

Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen
in Deutschland von 1867 bis 1933

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie der Fakultät
für Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen

vorgelegt von

Cornelia Matz

Leonberg

2001

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät für Kulturwissenschaften der
Universität Tübingen

Erste Gutachterin: Prof. Dr. Annegret Jürgens-Kirchhoff

Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Konrad Hoffmann

Tag der mündlichen Prüfung: 01.12.2000

Dekan: Prof. Dr. Heinz Hofmann

Für
Charlotte, Ella und Luise

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
Einleitung	13
I Selbsthilfe und Kontaktpflege.	
Die Aufgaben und Ziele der zwischen 1867 und 1908 gegründeten Künstlerinnenvereinigungen und das erste überregionale Netzwerk	22
1 Der Verein der Künstlerinnen (und Kunstfreundinnen) zu Berlin	25
Die bildungspolitischen, sozialfürsorgerischen und kunstfördernden Aspekte der Vereinsarbeit im 19. Jahrhundert	26
Die Rolle der Kunstfreundinnen und Ehrenmitglieder bis zum Ersten Weltkrieg	29
Die Etablierung als Berufsvereinigung in der Weimarer Republik	39
2 Der Künstlerinnenverein München	43
Die Vereinsangebote für die ordentlichen Mitglieder	44
Die Münchner Kunstfreundinnen und die Mitgliederstatistik	49
3 Der Malerinnenverein Karlsruhe	55
Die kunstgewerblich orientierte Ausbildung in Karlsruhe	55
Ein Malerinnenverein zur Kommunikation und beruflichen Anregung	58
4 Der Bremer Malerinnenverein	64
Der Zusammenschluß von Künstlerinnen zum Zwecke des Austausches und der Ausstellung	64
Die Einladung von Kunstfreundinnen in den Krisenjahren der Weimarer Republik	71
5 Der Bund deutscher (und österreichischer) Künstlerinnenvereine	78
5.1 Der Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine 1908 bis 1919	78
Der Zusammenschluß lokaler Künstlerinnenvereinigungen 1908	79
Die stillen Jahre des Netzwerkaufbaus 1908 bis 1912	87
Der Bundesverband im Zusammenwirken mit der Kunstszene	92
Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft und der Deutsche Künstlerbund	95
Die "nationale" und kunstpolitische Verbandsarbeit in den Jahren des Ersten Weltkrieges	98
5.2 Der Bund deutscher Künstlerinnenvereine 1920 bis 1933	102
Der Rückblick auf die Verbandsarbeit vor der Inflationskrise	103
Die Reorganisation der Verbandsarbeit nach 1925	107
Die Interessenwahrung zu Beginn der 1930er Jahre	110

II	Chancengleichheit und Dissens.	
	Die Berufsvertretung zur Wahrung frauen- und kunstpolitischer sowie wirtschaftlicher Interessen in der zweiten Generation der Künstlerinnenvereinigungen	117
1	Der Bund badischer Künstlerinnen	120
	Die Initiativen der Vorsitzenden Eugenie Kaufmann	120
	Exkurs: Eugenie Kaufmann	130
	Die Interessenwahrung gegenüber den Berufskollegen, der Politik und dem Kunsthandel	135
	Die veränderten Vorzeichen unter dem Vorsitz von Dora Horn-Zippelius	138
	Exkurs: Dora Horn-Zippelius	142
	Die badische Künstlerinnenorganisation im Dritten Reich	144
2	Der Frauenkunstverband	148
2.1	Auf dem Weg zum Frauenkunstverband	148
	Die Analyse des Kunstbetriebes vor dem Ersten Weltkrieg	149
	Die wirtschaftlichen Verbände und der Frauenkunstverband	159
	Die Verbindung bildender Künstlerinnen Berlin-München als Modell	162
2.2	Die Etablierung des Frauenkunstverbandes im Jahre 1913	165
	Der Konflikt mit dem Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine	165
	Die ersten Mitgliedsvereine 1913/14	168
	Die Künstlerinnen und die Klubbewegung	170
	Die Einzelmitglieder des Frauenkunstverbandes	175
	Exkurs: Käthe Kollwitz	176
	Das Kunstgewerbe als Konfliktpotential	177
2.3	Der Frauenkunstverband in den Jahren 1914 bis 1933	180
	Die Etablierung der jungen Dachorganisation	180
	Die Hilfsdienste und die Berufsperspektiven von Künstlerinnen im Ersten Weltkrieg	185
	Die letzten Etappen bis zur Öffnung der Kunsthochschulen für Frauen	192
	Die Auflösung der Ortsgruppenstruktur und der Vorstandswechsel in den Inflationsjahren	196
	Die Korporation unter Eva Stort in den 1920er Jahren	198
	Der Wandel vom Berufsverband zur Ausstellungsgemeinschaft	202
III	Gemeinschaft und Kultur.	
	Die Entwicklung zu einer spartenübergreifenden, strukturell und inhaltlich normierten Verbandsorganisation in den 1920er und frühen 1930er Jahren	204
1	Der Bund niederdeutscher Künstlerinnen	207
	Die Hamburger Künstlerinnen und der Frauenklub von 1906	207
	Die Entwicklung des Bundes niederdeutscher Künstlerinnen zu einer Verbandsorganisation	213
	Exkurs: Ida Dehmel	220
	Weibliche Kunstförderung in der Frauenkünstlerhilfe und im Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst	222

2	Der Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen	232
	Der Frauenklub des Stadtbundes Hamburgischer Frauenvereine	232
	Die Wiederbelebung der Hamburger Künstlerinnenorganisation	235
	Die Hamburger Künstlerinnengemeinschaft in den Jahren 1927 bis 1930	238
3	Die (Reichs-)Gedok	243
3.1	Der Bund Deutscher Künstlerinnen 1926/27	243
	Die neuen Verbandsziele und -ideale	243
	Die ersten Mitgliedsvereine und Ortsgruppen-Gründungen 1927	246
3.2	Gedok: Die Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen 1927 bis 1931	251
	Die Expansion im ersten Verbandsjahr 1927/28	252
	Die Unterscheidung von Fachvereinen und Gedok-Gemeinschaften 1928/29	257
	Die Vereins- und Gründungsaktivitäten 1929/30	265
	Die Gedok-Arbeit in Zeiten der Massenarbeitslosigkeit 1930/31	273
	Die Veränderung des Machtgefüges und der Verbandsziele 1931	279
3.3	Reichs-Gedok: Verband der Gemeinschaften Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen 1931 bis 1932	294
	Die Erfolgsbilanz des Vereinsjahres 1931/32	296
	Die Fortsetzung des verbandsinternen Homogenisierungsprozesses 1932	299
3.4	Die Reichs-Gedok im Jahre 1933/34	305
	Die antisemitischen und völkisch-nationalistischen Vorboten	305
	Die gewaltsame Amtsenthebung Ida Dehmels im April 1933	311
	Die Gleichschaltung der Reichs-Gedok und ihrer Ortsgruppen	318
	Exkurs: Elsa Bruckmann	328
	Unter Elsa Bruckmann und der Reichskulturkammer: Der Verlust der Unabhängigkeit 1933/34	329
	Zusammenfassung	337
	Quellen- und Literaturverzeichnis	342
A	Die Künstlerinnenvereinigungen in Deutschland 1867–1933. Die Gründungsdaten.	369
B	Schaubilder: Die Künstlerinnenverbände. Die Ein- und Austritte der Mitgliedsvereine.	373
C	Abbildungen.	379

Vorwort

“Der Verein hat den Zweck, bildende Künstlerinnen bundesweit und international in der Öffentlichkeit bekannt zu machen und ihren bisher unterrepräsentierten Anteil am allgemeinen Kunstschaffen hervorzuheben mit dem Ziel, die Gleichstellung von Frau und Mann in der bildenden Kunst zu realisieren.”

Satzung des *Forums Künstlerinnen e. V.* 1995, Paragraph 2.

Daß Künstlerinnen es für notwendig erachten, sich zur Wahrung ihrer Interessen zu Netzwerken zusammenzuschließen, ist eine Entwicklung, die im 19. Jahrhundert begann, die jedoch, wie das Zitat zeigt, immer noch aktuell ist. Erst 1995 wurde in Deutschland wieder eine Künstlerinnenorganisation, das *Forum Künstlerinnen e. V.*, ins Leben gerufen. Daneben existieren gegenwärtig folgende Nachfolgeorganisationen von Künstlerinnenvereinigungen, die bereits vor 1933 gegründet wurden: der *Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 e. V., Berlin*, der *Bund Bildender Künstlerinnen Württembergs e. V.*, der *Verein Düsseldorfer Künstlerinnen e. V.* sowie der *Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstförderer e. V. (GEDOK)* mit seinen Ortsgruppen.

Das Neue am Verein *Forum Künstlerinnen e. V.* ist sein Ziel, der Geschlechterparität — dabei verweist er auf den Gleichberechtigungsgrundsatz im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland — im Bereich der bildenden Kunst Geltung zu verschaffen. Was jedoch veranlaßte in der Vergangenheit Künstlerinnen sich in Vereinen zu organisieren? Welche Bedeutung besaßen die Vereinigungen für die Berufsausübung kunsttätiger Frauen, für das Ausstellungswesen und für die Entwicklung des Berufsbildes der bildenden Künstlerin? Welche historischen Entwicklungen nahmen die Korporationen im Kaiserreich und in der Weimarer Republik? Welche Strukturen wiesen die Frauennetzwerke auf?

Diese Fragen standen am Beginn meiner Recherchen zu dieser Forschungsarbeit. Ausgangspunkt dieser Überlegungen war der *Bund badischer Künstlerinnen*, auf den ich 1995 durch die Ausstellung “Frauen im Aufbruch? Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800–1945” in der Städtischen Galerie Karlsruhe aufmerksam geworden war. Für erste Anregungen und Ratschläge danke ich deshalb Dr. Ursula Merker und Dr. Gerlinde Brandenburger-Eisele. Freundlicherweise erhielt ich von Gunter Zehl weiterführende Hinweise, die die Biografie

und die kunstpolitischen Aktivitäten der Vereinsgründerin Eugenie Kaufmann betrafen.

Unersetzliche Hilfe ließ mir Dr. Adelhard Zippelius zukommen, indem er mir umfangreiches Material aus dem Nachlaß seiner Mutter Dora Horn-Zippelius, Vorstandsmitglied und spätere Vorsitzende des *Bundes badischer Künstlerinnen*, zur Verfügung stellte. Nicht zuletzt begleitete er meine Arbeit bis zum Schluß mit wohlwollendem Interesse sowie mit wertvollen und konstruktiven Hinweisen. Dankenswerterweise übernahm er auch die kritische Durchsicht einzelner Kapitel.

Mit entscheidenden Hinweisen und Archivunterlagen half mir Dr. Elisabeth Höpker-Herberg, die sich seit vielen Jahren wissenschaftlich mit Ida Dehmel beschäftigt und eine exzellente Kennerin ihrer Person ist. Ihr verdanke ich den Zugang zum Dehmel-Archiv sowie zu weiteren wichtigen Sachinformationen. Sie hatte immer ein offenes Ohr für Fragen, die sich im Zusammenhang mit der Familie Dehmel, der Kulturszene in Hamburg und dem *Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstförderer e. V. (GEDOK)* auftraten. Besonders möchte ich mich für ihre kritische Durchsicht umfangreicher Manuskriptteile bedanken.

