt die Nachfolge an. Vgl. Susanne Jakob, »Novembergeist« und Stuttgarter Avantgarde: Die »Üecht-Gruppe« 1918–1924, in: Baumeister, Schlemmer und die Üecht-Gruppe. Ausst.-Kat. Landesvertretung Baden-Württemberg in Bonn in Zusammenarbeit mit der Städtischen Galerie Böblingen und der Galerie Schlichtenmaier, Stuttgart 1989, S. 9–48.
- 42 Adolf Hölzel von seinen Schülern. Eine Gratulationsmappe 1923. Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart 1978.
- 43 An der Gratulationsmappe nicht beteiligt waren die Hölzel-Schülerinnen Luise Deicher, Maria Hiller-Foell, Clara Lassbiegler-Fauser, Maria Lemmé, Käthe Loewenthal, Clara Rühle und Marie Sieger.
- 44 Dazu ausführlich Kurt Leonhard, Ida Kerkovius. Leben und Werk, Köln 1967, S. 63f.
- 45 Ida Kerkovius, »Bild I«, 1937 beschlagnahmt. Vgl. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Neuere Meister 19. und 20. Jahrhundert, bearb. von Jan Lauts und Werner Zimmermann, Karlsruhe 1971, S. 342.
- 46 Vgl. Günther Wirth, Verbotene Kunst 1933–1945. Verfolgte Künstler im deutschen Südwesten, Stuttgart 1987, S. 131f.
- 47 Vgl. Wirth 1987 (wie Anm. 46), S. 122–127. — Künstlerschicksale im Dritten Reich in Württemberg und Baden, hrsg. vom Verband Bildender Künstler Württembergs e. V., Stuttgart 1987.
- 48 Vgl. Jörg Becker, Selbstbildnisse aus der Sammlung Hugo Borst, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1992, S. 56.
- 49 Vgl. Anne Peters, Lotte Lesehr-Schneider. Zeichnungen der 20er und 30er Jahre, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Albstadt 1993.
- 50 Vgl. Karl-Ludwig Hofmann/Christmut Präger, Kunst in Karlsruhe von 1919 bis 1933 — Bilder, Texte, Kommentare, in: Kunst in Karlsruhe 1900–1950. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe im Badischen Kunstverein 1981, S. 46–102, hier S. 62ff. — Kabierske 1993 (wie Anm. 27), S. 139ff.
- 51 Brief vom 6. März 1917 an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, in: GLA Karlsruhe 235/40171. W. Georgi war um eine Stellungnahme zur bevorstehenden Neubesetzung von Professuren an der Akademie gebeten worden. Als Neuberufungen schlug er u. a. Max Beckmann und Willy Jäckel vor. Georgi war auch der erste, der die Idee einer Zusammenlegung von Kunstakademie und Kunstgewerbeschule zur Diskussion stellte.
- 52 1917 waren Gustav Schönleber und Wilhelm Trübner gestorben, 1919 traten Julius Bergmann, Ludwig Dill, Caspar Ritter und Hans Thoma in den Ruhestand, Walter Georgi ging nach München zurück.
- 53 Vgl. GLA Karlsruhe 235/40171.
- 54 Vgl. GLA Karlsruhe 235/40153.
- 55 Vgl. GLA Karlsruhe 235/40154.
- 56 Vgl. hierzu den Beitrag von Brigitte Baumstark in diesem Katalog.
- 57 Vgl. GLA Karlsruhe 235/40154.
- 58 Die unveröffentlichten Aufzeichnungen befinden sich im Nachlaß der Künstlerin. Für die Möglichkeit zur Einsicht der Unterlagen danke ich der Familie Dethleffs, Isny.
- 59 Vgl. Fridel Dethleffs-Edelmann. Arbeiten aus fünf Jahrzehnten. Von der Neuen Sachlichkeit zur Collage. Ausst.-Kat. Bodenseemuseum Friedrichshafen 1971. Im Vorwort von Ursula Dethleffs, der Tochter der Künstlerin, wird die Protestversammlung (hier bereits 1918 datiert) erstmals erwähnt und Fridel Dethleffs-Edelmann als erste Studentin an der Karlsruher Akademie bezeichnet. Diese Angaben finden sich nachfolgend u. a. auch in: Badische Neueste Nachrichten vom 30. September 1976. — Künstlerinnen international, Ausst.-Kat. Berlin 1977 (wie Anm. 2), S. 154. — Hans Hofstätter, Die Malerin Fridel Dethleffs-Edelmann, hrsg. vom Bodenseemuseum Friedrichshafen 1980, S. 18.
- 60 Vgl. die Namensliste in: GLA Karlsruhe 235/40153. Erste Meisterschülerin wurde im Studienjahr 1920/21 Helene Roth bei Professor Hermann Goebel.
- 61 Wie aus den Aufzeichnungen der Malerin hervorgeht, hatte Hans Schöpfli, Privatschüler von Hans Thoma und seit 1918 Meisterschüler von Hans Adolf Bühler, in diesen Jahren großen Einfluß auf ihre künstlerische Entwicklung.
- 62 Vgl. Bettina Feistel-Rohmeder, Von alten Malerfreunden in Schwaben: Hans Schroedter, Hermann Tiebert und Fridel Dethleffs-Edelmann, in: Das Bild. Monatsschrift für das Deutsche Kunstschaffen in Vergangenheit und Gegenwart, Heft 1, Januar 1942, S. 57.
- 63 Vgl. Karlsruher Tagblatt vom 4. September 1932.
- 64 Auf Vorschlag von Dethleffs-Edelmann erhielten Verena Baier-Petry und Alfred Springer jeweils die Hälfte des Preises in Höhe von 400 RM; vgl. GLA Karlsruhe 235/7001. — 1933 wurde das Selbstbildnis von der Staatsgalerie München erworben.
- 65 Gretel Haas-Gerber, Erinnerungen an die Karlsruher Akademie in den Jahren 1922–1925, in: Susanne Asche u. a., Karlsruher Frauen 1715–1945. Eine Stadtgeschichte, Karlsruhe 1992, S. 286–292, Zitate S. 290f.
- 66 Vgl. ebd., S. 290.
- 67 Vgl. Gerlinde Brandenburger-Eisele, Gretel Haas-Gerber. Zeichnungen und Aquarelle 1922–1993, Ausst.-Kat. Museum im Ritterhaus Offenburg 1993, S. 10f.
- 68 Gretel Haas-Gerber, »Langsam wurde ich mir meiner Kräfte und Werke wieder bewußt«, in: Malende Frauen — Schreibende Frauen. Künstlerinnen in unserer Gesellschaft, hrsg. von der Volkshochschule Karlsruhe, Karlsruhe 1990, S. 19.
- 69 Ebd. — Vgl. auch Wolfgang Grape, Für alle Menschenkinder. Zu Gretel Haas-Gerbers Bildern vor 1933, in: Gretel Haas-Gerber. Bilder 1926–1984, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Spitalspeicher Offenburg 1988, S. 11–32.
- 70 Vgl. dazu Richard Hiepe, Menschenbeschworung. Zum zweiten Werk der Malerin Gretel Haas-Gerber, in: Ausst.-Kat. Offenburg 1988 (wie Anm. 69), S. 35–49.
- 71 Hanna Nagel zitiert nach Eberhard Ruhmer, Hanna Nagel, München 1965, S. 25.
- 72 Vgl. Susanne Himmelheber, Hanna Nagel. Frühe Arbeiten 1926–1934, Ausst.-Kat. Künstlerhaus-Galerie Karlsruhe 1981, S. 4.
- 73 Vgl. Wolfgang Hartmann, Karl Hubbuch. Leben und Werk, in: Karl Hubbuch. Retrospektive, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe 1993, S. 25–84, hier S. 42.
- 74 Vgl. Ruhmer 1965 (wie Anm. 71), S. 11.
- 75 Zum Zyklus der »Dunklen Blätter« vgl. Irene Fischer-Nagel (Hrsg.), Hanna Nagel. Ich zeichne, weil es mein Leben ist. Mit einer Einführung von Klaus Mugdan, Karlsruhe 1977.
- 76 Hanna Nagel zitiert nach Ruhmer 1965 (wie Anm. 71), S. 14.
- 77 Wilhelm Lübke, Die Frauen in der Kunstgeschichte, Stuttgart 1862, S. 7; zitiert nach Sauer 1987 (wie Anm. 12), S. 29.

- 78 Karl Scheffler, *Die Frau und die Kunst*, Berlin o. J. [1908], S. 57f.; zitiert nach Magdalena Bushart, *Der Formsinn des Weibes. Bildhauerinnen in den zwanziger und dreißiger Jahren*, in: *Ausst.-Kat. Berlin 1992* (wie Anm. 16), S. 135–150, hier S. 135.
- 79 Hildebrandt 1928 (wie Anm. 13), S. 32.
- 80 Vgl. Ursula Merkel, »Selbstbildnisse badischer Künstler«. Anmerkungen zum staatlichen Porträtwettbewerb und zur Ausstellung von 1930, in: *175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe. Bilder im Zirkel*, hrsg. von Jutta Dresch und Wilfried Rößling, *Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe 1993*, S. 175–189, hier S. 182f.
- 81 Vgl. Anne-Marie Kassay-Friedländer, *Der Bildhauer Christoph Voll 1897–1939*, Worms 1994, S. 176f., 267f. Das Porträt Guta von Freydorf existiert in drei Fassungen (Gips, schwarzer Granit und weißer Marmor).
- 82 Vgl. ebd., S. 177.
- 83 Vgl. *Die Kunst im Deutschen Reich 6*, Folge 8/9, 1942, S. 220, 231.
- 84 Zu Leben und Werk von Grete Fleischmann vgl. Ulrike Gall/Birgit S. Lippold-Stenz, . . . zur unweiblichsten aller Künste — die Bildhauerin Grete Fleischmann (geb. 12. 10. 1905), in: *Stadt ohne Frauen? Frauen in der Geschichte Mannheims*, hrsg. von der Frauenbeauftragten der Stadt Mannheim und den Autorinnen, Mannheim 1993, S. 139–149.
- 85 Vgl. ebd., S. 148, Anm. 13.
- 86 Die Ausstellungsbeteiligungen Grete Fleischmanns sind aufgelistet in: ebd., S. 146f.
- 87 Vgl. *Ausst.-Kat. Oberrheinische Kunstausstellung Straßburg 1944*, S. 18, Kat.-Nr. 47–49.
- 88 Vgl. Gall/Lippold-Stenz 1993 (wie Anm. 84), S. 141.

## »Die das Zarte kennt . . .« Maria Caspar-Filser — Malerin

In der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts sind die Künstlerinnen Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz und vielleicht noch Hannah Höch einem größeren Kreis Kunstinteressierter bekannt. Die Malerin Maria Caspar-Filser, die als einzige Frau 1913 Gründungsmitglied der Münchener Neuen Secession war und der als erste Künstlerin vom Freistaat Bayern 1925 der Titel ›Professor‹ verliehen wurde, kennen trotz ihres herausragenden, fast sieben Jahrzehnte währenden malerischen Schaffens nur wenige. In Ausstellungen, beziehungsweise in den die Ausstellungen begleitenden Katalogbüchern, die eine Übersicht über das Kunstschaffen in diesem Jahrhundert versprechen, ist sie nicht vertreten<sup>1</sup> oder nur in Anmerkungen erwähnt.<sup>2</sup> Auch in der eigens für »Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts« im Museum Wiesbaden 1990 erarbeiteten Ausstellung<sup>3</sup> sind keine Bilder von ihr aufgenommen. Das Lexikon »Propyläen Kunstgeschichte« nennt ihren Namen nicht und das »Kindler Malerei Lexikon« verweist nur auf ihren Mann und Malerkollegen Karl Caspar.

Maria Caspar-Filser gilt es als Malerin erst noch zu entdecken, denn »ihr Werk wird hochgelobt«, erkennt Adolf Smitmans, um gleichzeitig einzuschränken »wenn es denn wahrgenommen wird«. Zurecht verweist er darauf, daß es sich bei ihrer Malerei »um ein Hauptwerk der deutschen Moderne handelt«.<sup>4</sup> Und Günther Wirth stellt fest, daß sie in den fünfziger und sechziger Jahren, in der großen Epoche der gegenstandslosen Malerei, »auf der sogenannten Kunstszene in der Bundesrepublik einen schweren Stand« hatte. »Erst die letzten Jahre, in denen der Stellenwert gegenständlicher Kunst wieder anstieg, brachten eine wirkliche Neubewertung (der) malerischen Arbeit der Künstlerin.«<sup>5</sup>

Maria Filser wurde am 7. August 1878 als viertes Kind von Josef Filser und Maria Filser-Eggert in Riedlingen geboren. Der Vater, Oberamtmann im württembergischen Riedlingen, Bad Buchau, Ulm, Heidenheim und Balingen, erlaubte seiner 18jährigen Tochter ab 1896 eine Ausbildung in der »Damenklasse« der königlich-württembergischen Kunstschule Stuttgart. Doch im Gegensatz zu ihren Kolleginnen dort, »die sich, ein wenig zeichnend und malend, ihre Freizeit vertreiben«<sup>6</sup>, studierte sie bei Gustav Iglar und Friedrich von Keller engagiert Malerei. Der Kommilitone Karl Caspar, den sie als Jugendfreund aus Heidenheim kannte, machte sie an der 1901 zur Akademie umbenannten Kunstschule mit seinem früheren Lehrer Ludwig von Herterich bekannt; bei ihm studierte Maria Filser — als Gast — für einige Monate an der Akademie in München.<sup>7</sup> Nach ihrer Ausbil-

ding an den Akademien in Stuttgart und München, fuhr sie mit Karl Caspar 1905 nach Paris, dem damaligen Zentrum der avantgardistischen Kunst. Die Studienreisen wie der gemeinsame Besuch mit Karl Caspar (sie hatten 1907 geheiratet) in zeitgenössischen Kunstaustellungen in den Münchener Galerien vermittelten ihr Positionen der französischen Malerei.<sup>8</sup> Paul Cézanne und Vincent van Gogh, Paul Gauguin und Henri Matisse beeindruckten sie ebenso wie der Norweger Edvard Munch. Und doch, auch wenn in manchen Katalogbeiträgen ihre eigene Malerei in enger Beziehung zu diesen Künstlern gesehen wird<sup>9</sup>, erarbeitete sie sich eine eigenständige und unverwechselbare Bildsprache.

Die Themen ihrer Bilder – Landschaften und Stilleben, seltener Figurenbildnisse<sup>10</sup> – sind Themen ihrer direkten Umgebung. Dabei ›erfindet‹ sie keine Bilder, schöpft ihre Motive nicht aus der Phantasie, sondern ›findet‹ mit offenem Blick ihre Bilder im unmittelbaren Gegenüber. Sie komponiert, verdichtet und transponiert das Gesehene in die zweidimensionale Bildebene der Leinwand. So erschafft sie sich ihre eigene Bildwelt, nicht indem sie naturalistisch abbildet, noch indem sie impressionistischen oder expressionistischen Gestaltungsabsichten nachhängt, sondern indem sie mit vitaler Lust am Malen, am Erleben von Farbe, der Form Gestalt gibt. Als ›malerische Malerin‹ war sie der Farbe, ihrer Erscheinungsform und ihrer Wirkungsästhetik verschrieben, spürte in Nuancen deren vielfältigsten Aussagekraft nach und fand in ihren Bildern Antworten, die neue Fragen an sie stellten. Maria Caspar-Filser ›dachte mit dem Pinsel und der Farbe‹, malte meist ohne Vorzeichnung, oft im Freien, und ließ ihrer Lust am Sehen freien Lauf. Hierbei war ihr die Aktion beim Malen, der gestische Farbauftrag, ebenso wichtig, wie die entschiedene Setzung und Zusammensetzung der Farben und die kompositionelle Ordnung im Bild.

Ihr Gemälde »Tulpenstilleben mit gelber Tasse« von 1916 (Abb. S. 61) gibt hiervon beredtes Beispiel. Früchte, eine Tasse, Karaffe und Teller wie eine Vase mit sieben Tulpen sind auf einen Tisch mit drapierter Tischdecke gestellt. Dieser ist diagonal ins Bild gesetzt und wird im unteren wie im rechten und linken Bildteil vom Rahmen überschritten. Der Blick des Betrachters wird so direkt zu den im Stilleben wiedergegebenen Gegenständen geführt und vermittelt unmittelbare Nähe. Diese ›Nähe‹ wird jedoch durch die perspektivisch verschieden gemalten Gegenstände im Bild gebrochen. In Aufsicht sind die im Vordergrund drapierte Tischdecke und die Früchte gemalt, in einer Frontalperspektive die im Bildmittelgrund plazierte Karaffe und Vase gezeigt. Beide Perspektiven sind in den sechs geschlossenen Tulpenblüten, beziehungsweise der einen geöffneten Blüte umgesetzt.

Ein kräftiges Kolorit mit dominantem Gelb, Rot und seinem komplementären Grün bestimmt das Bild. Der leuchtenden, heiteren Farbigkeit ist eine strenge, achsiale Komposition unterlegt, die das Bild horizontal und vertikal in der Mitte teilt, wobei die Kanten des Tisches als diagonale Linien den Bildvordergrund mit dem Bildhintergrund verbinden.

Dieses Gemälde entstand während des Ersten Weltkrieges und betrachtet man die Bilder aus dieser Zeit, beziehungsweise, zum Gesamtwerk der Künstlerin, ist festzustellen, daß das Grauen und der Schrecken dieses Krieges sich weder ikonographisch noch ikonologisch im Werk von Maria

Caspar-Filser manifestiert. Maria Caspar-Filser war keine politische Künstlerin. »Eine bewußt mit dem Pinsel vorgetragene Zeitkritik lag ihr fern«. <sup>11</sup> Wie ihre Tochter Felizitas erzählt, war sie »natürlich gegen den Krieg. Doch sie wollte nur malen, nur malen. Es ist so, als wenn sie dem Schrecken noch schönere Farben, noch leuchtendere Bilder entgegensetzen wollte«. <sup>12</sup>

Im Gegensatz zu anderen Künstlerinnen und Künstlern wie Otto Dix, George Grosz oder Hannah Höch, deren Bilder die Schrecken des Ersten Weltkrieges thematisierten, beziehungsweise die nationalsozialistische Ideologie direkt in ihren Arbeiten angriffen, waren ihre Landschaften und Stilleben fern jeder politischen Position. Und doch, die Bilder von Maria Caspar-Filser (wie von Karl Caspar) wurden bald von den nationalsozialistischen Machthabern als »entartet« eingestuft. <sup>13</sup>

»Entartungsmerkmale für Kunstwerke«, schreibt Günther Wirth, »waren übrigens im methodischen Vorgehen der Kunstkommissare Eigenschaften wie jüdisch, bolschewistisch, zweifelhaft, untauglich. Dies war begrifflich äußerst vage und konnte nach allen Richtungen hin weit ausgelegt werden«. <sup>14</sup> Vorwand zur Diffamierung durch die Nationalsozialisten waren somit nicht allein die Bildinhalte oder die formale Gestaltung eines Bildes. Eine »etwaige politische Unzuverlässigkeit« <sup>15</sup> einer Künstlerin oder eines Künstlers konnte bei der Beurteilung von Kunstwerken ebenso maßgebend sein. Und als unzuverlässig galt, wer sich nicht den gleichgeschalteten Gremien und Verbänden unterwarf, ja, es darüber hinaus noch wagte, offen Opposition zu bekennen. <sup>16</sup>

Gegen Maria Caspar-Filser begannen die Schikanen im Januar 1928, als die nationalsozialistische Presse in München gegen ihre Kunst polemisierte. <sup>17</sup> Ein Jahr zuvor war die Künstlerin in den Vorstand des Deutschen Künstlerbundes gewählt worden, und da der »Völkische Beobachter« wie auch das »Schwarze Korps« den Vorstand des Deutschen Künstlerbundes »aufgrund seiner persönlichen Zusammensetzung heftig bekämpfte« <sup>18</sup>, wurde die Malerin zum Ziel dieser Angriffe. Als in der Neuen Pinakothek in München 1936 bei der Ausstellung »50 Jahre Landschaftsmalerei und Bildnisplastik« auch Arbeiten von Maria Caspar-Filser zu sehen waren, gab der in München residierende Minister und Gauleiter Wagner den Befehl, diese Bilder unverzüglich abzuhängen. Gleiches geschah bei der vom 21. Juli bis 20. September 1936 geplanten Ausstellung unter dem Titel »Malerei und Plastik in Deutschland 1936« des Deutschen Künstlerbundes im Kunstverein Hamburg. Zu dieser Ausstellung war neben anderen Arbeiten auch das Bild »Maigewitter« (Abb. S. 74) <sup>19</sup> eingereicht worden. Auf Veranlassung des nationalsozialistischen Präsidenten der Reichskulturkammer Adolf Ziegler <sup>20</sup> wurde diese Ausstellung bereits nach zehn Tagen mit der Begründung geschlossen, daß die Veranstaltung »jegliche Verantwortung gegenüber Volk und Reich vermissen lasse«. <sup>21</sup>

Mit ihrem Mann Karl Caspar <sup>22</sup> zog sich Maria Caspar-Filser ab 1937 in ihr ehemaliges Feriendomizil in Brannenburg am Inn zurück. Von Freunden mühsam mit Farben und Leinwänden versorgt, malte sie ihre Bilder, trotz äußerer Not, ungebrochen und mit feuriger Energie, und überstand so das Terrorregime der Nationalsozialisten. Nach dem Zusammenbruch des

Deutschen Reiches war das Künstlerpaar Caspar-Filser am Aufbau einer Kunstszene in München maßgeblich beteiligt. Früh wurden von ihnen Kunstausstellungen organisiert und 1947 waren sie Gründungsmitglieder der »Neuen Gruppe«, einer Künstlervereinigung, die sich als Nachfolgeorganisation der von den Nationalsozialisten 1937 zwangsaufgelösten »Neuen Münchener Secession« verstand. Ehrungen und Auszeichnungen, Preise, Urkunden und höchste Würdigungen wurden ihr in den folgenden Jahren zuteil. Maria Caspar-Filser blieb jedoch diese stille Frau, die nie etwas anderes wollte als die Welt mittels Farbe begreifbar werden zu lassen. Diese Malerin, »die das Zarte kennt und der das Furiose nicht fremd bleibt«<sup>23</sup>, starb am 12. Februar 1968 in Brannenburg.

## Anmerkungen

- 1 Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert — Malerei und Plastik 1905—1985; hrsg. von Christos M. Joachimides; Prestel-Verlag München, 1986
- 2 Stationen der Moderne — Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland; Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Nicolaische Verlagsbuchhandlung Berlin, 1988; vergl. S. 112
- 3 Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts; hrsg. von Volker Rattemeyer; Museum Wiesbaden, 1990
- 4 Adolf Smitmans in: Maria Caspar-Filser — Verfolgte Bilder; hrsg. von Adolf Smitmans; Städtische Galerie Albstadt, 1993; S. 31
- 5 Günther Wirth in: Maria Caspar-Filser; Landratsamt Zollernalbkreis; Balingen 1988; S. 15
- 6 Günther Wirth: a. a. O.; S. 10
- 7 Günther Wirth bewertet die Ausbildung der Malerin bei Ludwig von Herterich an der Akademie in München für bedeutender, als die Lehrjahre bei den Stuttgarter Professoren Friedrich von Keller und Gustav Iglar. Günther Wirth: a. a. O.; S. 10
- 8 Die französischen Künstler haben Caspar-Filters nicht bei ihrer Reise 1905 nach Frankreich kennengelernt, sondern erst durch die Ausstellungen ihrer Bilder in Münchener Galerien ab 1907. Mündliche Mitteilung der Tochter der Malerin Felizitas Köster-Caspar.
- 9 Adolf Smitmans sieht die Nähe zu Cézanne »manchmal an einzelnen Bildern ein wenig mühsam aufgezeigt«. Adolf Smitmans; a. a. O.; S. 33 Für Ehrenfried Kluckert gibt es Bilder, »in denen die Handschrift Cézannes spürbar nachlebt«. Ehrenfried Kluckert in: Maria Caspar-Filser 1878—1968; Edition Cantz; Stuttgart 1986, S. 74
- 10 Hier sind es neben Erntebilder vor allem Porträts ihres Mannes und ihrer Tochter.
- 11 Ehrenfried Kluckert in: Maria Caspar-Filser 1878—1968; hrsg. von Alfred Hagenlocher; Städtische Galerie Albstadt 1978; S. 34
- 12 Gespräch mit dem Autor am 3. Januar 1995
- 13 Ein »sehr hoch besoldeter Industriesyndikus« versuchte im Kunsthaus Schaller in Stuttgart im Sommer 1937 das Bild »Tulpenstilleben mit gelber Tasse« von 1916 (Abb. S. 61) zu kaufen. Mit der Begründung, Maria Caspar-Filser sei »doch zur »entarteten Kunst« zu zählen«, forderte er einen fünfzigprozentigen Rabatt ein. Dr. Zluhan, der Beauftragte des Kunsthauses, bat jedoch in einem Brief an die Künstlerin, darauf nicht einzugehen und dem Interessenten »gemeinsam unseren schwäbischen Dickkopf« entgegenzusetzen. Brief an Maria Caspar-Filser vom 26. August 1937; zitiert mit freundlicher Genehmigung des »Archiv Haus Caspar-Filser Brannenburg«.
- 14 Günther Wirth: wie Anm. 4: a. a. O.; S. 15
- 15 Vgl. Anm. 14
- 16 »Bei einem Besuch der Akademie (München) Anfang 1937 hatte sich Hitler durch die Ateliers führen lassen und sich dabei abfällig über die Arbeiten (Karl Caspars geäußert, worauf ihm dieser erwiderte: »Exzellenz, davon verstehen Sie nichts.« Der tobende Hitler ließ diese einzigartige Charakterstärke umgehend bestrafen«. Winfried Nerdinger in: Tradition und Widerstand — 175 Jahre Kunstakademie München, 1985 Günther Wirth verweist in diesem Zusammenhang auf das Problem einer sich andeutenden »Sippenhaftung (nicht Sippenhaft)« bezüglich den Schikanen gegenüber Maria Caspar-Filser. Günther Wirth: wie Anm. 4: a. a. O.; S. 16
- 17 Ein von Edwin Scharff formuliertes Flugblatt der »Neuen Münchener Sezession« vom März 1915, verwahrt sich gegen die Angriffe anlässlich der Frühjahrsausstellung der Künstlergruppe. Dort heißt es: »Man nennt uns entartet und irrsinnig, Jugendverderber, Unratsverbreiter und Nachschleicher der Kunst unserer Feinde, kurz Verräter am deutschen Geiste.« Eine ideologisch motivierte Verächtlichmachung zeitgenössischen Kunstschaffens ist somit bereits während des Ersten Weltkrieges festzustellen. Das Flugblatt ist abgedruckt in: Maria Caspar-Filser 1878—1968; Edition Cantz; Stuttgart 1986, S. 20
- 18 Günther Wirth: wie Anm. 4: a. a. O.; S. 15
- 19 Ausstellungskatalog: Deutscher Künstlerbund »Malerei und Plastik in Deutschland 1936«, Kunstverein Hamburg, Katalognummer 41. Schriftliche Mitteilung von Felizitas E.M. Köster-Caspar vom 9. Januar 1995 an den Verfasser.
- 20 Es handelt sich um den berüchtigten »Altnazi Adolf Ziegler, der im Sommer 1937 durch einen Erlaß von Goebbels damit beauftragt wurde, in München eine »Schandausstellung« vorzubereiten, in der die »Verfallskunst seit 1910« präsentiert werden sollte.« Günther Wirth: wie Anm. 4: a. a. O.; S. 14
- 21 Günther Wirth: wie Anm. 4: a. a. O.; S. 16
- 22 Karl Caspar wurde am 24. November 1937 »auf seinen Antrag« in den Ruhestand versetzt. Dies war ein erzwungener Rücktritt, der Maria Caspar-Filser von der Akademieleitung diktiert wurde, während sich ihr Mann, um seine persönliche Sicherheit fürchtend, in Oberschwaben aufhielt. Vgl. Ehrenfried Kluckert: wie Anm. 9: a. a. O.; S. 43
- 23 Gerd Gaiser, zitiert nach: Ehrenfried Kluckert: wie Anm. 9: a. a. O.; S. 47



# SCHWARZ-WEISS-TAFELN

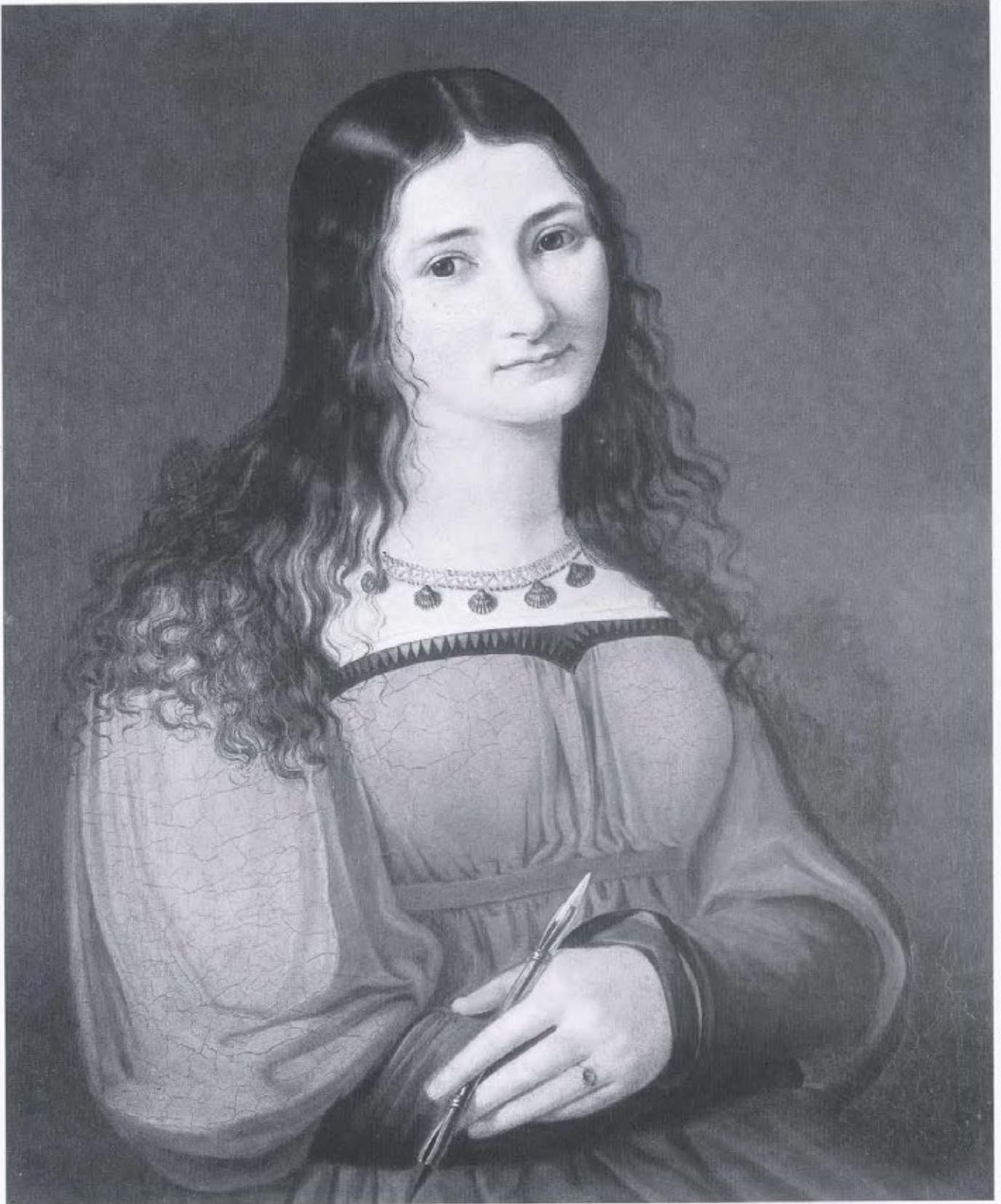




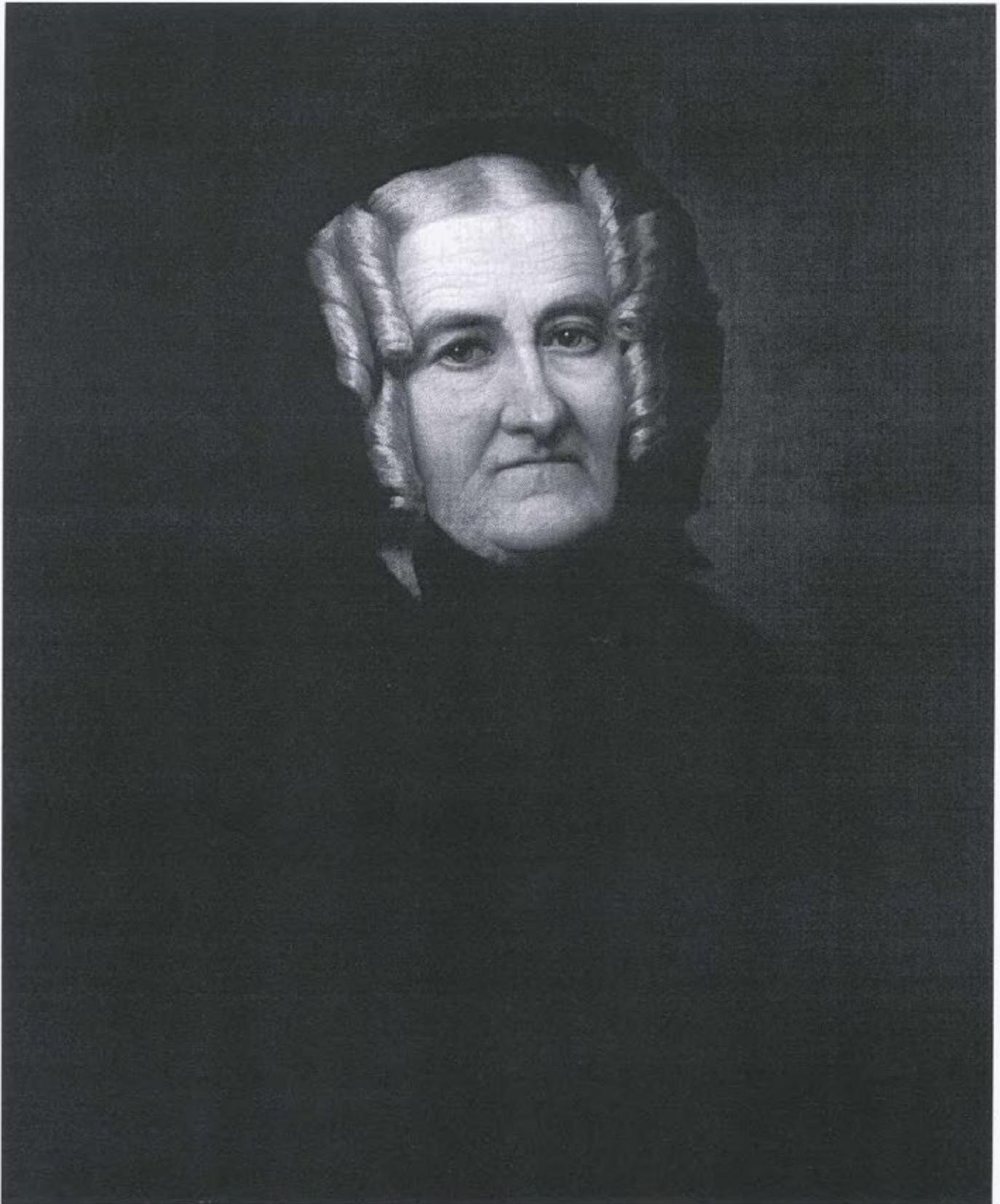
Marie Ellenrieder, Erweckung der Tabitha durch Petrus, 1844



Sophie Reinhard, Die Heilige Cäcilie, 1821



Sophie Reinhard, Junge Römerin, o. J.



Alexandra von Berckholtz, Bildnis Barbara von Berckholtz, 1859



Alexandra von Berckholtz, Bildnis Gabriel Leonhard von Berckholtz, 1859



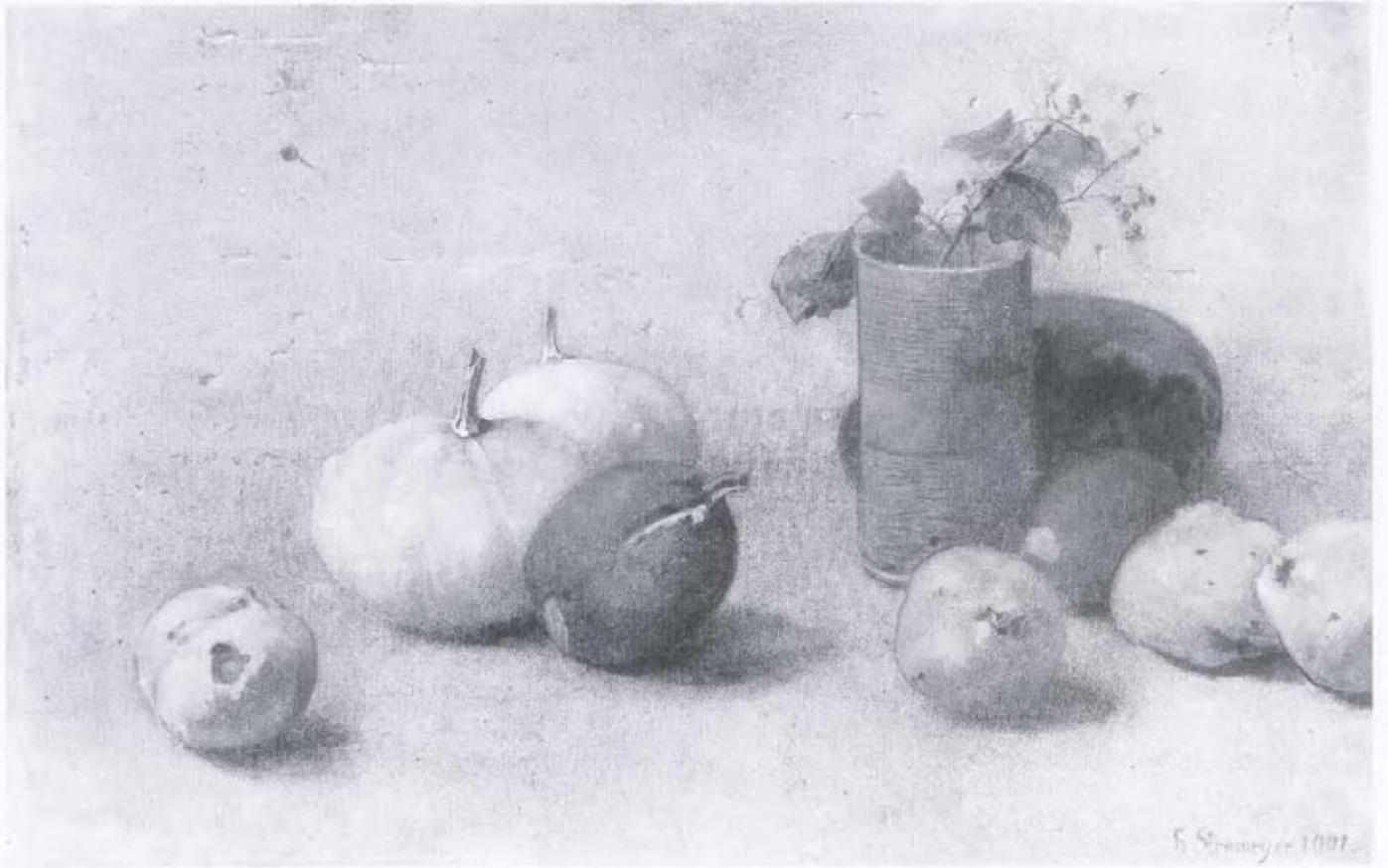
Alexandra von Berckholtz, Bildnis Heinrich Neese, 1856



Hermine von Reck, Bildnis Marie Freiin von Reck, 1859



Sophie Ley, Landschaft am Bodensee, 1885



Helene Stromeyer, Fruchtstilleben, 1901



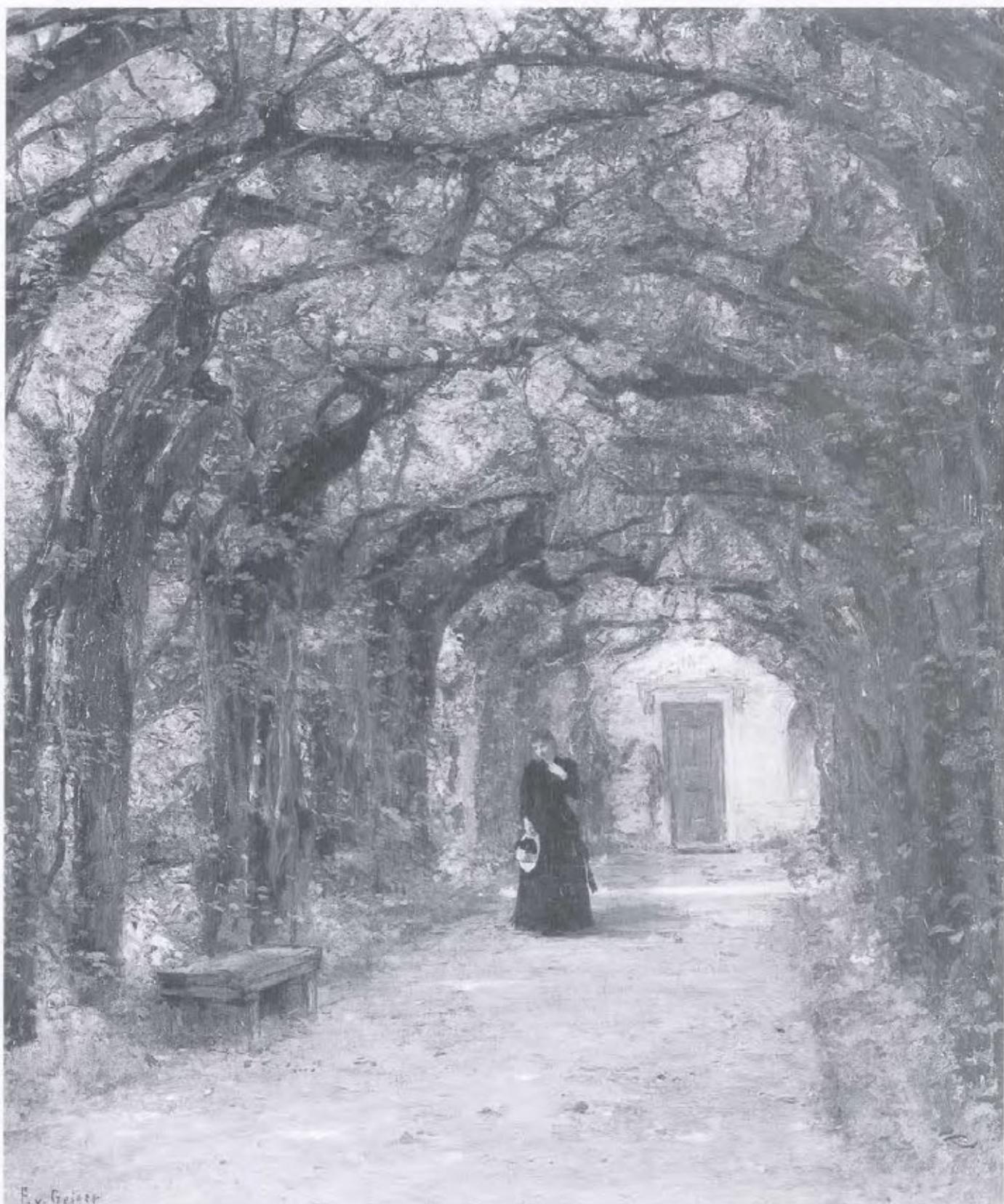
Marie Hesse, Veilchen, 1903



Cella Thoma, Anemonen in einer Tonvase, 1884



Cella Thoma, Birkenstämme, 1882



Franziska von Geiger-Weishaupt, Laubgang, vor 1885



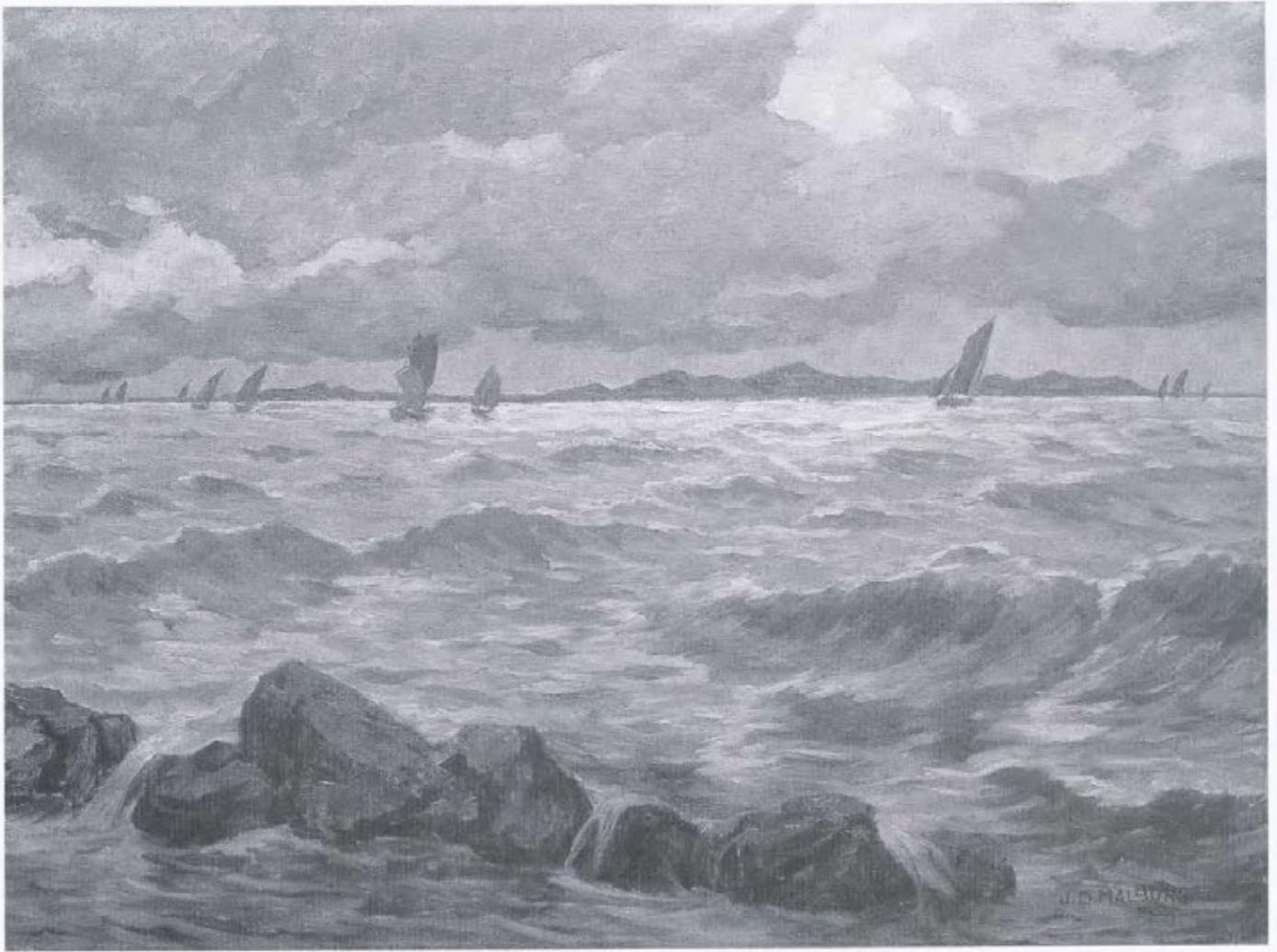
Margarethe Hormuth-Kallmorgen, Teerosen, o. J.



Johanna Dill-Malburg, Blumenstrauß, o. J.



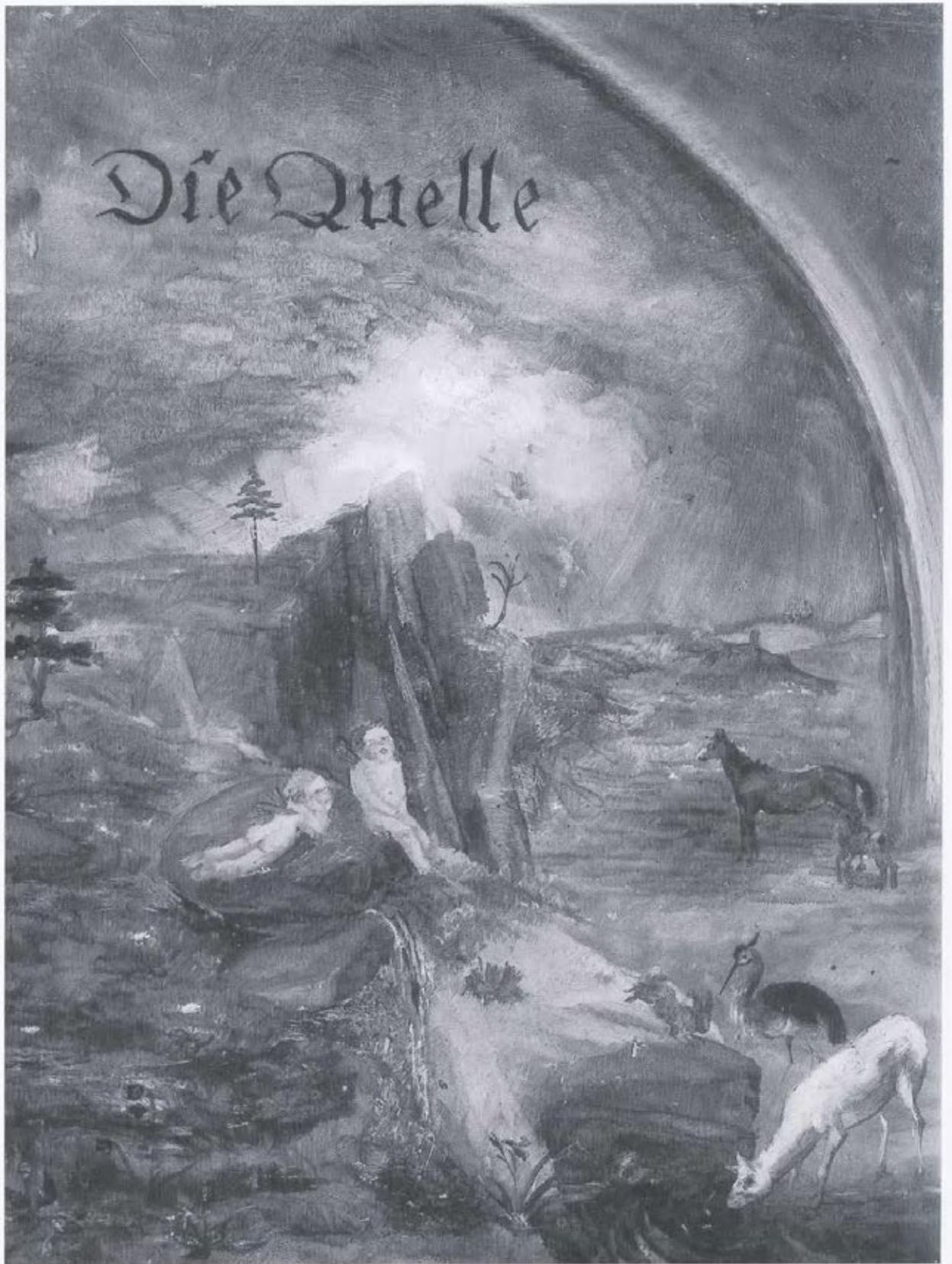
Johanna Dill-Malburg, Mühle in der Bretagne, o. J.



Johanna Dill-Malburg, Stürmische See in Venetien, o. J.