Ebenso hilfreich waren für mich die Gespräche mit Dr. Matthias Wegner, der eine Biografie über die Ehefrau Richard Dehmels und äußerst rege Kulturförderin geschrieben hat.

An dieser Stelle möchte ich mich auch bei den vielen Einrichtungen und deren Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen bedanken, die mir großzügig Informationen zukommen ließen, Bibliotheks- und Archivbestände zugänglich machten und Reproduktionsgenehmigungen erteilten. An erster Stelle möchte ich hier die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky nennen. Die freundliche und immer zuvorkommende Betreuung durch Marion Sommer erlaubte mir die Einsichtnahme in den umfangreichen Briefwechsel von Ida Dehmel im Dehmel-Archiv. Ebenso sei dem Staatsarchiv Hamburg sowie Dr. Hans Wilhelm Eckardt und Dr. Heidelies Wittig-Sorg für die Beratung und Archivbenutzung gedankt. Daran möchte ich den Dank an Dr. Kirsten Heinsohn anschließen, die mir durch ihre umfassenden Forschungen zur Frauenbewegung in Hamburg sowie durch persönliche Mitteilungen die Auswahl relevanter Quellen erleichterte. Besonderen Dank möchte ich dem *Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 e. V., Berlin* aussprechen für die Benutzung seines Archivs. Felicitas Rink, die das Archiv betreut, ließ mich alle Unterlagen durchsehen, die bereits vom Forschungs- und Ausstellungsprojekt "Profession ohne Tradition" erarbeitet worden waren. Herzlichen Dank geht an den *Bund*

Bildender Künstlerinnen Württembergs e. V. und an Dr. Edith Neumann, die eine detailreiche Vereinsgeschichte der württembergischen Künstlerinnen verfaßt hat. Ihr danke ich für die unkomplizierte Hilfe, den Austausch von Informationen und die Bereitstellung von Vereinsarchivalien.

Mein bester Dank für kompetente Beratung, für uneingeschränkte Akteneinsicht und für Kopier- und Reproduktionsarbeiten geht an das Bundesarchiv in Berlin, die Staatsarchive in Bremen, Leipzig und München, das Generallandesarchiv Baden in Karlsruhe, das Helene-Lange-Archiv in Berlin, die Stadtarchive in Dresden, Frankfurt, Heidelberg, Karlsruhe, Kassel, Köln und München, die Bayerische Staatsbibliothek, die Monacensia-Bibliothek in München, die Stadtbibliothek Mainz, die Kunsthalle Bremen, die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, das Museum für Kunsthandwerk in Leipzig, das Stadtgeschichtliche Museum Leipzig, das Sprengel Museum Hannover und das Zentralarchiv Staatlicher Museen zu Berlin. In diesen Dank möchte ich auch den *Deutschen Staatsbürgerinnen-Verband e. V.* in Berlin einschließen, dessen Bibliothek ich benutzen durfte. Daneben möchte ich mich bei allen Personen, Institutionen und Vereinen, mit denen ich in Kontakt stand und die hier nicht namentlich genannt sind, herzlichst für ihre vielfältige Unterstützung bedanken.

Erwähnen möchte ich an dieser Stelle auch die überaus hilfreichen Dienste der Staatsbibliothek Berlin und vor allem der Universitätsbibliothek Tübingen. Der UB Tübingen danke ich für die Veröffentlichung der Forschungsarbeit im Publikationsserver des Tübinger Online-Bibliotheksinformations- und Ausleihsystems (TOBIAS-lib). Insbesondere Roland Steiner, aber auch allen anderen, stets freundlichen und geduldigen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen dieser Einrichtung gehören mein Respekt und mein Dank.

Ebenso haben mir die Amtsgerichte durch Auskünfte sowie durch Auszüge aus den Vereinsregistern die Quellenrecherche erleichtert. Allen voran möchte ich dem Amtsgericht Hamburg danken. Der Hamburger Rechtspfleger Herr Meier sorgte in Zusammenarbeit mit dem Amtsgericht Tübingen für eine unkomplizierte Akteneinsicht.

Ein großer Dank geht auch an die *GEDOK*. Nicht zuletzt die Präsidentin Kathy Kaaf sowie die Vorsitzenden der Ortsgruppen und einzelne Mitgliedsfrauen — und hier darf ich u. a. Dr. Rita Wildegans, Dr. Franziska Konerding, Nanna Zernack, Rita Jorek, Dr. Ines Katenhusen, Martina Kornfeld, Brigitte Schröder, Ursula Pawlak, Brigitte Luley, Inga Dickel, Margarete Sorg, Waltraut Steimke, Brigitte Nowatzke-Kraft und Hanna Rebske-Beier nennen — haben großes Interesse an meinen Forschungen gezeigt, mich in meinem Vorha-

ben bestärkt und ihr Möglichstes getan, um Quellenmaterial zur Verfügung zu stellen. Hier darf ich den Dank an Dr. Ines Katzenhusen anschließen, die durch ihre Bearbeitung der Geschichte der *GEDOK Hannover* einen konstruktiven fachlichen Austausch ermöglichte.

Die inhaltliche und sprachliche Durchsicht und Korrektur des Manuskriptes übernahmen kompetent und sorgfältig Roswitha Degenhard, Manfred Lopata, Dr. Kristin Rheinwald, Dr. Martina Schröder und Dr. Wolfgang Lay. Für diese Unterstützung bin ich überaus dankbar. Besonders schätzte ich die Diskussionsbeiträge, konzeptionellen Anstöße und die aufmerksame und allzeit interessierte Begleitung — auch in Zeiten starker Arbeitsbelastung — von Dr. Martina Schröder und Dr. Wolfgang Lay, der mir auch in Softwarefragen eine Hilfe war.

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Annegret Jürgens-Kirchhoff und Prof. Dr. Konrad Hoffmann für die Annahme und die Betreuung der Dissertation. Die Ratschläge und ermutigende Begleitung meiner Doktormutter haben dieses Projekt wesentlich unterstützt. Ihre kritischen und konstruktiven Anregungen haben einen entscheidenden Verdienst an der Gestalt der Darstellung. Ihre menschliche Anteilnahme am Fortgang der Recherche- und Schreibarbeiten begleiteten und bestärkten mich zu jeder Zeit.

Die vorliegende Arbeit wurde unter dem oben genannten Titel im Sommersemester 2000 von der Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen als Dissertation angenommen. Für die Veröffentlichung wurden Text- und Bildteil geringfügig verändert.

Tübingen, Oktober 2001

Cornelia Matz

Einleitung

“Heute sind Frauenkunstausstellungen überflüssig geworden, den jungen Künstlerinnen steht die Tür zur Kunstakademie, zu Ausstellungen und zu dem ganzen großen Machtbereich der Kunst offen. Wenig wissen sie noch von der Arbeit einer früheren Generation, die die Grundlagen ihrer heutigen Stellung erkämpfte.”¹

Dora Horn-Zippelius, um 1957.

Keine Frage, die Zeiten, in denen Frauen der Zugang zu Kunstakademien verwehrt blieb und sie nicht als ordentliche Mitglieder in die Korporationen der Künstlerschaft aufgenommen wurden, sind passé. Dennoch ist der zeitgenössische Kunstbetrieb weiterhin männlich dominiert: Frauen findet man in den Führungspositionen des Kulturmanagements und der Nachwuchsförderung nur wenige. An den Kunstakademien sind die Studentinnen nicht davor gefeit, aufgrund ihres Geschlechts diskriminiert zu werden, und nicht wenige Künstlerinnen kämpfen nach wie vor dafür, von der Öffentlichkeit wahr- und ernstgenommen zu werden. Gleiche Ausbildungs- und Erfolgchancen von Mann und Frau sind im künstlerischen Sektor noch immer Utopie, auch wenn im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland² die Gleichberechtigung von Männern und Frauen verankert ist.

Doch es mußte ein weiter Weg zurückgelegt werden, um die formalen Beschränkungen etwa im Bereich der staatlichen Kunstausbildung zu beseitigen oder um den Zutritt zu den entscheidenden Gremien der Kunstpolitik zu erwirken. Was ist bekannt von den emanzipatorischen Errungenschaften der Künstlerinnen und der Kunstfreundinnen vergangener Jahrzehnte, die sich in organisierter Form für bessere Ausbildungsbedingungen, für gesellschaftliche Anerkennung, für Verkaufs- und Ausstellungsmöglichkeiten und für ihre Beteiligung an Entscheidungsprozessen der Kunstausschüsse und der Künstlervereinigungen einsetzten? Die Frauengenerationen, welche im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts lebten, kämpften für elementare Mitspracherechte im Kunstbetrieb. Es ging darum, eine Stimme in den maßgeblichen Korporationen und Gremien zu

¹Privatarchiv Adelhard Zippelius, Dora Horn-Zippelius: Erinnerungen an: Bund Badischer Künstlerinnen, Frauenkunstverband, Gedok (1912–1938).

²Grundgesetz, Art. 3, Abs. 2.

erhalten. Eine weitere Herausforderung stellten die Maßnahmen zur Existenzsicherung der künstlerisch arbeitenden Geschlechtsgenossinnen dar. Zu diesem Zweck unterhielten die Frauen Ausbildungsstätten, errichteten Sozial- und Darlehenskassen und bauten eigene Foren zur Öffentlichkeitsarbeit auf. Nicht zuletzt entwickelten die Künstlerinnen Strategien, um den Vorbehalten gegenüber dem Kunstschaffen von Frauen zu begegnen und weniger qualifizierte Frauenarbeiten zurückzudrängen. Zur Beseitigung der vielfachen Hemmnisse vernetzten sich die kunsttätigen Frauen. Mit vereinten Kräften galt es, Vorurteilen und Ausgrenzungen zu begegnen und die eigenen Interessen gegenüber Kollegen und politischen Entscheidungsträgern zu vertreten. Darüber hinaus eröffnete die Organisationsform einen Raum zur Pflege menschlicher und sozialer Kontakte jenseits männlich dominierter Künstlervereine, geschlossener Mäzenatenkreise und gesellschaftlicher Schranken.

Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland begann mit der Gründung des *Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* im Jahre 1867. Mit Hilfe finanzkräftiger, kompetenter und einflußreicher Damen und Herren wurde die erste Berufsorganisation bildender Künstlerinnen ins Leben gerufen. Der Verein baute in Eigenregie die Einrichtungen auf, welche den Künstlerinnen vom Staat und den männlichen Kollegen verweigert wurde: eine Aus- und Weiterbildungsstätte, eine Sozialversicherung und eine Unterstützungskasse sowie vielfältige Ausstellungsmöglichkeiten. Der Berliner Prototyp machte Schule, und es bildeten sich in den deutschen Kunstzentren weitere Künstlerinnenkorporationen. Im Jahre 1882 entstand der *Künstlerinnenverein München*, welcher ebenfalls eine vereinseigene Unterrichtsanstalt eröffnete. In Karlsruhe wurde unabhängig von einem Berufsverein 1885 eine private Malerinnenschule eingerichtet, erst 1893 kam es zur Gründung des *Malerinnenvereins Karlsruhe*. In Stuttgart schlossen sich im gleichen Jahr Künstlerinnen zum *Württembergischen Malerinnenverein* zusammen. Vier Jahre später konstituierte sich der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Leipzig*. In vielen anderen deutschen Städten bildeten sich berufliche Interessenvertretungen. Es entstanden bis zum Ende des Ersten Weltkrieges Künstlerinnenvereine in Bremen, Breslau, Braunschweig, Darmstadt, Dresden, Düsseldorf, Hamburg, Kassel, Königsberg, Leipzig, Magdeburg, Mainz, Rostock, Prag und Schwerin.