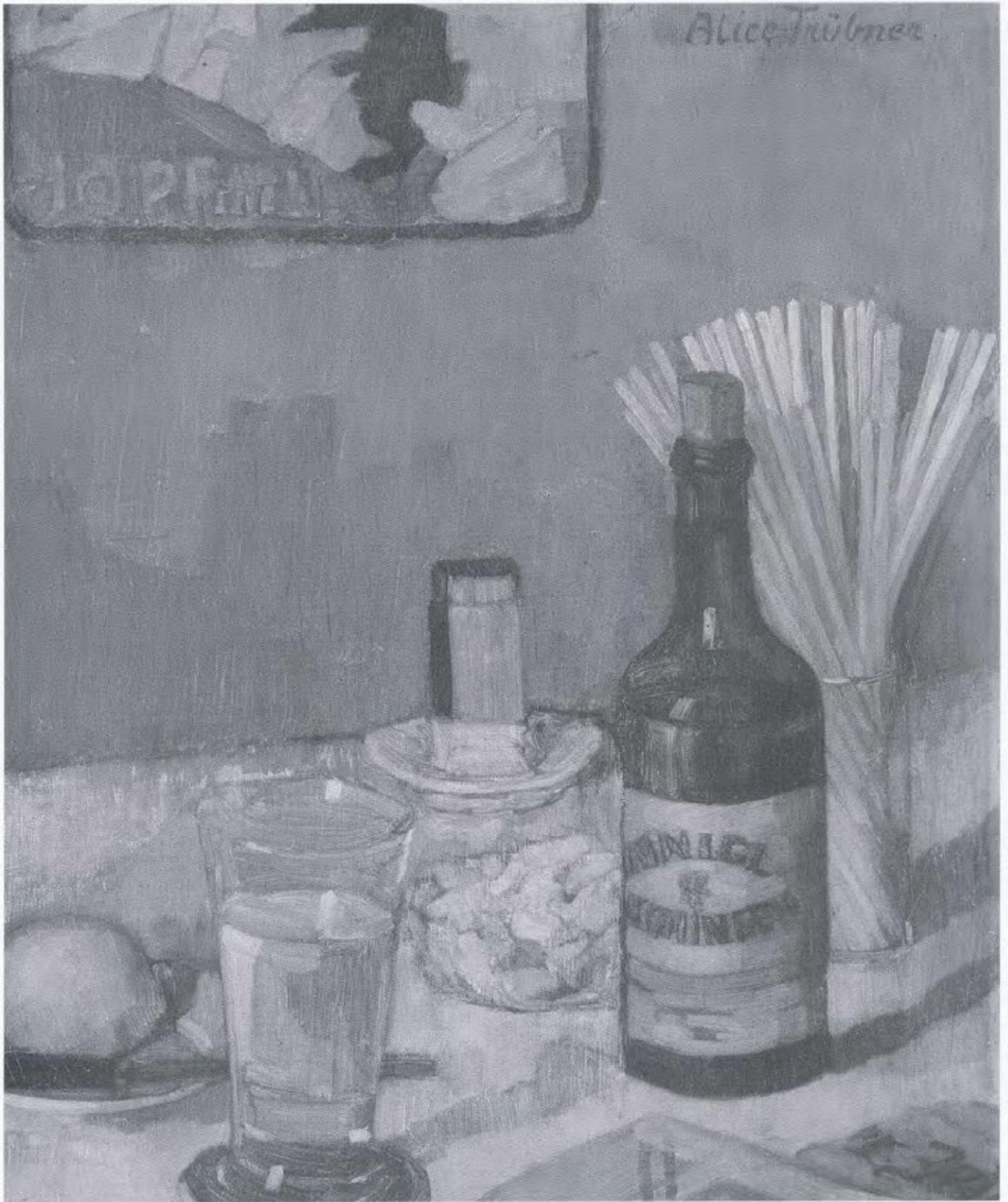
Gertrud Stamm-Hagemann, Flötespielende Kinder, o. J.



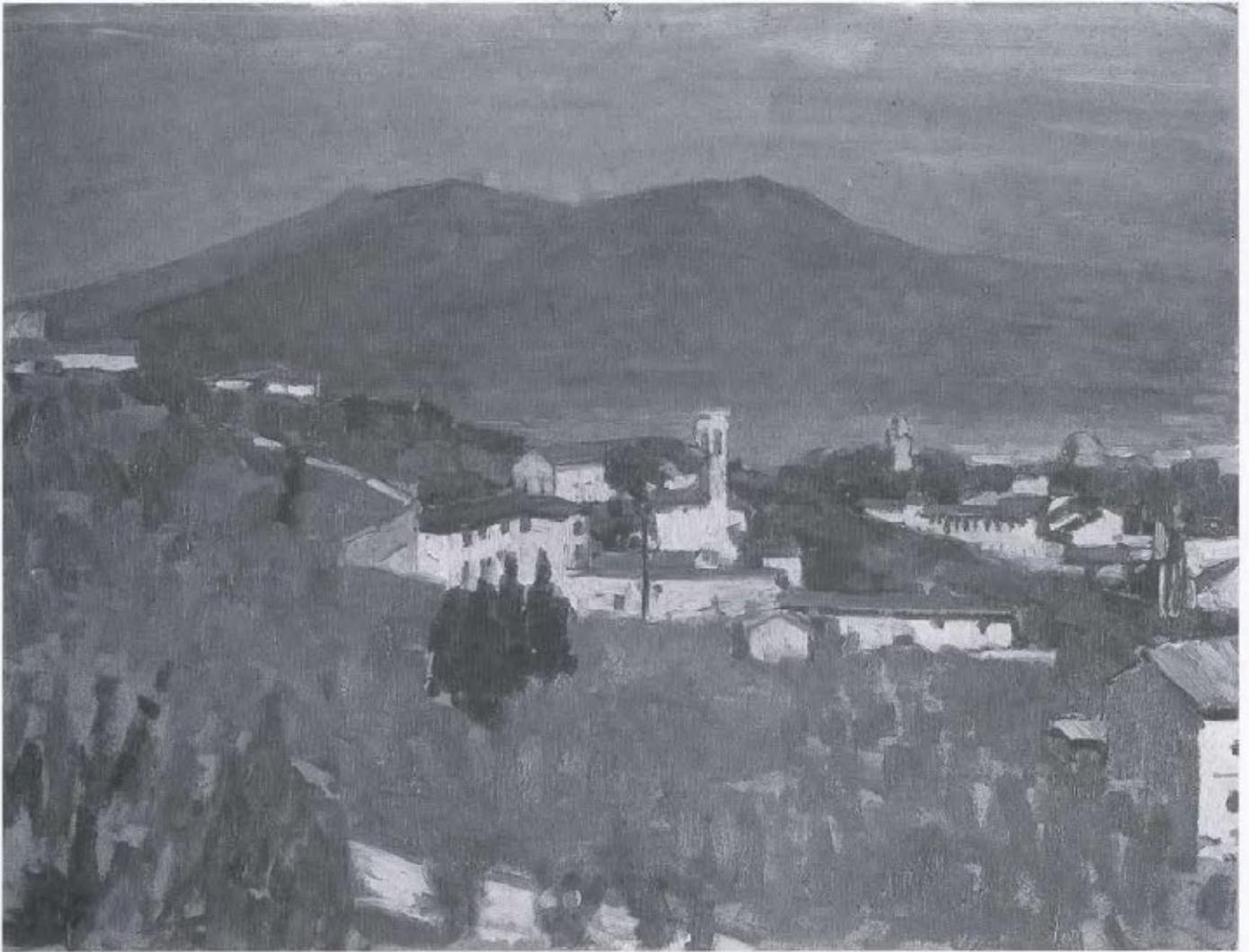
Gertrud Stamm-Hagemann, Die Quelle, o. J.



Gertrud Stamm-Hagemann, Liegender Mann in Landschaft, nach 1912



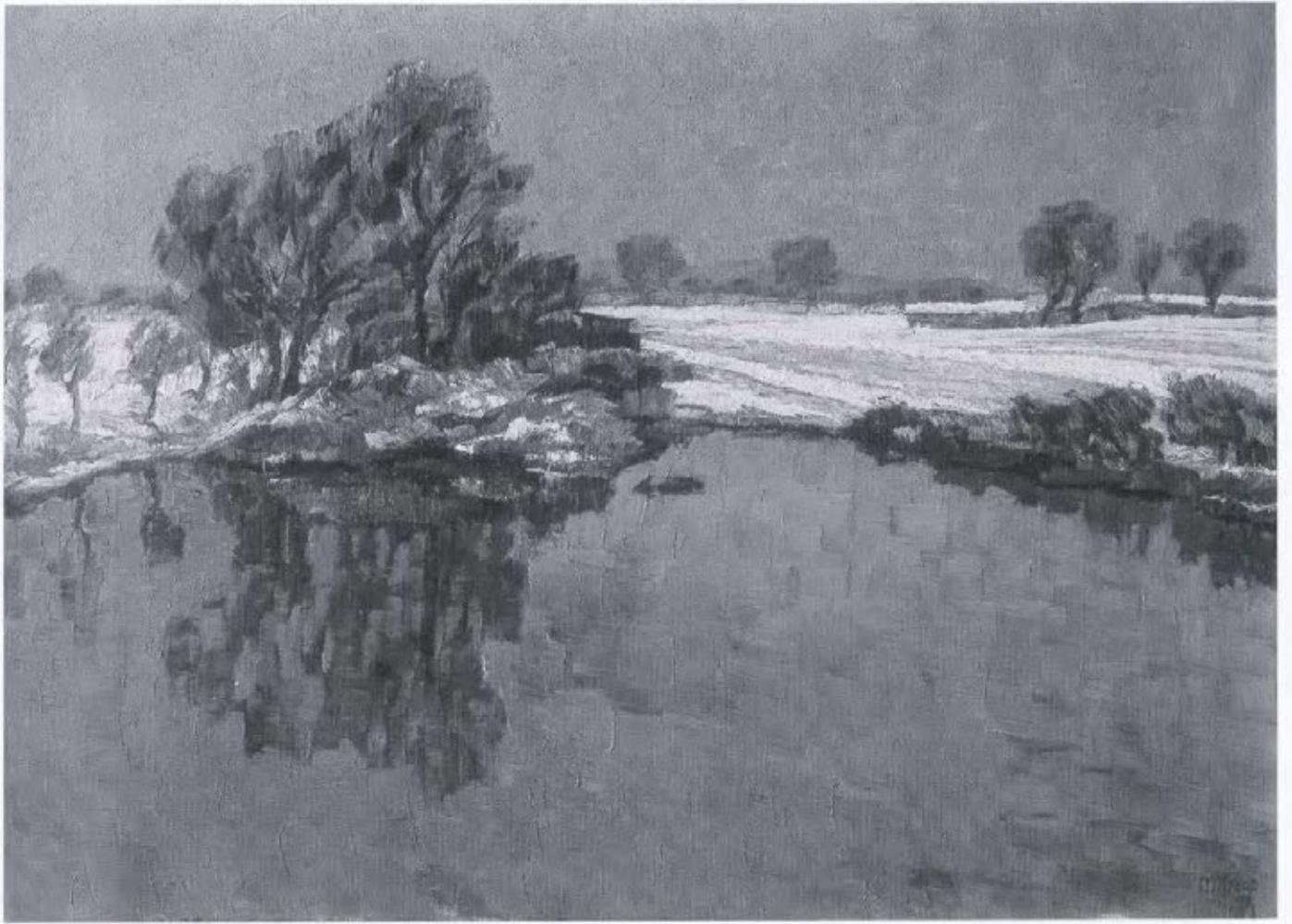
Alice Trübner, Stilleben mit Flasche, Wasserglas und Zitrone, o. J.



Helene Albiker, Blick von der Villa Romana in Florenz, 1911



Helene Albiker, Fuchsiestock, nach 1904



Martha Kropp, Winterlandschaft bei Daxlanden, um 1907



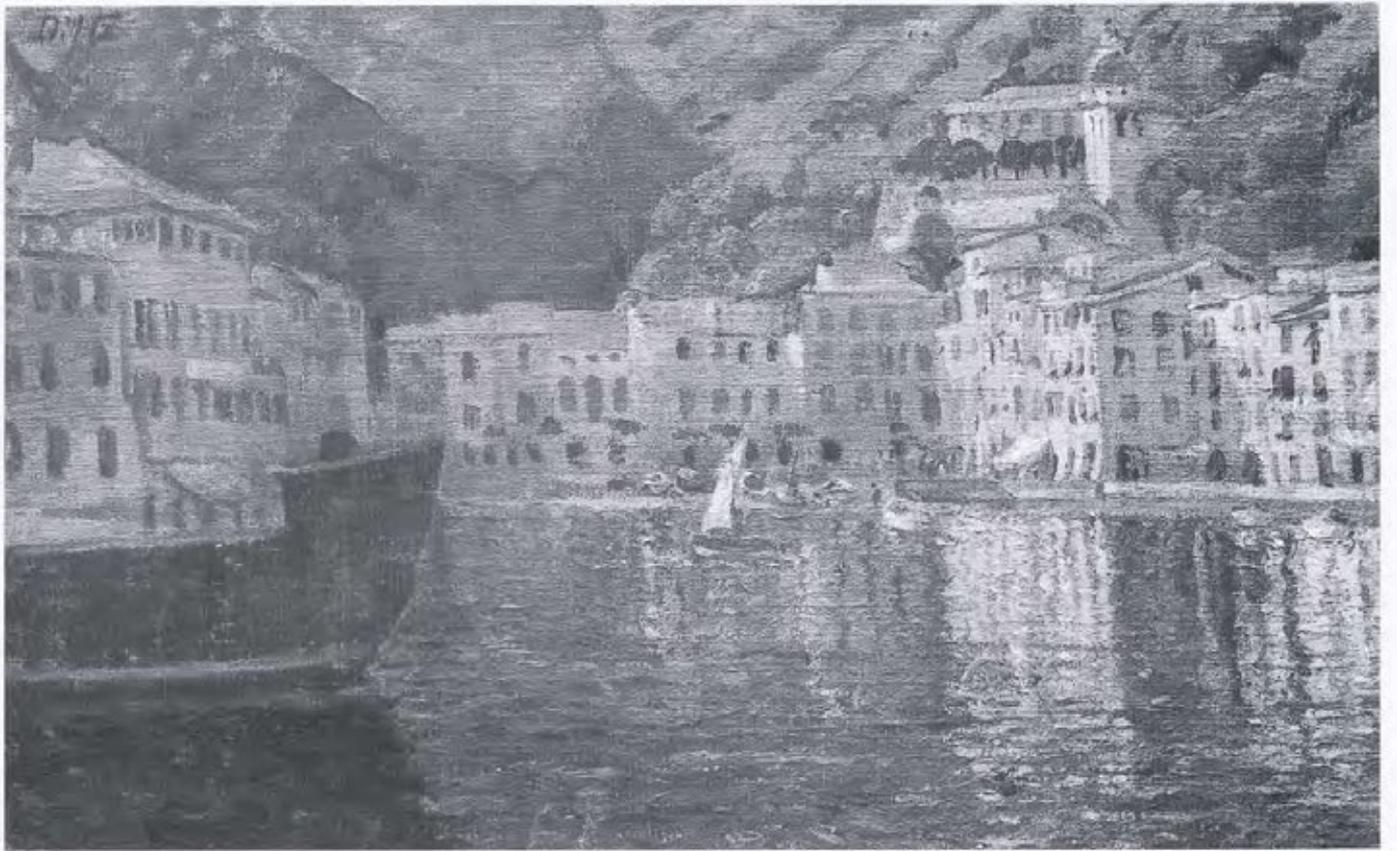
Martha Kropp, Waldweg, o. J.



Martha Kropp, Schuhmacherwerkstatt, o. J.



Dora Horn-Zippelius, Selbstbildnis, um 1903



Dora Horn-Zippelius, Portofino (Studie), 1902



Franziska Hübsch, Blick auf die Insel Reichenau, o.J.



Auguste Uta von Weech, Cinnerarien, o. J.



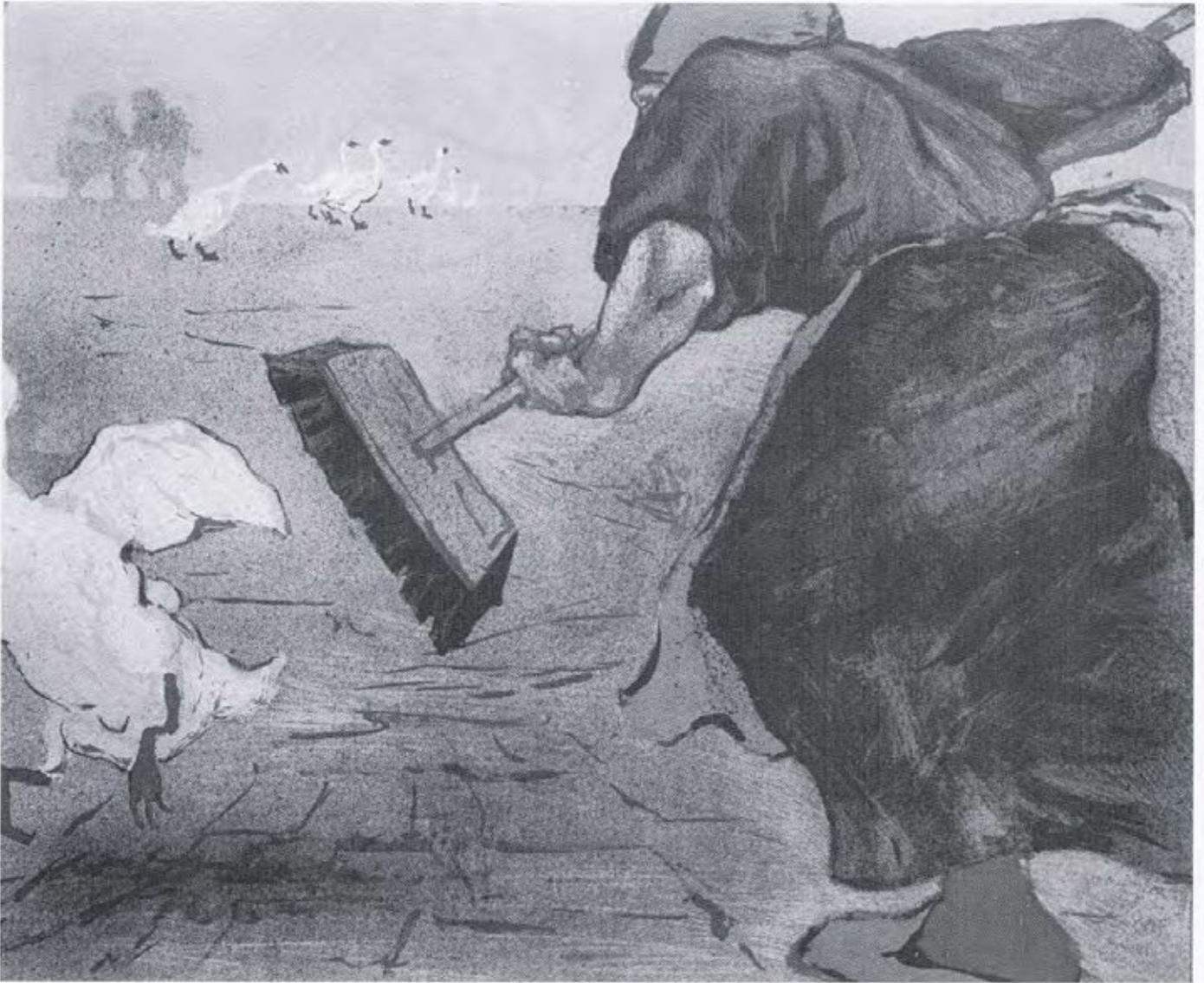
Luise Kornsand, Stilleben mit Äpfeln und blaugrauem Krug, 1909



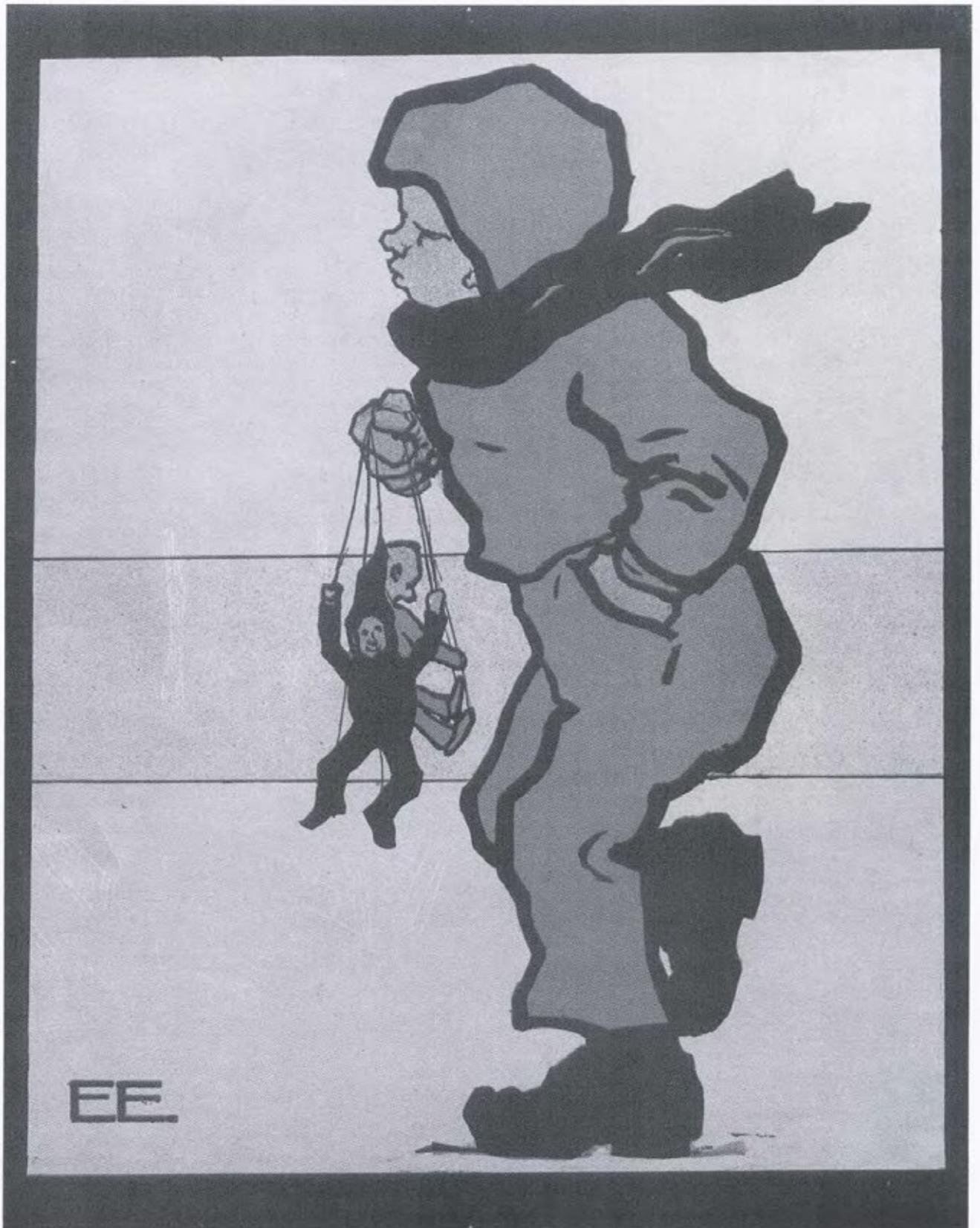
Berta Welte, Glockenblumen mit Rosen, o.J.



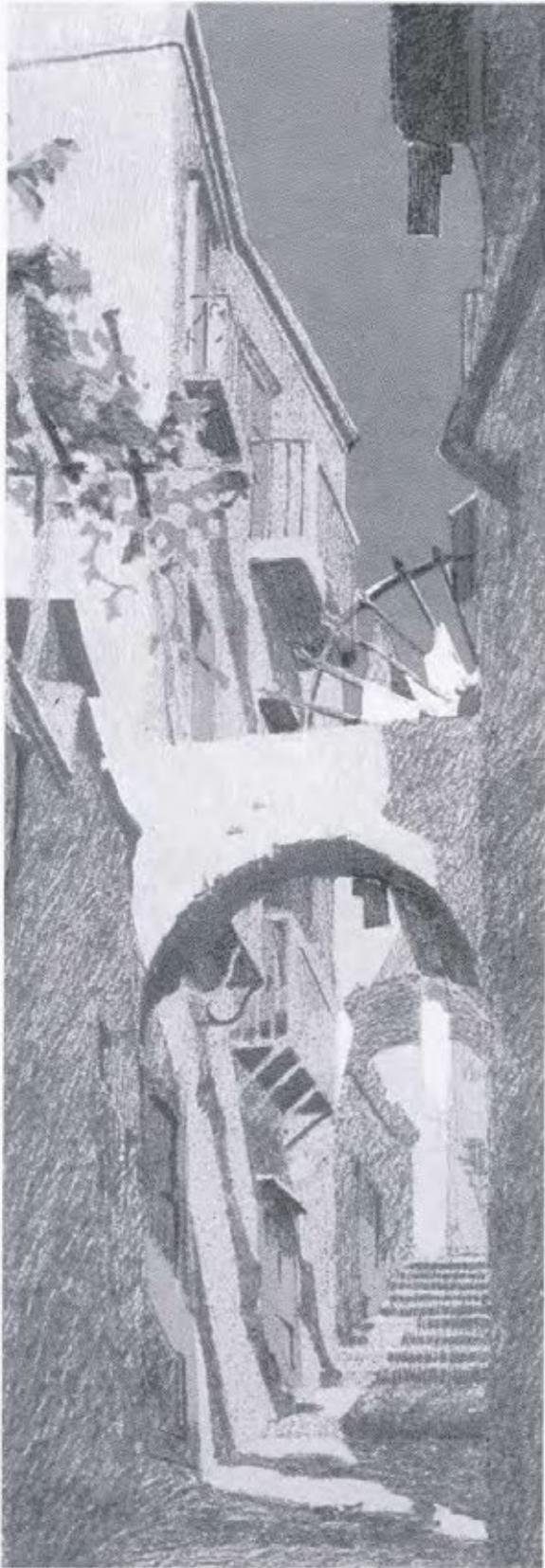
Clara Schuberg, Feldblumenstrauß, 1898



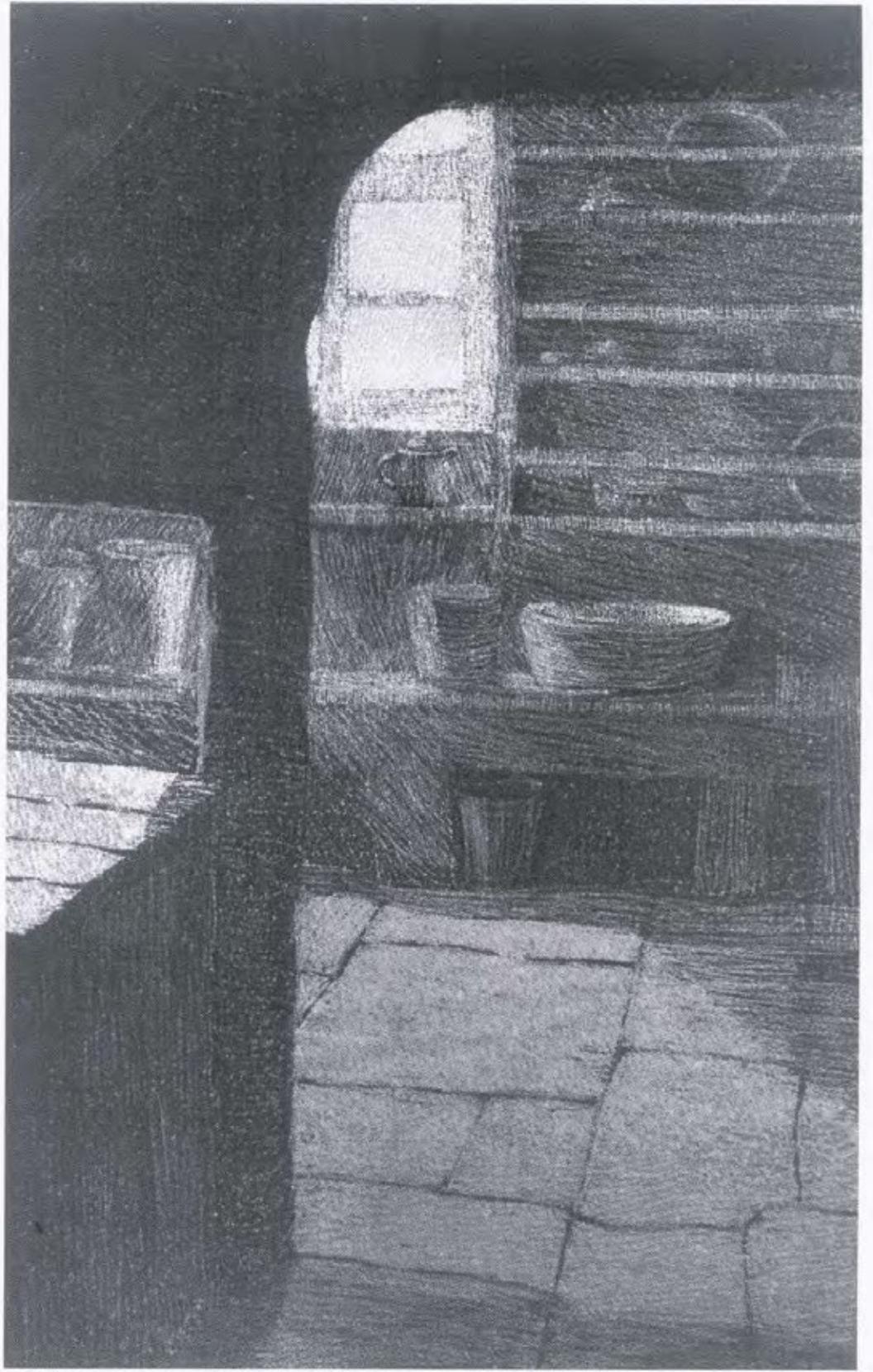
Eva Engelmann, Ohne Titel, um 1910



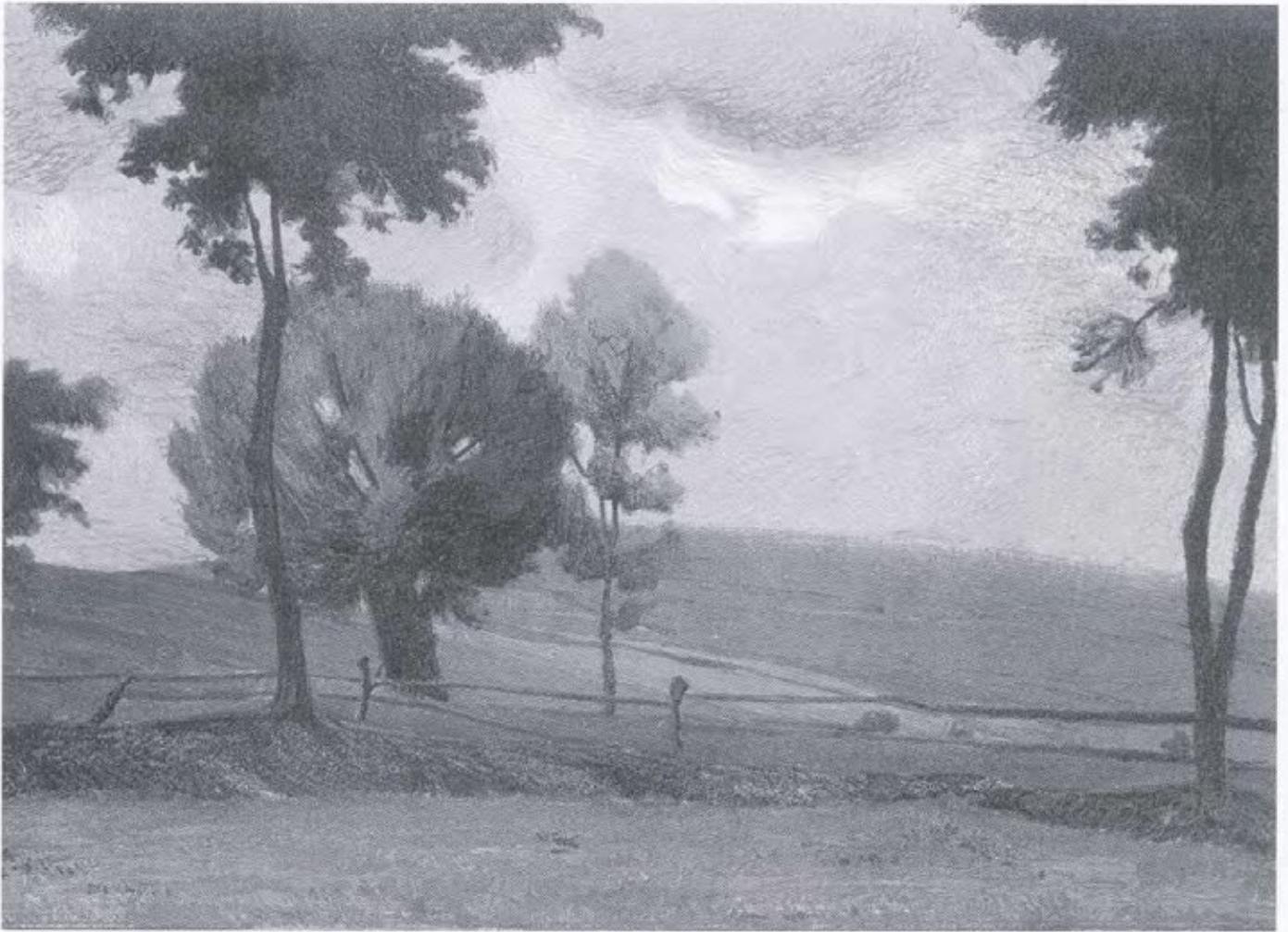
Eva Engelmann, Ohne Titel, um 1910



Gretel Schenkel, Ohne Titel, 1907



Gretel Schenkel, Ohne Titel, 1907



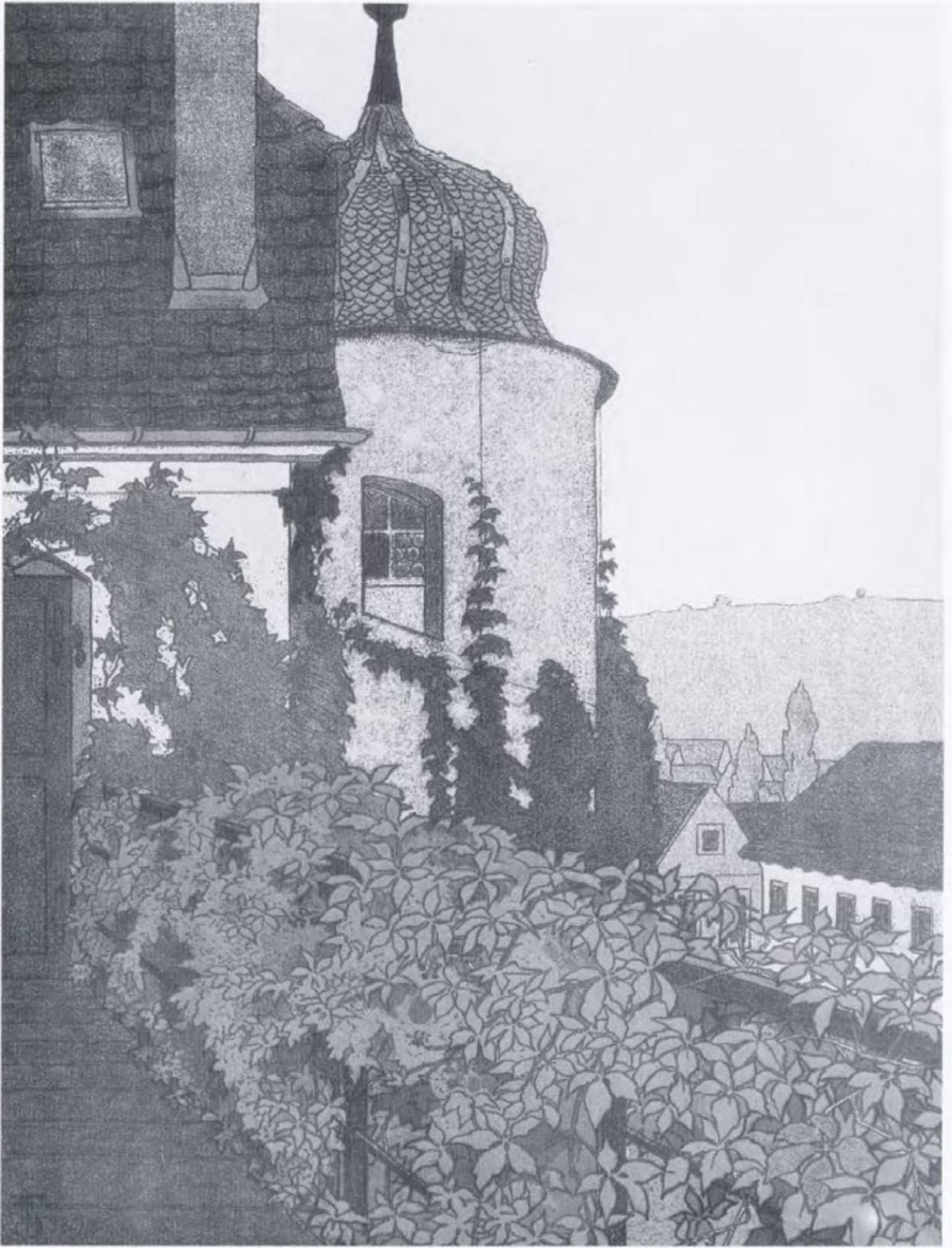
Marie Ortlieb, Herbstluft, o. J.



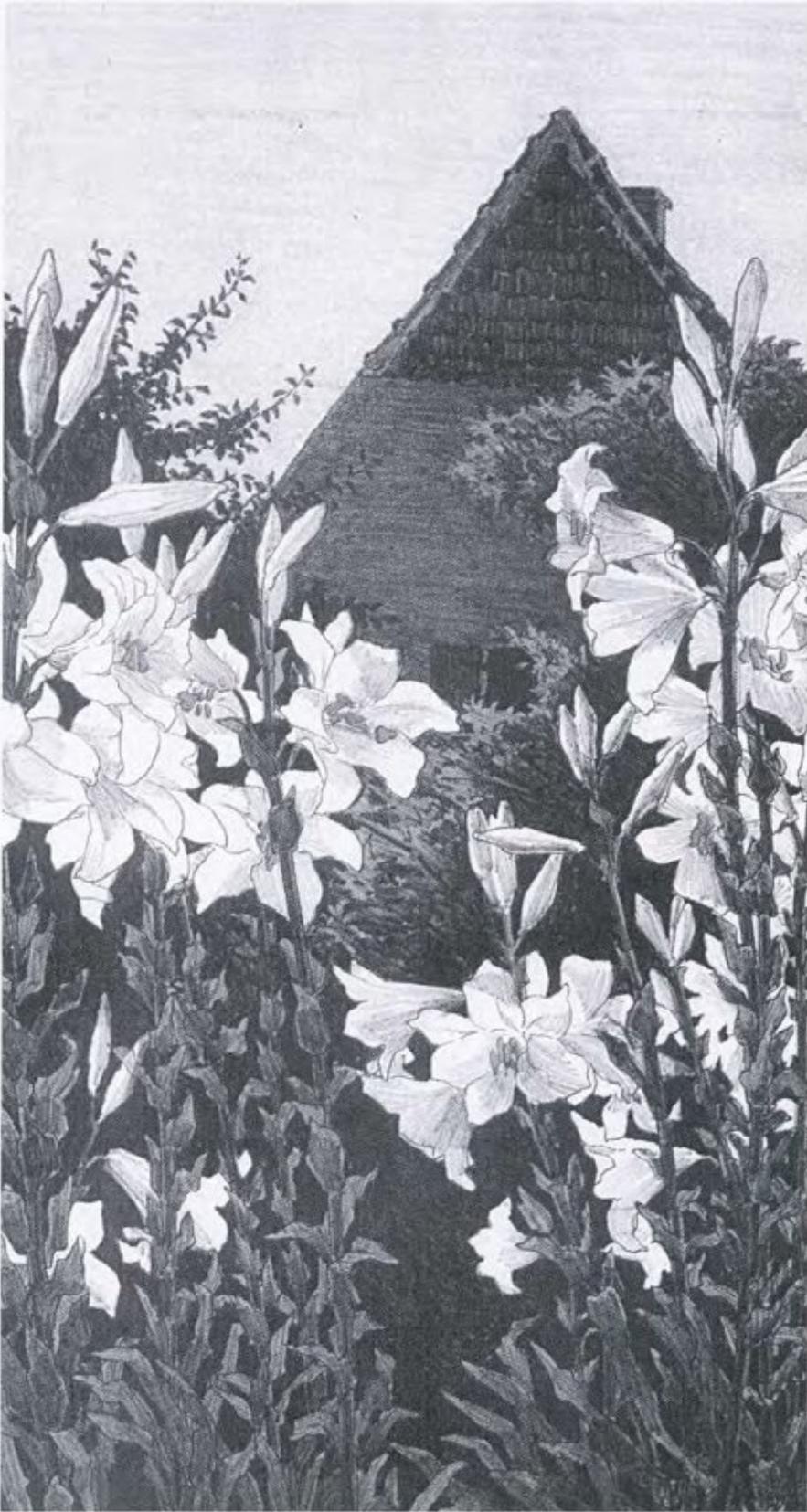
Marie Ortlieb, Bei Grötzingen, o. J.



Auguste Nestler, Kleines Dorf, o. J.



Jenny Fikentscher, Augustenburg, 1898



Jenny Fikentscher, Liliengarten, 1899



Jenny Fikentscher, Feuerlinien, um 1904



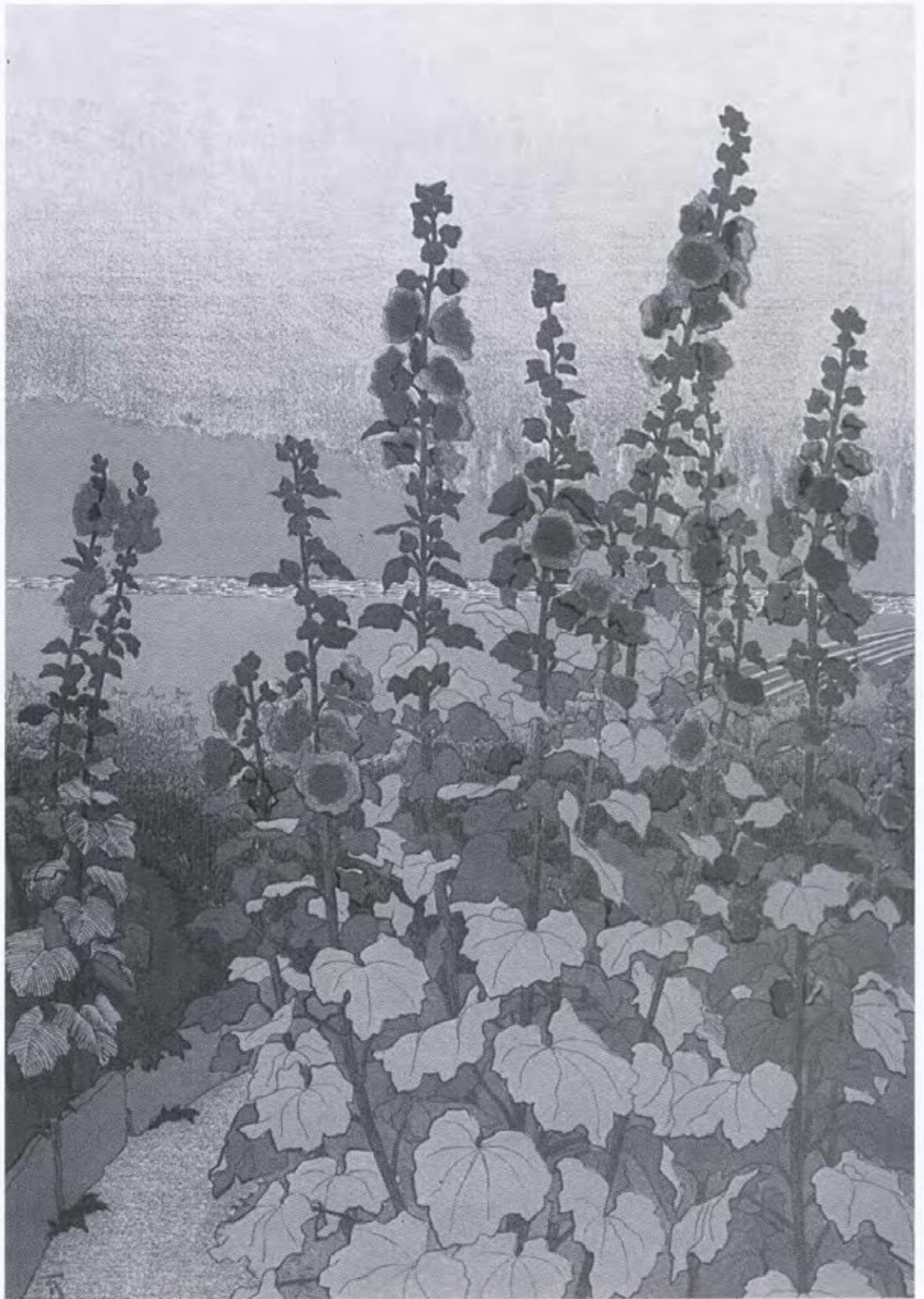
Jenny Fikentscher, Mondschein, 1901



Jenny Fikentscher, Schwarzwaldhaus, 1904



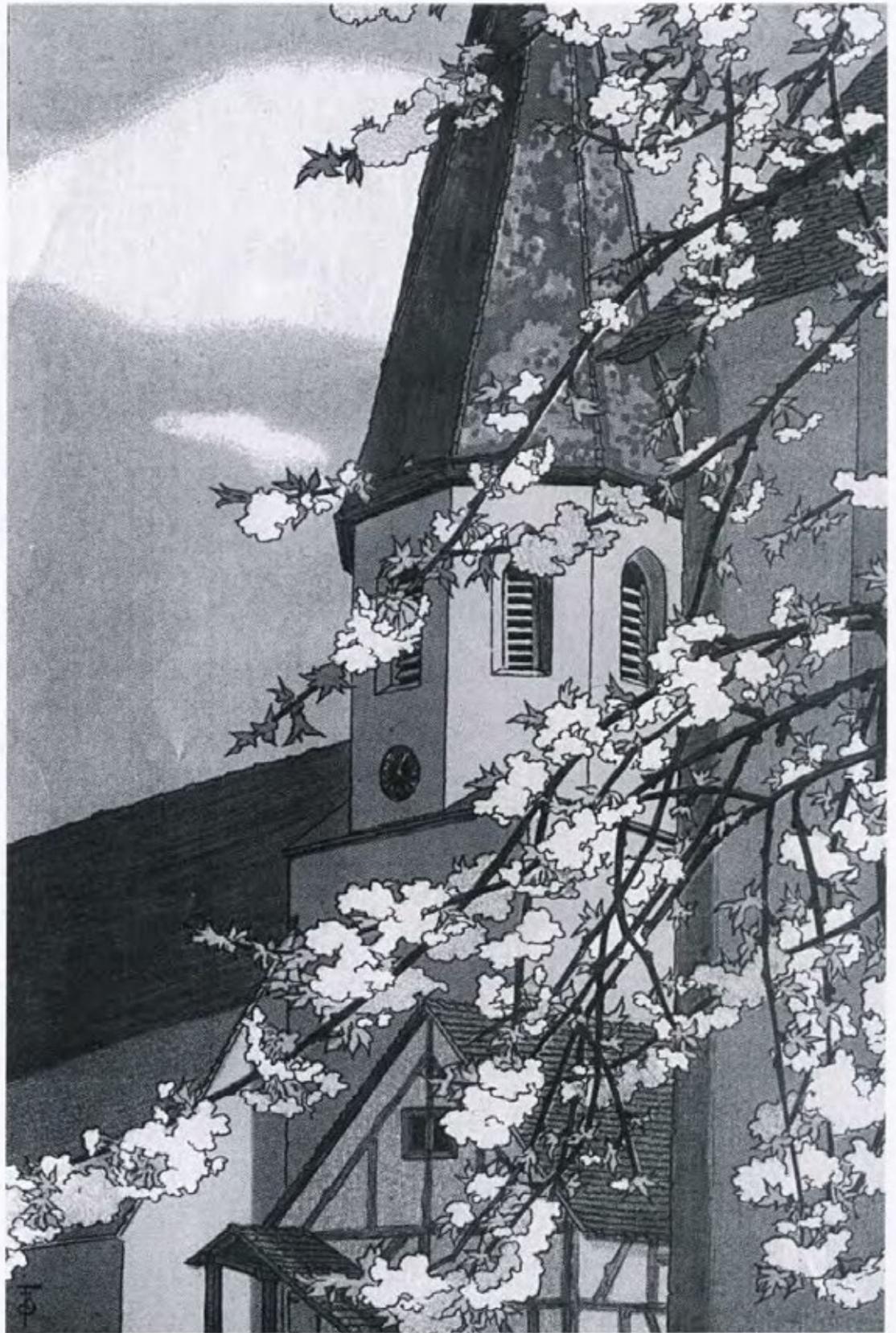
Jenny Fikentscher, Rosen, 1898



Jenny Fikentscher, Malven, 1899



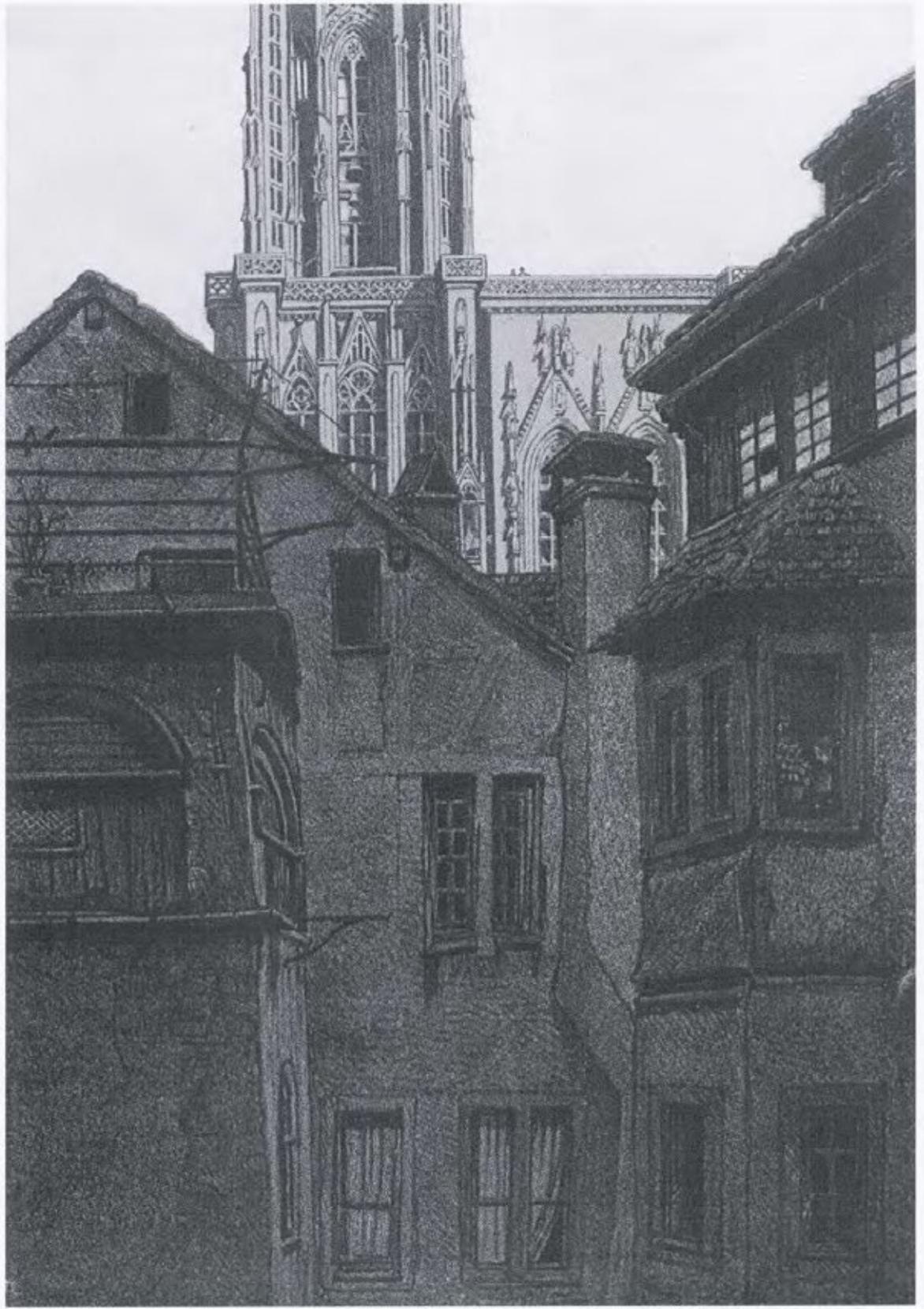
Jenny Fikentscher, Unser Fenster, 1904



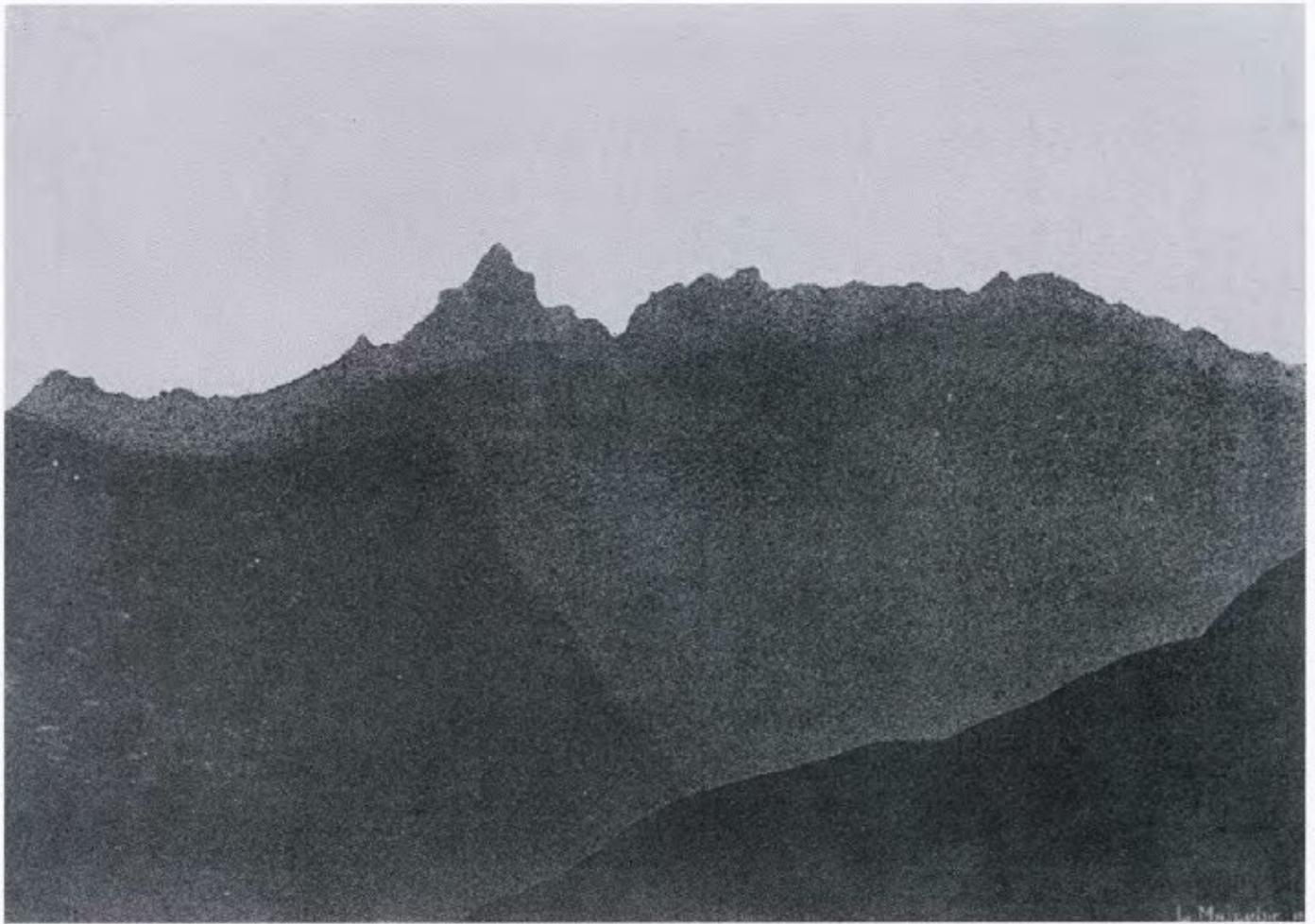
Jenny Fikentscher, Blühender Kirschbaum, 1899



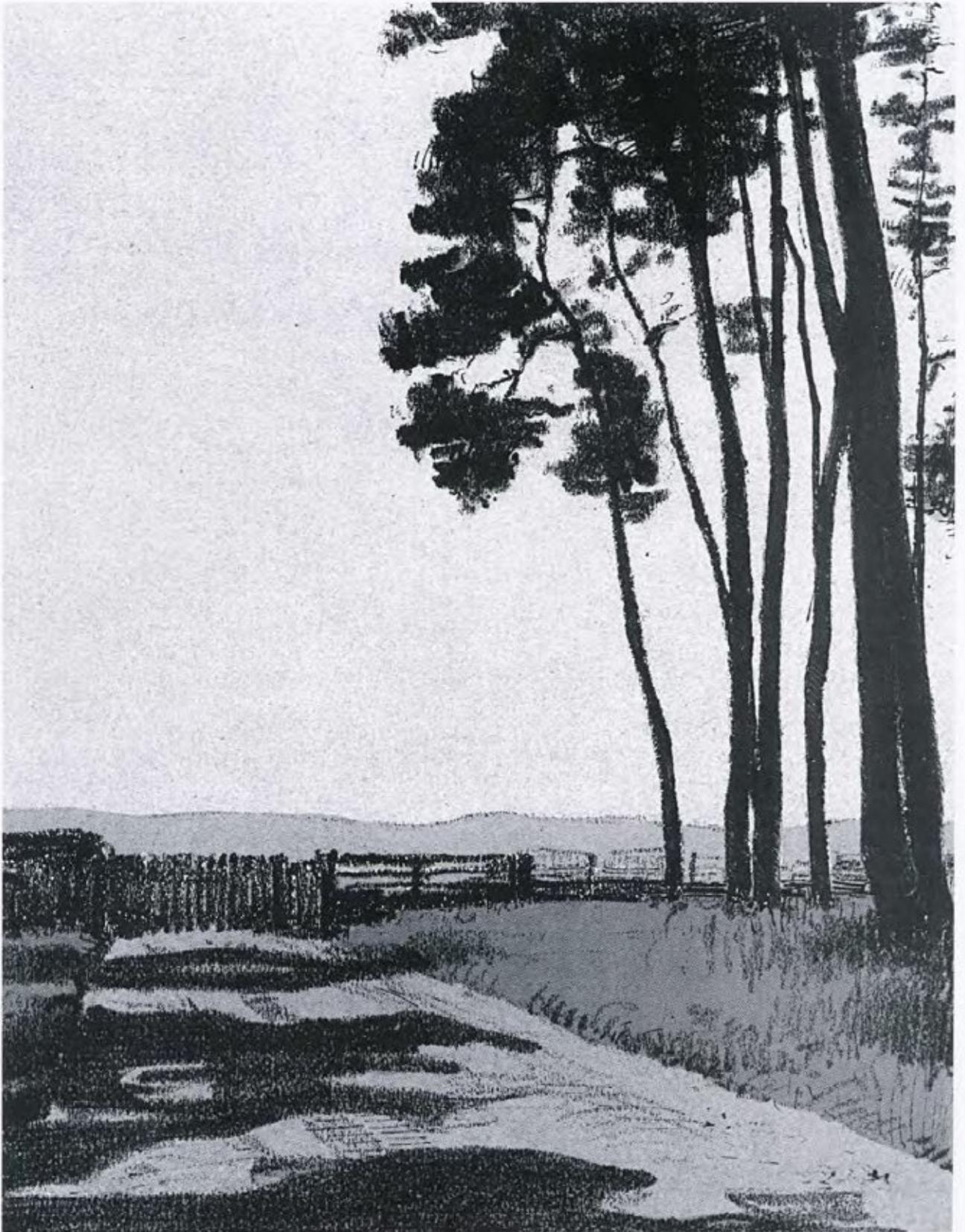
Adelheid Willich, Ohne Titel, um 1900



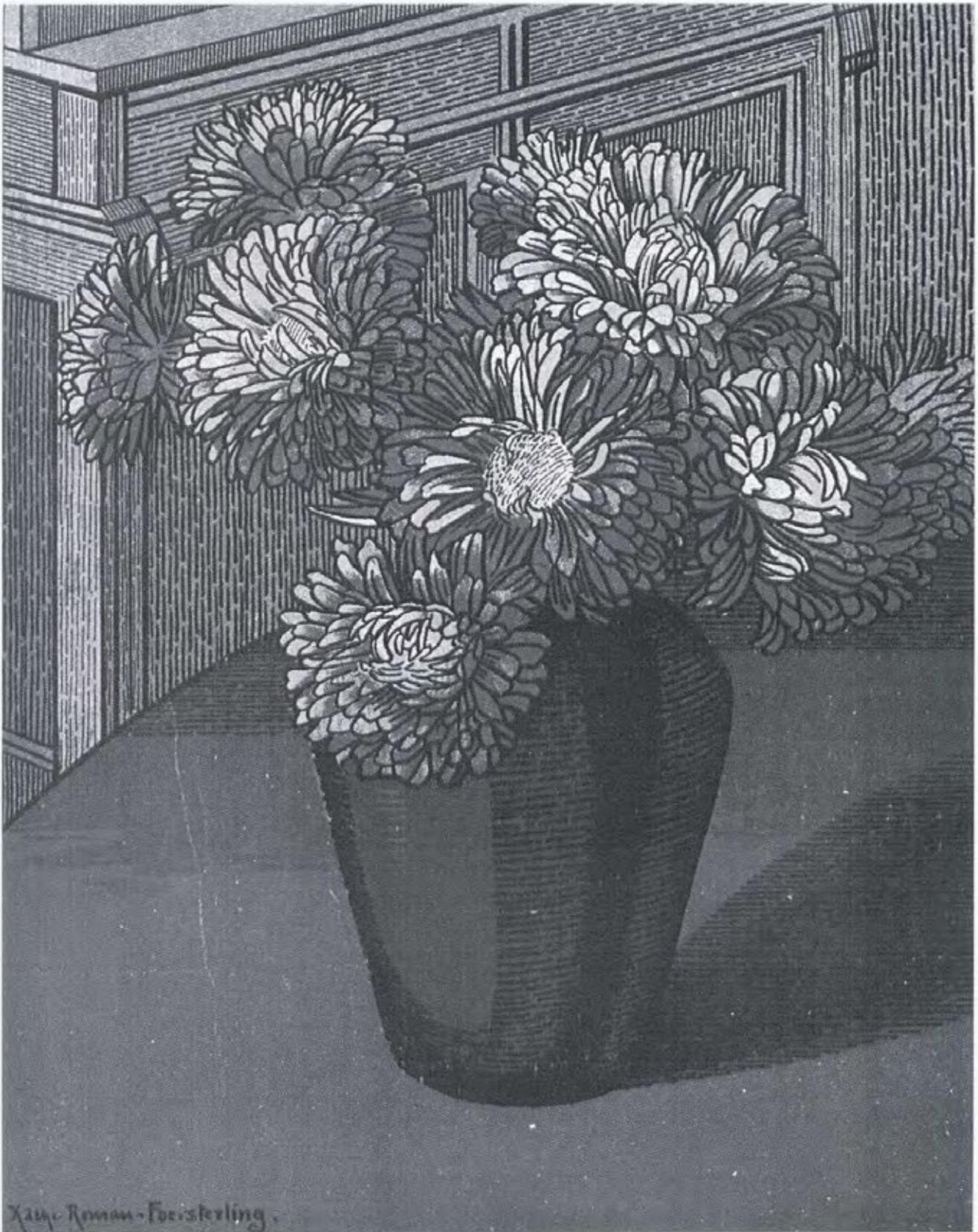
Sabine Hackenschmidt, Ohne Titel, 1905



Lily Billing-Majendie, Ohne Titel, 1915

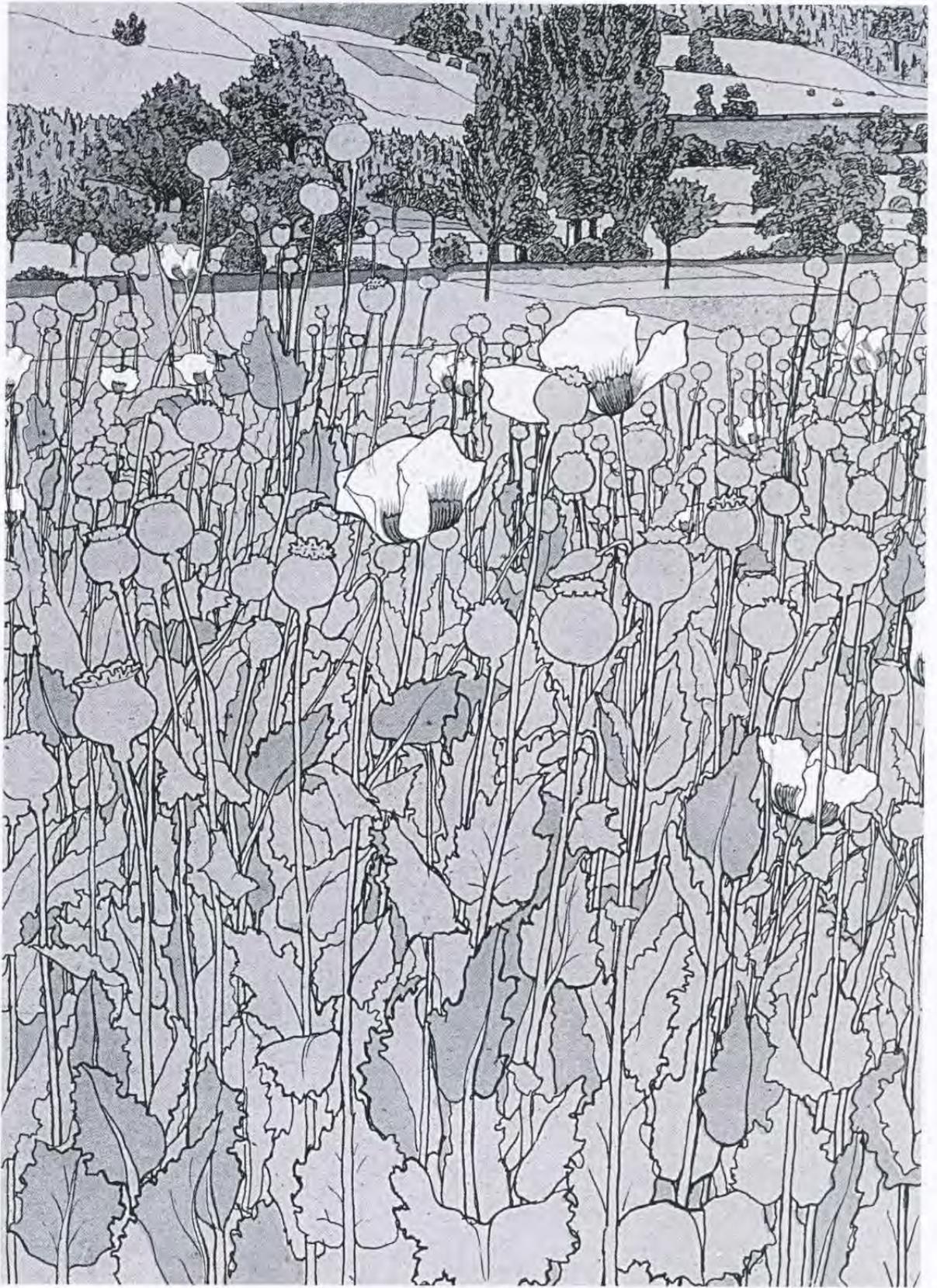


Lily Billing-Majendie, Ohne Titel, 1915

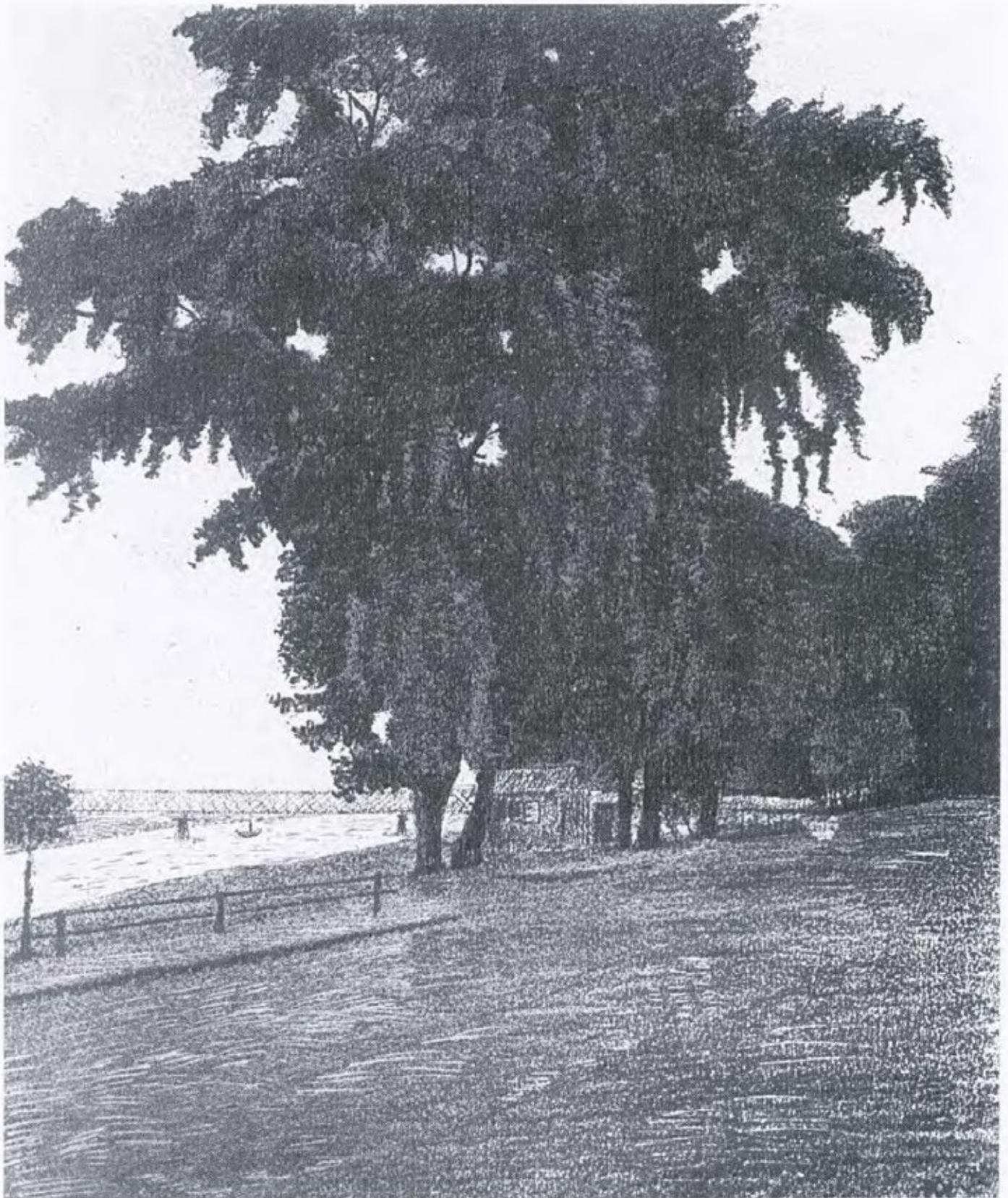


Käthe Roman-Foersterling.

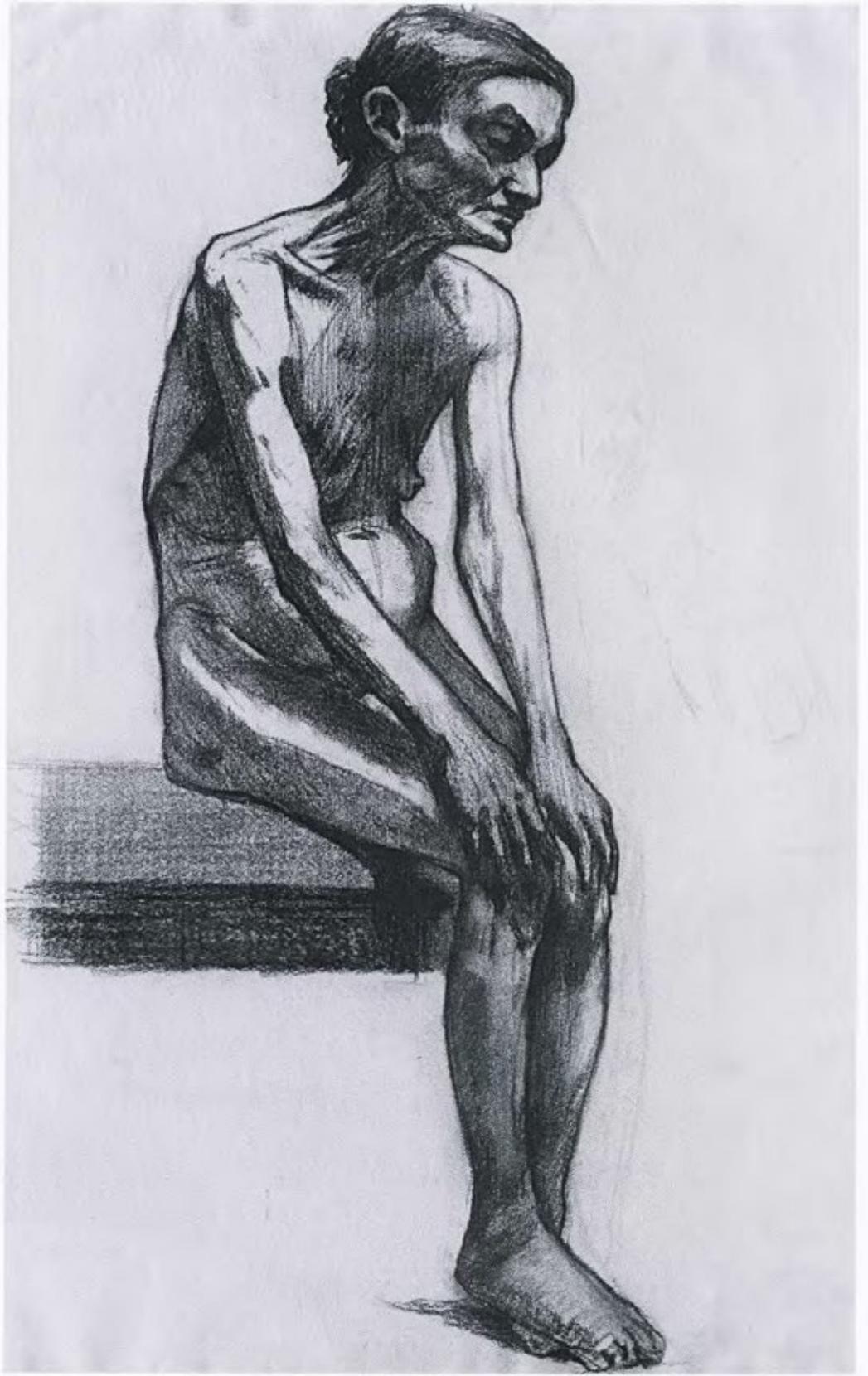
Käthe Roman-Foersterling, Astern, o. J.



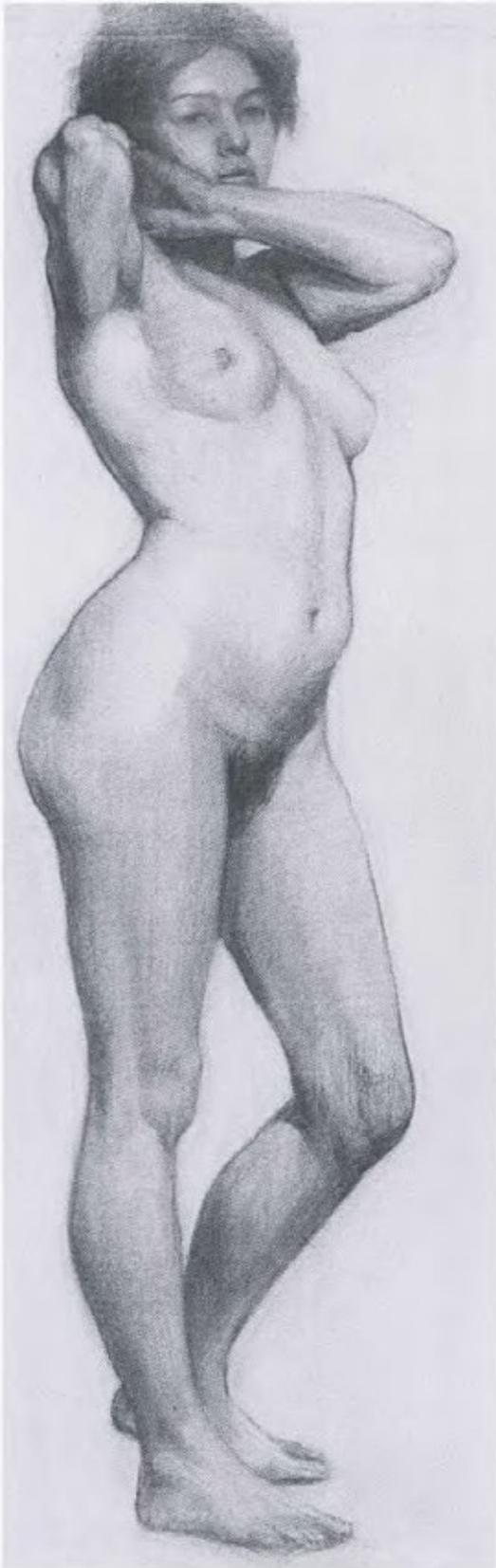
Elise Peppmüller, Mohnfeld, o. J.



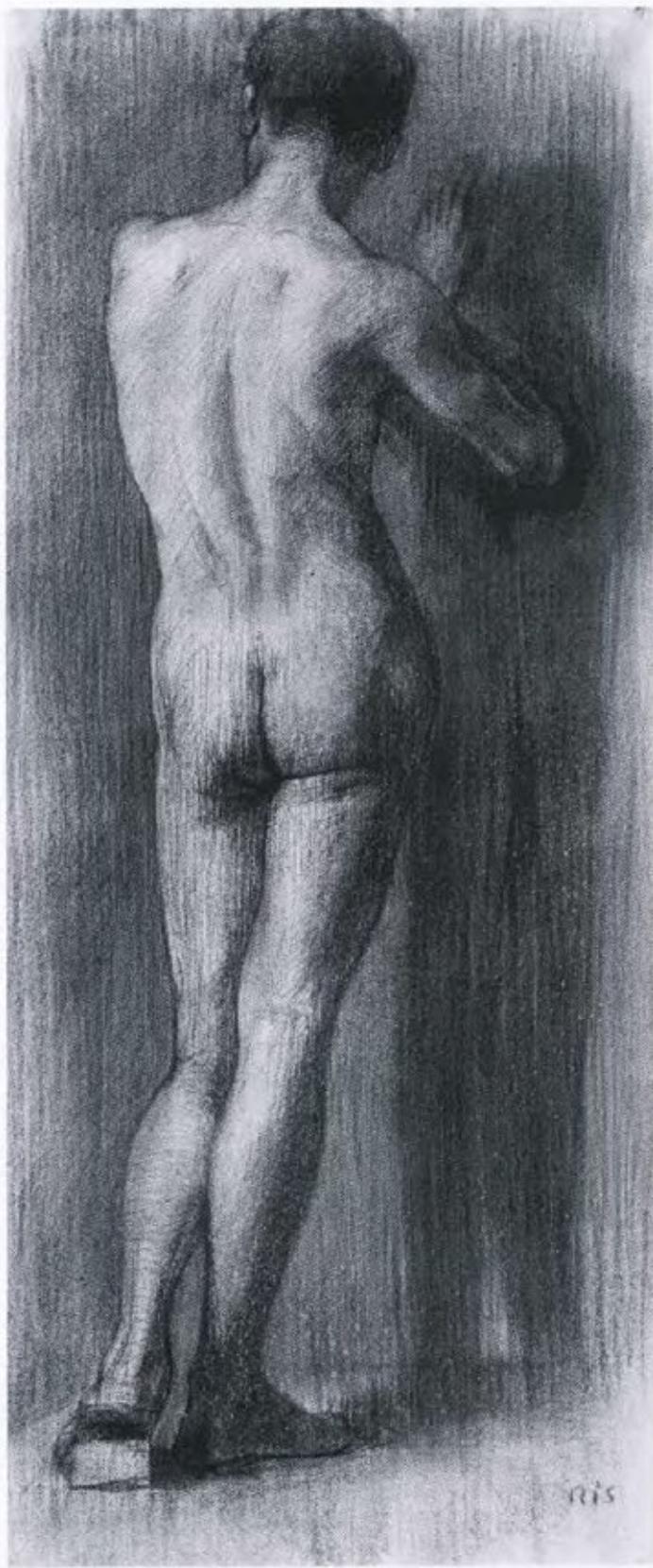
Anna Moll, Ohne Titel, o. J.



Clara Johanna Ris, Sitzender weiblicher Akt, 1896

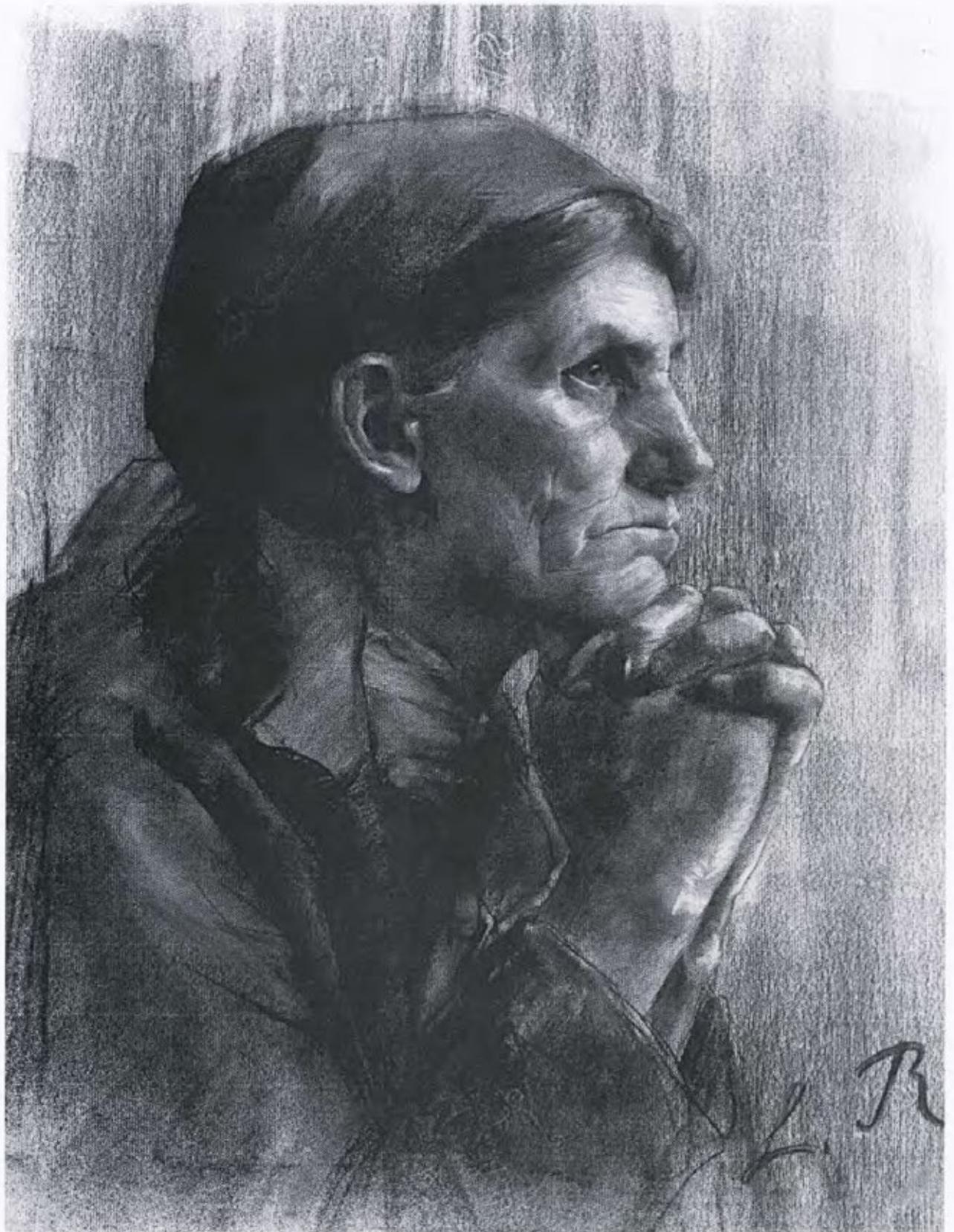


Clara Johanna Ris:  
◀ Stehender weiblicher Akt, 1896  
Stehender männlicher Rückenakt,  
1896 ▶  
Stehender männlicher Akt, 1896  
▶▶

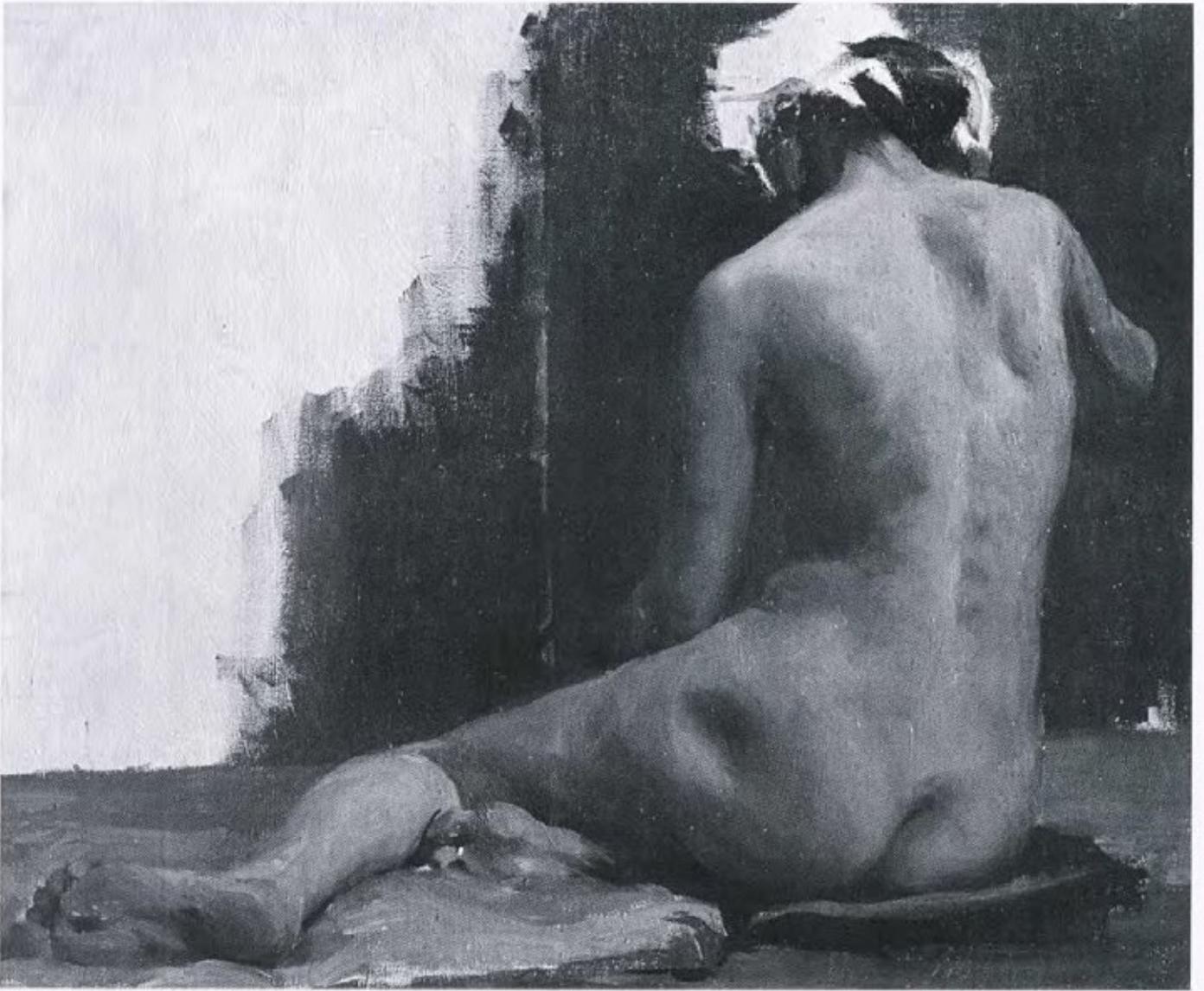




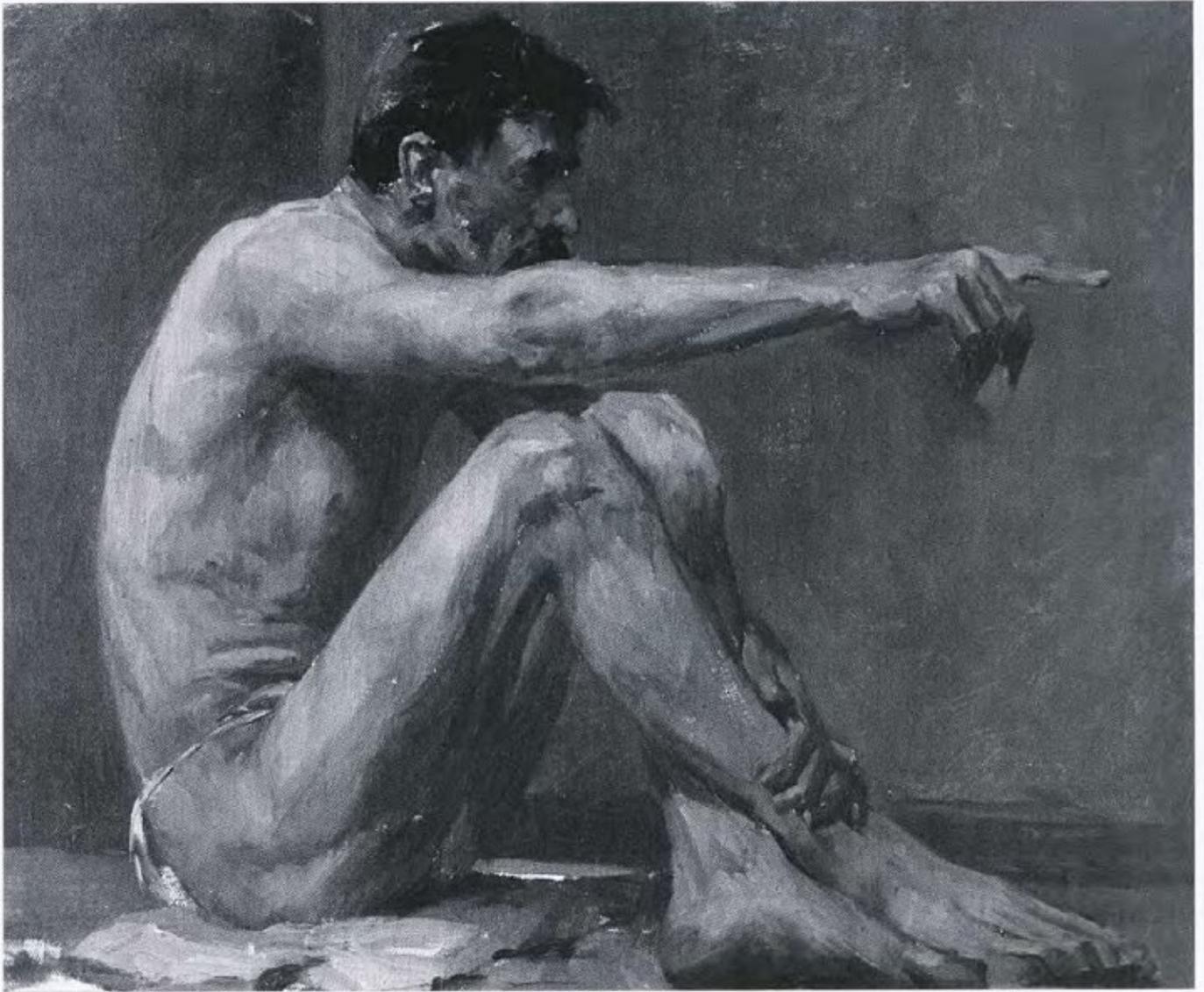
Luise Reiß, Porträtkopf einer jungen Frau, o. J.



Luise Reiß, Porträtkopf einer alten Frau



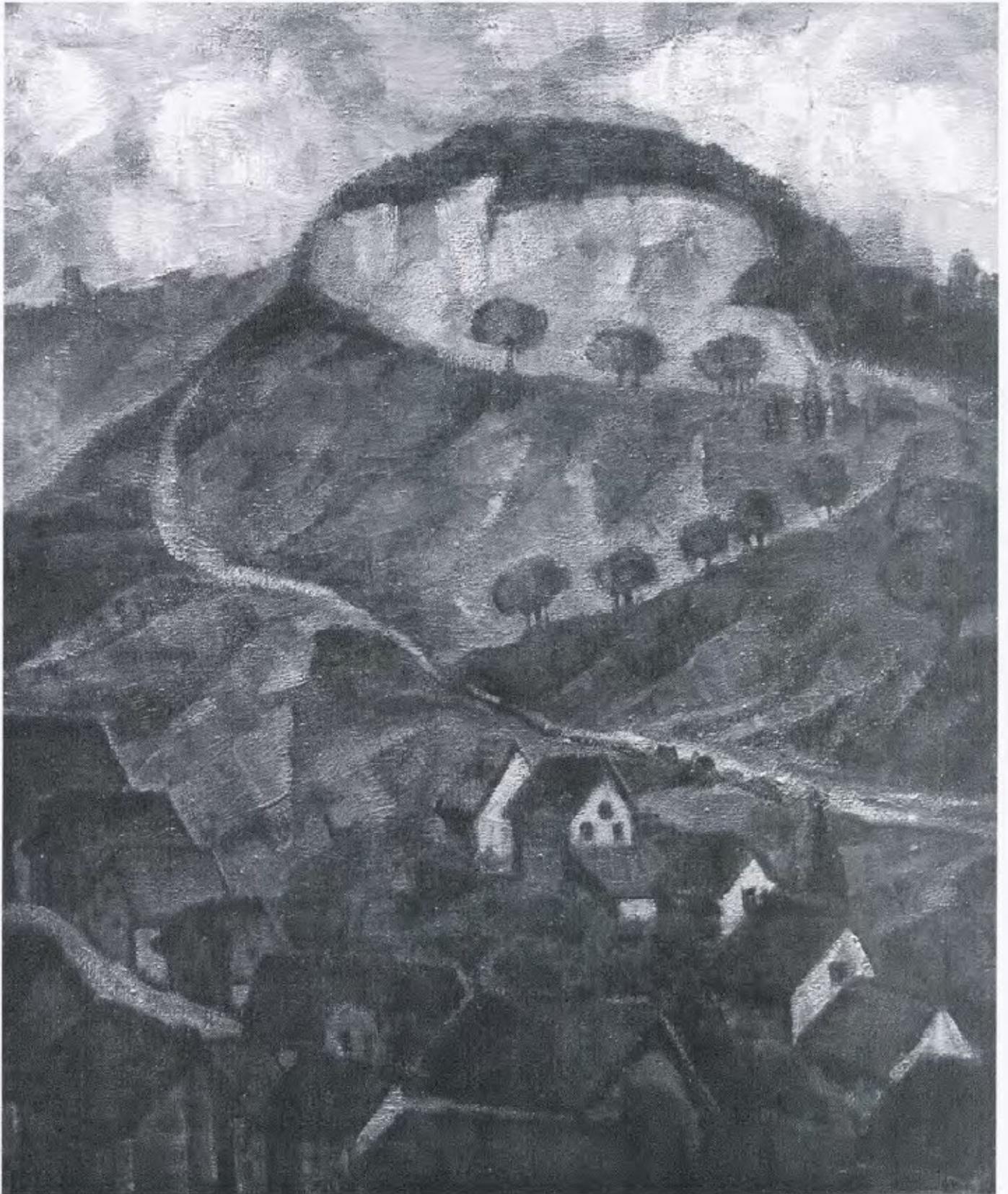
Luise Reiß, Sitzender weiblicher Rückenakt, o. J.



Luise Reiß, Sitzender männlicher Akt, o. J.



Luise Reiß, Stehender männlicher Rückenakt, o. J.



Maria Hiller-Foell, Großes Landschaftsbild, o. J.



Maria Hiller-Foell, Stilleben mit Amaryllis, um 1920



Maria Hiller-Foell, Paar, o. J.



Mely Joseph, Rheinlandschaft, vor 1920



Marie Sieger, Kloster Schöntal, um 1917



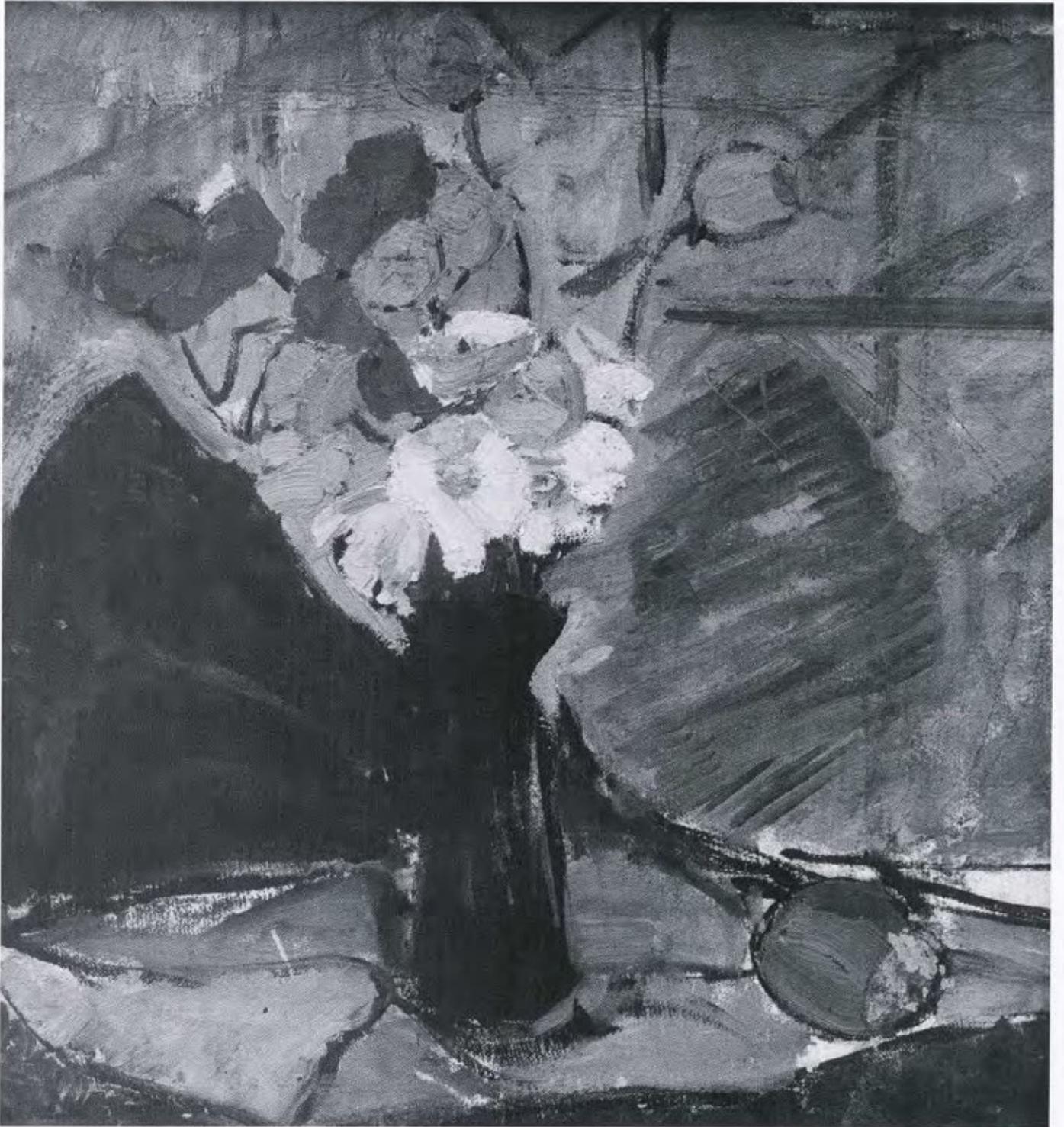
Maria Caspar-Filser, Frühlingssonne, 1912



Maria Caspar-Filser, Blumenstrauß und Selbstbildnis, 1923



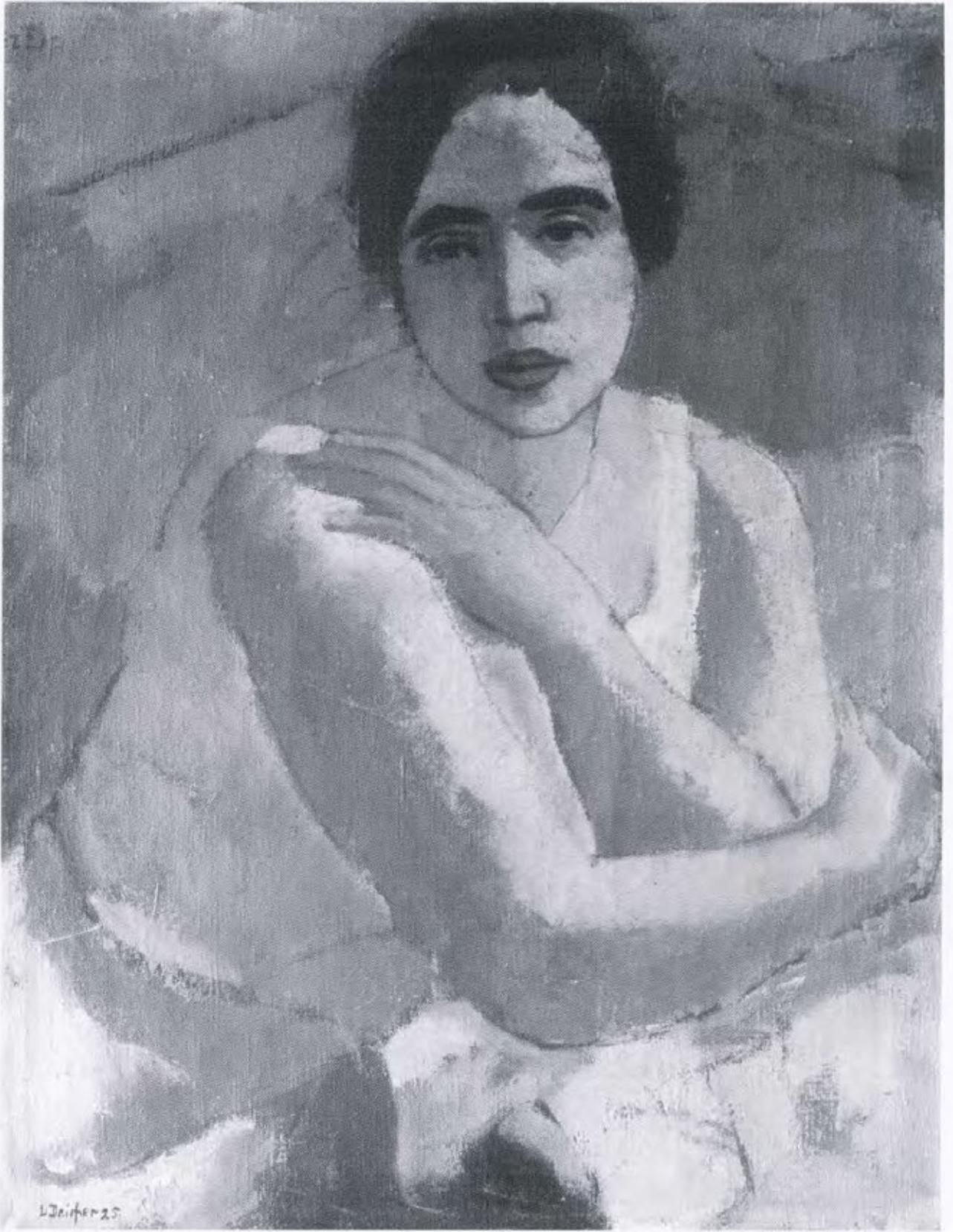
Lily Hildebrandt, Kubistische Figurenkomposition (Ida Kerkovius und Lily Hildebrandt), 1914/16



Lily Hildebrandt, Blumen in blauer Vase, 1910



Ida Kerkovius, Selbstbildnis I, 1908



Luise Deicher, Porträt der Schwester Eugenie, 1925



Luise Deicher, Badende, 1924



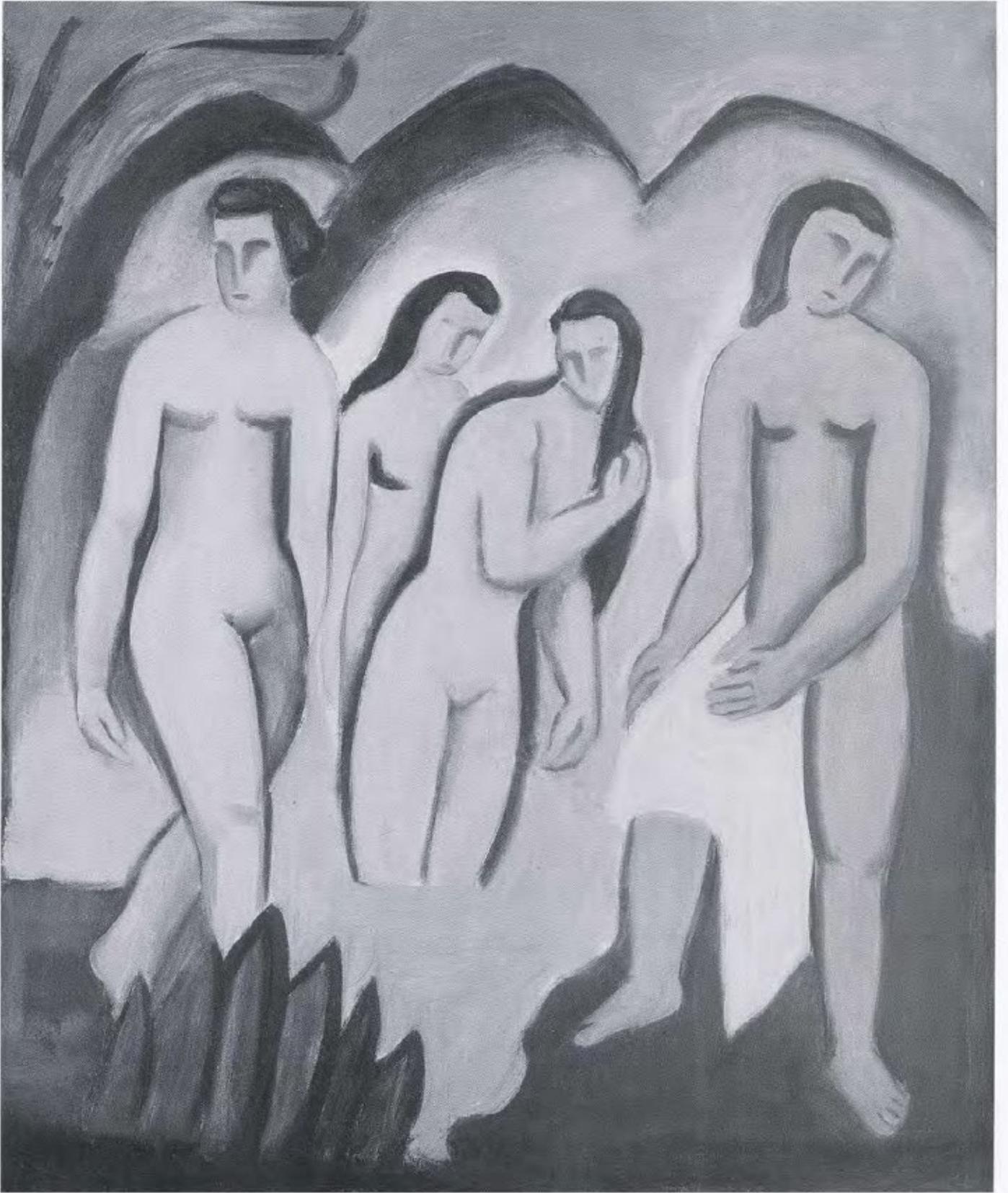
Gertrud Koref-Stemmler, Landschaft in Tirol, o. J.