Mit den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen der rasch voranschreitenden Industrialisierung und mit den politischen Umwälzungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts veränderten sich die Zielsetzungen der Künstlerin-

nenkorporationen. Die kunsttätigen Frauen verlangten wie ihre Kollegen nach einer wirksamen Berufsvertretung in wirtschaftlichen, rechtlichen und sozialen Fragen gegenüber der Politik, den staatlichen Behörden und dem Kunstmarkt. Darüber hinaus formulierten sie bildungs- und kunstpolitische Forderungen zur gleichberechtigten Teilhabe von Frauen am regulären Ausbildungs- und Ausstellungsbetrieb. Die wachsende Bedeutung überregionaler Kunstpolitik ließ zwei überregionale Spitzenorganisationen als Netzwerk lokaler Künstlerinnenvereinigungen und Einzelmitglieder entstehen: den *Bund deutscher (und österreichischer) Künstlerinnenvereine* und den *Frauenkunstverband*.

Die neuen Frauenrechte der Weimarer Republik und die dramatischen Einkommensverluste der Vereinsmitglieder in den Inflationsjahren stellten die Existenz der Berufsorganisationen in Frage. Die Traditionsvereine konnten in den 1920er Jahren nicht mehr an ihre gesellschaftliche Bedeutung in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg anknüpfen. Im Jahre 1927 entstand mit dem *Bund deutscher Künstlerinnen* — der Verband wurde noch im gleichen Jahr in *Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen*, kurz *Gedok*, umbenannt — auf der personellen Basis und den bisherigen Organisationserfahrungen eine neue Form der Gemeinschaft von Künstlerinnen und kunstförderndem Publikum. Dieser Künstlerinnenverband überlebte als einzige Dachorganisation das Dritte Reich; er setzte ab 1948 als *Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstfreunde* seine Arbeit fort. Heute firmiert die Bundesvereinigung als *Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstförderer*.

Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnenvereine in Deutschland durchlief in den Jahren 1867 bis 1933 drei Phasen, welche auch als Generationen zu begreifen sind. Die verschiedenen Organisationsziele in den drei Zeitabschnitten lassen sich vereinfacht folgendermaßen charakterisieren: Während im 19. Jahrhundert gesellschaftliche, rechtliche und berufsfördernde Ziele zur Vereinsgründung führten, formulierten Künstlerinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts frauen-, bildungs- und kunstpolitische Forderungen gegenüber dem Staat und den Berufskollegen und kümmerten sich vermehrt um wirtschaftliche Belange. Bei der Entstehung der Gedok-Gruppen in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre und am Beginn der 1930er Jahre spielte ein frauenspezifisches Kulturverständnis eine wichtige Rolle.

Die vorliegende Untersuchung wendet sich nur denjenigen Künstlerinnengemeinschaften zu, welche ökonomische, soziale und gesellschaftspolitische Interessen verfolgten. Im Gegensatz zu den traditionellen, d.h. männlich dominierten Künstlervereinigungen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts vertraten die weiblichen Organisationen (von einigen Ausnahmen abgesehen) kein stilistisches und thematisches Programm. Ihre Korporationen hatten nicht den Zweck, sich von bestimmten Kunstrichtungen abzugrenzen, sondern die Bedingungen weiblicher Kunstproduktion zu verändern.

Die Forschungen umfassen den Zeitraum zwischen der Gründung des ersten Vereins im Jahre 1867 und den fundamentalen politischen Veränderungen mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Jahre 1933. Im Vordergrund steht die geschichtliche und strukturelle Entwicklung der Organisationsformen der kunstschaaffenden und der kunstfördernden Frauen. Dazu gehören nicht nur die Erläuterung der Motive, welche zur Konstituierung der Berufskorporationen führten, sondern auch die Beschreibung der Vereinsziele und der Vereinsaktivitäten sowie die Untersuchung der Statuten und der Mitgliederstrukturen. Auf dieser Basis können die charakteristischen Grundlinien der verschiedenen Organisationen herausgearbeitet und die Vereinigungen einander gegenübergestellt werden. Die Darstellungen zu den lokalen Korporationen fördern das Verständnis für die unterschiedliche geschichtliche Entwicklung und Zielsetzungen der drei überregionalen Dachorganisationen, den Verbänden³. Bei der Betrachtung der Spitzenorganisationen offenbaren sich Probleme im strukturellen Aufbau und es werden die verbandsinternen Konflikte erkennbar. Für Auseinandersetzungen sorgten nicht nur die Diskussionen um die Ziele der Verbandsarbeit, sondern auch der Zusammenschluß von Vereinen, die verschieden gewachsen waren und deren Mitglieder unterschiedliche künstlerische Ambitionen besaßen.

Im Blickpunkt des Interesses stehen daneben auch Fragen nach der Funktion der Künstlerinnenvereinigungen sowohl für die kunsttätigen Mitglieder und als auch für die unterstützenden und kunstliebenden Frauen,

³Zur Begriffsbestimmung: Gemäß der Umgangs- und Gesetzessprache soll das Wort "Verein" für diejenigen Zusammenschlüsse verwandt werden, denen ausschließlich Einzelpersonen als Mitglieder angehörten und die meist in lokalen Zusammenhängen wirkten. Der Begriff "Verband" bleibt den größeren Organisationen vorbehalten, denen sich weitere Vereine als Mitglieder anschließen konnten und die im überregionalen Kontext agierten. Als neutrale Bezeichnungen finden sich die Begriffe "Vereinigung", "Organisation" und "Korporation", sie werden als Synonyme für die Worte "Verein" und "Verband" benutzt. — Vgl. Bernhard Reichert und Frank van Look, Handbuch des Vereins- und Verbandsrechts, 6. vollst. überarb. Aufl. Berlin 1995, S. 3.

die sogenannten Kunstfreundinnen. Außerdem gilt es, das gesellschafts- und kunstpolitische Vereinsengagement einzelner Frauen wie Eugenie Kaufmann, Ida Dehmel und Käthe Kollwitz zu würdigen und ihre Rolle innerhalb der Organisationsgeschichte der Künstlerinnen zu beleuchten.

Die Darstellung der deutschen Künstlerinnenvereinigungen steht im Kontext der Professionalisierungsgeschichte von Künstlerinnen im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Innerhalb der sozialgeschichtlichen Forschungen zu kunstausübenden Frauen⁴ wurde bislang vor allem die Rezeptions- und Berufsgeschichte der Künstlerinnen untersucht. Im Mittelpunkt des Interesses standen die schwierigen und keineswegs stringenten Entwicklungen und ideologischen Schranken der künstlerischen Berufstätigkeit von Frauen sowie deren öffentliche Wahrnehmung. Den kollektiven Berufsinitiativen wurden bisher nur einzelne Untersuchungen gewidmet. Einen ersten Versuch, die organisationsgeschichtlichen Zusammenhänge kunstschafter Frauen aufzuarbeiten, unternahm Birgit Gatermann⁵ mit ihrer Dissertation aus dem Jahre 1988. Sie kam zu dem Schluß, daß die Frauenorganisationen nicht die angestrebten Veränderungen erreichten und nur eine Notlösung auf dem Weg zur kulturellen Integration der Künstlerinnen darstellten. Die neueren Forschungen zur Professionalisierungsgeschichte der Künstlerinnen — und hier erwarb sich Carola Muysers⁶ entscheidende Verdienste — erkannten die Berufsorganisationen als wichtige Initiativen und Netzwerke zur Durchsetzung der Forderungen nach dem gleichberechtigten Zugang zu Gremien und Ausbildungsstätten.

Über die lokalen Künstlerinnenvereine — zumal wenn es sich um heute noch bestehende Organisationen handelt — existieren einzelne geschichtliche Abhandlungen. Einen Meilenstein in dieser Hinsicht stellt die großangelegte Dokumentation der Geschichte des *Vereins der Berliner Künstlerinnen* dar, welche mit ungeheurem Engagement zum 125jährigen Jubiläum des älte-

⁴Vgl. Renate Berger, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1982; Brigitte Kerchner, *Beruf und Geschlecht. Frauenberufsverbände in Deutschland 1848–1908*. [Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 97], Göttingen 1992.

⁵Vgl. Birgit Gatermann, *Bildende Künstlerinnen in der Weimarer Republik 1919–1933*. Dissertation, Kiel 1988.

⁶Vgl. Carola Muysers, „In der Hand der Künstlerinnen fast allein liegt es fortan . . .“. Zur Geschichte und Rezeption des Berufsbildes bildender Künstlerinnen von der Gründerzeit bis zur Weimarer Republik. In: *Feministische Studien*, 14. Jg., Nr. 1, Mai 1996, S. 50–65, bes. S. 58f; *Die bildende Künstlerin: Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855–1945*. Hg. und kommentiert von Carola Muysers, Amsterdam/Dresden 1999, bes. S. 16.

sten deutschen Künstlerinnenvereins 1992 veröffentlicht wurde.⁷ Dieses Berliner Standardwerk und die jüngst erschienene Dissertation zur Geschichte des *Württembergischen Malerinnenvereins* von Edith Neumann⁸ stellen bisher die einzigen umfangreichen und entsprechend detaillierten Forschungsarbeiten zur Entwicklung lokaler Künstlerinnenvereine dar. Daneben finden sich kleinere Artikel oder Textabschnitte zu den Korporationen in München, in Karlsruhe, in Kassel, in Düsseldorf⁹, in Rostock und in Bremen in Veröffentlichungen zur lokalen Frauengeschichte oder Kunstszene¹⁰, welche jedoch gründlichere Recherchen nicht ersetzen können. Wie die Aufzählung verdeutlicht, fehlen grundlegende Darstellungen der Vereinsgeschichten also weitgehend. Zwar tauchen die Künstlerinnenvereinigungen in vielen Ausstellungs- oder Ausbildungszusammenhängen, in Biografien oder im Kontext von Institutionen der Frauenbewegung auf, doch mit der Namensnennung erschöpft sich meist die Information über die Bünde und die Vereine. Die Gestalt und der Aktionsraum der Künstlerinnenkorporationen bleiben im Dunkeln. Dieses Phänomen trifft im besonderen Maße auf die Verbandsorganisationen, den *Bund deutscher (und österreichischer) Künstlerinnenvereine*, den *Frauenkunstverband* und den *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* zu.

Die *GEDOK* hat die Anfänge ihrer Verbandsgeschichte im Auge behalten und insbesondere die Verdienste von Ida Dehmel¹¹ in vielen Publikationen und insbesondere in den Jubiläumsbänden¹² gewürdigt. Doch es wurde bisher

⁷Vgl. Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Ausstellungskatalog. Hg. von Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur und dem Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlin 1992.

⁸Vgl. Edith Neumann, *Künstlerinnen in Württemberg. Zur Geschichte des Württembergischen Malerinnen-Vereins und des Bundes Bildender Künstlerinnen Württembergs*. 2 Bde. [Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart, Band 81], Stuttgart 1999; siehe auch: Ein Haus blieb 100 Jahre lebendig. Ein Verein wird 90 Jahre alt. Bund Bildender Künstlerinnen e.V. 1893–1983, Stuttgart 1983.

⁹Eine umfangreiche historische Darstellung des *Vereins Düsseldorfer Künstlerinnen* ist in Vorbereitung und erscheint voraussichtlich im Winter 2001.

¹⁰Literaturhinweise sind den betreffenden inhaltlichen Ausführungen zu entnehmen.

¹¹Literatur siehe Kapitel III.1.

¹²Vgl. Sibylle Niester, *Die GEDOK. Interessenverband der Künstlerinnen 1926–1976*. In: Tendenzen, 17. Jg., Heft 107, Mai/Juni 1976, S. 28–31; 50 Jahre GEDOK Hannover, 1927–1977. Malerei, Plastik, Grafik, Kunsthandwerk, Musik, Literatur, Rezitation, Kunstfreunde. Festschrift, Hannover 1977; Angela A.–K. Weber, *Die Geschichte des Verbandes der Künstlerinnen und Kunstfreunde e.V. (Gedok)*. Schriftl. Hausarbeit im Rahmen der staatlichen Prüfung für das Lehramt an Sonderschulen, Universität Oldenburg 1986; Gegenlicht — 60 Jahre GEDOK. Ausstellung vom 19.6.–30.7.1986, GEDOK (Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstfreunde e.V.) in Zusammenarbeit mit der Staatlichen Kunsthalle Berlin, Berlin 1986; Fünfundzwanzig Jahre GEDOK Freiburg 1962–1987, Freiburg 1987;

noch nie der Versuch unternommen, auf der Grundlage einer breiteren Quellenbasis die ersten Jahre von 1926 bis 1933 zu beleuchten. Die historischen Wurzeln des Gedok-Verbandes und seiner Mitgliedsvereine im Hamburger Frauenklub und im *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* blieben unerforscht. Auch die Spannungen innerhalb der *Gedok*, welche durch die unterschiedliche Mitgliederstruktur und Geschichte der Anschlußvereine ausgelöst wurden, waren bisher kein Thema. Ganz abgesehen davon, steht die dringend erforderliche wissenschaftliche Darstellung der Verbandsgeschichte während des Dritten Reiches weiterhin aus. In der vorliegenden Untersuchung fand nur das Vereinsjahr 1933/34 Berücksichtigung. Die Geschichte der *Gedok* (und auch der anderen Vereinigungen) in der Zeit des Nationalsozialismus erfordert eine eigene Forschungsarbeit, um die kunst- und frauenideologischen Bedingungen unter dem Hitler-Regime sowie um die Kompetenzstreitigkeiten zwischen dem *Deutschen Frauenwerk* und der Reichskulturkammer einerseits und zwischen der Reichskammer der bildenden Künste und der Reichsschrifttumskammer andererseits zu erörtern. Ebenso unbefriedigend ist die Geschichtsschreibung über die Anfangsjahre der Gedok-Ortsgruppen, die bis 1933 aus der Taufe gehoben worden waren. Eine Ausnahme bildet die jüngst erschienene wissenschaftliche Bearbeitung der frühen Jahre der Gedok-Ortsgruppe Hannover durch Ines Katzenhusen¹³.

In gleichem Maße lückenhaft wie die Literatur zur Organisationsgeschichte stellt sich die Quellenlage dar. Trotz intensiver Suche fehlen für die meisten Vereinigungen die Gründungssatzungen. Ebenso werden eine nicht unerhebliche Zahl von Protokollen der Generalversammlungen, von Jahresberichten oder von Mitgliederlisten vermißt. Umfangreiche Vereinsnachlässe für den betreffen-

60 Jahre GEDOK Hannover 1927–1987. Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Literatur, Musik, Kunstfreunde, Hannover 1987; Angela A.–K. Weber, Die Geschichte des Verbandes der Künstlerinnen und Kunstfreunde (e.V.). Unveröffentl., maschinenschriftl. Vortragsmanuskript, vermutl. 1988/1989; Kontrapunkt. GEDOK gestern — heute. Dokumentation der GEDOK Rhein–Main–Taunus zum 50. Todestag von Ida Dehmel (1870–1942). Hg. v. Margarete Sorg, Wiesbaden 1992; 70 Jahre GEDOK. GEDOK — Republik der Künste. Avantgarde und Tradition. Bearbeitet von Roswitha Siewert. Hg. v. der GEDOK Schleswig–Holstein, Lübeck 1996; Die GEDOK 1926–2001. Hg. von GEDOK–Hamburg, Hamburg 2001. Perplex - Positionen und Perspektiven. 75 Jahre GEDOK Künstlerinnenverband. Katalog der Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn. Hg. von Ursula Toyka-Fuong, Köln 2001.

¹³Ines Katzenhusen, Gedok Hannover. In: Adelige, Arbeiterinnen und . . . Frauenleben in Stadt und Region Hannover. Hg. v. Karin Ehrich und Christiane Schröder, Hannover 1999, S. 211–237.

den Zeitraum sind kaum mehr vorhanden, eine seltene Ausnahme stellen die Vereinsarchive des *Bundes Bildender Künstlerinnen Württembergs* (ehemals *Württembergischer Malerinnenverein*)¹⁴ und des *Verbandes der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstförderer*¹⁵ dar.

Die vorliegende Arbeit stützt sich auf Protokolle, Satzungen, Mitgliederlisten, Mitteilungsblätter, Jahresberichte, private Briefe oder Behördenschriftverkehr. Die Vereins- und Verbandsgeschichten konnten durch die Kombination von Informationen unterschiedlichster Herkunft rekonstruiert werden¹⁶, wobei nicht auszuschließen ist, daß das Bild von den lokalen Aktivitäten der Vereinigungen noch weiter ergänzt werden kann. Insbesondere die Beziehungen der Künstlerinnengemeinschaften zu den Korporationen der örtlichen Kunstszene und Frauenbewegung lassen auf zukünftige Forschungsergebnisse hoffen.¹⁷

Die schwer zugänglichen, unveröffentlichten Schriftstücke und Unterlagen, welche für die vorliegende Untersuchung herangezogen wurden, stammen aus Privatbesitz sowie aus öffentlichen Institutionen und Forschungseinrichtungen, aus Museen und Bibliotheken sowie aus Vereins-, Stadt-, Landes-, Staats-, Bundes- und Universitätsarchiven. Wichtige Quellen bargen die Archive der Registergerichte, die den Amtsgerichten unterstellt sind. So verwaltet zum Beispiel das Amtsgericht Hamburg Unterlagen des Gedok-Verbandes, die bis ins Jahr 1930 zurückreichen. Eine wertvolle Ergänzung der Originalquellen boten die schriftlichen Nachlässe von Ida Dehmel, Eugenie Kaufmann, Dora Horn-Zippelius und Elsa Bruckmann. Es handelt sich dabei um Vereinsmaterialien, Schriftwechsel, Fotos oder Testamentunterlagen, welche weitgehend unveröffentlicht sind. Ein Teil des umfangreichen Briefwechsels aus dem Nachlaß Ida Dehmels (insbesondere der Schriftwechsel mit ihrer Schwester Alice Bensheimer), der zum Bestand des Dehmel-Archivs in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg gehört, wurde vor dem Hintergrund der Organisationsgeschichte von Künstlerinnen ausgewertet und erlaubt neue Einblicke in die Verbandstätigkeit der Gedok-Initiatorin. Der Nachlaß der Malerin Dora Horn-Zippelius stellte ebenfalls eine wertvolle und

¹⁴Den Zugang zu ausgewählten Quellen verdanke ich der Kunsthistorikerin Dr. Edith Neumann, die eine Dissertation über die Geschichte des *Württembergischen Malerinnenvereins* verfaßt hat.

¹⁵Die historischen Unterlagen des Verbandes sind weitgehend aus der Zeit nach 1945.

¹⁶Auch die Forschungsarbeit zur Geschichte des *Vereins der Berliner Künstlerinnen* konnte kaum auf eigenes Archivmaterial aus der Zeit vor 1945 zurückgreifen. Die historische Rekonstruktion gelang auf der Grundlage von Zeitschriften, Zeitungen und Publikationen.

¹⁷Leider ist viel zu wenig über schriftliche Nachlässe von Künstlerinnen bekannt, weil diesen Dokumenten von kunsthistorischer Seite gemeinhin wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird.

unverzichtbare Quelle zur Rekonstruktion der Geschichte des *Malerinnenvereins Karlsruhe*, des *Bundes badischer Künstlerinnen* und der *Gedok* dar. Das veröffentlichte Tagebuch von Käthe Kollwitz erwies sich als ergänzende Informationsquelle.¹⁸ Viele Detailinformationen und Hintergründe lieferten Vereinsmitteilungen, Ausstellungskritiken, Berichte von Gründungsversammlungen oder Jahrestagungen in einschlägigen Kunstzeitschriften und in überraschend hohem Maße auch in Vereinsorganen der Frauenbewegung.¹⁹ Auf eine systematische Durchsicht der Lokalpresse wurde allerdings verzichtet.

Die Darstellung der Geschichte der lokalen Vereine und der überregionalen Verbände vollzieht sich in drei Hauptkapiteln, welche die Geschichte der Spitzenverbände, des *Bundes deutscher (und österreichischer) Künstlerinnenvereine*, des *Frauenkunstverbandes* und der *Gedok* behandeln. Sie werden jeweils durch einen Vorspann eingeleitet, in dem die wichtigsten Entwicklungen der entsprechenden Phase in der Organisationsgeschichte der Künstlerinnen zusammengefaßt sind. Diesen Kurzdarstellungen folgen Unterkapitel über die lokalen Vereine, welche entweder einen entscheidenden Anteil an der Verbandsgründung hatten oder auf neue Entwicklungen hinweisen oder durch eine besondere Charakteristik gekennzeichnet sind. So stellen der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* und der *Künstlerinnenverein München* nicht nur Vorbilder für nachfolgende Vereinsgründungen dar, sondern sie bestimmten weitestgehend die Geschicke des ersten Dachverbandes, des *Bundes deutscher (und österreichischer) Künstlerinnenvereine*. Der *Bremer Malerinnenverein* steht beispielhaft für die kleinsten Gemeinschaften, deren Mitglieder sich ganz oder zumindest vornehmlich aus Künstlerinnenkreisen rekrutierten. Der *Malerinnenverein Karlsruhe* kann exemplarisch für solche Verhältnisse betrachtet werden, wie sie in kleinen bis mittelgroßen Künstlerinnenvereine anzutreffen waren. Außerdem wird vor dem Hintergrund der Aktivitäten der Karlsruher Korporation die neue Qualität der Vereinsarbeit deutlich, um die es dem *Bund badischer Künstlerinnen* bei seiner Gründung 1912 ging. Die moderne Mannheimer Künstlerinnenorganisation ist als Vorläuferin für den *Frauenkunstverband*, und indirekt auch für den *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* zu betrachten. Die *Gedok* wiederum entwickelte sich aus dem *Bund niederdeutscher Künstlerinnen*, der im Laufe seiner Geschichte durch den Anschluß von Ortsgruppen zu einem Verband heranwuchs. Einen zusammenfassenden Rückblick bildet den Schluß.