Olly Waldschmidt-Schwarz, Selbstbildnis, um 1925



Clara Lassbiegler-Fauser, Rosen in Vase, um 1920



Margarete Oehm-Baumeister, *Badende*, 1923



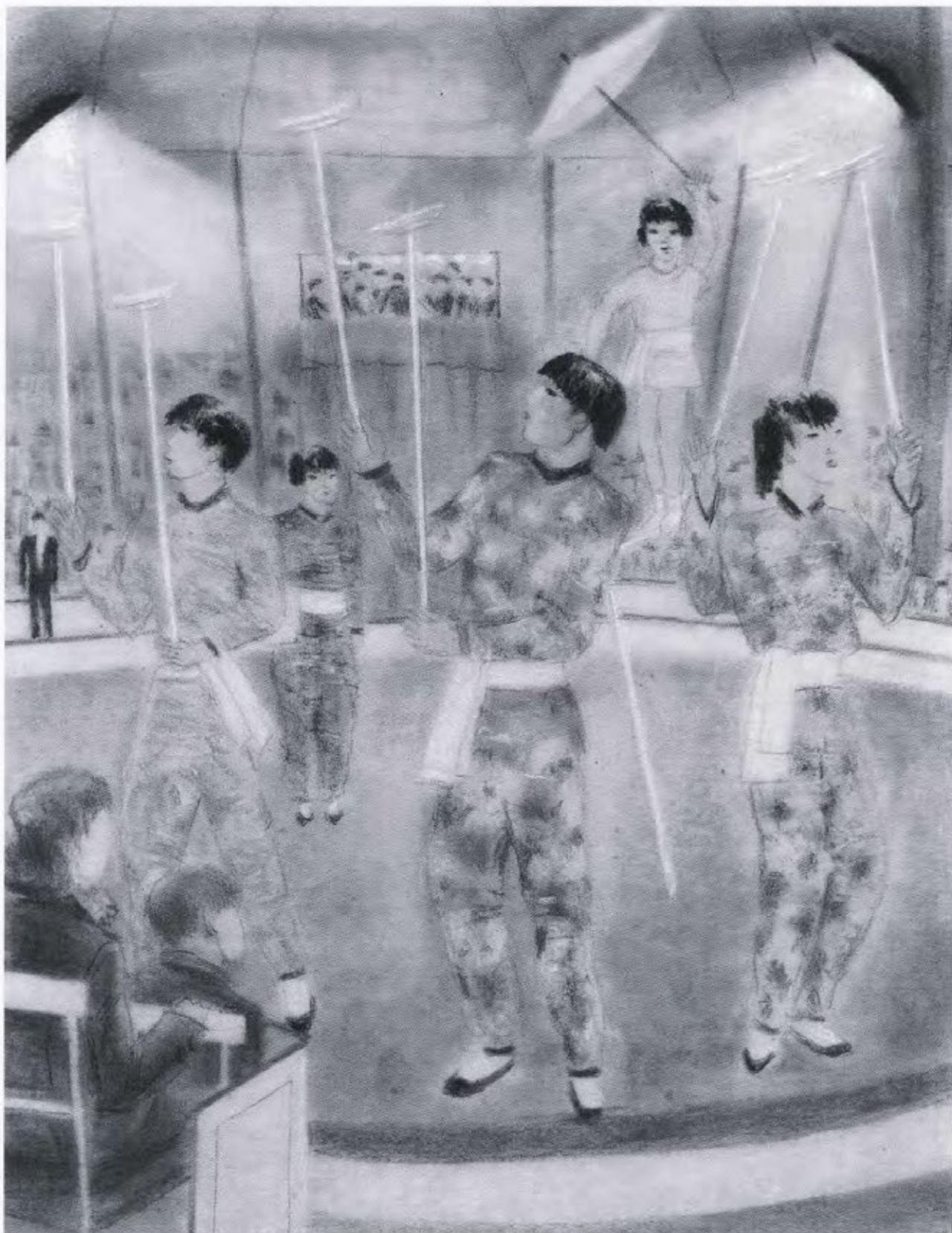
Hedwig Pfizenmayer, Tuschestudien, um 1915/18



Hedwig Pfizenmayer, Das Gespensterhaus, 1931



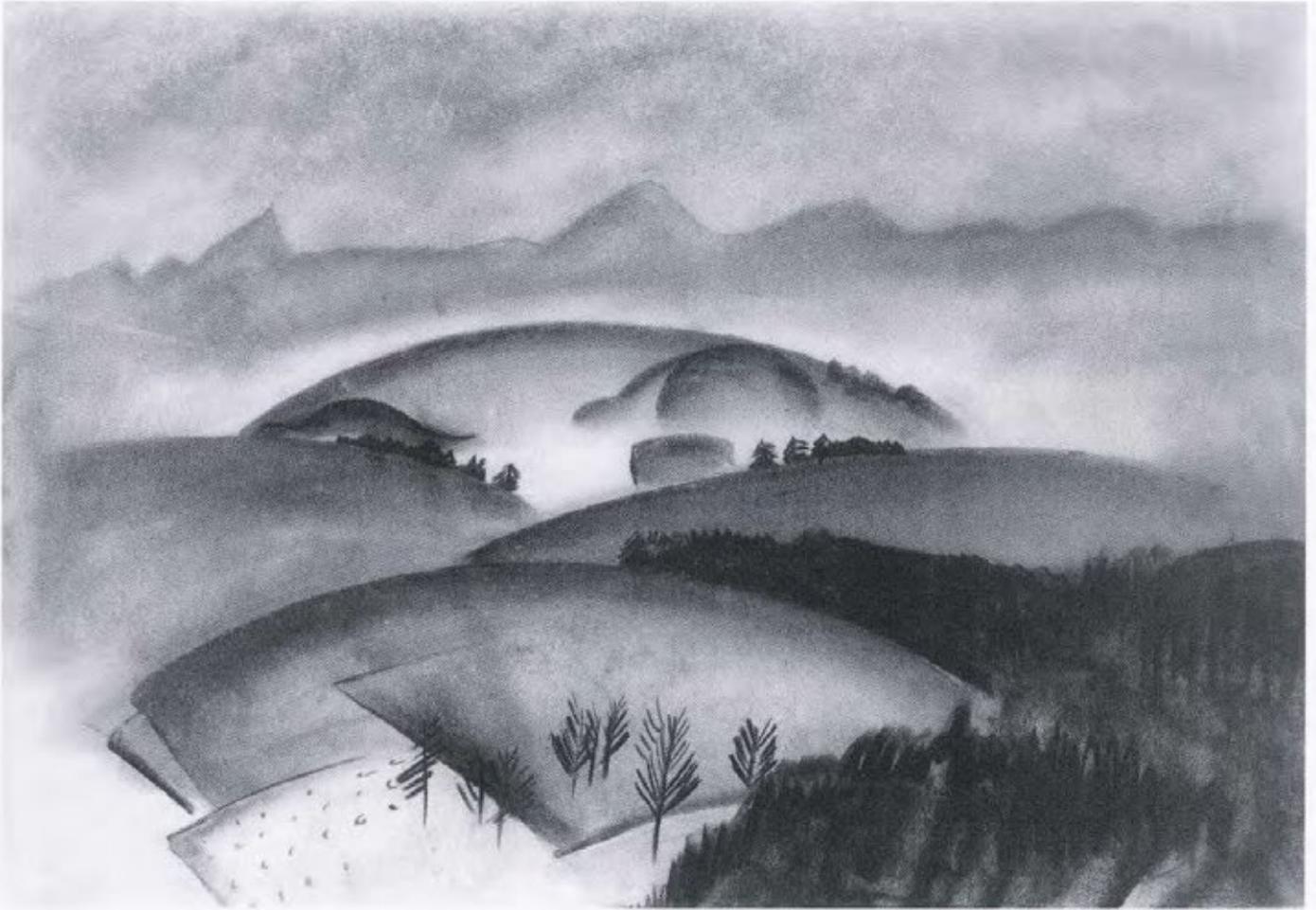
Hedwig Pfizenmayer, Café, 1931



Hedwig Pfizenmayer, *Circus (Jongleure)*, um 1927



Hedwig Pfizenmayer, Abstrahierte Figuren, o. J.



Gertrud Koref-Stemmler, Berglandschaft, 1922



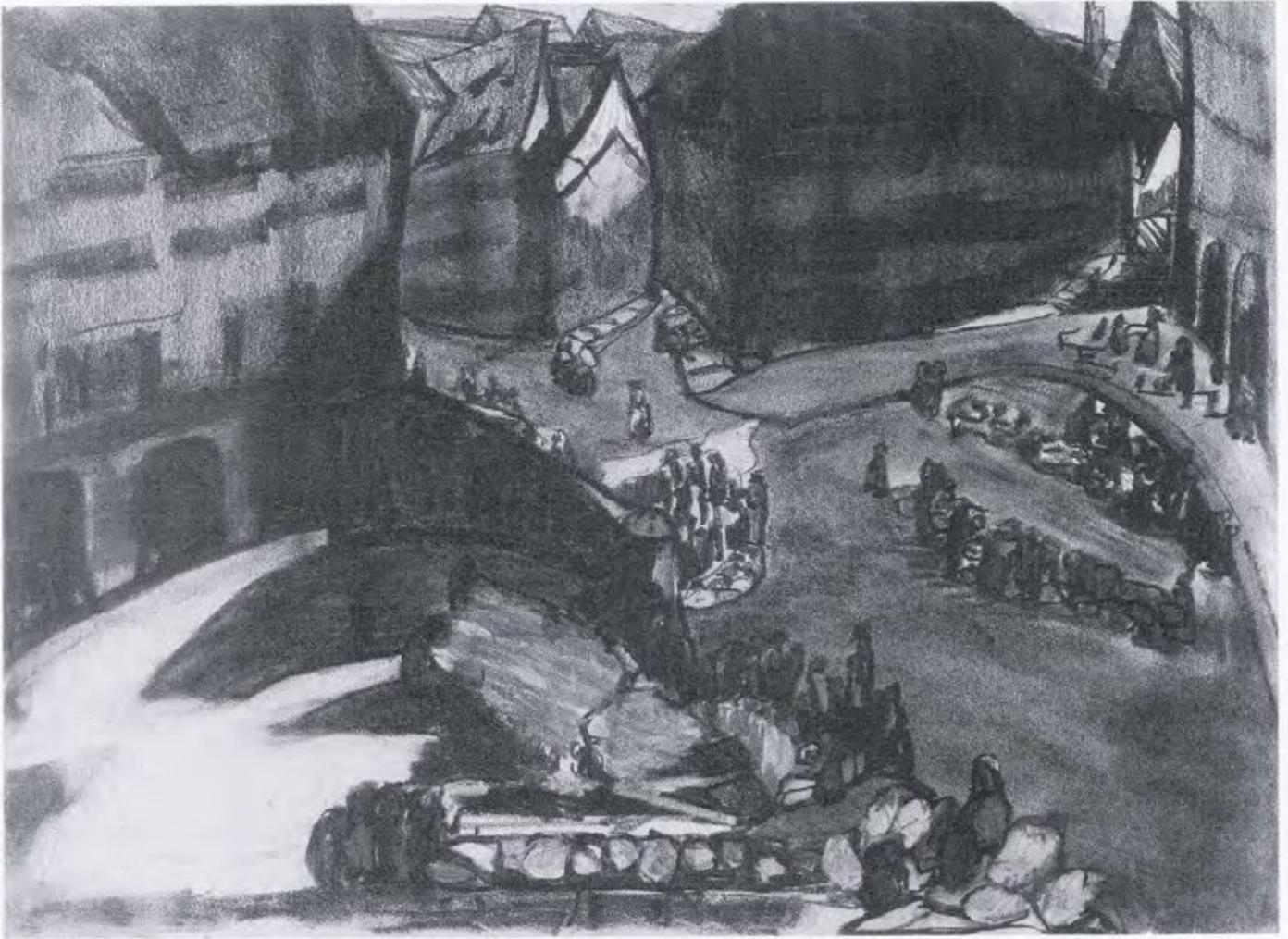
Gertrud Koref-Stemmler, Frauenkopf, nach 1917



Lily Hildebrandt, Traum, o. J.



Käthe Loewenthal, Alpenhütte im Berner Oberland, um 1925



Käthe Loewenthal, Wochenmarkt in Stuttgart, o. J.



Erna Raabe von Holzhausen, Nebel (Hügellandschaft im Nebel), o. J.



Erna Raabe von Holzhausen, Waldinneres im Morgennebel, o. J.



Lotte Lesehr-Schneider, Metzger, 1928



Lotte Lesehr-Schneider, Kopf einer geistesgestörten Frau, um 1929



Lotte Lesehr-Schneider, Selbstbildnis mit Hut, um 1927



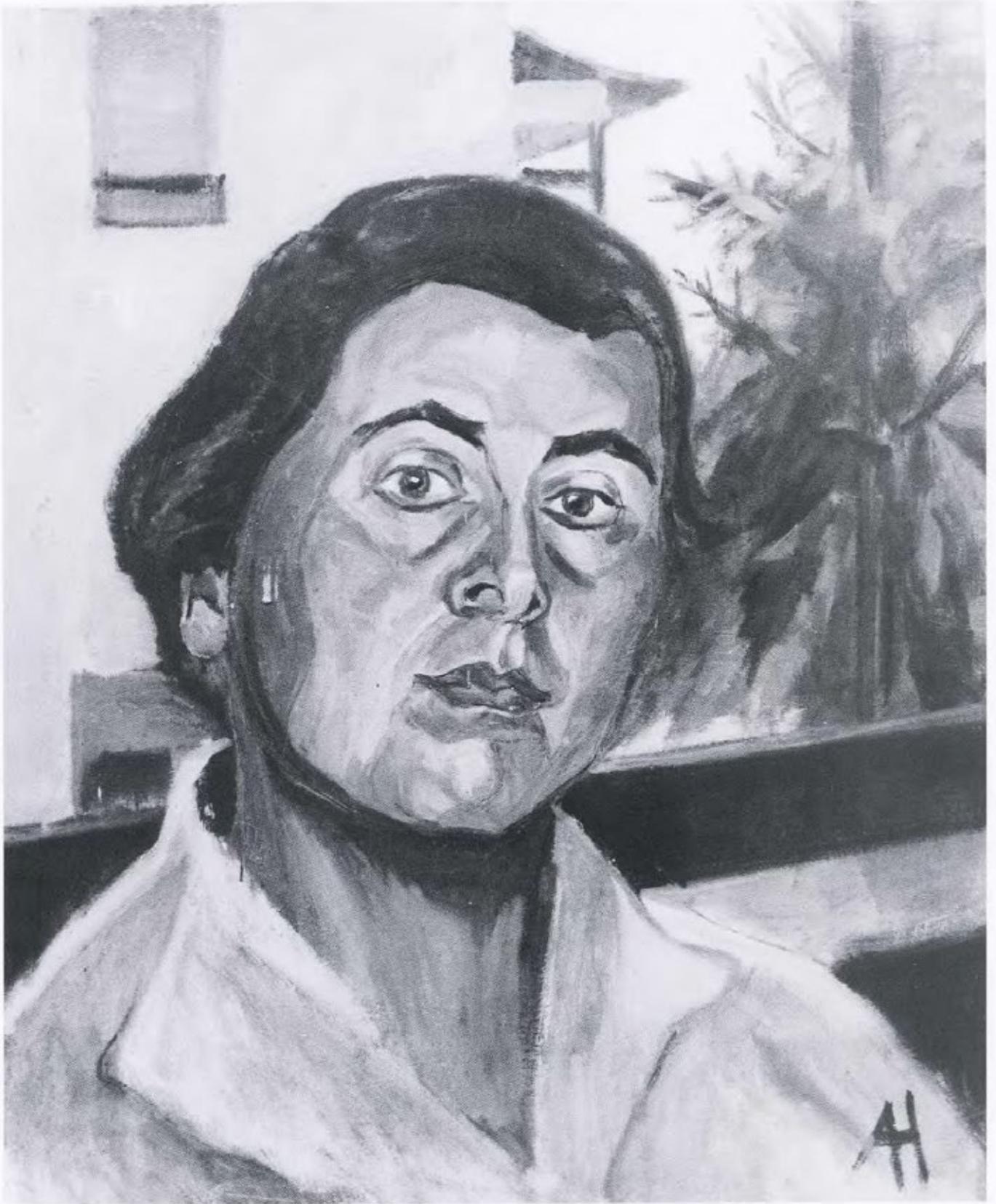
Lotte Lesehr-Schneider, Mulattin, um 1930



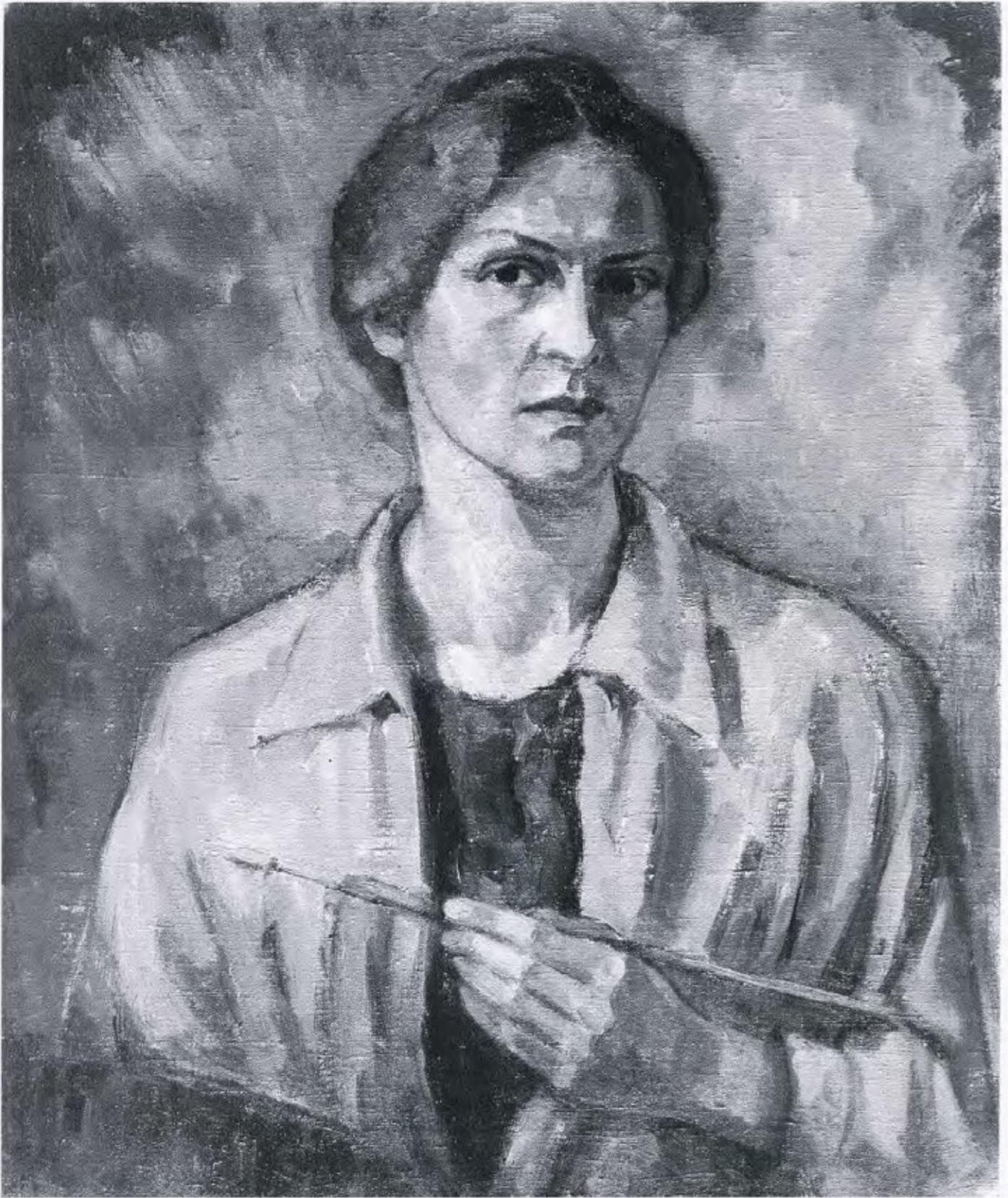
Gertraud Herzger von Harlessem, Regen in Halle, 1933



Alice Haarburger, Stilleben mit Maske, o. J.



Alice Haarburger, Selbstbildnis, um 1938



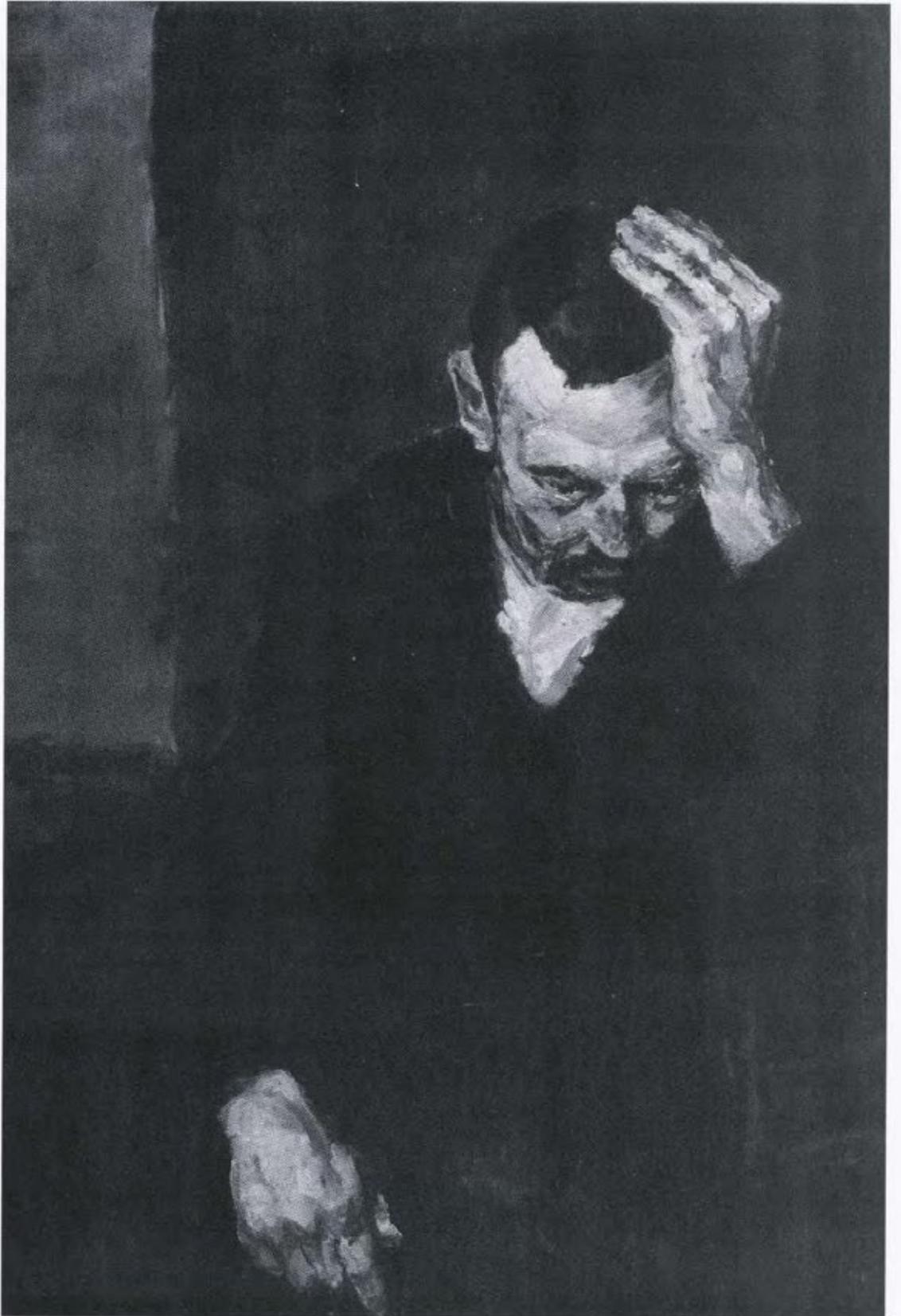
Clara Rühle, Selbstbildnis, o. J.



Maria Caspar-Filser, Frühlingsgarten vom Balkon aus, 1934



Margret Hofheinz-Döring, Klara, 1934



Margret Hofheinz-Döring, Der alte Mann, 1934



*Toddler der Angewandten Kunst*

*Palma Kadence (Galle)*

Hanna Nagel, Studien in der Klasse Emil Orlik, Berlin



Hanna Nagel, Studien in der Klasse Karl Hubbuch, Karlsruhe



Hanna Nagel, Weibliche Studie (bei Karl Hubbuch), 1929



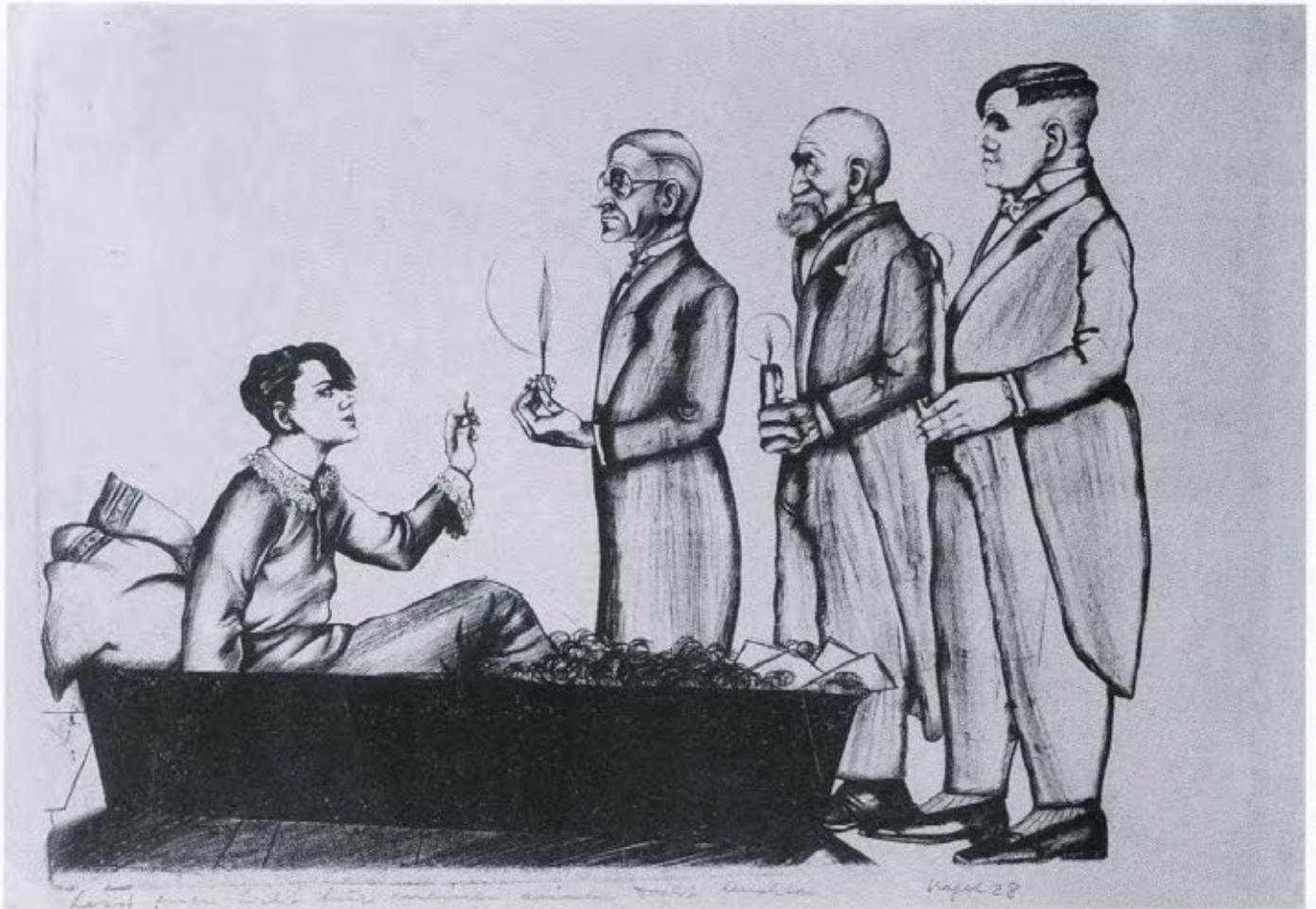
Hanna Nagel, Männliche Studie, von oben gesehen (bei Hermann Gehri), 1928



Hanna Nagel, Liegender alter Mann (bei Hermann Gehri), 1929



Hanna Nagel, Männliche Studie (bei Karl Hubbuch), 1928



Hanna Nagel, Lasst euer Licht für meinen armen Docht leuchten, 1928



Hanna Nagel, Rhabarberblätter im Gehirn eines Kamels, 1928



Hanna Nagel, Hörigkeit, 1928



Hanna Nagel, Ehe, 1930



Hanna Nagel, Frühes Selbstbildnis, 1930



Hanna Nagel, Das Ziel, das Kind, o. J.



Hanna Nagel, Sehnsucht, Maria zu sein, 1930



Hanna Nagel, Das wahre Gesicht (Vorausschau für 1935), 1931



Hanna Nagel, Totentanz, o. J.



Hanna Nagel, Im Wald (Zyklus: Mutter und Kind), o. J.



Hanna Nagel, Sehnsüchtige Frau, o. J.



Hanna Nagel, Die Arbeitenden, o. J.



Hanna Nagel, Der Nußknacker, o. J.



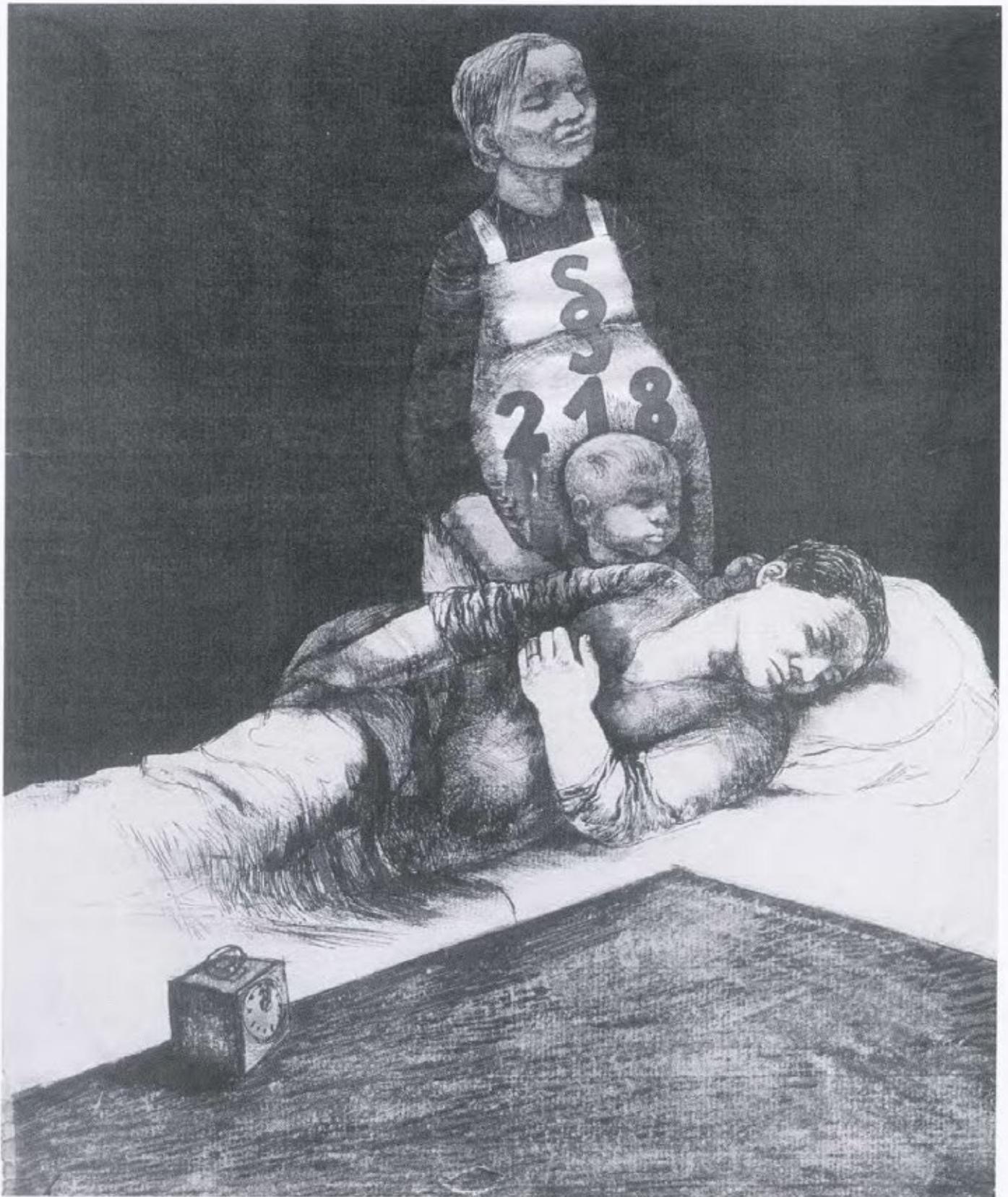
Hanna Nagel, Der Anfang der Sehnsucht, o. J.



Hanna Nagel, Zwei Fische bitten um ihr Leben, 1932



Hanna Nagel, Schrecken (Der Vater), 1930



Hanna Nagel, *Der Paragraph*, 1931



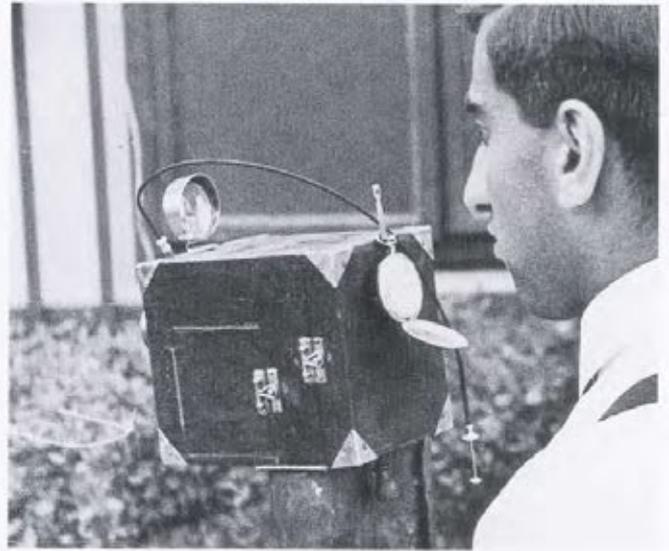
Hanna Nagel, Das Modell, 1929



Hilde Hubbuch, Photographie aus der Zeit ihres Studiums am Bauhaus, Dessau, 1931



Hilde Hubbuch, Photographie aus der Zeit ihres Studiums am Bauhaus, Dessau, 1931



Hilde Hubbuch, Photographien aus der Zeit ihres Studiums am Bauhaus, Dessau, 1931 ▲ ►





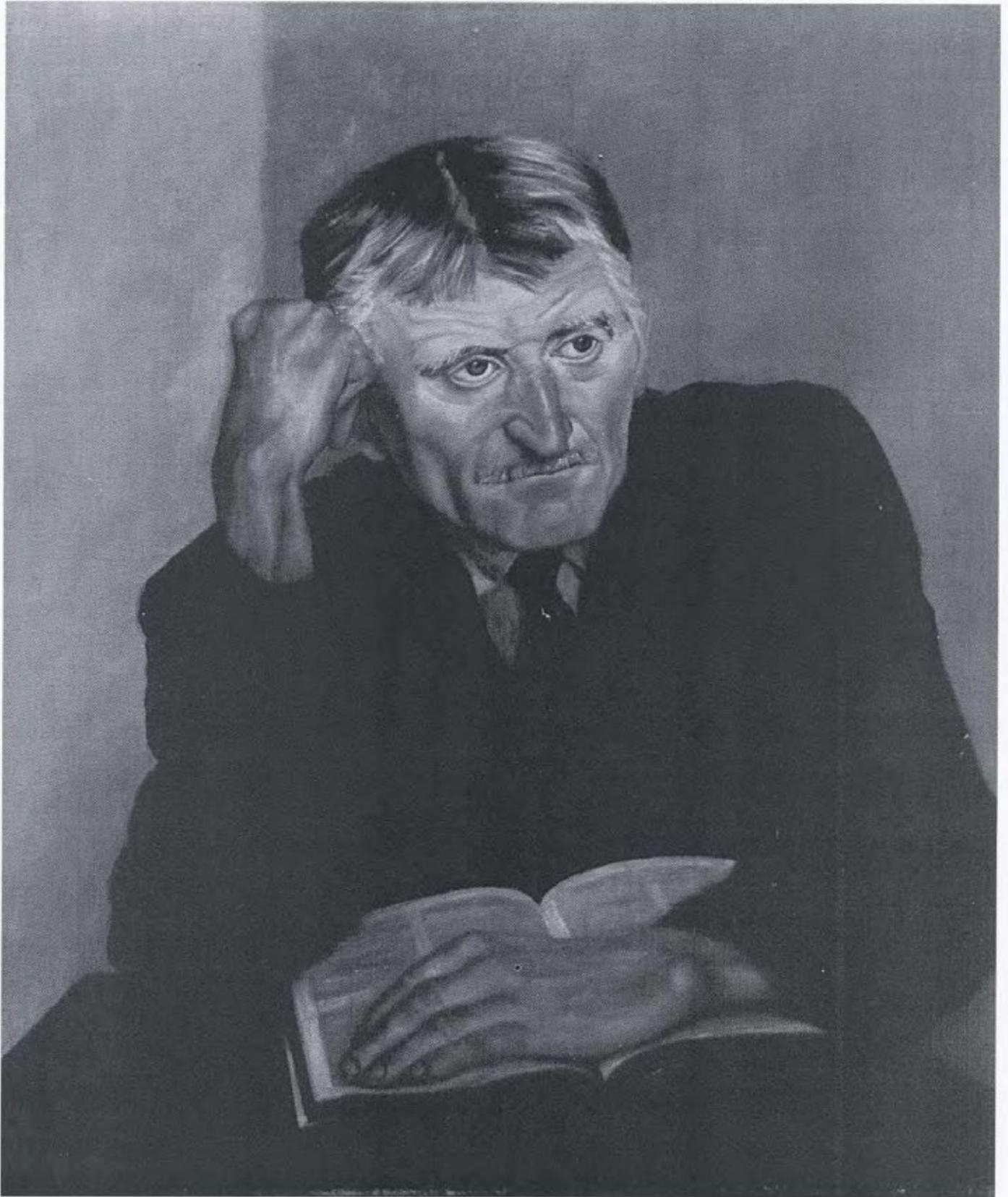
Fridel Dethleffs-Edelmann, Borkum, 1923



Fridel Dethleffs-Edelmann, Winter, 1932



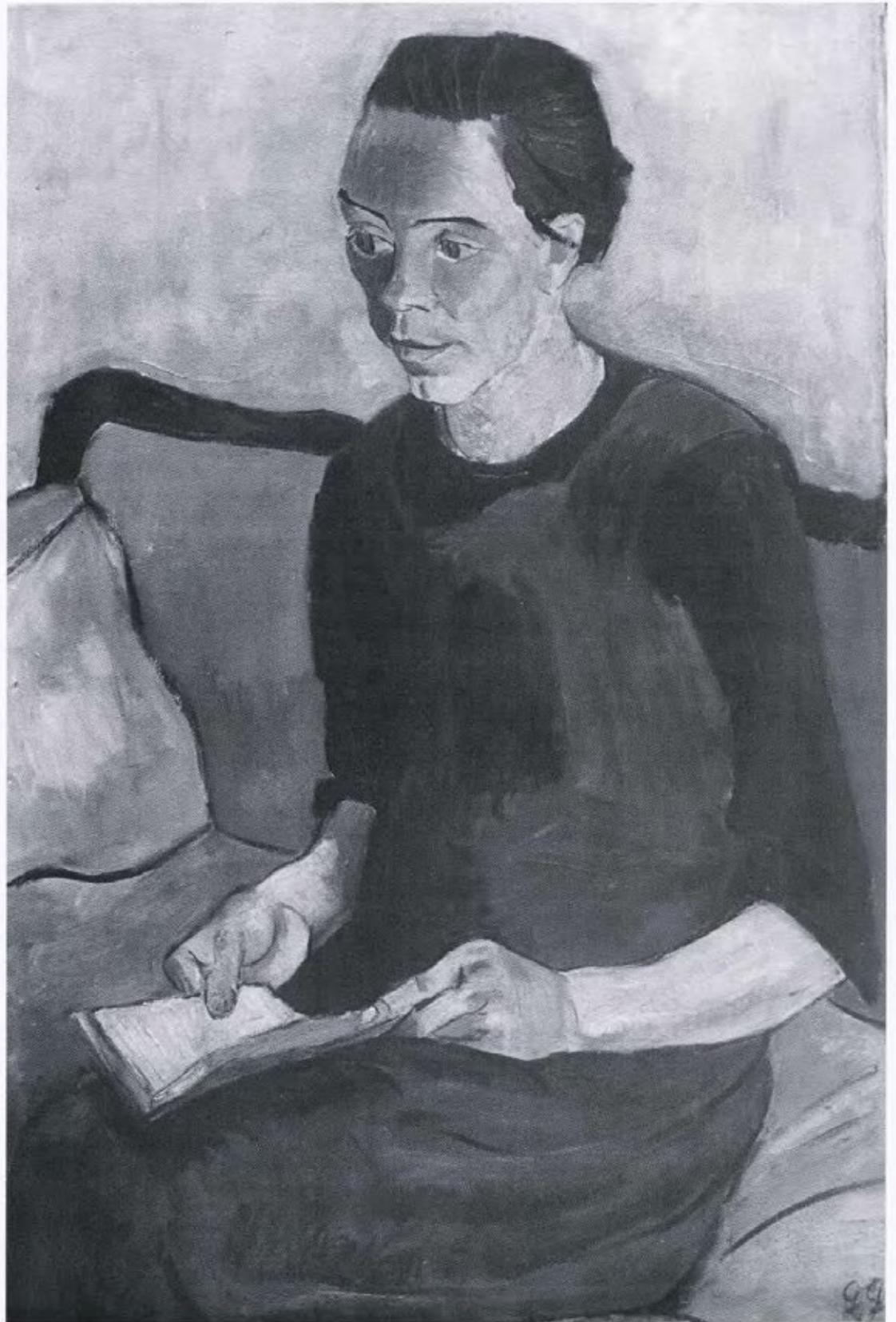
Fridel Dethleffs-Edelmann, Winterastern, um 1925



Margarethe Jordan-Uhrig, Der Grübler, o. J.