¹⁸Käthe Kollwitz, Die Tagebücher. Hg. v. Jutta Bohnke-Kollwitz, Berlin 1989.

¹⁹Siehe Quellen- und Literaturverzeichnis.

Kapitel I

Selbsthilfe und Kontaktpflege. Die Aufgaben und Ziele der zwischen 1867 und 1908 gegründeten Künstlerinnenvereinigungen und das erste überregionale Netzwerk

Die ersten Künstlerinnenvereinigungen entstanden zum Zwecke der gesellschaftlichen Vernetzung, der rechtlichen und der sozialen Sicherung und der selbstorganisierten Berufsbildung. Die Frauenbildungs- und Frauenerwerbsbewegung unterstützte diese Vereinsgründungen.

Die Motivation zum Zusammenschluß ging meist von künstlerisch aktiven Frauen aus, welche den Kontakt zu Kolleginnen suchten. Die meisten Vereinigungen nahmen Personen aus dem gehobenen Bürgertum sowie aus Salon- und Hofkreisen als Mitglieder auf, mit deren Hilfe es gelang, sich in der Gesellschaft und in der lokalen Kunstszene Anerkennung zu verschaffen. Sie bildeten das kaufkräftige Publikum für die Verkaufsausstellungen, die Weihnachtsmessen oder auch die Losaktionen der Vereine.

Das Vereinsleben der Korporationen, die im 19. Jahrhundert gegründet wurden, wird am Beispiel der Organisationen in Berlin, München, Karlsruhe und Bremen deutlich: Als erste Berufsorganisation bildender Künstlerinnen und gleichzeitig als erste Kunstkorporation für Mäzeninnen nahm der 1867 gegründete *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* eine Vorreiterrolle ein. Seine Aus- und Fortbildungsanstalt, seine Kranken-, Pensions-, Darlehens- und Unterstützungskassen sowie die Stiftungen und die verschiedenen Maßnahmen zur Förderung der künstlerischen Produktion (Wettbewerbe, Stipendien, Losaktionen, Ausstellungen und Verkaufsmessen) wurden zum Vorbild für nachfolgende Vereine.

Mit der Gründung des *Künstlerinnenvereins München* im Jahre 1882 wurde ein Modell geschaffen, das die Verantwortung für die Berufsorganisation weitgehend den Künstlerinnen überließ. Während in Berlin vorwiegend die kunstliebenden Mitglieder über das Vereinsgeschehen bestimmten, billigten die Münchnerinnen ihren Kunstfreundinnen kein Stimmrecht in der Mitgliederversammlung zu.

Am Münchner Satzungsmodell orientierten sich nachfolgende Gründungen, so der *Württembergische Malerinnenverein* und der *Malerinnenverein Karlsruhe*. Letzterer engagierte sich besonders im kunstgewerblichen Bereich für Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten und bot seinen Mitgliedern gesellige Unterhaltung.

Das Beispiel des *Bremer Malerinnenvereins* verdeutlicht die Verhältnisse einer kleinen Organisation, der zunächst nur kunstaustübende Frauen angehörten. Ein beschränkter finanzieller Handlungsspielraum erlaubte selten mehr als intime Zusammentreffen und Verkaufsausstellungen mit kleinformatigen oder nützlichen Kunstobjekten. Als sich die Bremer Vereinigung 1918 für Kunstfreundinnen öffnete, mußten die Satzung und das Vereinsprogramm an den Bedürfnissen dieser neuen Mitgliedergruppe ausgerichtet werden, denn es galt, die kunstliebenden Damen mit Hilfe von kulturellen Veranstaltungen und anderen Aktionen am Vereinsleben zu beteiligen.

Die Künstlerinnenvereinigungen verzeichneten in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg die höchsten Mitgliederzahlen. Diese Entwicklung ging mit einem enormen Anwachsen der Berufsgruppe einher. Gleichzeitig entstanden in den Städten Berlin, Kassel, Braunschweig, Schwerin, Dresden, München und Düsseldorf weitere Korporationen. Die steigende Zahl von Malerinnen, Bildhauerinnen, Grafikerinnen und Kunstgewerblerinnen kündigte sich bereits um die Jahrhundertwende an. In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts überflutete eine Vielzahl von Studentinnen die Unterrichtsangebote und Seminare der Damenakademien sowie die Akt-, Skizzier- oder Lithografie-kurse. Diese wurden von den Künstlerinnenvereinen unterhalten, um bis zur vollständigen Öffnung der Kunsthochschulen für Studentinnen die künstlerische Ausbildung von Frauen zu verbessern.

Mit dem *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* wurde 1908 auf Initiative des *Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* und des *Künstlerinnenvereins München* die erste überregionale Interessengemeinschaft für bildende Künstlerinnen in Deutschland gegründet. Die

beiden Massenorganisationen bestimmten weitgehend das Verbandsgeschehen, denn es schlossen sich zunächst nur junge oder gerade erst gegründete Künstlerinnengruppen der Spitzenkorporation an. Die kleineren und jungen Vereine hofften, vom Erfahrungsvorsprung und vom Informationsnetz der großen Traditionsvereine profitieren zu können. Jene älteren Künstlerinnenkorporationen mittlerer Größe — das sind die Vereine in Leipzig, in Karlsruhe, in Magdeburg und in Stuttgart — konnten sich 1908 nicht für die reichsweite Organisationsform erwärmen. Die Beitrittsfrage offenbarte die unterschiedlichen Ansichten über die Verbandsstrukturen, aber auch die Abhängigkeit von Protektoraten und von den Länderregierungen, welche über die Kulturhoheit verfügten.

Der Bundesverband vertrat die Auffassung, Frauen hätten in den künstlerischen Entscheidungsgremien mitzuarbeiten und keine eigenen Frauenausstellungen zu veranstalten. Seine Mitgliedsvereine vermieden die Isolierung vom allgemeinen Kunstgeschehen und suchten die männliche Konkurrenz. Sie verfaßten keine Petitionen, die die Öffnung der staatlichen Unterrichtsanstalten für Frauen gefordert hätten. Die gleichberechtigte Behandlung von männlichen und weiblichen Kunststudierenden wurde als zwangsläufige Folge einer natürlichen Entwicklung und nicht als Resultat einer gezielten Bemühung betrachtet. Hinter dieser Zurückhaltung stand auch die Befürchtung, die florierenden Schulen der Künstlerinnenkorporationen könnten in Mißkredit geraten und der Unterrichtsbetrieb durch die Streichung der dringend benötigten städtischen und staatlichen Zuschüsse nicht mehr am Leben erhalten werden.

1 Der Verein der Künstlerinnen (und Kunstfreundinnen) zu Berlin

Der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* wurde am 13. Januar 1867 als erste Berufsorganisation bildender Künstlerinnen im Deutschen Reich gegründet.¹ Die weiblichen Kunstschaaffenden schlossen sich zusammen, um sich gegenseitig in künstlerischer und sozialer Hinsicht zu unterstützen. Dies wird deutlich an den Vorgängen, die der Überlieferung nach den Anstoß zur Gründung gaben: Rosa Petzel (*1831), Clara Heinke, Clara Oenicke (1818–1899) und Marie Remy (1829–1915) und andere Malerinnen waren in der Dresdener Gemäldegalerie beim Kopieren von Bildern aufeinander aufmerksam geworden und vereinbarten, untereinander Kontakt zu halten. Die Frauen nutzten ihre Bekanntschaft zum Austausch über berufliche Schwierigkeiten und zur gegenseitigen künstlerischen Anregung. Der unbemerkte Tod einer notleidenden Kollegin aus diesem Kreis veranlaßte die Künstlerinnen, die lockere Verbindung enger zu schließen.²

Einflußreiche und erfahrene kunstfördernde Damen und Herren, darunter Wilhelm Adolf Lette (1799–1868), der Gründer des *Vereins zur Förderung höherer Frauenbildung und Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts*, bereiteten die Vereinsgründung vor.³ Da weiblicher Künstlerschaft bis dahin gesellschaftliche Anerkennung, soziale Absicherung sowie fundierte und finanziell erschwingliche Ausbildungsmöglichkeiten verwehrt geblieben waren, bestimmten die Gründungsmitglieder als Zweck des Vereins die “Förderung gemeinsamer Interessen”, die “wechselseitige Unterstützung im Leben und in der Kunst” und die “Einrichtung . . . verschiedener Unterrichts-Angelegenheiten”⁴.

¹In England bestand seit 1857 die *Society of Female Artists* (1872 umbenannt in *Society of Lady Artists*, 1899 umbenannt in *Society of Women Artists*) und seit 1879 die *Manchester Society of Women Painters*. In Frankreich wurde erst 1881 die *Union des Femmes Peintres et Sculptures* und 1892 die *Société des Femmes Artistes* gegründet.

²Vgl. Ursula März, *Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin*. In: *Zur Physiologie der bildenden Kunst. Künstlerinnen, Multiplikatorinnen, Kunsthistorikerinnen*, Berlin 1985–1987. Porträts, Materialien, Register, Ladengalerie, Berlin 1987, S. 644; Adelheid Koritz-Dohrmann, *Verein der Berliner Künstlerinnen e. V. Die Geschichte des Vereins im Rechtsverkehr*. In: *Profession ohne Tradition*, S. 403; *Chronik des Vereins der Berliner Künstlerinnen 1867–1992*. In: *Profession ohne Tradition*, S. 426f.

³Lette formulierte auch die Satzung. Zu den männlichen Gründungsmitgliedern gehörten auch Werner von Siemens (langjähriger Schatzmeister), Oskar Begas, Julius Schrader und Karl Bormann. Die ausgewählten Honoratioren stammten aus dem liberalen Bürgertum.

⁴Statuten des Vereins der Künstlerinnen 1873, Paragraph 1. Die Gründungssatzung von 1867 ist verschollen, lediglich Paragraph 1 wird inhaltlich in der Zeitschrift *Der Arbeiter-*

Die bildungspolitischen, sozialfürsorgerischen und kunstfördernden Aspekte der Vereinsarbeit im 19. Jahrhundert

Als vorrangiges Ziel strebte die junge Vereinigung an, die Aus- und Fortbildungssituation bildender Künstlerinnen zu verbessern. Dies war dringend geboten, denn von seiten der deutschen Länder waren die Möglichkeiten für ein Kunsthochschulstudium von Frauen sehr begrenzt. Die Akademien beschränkten in jeweils unterschiedlicher Weise die Anzahl der Schülerinnen und der Studienjahre, den Zugang zum Aktstudium und zu den Meisterklassen. Benachteiligt wurden Frauen weiterhin bei der Vergabe von Wettbewerbspreisen, Schul- und Reisestipendien sowie durch höhere Studiumskosten.⁵ Den allermeisten Schülerinnen blieb nur der Weg über ein autodidaktisches Studium oder über kostspieligen, meist jedoch unzulänglichen Privatunterricht. Eine professionelle Ausbildung boten diese beiden Möglichkeiten keineswegs.

Eine "grundlegende und systematische künstlerische Ausbildung".

Die Zeichen- und Malschule

Um so notwendiger schien privates Engagement. Der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* richtete deshalb eine Zeichen- und Malschule ein, welche am 19. Oktober 1868 ihren ersten Unterricht für Studentinnen aufnahm.⁶ Mit dieser vereinseigenen Unterrichtsstätte war "erstmalig eine öffentliche Institution [geschaffen worden], an der Frauen eine grundlegende und systematische künstlerische Ausbildung"⁷ erhielten. Die Schule erfreute sich wachsender Beliebtheit: Die Schülerinnenzahl stieg um die Jahrhundertwende

freund. Zeitschrift des Centralvereins in Preußen für das Wohl der arbeitenden Klassen, Berlin, 4. Jg., 1866, S. 451–452 wiedergegeben. Es ist davon auszugehen, daß die Gründungssatzung mit den Statuten von 1873 "mit hoher Wahrscheinlichkeit nahezu identisch" ist. Die Korporationsrechte — der Verein erhielt die Eigenschaften und Rechte einer juristischen Person — wurden dem Verein 1873 verliehen. — Vgl. Koritz–Dohrmann, *Geschichte des Vereins im Rechtsverkehr*. In: *Profession ohne Tradition*, S. 400f.

⁵Vgl. Ulrike Wolff–Thomsen, *Lexikon Schleswig–Holsteinischer Künstlerinnen*. Hg. v. Städtischen Museum Flensburg, Heide 1994, S. 15–19; Berger, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert*, S. 92–94; Dietmar Fuhrmann und Klaus Jestaedt, "...alles Das zu erlernen, was für eine erfolgreiche Ausübung ihres Berufes von ihnen gefordert wird...". Die Zeichen- und Malschule des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: *Profession ohne Tradition*, S. 353f. Über die Anfänge der staatlichen Künstlerinnenausbildung in Württemberg siehe: Neumann, *Künstlerinnen in Württemberg*, S. 22–56.

⁶Vgl. Fuhrmann und Jestaedt, *Die Zeichen- und Malschule des Vereins der Berliner Künstlerinnen*. In: *Profession ohne Tradition*, S. 353.

⁷Chronik des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: *Profession ohne Tradition*, S. 426.

— in der Hochzeit der Schule — auf über 400.⁸ Nach mehrmaligen Umzügen in größere Räumlichkeiten gelang es im Jahre 1911, sogar ein eigenes Haus für die Schule und den Verein zu erwerben.⁹ Ab 1875 konnte auch der Unterricht im Aktzeichnen, nach damaligem Verständnis die höchste Stufe des Kunststudiums, besucht werden. Dieses Angebot verdeutlicht die Bemühungen des Vereins, eine dem Akademiestudium adäquate Ausbildung zu schaffen. Daß die Zeichen- und Malschule des Berliner Vereins angehenden Künstlerinnen eine umfassende und qualitätsvolle Ausbildung ermöglichte, dafür stehen die Namen der bekannten Schülerinnen wie Clara Siewert (1862–1944/45), Maria Slavona (1865–1931), Käthe Kollwitz (1867–1945) und Paula Modersohn-Becker (1876–1907). Ab 1871 leiteten ausschließlich Direktorinnen die Schule, während sich das Lehrpersonal aus professionellen Kunstschaaffenden beiderlei Geschlechts zusammensetzte. Der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* schloß in den 1870er Jahren¹⁰ seiner Unterrichtsanstalt ein Seminar zur Ausbildung von Zeichenlehrerinnen an. Die offizielle Bezeichnung der Anstalt lautete fortan *Zeichen- und Malschule — nebst staatlich anerkanntem Zeichenlehrerinnenseminar*. Das Angebot, die Ausbildung zur freien Künstlerin und zur Zeichenlehrerin miteinander zu kombinieren, schuf vielen kunstausübenden Frauen eine Existenzgrundlage.¹¹

“Zur Unterstützung und Bestärkung der Konkurrenzfähigkeit”.

Die Vereinsausstellungen

Mit der Einrichtung einer Ausbildungsstätte allein war es jedoch nicht getan, man mußte die Kunstwerke auch der Öffentlichkeit und einem kaufwilligen Publikum präsentieren. Deshalb wurde in den Statuten von 1873 festgelegt, daß in jedem zweiten Jahr Werke der Vereinskünstlerinnen verlost werden sollten. Diese verpflichteten sich beim Eintritt in die Korporation, für die Losaktion

⁸Im Jahre 1898 erreichte die Anzahl der Schülerinnen mit 420 einen Höchststand.

⁹Das Haus wurde am Schöneberger Ufer 38 in Berlin errichtet. — Vgl. Fuhrmann und Jestaedt, Die Zeichen- und Malschule des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: Profession ohne Tradition, S. 354.

¹⁰Vgl. auch Fuhrmann und Jestaedt, Die Zeichen- und Malschule des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: Profession ohne Tradition, S. 356; Ursula März, Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin. Unveröffentlichte Magisterarbeit, maschinenschriftl. Manuskript, Bonn 1987, S. 63. — Die Einrichtung des Zeichenlehrerinnenseminars vermuteten Fuhrmann/Jestaedt um 1871, während März die Jahreszahl 1876 nennt. Auf die unterschiedliche Datierung weist Neumann hin: Neumann, Künstlerinnen in Württemberg, S. 295, Fußnote 70.

¹¹Vgl. Chronik des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: Profession ohne Tradition, S. 426.

eine eigene Arbeit kostenlos zur Verfügung zu stellen.¹² Die Berlinerinnen verbanden mit dieser Veranstaltung eine Präsentation “sowohl verkäuflicher als nicht verkäuflicher Kunstgegenstände”¹³.

Für viele Künstlerinnen waren diese Ausstellungen die einzige Gelegenheit, mit einem breiteren Publikum in Kontakt zu treten. Die Schau diente als Leistungsnachweis gegenüber der Öffentlichkeit und als Leistungsvergleich mit Berufskolleginnen ohne die entsprechende “männliche Dominanz”¹⁴. Mit den Eintrittsgeldern und der Verlosung bzw. dem Verkauf von Kunstwerken erwirtschaftete die Organisation erhebliche Gewinne, die größtenteils den Sozialkassen des Vereins zugute kamen und den Verein auf eine solide finanzielle Basis stellten.¹⁵ Die Anzahl der Ausstellenden und die Anzahl der Exponate¹⁶ stiegen im Laufe der Jahrzehnte beträchtlich.

Neben den Kunstaustellungen organisierte die Künstlerinnenvereinigung auch kunstgewerbliche Weihnachtsmessen. Nachdem sich der Verein in den Jahren 1877/78 an den Messen im Architektenhaus beteiligt hatte, griff er zehn Jahre später diese Art von Verkaufsausstellung wieder auf und führte sie nun unter eigener Regie durch. Die weihnachtlichen Veranstaltungen erfreuten sich besonders in den 1890er Jahren großer Beliebtheit und ermöglichten deutliche Gewinne.¹⁷

Zur “Unterstützung und Bestärkung der Konkurrenzfähigkeit”¹⁸ innerhalb der Berliner Vereinigung wurden neben den verschiedenen Ausstellungen im ein- bis zweijährigen Rhythmus thematische Wettbewerbe ausgeschrieben.¹⁹

¹²Satzung 1873, Paragraph 5.

¹³Satzung 1873, Paragraph 2.

¹⁴Chronik des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: Profession ohne Tradition, S. 426.

¹⁵Bereits bei der ersten Kunstaustellung im Gründungsjahr 1867 betrug die Einnahmen aus der Lotterie 3300 Mark. — Vgl. ebd., S. 427.

¹⁶Waren es 1873 noch 63 Künstlerinnen, die sich an der Vereinsausstellung beteiligten, nutzten in den Jahren 1888/1890 circa 130 Ausstellerinnen diese Gelegenheit. Im Jahre 1896 waren 172 Kunstschaffende mit 350 Werken vertreten. Konnten 1871 über 160 Arbeiten gezeigt werden, waren es sieben Jahre später 232, im Jahre 1880 sowie in den 1890er Jahren sogar über 300 Exponate. — Vgl. ebd., S. 427–435.

¹⁷Vgl. ebd. — Bei den weihnachtlichen Messen wurden Einnahmen bis zu 15000 Mark erzielt.

¹⁸Chronik des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: Profession ohne Tradition, S. 431.

¹⁹Der Erfolg dieser Ausschreibungen war sehr unterschiedlich: Trotz der Vergabe von Preisgeldern nahmen nur fünf bis dreißig Künstlerinnen an den sogenannten Konkurrenzen teil. Im Jahre 1886 beteiligten sich zum Thema “Figürliche Kompositionen” lediglich fünf Künstlerinnen; dreißig Bewerbungen gingen im Jahre 1900 zum Thema “Ein Porträt mit Händen, Ölgemälde” ein. — Vgl. ebd., S. 426–437.

Die Sozialeinrichtungen

Der Künstlerinnenverein in Berlin besaß bereits in den ersten Vereinsjahren²⁰ eine eigene Darlehenskasse. Beim Eintritt in die Korporation mußten die Künstlerinnen sechs Mark in diese Kasse bezahlen. Das Selbsthilfeprojekt finanzierte sich aus Spenden und aus jährlichen Beiträgen der Künstlerinnen.²¹ Verwaltet wurde die Darlehenseinrichtung von einem Komitee²², dessen Mitglieder der Vereinsvorstand wählte. Für die "Darlehns- und Unterstützungskasse" wurde 1870 ein eigenes Statut²³ verfaßt. Die Künstlerinnen erhielten auf Gesuch ein Darlehen für die Dauer eines Jahres, oder es wurden für diese Summen Ankäufe getätigt.²⁴

Mit der Einrichtung einer Pensionskasse im Jahre 1885 und einer Krankenhilfskasse im Jahre 1910 weiteten sich die Möglichkeiten der sozialen Unterstützung und Absicherung aus. Ab dem Jahre 1913 war der Beitritt in die Pensions-, die Darlehens-, die Unterstützungs- und die Krankenkasse für alle Neueintretenden Künstlerinnen Pflicht. Zu diesem Zeitpunkt besaßen alle Sozialwerke der Vereinigung eigene Satzungen. Es ist jedoch zu vermuten, daß die Hilfskassen Krieg und Inflation nicht überlebt haben.

Die Rolle der Kunstfreundinnen und Ehrenmitglieder bis zum Ersten Weltkrieg

Kunstliebende Frauen, sogenannte Kunstfreundinnen, konnten beim *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* zum ersten Mal in einem Verein von Kunstschaffenden aktiv werden.²⁵ Es genügte die einfache Anmeldung oder der Vorschlag eines Vereinsmitglieds, um im Künstlerinnenverein Berlin als Kunstfreundin aufgenommen zu werden.

²⁰Die Darlehenskasse wurde im November 1868 eingerichtet, ab Mai 1870 wurde sie als Darlehens- und Unterstützungskasse geführt.