Kasia von Szadurska, Selbstbildnis mit Maske, um 1928



Gretel Haas-Gerber, Die kranke Frau, 1927



Johanna Dill-Malburg, Verblühte Disteln an überschwemmtem Bachufer, 1930



Annemarie Heinrich, Stilleben mit Gräsern, 1927



Margot Werner-Galow, Maria von Calker am Fenster, um 1935



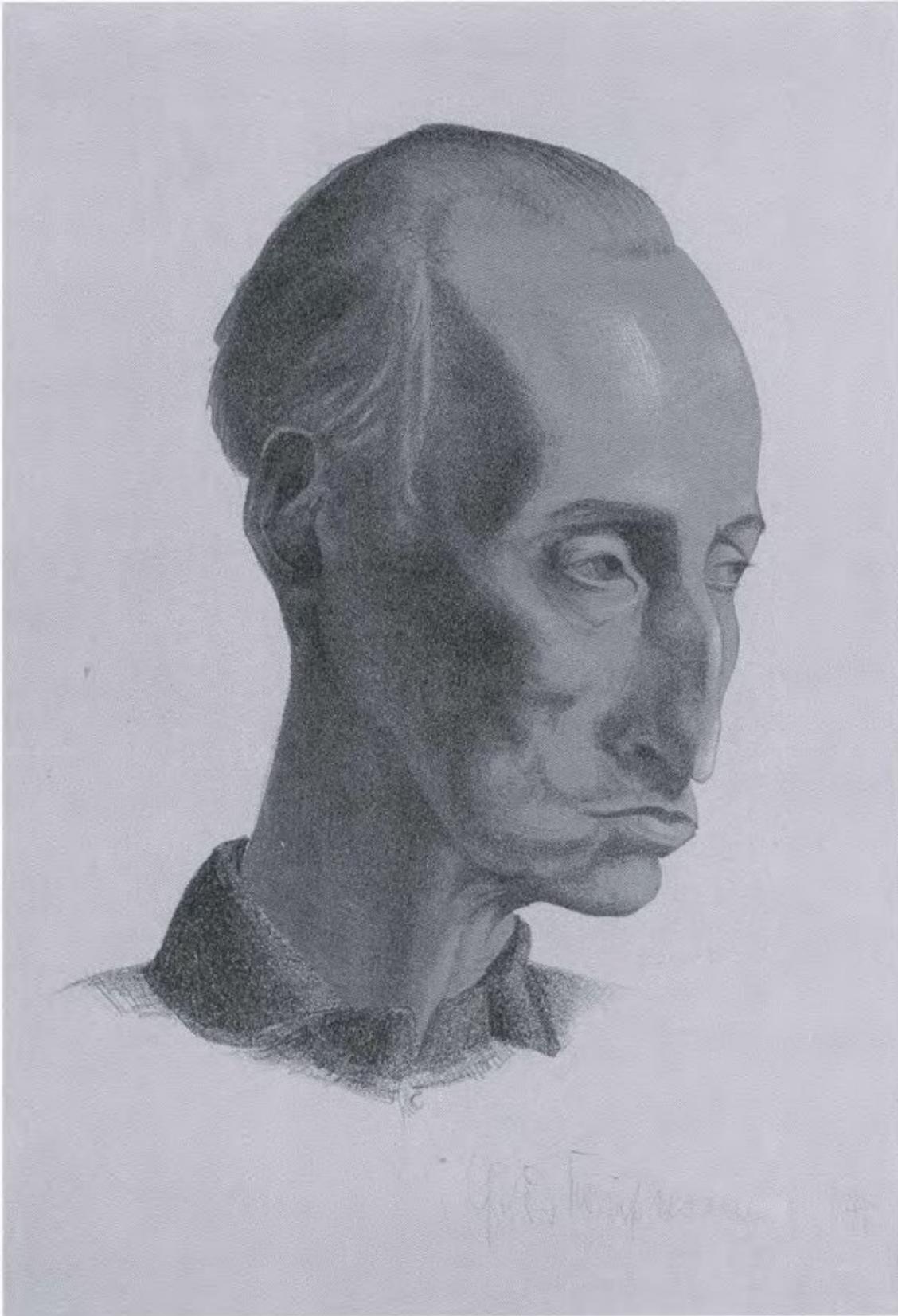
Margot Werner-Galow, Bildnis Fritz Werner vor Schwarzwaldlandschaft, um 1933



Melitta, Bildnis der Mutter, 1930



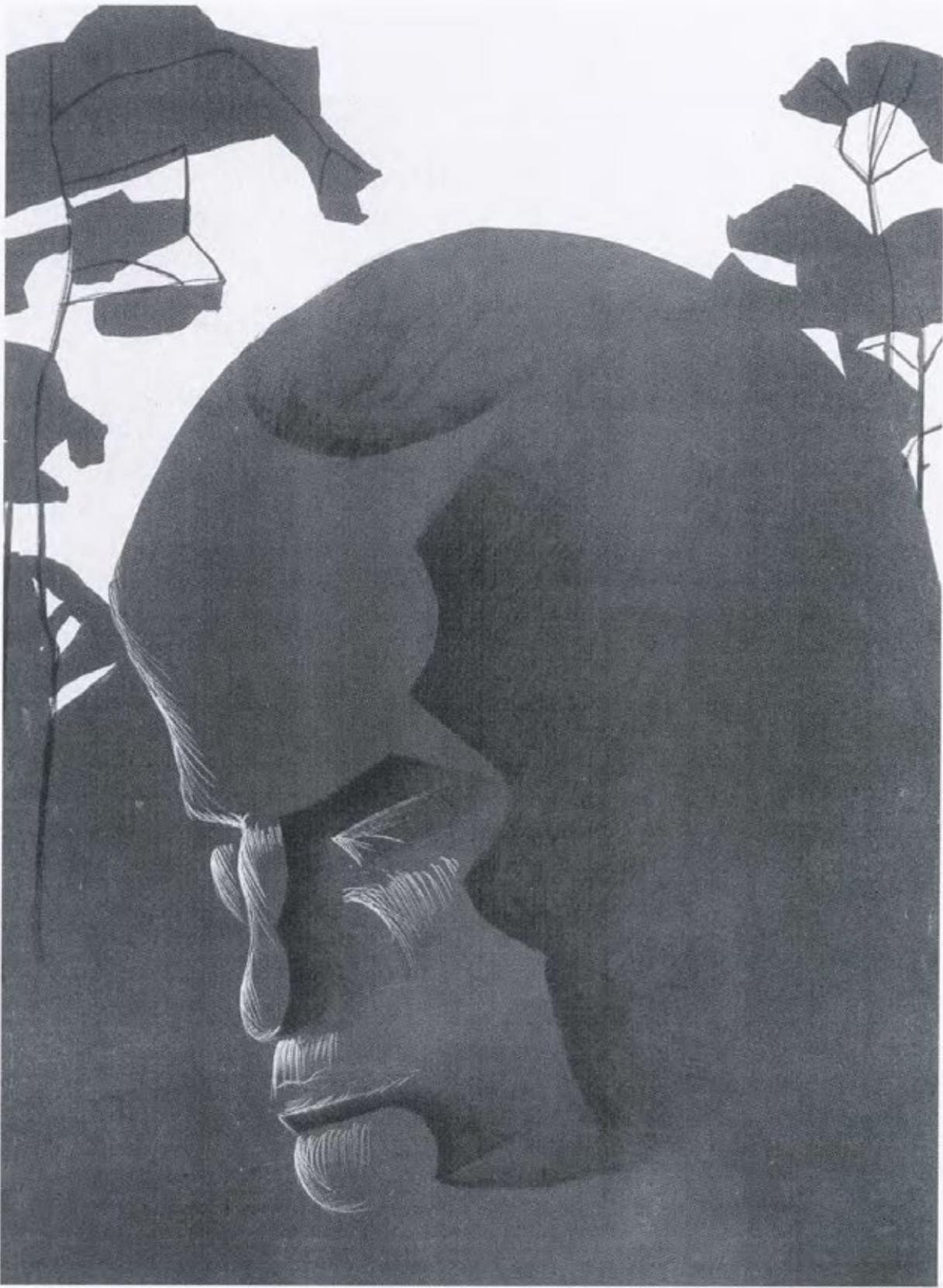
Melitta, Sachsenpark bei Berlin, 1933/35



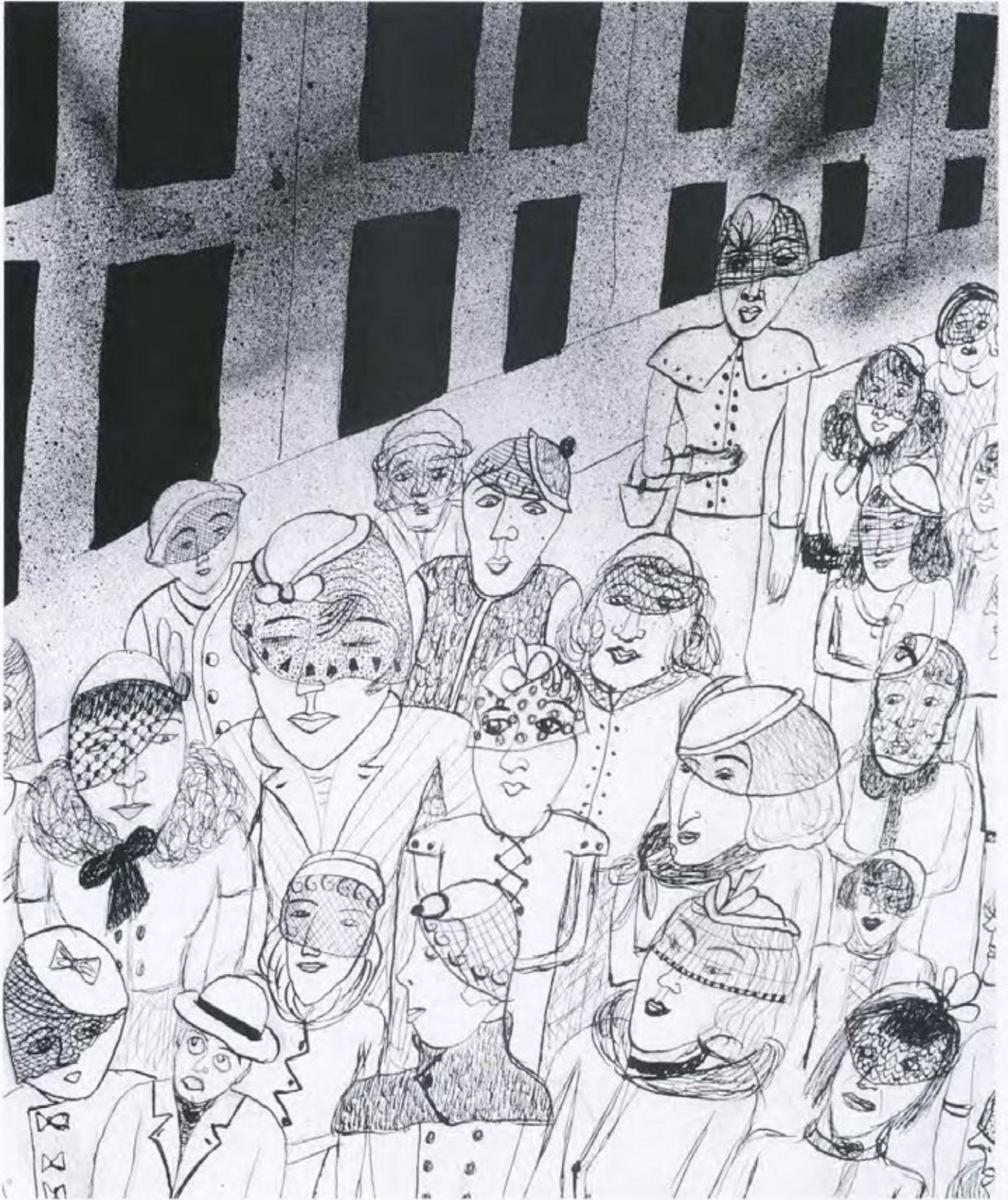
Gertrud Kaufmann, Ohne Titel, 1934



Gertrud Kaufmann, Ohne Titel, 1934



Gertrud Kaufmann, Ohne Titel, 1934



Otilie Cieluszek, Passantinnen, um 1930



Otilie Cieluszek, Gefängnis, um 1933



Melitta, Südliche Landschaft, 1931



Melitta, Michaela, 1946



Melitta, Brücke in Paris, 1930



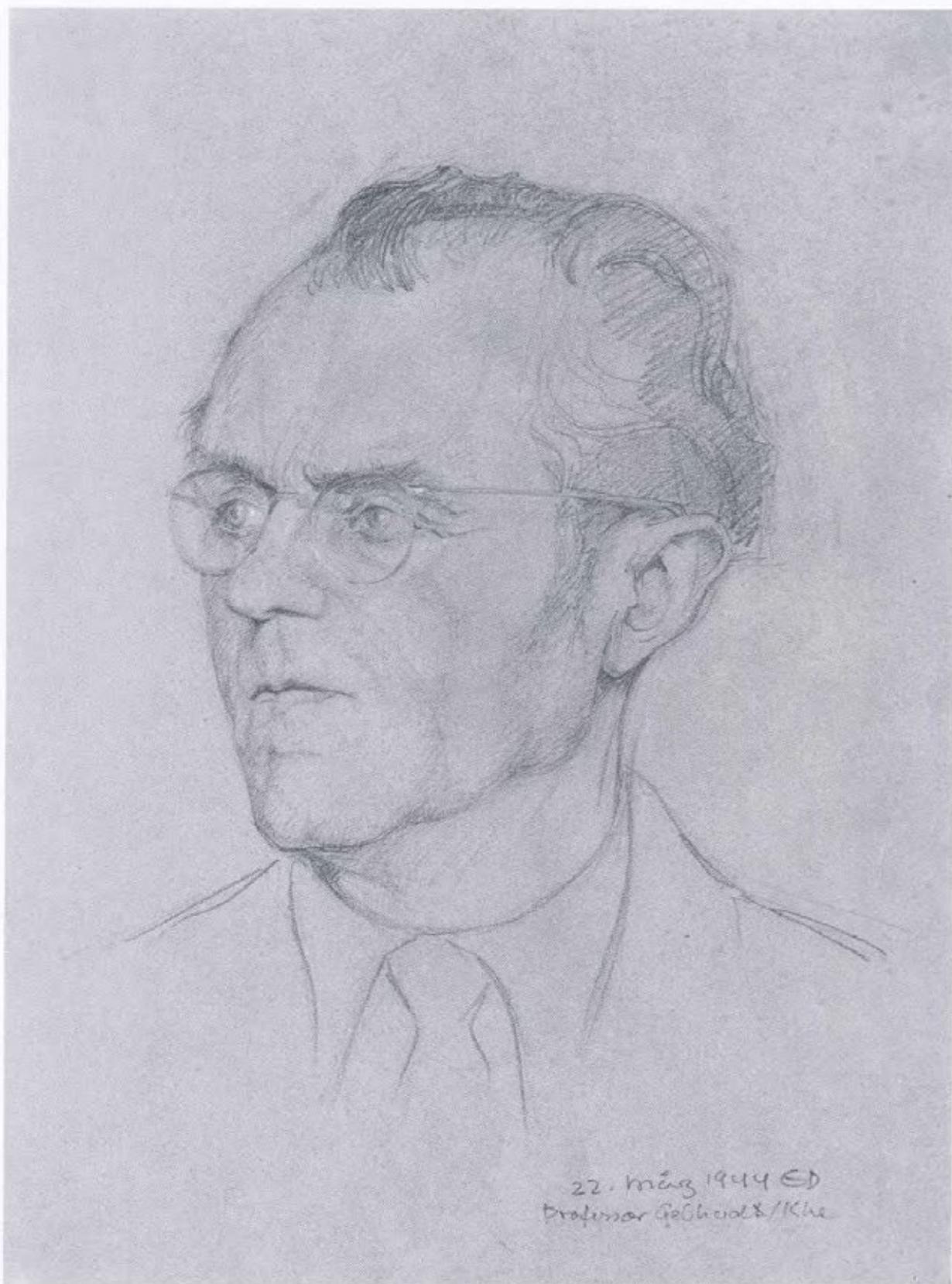
Walheide Wittmer, Ohne Titel, o. J.,



Walheide Wittmer, Straßenszene, o. J.



Eva Maria Dingler, Alter Mann, 1943



Eva Maria Dingler, Porträt Professor August Gebhard, 1944



Eva Maria Dingler, Herbstlandschaft bei Ebnet, 1945



Eva Maria Dingler, Herbstlandschaft im Botanischen Garten Freiburg, 1945



Ilse Fischer, Großmutter, 1944



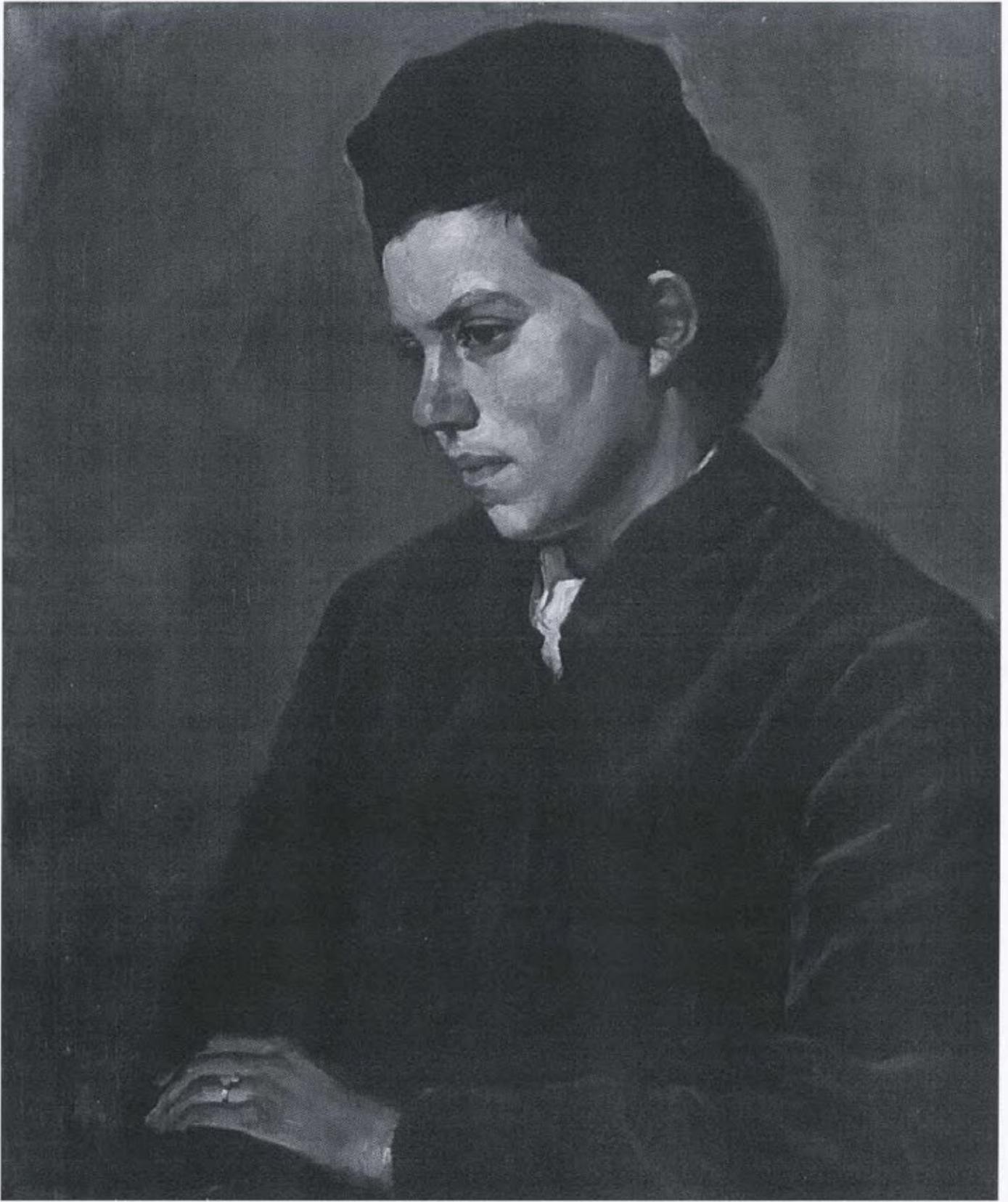
Ilse Fischer, Der Maschinist, 1943



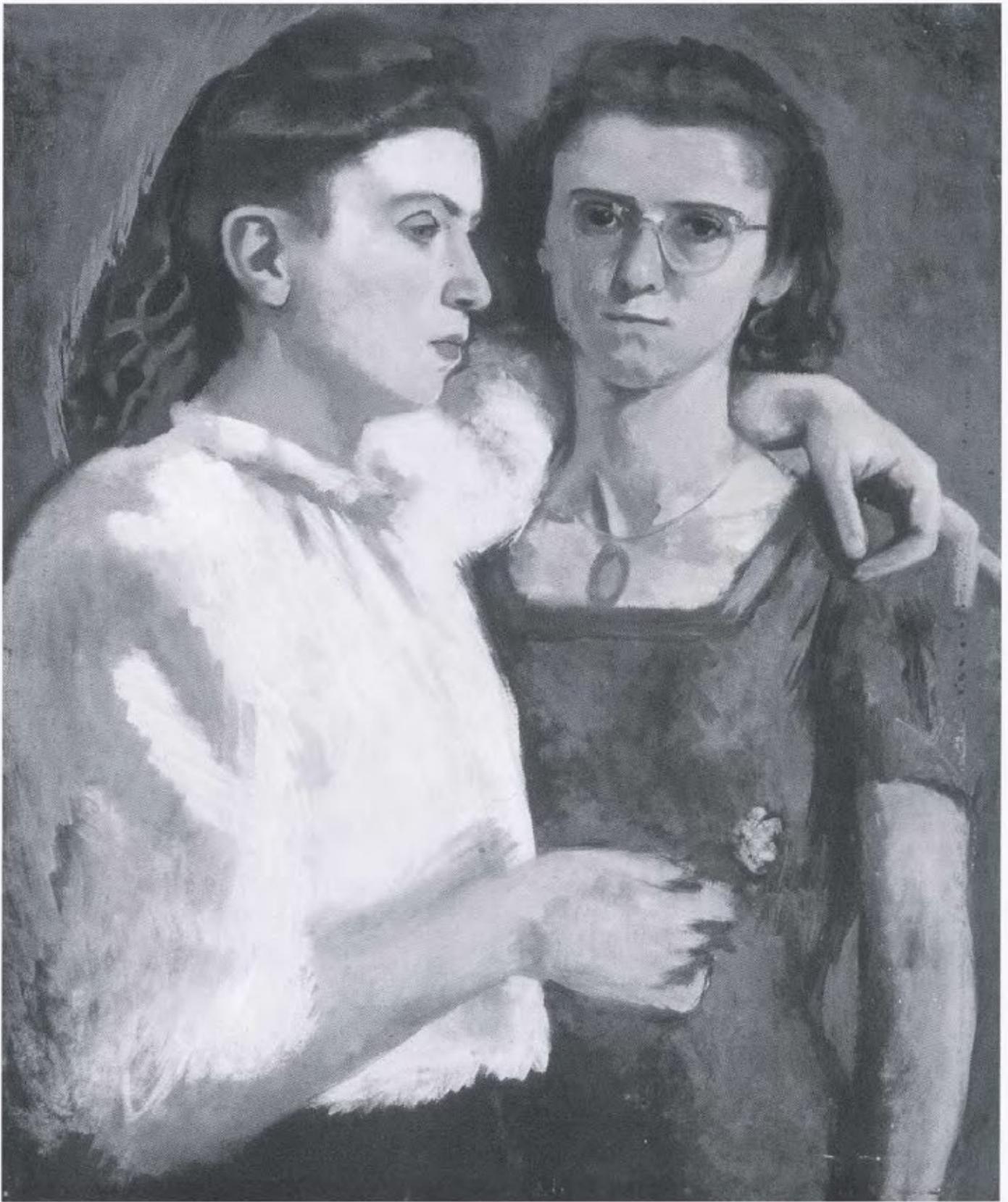
Susanne Dewald, Am Tisch, 1942



Marianne Spannagel, Baumbllüte mit Hödinger Garten und Blick auf See, o. J.



Susanne Dewald, Bildnis Elisabeth Skorczyk, 1941



Liselotte Brill, *Schwester*, 1944



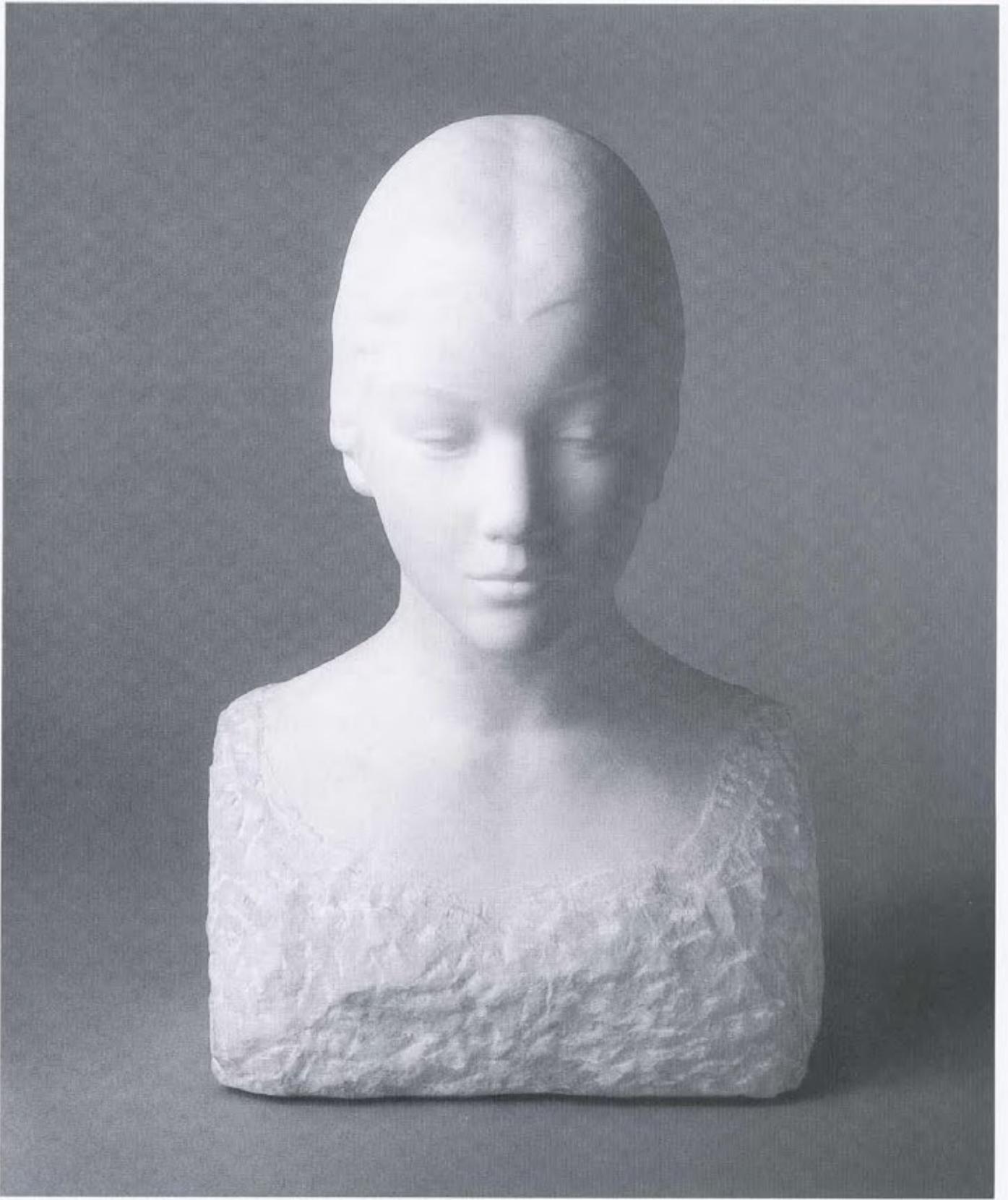
Johanna Rebske, Mädchen mit Kopftuch, 1942.



Else Hornung, Selbstbildnis, o. J.



Clara Kress, *Mich erbarmt des Volkes*, um 1945



Guta von Freydorf-Stephanow, Mädchenbildnis, o. J.



Guta von Freydorf-Stephanow, Frau mit Kind, o. J.



Guta von Freydorf-Stephanow, Stehende, o. J.



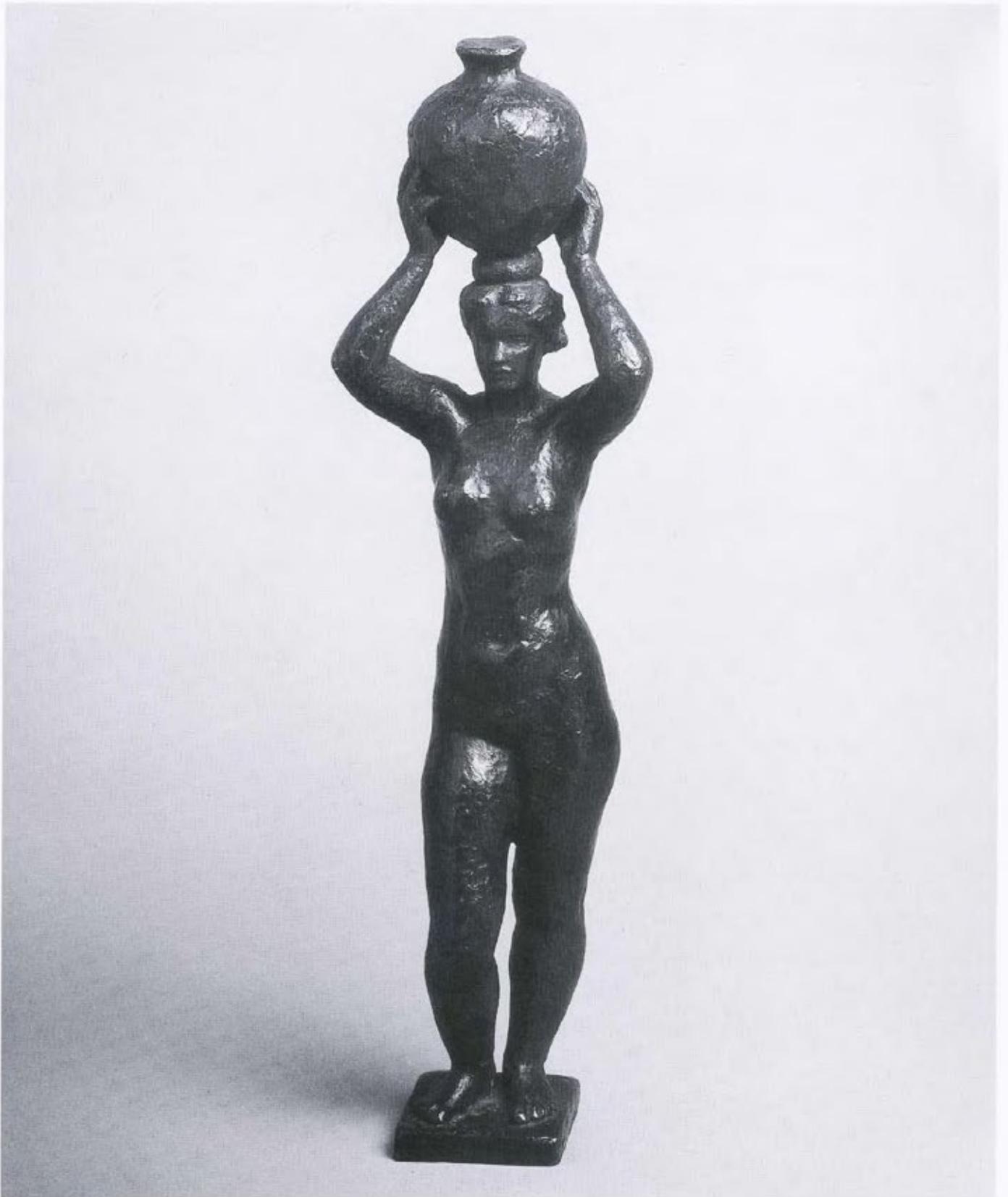
Guta von Freydorf-Stephanow, *Sculptura* (Selbstbildnis als Bildhauerin), 1941



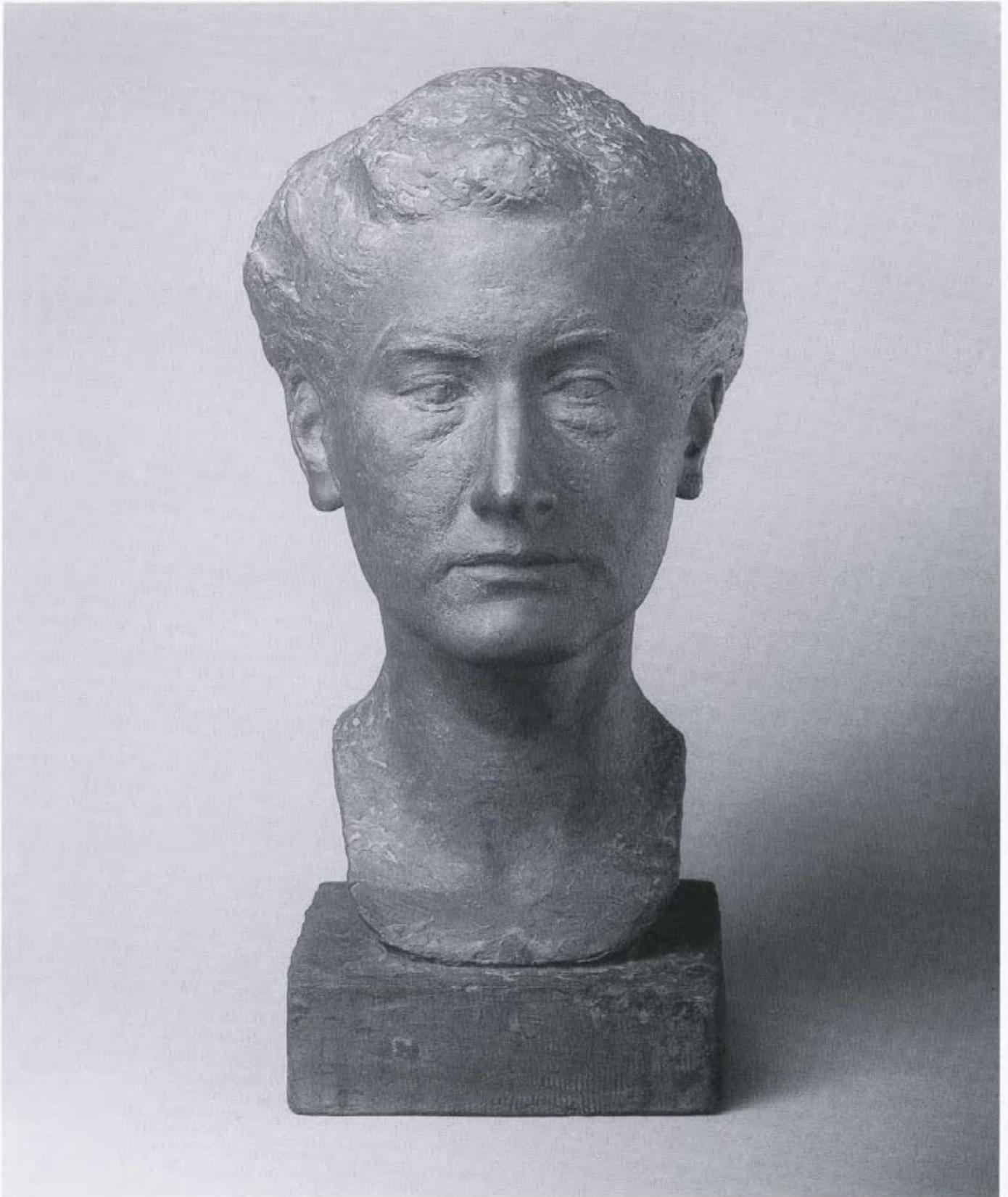
Grete Fleischmann, Porträtkopf des Schauspielers Willy Birgel, 1931



Grete Fleischmann, Bildnis Richard Papsdorf, um 1940



Grete Fleischmann, Krugträgerin, 1938/39



Grete Fleischmann, Selbstbildnis, um 1942

# KATALOG

## Vorbemerkungen

Die in den Kurzbiographien erwähnten Ausstellungen stellen eine Auswahl dar, ebenso die Literaturangaben. Abgekürzt zitierte Literatur:

**Adolf Hölzels Schülerinnen 1991** — Adolf Hölzels Schülerinnen. Künstlerinnen setzen eigene Maßstäbe, Ausst.Kat. Museum der Stadt Waiblingen 1991.

**Aus der Sammlung der Kunstakademie 1992** — Aus der Sammlung der Kunstakademie. Lithographien 1895—1991, Karlsruhe 1992.

**BBK 1984** — Berufsverband Bildender Künstler, Freiburg, Karlsruhe, Mannheim. Künstlerisches Schaffen seit 1920. Mitglieder der Jahrgänge 1892—1914 stellen aus, Ausst.Kat. BBK Karlsruhe 1984.

**Bilder im Zirkel 1993** — 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe. Bilder im Zirkel, Ausst. Kat. Kunstverein Karlsruhe 1993.

**Brandenburger-Eisele 1992** — Gerlinde Brandenburger-Eisele: Malerinnen in Karlsruhe 1715—1918, in: Karlsruher Frauen 1715—1945. Eine Stadtgeschichte. Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs, Bd. 15, Karlsruhe 1992, S. 257—267.

**Beringer/Theilmann 1979** — Josef August Beringer: Badische Malerei, 2. Aufl. mit Vorwort und einem biographisch-bibliographischen Anhang von Rudolf Theilmann, Karlsruhe 1979.

**Hildebrandt 1928** — Hans Hildebrandt: Die Frau als Künstlerin, Berlin 1928.

**In und aus Pforzheim 1992** — Karl-Ludwig Hofmann, Alfred Hübner: In und aus Pforzheim, Bd. 1, 63 Künstler Innen, Pforzheim 1992.

**Künstlerinnen aus Baden-Württemberg 1992** — Künstlerinnen aus Baden-Württemberg von Maria Caspar Filser bis heute, Ausst.Kat. Landesgirokasse Stuttgart 1992.

**Kunst in Karlsruhe 1900—1950, 1981** — Kunst in Karlsruhe 1900—1950, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Badischer Kunstverein Karlsruhe 1981.

**Malerinnen und Bildhauerinnen aus dem südwestdeutschen Raum 1991** — Malerinnen und Bildhauerinnen aus dem südwestdeutschen Raum — eine Erinnerung, Ausstellung in der Kreissparkasse Reutlingen 1991.

**Mülfarth 1980 (1987)** — Leo Mülfarth: Kleines Lexikon Karlsruher Maler, Karlsruhe 1980 (2. Aufl. 1987).

**Stuttgarter Sezession 1987** — Stuttgarter Sezession. Ausstellungen 1923—1932, 1947, Ausst.Kat. Städtische Galerie Böblingen, Galerie Schlichtenmaier Grafenau, 2 Bd. 1987.

**Thieme/Becker** — Ulrich Thieme, Felix Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 1—37, Leipzig 1908—1950.

**Um 1900. Das alte Karlsruher Künstlerhaus 1987** — Um 1900. Das alte Karlsruher Künstlerhaus, Ausst.Kat. Künstlerhaus-Galerie Karlsruhe 1987.

**Vollmer** — Hans Vollmer: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, Bd. 1—6, Leipzig 1953—1962.

**Von Thoma bis Hubbuch 1991** — Susanne Himmelheber, Karl-Ludwig Hofmann: Von Thoma bis Hubbuch. Lithographien aus einer Privatsammlung, Ausst.Kat. Bezirksverband Bildender Künstler Karlsruhe 1991.

**Wirth 1987** — Günther Wirth: Verbotene Kunst. Verfolgte Künstler im deutschen Südwesten 1933—1945, Stuttgart 1987.

**Helene Albiker,**  
**geb. Klingenstein**

14. 11. 1878 Prag — 7. 4. 1952 Ettlingen

Studium in München, Kreis um Paul Klee und Max Dauthenday. Begegnung mit dem Bildhauer Karl Albiker, den sie 1904 heiratet. Aufenthalt in Rom, ab 1905 in Ettlingen; Geburt des Sohnes Carl, 1907 Geburt der Tochter Julia. Seit 1906 Gast im Karlsruher Künstlerbund, ab 1908 außerordentliches Mitglied. Beteiligung an der Jubiläumsausstellung Karlsruhe 1906 und an den Deutschen Kunstausstellungen in Baden-Baden. 1910/11 mit ihrem Mann in Florenz (Villa Romana). 1920 Übersiedelung nach Dresden, wo Karl Albiker eine Professur an der Akademie übernommen hat. 1948 Rückkehr nach Ettlingen.

Lit.: Thieme/Becker 1, 1907, S. 227; Beringer/Theilmann 1979, S. 231; Mülfarth 1980, S. 121; Kunst in Karlsruhe 1900—1950, 1981, S. 147, 165.

**Fuchsienstock, nach 1904**

Abb. S. 257

Öl auf Leinwand, 60 × 47 cm  
bez. unten rechts: »Helene Albiker«  
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 1555

**Blick von der Villa Romana in Florenz, 1911**

Abb. S. 256

Öl auf Pappe, 49,5 × 64,5 cm  
bez. auf der Rückseite, Mitte: »Florenz / Blick von der Villa Romana / (via Senese) / auf das Kloster St. Hilario / gemalt von Helene Albiker / 1911«  
Museum der Stadt Ettlingen, Inv.Nr. K 2496

**Alexandra von Berckholtz**

26. 8. 1821 Riga — 16. 3. 1899 München

Aufgewachsen in Karlsruhe und Ortenberg. Erster Unterricht in der Porträtmalerei bei Louis Wagner in Karlsruhe, 1848 bei Robert Fleury in Paris, 1854 bei Richard Lauchert in Karlsruhe. Unterricht bei Franz Xaver Winterhalter, Ludwig Des Coudres und Hans Canon. Atelier auf Schloß Ortenberg. 1865 Übersiedelung nach München, wo sie unter dem Einfluß von Therese Hegg, Alexander von Liezen-Mayer und Carl von Piloty Stillleben und Porträts malte.

Lit.: Thieme/Becker 3, 1909, S. 377; Beringer/Theilmann 1979, S. 233; Otto Hähni:

Der Ortenauer Schloßherr Gabriel Leonhard von Berckholtz und die Malerin Alexandra von Berckholtz, in: Die Ortenau 37, 1957; Bildnisse aus Offenburg. Porträts aus vier Jahrhunderten im Ritterhausmuseum, Ausst.Kat. Offenburg 1984, S. 13, 37, 38; Brandenburger-Eisele 1992, S. 258.

**Bildnis Heinrich Neese, 1856**

Abb. S. 240

Öl auf Leinwand, 60,5 × 48,5 cm  
bez. unten rechts (parallel zum rechten Bildrand): »AvB. 1856«  
Museum im Ritterhaus, Offenburg, Inv.Nr. 362

**Bildnis Gabriel Leonhard von Berckholtz, 1859**

Abb. S. 239

Öl auf Leinwand, 64 × 53 cm  
bez. auf der Rückseite, Mitte: »Leonhard von Berckholtz / geboren 1781.«, rechts unten: »Alexandra von Berckholtz / pinxit 1859.«  
Museum im Ritterhaus, Offenburg, Inv.Nr. 3237

**Bildnis Barbara von Berckholtz, 1859**

Abb. S. 238

Öl auf Leinwand, 64,5 × 53 cm  
bez. auf der Rückseite, Mitte: »Barbara von Berckholtz / geb. Schroeder. / geboren 1. April 1785 / — 23. Februar [Todesjahr nicht lesbar]«, Mitte unten: »Alexandra von Berckholtz / pinxit 1859.«  
Museum im Ritterhaus, Offenburg, Inv.Nr. 3238

**Lily Billing-Majendie,**  
**geb. Majendie**

20. 4. 1896 Karlsruhe — 2. 4. 1970 Stuttgart

Tochter des englischen Malers Henry Majendie. Ausbildung im Gesang und Studium an der Kunstakademie in Karlsruhe. Eröffnung eines Ateliers in Karlsruhe, Ausführung von Porträts und anderen Auftragsarbeiten. 1920 Heirat mit dem Architekten Hermann Billing jr., Geburt von sechs Kindern. Teilnahme an der Großen Deutschen Kunstausstellung in Karlsruhe 1923. 1930 Übersiedelung nach Stuttgart. Malte vorwiegend Porträts und Landschaften in Aquarell. Mitglied im Württembergischen Kunstverein, Teilnahme an dessen Ausstellungen. 1956/57 Reise nach Australien.

Lit.: Von Thoma bis Hubbuch 1991, S. 66; briefl. Mitteilung von Frau Gudrun Nitsche, Stuttgart.

**Ohne Titel, 1915**

Abb. S. 286

Farblithographie, 35,3 × 50,2 cm (Blatt), 23 × 31,5 cm (Darst.)  
bez. im Stein unten rechts: »L. MAJENDIE. 1915«, unter der Darstellung rechts: »Lili Majendie. 1915.«  
Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

**Ohne Titel, 1915**

Abb. S. 287

Farblithographie, 38 × 26,6 cm (Blatt), 31 × 23,8 cm (Darst.)  
bez. unter der Darstellung rechts: »Lili Majendie. 1915.«  
Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

**Gertrud Billmaier**

28. 7. 1891 Hördt bei Straßburg — 21. 2. 1960 Karlsruhe

Studium an der Malerinnenschule Karlsruhe bei Friedrich Fehr, Otto Kemmer und Wilhelm Nagel. Meisterschülerin von Max Feldbauer in München. 1916 und 1920 Kollektivausstellungen im Kunstverein Karlsruhe.

Lit.: Vollmer 1, 1953, S. 214; Badisches Archiv, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

**Künstlers Nachlaß, 1938**

Abb. S. 102

Gouache, 17,3 × 13,5 cm  
bez. links (parallel zum linken Blattrand): »i. memoriam Th. Esser — Karlsruhe, 30. 7. 1938.«, unten links der Mitte: »G. Billmaier.«, auf der Rückseite, Mitte: »Künstlers Nachlaß — in memoriam Th. Esser. / G. Billmaier fec. — Karlsruhe 1938.«  
Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe, Inv.Nr. 60/2664

**Resi Borgmann**

18. 1. 1861 Berlin — 1945 Baden-Baden

Studium in Berlin und Paris. 1888—1900 Leitung der Blumen- und Stillebenklasse an der Malerinnenschule Karlsruhe, die ihr

Bruder Paul Borgmann 1885 mitbegründet und der er bis zu seinem Tod 1893 vorgestanden hatte. Mitglied des Malerinnenvereins. 1937 Kollektivausstellung im Badischen Kunstverein Karlsruhe, Umzug nach Baden-Baden.

Lit.: Kunst in Karlsruhe 1900–1950, 1981, S. 148, 165; Um 1900. Das alte Karlsruher Künstlerhaus 1987, Nr. 154; Brandenburger-Eisele 1992, S. 260.

#### **Früchtestilleben mit Melonen, 1893**

Abb. S. 44

Öl auf Leinwand, 59,5 × 90 cm  
bez. oben rechts: »Resi Borgmann. /  
Karlsr. 1893.«

Galerie Hansen, Karlsruhe

#### **Liselotte Brill**

15. 11. 1915 Pforzheim

1933–1938 Studium an der Badischen Hochschule der Bildenden Künste in Karlsruhe. Grafikklasse von Ernst Würtenberger und Josua Leander Gamp, Malklasse von Siegfried Czerny und Hermann Goebel (Meisterschülerin). Ab 1938 freiberuflich tätig in Karlsruhe, 1942 Ausstellung im Pforzheimer Kunstraum. Während des 2. Weltkriegs als Bühnenmalerin am Theater in Freiburg und als Technische Zeichnerin dienstverpflichtet. 1945 Teilnahme an der Ausstellung Badischer Künstler in Karlsruhe. Ab 1949 in Sipplingen am Bodensee. 1956/57 Aufenthalt in Mexiko.

Lit.: Aus der Sammlung der Kunstakademie 1992, Nr. 136; In und aus Pforzheim 1992, S. 32–35.

#### **Guta von Freydorf, 1936**

Abb. S. 93

Öl auf Leinwand, 59 × 45,5 cm  
bez. oben links: »Brill.«  
Manfred Brill

#### **Am Bach bei Söllingen, 1939/40**

Abb. S. 92

Öl auf Leinwand, 71 × 56 cm  
Kulturamt der Stadt Pforzheim,  
Inv.Nr. 1990/126

#### **Schwestern, 1944**

Abb. S. 397

Öl auf Leinwand, 79 × 62 cm  
Kulturamt der Stadt Pforzheim,  
Inv.Nr. 1992/01

#### **Maria Caspar-Filser, geb. Filser**

7. 8. 1878 Riedlingen — 12. 2. 1968 Brannenburg am Inn

1896–1903 Schülerin der Damenklasse an der Königlich Württembergischen Kunstschule in Stuttgart bei Friedrich von Keller und Gustav Iglar. Als Gaststudentin einige Monate bei Ludwig von Herterich in München. 1905 Reise nach Paris. 1907 Heirat mit dem Maler Carl Caspar. 1909 Mitglied des Deutschen Künstlerbundes. 1911 und 1913–1914 Aufenthalt in Italien (Florenz, Villa Romana). 1913 Gründungsmitglied der Münchner Neuen Sezession, Beteiligung an der Großen Kunstausstellung in Stuttgart. 1917 Geburt der Tochter Felizitas. 1922 Niederlassung in München, wo ihr Mann eine Professur an der Akademie übernimmt. 1925 erhält C.-F. als erste deutsche Malerin den Professorentitel. 1937 als »entartet« verfehmt. Karl C. wird zwangspensioniert, Rückzug nach Brannenburg. 1944 Zerstörung der Münchner Wohnung. 1947 Gründungsmitglied der Künstlervereinigung Neue Gruppe München. Kunstpreis der Stadt München. 1952 Oberschwäbischer Kunstpreis. 1959 Verleihung des Großen Verdienstkreuzes der Bundesrepublik Deutschland. 1961 Medaille d'argent de la ville de Paris. 1962 Kulturpreis der Stadt Rosenheim.

Lit.: Vollmer 1, 1953, S. 402; Hildebrandt 1928, S. 184; Wirth 1987, S. 293; Die Künstlervereinigung »Der Kreis«. Maler und Bildhauer am Bodensee 1925–1938, Friedrichshafen 1992, S. 50/51; Künstlerinnen aus Baden-Württemberg 1992, S. 8/9; Südwestdeutsche Kunst zwischen Tradition und Moderne 1914 bis 1945, Sigmaringen 1993; Maria Caspar-Filser, Karl Caspar. Verfolgte Bilder, Ausst.Kat. Städtische Galerie Albstadt 1993.

#### **Frühlingssonne, 1912**

Abb. S. 304

Öl auf Leinwand, 74,5 × 92,5 cm  
bez. unten rechts: »MCF. 12«  
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.Nr. A IV 139

#### **Tulpenstilleben mit gelber Tasse, 1916**

Abb. S. 61

Öl auf Leinwand, 73,5 × 59,5 cm  
bez. oben links: »MCF«  
Sammlung Landkreis Ravensburg,  
Inv.Nr. 1337

#### **Blumenstrauß und Selbstbildnis, 1923**

Abb. S. 305

Öl auf Leinwand, 98,5 × 73,5 cm  
bez. unten rechts: »MCF«  
Galerie der Stadt Stuttgart, Inv.Nr. 0-1487

#### **Maigewitter, 1932**

Abb. S. 74

Öl auf Leinwand, 73 × 97 cm  
bez. unten rechts: »MCF«  
Privatbesitz

#### **Frühlingsgarten vom Balkon aus, 1934**

Abb. S. 335

Öl auf Leinwand, 80 × 100 cm  
bez. unten rechts: »MCF«  
Privatbesitz

#### **Melonenstilleben, 1934**

Abb. S. 75

Öl auf Leinwand, 60 × 80 cm  
bez. oben rechts: »MCF«  
Privatbesitz

#### **Ottile Cieluszek**

26. 2. 1911 Karlsruhe — 7. 11. 1973 Karlsruhe

Studium an der Badischen Landeskunstschule bei Karl Hubbuch und Wilhelm Schnarrenberger. Volontärin im Malersaal des Karlsruher Theaters; Theatermalfachschule Karlsruhe. 1940 Geburt der Tochter Christine. Mitglied im BBK. Bühnenbildnerin und Theatermalerin in Karlsruhe und Kaiserslautern. Nach 1945 als Kostümschneiderin tätig.

Lit.: Karl Hubbuch, Ausst.Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe 1981, S. 56/57; Aus der Sammlung der Kunstakademie 1992, Nr. 114.

#### **Passantinnen, um 1930**

Abb. S. 381

Feder, 30 × 24,8 cm  
Privatbesitz

#### **Die neuen Herrscher, vor 1933**

Abb. S. 100

Feder, Aquarell, 50,4 × 32,3 cm  
Michael Hasenclever Galerie, München

#### **Aufmarsch, vor 1933**

Abb. S. 101

Feder, Aquarell, 49,8 × 32,4 cm  
Michael Hasenclever Galerie, München

**Gefängnis, um 1933**

Abb. S. 382

Feder, Aquarell, 24,6 × 32,2 cm

Privatbesitz

**Luise Deicher**

6. 4. 1891 Waiblingen – 22. 11. 1973

Waiblingen

1908–1910 Grundstudium an der Königlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart in der Zeichenklasse und in der Malklasse von Gustav Iglar. 1910–1913 Ausbildung bei Adolf Hölzel in der Komposition- und Damenklasse. Mitglied im Württembergischen Malerinnenverein e. V. 1913–1917 Meisterschülerin bei Heinrich Altherr. Atelier in Stuttgart, erteilt Privatunterricht. Zwischen 1920 und 1930 zahlreiche Auslandsreisen. 1916 auf der Ausstellung des Künstlerinnen-Bundes im Badischen Kunstverein Karlsruhe sowie im Kölner Kunstverein. Beteiligung an der Großen Deutschen Kunstausstellung in Karlsruhe 1923. 1924 und 1926 Ausstellungsbeteiligung bei der Stuttgarter Sezession, 1934 auf der Ausstellung Süddeutsche Kunst in München und 1937 auf der Großen Deutschen Kunstausstellung im Haus der Kunst vertreten. 1941 Rückzug nach Waiblingen, 1956 Übersiedelung nach Oberstenfeld.

Lit.: Hildebrandt 1928, S. 184; Vollmer 1, 1953, S. 533; Stuttgarter Sezession 1987, Bd. 1, S. 119/120; Edith Neumann: Luise Deicher (1891–1973), in: Adolf Hölzels Schülerinnen 1991, S. 43–52; Malerinnen und Bildhauerinnen aus dem südwestdeutschen Raum 1991.

**Die armen Buben, um 1915**

Abb. S. 62

Öl auf Leinwand, 86 × 66,5 cm

bez. oben rechts: »L. Deicher.«

Privatbesitz

**Badende, 1924**

Abb. S. 310

Öl auf Rupfen, 49,5 × 64,5 cm

bez. unten links: »L. Deicher. 24«

Lore Riesle, Waiblingen

**Baden-Baden, 1925**

Abb. S. 63

Öl auf Leinwand, 73 × 92,5 cm

bez. unten rechts der Mitte: »L. Deicher./ 1925.«

Privatbesitz

**Porträt der Schwester Eugenie, 1925**

Abb. S. 309

Öl auf Leinwand, 74 × 56,5 cm

bez. unten links: »L. Deicher 25.«

Lore Riesle, Waiblingen

**Fridel Dethleffs-Edelmann,  
geb. Edelmann**

30. 11. 1899 Karlsruhe – 24. 9. 1982 Isny

Privatschülerin von Wilhelm Trübner. 1916/17 Schülerin an der Kunstgewerbeschule und 1917/18 an der Malerinnenschule in Karlsruhe. Ab 1921 Studium an der Badischen Landeskunstschule bei Ernst Württemberg, Hermann Gehri und Wilhelm Schnarrenberger, 1925 Meisterschülerin bei Württemberg. Beteiligung an der Großen Deutschen Kunstausstellung in Karlsruhe 1923. 1928 und 1929 Studienaufenthalte in Paris und Florenz. 1930 Teilnahme an der Ausstellung Badisches Kunstschaffen der Gegenwart in Karlsruhe, 1931 an der Ausstellung Süddeutsche Kunst in München und 1932 an der Ausstellung Die Frau im Bilde im Badischen Kunstverein Karlsruhe (2. und 1. Preis). 1931 Heirat mit Arist Dethleffs aus Isny. 1933 Geburt der Tochter Ursula. Zahlreiche Auslandsreisen mit einem zum Atelier ausgebauten Wohnwagen. Seit 1938 in Isny. Zwischen 1940 und 1943 regelmäßig auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München vertreten. 1947 Gründerin der Sezession Bodensee-Oberschwaben. 1975 Bundesverdienstkreuz.

Lit.: Vollmer 1 1953, S. 553; Künstlerinnen international 1877–1977, Ausst.Kat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1977, S. 154; Hans H. Hofstätter: Die Malerin Fridel Dethleffs-Edelmann, Isny 1980; Brandenburger-Eisele 1992, S. 265; Künstlerinnen aus Baden-Württemberg 1992, S. 22.

**Borkum, 1923**

Abb. S. 366

Aquarell, 17,8 × 25,2 cm

bez. unten links: »F. Edelmann«, unten

rechts: »Borkum. / 4. 8. 23«

Sammlung Dethleffs, Isny

**Borkum, 1923**

Aquarell, 12,8 × 18,8 cm (Passepartout-Ausschnitt)

bez. unten links: »Borkum / 15.(?) 23.«

Sammlung Dethleffs, Isny

**Borkum, 1924**

Abb. S. 99

Aquarell, 19 × 27 cm

bez. unten rechts: »Fridel Edelmann / 1924«

Sammlung Dethleffs, Isny

**Winterastern, um 1925**

Abb. S. 368

Öl auf Leinwand, 60 × 45 cm

bez. auf der Rückseite oben Mitte: »Winterastern.«

Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais

Karlsruhe, Inv. Nr. 60/242

**Masken, 1928**

Abb. S. 83

Öl auf Pappe, 53 × 40,5 cm

bez. unten rechts: »Fridel Edelmann / 1928«, auf der Rückseite unten rechts:

»»Masken: / Fridel Edelmann / 1928 / in Ottersweier«

Sammlung Landkreis Ravensburg,

Inv.Nr. 1439

**Winter, 1932**

Abb. S. 367

Aquarell, 14,5 × 20 cm (Passepartout-Ausschnitt)

bez. unten rechts: »F. Dethleffs-Edelmann«

Sammlung Dethleffs, Isny

**Selbstbildnis, 1932**

Abb. S. 82

Öl auf Leinwand, 55 × 74 cm

bez. oben links: »Fridel Dethleffs-Edelmann 1932«

Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Staatsgalerie in der Kunsthalle Augsburg, Inv.Nr. 10019

**Selbstbildnis mit Mann und Kind,  
1935/37**

Abb. S. 91

Öl auf Leinwand, 99 × 76 cm

bez. unten Mitte: »F. Dethleffs-Edelmann 1935«, auf der Rückseite unten Mitte:

»»Selbstbildnis mit Mann und Kind / von / Fridel Dethleffs-Edelmann / (gem. Ottersweier Winter 1935/36/37) Isny im Allgäu«,

oben links: Ausstellungsbeteiligungen

Sammlung Dethleffs, Isny

**Susanne Dewald,  
geb. Skorczyk**

16. 1. 1918 Kiel

1938–1942 Studium an der Badischen Hochschule der bildenden Künste in Karlsruhe

he bei Josua Leander Gampp und Hermann Goebel. 1942 Prüfung für das Lehramt, Heirat mit dem Maler Franz Dewald, Aufenthalt in Hamburg. 1943 Schuldienst in Pforzheim. 1945 in Konstanz, danach Niederlassung in Grötzingen bei Karlsruhe. Ab 1947 als Kunsterzieherin in Durlach tätig. 1948 Geburt der Tochter Katharina, 1956 Geburt des Sohnes Cornelius. 1949 Mitglied in der Jungen Gruppe Baden. Nach Beendigung des Schuldienstes erneute Hinwendung zur Malerei.