²¹Die Beiträge betragen mindestens 1,50 Mark.

²²Das Komitee setzte sich aus einer Vorsitzenden, einer Schrift- und Kassenführerin, dem Schatzmeister und zwei Beisitzerinnen zusammen.

²³Siehe Abdruck des Statuts: Koritz-Dohrmann, Verein der Berliner Künstlerinnen im Rechtsverkehr. In: *Profession ohne Tradition*, S. 405.

²⁴Bis zu einem Betrag von 150 Mark wurden keine Zinsen, ab 300 Mark wurden vier Prozent Zinsen verrechnet. Rückzahlungen konnten ratenweise erfolgen. — Vgl. ebd., S. 403 und S. 405.

²⁵Vgl. Susanne Jensen, "Wo sind die weiblichen Mäzene . . . ?" Private Kunstförderung im "Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin". In: *Profession ohne Tradition*, S. 299. — In Berlin ließ zum Beispiel die *Vereinigung der Kunstfreunde* erst 1883 Frauen als Mitglieder zu. Unter den Kunstvereinen nahm er in dieser Beziehung eine Vorreiterrolle ein.

Die kunstinteressierten Damen hatten Gelegenheit, auf den Jahresausstellungen eigene Werke dem Publikum vorzustellen. Ihre Ausstellungsstücke wurden nicht verkauft und streng getrennt von den Werken der Künstlerinnen aufgehängt. Denn die Sorge, die Exponate der Kunstschaffenden könnten mit denjenigen der Kunstfreundinnen vermennt werden, war stets gegenwärtig. Der Verein öffnete darüber hinaus die Zeichen- und Malschule für solche Frauen, die mit ihren künstlerischen Aktivitäten keine berufliche Zukunft bzw. keinen Erwerb verbanden. Mit dieser Einbeziehung von Frauen, die dem sogenannten Dilettantismus zugerechnet wurden, begab sich der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* allerdings auf eine Gratwanderung, wengleich der Unterricht der professionellen Schülerinnen und der Kunstliebhaberinnen getrennt erfolgte.

Weibliche Kunstaübung und der Dilettantismus

Ursprünglich wurde die Bezeichnung Dilettantismus auf kunstliebende Personen angewandt. Im 19. Jahrhundert veränderte sich die Bedeutung des Wortes. Nun verstand man unter Dilettantismus eine künstlerische Betätigung ohne spezielle Ausbildung oder fachliche Kenntnis. Die Folge war, daß der Begriff mit einem abwertenden Beigeschmack versehen wurde. Vor dem Hintergrund weiblicher Kunstaübung bezeichnete man als Dilettantinnen die Frauen, die nicht darauf angewiesen waren, mit einer künstlerischen Tätigkeit ihren Lebensunterhalt zu verdienen oder auf dem Kunstmarkt mit den Werken von professionellen Malern und Bildhauern zu konkurrieren. Meist handelte es sich um Damen höherer Gesellschaftsschichten, zu deren Repräsentationspflichten es gehörte, sich den schönen Künsten zuzuwenden. In den wenigsten Fällen war ihren künstlerischen Studien eine systematische und gründliche Berufsausbildung vorausgegangen, weshalb der Begriff Dilettantismus auch im Sinne von oberflächlicher Kunstaübung angewandt wurde. Die mangelnde Professionalität dieser Frauen nutzte die Kunstkritik, allen Künstlerinnen eine ernsthafte Kunstproduktion abzusprechen.²⁶

Geistes- und kulturgeschichtlichen Theorien des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts verbreiteten die Thesen von der angeblich mangelnden Befähigung des weiblichen Geschlechts zur Genialität. Diese Argumentation

²⁶Vgl. Ruth Nobs-Greter, *Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung*, Zürich 1984; diess., *Kunsturteil und Geschlechterideologie. Aspekte eines Zusammenspiels*. In: *Das verborgene Museum I. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*. Hg. v. der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V., Berlin 1987, S. 10–14; siehe auch: Karl Scheffler, *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1908.

stützte die Unterscheidung zwischen jeweils spezifisch weiblichen und männlichen Eigenschaften: Der Mann verkörpere das geistige, rationale, die Frau das sinnliche, triebhafte Naturprinzip. Während das männliche Geschlecht dem aktiven, neuschaffenden Bereich zugeordnet wurde, schrieb man der Frau bewahrende und passive Eigenschaften und somit vor allem die Mutterrolle als ausschließliche Lebensaufgabe zu. Diese Ideologie ermöglichte es, Frauen von kulturellen und ökonomischen Lebensvollzügen fernzuhalten. Die Ausgrenzung aus dem Kunstbetrieb, aus dem Vereinsgeschehen und aus den öffentlichen Ausbildungsstätten sowie die soziale und wirtschaftliche Abhängigkeit des weiblichen Geschlechts verstärkten bzw. bewirkten jedoch, daß es kaum einer Frau gelang, das gleiche künstlerische Niveau wie ihre Kollegen zu erreichen.²⁷

Nach der Jahrhundertwende setzte sich die These vom eigenständigen weiblichen Beitrag zur Kultur durch. Sie ging von einer spezifisch weiblichen Kreativität aus, die keine gleichartige, aber eine gleichwertige Kunst der Geschlechter voraussetzte. In Verbindung mit den Begriffen Mütterlichkeit und Weiblichkeit gelang es im zweiten und dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts der Kunst von Frauen eine neue positive Wertigkeit zu verleihen. In einem weiteren Schritt wurde die Idee von einer weiblichen Schöpferkraft geboren. Am Ende der 1920er Jahre entstand der Begriff der mütterlichen Genialität.²⁸

*“Kunstfreundinnen und vom Vorstand zu ernennende Ehrenmitglieder”.
Die Kunstinteressierten und das königliche Protektorat*

Die Zulassung von künstlerisch ambitionierten Kunstfreundinnen im *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* ist aus ideologischer Sicht als Widerspruch zum Ziel der Vereinigung anzusehen, weiblichen Dilettantismus in der Kunst zu überwinden. Susanne Jensen interpretiert die Öffnung der Ausstellungen und des Malunterrichts “als ein Zugeständnis an die Geldgeberinnen”²⁹.

Die Berliner Künstlerinnen rechneten in mehrfacher Hinsicht mit den finanziellen Mitteln der Kunstliebhaberinnen und -förderinnen: beim Mitgliedsbeitrag, beim Kauf von Kunstwerken, bei Spenden, bei der Vergabe von privaten Stipendien³⁰ an die Vereinskünstlerinnen und nicht zuletzt beim Kauf von

²⁷Vgl. Berger, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert, S. 58ff.; Marina Sauer, Dilettantinnen und Malweiber. Künstlerinnen im 19. und 20. Jahrhundert. In: Das verborgene Museum, S. 21–31.

²⁸Vgl. Die Bildende Künstlerin, S. 13–35, bes. 20–25.

²⁹Jensen, Private Kunstförderung. In: Profession ohne Tradition, S. 299.

³⁰Seit den 1890er Jahren wurden sowohl vom Verein als auch von Kunstfreundinnen Stipendien vergeben. — Vgl. ebd., S. 309; Chronik des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In:

zusätzlichen Losen über die drei Lose hinaus, die jede Kunstfreundin zu der alle zwei Jahre stattfindenden Aktion gratis erhielt.

Die Künstlerinnen profitierten nicht nur von der Finanzkraft, sondern auch von den persönlichen Kontakten zu den Kunstförderinnen. Diese konnten als Sammlerinnen sowie Auftraggeberinnen und -vermittlerinnen tätig werden. Und nur ihnen war es dank ihrer sozialen Stellung möglich, die Künstlerinnen in die Berliner Gesellschaft einzuführen. Nicht wenige der Kunstfreundinnen, die sich häufig auch in der Vorstandschaft engagierten, stammten aus Salonkreisen, in denen entsprechende Verbindungen zwischen den Künstlerinnen und dem Hof wie dem gehobenen Bürgertum hergestellt wurden.³¹

Der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* finanzierte sich aber nicht nur über die genannten mäzenatischen Zuwendungen, über Mitgliedsbeiträge und Ausstellungserlöse, sondern auch über staatliche und städtische Subventionen.³² Das Preußische Kultusministerium bewilligte 1874 eine jährliche Unterstützung von 1500 Mark. Der staatliche Zuschuß wurde mehrmals erhöht, zuletzt im Jahre 1911 auf 5000 Mark.³³ Die preußische Regierung machte mit ihrer Subventionspolitik deutlich, daß sie eher bereit war, die weibliche Zeichen- und Malschule zu fördern als Kunststudentinnen an der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin zuzulassen oder die Schule zu verstaatlichen, wie der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* wünschte³⁴.

Der Berliner Königshof übernahm das Protektorat des *Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin*.³⁵ Die Schirmherrschaft brachte zum Ausdruck, daß die königliche Familie der Organisation ihre Anerkennung aussprach. Wenn die Herrscherfamilie die Künstlerinnenausstellungen besuchte oder Werke ankaufte, dann zog dies automatisch das Interesse des bürgerlichen Publikums nach sich. Verbesserte das königliche Protektorat das gesellschaftliche Image und die finanziellen Einkünfte der Vereinigung, so eröffnete sich der angeschlagenen Monarchie wiederum ein Profilierungsbereich, der seinen

Profession ohne Tradition, S. 432f.

³¹Vgl. Jensen, Private Kunstförderung. In: Profession ohne Tradition, S. 301.

³²Vgl. Petra Wilhelmy-Dollinger, Die Berliner Salons und der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin. In: Profession ohne Tradition, S. 341.

³³1897 und 1903 erhielt der Verein einen Zuschuß von 2400 Mark. Die regelmäßigen Staatszuwendungen flossen bis 1916. — Vgl. Chronik des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: Profession ohne Tradition, S. 429 und S. 434f.; Jensen, Private Kunstförderung. In: Profession ohne Tradition, S. 300.

³⁴Vgl. Die bildende Künstlerin, S. 16.

³⁵Zunächst wirkte Elisabeth, die Witwe des Königs Friedrich Wilhelm IV., als Protektorin. Nach ihrem Tod 1873 stellte sich Kaiser Wilhelm I. für diese Aufgabe zur Verfügung.

kulturellen Neigungen entgegenkam, aber keinerlei politische Konsequenzen befürchten ließ. Denn Förderung von Künstlerinnen tangierte keine staatspolitischen Ziele, da Frauen zu diesem Zeitpunkt noch kein Wahlrecht besaßen.³⁶

Die Rolle der Kunstfreundinnen als Vermittlerinnen ist nicht zu unterschätzen. Ihre gesellschaftlichen Beziehungen ermöglichten zum Beispiel auch, daß der Verein Räume der Akademie der Künste für die Präsentationen in den Jahren 1871 bis 1890 nutzen konnte.³⁷ Gerade in den ersten Jahrzehnten des Vereinslebens war es für die Künstlerinnen wichtig, sich in den Ausstellungslokalitäten dieser renommierten Institution darstellen zu können: Der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* wirkte somit nach außen "assoziert zur Akademie"³⁸. Die guten Kontakte zu den Salonkreisen sorgten auch für wohlgesinnte Rezensionen und Berichte über Ausstellungen und Aktivitäten der Vereinigung.³⁹

Nicht zuletzt beeinflussten die Damen und Herren der höheren Stände den künstlerischen Anspruch und die gesellschaftspolitischen Ziele der Künstlerinnengemeinschaft. Sie förderten in erzieherischer Art und Weise die berufliche Anerkennung der kunstausübenden Frauen und ihres Vereins⁴⁰, machten jedoch radikale reformerische Ansätze und Emanzipationsbestrebungen unmöglich.⁴¹

Die Vorstandschaft

Die Vereinsstatuten sahen das absolute Mehrheitswahlrecht für die Vorstandswahlen vor.⁴² Der Abstimmung ging eine Generalversammlung aller Vereinsmitglieder voraus, welche einen zwanzigköpfigen Ausschuß in schriftlicher Form wählten. Dieser Ausschuß, bestehend aus Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, wurde für die Dauer von zwei Jahren ernannt.⁴³ Aus diesem Gremium er-

³⁶Vgl. Wilhelmy-Dollinger, Die Berliner Salons. In: Profession ohne Tradition, S. 342.