Lit.: Ute Hübner-Wegmann: Natur und Abstraktion. Der Künstler Franz Dewald, in: Franz Dewald, Ausst.Kat. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe 1994.

#### **Selbstbildnis, 1940**

Abb. S. 94  
Öl auf Pappe, 39 × 18 cm  
bez. auf der Rückseite unten Mitte: »Februar 1940, Marianne Skorczyk / Karlsruhe / Gottesauerstr. 43«  
Familie Susanne Dewald

#### **Selbstbildnis mit Pinsel, 1940**

Abb. S. 95  
Öl auf Leinwand, 55 × 43,5 cm  
Dr. E. Wilkening

#### **Bildnis Elisabeth Skorczyk, 1941**

Abb. S. 396  
Öl auf Leinwand, 68,5 × 58 cm  
Dr. E. Wilkening

#### **Am Tisch, 1942**

Abb. S. 394  
Tusche in Schwarz, 34 × 45 cm (Passepartout-Ausschnitt)  
bez. unten links: »S. Dewald-Skorczyk 19[?]«, bez. auf der Rückseite: »In Bergedorf während des Krieges«  
Familie Susanne Dewald

### **Johanna Dill-Malburg, geb. Pflugmacher**

1860 Großwardein/Ungarn — 30. 12. 1944  
Groß-Schweidnitz

Studium an der Kunstgewerbeschule in Wien und bei Ludwig Dill in Dachau. 1909 Heirat mit dem Maler Ludwig Dill. Bis zur Pensionierung Dills 1919 vorwiegend in Karlsruhe, ab 1920 häufig in Dachau. Beteiligung an der Großen Deutschen Kunstausstellung in Karlsruhe 1923.

Lit.: Vollmer 1, 1953, S. 566; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Neuere Meister, Karlsruhe 1971, S. 53, Bildband 1972, S. 73; Hans Hoffmann: Ludwig Dill. Ein deutscher Landschaftler von Weltruf, Stadtarchiv Karlsruhe, Archiv Badischer Künstler.

#### **Verblühte Disteln an überschwemmtem Bachufer, 1930**

Abb. S. 372  
Öl auf Pappe, 55,5 × 73,5 cm  
bez. unten rechts: »J. DILL-MALBURG.«  
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 1591

#### **Mühle in der Bretagne, o.J.**

Abb. S. 250  
Öl auf Leinwand, 56 × 74 cm  
bez. unten rechts: »J. DILL-MALBURG.«  
Joachim O. Engert, Baden-Baden

#### **Blumenstrauß, o.J.**

Abb. S. 249  
Öl auf Leinwand, 96,5 × 77 cm  
bez. unten rechts: »J. D. MALBURG.«  
Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais  
Karlsruhe, Inv.Nr. 60/2053

#### **Stürmische See in Venetien, o.J.**

Abb. S. 251  
Öl auf Leinwand, 56,5 × 74,5 cm  
bez. unten rechts: »J. D. MALBURG.«  
Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais  
Karlsruhe, Inv.Nr. 60/191

### **Evamaria Dingler**

31. 5. 1922 Emmendingen

1942 Ausbildung an der Textil- und Modeschule in Berlin (Sigmund von Weech, Otto Schmalhausen). 1943–1944 Studium an der Hochschule der Bildenden Künste in Karlsruhe in der Zeichenklasse von August Gebhard. Dienstverpflichtet in Freiburg. 1946 Ausbildung zur Kunsterzieherin an der Universität Freiburg. Arbeit im Verlag, Buchillustrationen, Aquarelle. 1956 Studium an der Karlsruher Akademie, Gebrauchsgrafik bei Hans Gaensslen. Tätig als Gebrauchsgrafikerin.

Lit.: Evamaria Dingler: Menschen, Zeiten, Augenblicke, Karlsruhe 1989.

#### **Alter Mann, 1943**

Abb. S. 388  
Bleistift, 38,5 × 28,5 cm (Passepartout-Ausschnitt)  
bez. unten rechts: »ED. / 1943«  
Evamaria Dingler, Karlsruhe

#### **Porträt Professor August Gebhard, 1944**

Abb. S. 389  
Bleistift, 42,8 × 31,4 cm  
bez. unten rechts: »22. März 1944 E. D. / Professor Gebhard / Khe«  
Evamaria Dingler, Karlsruhe

#### **Herbstlandschaft bei Ebnet, 1945**

Abb. S. 390  
Aquarell, 30 × 24,5 cm  
bez. unten rechts: »1945 / E. D.«  
Evamaria Dingler, Karlsruhe

#### **Herbstlandschaft im Botanischen Garten Freiburg, 1945**

Abb. S. 391  
Aquarell, 40 × 50 cm  
bez. unten rechts: »Evamaria Dingler 1945«  
Evamaria Dingler, Karlsruhe

### **Marie Ellenrieder**

20. 3. 1791 Konstanz — 5. 6. 1863  
Konstanz

1810 Lehre bei dem Miniaturmaler Joseph Einsle in Konstanz. 1813–1815 Studium an der Münchner Akademie bei Peter von Langer; anschließend in Konstanz und Baden tätig, u. a. für die Fürstenhöfe in Sigmaringen, Donaueschingen und Karlsruhe. 1818/19 Aufenthalt in Zürich, 1822–1824 und 1838–1840 in Rom. 1829 Ernennung zur badischen Hofmalerin. 1832–1834 in Karlsruhe zur Ausführung eines großherzoglichen Familienbildnisses. Mitglied des Badischen Kunstvereins. Ab 1842 in Konstanz.

Lit.: Thieme/Becker 10, 1914, S. 464/65; Beringer/Theilmann 1979, S. 240; Kunst in der Residenz, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1990, S. 384; Brandenburger-Eisele 1992, S. 257/258; Angelika Kaufmann — Marie Ellenrieder, Ausst.Kat. Konstanz 1992; Bilder im Zirkel 1993, S. 214/215.

#### **Heilige Cäcilie, 1816**

Abb. S. 39  
Öl auf Leinwand, 97,5 × 80,5 cm  
bez. unten links: »Marie Ellenrieder Inv. et p.«  
Rosgartenmuseum Konstanz, Inv.Nr. M 135

**Gräfin Louise und Graf Ludwig von Langenstein und Gondelsheim, 1833**

Abb. S. 40

Öl auf Leinwand, 71,5 × 57,5 cm  
bez. auf der Rückseite oben rechts: »Marie / Ellenrieder / pinx. 1833.«  
Privatsammlung

**Kniendes Mädchen, einen Blumenkorb ausschüttend, 1841**

Abb. S. 37

Öl auf Leinwand, 70 × 84 cm  
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 515

**Erweckung der Tabitha durch Petrus, 1844**

Abb. S. 235

Öl auf Leinwand, 47 × 60 cm  
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 516

**Eva Engelmann**

8. 10. 1883 Ojest/Rocklitz — Todesdatum unbekannt

1910 Studium an der Malerinnenschule Karlsruhe bei Friedrich Fehr und an der Akademie Breslau. Bis 1945 ansässig in Breslau.

Lit.: Vollmer 2, 1955, S. 39; Aus der Sammlung der Kunstakademie 1992, Nr. 34.

**Ohne Titel, um 1910**

Abb. S. 268

Farblithographie, 38 × 58 cm (Blatt),  
31,8 × 38 cm (Darst.)  
Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

**Ohne Titel, um 1910**

Abb. S. 269

Farblithographie, 59,5 × 45 cm (Blatt),  
49,5 × 39 cm (Darst.)  
bez. im Stein unten links: »E E.«  
Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

**Jenny Fikentscher,  
geb. Nottebohm**

1. 6. 1869 Kattowitz — 26. 4. 1959 Gernsbach

Schülerin der Blumenmalerin Alwine Schrödter in Karlsruhe. 1888/89 Hospitantin an der Malerinnenschule Karlsruhe. 1891 Heirat

mit dem Maler Otto Fikentscher und Übersiedelung nach Schloß Augustenburg in Grötzingen, wo auch die Familien der Maler Gustav Kampmann (ihres Stiefbruders) und Franz Hein lebten. Zwischen 1892 und 1907 Geburt von fünf Kindern. Ab 1897 entstanden Blumenbilder und farbige Lithographien. 1899—1921 Mitglied des Karlsruher Künstlerbundes. 1899 und 1901 Beteiligung an den Dresdener Kunstausstellungen und 1900 an der Ausstellung im Münchner Glaspalast. Nach 1900 Anschluß an die Wandervogel-Bewegung, Einschränkung der künstlerischen Tätigkeit.

Lit.: Thieme/Becker 11, 1915, S. 551; Die Grötzinger Malerkolonie, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1975, S. 16, 24, 39—40, 75—77; Kunst in Karlsruhe 1900—1950, 1981, S. 151; Farblithographien des Karlsruher Künstlerbundes um 1900, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais, Karlsruhe 1987, S. 89.

**Augustenburg, 1898**

Abb. S. 275

Farblithographie, 42,1 × 32,2 cm (Blatt),  
30 × 23,2 cm (Darst.)  
bez. im Stein unten links: »JF (Monogramm) 1898«  
Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe, Inv.Nr. 61/111

**Mohnfeld, 1898**

Abb. S. 54

Farblithographie, 33,7 × 49,8 cm (Blatt),  
26,7 × 30,7 cm (Darst.)  
bez. im Stein unten rechts: »JF« (Monogramm), unter der Darstellung rechts: »Andruck V«  
Privatbesitz

**Rosen, 1898**

Abb. S. 280

Farblithographie, 44,8 × 26,3 cm (Blatt),  
31,6 × 14,7 cm (Darst.)  
bez. im Stein unten rechts: »JF« (Monogramm), unter der Darstellung rechts: Jenny Fikentscher / 1899«, links: »Rosen«  
Privatbesitz

**Liliengarten, 1899**

Abb. S. 276

Farblithographie, 39 × 23,8 cm (Passepartout-Ausschnitt), 36,7 × 19,8 cm (Darst.)  
bez. im Stein unten rechts: »JF« (Monogramm), unter der Darstellung rechts: »Jenny Fikentscher / 1899«  
Stadt Karlsruhe, Ortsverwaltung Grötzingen

**Blühender Kirschbaum, 1899**

Abb. S. 283

Farblithographie, 37,4 × 26 cm (Blatt),  
32 × 21,4 cm (Darst.)  
bez. im Stein unten links: »JF« (Monogramm), unter der Darstellung rechts: »Jenny Fikentscher«  
Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe, Inv.Nr. 61/110

**Malven, 1899**

Abb. S. 281

Farblithographie, 49,2 × 36,4 cm (Blatt),  
32,8 × 22,7 cm (Darst.)  
bez. unter der Darstellung links: »Malven«, rechts: »Jenny Fikentscher / 1899«  
Privatbesitz

**Mondschein, 1901**

Abb. S. 278

Farblithographie, 38,5 × 29 cm (Passepartout-Ausschnitt), 34,8 × 26,4 cm (Darst.)  
bez. im Stein unten rechts: »JF« (Monogramm), im Stein unter der Darstellung links: »MONDSCHNEIN.«, unter der Darstellung rechts: »Jenny Fikentscher / 1901«  
Stadt Karlsruhe, Ortsverwaltung Grötzingen

**Malven, 1901/02**

Abb. S. 55

Farblithographie, 80,5 × 60 cm (Blatt),  
76 × 55,5 cm (Darst.)  
bez. im Stein unten links: »Jenny Fikentscher«  
Stadt Karlsruhe, Ortsverwaltung Grötzingen

**Unser Fenster, 1904**

Abb. S. 282

Farblithographie, 40,9 × 34,5 cm (Blatt),  
23,5 × 23,1 cm (Darst.)  
bez. im Stein unter der Darstellung links: »Unser Fenster«, unter der Darstellung rechts: »Jenny Fikentscher / 1904«  
Privatbesitz

**Schwarzwaldhaus, 1904**

Abb. S. 279

Farblithographie, 30,5 × 23 cm (Passepartout-Ausschnitt), 27,8 × 21,2 cm (Darst.)  
links: »Schwarzwaldhaus«, unter der Darstellung rechts: »Jenny Fikentscher / 1904«  
Stadt Karlsruhe, Ortsverwaltung Grötzingen

**Feuerlilien, um 1904**

Abb. S. 277

Farblithographie, 31,2 × 41,8 cm (Passepartout-Ausschnitt), 30 × 41 cm (Darst.)  
bez. im Stein unten rechts: »J. Fikentscher«  
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 1936—672

## Ilse Fischer, geb. Schubert

10. 6. 1922 Waldkirchen/Vogtland

1942 Studium an der Staatlichen Kunstakademie in Dresden bei Prof. Hanner. 1943–1944 Studium an der Badischen Hochschule der bildenden Künste in Karlsruhe bei August Gebhard. 1946–1948 Fortsetzung des Studiums an der Kunstakademie München bei Karl Caspar. Eintritt in den Berufsverband Bildender Künstler. 1948 Heirat mit Peter Fischer. Mehrjähriger Aufenthalt in Frankreich. 1954 und 1958 Geburt der Töchter Sibylla und Henriette. Ausführung von graphischen und literarischen Arbeiten. Tätig in Karlsruhe als Porträtmalerin.

### Der Maschinist, 1943

Abb. S. 393

Kreide, 40 × 32 cm

bez. unten rechts: »Ilse Seitz-Schubert / 30. Dez. 43«

Privatbesitz

### Großmutter, 1944

Abb. S. 392

Kreide, 39 × 29 cm

bez. unten rechts: »24. November 1944 / Mutters 50. Geburtstag / Ihr zum Geschenk / »Großmutter««

Privatbesitz

## Grete Fleischmann

12. 10. 1905 Eggenstein — 23. 12. 1993 Schopfheim

1925 Studium an der Kunstgewerbeschule in München bei Heinrich Waderé. 1926 Aufenthalt in Rom. 1928 Schülerin von Wilhelm Gerstel an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin; Praktikum an der Berliner Porzellanmanufaktur. 1929 Atelier in Mannheim. Künstlerische Tätigkeit bei dem Kleinbildhauer Kochendörfer in Waldkirch/Bregenz. 1931–1937 Studium bei Karl Albiker an der Kunstakademie in Dresden. 1932 Kollektivausstellung im Mannheimer Kunstverein mit der Künstlervereinigung PORZA. 1938 Rückkehr nach Mannheim, Mitglied der Mannheimer Werkgemeinschaft. 1943 Zerstörung ihres Ateliers, Übersiedelung nach Schopfheim; Porträtaufträge. Ab 1955 als Sekretärin tätig, Einschränkung der künstlerischen Tätigkeit.

Lit.: Vollmer 2, 1955, S. 120; Ulrike Gall, Birgit S. Lippold-Stenz: ... zur unweiblich-

sten aller Künste — die Bildhauerin Grete Fleischmann (geb. 12. 10. 1905), in: Stadt ohne Frauen? Frauen in der Geschichte Mannheims, hrsg. von der Frauenbeauftragten der Stadt Mannheim und den Autorinnen, Mannheim 1993, S. 139–149.

### Porträtkopf des Schauspielers Willy Birgel, 1931

Abb. S. 405

Diabas, Höhe: 42 cm

bez. auf der Rückseite am Hals: »G. F.«  
Reiß-Museum der Stadt Mannheim, Theatersammlung

### Krugträgerin, 1938/39

Abb. S. 407

Bronze, Höhe: 48 cm

bez. auf der Standplatte Rückseite rechts: »G. F.«

Museum der Stadt Schopfheim, Inv.Nr. SP/21

### Bildnis Richard Papsdorf, um 1940

Abb. S. 406

Gips (bronziert), Höhe: 31,5 cm

bez. auf der Rückseite am Hals: »G. F.«  
Museum der Stadt Schopfheim, Inv.Nr. SP/14

### Selbstbildnis, um 1942

Abb. S. 408

Gips (bronziert), Höhe: 43,5 cm

bez. auf der Rückseite unterhalb des Halses: »G. F.«

Museum der Stadt Schopfheim, Inv.Nr. SP/15

## Guta von Freydorf-Stephanow, geb. von Freydorf

23. 1. 1911 Waldshut

1916 Übersiedelung nach Karlsruhe. 1931–1935 Studium an der Badischen Landeskunstschule, zunächst bei Georg Scholz, 1932–1933 bei Christoph Voll, danach Meisterschülerin von Voll. Ausbildung zur Zeichen-, Biologie- und Turnlehrerin. Studienaufenthalte in Frankreich, England, Schweiz und Italien. Um 1939 Übersiedelung nach Waldshut, ab ca. 1944 Ateliergemeinschaft mit Alfred Sachs. Teilnahme an der Großen Deutschen Kunstausstellung in München 1942. 1943 Heirat mit Karl Otto Stephanow, 1945 und 1951 Geburt der Söhne Stephan Berthold und Karl Urs. 1954 Übersiedelung nach Fahr bei Neuwied,

1961 nach Leutesdorf. 1965–1975 tätig als Kunsterzieherin. Denkmäler in Waldshut, Leutesdorf, Andernach, Neuwied und Montabaur. Wohnhaft in Waldprechtsweier.

Lit.: Die Kunst im Deutschen Reich 6, Folge 8/9, 1942, S. 220, 231; Freiburger Almanach 1, 1950, S. 128–130; Vollmer 2, 1955, S. 157; Anne-Marie Kassay-Friedländer: Der Bildhauer Christoph Voll 1897–1939, Worms 1994, S. 176 f., 267 f.

### Sculptura, 1941

(Selbstbildnis als Bildhauerin)

Abb. S. 404

Terrakotta, Höhe: 19 cm

bez. auf der Platte vor dem rechten Bein: [Stempel mit Wappen] / »FREYDORF / GUTA«

Privatbesitz Ettlingen, Bonn

### Stehende, 1944/47

Abb. S. 403

Bronze, Höhe: 43,5 cm

bez. auf der Standplatte Rückseite rechts: »G. v. Freydorf / 1944–47«

Privatbesitz Ettlingen, Bonn

### Mädchenbildnis, o.J.

Abb. S. 401

Marmor, Höhe: 44 cm

Privatbesitz Ettlingen, Bonn

### Frau mit Kind, o.J.

Abb. S. 402

Holz, Höhe: 27 cm

Privatbesitz Ettlingen, Bonn

## Franziska von Geiger-Weishaupt, geb. von Geiger

10. 7. 1862 Edenbergen bei Augsburg — 19. 7. 1931 München

Ausbildung an der Kunstgewerbeschule München und bei Ludwig von Herterich an der Damenmalschule (Damenakademie). Ab 1888 Ausstellung im Münchner Glaspalast. 1890 in der Dachauer Künstlerkolonie nachweisbar. 1893 2. Medaille auf der Weltausstellung in Chicago. 1894 und 1896 Ausstellung mit der Münchner Sezession. 1895 Heirat mit dem Maler Victor Weishaupt; Übersiedelung nach Karlsruhe, wo ihr Mann eine Professur für Tiermalerei an der Akademie übernimmt. 1896 Mitglied des Karlsruher Künstlerbundes. 1905 Tod von Victor W. 1906 Teilnahme an der

Münchner Jahresausstellung im Glaspalast. 1908 Rückkehr nach München. 1929 auf der Großen Kunstausstellung in München vertreten.

Lit.: Thieme/Becker 13, 1920, S. 347; Kunst in Karlsruhe 1900–1950, 1981, S. 152; Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 2, München 1982, S. 18.

#### Laubgang, vor 1885

Abb. S. 247

Öl auf Leinwand, 87 × 73 cm

bez. unten links: »F. v. Geiger«

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 1047

#### Marie Gratz

24. 5. 1839 Karlsruhe — 31. 7. 1900 Karlsruhe

Schülerin von Karl Schick und im Privatatelier von Hans Canon. Als Bildnismalerin in Karlsruhe tätig.

Lit.: Thieme/Becker 14, 1921, S. 545; Beringer/Theilmann 1979, S. 247; Mülfarth 1980, S. 142.

#### Bildnis Mathilde Model, geb. Neumann, 1891

Abb. S. 45

Öl auf Leinwand, 67 × 56 cm

bez. oben links: »M Gratz. / 1891.«

Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe, Inv.Nr. 60/2154

#### Alice Haarbuerger

16. 11. 1891 Reutlingen — 26. 3. 1942 Riga

1910 Ausbildung an der Malschule für Damen in Stuttgart bei Alfred Schmidt. 1911 Eintritt in den Württembergischen Malerinnenverein Stuttgart. 1917 Studium an der Stuttgarter Kunstakademie bei Arnold Waldschmidt. 1919 Wechsel nach München an die Debschitz-Schule. Rückkehr nach Stuttgart in den frühen 20er Jahren. 1927–1932 Ausstellungen mit dem Württembergischen Malerinnenverein, bei dem sie 1932 erste Schriftführerin wurde. Ab 1935 Ausstellungen nur noch mit der Stuttgarter jüdischen Künstlergemeinschaft genehmigt. 1938 Enteignung von Wohn-

haus und Atelier, 1941 Deportation nach Riga. Bei einer Massenerschießung durch die SS ermordet.

Lit.: Vollmer 2, 1955, S. 345; Wirth 1987, S. 302; Malerinnen und Bildhauerinnen aus dem südwestdeutschen Raum 1991; Alice Haarbuerger. 1891 Reutlingen — 1942 Riga. Schicksal einer jüdischen Malerin, Ausst.Kat. Böblingen, Tübingen 1992.

#### Selbstbildnis, um 1938

Abb. S. 333

Öl auf Pappe, 45,9 × 36,6 cm

bez. unten rechts: »AH«

Städtisches Museum Spendhaus Reutlingen

#### Stilleben mit Maske, o.J.

Abb. S. 332

Öl auf Pappe, 36,5 × 50,5 cm

bez. rechts unten: »AH«

auf der Rückseite verworfene Bildfassung  
Privatbesitz Reutlingen

#### Spielzeugstilleben, o.J.

Abb. S. 68

Öl auf Pappe, 75,5 × 85,5 cm

bez. unten links: »AH«

Privatbesitz Reutlingen

#### Gretel Haas-Gerber, geb. Gerber

2. 8. 1903 Offenburg

1922–1925 Studium an der Badischen Landeskunstschule in Karlsruhe bei Hermann Gehri und Ernst Würtenberger.

1926–1927 Weiterbildung an der Akademie der Bildenden Künste in München bei Hugo von Habermann. Ausstellungen mit der Badischen Sezession. 1932 Heirat mit dem Arzt Dr. Walther Haas. 1933 Ausstellung im Freiburger Kunstverein und bei der Ortenauer Herbstmesse, wo ein Bild als »entartet« abgehängt wird. Austritt aus der Reichskulturkammer. Nach dem Tod des Mannes 1969 Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie, Meisterschülerin von Karl Otto Götz. Wohnhaft in Offenburg.

Lit.: Wirth 1987, S. 302; Gretel Haas-Gerber. Bilder 1926–1984, Ausst.Kat. Städtische Galerie im Spitalspeicher, Offenburg 1988; Erwerbungen der Städtischen Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe 1981–1991, Karlsruhe 1992, S. 210; Erinnerungen an die Karlsruher Akademie in den Jahren 1922–1925. Nach Aufzeichnungen von Gretel

Haas-Gerber, bearbeitet von Susanne Asche, in: Karlsruher Frauen 1915–1945. Eine Stadtgeschichte. Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs, Bd. 15, Karlsruhe 1992, S. 286–292; Gerlinde Brandenburger-Eisele: Gretel Haas-Gerber. Zeichnungen und Aquarelle 1922–1993, Ausst.Kat. Museum im Ritterhaus, Künstlerkreis Ortenau, Offenburg 1993.

#### Die kranke Frau, 1927

Abb. S. 371

Öl auf Nessel, 94,5 × 62,5 cm

bez. unten rechts: »GG«, unten links:

»GG«, auf der Rückseite oben Mitte:

»Gretel Haas-Gerber 1927«

Gretel Haas-Gerber

#### Großmutter und Enkelin, 1928

Abb. S. 78

Öl auf Rupfen, 70,5 × 61,5 cm

bez. unten links: »GG«

Gretel Haas-Gerber

#### Die Alten, 1929

Abb. S. 79

Öl auf Leinwand, 110 × 144 cm

bez. unten links: »GG 29«, auf der Rück-

seite oben rechts: »Gretel Haas-Gerber /

»die Alten« 1929«

Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais  
Karlsruhe, Inv.Nr. 91/40

#### Sabine Hackenschmidt

1873 Jägerthal bei Windstein — 1939  
Straßburg

Studium von 1902–1904 in Karlsruhe bei Walter Conz und Franz Hein. 1908 außerordentliches Mitglied im Karlsruher Künstlerbund. Seit 1913 im Kupferstichkabinett der Städtischen Museen in Straßburg tätig. 1939 Kollektivausstellung im Städtischen Kunsthaus Straßburg.

Lit.: Vollmer 2, 1955, S. 347; Aus der Sammlung der Kunstakademie 1992, Nr. 28.

#### Ohne Titel, 1905

Abb. S. 285

Farblithographie, 70,6 × 50 cm (Blatt),

60,5 × 42,2 cm (Darst.)

bez. unter der Darstellung rechts: »S. Hackenschmidt 1905«

Staatliche Akademie der Bildenden Künste  
Karlsruhe

**Annemarie Heinrich,  
geb. Schultze-Boether**

15. 11. 1888 Erdebom bei Eisleben —  
1. 4. 1984 Bonndorf

Besuch der Handwerkerschule in Halle. Studium in München an der Kunstgewerbeschule, den Lehrwerkstätten für angewandte und freie Kunst von Wilhelm von Debschitz. Ausbildung bei der Schriftkünstlerin A. Simons. 1913 Heirat mit dem Maler Erwin Heinrich. Ab 1918 in Donaueschingen tätig. Nach Zerstörung des Ateliers 1945 auf der Insel Reichenau, ab 1950 in Blumberg bei Donaueschingen ansässig. 1952 Übersiedelung nach Baden-Baden, wo ihr Mann die Staatliche Kunsthalle bis zu seinem Tod 1956 leitete. 1962 Umzug nach Bernau.

Lit.: Vollmer 2, 1955, S. 408; Beringer/ Theilmann 1979, S. 250; Kunst in Karlsruhe 1900—1950, 1981, S. 167; Stuttgarter Sezession 1987, Bd. 1, S. 133; Stilstreit und Führerprinzip. Künstler und Werk in Baden 1930—1945, Ausst.Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe 1987, S. 258.

**Stilleben mit Gräsern, 1927**

Abb. S. 373

Öl auf Holz, 94 × 75 cm

bez. oben links: »A. Heinrich / 27«, auf der Rückseite oben Mitte: »Annemarie Heinrich / Donaueschingen.«, unten rechts: »Großes Stilleben / 1927«

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 1527

**Stilleben im Atelier, 1931**

Abb. S. 81

Öl auf Holz, 75,5 × 59,5 cm

bez. unten links: »A. Heinrich / 31«

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 1616

**Gertraud Herzger von Harlessem,  
geb. von Harlessem**

4. 8. 1908 Bremen — 24. 7. 1989 Überlingen

Privatschülerin von Erdmann in Berlin. 1930 Studium bei Johannes Itten an dessen Schule in Berlin. 1931 Wechsel nach Halle an die Werkkunstschule auf Burg Giebichenstein. Studium der Malerei bei Erich Haß. Begegnung mit Walter Herzger, der die graphischen Werkstätten leitete. 1933/34 Aufenthalt in Dresden. 1935/37 in Bremen, Mitarbeiterin der Galerie Boettcherstraße,

wo sie eine Einzelausstellung erhält. 1936/37 Studienaufenthalt am Bodensee, 1938/39 mit Walter Herzger in Süditalien, den sie nach ihrer Rückkehr nach Bremen heiratete. 1940 Geburt der Tochter Sabine. 1942 Übersiedelung nach Öhningen am Bodensee, 1945 nach Hemmenhofen. 1950—1957 Arbeit in der Nähmaschinenfabrik Bernina in Steckborn. 1958 Italienreise. Bis 1967 abwechselnd am Bodensee und in Karlsruhe, wo ihr Mann eine Professur an der Akademie übernommen hat. 1963 Bezug eines Hauses in Gaienhofen.

Lit.: Andrea Hofmann: Künstler auf der Höri. Zuflucht am Bodensee in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, Konstanz 1989, S. 143—153, 159; Künstlerinnen aus Baden-Württemberg 1991, S. 58; Burg Giebichenstein. Die Hallesche Kunstschule bis zur Gegenwart, Ausst.Kat. Halle, Karlsruhe 1993, S. 339, 510; Barbara Lipps-Kant: Gertraud Herzger von Harlessem 1908—1989. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausst.Kat. Reutlingen 1993.

**Regen in Halle, 1933**

Abb. S. 331

Öl auf Rupfen, 77 × 92 cm

Städtisches Kunstmuseum Singen

**Marie Hesse, geb. Koch**

21. 11. 1844 Erfurt — 23. 5. 1911 Karlsruhe

1873—1875 Schülerin von Carl Hummel in Weimar. 1880 Heirat mit dem Maler Georg Hesse, beide tätig in Karlsruhe. Zeichenlehrerin am Victoria Pensionat. Mit Blumen- und Fruchtestilleben auf Ausstellungen im Karlsruher Kunstverein vertreten.

Lit.: Thieme/Becker 16, 1923, S. 589; Kunst in Karlsruhe 1900—1950, 1981, S. 153, 167.

**Veilchen, 1903**

Abb. S. 244

Öl auf Leinwand, 41,3 × 50 cm

bez. unten rechts: »M Hesse 1903.«

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 1185

**Lily Hildebrandt,  
geb. Uhlmann**

16. 10. 1887 Fürth — 3. 9. 1974 Stuttgart

Ab 1905 Studium an der privaten Malschule von Adolf Mayer in Berlin. Bekanntschaft mit Ida Kerkovius. 1906/07 Studium bei Adolf Hölzel in Dachau. 1908 Heirat mit dem Kunsthistoriker Hans Hildebrandt in München. 1912/13 Übersiedelung nach Stuttgart, wo ihr Mann eine Professur an der Technischen Hochschule übernimmt. Studium an der Kunstakademie Stuttgart, Meisterschülerin von Adolf Hölzel. 1914 Geburt des Sohnes Rainer. 1918 erscheint das Kinderbuch »Klein-Rainers-Weltreise«, erste Hinterglasbilder. Ab 1919 journalistisch für das Stuttgarter Neue Tagblatt tätig, Bereiche Mode und Photographie. 1923 Beitrag zur Grafikmappe für Adolf Hölzel. Freundschaft mit Hedwig Pfizenmayer. 1928 und 1932 Teilnahme an den Ausstellungen der Stuttgarter Sezession. 1933 Berufsverbot als Journalistin, 1935 als Malerin. 1944 Aufgabe der künstlerischen Tätigkeit.

Lit.: Hildebrandt 1928, S. 185; Vollmer 2, 1955, S. 444; Stuttgarter Sezession 1987, Bd. 1, S. 138; Wirth 1987, S. 306; Lily Hildebrandt 1887—1974, Ausst.Kat. Galerie Schlichtenmaier 1988; Malerinnen und Bildhauerinnen aus dem südwestdeutschen Raum 1991; Helmut Herbst: Lily Hildebrandt (1887—1974), in: Adolf Hölzels Schülerinnen 1991, S. 59—62.

**Blumen in blauer Vase, 1910**

Abb. S. 307

Öl auf Pappe, 51 × 48,5 cm

Sammlung Rolf Deyhle, Stuttgart

**Kubistische Figurenkomposition, 1914/16  
(Ida Kerkovius und Lily Hildebrandt)**

Abb. S. 306

Öl auf Pappe, 50 × 38 cm

Privatbesitz

**Dorfplatz mit roter Figur, 1920/22  
(Nächtliche Erscheinung)**

Abb. S. 69

Öl hinter Glas, 33 × 25,5 cm

bez. unten rechts: »L H«

Privatbesitz

**Traum, o.J.**

Abb. S. 322

Gouache, 25,5 × 20 cm

Galerie Schlichtenmaier, Grafenau

**Maria Hiller-Foell, geb. Foell**  
21. 5. 1880 Odessa — 3. 6. 1943 Stuttgart

1906 Mitglied der Königlichen Akademie der Künste in Stuttgart, ab 1907/08 Meisterschülerin bei Adolf Hölzel. 1913 Mitglied des Württembergischen Malerinnenvereins e. V. 1914 Verleihung einer Silbernen Medaille. 1922 Wandbild im neuen Stuttgarter Hauptbahnhof. 1923 Heirat mit dem Architekten und Maler Theodor Hiller. Teilnahme an der Großen Deutschen Kunstausstellung in Karlsruhe 1923 und an Ausstellungen der Stuttgarter Sezession. Seit den 20er Jahren Aufträge für Glasfenster in Sakralbauten und Wandbilder. 1929 Gründungsmitglied der Juryfreien Künstlervereinigung Stuttgart.

Lit.: Hildebrandt 1928, S. 184; Vollmer 2, 1955, S. 446; Stuttgarter Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei, Plastik, Architektur, hrsg. v. Helmut Heißenbüttel, Stuttgart 1979, S. 29; Adolf Hölzel: Die Kunst steckt in den Mitteln, Ausst.Kat. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart 1986, S. 118 ff; Stuttgarter Sezession 1987, Bd. 1, S. 139; Sigrid Gensichen: Maria Hiller-Foell (1880—1943), in: Adolf Hölzels Schülerinnen 1991, S. 63—78; Malerinnen und Bildhauerinnen aus dem südwestdeutschen Raum 1991.

#### **Weißes Stilleben, 1913**

Abb. S. 59  
Öl auf Leinwand, 69 × 51,5 cm  
bez. oben links: »FOELL«, oben rechts:  
»M: / φ 13«  
Bund Bildender Künstlerinnen Württembergs e. V., Stuttgart

#### **Damenporträt, 1913/14**

Abb. S. 58  
Öl auf Hartfaser, 66 × 55 cm  
bez. rechts unterhalb der Mitte: »FOELL«  
Bund Bildender Künstlerinnen Württembergs e. V., Stuttgart

#### **Stilleben mit Amaryllis, um 1920**

Abb. S. 300  
Öl auf Leinwand, 79 × 58,3 cm  
bez. unten links: »M. H. FOELL«  
Bund Bildender Künstlerinnen Württembergs e. V., Stuttgart

#### **Ruhende Frau mit Katzen, um 1923**

Abb. S. 60  
Öl auf Leinwand, 70 × 85,5 cm  
Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais  
Karlsruhe, Inv.Nr. 60/357

**Großes Landschaftsbild, o.J.**  
Abb. S. 299  
Öl auf Leinwand, 90,5 × 100 cm  
bez. unten links: »M. FOELL«  
Bund Bildender Künstlerinnen Württembergs e. V., Stuttgart

#### **Paar, o.J.**

Abb. S. 301  
Öl auf Leinwand, 69,5 × 50,5 cm  
bez. oben links: »M. φ.FOELL«  
Bund Bildender Künstlerinnen Württembergs e. V., Stuttgart

#### **Margret Hofheinz-Döring, geb. Döring**

20. 5. 1910 Mainz — 18. 6. 1994 Bad Boll

1912 Umzug nach Göppingen. 1929 Studium an der Kunstgewerbeschule Stuttgart bei Ernst Schneider. 1930 Studium an der Akademie Stuttgart bei Arnold Waldschmidt, Robert Breyer, Gottfried Graf, Alexander Eckener und Ludwig Habich. 1934—1943 Lehrtätigkeit an verschiedenen Gymnasien Württembergs. 1939 Heirat mit dem Altphilologen Herbert Hofheinz, Wohnort Baiersbronn bei Freudenstadt. 1944 Geburt der Tochter Brigitte, Arbeit als freischaffende Künstlerin. Nach 1945 zahlreiche Studienreisen. 1957 Mitgliedschaft in der Freudenstädter Künstlergruppe »Quadrat«. 1974 Umzug nach Zell unter Aichelberg.

Lit.: Werner P. Heydt: Margret Hofheinz-Döring. Künstlermonographie, Stuttgart 1979; Stephan Wünsche: Margret Hofheinz-Döring. Retrospektive zum 80. Geburtstag, Ausst.Kat. Kunstverein Eisingen 1990.

#### **Klara, 1934**

Abb. S. 336  
Öl auf Baumwolle, 70 × 70 cm  
bez. unten links: »M Döring«  
Galerie Brigitte Mauch, Göppingen

#### **Der alte Mann, 1934**

Abb. S. 337  
Öl auf Leinwand auf Hartfaser, 81 × 55 cm  
bez. links Mitte: »M Döring«  
Galerie Brigitte Mauch, Göppingen

#### **Herta, 1936**

Abb. S. 73  
Öl auf Baumwolle, 78 × 45 cm  
bez. unten links: »Margret / Döring«  
Galerie Brigitte Mauch, Göppingen

#### **Margarethe Hormuth-Kallmorgen, geb. Eber (Hormuth)**

22. 8. 1857 Heidelberg — 7. 7. 1916 Heidelberg

1878—1885 Schülerin von Ferdinand Keller in Karlsruhe. 1882 Heirat mit dem Maler Friedrich Kallmorgen. 1883 Geburt des Sohnes Walter, 1885 Geburt der Tochter Helene. Seit 1896 Mitglied des Künstlerbundes Karlsruhe. Auf Ausstellungen im Münchner Glaspalast und auf den Berliner Kunstausstellungen vertreten. 1900—1902 Lehrauftrag für Blumen- und Stillebenmalerei an der Malerinnenschule in Karlsruhe. Übersiedelung nach Berlin, wo ihr Mann eine Professur übernahm. Einschränkung der künstlerischen Tätigkeit.

Lit.: Thieme/Becker 17, 1924, S. 513; Die Grötzingen Malerkolonie, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1975, S. 86; Mulfarth 1980, S. 150; Kunst in Karlsruhe 1900—1950, 1981, S. 153; Rudolf Theilmann: Margarethe Hormuth-Kallmorgen, in: Badische Biographien NF Bd. III, Stuttgart 1990, S. 132/133; Brandenburger-Eisele 1992, S. 261; Käthe, Paula und der ganze Rest. Ein Nachschlagewerk, Berlin 1992, S. 72; Gisela Nehring-Knab: Margarethe Hormuth-Kallmorgen. Lebensbild einer Blumenmalerin, Karlsruhe 1994.

#### **Pfingstrosen, o.J.**

Abb. S. 48  
Öl auf Leinwand, 143,5 × 77 cm  
Privatbesitz

#### **Teerosen, o.J.**

Abb. S. 248  
Öl auf Leinwand, 81 × 51 cm  
bez. unten links: »M. Hormuth-Kallmorgen.«  
Privatbesitz

#### **Mohnblumen, o.J.**

Abb. S. 49  
Öl auf Leinwand, 78,5 × 62 cm  
bez. unten links: »M. Hormuth-Kallmorgen.«  
Privatbesitz

## Dora Horn-Zippelius, geb. Horn

28. 8. 1876 Karlsruhe — 17. 2. 1967 Karlsruhe

1897—1899 Studium an der Malerinnenschule Karlsruhe bei Otto Kemmer und Caspar Ritter, Schülerin bei Franz Hein und bei Angelo Jank in München. Seit 1904 Mitglied des Karlsruher Künstlerbundes. 1904 und 1905 Beteiligung an den Großen Kunstausstellungen in Dresden und Berlin. 1906—1908 als Schauspielerin an verschiedenen Bühnen, u. a. in Hagen. 1909 Heirat mit dem Architekten Hans Zippelius. 1910 Studienaufenthalt in Griechenland. 1912 und 1916 Geburt der Kinder Arnold und Adelhart. 1912 Gründung des Bundes Badischer Künstlerinnen (BBK) zusammen mit der Bildhauerin Eugenie Kaufmann. Organisation von Ausstellungen und Einsatz für die Gleichstellung von Künstlerinnen. 1923 Teilnahme an der Großen Deutschen Kunstausstellung in Karlsruhe. Delegierte des BBK bis zu dessen Auflösung 1935.

Lit.: Thieme/Becker 17, 1924, S. 514; Beringer/Theilmann 1979, S. 253; Mülfarth 1980, S. 62/63, 150; Gerlinde Brandenburger-Eisele: Horn-Zippelius, Dora, in: Badische Biographien NF Bd. II, Stuttgart 1987, S. 144/145; Brandenburger-Eisele 1992, S. 263.

### Portofino (Studie), 1902

Abb. S. 262

Öl auf Rupfen auf Pappe, 48,5 × 76 cm  
bez. oben links: »D: HZ«  
Adelhard Zippelius

### Selbstbildnis, um 1903

Abb. S. 261

Öl auf Mischgewebe, 90 × 56 cm  
Adelhard Zippelius

### Mohnblumenfeld, um 1910

Abb. S. 51

Öl auf Leinwand, 178 × 209 cm  
Privatbesitz

## Else Hornung

22. 5. 1898 Emmendingen — 20. 6. 1977 Karlsruhe-Durlach

Studium an der Badischen Landeskunstschule Karlsruhe bei August Babberger, Friedrich

Fehr, Hermann Gehri und Wilhelm Schnarrenberger. 1928 Studienreise nach Paris, 1959 Reise nach Umbrien und in die Toskana. Tätig als Malerin (Porträts und Landschaften) und als Gebrauchsgrafikerin.

Lit.: Stadtarchiv Karlsruhe, Archiv Badischer Künstler.

### Selbstbildnis, o.J.

Abb. S. 399

Öl auf Holz, 42,5 × 31,5 cm  
bez. unten rechts: »E. Hornung«, auf der Rückseite oben links: »Else Hornung / Durlach, Rittnerstraße 9«, oben rechts: »Selbstbildnis«  
Stadtgeschichtliche Sammlungen Karlsruhe

## Hilde Hubbuch, geb. Isay

1. 1. 1905 Trier — 24. 10. 1971 New York

1926 Studium an der Badischen Landeskunstschule in Karlsruhe. 1928 Heirat mit dem Maler Karl Hubbuch. 1931 Studium der Photographie am Bauhaus in Dessau bei Walter Peterhans. 1934 Emigration nach New York, wo sie als Porträtphotographin arbeitete.

Lit.: Wolfgang Hartmann: Karl Hubbuch — Retrospektive, Ausst.Kat. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe 1993, S. 57; Donald R. Morris, Brief an das J. Paul Getty Museum, Santa Monica (Archiv Prinz-Max-Palais, Karlsruhe).

### Photographien aus der Zeit ihres Studiums am Bauhaus, Dessau, 1931

Abb. S. 364, 365

Bauhaus Archiv Berlin

Abb. S. 362, 363

Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe

## Franziska Hübsch

20. 8. 1857 Philippsburg — 1944 Baden-Baden

Urenkelin von Friedrich Weinbrenner, Nichte von Heinrich Hübsch. 1886 Privatschülerin von Hans Frederik Gude und 1896 von Friedrich Kallmorgen in Karlsruhe. Studien im Schwarzwald und am Bodensee. Beteiligung an den Ausstellungen 1888 und 1908 im Münchner Glaspalast, 1894 und 1906 an

den Großen Berliner Kunstausstellungen und 1912 an der Deutschen Kunstausstellung in Baden-Baden. Teilnahme an der Großen Deutschen Kunstausstellung 1923 in Karlsruhe.

Lit.: Thieme/Becker 18, 1925, S. 50; Beringer/Theilmann 1979, S. 253; Mülfarth 1980, S. 150; Um 1900. Das alte Karlsruher Künstlerhaus 1987, Nr. 157.

### Heidelberg von Osten, o.J.

Abb. S. 52

Öl auf Leinwand, 40,5 × 57 cm  
bez. unten links: »F Hübsch«  
H.-W. Harling, Schriesheim

### Blick auf die Insel Reichenau, o.J.

Abb. S. 263

Öl auf Leinwand, 35 × 42,5 cm  
bez. unten rechts: »F Hübsch«  
Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe, Inv.Nr. 60/559

## Margarethe Jordan-Uhrig, geb. Uhrig

13. 2. 1896 — 12. 5. 1993 Karlsruhe

Schülerin von Alice Proumen in Karlsruhe. 1920 Heirat mit dem Landgerichtsrat Dr. Karl Uhrig. 1920 Geburt der Tochter Hildegard, 1922 Geburt des Sohnes Wolfgang und 1923 Geburt der Tochter Irmgard; 1932 auf der Ausstellung Die Frau im Bilde im Badischen Kunstverein vertreten und für den Staatspreis vorgeschlagen. Bis 1935 auf den regionalen Ausstellungen in Baden-Baden, Mannheim und Pforzheim vertreten. 1946 Aufgabe der malerischen Tätigkeit. Mündliche Mitteilung von Hildegard von Gierke.

### Allerseelen, 1932

Abb. S. 87

Öl auf Leinwand, 170 × 80,5 cm  
bez. unten links: »Jordan-Uhrig / 32.«  
Privatbesitz

### Der Grübler, o.J.

Abb. S. 369

Öl auf Mischgewebe, 70 × 60 cm  
bez. unten links: »Jordan-Uhrig«, auf der Rückseite Mitte oben: »Der Grübler / Margarethe Jordan-Uhrig«  
Privatbesitz

**Begonien und Glasschale, o.J.**  
Abb. S. 86  
Öl auf Leinwand, 70 × 65 cm  
bez. unten rechts: »M. Jordan-Uhrig.«  
Dr. Klaus von Gierke

**Mely Joseph**  
6. 3. 1886 Pforzheim — 14. 1. 1920 Berlin

1903 Übersiedelung nach Wiesbaden. Unterricht bei der Blumenmalerin Eva Höyer. Studium bei dem Maler Hans Völker in Wiesbaden, am Städelschen Institut in Frankfurt, an der Mainzer Kunstgewerbeschule, in Karlsruhe bei Artur Grimm und in München an der privaten Kunstschule von Wilhelm von Debschitz. Studienaufenthalt in Paris. 1913 Reise nach Palästina und Wien. Arbeit im Atelier des Architekten J. Margold in Darmstadt. 1917 Studienaufenthalt bei Adolf Hölzel in Stuttgart. Reise nach Finnland, Übersiedelung nach Berlin.

Lit.: Hildebrandt 1928, S. 185; In und aus Pforzheim 1992, S. 91.

**Rheinlandschaft, vor 1920**  
Abb. S. 302  
Öl auf Leinwand, 32 × 32 cm  
bez. unten rechts: »M. Joseph«  
Kulturamt der Stadt Pforzheim,  
Inv.Nr. 1989/28

**Gertrud Kaufmann**  
1913 Schömburg im Schwarzwald — 1985 Karlsruhe

1934—1939 Schülerin von Hermann Goebel an der Badischen Hochschule der Bildenden Künste in Karlsruhe, 1944 Heirat mit dem Maler Willi Kümpel. Geburt der Tochter Barbara. Mehrere Studienaufenthalte in Italien.

Lit.: Kunst in Karlsruhe 1900—1950, 1981, S. 155; Erwerbungen der Städtischen Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe 1981—1991, Karlsruhe 1992, S. 196.

**Ohne Titel, 1934**  
Abb. S. 380  
Lithographie, 48 × 39,7 cm (Blatt)  
bez. unter der Darstellung rechts: »Gertrud Kaufmann 34.«  
Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

**Ohne Titel, 1934**  
Abb. S. 378  
Lithographie, 48 × 32,6 cm (Blatt)  
bez. unter der Darstellung rechts: »Gertrud Kaufmann 34.«  
Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

**Ohne Titel, 1934**  
Abb. S. 379  
Lithographie, 50 × 37,7 cm (Blatt)  
bez. unter der Darstellung rechts: »Gertrud Kaufmann 34.«  
Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

**Ida Kerkovius**  
31. 8. 1879 Riga — 7. 6. 1970 Stuttgart

1889/99 Besuch einer privaten Mal- und Zeichenschule in Riga. 1903 Italienreise. Schülerin bei Adolf Hölzel in Dachau. 1908 Studium an der privaten Malschule von Adolf Mayer in Berlin. Wechsel an die Königliche Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart, 1910 Meisterschülerin von Adolf Hölzel. 1916 Ausstellung mit dem Hölzel-Kreis im Kunstverein Freiburg. 1921 Besuch von Kursen am Bauhaus in Weimar. 1923 Rückkehr nach Stuttgart. Beitrag zur Grafikmappe für Adolf Hölzel. 1924 und 1926 Teilnahme an Ausstellungen der Stuttgarter Sezession. 1930 Einzelausstellung im Stuttgarter Kunstverein. Ab 1937 Beschlagnahme einzelner Bilder und Malverbot. 1944 Zerstörung des Ateliers. 1950 Mitglied des neugegründeten Deutschen Künstlerbundes, 1958 Verleihung des Professorentitels. 1962 Ehrenmitgliedschaft in der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

Lit.: Hildebrandt 1928, S. 185; Vollmer 3, 1956, S. 39; Kurt Leonhard: Ida Kerkovius. Leben und Werk, Köln 1967; Ida Kerkovius 1879—1970. Gesichter. Bilder und Zeichnungen aus sieben Jahrzehnten, Ausst.Kat. Galerie der Stadt Stuttgart 1979; Adolf Hölzel: Die Kunst steckt in den Mitteln, Ausst.Kat. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart 1986, S. 126 ff; Stuttgarter Sezession 1987, S. 142; Wirth 1987, S. 309; Maja Riepl-Schmidt: Ida Kerkovius, in: Wider das verkochte und verbügelte Leben. Frauenemanzipation in Stuttgart seit 1800, Stuttgart 1990, S. 229—235; Friederike Aßmus: Ida Kerkovius (1879—1970), in: Adolf Hölzels Schülerinnen, 1991, S. 79—

83; Künstlerinnen aus Baden-Württemberg 1992, S. 116/117; Südwestdeutsche Kunst zwischen Tradition und Moderne 1914 bis 1945, Sigmaringen 1993, S. 242.

**Selbstbildnis I, 1908**  
Abb. S. 308  
Öl auf Rupfen, 45 × 35,5 cm  
bez. unten links: »ik«  
auf der Rückseite verworfene Bildfassung  
Sammlung Rolf Deyhle, Stuttgart

**Selbstbildnis, 1929**  
Abb. S. 76  
Öl auf Leinwand, 80,5 × 60,5 cm  
bez. unten rechts: »I. K.«  
Galerie der Stadt Stuttgart, Inv.Nr. 0-1197

**Verkündigung, 1932 (Selbstbildnis)**  
Abb. S. 77  
Öl auf Leinwand auf Hartfaserplatte, 128 × 96,5 cm  
bez. unten rechts: »Ida Kerkovius / 32«  
Galerie der Stadt Stuttgart, Inv.Nr. 0-1808

**Blick aus dem Fenster, um 1935**  
Abb. S. 106  
Öl auf Leinwand auf Pappe, ca. 31,5 × 40,5 cm  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. GVL 83

**Polnische Landschaft, 1943**  
Abb. S. 107  
Öl auf Leinwand, 68 × 84,5 cm  
bez. unten rechts: »43 / ik.«  
Galerie der Stadt Stuttgart, Inv.Nr. 0-1615

**Seerosenteich mit zwei Mädchen, 1945**  
Abb. S. 108  
Öl auf Fahnenstoff (Hakenkreuzfahne), ca. 43 × 53 cm  
bez. unten links: »IK. / 45.«  
Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Stuttgart, Inv.Nr. 89/1559

**Gertrud Koref-Stemmler, geb. Musculus**  
1889 Aschaffenburg — 1972 Aarau

1911 Studium an der Stuttgarter Akademie, ab 1915 Meisterschülerin bei Adolf Hölzel. 1917 Heirat mit dem Maler Hermann Stemmler, der 1918 im Krieg fällt. 1920 Mitglied der Uecht-Gruppe, 1924—32 Teilnahme an Ausstellungen der Stuttgarter

Sezession. 1930 Heirat mit dem Arzt Fritz Koref und Übersiedelung nach Berlin. Bis 1935 zahlreiche Studienreisen nach Frankreich, Italien, Ungarn und die Niederlande. 1935 Berufsverbot wegen der jüdischen Abstammung ihres Mannes und ihrer Mitgliedschaft in der Novembergruppe. 1939 Emigration nach Paris und zeitweilige Internierung. 1943 Emigration nach Aarau in der Schweiz. 1947 Teilnahme an der Ausstellung der Stuttgarter Sezession, 1961 an der Ausstellung Hölzel und sein Kreis im Württembergischen Kunstverein Stuttgart.

Lit.: Hildebrandt 1928, S. 186; Vollmer 3, 1956, S. 99; Stuttgarter Sezession 1987, S. 144; Wirth 1987, S. 312; Helmut Herbst: Gertrud Koref-Stemmler-Musculus (1889–1972), in: Adolf Hölzels Schülerinnen 1991, S. 85–89.

#### **Frauenkopf, nach 1917**

Abb. S. 321

Kohle, 27,3 × 20 cm

bez. unten rechts auf Untersatzpapier:

»Gertrud Stemmler«

Galerie der Stadt Stuttgart, Inv.Nr. Z-605

#### **Berglandschaft, 1922**

Abb. S. 320

Kohle, 35 × 49,5 cm

bez. unten rechts auf Untersatzpapier:

»Gertrud Stemmler / 1922«

Galerie Schlichtenmaier, Grafenau

#### **Landschaft in Tirol, o.J.**

Abb. S. 311

Öl auf Leinwand, 34,5 × 50 cm

bez. unten rechts: »G. Stemmler«

Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. 2945

### **Luise Kornsand, geb. Lutzweiler**

11. 7. 1876 – 1962 Cape Cod, USA

Seit den 1890er Jahren in Karlsruhe. 1901–1905 Studium an der Malerinnenschule in Karlsruhe, Aktklasse von Ludwig Schmid-Reutte. Unterricht bei dem Trübner-Schüler Julius Scholdt. Ab 1913 Teilnahme an den Deutschen Kunstausstellungen in Baden-Baden, der Internationalen Frauenkunst-Ausstellung in Turin und den Großen Düsseldorfer und Berliner Kunstausstellungen. 1922 Übersiedelung nach Berlin. 1939 Emigration in die USA.

Lit.: Emil Kornsand: Luise Kornsand und ihr Lebenswerk. Kurze Biographie, unveröffentl. Brief v. Sept. 1970, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Archiv Badischer Künstler; Kunst in Karlsruhe 1900–1950, 1981, S. 155; Wirth 1987, S. 312; Brandenburger-Eisele 1992, S. 264.

#### **Stilleben mit Äpfeln und blaugrauem Krug, 1909**

Abb. S. 265

Öl auf Leinwand, 73 × 83 cm

bez. unten rechts: »Luise Kornsand / 09.«

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 2610

### **Clara Kress**

3. 11. 1899 Herten bei Lörrach –

1. 3. 1971 Karlsruhe

Studium an der Kunstgewerbeschule in Basel. 1928 Übersiedelung nach Karlsruhe, Besuch des Seminars für Handarbeitslehrerinnen. 1930 Studium an der Badischen Landeskunstschule bei August Babberger und in der Textilfachklasse. Unterricht bei Paul Klee an der Düsseldorfer Kunstakademie. 1935 Meisterschülerin an der Akademie Karlsruhe. Freundschaft mit dem Maler Willi Müller-Hufschmid. 1939 Atelier in Karlsruhe, das im Krieg zerstört wird. 1945 Übersiedelung nach Allensbach am Bodensee, 1947 Rückkehr nach Karlsruhe. 1950 Meisterbrief für Kunststickerei. Zahlreiche Auslandsreisen. 1967 Auszeichnung mit dem Rom-Preis für kirchliche Kunst.

Lit.: Vollmer 3, 1956, S. 118; Mülfarth 1980, S. 157; Sabine Krause: Clara Kress (1899–1971), in: Ausst.Kat. Gedok und Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Karlsruhe 1993; Nachkriegskunst in Karlsruhe 1945–1955, Ausst.Kat. BBK und Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1993, S. 81 ff.; Sabine Krause: Clara Kress (1899–1971). Malerei, Zeichnungen, Wandbehänge. Magisterarbeit Universität Karlsruhe 1994 (unveröffentlichtes Manuskript).

#### **Die Puppenfamilie, 1935/37**

Abb. S. 104

Tempera auf Sperrholz (Rahmen gestaltet

von Künstlerin), 40 × 34,5 cm

bez. auf der Rückseite Mitte: »KRESS / KARLSRUHE / DRAGONERSTR. 3 / Die Puppenfamilie«

Privatbesitz

#### **Verspottung, um 1939**

Abb. S. 105

Tempera auf Sperrholz, 42,5 × 36 cm

(Passepartout-Ausschnitt)

Privatbesitz Karlsruhe

#### **Mich erbarmt des Volkes, um 1945**

Abb. S. 400

Tempera auf Karton, 66 × 54 cm

Privatbesitz

### **Martha Kropp**

27. 4. 1880 Aachen – 8. 10. 1968 Karlsruhe

Studium an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe, 1905–1907 an der Malerinnenschule bei Ludwig Schmid-Reutte. 1908–1914 Studienaufenthalt in Paris, Einfluß von Maurice Denis. Ab 1914 in Karlsruhe als Malerin und Schriftstellerin tätig. 1923 Teilnahme an der Großen Deutschen Kunstausstellung in Karlsruhe und 1932 an der Ausstellung Die Frau im Bilde im Badischen Kunstverein. 1945 Teilnahme an der Ausstellung Badischer Künstler in Karlsruhe. 1950 Kollektivausstellung im Badischen Kunstverein Karlsruhe.

Lit.: Mülfarth 1980, S. 157; Vollmer 3, 1956, S. 125; Kunst in Karlsruhe 1900–1950, 1981, S. 155; Um 1900. Das alte Karlsruher Künstlerhaus 1987, Nr. 218; Aus der Sammlung der Kunstakademie 1992, Nr. 24; Brandenburger-Eisele 1992, S. 264, 265; Nachkriegskunst in Karlsruhe 1945–1955, Ausst.Kat. BBK und Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1993, S. 75, 414.

#### **Winterlandschaft bei Daxlanden, um 1907**

Abb. S. 258

Öl auf Leinwand, 55 × 75,5 cm

bez. unten rechts: »M Kropp«

Hans Schwall, Karlsruhe-Daxlanden

#### **Bildnis Signora Pinazzi, 1910**

Abb. S. 53

Öl auf Leinwand, 61 × 44,5 cm

Privatbesitz

#### **Bildnis Kurt Martin, um 1930**

Abb. S. 85

Öl auf Leinwand, 100,5 × 86 cm

bez. unten rechts: »M Kropp«

Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais

Karlsruhe, Inv.Nr. 69/5

**Schuhmacherwerkstatt, o.J.**  
Abb. S. 260  
Öl auf Leinwand, 62,5 × 75,5 cm  
bez. unten rechts: »M Kropp«  
Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais  
Karlsruhe, Inv.Nr. 60/788

**Waldweg, o.J.**  
Abb. S. 259  
Öl auf Leinwand, 80 × 71 cm  
bez. unten rechts: »M Kropp«  
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 1628

**Martha Kuhn-Weber,  
geb. Kuhn**  
Lebensdaten unbekannt

Um 1925/30 Studium an der Badischen  
Landeskunstschule bei Karl Hubbuch; Mit-  
schülerin von Hanna Nagel. Verheiratet mit  
Anton Weber (1904–1979), der ebenfalls  
an der Kunstschule studierte und die Zeit-  
schrift »Zakpo« mitherausgab. Auch als  
Bildhauerin tätig. Übersiedelung nach Paris,  
wo sie unter anderem Marionetten schuf.  
Mündliche Mitteilung von Helmut Goettl.

**Frau und Katzen, um 1930**  
Abb. S. 103  
Feder, Pastell, 36,7 × 44 cm (Passepartout-  
Ausschnitt)  
bez. unten rechts: »Martha Kuhn / Weber«  
Privatbesitz

**Clara Lassbiegler-Fauser,  
geb. Fauser**  
1890 Stuttgart — 1970 Schleswig

Besuch der Kunstgewerbeschule Stuttgart,  
1910/11 Grundstudium bei Adolf Hölzel,  
Schülerin der »Damenmalklasse«. Bis 1917  
Meisterschülerin bei Hölzel. 1918 in Burg-  
hausen (Bayern), 1919 in München ansäs-  
sig. 1922 Heirat. 1930 Übersiedelung nach  
Kiel.

Lit.: Stuttgarter Sezession 1987, Bd. 1,  
S. 147; Helmut Herbst: Clara Lassbiegler-  
Fauser (1890–1970), in: Adolf Hölzels  
Schülerinnen 1991, S. 90/91.

**Rosen in Vase, um 1920**  
Abb. S. 313  
Öl auf Pappe, 28,5 × 24 cm  
Galerie Schlichtenmaier, Grafenau

**Maria Lemmé,  
geb. Schwarzkopf**  
1880 Odessa — 1943 KZ Theresienstadt

Malunterricht bei Professor Kostandy in  
Odessa. 1900 Heirat mit dem Bankier Karl  
Lemmé. 1914–1918 Verbannung des  
Paares nach Sibirien. Begegnung mit dem  
russischen Maler Schlicht, der sie mit der  
modernen Kunst bekannt machte. 1918  
Flucht nach Deutschland, Niederlassung in  
Stuttgart. Freundschaftliche Beziehung zu  
Adolf Hölzel. Bei Ausstellungen im Kunst-  
haus Schaller beteiligt. 1933 Herausgabe  
des Buches »Gedanken und Lehren« von  
Adolf Hölzel. 1942 Verhaftung wegen  
jüdischer Herkunft und Vernichtung ihrer  
Werke. Deportation nach Theresienstadt.

Lit.: Wirth 1987, S. 314/314; Künstlerinnen  
aus Baden-Württemberg 1992, S. 102.

**Sonnenblumen, o.J.**  
Abb. S. 65  
Pastell, 46,7 × 36,7 cm  
bez. Mitte rechts: »M. LEMMÉ.«  
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Samm-  
lung, Inv.Nr. C 68/1636

**Lotte Lesehr-Schneider,  
geb. Schneider**  
20. 5. 1908 Oberlenningen

Studium an der Stuttgarter Kunstakademie  
bei Arnold Waldschmidt und Anton Kolig.  
Um 1930 Studium in Berlin bei Maximilian  
Klewer und Ferdinand Spiegel. Rückkehr  
nach Stuttgart, Meisteratelier bei Kolig.  
1936 Ausstellung in der Galerie Gurlitt in  
Berlin. 1938 Heirat mit dem Bildhauer  
Georg Lesehr, Umzug nach Biberach. Arbeit  
als Malerin und Bildhauerin. 1945 Zerstö-  
rung des Hauses und Verlust der frühen  
Arbeiten. In den 60er Jahren Wiederaufnah-  
me der künstlerischen Tätigkeit.

Lit.: Vom Wesen des Menschlichen. Lotte  
Lesehr-Schneider — Malerin des psycho-  
logischen Porträts, in: »Natürlich und Ge-  
sund« Stuttgart, Heft 4, 1989, S. 206–  
209; Anne Peters in: Lotte Lesehr-Schneider,  
Ausst.Kat. Städtische Galerie Albstadt 1993;  
Anne Peters: Lotte Lesehr-Schneider, in:  
Schönes Schwaben. Das Bild eines Landes,  
Stuttgart, April 1993, S. 42/43.

**Selbstbildnis mit Hut, um 1927**  
Abb. S. 329  
Kohle, 33,5 × 48,4 cm  
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Samm-  
lung, Inv.Nr. DKM, Gr. 1823

**Metzger, 1928**  
Abb. S. 327  
Bleistift, 50 × 34,5 cm  
bez. oben rechts: »Metzger / Nov. 28«  
Städtische Sammlungen Biberach (Braith-  
Mali-Museum), Inv.Nr. 1994/18482

**Selbstbildnis mit japanischem Morgen-  
rock, 1929**  
Abb. S. 72  
Öl auf Leinwand, 60 × 90 cm  
bez. unten rechts: »LS«  
Privatbesitz

**Kopf einer geistesgestörten Frau,  
um 1929**  
Abb. S. 328  
Kohle, 34 × 49 cm  
Privatbesitz

**Mulattin, um 1930**  
Abb. S. 330  
Kohle, 50 × 35 cm  
Privatbesitz

**Sophie Ley**  
20. 5. 1849 Bodmann — 16. 8. 1918 Karls-  
ruhe

Schülerin an der Kunstakademie Stuttgart.  
Studium in Karlsruhe bei Hans Frederik  
Gude. Einfluß von Ferdinand Keller. 1888  
Beteiligung an der Internationalen Kunst-  
ausstellung in München und Berlin. Ab  
1899 Mitglied des Karlsruher Künstlerbun-  
des. Beteiligung an den Jubiläumsausstellun-  
gen 1902 und 1906 in Karlsruhe und ab  
1909 an den Deutschen Kunstausstellungen  
in Baden-Baden. Erteilte privaten Malunter-  
richt.

Lit.: Thieme/Becker 23, 1929, S. 166;  
Beringer/Theilmann 1979, S. 261; Mülfarth  
1980, S. 161; Kunst in Karlsruhe 1900–  
1950, 1981, S. 156, 169; Um 1900. Das  
alte Karlsruher Künstlerhaus 1987, Nr. 155,  
249, 337.

**Landschaft am Bodensee, 1885**  
Abb. S. 242  
Öl auf Leinwand, 62,5 × 100,5 cm  
bez. unten links: »S. Ley. / 1885«  
Privatbesitz

**Stilleben mit Magnolien, 1899**

Abb. S. 41

Öl auf Leinwand, 109,5 × 123 cm

bez. unten rechts: »S. Ley. / Karlsruhe 1899

Privatbesitz

**Fingerhut im Walde, o.J.**

Abb. S. 57

Farblithographie, 103 × 73 cm (Blatt),  
100,5 × 71 cm (Darst.)bez. im Stein unten rechts: »S. Ley.«, unten  
links: [Signet Teubner]

Privatbesitz

**Käthe Loewenthal**

1877 Berlin — 1942 KZ Izbica/Polen

1891 Begegnung mit Ferdinand Hodler, bei dem sie ab 1895 studierte. 1898 Reise nach Paris, Bekanntschaft mit Leo von König. 1902 Studium an der Kunstakademie Berlin bei von König. 1905 Übersiedelung nach München, 1909 nach Tübingen, 1914 nach Stuttgart. Anschluß an Adolf Hölzel, Freundschaft mit der Malerin Erna Raabe. Mitglied im Württembergischen Malerinnenverein e. V. Vor 1924 Teilnahme an Ausstellungen der Berliner Sezession und dann der Stuttgarter Sezession. 1935 Malverbot, 1941 Deportation. 1943 Zerstörung des malerischen Werks durch einen Bombenangriff.

Lit.: Käthe Loewenthal 1877–1942. Ein Erinnerungsbuch mit einem Vorwort von Wolf Donndorf und einer biographischen Einleitung von Ingeborg Leuchs, München 1985; Stuttgarter Sezession 1987, Bd. 1, S. 149; Wirth 1987, S. 315; Maja Riepl-Schmidt: Käthe Loewenthal — Jüdische Malerinnen in Stuttgart, in: Wider das verkochte und verbügelte Leben. Frauenemancipation in Stuttgart seit 1800, Stuttgart 1990, S. 222–228. Malerinnen und Bildhauerinnen aus dem südwestdeutschen Raum 1991.

**Alpenhütte im Berner Oberland, um 1925**

Abb. S. 323

Pastell, 45,5 × 39 cm

bez. oben links: »KL«

Städtische Galerie, Böblingen

**Schneeschnitz im Gebirge, o.J.**

Abb. S. 66

Pastell, 28,9 × 44 cm

bez. oben links: »K / L«

Staatgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. C 67/1551

**Wochenmarkt in Stuttgart, o.J.**

Abb. S. 324

Pastell, 35,8 × 47,2 cm

Staatgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. C 67/1554

**Melitta (Schnarrenberger), geb. Auwaerter**

17. 1. 1909 Pforzheim

1927–1930 Studium an der Badischen Landeskunstschule bei Georg Scholz und Albert Hauelsen in der Meisterklasse. 1930 Kunstpreis der Akademie Karlsruhe. Heirat mit dem Maler und Akademieprofessor Wilhelm Schnarrenberger. 1931 Geburt der Tochter Vera. 1933 Entlassung von Wilhelm Schnarrenberger und Umzug nach Berlin. 1938 Rückzug nach Lenzkirch im Schwarzwald, wo sie bis 1943 eine Fremdenpension unterhielt. Einschränkung der künstlerischen Tätigkeit. 1946 Trennung von ihrem Mann, Wiedereröffnung der Pension. Soziale und kommunalpolitische Aktivitäten. Mitglied des Berufsverbandes Bildender Künstler Südbaden. Ab 1977 erneut malerisch tätig.

Lit.: Berufsverband Bildender Künstler 1984, S. 142; Verband Bildender Künstler Württemberg (Hrsg.): Künstlerschicksale im Dritten Reich in Württemberg und Baden, Stuttgart 1987, S. 30/31; Künstlerinnen aus Baden-Württemberg 1992, S. 52/53; In und aus Pforzheim 1992, S. 158; Dagmar Laier: Künstlerin im Schatten des großen Meisters: Melitta Schnarrenberger, in: Unser Land. Heimatkalender für Neckartal, Odenwald, Bauland und Kraichgau, Heidelberg 1994, S. 180–183.

**Bildnis der Mutter, 1930**

Abb. S. 376

Öl auf Leinwand, 44 × 40 cm

bez. unten rechts: »Melitta / 1930 «

Privatbesitz

**Brücke in Paris, 1930**

Abb. S. 385

Pastell, 31 × 36 cm

bez. unten links: »Brücke in Paris 1930.«,  
unten rechts: »Melitta 1930«

Privatbesitz

**Südliche Landschaft, 1931**

Abb. S. 383

Aquarell, 28 × 32,5 cm

Privatbesitz

**Sachsenpark bei Berlin, 1933/35**

Abb. S. 377

Öl auf Leinwand, 90 × 116 cm

bez. unten links: »Melitta 1935«

auf der Rückseite verworfene Bildfassung  
Privatbesitz**Mädchen in Gedanken, 1935**

Abb. S. 84

Öl auf Leinwand, 95 × 75,5 cm

bez. oben rechts: »Melitta 1935«, auf der  
Rückseite oben auf Rahmen: »Mädchen am  
Fenster«, auf Keilrahmen: »Mädchen in  
Gedanken (1935)«

Privatbesitz

**Michaela, 1946**

Abb. S. 384

Aquarell, 46 × 38 cm

bez. unten links: »Melitta / 1946«

Privatbesitz

**Anna Moll**

1850 Mannheim — 1917 Mannheim

Tätig in Mannheim als Bildnis- und Stilllebenmalerin, schuf auch Landschaften und farbige Lithographien.

Lit.: Beringer/Theilmann 1979, S. 95, 263.

**Ohne Titel, o.J.**

Abb. S. 290

Farblithographie, 45,3 × 32,4 cm (Blatt),  
28,1 × 22,3 cm (Darst.)bez. im Stein unten rechts: »AM« (Monogramm),  
unter der Darstellung rechts:

»Anna Moll.«

Staatliche Akademie der Bildenden Künste  
Karlsruhe**Hanna Nagel**10. 6. 1907 Heidelberg — 15. 3. 1975  
Heidelberg

1925 Studium an der Badischen Landeskunstschule Karlsruhe bei Karl Hubbuch, Wilhelm Schnarrenberger, Hermann Gehri und Walter Konz. Ab 1928 Meisterschülerin der Radierklasse von Konz. 1929 Studium an den Vereinigten Staatlichen Schulen für freie und angewandte Kunst in Berlin. Meisterschülerin bei Emil Orlik und Hans Meid. Einzelausstellung in der Galerie

Gurlitt, Berlin und im Kunstverein Heidelberg. 1931 Heirat mit dem Graphiker Hans Fischer. 1933/34 Rompreis, Aufenthalt in der Villa Massimo. 1935 Stipendium der Albrecht-Dürer-Stiftung. 1935/36 zweiter Romaufenthalt (Villa Massimo). 1937 Kassel-Preis. Silberne Medaille für Grafik auf der Weltausstellung in Paris. 1938 Geburt der Tochter Irene, Übersiedelung nach Heidelberg. 1939 Evakuierung nach Thüringen. 1944 Verlust zahlreicher Werke in Berlin und Düsseldorf. Nach 1945 in Heidelberg, wo sie Buchillustrationen und Zeichnungen für Zeitschriften und Kalender fertigt. Zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen. 1954/55 Gebrauchsgraphikerin bei BBC in Mannheim. 1960 Drexel-Preis Nürnberg. 1967 Ausstellung zum 60. Geburtstag in Heidelberg.

Lit.: Vollmer 3, 1956, S. 456; Hanna Nagel: Ich zeichne weil es mein Leben ist, hrsg. von Irene Fischer-Nagel, Karlsruhe 1977; Hanna Nagel, Das frühe Werk, Ausst.Kat. Städtische Museen Freiburg 1977; Mülfarth 1980, S. 168; Hanna Nagel. Frühe Arbeiten 1926–1934, Ausst.Kat. Künstlerhaus-Galerie, Karlsruhe 1981; Kunst in Karlsruhe 1900–1950, 1981, S. 157; Ulrike Evers: Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, Hamburg 1983; Renate Berger: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert, Köln 1986; Marlene Angermeyer-Deubner: Neue Sachlichkeit und Verismus in Karlsruhe, Karlsruhe 1988; Von Thoma bis Hubbuch. Lithographien aus einer Privatsammlung, Ausst.Kat. Karlsruhe 1991, S. 64; Aus der Sammlung der Kunstakademie 1992, Nr. 92; Käthe, Paula und der ganze Rest. Ein Nachschlagewerk, Berlin 1992, S. 115; Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein Berliner Künstlerinnen, Ausst. Kat. Berlin 1992, S. 109, 536 ff.; Südwestdeutsche Kunst zwischen Tradition und Moderne 1914 bis 1945, Stuttgart 1993, S. 245; Der weibliche Blick. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik 1897–1947, Ausst.Kat. Galerie der Stadt Aschaffenburg 1993, S. 68.

#### **Rhabarberblätter im Gehirn eines Kamels, 1928**

Abb. S. 345  
Lithographie, 43 × 60 cm (Blatt)  
bez. unten rechts: »Nagel / Rhabarberblätter / im Gehirn eines Kamels / Mai 1928«  
Irene Fischer-Nagel

#### **Hörigkeit, 1928**

Abb. S. 346  
Lithographie, 42,5 × 30 cm (Blatt)  
bez. unten rechts: »Nagel Mai 28 / Hörigkeit«  
Irene Fischer-Nagel

#### **Lasst euer Licht für meinen armen Docht leuchten, 1928**

Abb. S. 344  
Lithographie, 42,8 × 30,5 cm (Blatt)  
bez. unten links: »Lasst euer Licht für meinen armen Docht leuchten.«, unten rechts: »Nagel 28«  
Irene Fischer-Nagel

#### **Männliche Studie, von oben gesehen, 1928**

Abb. S. 341  
Bleistift, koloriert, 41,5 × 26,5 cm  
bez. unten rechts: »bei Gehri / Nagel Okt 28«  
Irene Fischer-Nagel

#### **Männliche Studie, 1928**

Abb. S. 343  
Bleistift, koloriert, 40,5 × 23 cm  
bez. unten rechts: »11 / Nov 28 / Nagel / bei Hubbuch«  
Irene Fischer-Nagel

#### **Weibliche Studie, 1929**

Abb. S. 340  
Bleistift, koloriert, 38 × 27 cm  
bez. oben rechts: »Jan 29 / Nagel.«, unten links: »bei Hubbuch«  
Irene Fischer-Nagel

#### **Liegender alter Mann, 1929**

Abb. S. 342  
Bleistift, koloriert, 30 × 26 cm  
bez. unten links: »Gehri«, Mitte: »(?) 1929«  
Irene Fischer-Nagel

#### **Selbstbildnis, 1929**

Abb. S. 80  
Öl auf Leinwand, 65,5 × 45 cm  
bez. unten links: »Hanna Nagel [?] / Nagel 29«  
Kurfürstliches Museum der Stadt Heidelberg, Inv.Nr. G 2510

#### **Das Modell, 1929**

Abb. S. 361  
Öl auf Leinwand auf Holzfaserplatte, 115 × 76 cm  
bez. rechts unterhalb der Mitte: »Nagel 29 / Juli.«  
Städtische Museen Freiburg, Museum für Neue Kunst, Dauerleihgabe, Inv.Nr. M 77/16

#### **Studien in der Klasse Karl Hubbuch an der Karlsruher Akademie: 6 Zeichnungen auf einem Karton montiert**

##### **Kuhn und Isai, 1929**

Abb. S. 339  
Federzeichnung, koloriert, 28 × 16,5 cm  
bez. unten Mitte: »Nagel / März 29 / Kuhn und / Isai.«, bez. auf originalem Karton unten links: »Geliebte von Spuler und Hubbuch«  
Irene Fischer-Nagel

##### **Meysen, 1929**

(Knöppche)  
Abb. S. 339  
Lithokreide, koloriert, 24 × 22 cm  
bez. links Mitte: »Meysen / (Knöppche) / Nagel / Jan 29«, bez. auf originalem Karton unten rechts: »schon damals das Verhängnis! Ich hasste ihn.«  
Irene Fischer-Nagel

##### **Die Isai, 1929**

Abb. S. 339  
Pinsel, koloriert, 32 × 12,5 cm  
bez. unten links: »Nagel«, Mitte: »1929«, bez. auf originalem Karton unten links: »die Isai«  
Irene Fischer-Nagel

##### **Die Kuhn, 1929**

Abb. S. 339  
Federzeichnung, koloriert, 27,5 × 10,5 cm  
bez. unten rechts: »Nagel / März / 1929 / die / Kuhn«  
Irene Fischer-Nagel

##### **Ohne Titel, 1929**

Abb. S. 339  
Federzeichnung, 24 × 16 cm  
bez. unten links: »Nagel / Jan 29«  
Irene Fischer-Nagel

##### **Die Isai, 1929**

Abb. S. 339  
Pinsel, koloriert, 12,5 × 10,5 cm  
bez. unten rechts: »Nagel / 1929 / die Isai«  
Irene Fischer-Nagel

#### **Studien in der Klasse Emil Orlik an der Berliner Akademie: 4 Zeichnungen auf einem Karton montiert**

##### **Weißmann (Tochter des Komponisten Weißmann), 1929**

Abb. S. 338  
Lithokreide, 30,5 × 13,5 cm

bez. unten links: »Weißmann«, Mitte:  
»Nagel / Dez 29«, bez. auf originale  
Karton unten rechts: »Tochter des Kompo-  
nisten Weißmann«  
Irene Fischer-Nagel

#### Frankfurter, 1929

Abb. S. 338  
Lithokreide, koloriert, 28,5 × 20 cm  
bez. unten Mitte: »Nagel Dez 29 / Frank-  
furter«  
Irene Fischer-Nagel

#### Portrait N., o.J.

Abb. S. 338  
Lithokreide, koloriert, 25 × 16,5 cm  
bez. unten rechts: »nagel«, auf originale  
Karton unten rechts: »Porträt N.«  
Irene Fischer-Nagel

#### Stuttgarterin aus Japan, 1930

Abb. S. 338  
Lithokreide, koloriert, 25,5 × 22 cm  
bez. unten rechts: »Nagel Mai 30 / Stutt-  
garterin aus Japan«  
Irene Fischer-Nagel

#### Ehe, 1930

Abb. S. 347  
Lithographie, 35,5 × 26 (Blatt)  
bez. unten links: »Lito / Ehe«, unten rechts:  
»Nagel / Mai 30«  
Irene Fischer-Nagel

#### Schrecken, 1930 (Der Vater)

Abb. S. 359  
Feder, koloriert, 25 × 21 cm  
bez. unten links: »Nagel Nov 30«  
Irene Fischer-Nagel

#### Frühes Selbstbildnis, 1930 (Ich sehe meine Schmerzen voraus, sie kommen von dir)

Abb. S. 348  
Feder, koloriert, 30,5 × 17 cm  
bez. unten rechts: »Okt 30«  
Irene Fischer-Nagel

#### Sehnsucht, Maria zu sein, 1930

Abb. S. 350  
Feder, laviert, 30,5 × 23 cm  
Irene Fischer-Nagel

#### Der Paragraph, 1931

Abb. S. 360  
Feder, koloriert, 29 × 23,5 cm  
bez. unten links: »Nagel«  
Irene Fischer-Nagel

#### Das wahre Gesicht, 1931 (Vorausschau für 1935)

Abb. S. 351  
Feder, koloriert, 21,5 × 19 cm  
Irene Fischer-Nagel

#### Zwei Fische bitten um ihr Leben, 1932

Abb. S. 358  
Feder, koloriert, 21 × 15 cm  
bez. unten rechts: »Zwei Fische bitten / um  
ihr Leben. / Nagel März 32«  
Irene Fischer-Nagel

#### Der Anfang der Sehnsucht, o.J.

Abb. S. 357  
Feder, koloriert, 25 × 22 cm  
bez. unten links: »nagel«  
Irene Fischer-Nagel

#### Der Nußknacker, o.J.

Abb. S. 356  
Feder, koloriert, 29 × 21,5 cm  
Irene Fischer-Nagel

#### Die Arbeitenden, o.J.

Abb. S. 355  
Feder, koloriert, 28 × 23 cm  
bez. unten links: »nagel«  
Irene Fischer-Nagel

#### Sehnsüchtige Frau, o.J.

Abb. S. 354  
Feder, koloriert, 31,3 × 23,5 cm  
bez. unten rechts: »Nagel / Jan«  
Irene Fischer-Nagel

#### Totentanz, o.J.

Abb. S. 352  
Feder, koloriert, 31,5 × 24 cm  
Irene Fischer-Nagel

#### Im Wald, o.J. (Zyklus: Mutter und Kind)

Abb. S. 353  
Feder, laviert und koloriert, 31,5 × 23,5 cm  
bez. unten rechts: »Nagel«  
Irene Fischer-Nagel

#### Das Ziel, das Kind, o.J.

Abb. S. 349  
Feder, laviert und koloriert, 31,5 × 23 cm  
bez. unten links: »Nagel«  
Irene Fischer-Nagel

## Auguste Nestler

Lebensdaten unbekannt

Ab 1903 Mitglied des Karlsruher Künstler-  
bundes. Teilnahme an der Ausstellung des  
Karlsruher Kunstvereins 1905 und der  
Jubiläumsausstellung für Kunst und Kunst-  
gewerbe 1906 in Karlsruhe.

Lit.: Kunst in Karlsruhe 1900–1950, 1981,  
S. 157; Um 1900. Das alte Karlsruher  
Künstlerhaus 1987, Nr. 305.

#### Kleines Dorf, o.J.

Abb. S. 274  
Farblithographie, 35 × 50,2 cm (Blatt),  
30,2 × 41,1 cm (Darst.)  
bez. unter der Darstellung rechts: »ANest-  
ler«  
Staatliche Akademie der Bildenden Künste  
Karlsruhe

## Klara Neuburger

1888 Stuttgart – 1942 KZ Izbica/Polen

Vor 1923 Studium an der Kunstakademie  
Stuttgart, Schülerin bei Adolf Hölzel. 1923  
Teilnahme an der Ausstellung der Stuttgar-  
ter Sezession, Beitrag zur Grafikmappe für  
Adolf Hölzel. 1927 Mitglied im Frauenkunst-  
verband, 1930–1932 Mitglied in der Jury-  
freien Künstlervereinigung. 1935 und 1937  
Beteiligung an den Jüdischen Kunstausstel-  
lungen in Stuttgart. 1941 Deportation nach  
Polen.

Lit.: Hildebrandt 1928, S. 185; Stuttgarter  
Sezession 1987, Bd. 1, S. 157; Wirth 1987,  
S. 319.

#### Dame im Park, 1923

Abb. S. 64  
Aquarell, 23,8 × 18,2 cm  
bez. unten rechts: »K. Neuburger. /  
z. 13. 5. 1923.«  
Galerie der Stadt Stuttgart, Inv.Nr.  
Z-259/21

## Margarete Oehm-Baumeister, geb. Oehm

1898 Stuttgart – 1978 Stuttgart

1924 Teilnahme an der Ausstellung der  
Stuttgarter Sezession. 1926 Heirat mit dem

Maler Willi Baumeister, Aufgabe der künstlerischen Tätigkeit. 1928 Umzug nach Frankfurt. 1933 Rückkehr nach Stuttgart.

Lit.: Stuttgarter Sezession 1987, Bd. 1, S. 158.

#### **Badende, 1923**

Abb. S. 314

Öl auf Leinwand, 85,5 × 70 cm  
bez. unten links: »M. Oehm / 1923«  
Archiv Baumeister Stuttgart

### **Marie Ortlieb**

1867 Freiburg — 19. 11. 1938 Karlsruhe

Ab 1893/94 Studium an der Malerinnenschule Karlsruhe bei Otto Kemmer und Max Roman. Privatschülerin von Friedrich Kallmorgen. 1897 in Haimhausen bei München, Schülerin bei Bernhard Buttersack. 1901/02 an der Malerinnenschule Karlsruhe. Seit 1904 Mitglied des Karlsruher Künstlerbundes. Arbeit in Pforen bei Donaueschingen. 1923 Teilnahme an der Großen Deutschen Kunstausstellung in Karlsruhe. 1938 Ausstellung im Badischen Kunstverein Karlsruhe.

Lit.: Kunst in Karlsruhe 1900—1950, 1981, S. 158; Um 1900. Das alte Karlsruher Künstlerhaus 1987, Nr. 156, 158, 304; Von Thoma bis Hubbuch. Lithographien aus einer Privatsammlung, Ausst.Kat. Karlsruhe 1991, S. 65; Aus der Sammlung der Kunstakademie 1992, Nr. 24; Brandenburger-Eisele 1992, S. 264; Badisches Archiv der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.

#### **Bei Grötzingen, o.J.**

Abb. S. 273

Farblithographie, ca. 38 × 47 cm (Blatt),  
31,4 × 41,8 cm (Darst.)  
bez. im Stein unten rechts: »M. Ortlieb«,  
unter der Darstellung rechts: »M. Ortlieb.«  
Staatliche Akademie der Bildenden Künste  
Karlsruhe

#### **Herbstluft, o.J.**

Abb. S. 272

Farblithographie, 33 × 43,7 cm (Blatt),  
30,4 × 41,7 cm (Darst.)  
bez. im Stein unten links: »M. Ortlieb«,  
unter der Darstellung rechts: »M. Ortlieb.«  
Staatliche Akademie der Bildenden Künste  
Karlsruhe

### **Elise Peppmüller**

7. 11. 1866 Chemnitz — Todesdatum  
unbekannt

Schülerin von Adolf Maennchen und Franz  
Hein. Um 1900 Aufenthalt im Pfinztal bei  
Karlsruhe. Seit 1904 Gast im Karlsruher  
Künstlerbund. Tätig in Halle.

Lit.: Thieme/Becker 26, 1932, S. 391;  
Farblithographien des Karlsruher Künstler-  
bundes um 1900, Ausst.Kat. Städtische  
Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe 1987,  
S. 122/123.

#### **Mohnfeld, o.J.**

Abb. S. 289

Farblithographie, 36,3 × 25,8 cm (Darst.)  
Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais  
Karlsruhe, Inv.Nr. 62/191

### **Hedwig Pfizenmayer**

5. 7. 1890 Heilbronn — 24. 8. 1967 Beben-  
hausen

1910/11 Studium an der Kunstgewerbe-  
schule Stuttgart bei Bernhard Pankok. 1911  
Eintritt in die Damenklasse der Stuttgarter  
Akademie, Begegnung mit Ida Kerkovius  
und Lily Hildebrandt. 1912 Beteiligung an  
der Weihnachtsausstellung Badischer Künst-  
lerinnen in Karlsruhe. 1913/14 erneut an  
der Kunstgewerbeschule Stuttgart bei  
Pankok. 1915—1918 Meisterschülerin bei  
Adolf Hölzel. 1920 Beteiligung an der  
Ausstellung des Frauenkunstverbandes  
Stuttgart. 1923 Beitrag zu der Gratulations-  
mappe für Adolf Hölzel. Teilnahme an der  
Großen Schwäbischen Kunstschau 1925 in  
Stuttgart und 1927 an der Ausstellung der  
Stuttgarter Sezession. 1928 Einzelausstel-  
lung im Kunsthaus Schaller in Stuttgart.  
1932 Übersiedelung nach Bebenhausen.  
Einschränkung der künstlerischen Tätigkeit.

Lit.: Hildebrandt 1928, S. 185; Stuttgarter  
Sezession 1987, Bd. 1, S. 162/63; Hedwig  
Pfizenmayer. Eine Hölzelschülerin in Beben-  
hausen, Ausst.Kat. Bebenhausen 1987;  
Malerinnen und Bildhauerinnen aus dem  
südwestdeutschen Raum 1991.

#### **Studie, um 1915/18**

Abb. S. 315

Tusche, 11,8 × 17,5 cm  
Privatbesitz Stuttgart

#### **Studie, um 1915/18**

Abb. S. 315

Tusche, 10,7 × 13,8 cm  
Privatbesitz Stuttgart

#### **Komposition, um 1915/18**

Collage, 9,8 × 12,5 cm  
Privatbesitz Stuttgart

#### **Komposition, um 1915/18**

Collage, 9,6 × 14 cm  
Privatbesitz Stuttgart

#### **Circus (Jongleure), um 1927**

Abb. S. 318

Pastell, 31,7 × 24,3 cm  
bez. auf originalem Passepartout unten  
links: »Circus«, unten rechts: »H. Pfizen-  
mayer«  
Privatbesitz Stuttgart

#### **Pierrot und Kolumbine, um 1927**

Bleistift, Pastell, 22,7 × 14,3 cm  
Privatbesitz Stuttgart

#### **Marionettentheater, um 1927**

Bleistift, 27,1 × 17,7 cm  
Privatbesitz Stuttgart

#### **Kleiner Spuk, um 1930**

Bleistift, 30,2 × 24,8 cm

bez. auf originalem Passepartout unten  
links: »Kleiner Spuk«, unten rechts: »H.  
Pfizenmayer«  
Privatbesitz Stuttgart

#### **Das Gespensterhaus, 1931**

Abb. S. 316

Bleistift, 35 × 25,2 cm

bez. auf originalem Passepartout unten  
links: »Das Gespensterhaus«, unten rechts:  
»H. Pfizenmayer«  
Privatbesitz Stuttgart

#### **Café, 1931**

Abb. S. 317

Bleistift, 33,5 × 24,2 cm

bez. auf originalem Passepartout unten  
links: »Café«, unten rechts: »H. Pfizen-  
mayer«  
Privatbesitz Stuttgart

#### **Variété, 1931**

Abb. S. 67

Pastell, 37,5 × 35,2 cm

bez. auf originalem Passepartout unten  
links: »Variété 9. 11. 31«, unten rechts: »H.  
Pfizenmayer«  
Sammlung Rieth

**Abstrahierte Figuren, o.J.**

Abb. S. 319

Bleistift, 16,3 × 20,6 cm

Sammlung Rieth

**Gespenstertraum des Kapitäns, o.J.****(Schiffbruch)**

Bleistift, 34,3 × 25,8 cm

Privatbesitz Stuttgart

**Erna Raabe von Holzhausen,  
geb. von Holzhausen**

8. 8. 1882 Troppau/Österreich — 1938

Greifswald

1900–1902 Schülerin von Wilhelm Trübner in Frankfurt. Ab 1903 in Stuttgart, Einfluß von Heinrich Altherr. 1904 Heirat mit dem Kaufmann Max Raabe. Reisen nach Indien, Japan und China. 1922 und 1930 Einzelausstellungen im Kunsthaus Schaller in Stuttgart. Mitglied der Stuttgarter Sezession und Teilnahme an deren Ausstellungen 1923, 1926–1929 und 1932. Freundschaft mit Käthe Loewenthal. 1936 Übersiedelung nach Greifswald.

Lit.: Hildebrandt 1928, S. 186; Thieme/Becker 27, 1933, S. 532/33; Vollmer 4, 1957, S. 4; Zeichner im südwestdeutschen Raum von 1900 bis 1945, Ausst.Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1976, Nr. 101; Stuttgarter Sezession 1987, S. 164/165; Wirth 1987, S. 321; Hand-Katalog der Ostdeutschen Studiensammlung Helmut Scheunchen.

**Nebel (Hügellandschaft im Nebel), o.J.**

Abb. S. 325

Pastell, 33,5 × 46,4 cm (Passepartout-

Ausschnitt)

bez. unten links: »E R.«

Privatbesitz Esslingen

**Waldinneres im Morgennebel, o.J.**

Abb. S. 326

Pastell, 33,5 × 46,4 cm (Passepartout-

Ausschnitt)

bez. unten rechts: »E R.«

Privatbesitz Esslingen

**Johanna Rebske, geb. Beier**

8. 5. 1922 Karlsruhe

1940 Studium an der Badischen Hochschule der Bildenden Künste in Karlsruhe bei

Hermann Goebel, August Gebhard, Josua Leander Gampp und Prof. Aichele. Textilausbildung bei Rosa Koberski. 1943 Zeichenlehrerexamen, danach in Thüringen. 1944 und 1948 Geburt zweier Töchter. Ab 1945 freiberufliche Tätigkeit in Karlsruhe auf dem Gebiet der Webgrafik und Schrift. Seit 1955 Mitglied der Gedok Karlsruhe, Beteiligung an deren Ausstellungen.

**Mädchen mit Kopftuch, 1942**

Abb. S. 398

Öl auf Pappe, 37 × 27,5 cm

bez. auf der Rückseite oben rechts: »H.

REBSKE / 1942.«

Hanna Rebske-Beier

**Hermine von Reck**

1. 3. 1833 Karlsruhe — 12. 4. 1906 Illenau bei Achern

Ausbildung bei den Karlsruher Akademielehrern Johann Wilhelm Schirmer und Ludwig Des Coudres. Ab 1861 Beteiligung an Ausstellungen in Köln, Wien und Berlin. Tätig in Karlsruhe als Genre- und Porträtmalerin.

Lit.: Thieme/Becker 28, 1934, S. 68; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Neuere Meister, Karlsruhe 1971, S. 191, Bildband 1972, S. 330; Mülfarth 1980, S. 173.

**Bildnis Marie Freiin von Reck, 1859**

Abb. S. 241

Öl auf Leinwand, 66,5 × 54 cm

bez. rechts unterhalb der Mitte: »H. v.

Reck. / 1859.«

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 1026

**Sophie Reinhard**

9. 6. 1775 Kirchberg/Baden — 17. 12. 1844 Karlsruhe

Ausbildung bei dem Karlsruher Galeriedirektor Philipp Jakob Becker. 1808 Reisen nach Österreich und Ungarn, 1810 in die Schweiz, danach bis 1814 in Italien. 1813 Ernennung zur badischen Hofmalerin. Als Historien- und Genremalerin in Karlsruhe tätig.

Lit.: Thieme/Becker 28, 1934, S. 129; Beringer/Theilmann 1979, S. 267; Kunst in der Residenz, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1990, S. 389; Brandenburger-Eisele 1992, S. 257.

**Die heilige Elisabeth mit dem Johannesknaben, vor 1818**

Abb. S. 38

Öl auf Leinwand, 87,5 × 111,5 cm

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 508

**Die Heilige Cäcilie, 1821**

Abb. S. 236

Öl auf Leinwand auf Holz, 73 × 61 cm

bez. unten rechts: »SR (verschlungen) /

1821.«

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 2644

**Junge Römerin, o.J.****(Selbstbildnis ?)**

Abb. S. 237

Öl auf Leinwand auf Holz, 69 × 55,4 cm

bez. unten rechts: »SR (verschlungen)«

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 2645

**Luise Reiß**

22. 7. 1872 Karlsruhe — 1974 Karlsruhe

1896–1898 Studium an der Malerinnenschule Karlsruhe.

**Sitzender männlicher Akt, o.J.**

Abb. S. 297

Öl auf Baumwollgewebe, 36 × 44 cm

Joachim O. Engert, Baden-Baden

**Sitzender weiblicher Rückenakt, o.J.**

Abb. S. 296

Öl auf Leinwand, 37,5 × 45,5 cm

Joachim O. Engert, Baden-Baden

**Stehender männlicher Rückenakt, o.J.**

Abb. S. 298

Kohle, 62 × 48 cm

Joachim O. Engert, Baden-Baden

**Porträtkopf einer alten Frau nach rechts, o.J.**

Abb. S. 295

Kohle, 52 × 43,5 cm

Joachim O. Engert, Baden-Baden

**Porträtkopf einer jungen Frau, o.J.**

Abb. S. 294

Kohle, 52 × 43,5 cm

bez. unten rechts: »L.R.«

Joachim O. Engert, Baden-Baden

## Clara Johanna Ris

26. 10. 1871 Steinbach/Baden — November 1946 Karlsruhe

1891 — 1895 und 1896 — 1898 Besuch der Malerinnenschule in Karlsruhe. 1896 Studium an der Akademie Julian in Paris bei Whistler und Alfons Mucha. 1900 Heirat mit Eugen Karl Albert von Freydorf in Paris. In den folgenden Jahren Geburt von sechs Kindern: die 1906 geborene Tochter Mechtild, verh. Motsch wurde Malerin in Freiburg, die 1911 geborene Tochter Guta Bildhauerin (s. Guta von Freydorf). Wohnsitz in Karlsruhe, seit 1916 Aufgabe der künstlerischen Tätigkeit.

Lit.: Clara Ris, verh. von Freydorf, Ausst.Kat. Galerie Landratsgarten der Kunstfreunde Neuwied 1985.

### Stehender männlicher Akt, 1896

Abb. S. 293

Kohle/Kreide, 61 × 23,5 cm (Passepartout-Ausschnitt)

bez. unten rechts: »Ris«

Privatbesitz

### Stehender männlicher Rückenakt, 1896

Abb. S. 293

Kohle/Kreide, 61 × 25,5 cm (Passepartout-Ausschnitt)

bez. unten rechts: »Ris«

Privatbesitz

### Stehender weiblicher Akt, 1896

Abb. S. 292

Kohle/Kreide, 60 × 19 cm (Passepartout-Ausschnitt)

Privatbesitz

### Sitzender weiblicher Akt, 1896

Abb. S. 291

Kohle/Kreide, 62 × 48 cm

Privatbesitz

## Käthe Roman-Foersterling, geb. Foersterling

1871 Dresden — Todesdatum unbekannt

1888 Studium an der Malerinnenschule in Karlsruhe. 1891 Heirat mit dem Maler Max Roman, Lehrer an der Malerinnenschule. Seit 1899 Mitglied des Karlsruher Künstlerbundes; 1901 — 1907 Unterricht in der Blumen- und Stillebenklasse der Malerinnenschule und von 1903 — 1907 in der Damenklasse der Karlsruher Kunstgewerbeschule.

Ab 1909 regelmäßig Teilnahme an den Deutschen Kunstausstellungen in Baden-Baden.

Lit.: Thieme/Becker 28, 1934, S. 542; Kunst in Karlsruhe 1900 — 1950, 1981, S. 159; Um 1900. Das alte Karlsruher Künstlerhaus, 1987, Nr. 302, 354, 365, 376; Brigitte Baumstark: Die Großherzoglich Badische Kunstgewerbeschule in Karlsruhe 1878 — 1920, Phil.Diss. Karlsruhe 1988; Brandenburger-Eisele 1992, S. 261.

### Astern, o.J.

Abb. S. 288

Farblithographie, 32 × 26 cm (Blatt),

28 × 22 cm (Darst.)

bez. im Stein unten links: »Käthe Roman-Foersterling.«

Privatbesitz

## Clara Rühle

15. 4. 1885 Stuttgart — 3. 3. 1947 Münsingen

1907 — 1911 Ausbildung an der Städtischen Gewerbeschule in Stuttgart. 1912 — 1913 Studium an der Kunstgewerbeschule Stuttgart bei Johann Vincent Cizzarz und Bernhard Pankok. 1916 — 1920 Studium an der Akademie Stuttgart bei Robert Poetzelberger, Adolf Hölzel und Heinrich Altherr. Um 1919 Mitglied der Jury des Württembergischen Kunstvereins. 1923 Teilnahme an der Ausstellung der Stuttgarter Sezession und an der Großen Deutschen Kunstausstellung in Karlsruhe. Beteiligung an den Ausstellungen des Württembergischen Kunstvereins und des Frauenkunstverbandes. 1927 und 1935 Ausstellung im Kunsthaus Schaller in Stuttgart. 1931 und 1932 Teilnahme an den Ausstellungen der Juryfreien Künstlervereinigung Stuttgart. 1933 — 1945 Vorsitzende des Württembergischen Malerinnenvereins e. V.

Lit.: Hildebrandt 1928, S. 186; Ein Haus blieb 100 Jahre lebendig. Ein Verein wird 90 Jahre alt. Bund Bildender Künstlerinnen Württembergs e. V. 1893 — 1983, Stuttgart 1983; Stuttgarter Sezession 1987, Bd. 1, S. 167; Malerinnen und Bildhauerinnen aus dem südwestdeutschen Raum 1991.

### Selbstbildnis, o.J.

Abb. S. 334

Öl auf Leinwand, 68,5 × 55,5 cm

Privatbesitz Reutlingen

## Josefine Schaller

Lebensdaten unbekannt

1919 Ausstellung in der Galerie Moos in Karlsruhe. 1920/21 Hospitantin in der Lithographiewerkstatt und der Raderschule der Badischen Landeskunstschule. Beteiligung an der Großen Deutschen Kunstausstellung in Karlsruhe 1923. Einzelausstellungen 1924 in der Städtischen Kunsthalle Mannheim und 1927 im Badischen Kunstverein Karlsruhe. 1930 Beteiligung am staatlichen Selbstbildnis-Wettbewerb. 1933 Teilnahme an einer Ausstellung im Badischen Kunstverein.

Lit.: Von Thoma bis Hubbuch. Lithographien aus einer Privatsammlung, Ausst.Kat. BBK Karlsruhe 1991, S. 66; Bilder im Zirkel, Ausst.Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe 1993, S. 200.

### Wirres Getöse, 1922

(Blatt 1 aus der Mappe »Liebe Welt, wie fass ich dich«)

Abb. S. 97

Farblithographie, 37,8 × 47,6 cm (Blatt), 25,9 × 33,8 cm (Darst.)

bez. im Stein unten links: »J. Schaller / 22«, unter der Darstellung rechts: »Jos Schaller 22 / 15/15«

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

### Blecherne Umwelt, 1922

(Blatt 2 aus der Mappe »Liebe Welt, wie fass ich dich«)

Abb. S. 97

Farblithographie, 37,8 × 47,5 cm (Blatt), 25,8 × 33,7 cm (Darst.)

bez. im Stein unten rechts: »J Schaller / 22«, unter der Darstellung rechts: »Jos Schaller 22 / 15/15«

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

### Steinernes Reich, 1922

(Blatt 3 aus der Mappe »Liebe Welt, wie fass ich dich«)

Abb. S. 97

Farblithographie, 37,7 × 47,4 cm (Blatt), 25,3 × 33,9 cm (Darst.)

bez. im Stein unten rechts: »J Schaller / 22«, unter der Darstellung rechts: »Jos Schaller 22 / 15/15«

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

### Anschauen, 1922

(Blatt 4 aus der Mappe »Liebe Welt, wie fass ich dich«)

Abb. S. 97

Farblithographie, 37,7 × 47,4 cm (Blatt), 25,6 × 34,2 cm (Darst.)

bez. im Stein unten rechts: »J Schaller V. 22«, unter der Darstellung rechts: »Jos Schaller 22 / 15/15«

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

### Es, Sie und ihr Schatten, 1922

(Blatt 5 aus der Mappe »Liebe Welt, wie fass ich dich«)

Abb. S. 96

Farblithographie, 37,7 × 47,5 cm (Blatt), 26,7 × 37,7 cm (Darst.)

bez. im Stein unten rechts: »J. Schaller / 22«, unter der Darstellung rechts: »Jos Schaller 22 / 15/15«

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

### Halbes Verstehen, 1922

(Blatt 6 aus der Mappe »Liebe Welt, wie fass ich dich«)

Abb. S. 98

Farblithographie, 37,7 × 47,5 cm (Blatt), 25,4 × 33,2 cm (Darst.)

bez. unter der Darstellung rechts: »Jos Schaller 22 / 15/15«

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

### Rote und grüne Welt oder unumfassendes Liebesglück, 1922

(Blatt 7 aus der Mappe »Liebe Welt, wie fass ich dich«)

Abb. S. 98

Farblithographie, 37,6 × 47,5 cm (Blatt), 27,3 × 34,8 cm (Darst.)

bez. im Stein unten rechts: »J Schaller 22«, unter der Darstellung rechts: »Jos Schaller 22 / 15/15«

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

### Schauen, 1922

(Blatt 8 aus der Mappe »Liebe Welt, wie fass ich dich«)

Abb. S. 98

Farblithographie, 37,7 × 47,5 cm (Blatt), 25,4 × 33,6 cm (Darst.)

bez. im Stein unten rechts: »J Schaller 22«, unter der Darstellung rechts: »Jos Schaller 22 / 15/15«

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

### Geschlossener Contact, 1922

(Blatt 9 aus der Mappe »Liebe Welt, wie fass ich dich«)

Abb. S. 96

Farblithographie, 37,7 × 47,5 cm (Blatt), 25,5 × 33,9 cm (Darst.)

bez. im Stein unten rechts: »J Schaller / 22«, unter der Darstellung rechts: »Jos Schaller 22 / 15/15«

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

### Ende und Anfang, 1922

(Blatt 10 aus der Mappe »Liebe Welt, wie fass ich dich«)

Abb. S. 98

Farblithographie, 34,9 × 47,5 cm (Blatt), 25,5 × 33,8 cm (Darst.)

bez. im Stein unten rechts: »J Schaller / 22«, unter der Darstellung rechts: »Jos Schaller 22 / 15/15«

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

## Käthe Schaller-Härlin, geb. Härlin

19. 10. 1877 Mangalore/Westindien – 9. 5. 1973 Stuttgart

1882 Übersiedelung nach Gruibingen. Ausbildung an der Städtischen Gewerbeschule in Stuttgart. Studium an der Damenakademie des Künstlerinnenvereins der Münchner Akademie bei Angelo Jank, Heinrich Knirr und Maximilian Dasio. 1898 Studienaufenthalt in Florenz, 1900 in Rom, 1904 in Paris, Atelier im Palais Biron, Gasthörerin bei Maurice Denis. Ab 1905 in Stuttgart, Aufträge für Wandmalereien. 1911 Heirat mit dem Kunsthistoriker Hans Otto Schaller (gest. 1917). 1913 auf der Großen Kunstausstellung Stuttgart vertreten.

Lit.: Hildebrandt 1928, S. 186; Stuttgarter Sezession 1987, Bd. 1, S. 170; Wolfgang Pfeleiderer: Käthe Schaller-Härlin, in: Württembergische Monatsschrift im Dienste von Volk und Heimat, Stuttgart 1931, S. 105–114; Adolf Hölzel: Die Kunst steckt in den Mitteln, Ausst.Kat. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart 1986, S. 138 ff.; Selbstbildnisse aus der Sammlung Hugo Borst, Ausst.Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1992, S. 56.

### Selbstbildnis mit Pinsel und Palette, 1923

Abb. S. 70

Öl auf Pappe, 94,5 × 69,5 cm  
bez. oben rechts: »K Sch / H / 23«  
Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. 3035

## Gretel Schenkel

Lebensdaten unbekannt

1906/07 Schülerin an der Malerinnenschule Karlsruhe. In dieser Zeit entstanden Farblithographien.

### Ohne Titel, 1907

Abb. S. 270

Farblithographie, 42,6 × 23,8 cm (Blatt), 37,6 × 13,7 cm (Darst.)

bez. unter der Darstellung rechts: »G. Schenkel 07«

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

### Ohne Titel, 1907

Abb. S. 271

Farblithographie, 50 × 32,7 cm (Blatt), 25,2 × 15,9 cm (Darst.)

bez. im Stein unten rechts: »GS« (seitenverkehrt), unter der Darstellung rechts: »Gretel Schenkel 07«

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

## Clara Schubert

28. 10. 1862 Karlsruhe – 10. 3. 1941  
Karlsruhe

Schülerin von Margarethe Hormuth-Kallmorgen und Friedrich Kallmorgen. Tätig in Karlsruhe als Stillebenmalerin.

Lit.: Um 1900, Das alte Karlsruher Künstlerhaus 1987, Nr. 159.

### Feldblumenstrauß, 1898

Abb. S. 267

Öl auf Leinwand, 90 × 73,5 cm  
bez. unten rechts: »Clara Schubert. 1898.«  
Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais  
Karlsruhe, Inv.Nr. 60/1304

### Roter Mohn, um 1900

Abb. S. 50

Öl auf Leinwand, 67 × 47 cm  
bez. unten rechts: »Clara Schubert.«  
Privatbesitz

## Marie Sieger, geb. Polack

27. 10. 1886 Schöntal/Jagst — 28. 7. 1970 Schöntal/Jagst

1907—1908 Ausbildung an der Debschitz-Schule für angewandte Kunst in München. 1909—1911 Studium an der Karlsruher Kunstgewerbeschule. 1912—1914 an der Stuttgarter Akademie, Meisterschülerin von Adolf Hölzel. 1916 Atelier in Heilbronn. 1917 Studium bei Robert Breyer an der Akademie in Stuttgart. 1918 Heirat mit dem Apotheker Hans Sieger, Wohnort Rheinfeldern. 1919 Geburt der Tochter Ursula. 1924—1927 Studium bei Albrecht Mayer in Basel. 1928—1934 in Frankfurt ansässig, Mitglied der Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen (Gedok). 1934—1936 in Rheinfeldern, danach in Frankfurt. 1944 Zerstörung der Wohnung und eines Teiles des Werks. Rückkehr nach Schöntal. Ab 1948 Wiederaufnahme der künstlerischen Tätigkeit. 1958 Mitglied im Hohenloher Kunstverein. 1986 Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag in Langenburg.

Lit.: Ursula Sieger, Karl Schumm; Marie Sieger 1886—1970, Ausst.Kat. Schwäbisch Hall 1971, Kirchberg/Jagst 1973; Friederike Aßmus, Bettina Sitter: Das Bildnis der Magd Kathrine von Marie Sieger, Ausst.Kat. Hällisch-Fränkisches Museum Schwäbisch Hall 1990; Helmut Herbst: Marie Sieger (1886—1970), in: Adolf Hölzels Schülerinnen 1991, S. 92—94.

### Bildnis Magd Kathrine, 1913

Abb. S. 71

Öl auf Mischgewebe, 89,5 × 70,5 cm  
bez. oben links: »M. S.«  
Hällisch-Fränkisches Museum, Schwäbisch Hall, Inv.Nr. 80/103

### Kloster Schöntal, um 1917

Abb. S. 303

Öl auf Pappe, 50 × 66,5 cm  
Hällisch-Fränkisches Museum, Schwäbisch Hall, Inv.Nr. 86/130

## Marianne Spannagel, geb. Heffner

20. 2. 1895 Landshut — 14. 12. 1969 Markdorf

1912 Studium an der Staatlichen Kunstgewerbeschule in München, Meisterschülerin

von Adelbert Niemeyer. Entwürfe für Textilien und Tapeten. 1917 Heirat mit dem Architekten Fritz Spannagel. 1919 Übersiedelung nach Hödingen bei Überlingen. In den folgenden Jahren Geburt von vier Kindern. Hinwendung zur Landschafts- und Stillebenmalerei. Ab 1938 in Ittendorf bei Meersburg ansässig. 1955 Ausstellung im Reichlin-Meldegg-Haus in Überlingen, 1961 im Städtischen Bodenseemuseum Friedrichshafen. Bis 1969 jährliche Beteiligung an Ausstellungen.

Lit.: Marianne Spannagel, geb. Heffner. Ein Glückwunsch zum Sechzigsten, in: Bodenseehefte 5, Mai 1955, S. 159/160.

### Winterlandschaft bei Hödingen am Überlinger See, o.J.

Abb. S. 90

Öl auf Leinwand, 64 × 100 cm  
bez. unten links: »M Spannagel«  
Privatbesitz

### Baumbüte mit Hödinger Garten und Blick auf See, o.J.

Abb. S. 395

Öl auf Mischgewebe, 48 × 69 cm  
bez. unten rechts: »M Sp.«  
Privatbesitz

## Gertrud Stamm-Hagemann, geb. Stamm

1. 3. 1890 Iserlohn — 30. 5. 1939 Sasbachwalden

Schülerin von Arthur Kampf und Bruno Paul in Berlin. 1910 Studium bei Christian Elsässer an der Akademie Karlsruhe. 1912 Heirat mit dem Maler Oskar Hagemann. Beteiligung mit Hinterglasmalereien an den Ausstellungen im Badischen Kunstverein 1921 und 1936, an der Großen Deutschen Kunstausstellung in Karlsruhe 1923, an der Ausstellung Badisches Kunstschaffen der Gegenwart in Mannheim 1929, 1930 und 1931 in der Galerie Zak in Paris.

Lit.: Hildebrandt 1928, S. 186; Thieme/Becker 31, 1937, S. 457; Mulfarth 1980, S. 188; Kunst in Karlsruhe 1900—1950, 1981, S. 161.

### Liegender Mann in Landschaft, nach 1912

Abb. S. 254

Hinterglasmalerei, 25 × 29,2 cm  
bez. unten links von Mitte: »gst. h.«  
Privatbesitz

### Die Quelle, o.J.

Abb. S. 253

Hinterglasmalerei, 23,5 × 18 cm  
Privatbesitz

### Flötespielende Kinder, o.J.

Abb. S. 252

Hinterglasbild, 10,6 × 21 cm  
Privatbesitz

## Emilie Stephan

23. 1. 1862 Karlsruhe — 19. 3. 1941 Karlsruhe

Studium an der Malerinnenschule Karlsruhe bei Paul Borgmann; seit 1896 Mitglied des Karlsruher Künstlerbundes, mit dem sie ab 1900 ausstellte. Ab 1909 Beteiligung an den Deutschen Kunstausstellungen in Baden-Baden.

Lit.: Mulfarth 1980, S. 189; Kunst in Karlsruhe 1900—1950, 1981, S. 161; Brandenburger-Eisele 1992, S. 262.

### Stilleben mit Teekanne, o.J.

Abb. S. 46

Öl auf Holz, 43 × 41 cm  
bez. unten rechts: »E. Stephan«  
Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais  
Karlsruhe, Inv.Nr. 60/1430

## Helene Stromeyer

26. 8. 1834 Hannover — 18. 3. 1924 Karlsruhe

Verheiratet mit dem Generalstabsarzt Louis Stromeyer (gest. 1895). Schülerin von Hans Frederik Gude und Gustav Schönleber in Karlsruhe. 1892—1900 Lehrtätigkeit an der Malerinnenschule Karlsruhe in der Blumen- und Stillebenklasse. Seit 1897 Mitglied des Karlsruher Künstlerbundes, mit dem sie 1900 ausstellte. Beteiligung an den Jubiläumsausstellungen 1902 und 1906 in Karlsruhe, ab 1909 an den Deutschen Kunstausstellungen in Baden-Baden. 1923 Teilnahme an der Großen Deutschen Kunstausstellung in Karlsruhe.

Lit.: Thieme/Becker 32, 1938, S. 204; Beringer/Theilmann 1979, S. 276; Mulfarth 1980, S. 190; Kunst in Karlsruhe 1900—1950, 1981, S. 161; Brandenburger-Eisele 1992, S. 260/61.

**Huflattich, 1858**

Abb. S. 42

Öl auf Leinwand, 46,5 × 55,5 cm

bez. unten links: »H. S. / 1858.«

Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais

Karlsruhe, Inv.Nr. 60/1453

**Rivierarosen, 1899**

Abb. S. 43

Öl auf Leinwand, 63,5 × 115,5 cm

bez. unten links: »H. Stromeyer 1899.«

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 936

**Fruchtstilleben, 1901**

Abb. S. 243

Öl auf Pappe, 49 × 76,5 cm

bez. unten rechts: »H. Stromeyer 1901.«

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 974

**Kasia von Szadurska**

1876 Moskau — 3. 3. 1942 Berlin

Ausbildung zur Malerin in Berlin, Düsseldorf (?) und München. 1910 Heirat mit dem Juristen Dr. Otto Ehinger. Übersiedelung an den Bodensee (Konstanz und Meersburg). 1917 Mitarbeiterin am Bodenseebuch. Mitglied in der Künstlergruppe Bredablick und der Künstlergemeinschaft Der Kreis. 1920 und 1923 Geburt der Söhne Tillmann und Thorgrim. 1929 Übersiedelung nach Konstanz, 1935 Trennung von ihrem Mann. Mitglied im Verein der bildenden Künstlerinnen zu Berlin. 1937 werden Bilder von ihr als »entartet« aus der Städtischen Wessenberg-Galerie in Konstanz entfernt. Rückzug auf unverfängliche Themen und einen naturalistischen Malstil.

Lit.: Geächtet, geachtet. Kunst im Nationalsozialismus am Beispiel Konstanz, Ausst.Kat. Konstanz 1987, S. 22/23; Die Künstlervereinigung »Der Kreis«. Maler und Bildhauer am Bodensee 1925—1938, Friedrichshafen 1992, S. 116/117; Susanne Satzer-Spree: Kasia von Szadurska — Porträt einer künstlerischen Frau im »Felsennestchen« am Bodensee, in: Leben am See. Das Jahrbuch des Bodenseekreises, Bd. 10, 1992/93, S. 172—175.

**Selbstbildnis mit Maske, um 1928**

Abb. S. 370

Öl auf Leinwand, 65,5 × 43,5 cm

bez. unten rechts: »K. v. Szadurska«

Privatbesitz

**Cella Thoma,****geb. Berteneder**

14. 4. 1858 München — 23. 11. 1901

Konstanz

1875 Schülerin von Hans Thoma in München. 1877 Heirat mit Hans Thoma und Übersiedelung nach Frankfurt. Adoption ihrer Nichte Ella. Gibt als Blumenmalerin Privatunterricht. 1899 Umzug nach Karlsruhe.

Lit.: Thieme/Becker 23, 1939, S. 46; Beringer/Theilmann 1979, S. 276; Mulfarth 1980, S. 192; L. Ervig: Cella Thoma. Hans Thomas Lebensgefährtin zum 100. Geburtstag, in: Badische Neueste Nachrichten 1958, Stadtarchiv Karlsruhe, Archiv Badischer Künstler.

**Birkenstämme, 1882**

Abb. S. 246

Öl auf Papier auf Pappe, 48,5 × 39 cm

bez. unten rechts: »cTh / 1882«

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 1584

**Anemonen in einer Tonvase, 1884**

Abb. S. 245

Öl auf Pappe, 41 × 33 cm

bez. unten rechts: »cTh / 84.«

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 1001

**Alice Trübner, geb. Auerbach**

24. 8. 1875 Bradford/England —

20. 3. 1916 Berlin

1894—1896 Studium in München bei Ludwig Schmid-Reutte und Max Slevogt. 1899 Schülerin von Wilhelm Trübner in Frankfurt, den sie 1900 heiratet. Ein Kind stirbt kurz nach der Geburt 1901, 1902 Geburt des Sohnes Jörg. 1903 Teilnahme an der Ausstellung der Berliner Sezession. 1904 Übersiedelung nach Karlsruhe, wo Trübner eine Professur an der Akademie erhält. 1914 in Berlin wohnhaft.

Lit.: Hildebrandt 1928, S. 186; Thieme/Becker 33, 1939, S. 447; Beringer/Theilmann 1979, S. 277; Mulfarth 1980, S. 193; Kunst in Karlsruhe 1900—1950, 1981, S. 162; Um 1900. Das alte Karlsruher Künstlerhaus 1987, Nr. 161; Kunst in der Residenz, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1990, S. 308, 390; Brandenburger-Eisele 1992, S. 266; Wilhelm Trübner, Ausst.Kat. Kurpfälzisches Museum Heidelberg 1994, S. 61.

**Stilleben mit Flasche, Wasserglas und Zitrone, o.J.**

Abb. S. 255

Öl auf Leinwand, 48,5 × 37,5 cm

bez. oben rechts: »Alice Trübner.«

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.Nr. 2169

**Stilleben, o.J.**

Abb. S. 47

Öl auf Leinwand, 40,5 × 50 cm

bez. unten rechts: »Alice Trübner«

Sammlung Romacker

**Olly Waldschmidt-Schwarz, geb. Schwarz**

1898 Stuttgart — 1972 Stuttgart

Studium an der Kunstakademie Stuttgart bei Adolf Hölzel, Heinrich Altherr und Arnold Waldschmidt. 1921 Heirat mit dem Maler und Bildhauer Arnold Waldschmidt.

Lit.: Hildebrandt 1928, S. 187; Stuttgarter Sezession 1987, Bd. 1, S. 187; Malerinnen und Bildhauerinnen aus dem südwestdeutschen Raum 1991.

**Selbstbildnis, um 1925**

Abb. S. 312

Öl auf Pappe, 39,5 × 31,5 cm

Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. 2851

**Auguste Uta von Weech**

14. 5. 1866 Karlsruhe — 15. 5. 1944

Freiburg

Ab 1887 Ausbildung an der Malerinnenschule Karlsruhe bei Friedrich Fehr und Helene Stromeyer. 1894—1896 bei G. Ferrari in Rom. Anschließend Studium bei Friedrich Fehr in Karlsruhe. Mitglied des Karlsruher Malerinnenvereins. Seit 1900 in München ansässig. 1923 Teilnahme an der Großen Deutschen Kunstausstellung in Karlsruhe, 1929 auf der Münchner Kunstausstellung im Glaspalast vertreten.

Lit.: Beringer/Theilmann 1979, S. 95, 274; Mulfarth 1980, S. 196; Um 1900. Das alte Karlsruher Künstlerhaus 1987, Nr. 163; Brandenburger-Eisele 1992, S. 262.

**Cinnerarien, o.J.**

Abb. S. 264

Öl auf Leinwand, 53,5 × 45,5 cm

Privatbesitz

## Berta Welte

12. 1. 1872 Karlsruhe — 7. 8. 1931 Karlsruhe

1895—1900 Schülerin von Franz Hein. Seit 1899 Mitglied des Karlsruher Künstlerbundes, mit dem sie ab 1900 ausstellte. Beteiligung an den Jubiläumsausstellungen 1902 und 1906 in Karlsruhe. 1923 Teilnahme an der Großen Deutschen Kunstausstellung in Karlsruhe, 1932 Gedächtnisausstellung im Badischen Kunstverein.

Lit.: Thieme/Becker 35, 1942, S. 364; Beringer/Theilmann 1979, S. 280; Kunst in Karlsruhe 1900—1950, 1981, S. 163; Um 1900. Das alte Karlsruher Künstlerhaus 1987, Nr. 341.

### Junge Tannen, 1909

Abb. S. 56

Farblithographie, 78,5 × 57,5 cm (Blatt), 75,6 × 55,2 cm (Darst.)  
bez. im Stein unten rechts: »B. Welte. 09«, unten links: [Signet Teubner]  
Privatbesitz

### Glockenblumen mit Rosen, o.J.

Abb. S. 266

Öl auf Leinwand, 49 × 43,5 cm  
bez. links unten: »Bertha Welte.«  
Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais  
Karlsruhe, Inv.Nr. 60/1683

## Margot Werner-Galow, geb. Galow

27. 2. 1902 Berlin — 17. 4. 1984 Emmendingen

Ausbildung zur medizinisch-technisch-histologischen Assistentin in Berlin. Privater Malunterricht. 1932 Übersiedelung nach Freiburg, wo frühe Bilder im Stil der Neuen Sachlichkeit entstehen. 1946 Heirat mit dem Buchhändler und Archivar Fritz Werner. Nach 1945 Teilnahme an den Weihnachtsausstellungen des Freiburger Kunstvereins. 1956 Ausstellung im Freiburger Kunstverein, 1984 im Augustinermuseum Freiburg.

Lit.: Margot Werner-Galow, Walter Schelenz, Walter Wohlschlegel, Ausst.Kat. Kunstverein Freiburg 1956; Die Kunst der frühen Jahre. Freiburg 1945—60, Ausst.Kat. Städtische Museen Freiburg, Museum für Neue Kunst, Waldkirch 1992, S. 116, 132;

unveröffentl. Kurzbiographie von Sabine Heilig, Freiburg (Archiv Prinz-Max-Palais, Karlsruhe).

### Bildnis Fritz Werner vor Schwarzwaldlandschaft, um 1933

Abb. S. 375

Öl auf Leinwand, 60,5 × 46 cm  
bez. auf der Rückseite Keilrahmen oben: »Margot Werner-Galow«  
Fritz Werner, Freiburg i. Br.

### Maria von Calker am Fenster, um 1935

Abb. S. 374

Öl auf Leinwand, 63,5 × 47,5 cm  
bez. auf der Rückseite Keilrahmen oben: »Werner Galow«, auf der Rückseite Keilrahmen unten: »Margot Werner-Galow«  
Fritz Werner, Freiburg i. Br.

### Sense schwingender Tod, um 1940

Abb. S. 88

Pastell und Tusche auf Karton,  
107,5 × 82 cm  
bez. oben links: »Margot Werner-Galow«  
Augustinermuseum Freiburg, Inv.Nr. G 95/2

## Liesel Wetzlar,

### geb. Oberbrunner

1888 Offenburg — 1988 Clearwater, USA

Nach der Heirat mit Julius Wetzlar Übersiedelung nach Köln. 1938 Flucht nach Belgien, 1940 Deportation nach Gurs. Nach der Befreiung Emigration in die USA. Wiederaufnahme der malerischen Tätigkeit.

Lit.: Unveröffentl. Brief v. Walter und Eva Mendelsson, Juli 1988, Ritterhausmuseum Offenburg.

### Heimkehr, um 1930

Abb. S. 89

Öl auf Leinwand, 49,5 × 45 cm  
bez. unten rechts: »Lis Wetzlar«  
Museum im Ritterhaus, Offenburg,  
Inv.Nr. 88/131

## Adelheid Willich

Lebensdaten unbekannt

In Oldenburg beheimatet. 1906/07 Gast-schülerin an der Malerinnenschule Karlsruhe, wo sie Farblithographien schuf.

### Ohne Titel, um 1900

Abb. S. 284

Farblithographie, 48,2 × 32 cm (Blatt), 31 × 24,2 cm (Darst.)  
bez. unter der Darstellung rechts: »Adelheid Willich«  
Staatliche Akademie der Bildenden Künste  
Karlsruhe

## Walheide Wittmer

1. 9. 1894 Bretten — 14. 5. 1975 Bretten

Ab 1908 Gast, 1911—1914 Schülerin an der Malerinnenschule Karlsruhe. 1914—1918 Unterricht in der privaten Zeichenschule von Alice Proumen in Karlsruhe. Ab 1918 eigenes Atelier. 1924—1925 Studium an der Badischen Landeskunstschule bei Ernst Würtenberger. Ab 1925 als Kunsterzieherin tätig. 1932—1934 Fachklasse für Restaurierung an der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, danach Volontärin. 1936 Werkstatt für Restaurierungen mit Atelier, die 1944 durch Bomben zerstört wurde. Ab 1945 freiberuflich tätig als Porträtzeichnerin und Restauratorin. 1986 Ausstellung im Kunstverein Bretten.

Lit.: Fritz Klemm: Ansprache anlässlich der Ausstellung in Bretten 1986 (unveröffentlichtes Manuskript).

### Zwei Frauen, o.J.

Aquarell, Pastell, 29,4 × 20,7 cm  
Privatbesitz

### Ohne Titel, o.J.

Abb. S. 386  
Pastell, 20,7 × 29,4 cm  
Privatbesitz

### Straßenszene, o.J.

Abb. S. 387  
Kreide, Kohle, 25 × 19,3 cm  
Privatbesitz



# Index

Die halbfetten Ziffern beziehen sich auf den Katalog der ausgestellten Werke.

Die kursiv gesetzten Ziffern verweisen auf die Abbildungen.

Aichele, Erwin 428  
Albiker, Helene 177, 189, 198, *256, 257*  
Albiker, Karl 189, 198, 223, 411, 416  
Allers, Christian Wilhelm 180  
Altherr, Heinrich 209, 224, 413, 428, 429, 432  
Anna, Markgräfin 129, 130, 147  
Arnold, Friedrich 132  
Arp, Hans 179  
Auerbacher, Alice s. Trübner, Alice  
Augspurg, Anita 11, 123, 126  
Aust, Michaela 195, 384  
Auwaerter, Melitta s. Melitta  
Babberger, August 420, 422  
Bächli, Silvia 13, 22  
Baer, Friedrich 151, 153–155, 161  
Bäumer, Gertrud 112, 118, 123  
Baier-Petry, Verena 225  
Baisch, Hermann 183, 187  
Baum, Marie 118  
Baumeister, Willi 197, 201, 206, 210, 225, 427  
Becker, Lullu 198  
Becker, Philipp Jakob 112, 428  
Beckmann, Max 225  
Berckholtz, Alexandra von 131, 132, **411**; *238–240*  
Berckholtz, Barbara von 238, 411  
Berckholtz, Gabriel Leonhard von 132, 239, 411  
Berend-Corinth, Charlotte 179, 198  
Bergmann, Julius 225  
Bernays, Marie 119  
Berteneder, Bonicella s. Thoma, Cella  
Biese, Karl 176, 182  
Billing, Hermann 153, 155  
Billing, Hermann jr. 197  
Billing-Majendie, Lily 197, **411**; *286, 287*  
Billmaier, Gertrud **411**; *102*  
Birgel, Willy 223, 405, 416  
Bonatz, Paul 208  
Bonheur, Rosa 23  
Borchardt-Ehrmann, Lina 177  
Borgmann, Paul 135, 138, 139, 412, 431  
Borgmann, Resi 135, 138, **411, 412**; *44*  
Borst, Hugo 212  
Bracht, Eugen 138  
Brahms, Johannes 134  
Brandt, Marianne 163  
Braun, Irene 151, 157

Breuer, Johanna 220  
Breyer, Robert 419, 431  
Brill, Liselotte **412**; *92, 93, 397*  
Brücklmeier, Walla 163  
Buttersack, Bernhard 427  
Calker, Maria von 374, 433  
Canon, Hans 132, 133, 411, 417  
Carl Friedrich, Markgraf 129, 147  
Caroline Luise, Markgräfin 129, 147  
Cassirer, Paul 189  
Caspar, Carl 190, 198, 227–231, 412, 416  
Caspar-Filser, Maria 21, 22, 26, 29, 190, 191, 198, 201, 205, 224, 227–231, **412**; *61, 74, 75, 304, 305, 335*  
Cézanne, Paul 189, 207, 209, 228, 231  
Cieluszek, Ottilie 27, **412, 413**; *100, 101, 381, 382*  
Cissarz, Johann Vincent 429  
Claudel, Camille 11  
Conz, Julie 177  
Conz, Walter 191, 192, 216, 217, 417, 424  
Cordova, Rena de 177  
Coudres, Ludwig Des 132, 133, 411, 428  
Czerny, Siegfried 412  
Dahm, Helene 177  
Dasio, Maximilian 430  
Dauthendey, Max 189, 411  
Debschitz, Wilhelm von 417, 418, 421, 431  
Deicher, Eugenie 209, 309, 413  
Deicher, Luise 26, 200, 206, 208, 209, 224, 225, **413**; *62, 63, 309, 310*  
Delaunay, Robert 179, 224  
Delaunay-Terk, Sonja 179, 204, 224  
Denis, Maurice 141, 422, 430  
Dethleffs, Arist 214, 413  
Dethleffs, Ursula 225, 413  
Dethleffs-Edelmann, Fridel 26–28, 141, 201, 213–215, 225, **413**; *82, 83, 91, 99, 366–368*  
Dewald, Franz 196, 199, 414  
Dewald, Susanne 196, 199, **413, 414**; *94, 95, 394, 396*  
Diez, Wilhelm von 187  
Dill, Ludwig 143, 187, 198, 225, 414  
Dill-Malburg, Johanna 143, 187, **414**; *249–251, 372*  
Dingler, Evamaria **414**; *388–391*  
Dix, Otto 27, 229  
Döring, Willi 135  
Dohm, Hedwig 113–116, 125  
Duchamps, Marcel 22  
Durieux, Tilla 189  
Eberhard, Heinrich 206  
Eberz, Josef 206  
Eckener, Alexander 419  
Edelmann, Fridel s. Dethleffs-Edelmann, Fridel  
Einsle, Joseph 414  
Eisenlohr, Friedrich 132  
Ellenrieder, Marie 7, 14, 15, 22, 130–132, 145, 147, **414, 415**; *37, 39, 40, 235*

Elsässer, Christian 431  
Elsässer, Martin 12  
Engelmann, Eva **415**; *268, 269*  
Erdmann, Alma 177  
Erdmann, Robert 418  
Ernst, Max 179  
Esser, Th. 411  
Ettlinger, Anna 113  
Fauser, Clara s. Lassbiegler-Fauser, Clara  
Fehr, Friedrich 139, 411, 415, 420, 432  
Feininger, Lyonel 210  
Feldbauer, Max 411  
Fenker, Fridolin 160  
Ferrari, G. 432  
Fikentscher, Jenny 142, 148, 161, 165–171, 173, 176, 177, 180, 183–185, 198, **415**; *54, 55, 275–283*  
Fikentscher, Otto 142, 166, 176, 180, 182–185, 198, 415  
Filser, Maria s. Caspar-Filser, Maria  
Fischer, Hans 27, 192, 193, 216, 217, 425  
Fischer, Ilse **416**; *392, 393*  
Fischer-Nagel, Irene 192, 199, 225  
Fleischmann, Grete 221–223, 226, **416**; *405–408*  
Fleury, Robert 132, 411  
Foell, Maria s. Hiller-Foell, Maria  
Foersterling, Käthe s. Roman-Foersterling, Käthe  
Foersterling, Otto 159  
Freydorf-Stephanow, Guta von 93, 220, 221, 226, 412, **416**, 429, *401–404*  
Friedrich I., Großherzog 133, 134, 161  
Gaensslen, Hans 414  
Gagel, Karl 152, 155, 158, 162, 164  
Gampp, Josua Leander 196, 412, 414, 428  
Gauguin, Paul 196, 228  
Gebhard, August 214, 389, 414, 416, 428  
Gehri, Hermann 213, 215–217, 341, 342, 413, 417, 420, 424  
Geiger-Weishaupt, Franziska von 143, 170, 187, 188, **416, 417**; *247*  
Georgi, Walter 212, 225  
Gerber, Gretel s. Haas-Gerber, Gretel  
Gerstel, Wilhelm 223, 416  
Glatz, Johann 156, 161  
Glück, Anton 171  
Goebel, Hermann 196, 412, 414, 421, 428  
Götz, Hermann 158, 159  
Götz, Karl Otto 417  
Gogh, Vincent van 228  
Goitein, Rahel 120  
Gontscharowa, Nathalie 21  
Gottschewski, Lydia 122, 123  
Graf, Gottfried 419  
Graff, Johann Andreas 179  
Grasset, Eugène 176  
Gratz, Marie 133, **417**; *45*  
Griesbach, Wilhelm Christian 110  
Grimm, Artur 421  
Gropius, Walter 163

- Grosz, George 27, 229  
 Grupe, Margot 177  
 Gude, Hans Frederik 135, 142, 181, 188, 420, 423, 431  
 Haarbürger, Alice 29, 211, **417**; 68, 332, 333  
 Haas-Gerber, Gretel 26, 27, 201, 215, 216, 225, **417**; 78, 79, 371  
 Habermann, Hugo von 215, 417  
 Habich, Ludwig 419  
 Hackenschmidt, Sabine **417**; 285  
 Härlin, Käthe s. Schaller-Härlin, Käthe  
 Hagemann, Oskar 197, 431  
 Haller, Wilhelm 214  
 Hamilton, Karl Wilhelm de 131, 132  
 Hanner, Hanns 416  
 Harlessem, Gertraud von s. Herzger von Harlessem, Gertraud  
 Harlessem, Gertraud  
 Hartleben, Theodor 113  
 Haß, Erich 193, 418  
 Haueisen, Albert 195, 424  
 Haupt, Otto 163  
 Hegg, Therese 411  
 Heid, Ellen 191  
 Heimerdinger, Hannchen 159  
 Hein, Franz 140, 142, 157, 164, 166, 182–184, 415, 417, 420, 427, 433  
 Hein, Ida 184  
 Heinrich, Annemarie 26, 197, 214, **418**; 81, 383  
 Heinrich, Erwin 197, 418  
 Herterich, Ludwig von 143, 187, 190, 227, 231, 412, 416  
 Herzger, Walter 193, 194, 418  
 Herzger von Harlessem, Gertraud 193, 194, 199, **418**; 331  
 Hesse, Georg 135, 197, 418  
 Hesse, Marie 135, 197, **418**; 244  
 Heuser, Alwine s. Schrödter, Alwine  
 Heymann, Lida Gustava 123  
 Hildebrand, Adolf von 221  
 Hildebrandt, Hans 197, 205, 219, 418  
 Hildebrandt, Lily 197, 205, 210, 211, 224, **418**, 427; 69, 306, 307, 322  
 Hiller, Theodor 197, 208, 419  
 Hiller-Foell, Maria 26, 197, 206–208, 224, 225, **419**; 58–60, 299–301  
 Hodler, Ferdinand 424  
 Höch, Hannah 22, 227, 229  
 Hölzel, Adolf 16, 25, 26, 29, 201, 205–212, 224, 225, 413, 418, 419, 421, 423, 424, 426, 427, 429, 431, 432  
 Hoffacker, Karl 153, 158, 159  
 Hofheinz-Döring, Margret **419**; 73, 336, 337  
 Hormuth-Kallmorgen, Margarethe 138, 139, 143, 148, 165, 166, 170, 176, 180–182, 198, **419**, 430; 48, 49, 248  
 Horn-Zippelius, Dora 136, 140, 141, 144, 145, 148, 149, 176, 177, 197, **420**; 51, 261, 262  
 Hornung, Else 213, **420**; 399  
 Hoyer, Eva 421  
 Hubbuch, Hilde 191, 198, 217, 225, **420**, 425; 362–365  
 Hubbuch, Karl 27, 191, 192, 198, 201, 215–217, 220, 339, 340, 343, 412, 420, 423, 424  
 Hübsch, Franziska 142, **420**; 52, 263  
 Hübsch, Heinrich 142, 420  
 Hummel, Carl 135, 418  
 Huppert, Willy 214  
 Iglar, Gustav 227, 231, 412, 413  
 Imgraben, Cäcilie 143  
 Isay, Hilde s. Hubbuch, Hilde  
 Itten, Johannes 193, 206, 210, 418  
 Jacobi, Hermann 112  
 Jäckel, Willy 225  
 Jank, Angelo 420, 430  
 Jawlensky, Alexander 179  
 Jessen, Peter 172  
 Joho, Albert 197  
 Joho, Vera 197  
 Jordan-Uhrig, Margarete 26, 27, 214, **420**, **421**; 86, 87, 369  
 Joseph, Mely 204, **421**; 302  
 Jucharcz, Marie 123  
 Kachel, Gustav 153, 158  
 Kärcher, Amalie 131, 132  
 Kärcher, Carl 131  
 Kalckreuth, Leopold Graf von 174, 177, 184, 206  
 Kallmorgen, Friedrich 138, 140, 142, 143, 166, 180, 181, 419, 420, 427, 430  
 Kampf, Arthur 431  
 Kampmann, Anna 184  
 Kampmann, Gustav 140, 142, 143, 148, 166, 182–184, 415  
 Kandinsky, Wassily 179, 210  
 Kanoldt, Edmund 135  
 Kappler, Lina 152  
 Karl II., Markgraf 129  
 Kauffmann, Angelika 147  
 Kaufmann, Eugenie 144  
 Kaufmann, Gertrud 197, **421**; 378–380  
 Kautzsch, Kaethe 169, 176  
 Keller, Ferdinand 133, 138, 152, 155, 181, 182, 419, 423  
 Keller, Friedrich von 227, 231, 412  
 Keller-Leuzinger, Franz 152, 155, 156  
 Kemmer, Otto 140, 411, 420, 427  
 Kerkovius, Ida 7, 14, 15, 21, 26, 29, 200, 201, 209–211, 225, 306, 418, **421**, 427; 76, 77, 106–108, 308  
 Kettler, Hedwig 120  
 Kindler, Carl A. 159  
 Klee, Paul 189, 193, 210, 225, 411, 422  
 Klewer, Maximilian 423  
 Klingenstein, Helene s. Albiker, Helene  
 Knapp, Marianne 173, 177  
 Knirr, Heinrich 430  
 Koberski, Rosa 163, 428  
 Kochendörfer 416  
 König, Leo von 424  
 Köster-Caspar, Felizitas 231  
 Kolig, Anton 212, 423  
 Kollwitz, Käthe 21, 22, 27, 121, 204, 209, 219, 227  
 Konstandy 423  
 Koref-Stemmler, Gertrud 26, 29, 210, 211, **421**; 311, 320, 321  
 Kornbeck, Luise 187  
 Kornhas, Karl 156, 158  
 Kornsand, Luise 29, 141, 148, **422**; 265  
 Kress, Clara 15, 163, **422**; 104, 105, 400  
 Kropp, Martha 141, 148, 204, **422**, **423**; 53, 85, 258–260  
 Kubin, Alfred 193  
 Kümpel, Willi 197, 421  
 Kuhn-Weber, Martha 217, 220, 399, **423**, 425; 103  
 Laeuger, Max 149, 156, 162  
 Lang, Helle 160, 164, 197  
 Lang, Rolf 161, 197  
 Lange, Helene 116  
 Langenstein, Gräfin Luise und Graf Ludwig von 40, 130, 414  
 Länger, Johann Peter von 130, 414  
 Langhein, Karl 24, 171, 174, 175, 177, 178  
 Lassbiegler-Fauser, Clara 224, 225, **423**; 313  
 Lauchert, Richard 132, 411  
 Lemmè, Maria 29, 211, 224, 225, **423**; 65  
 Leopold, Großherzog 130  
 Lesehr, Georg 197, 423  
 Lesehr-Schneider, Lotte 26, 197, 212, 213, 217, 225, **423**; 72, 327–330  
 Lessing, Carl Friedrich 132–134  
 Lessing, Ida 133  
 Ley, Sophie 142, 143, 171, 173, 174, 177, **423**, **424**; 41, 57, 242  
 Lichtwark, Alfred 172, 186  
 Liezen-Mayer, Alexander von 411  
 Lippe, Fürstin zur 198  
 Lipperheide, Frieda von 164  
 Loewenthal, Käthe 29, 211, 225, **424**, 428; 66, 323, 324  
 Ludwig, Großherzog 129, 130  
 Lübke, Wilhelm 219  
 Luise, Großherzogin 9, 117, 134, 135, 148, 152, 153, 161, 180  
 Macke, August 209, 225  
 Maennchen, Adolf 427  
 Majendie, Henry 411  
 Majendie, Lily s. Billing-Majendie, Lily  
 Malburg, Johanna s. Dill-Malburg, Johanna  
 Mammen, Jeanne 21  
 Marcus, Käte 120  
 Margold, J. 421  
 Martin, Kurt 85, 422  
 Matisse, Henri 191, 196, 228  
 Mayer, Adolf 209, 418, 421  
 Mayer, Albrecht 431

Mayer, Elise 162  
 Mayer, Rudolf 158, 162  
 Meckenem, Ida von 179  
 Meckenem, Israel von 179  
 Meid, Hans 192, 216, 424  
 Melitta 194, 195, 199, **424**; 84, 376, 377, 383–385  
 Melling, Christoph 129  
 Melling, Joseph 129  
 Merian, Sybilla Maria 179  
 Meyer, Franz Sales 160  
 Mills, John Stuart 112  
 Model, Mathilde 45, 417  
 Modersohn, Otto 179, 198  
 Modersohn-Becker, Paula 21, 24, 25, 179, 198, 204, 209, 216, 227  
 Moll, Anna **424**; 290  
 Morisot, Berthe 23  
 Morris, Donald R. 198  
 Motsch von Freyrdorf, Mechthild 429  
 Mucha, Alfonso Maria 176  
 Müller-Hufschmid, Willi 422  
 Münter, Gabriele 21, 24, 179, 208, 209  
 Munch, Edvard 228  
 Nagel, Hanna 15, 21, 27, 120, 121, 192, 193, 199, 201, 212, 216–220, 225, 226, 423, **424**, **425**; 80, 338–361  
 Nagel, Wilhelm 411  
 Neese, Heinrich 132, 240, 411  
 Nestler, Auguste 143, 177, **426**; 274  
 Neuburger, Klara 29, 210, 211, **426**; 64  
 Niemeyer, Adelbert 431  
 Nottebohm, Elisabeth 166, 184  
 Nottebohm, Jenny s. Fikentscher, Jenny  
 Oehm-Baumeister, Margarete 197, **426**, **427**; 314  
 Orlik, Emil 192, 216, 219, 338, 424  
 Ortlieb, Marie 139, 173, 177, **427**; 272, 273  
 Otto, Luise 114  
 Otto-Peters, Luise 152  
 Pankok, Bernhard 427, 429  
 Papsdorf, Richard 223, 406, 416  
 Parseval, Erna von 144  
 Paul, Bruno 431  
 Peppmüller, Elise 176, 177, **427**; 289  
 Peppmüller, Marie 177  
 Peterhans, Walter 191, 420  
 Petsch, Max 135  
 Pfaffenbach, Ida 177  
 Pfeifer und Großmann 162  
 Pfizenmayer, Hedwig 26, 210, 418, **427**, **428**; 67, 315–319  
 Picasso, Pablo 209  
 Piloty, Carl von 411  
 Poetzelberger, Robert 429  
 Pollitzer, Luise 177  
 Preuschen, Hermione von 181  
 Proumen, Alice 144, 145, 420, 433  
 Purrmann, Hans 197  
 Raabe von Holzhausen, Erna 424, **428**; 325,

326  
 Ratzel, Friedrich 158  
 Rebske, Johanna **428**; 398  
 Reck, Hermine von 133, **428**; 241  
 Reck, Marie Freiin von 133, 241, 428  
 Rehm-Vietor, Else 173  
 Reinhard, Sophie 15, 22, 110, 129–132, 147, **428**; 38, 236, 237  
 Reiß, Luise **428**; 294–298  
 Retzbach, Klara 163  
 Riekert, Ilse 223  
 Ris, Clara Johanna 204, 220, **429**; 291–293  
 Ritter, Caspar 136, 139, 140, 225, 420  
 Ritter, Johann Wilhelm 109, 110  
 Ritter-Kauermann, Irmgard 163  
 Rodin, Auguste 11  
 Roman, Max 138, 140, 159, 188, 427, 429  
 Roman-Foersterling, Käthe 138, 152, 158–161, 164, 171, 177, 188, **429**; 288  
 Rosenberg, Alfred 122  
 Roth, Helene 225  
 Rotteck, Karl von 111  
 Rühle, Clara 224, 225, **429**; 334  
 Ruge, Arnold 121  
 Sachs, Alfred 416  
 Salomon, Alice 113, 118, 123  
 Schäfer, Gertrud 177  
 Schaller, Hans Otto 197, 430  
 Schaller, Josefina **429**, **430**; 96–98  
 Schaller-Härlin, Käthe 197, 204, 211, 212, **430**; 70  
 Scheffel, Joseph Viktor von 134  
 Scheffler, Karl 219  
 Schenkel, Gretel **430**; 270, 271  
 Schick, Karl 133, 417  
 Schirach, Baldur von 124  
 Schirmer, Johann Wilhelm 133, 142, 428  
 Schlemmer, Oskar 193, 201, 206, 210, 211, 225  
 Schlicht 423  
 Schmalhausen, Otto 414  
 Schmid-Reutte, Ludwig 141, 143, 188, 189, 198, 422, 432  
 Schmidt, Alfred 417  
 Schmidt-Pecht, Elisabeth 152, 155, 156, 162, 164  
 Schmidt-Pecht, Heinrich 155, 164  
 Schmieder, Georg 156, 164  
 Schmitt-Spahn, Carl Friedrich 163  
 Schnarrenberger, Melitta s. Melitta  
 Schnarrenberger, Wilhelm 192, 195, 199, 201, 216, 412, 413, 420, 424  
 Schneider, Lotte s. Lesehr-Schneider, Lotte  
 Schneidler, Ernst 419  
 Schoch, Emmy 152, 161, 162  
 Schöller, Maria 177  
 Schönleber, Gustav 135, 149, 182, 183, 187, 188, 225, 431  
 Schöpflin, Hans 225  
 Scholdt, Julius 141, 422

Scholtz-Klink, Gertrud 124  
 Scholz, Georg 195, 201, 215, 220, 416, 424  
 Schreyögg, Georg 158  
 Schrödter, Adolf 133, 134, 180  
 Schrödter, Alwine 133, 134, 142, 148, 152, 156, 165, 176, 180, 181, 183, 415  
 Schroedter, Hans 225  
 Schrödter, Malwina 148  
 Schuberg, Clara 134, 176, 198, **430**; 50, 267  
 Schumann, Clara 134  
 Segantini, Giovanni 140  
 Seidlitz, Woldemar von 172  
 Sieger, Marie 26, 225, **431**; 71, 303  
 Simons, A. 418  
 Skorczyk, Elisabeth 396, 414  
 Skorczyk, Susanne s. Dewald, Susanne  
 Slevogt, Max 143, 432  
 Sophie, Großherzogin 130  
 Spannagel, Marianne **431**; 90, 395  
 Spiegel, Ferdinand 423  
 Sprick, Eve 177  
 Springer, Alfred 225  
 Spuler, Konrad 148  
 Spuler, Marianne 143  
 Stamm-Hagemann, Gertrud **431**; 197, 252–254  
 Steinhausen, Wilhelm 133  
 Stemmler, Hermann 421  
 Stephan, Emilie 139, 145, 170, **431**; 46  
 Stephanie, Großherzogin 133  
 Stöcker, Helene 123  
 Stohner, Karl 197  
 Strauß, Elfriede 195  
 Stromeyer, Helene 135, 138, 139, 171, 431, **432**; 42, 43, 243  
 Stromeyer, Louis 135, 431  
 Sybel, Heinrich von 112  
 Szadurska, Kasia von **432**; 370  
 Taeuber, Sophie 21, 179  
 Tanning, Dorothea 179  
 Teubner und Voigtländer 173, 176  
 Thelemann, Lisinska 151, 153  
 Thoma, Cella 185–187, **432**; 245, 246  
 Thoma, Ella 186, 432  
 Thoma, Hans 133, 140, 155, 161, 185, 186, 188, 198, 213, 225, 432  
 Tiebert, Hermann 225  
 Toulouse-Lautrec, Henri de 176  
 Trübner, Alice 143, 144, 188, 189, **432**; 47, 255  
 Trübner, Wilhelm 141, 143, 148, 149, 188, 189, 198, 225, 413, 428, 432  
 Ubbelohde, Otto 164  
 Varnhagen, Rahel 133  
 Victoria, Prinzessin 154  
 Völker, Hans 421  
 Voll, Christoph 220, 221, 226, 416  
 Vollmüller-Purrmann, Mathilde 197  
 Waag, Maria 145, 177

Waderé, Heinrich 416  
Wagner, Louis 132, 411  
Wagner, Robert 140  
Walden, Herwarth 210  
Waldschmidt, Arnold 197, 212, 225, 417,  
419, 423, 432  
Waldschmidt-Schwarz, Olly 197, **432**; 312  
Weber, Anton 423  
Weck, Edith 145  
Weech, Auguste Uta von 139, **432**; 264  
Weech, Friedrich von 9, 139  
Weech, Sigmund von 414  
Weinbrenner, Friedrich 142, 420  
Weishaupt, Victor 143, 187, 188, 416

Welcker, Carl Theodor 11  
Welte, Berta 139, 142, 145, 148, 171, 173,  
174, 177, **433**; 56, 266  
Werefkin, Marianne 21, 179  
Wermer, Fritz 214  
Werner, Anton von 133, 134, 147  
Werner, Fritz 375, 433  
Werner-Galow, Margot **433**; 88, 374, 375  
Wessenberg, Ignaz Heinrich von 130  
Wetzlar, Liesel **433**; 89  
Whistler, James MacNeill 429  
Willich, Adelheid **433**; 284  
Winkler, Hans 156  
Winkler-Dentz, Else 152, 155–157, 164

Winter, Pauline 161  
Winterhalter, Franz Xaver 132, 411  
Wittmer, Walheide **433**; 386, 387  
Wolf, Lulu 197  
Wolff-Arndt, Philippine 147  
Wolfinger, Sophie 163  
Württemberg, Ernst 142, 213, 215, 412,  
413, 417, 433  
Zahn-Harnack, Agnes 122  
Ziegler, Adolf 229, 231  
Zippelius, Hans 140, 197, 420  
Zluhan, Dr. 231  
Zügel, Heinrich von 187

Frauen im Aufbruch? : Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800—1945; Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe, 25. März 1995 bis 28. Mai 1995; Städtische Galerie »Lovis-Kabinett« Villingen-Schwenningen, 18. Juni bis 6. August 1995 / [Hrsg.: Stadt Karlsruhe — Städtische Galerie. Red.: Sylvia Bieber ...]. — Karlsruhe: Städtische Galerie, 1995

ISBN 3-923344-31-7

NE: Bieber, Sylvia [Hrsg.]; Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais < Karlsruhe >

Herausgeber:	Stadt Karlsruhe — Städtische Galerie © 1995 © der Beiträge bei den Autoren
Veranstalter:	Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe und Städtische Galerie »Lovis-Kabinett« Villingen-Schwenningen
Konzeption der Ausstellung:	Erika Rödiger-Diruf, Ursula Merkel, Sylvia Bieber, Renate Miller-Gruber, Gerlinde Brandenburger-Eisele
Organisation: Ausstellungsaufbau in Karlsruhe:	Ursula Merkel, Sylvia Bieber, Michael Jahn Erika Rödiger-Diruf, Ursula Merkel, Sylvia Bieber
Aufbau-Technik in Karlsruhe: Restauratorische Betreuung:	Hans Jablonski, Arno Ehler Johanna Feldhausen-Rihm, Karlsruhe Michael Jahn, Anita Bielsch
Ausstellungssekretariat: Redaktion:	Sylvia Bieber, Ursula Merkel, Erika Rödiger-Diruf
Reproduktionen: Umschlag und Titelblatt:	Lithostudio 75, Karlsruhe Gehrlin GmbH, Werkstatt für Typographie, Karlsruhe
Gesamtherstellung:	G. Braun, Karlsruhe

Fotonachweis:

Freiburg, Augustinermuseum: S. 88. — Freiburg, Museum für Neue Kunst: S. 361. — Grafenau, Galerie Schlichtenmaier: S. 313, 320, 322. — Heidelberg, Ulrike Gall: S. 222. — Heidelberg, Kurpfälzisches Museum: S. 80. — Karlsruhe, Dirk Altenkirch: S. 41, 42, 44—46, 48—60, 62, 63, 65—69, 72—74, 78, 79, 83—87, 89—91, 93—99, 102, 103, 105, 108, 238—240, 242, 248—254, 256, 258—264, 266—276, 278—301, 304, 306, 309, 310, 315—319, 323—332, 334, 336—338, 340—360, 366—369, 371, 374—394, 396, 399—404, 406—408. — Karlsruhe, Badische Landesbibliothek: S. 134. — Karlsruhe, Eschenberg Foto-Design: S. 104. — Karlsruhe, Pfingzgaumuseum Durlach: S. 152. — Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: 37, 38, 43, 81, 129, 131, 139, 142, 235—237, 241, 243—247, 255, 257, 265, 277, 372, 373. — Karlsruhe, Stadtarchiv: S. 153, 158, 162. — Konstanz, F. J. Stiele-Werdermann: S. 39. — Mannheim, Reiß-Museum der Stadt Mannheim: S. 405. — München, Galerie Michael Hasenclever: S. 100, 101. — Peissenberg, Artothek (Blauel/Gnam): S. 82. — Pforzheim, Kulturamt der Stadt Pforzheim: S. 92, 302, 397. — Pliezhausen, Joachim Feist: S. 75, 335. — Reutlingen, Städtisches Museum Spendhaus Reutlingen: S. 333. — Schwäbisch Hall, Hällisch-Fränkisches Museum: S. 71, 303. — Stuttgart, Archiv Baumeister: S. 314. — Stuttgart, Sammlung Rolf Deyhle: S. 307, 308. — Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart: S. 64, 76, 77, 305, 321. — Stuttgart, Galerie Valentien: S. 220. — Stuttgart, Staatsgalerie: S. 70, 106, 107, 311, 312. — Waiblingen, Museum der Stadt Waiblingen: S. 200. Alle weiteren Aufnahmen entstammen den Archiven der Leihgeber und Autoren.





# Finanzgruppe

---

Sparkasse Karlsruhe

Sparkasse Villingen-Schwenningen

SüdwestLB

LBS Badische Landesbausparkasse

ÖVA-Versicherungen

Bralkunst.

Hoepfner Pilsner  
himmlisch herb