³⁷Gräfin Oriola hatte über Kontakte zum Geheimen Kabinettsrat des Kaisers eine entsprechende Anordnung des Kaisers erwirken können. — Vgl. Günter Meyer, Auf der Suche nach den historischen Stätten des "Vereins der Berliner Künstlerinnen". In: Profession ohne Tradition, S. 294.

³⁸Chronik des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: Profession ohne Tradition, S. 426.

³⁹Vgl. Wilhelmy-Dollinger, Die Berliner Salons. In: Profession ohne Tradition, S. 345.

⁴⁰Vgl. ebd., S. 340.

⁴¹Vgl. Chronik des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: Profession ohne Tradition, S. 427.

⁴²Mit dieser Bestimmung wurde in einer Zeit, in der es im Deutschen Reich noch keine Demokratie gab, ein vordemokratisches Organisationsgefüge geschaffen. Dies ist ein Tatbestand "von großem rechtshistorischen und gesellschaftspolitischen Interesse". — Koritz-Dohrmann, Geschichte des Vereins im Rechtsverkehr. In: Profession ohne Tradition, S. 400.

⁴³Statuten 1873, Paragraph 10.

folgte — wiederum geheim und mehrheitlich — die Wahl des geschäftsführenden Vorstands. Dieser setzte sich aus einer ersten Vorsitzenden, einer Stellvertreterin, einer Schriftführerin, einem(r) Kassensführer(in) und fünf Beisitzer(innen) zusammen.⁴⁴ Während der Ausschuß einmal im Quartal zusammenkam, tagte der Vorstand monatlich.⁴⁵ Der Ausschuß kontrollierte die Verwaltung, bewilligte Gelder und ernannte die Kommission, die die Kasse prüfte.⁴⁶ Die Vorstandschaft setzte die Beschlüsse der Generalversammlung und des Ausschusses um, erledigte Verwaltungsaufgaben und vertrat die Organisation nach außen.⁴⁷ Darüber hinaus war es diesem leitenden Gremium erlaubt, “für einzelne Berathungsgegenstände geeignete Männer seines Vertrauens als sachkundige Rathgeber oder Beistände zu erwählen”⁴⁸, welche auch zu Bevollmächtigten ernannt werden konnten. Auf der jährlich einzuberufenden Generalversammlung mußte die Vorstandschaft einen Jahres- und Kassenbericht vorlegen.⁴⁹

Der Vorsitzenden kam die Aufgabe zu, die drei Vereinsorgane — Generalversammlung, Ausschuß und Vorstandschaft — zu leiten. Ihre Stimme gab bei Stimmengleichheit den Ausschlag.⁵⁰ Bis kurz vor der Jahrhundertwende nahmen folgende Kunstfreundinnen das Amt der ersten Vorsitzenden des *Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* wahr: Auguste von Mühler bis 1868, Charlotte Duncker⁵¹ (1819–1890) bis 1888 und Elise von Delbrück⁵² (1840–1926) bis 1897. Mit Alma Lessing (*1875), die als Malerin, Fotografin und Schriftstellerin arbeitete, bekleidete erstmals eine Frau, die einen künstlerischen Beruf ausübte, das Amt der Vorsitzenden (bis 1909). Als ihre Nachfolgerin übernahm die Schriftstellerin und Lyrikerin Emmi Lewald (1866–1946) für ein Jahr die Leitung. Von 1910 bis 1913 hatte die Grafikerin Marie von Keudell (1838–1918) den Vorsitz inne. Nach dreijähriger Amtszeit wurde sie von der Kunstfreundin Hedwig Behrendt (*1851) abgelöst, die die Geschicke der Vereinigung bis 1927 lenkte. In ihrem letzten Vorstandsjahr führte sie die Geschäfte zusammen mit der Künstlerin Hanna Mehls (1867–1928). In den

⁴⁴Ebd., Paragraph 11.

⁴⁵Der Ausschuß tagte am vorletzten Freitag des Quartals. — Ebd., Paragraph 12 und 14.

⁴⁶Ebd., Paragraph 13.

⁴⁷Ebd., Paragraph 18.

⁴⁸Ebd., Paragraph 17.

⁴⁹Ebd., Paragraph 21.

⁵⁰Ebd., Paragraph 14. — Zusammen mit der Schriftführerin war sie für die Korrespondenz verantwortlich.

⁵¹Ehefrau des Historikers und Politikers Max Duncker.

⁵²Ihre zweite Ehe ging Elise von Delbrück mit dem Staatsminister Rudolf von Delbrück ein.

Jahren 1928 bis 1933 bekleidete die Malerin und Grafikerin Fanny Remak⁵³ (1883–1970) das Amt der ersten Vorsitzenden der Berliner Künstlerinnenvereinigung.⁵⁴

Von ihnen wurde die "wirksame Förderung der Vereins-Interessen" erwartet. Die Ehrenmitglieder

Die Künstlerinnenvereinigung ist als ein Teil der Frauenbewegung, speziell der Frauenberufsbewegung zu begreifen. Das Augenmerk des Vereins richtete sich darauf, die Erwerbstätigkeit der Frau auszuweiten und zu professionalisieren. Vor diesem Hintergrund ist auch der Beitritt des *Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* zum neugegründeten *Bund Deutscher Frauenvereine* im Jahre 1894 zu verstehen.

Die Förderung der weiblichen Berufsarbeit hatte einen gesellschaftspolitischen Aspekt. Der Berliner Künstlerinnenverein war daher in den ersten Jahrzehnten ständig in Gefahr, als politisch aktiver Verein bezeichnet und aufgelöst zu werden. Das Preußische Vereinsgesetz verbot bis 1908 Frauen, an politischen Versammlungen teilzunehmen. Die Liquidation drohte deshalb allen Frauenvereinigungen, die sich nicht zu rein karitativen Tätigkeiten zusammenfanden, sondern sich für Frauenrechte einsetzten. Schon allein aus diesem Grund war es für die Künstlerinnen ratsam, "sozial mächtige"⁵⁵ Männer als Ehrenmitglieder für ihre Anliegen zu gewinnen und sich ihrem Schutz anzuvertrauen.

Die Berliner Künstlerinnen waren auf die Hilfe von "Kunstfreundinnen und vom Vorstand zu ernennende Ehrenmitglieder"⁵⁶ angewiesen. Allein hätten sie niemals durchgreifende soziale und bildungspolitische Veränderungen bewirken können, darüber waren sich die Gründungsmitglieder im klaren. Der Verein bestimmte deshalb, "Damen wie Herren . . . , von denen er eine wirksame Förderung der Vereins-Interessen erwartet[e], oder welche sich um den Verein verdient gemacht [haben]"⁵⁷ zu Ehrenmitgliedern, um deren Kompetenz, Einfluß sowie Finanzkraft zu nutzen. Männliche Ehrenmitglieder durften allerdings nur als Beisitzer oder als Kassensführer in den Vorstand gewählt werden⁵⁸ und

⁵³Remak erhielt 1933 Berufsverbot, sie emigrierte 1939 nach England.

⁵⁴Vgl. Chronik des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: Profession ohne Tradition, S. 427–447.

⁵⁵Koritz-Dohrmann, Geschichte des Vereins im Rechtsverkehr. In: Profession ohne Tradition, S. 398.

⁵⁶Statuten 1873, Paragraph 3; ebd., S. 401.

⁵⁷Statuten 1873, Paragraph 4.

⁵⁸Ebd., Paragraph 11. — Zwischen 1867 und 1943 wurden insgesamt 46 männliche Ehrenmitglieder aufgenommen. — Vgl. Ralf Burmeister, Das "schätzenswerthe Element". Männliche Gründungs- und Ehrenmitglieder des "Vereins der Berliner Künstlerinnen". In: Pro-

nahmen ausschließlich beratende und repräsentative Funktionen wahr. Diese Regelung gewährleistete, daß der Vorstand nicht von Männern beherrscht und somit die Vereinspolitik von ihnen diktiert werden konnte. Auf der Grundlage dieser Rollenverteilung entstand weder eine reine Frauenorganisation noch ein von Männern für Frauen geschaffener Frauenverein.⁵⁹

Das Bündnis mit gesellschaftlich angesehenen Personen aus der Kunstszene, mit politischen, administrativen Funktionsträgern, mit Großindustriellen und mit Bankiers⁶⁰ sowie mit den zahlenmäßig überlegenen Kunstfreundinnen forderte freilich seinen Tribut: Frauenpolitische Ziele mußten in moderater Weise formuliert werden. Die Künstlerinnen bemühten sich im Sinne der Hof- und Salongesellschaft um berufliche "Emanzipation durch Integration"⁶¹.

Der Verein setzte sich für die Anerkennung des Berufsbildes der bildenden Künstlerin ein und setzte sich mit dem Urteil minderwertiger Kunst von Frauen auseinander. Seine Strategie lautete zumindest in den ersten Jahrzehnten seines Bestehens: die Ausbildung für Künstlerinnen durch die Einrichtung eines adäquaten Unterrichtsangebots zu verbessern, das Niveau künstlerischer Arbeiten durch Fortbildungsmöglichkeiten zu heben, gegenseitige Konkurrenz zu fördern und die Qualität weiblicher Kunstproduktion durch Ausstellungen öffentlich darzustellen. Im Zentrum der Vereinsaktivitäten stand daher die Mal- und Zeichenschule, die eine mit den Akademien vergleichbare, solide Ausbildung bieten sollte. Die Vereinsmitglieder hofften, daß Künstlerinnen die gleiche gesellschaftliche Anerkennung wie ihre männlichen Kollegen finden würden. Die Frauen beabsichtigten nicht, sich der männlichen Konkurrenz zu entziehen und strebten deshalb auch nicht an, "eigene spezifisch weibliche Sparten [zu] schaffen"⁶².

Die Stellung im preußischen Kulturbetrieb

Seit den erfolgreichen 1890er Jahren boten sich vielfältige Ausstellungsgelegenheiten und damit weitere Kontakte und Konkurrenzsituationen. Die Künstlerinnen des Vereins beteiligten sich seit 1892 an der *Großen Berliner Kunst-*

fession ohne Tradition, S. 332 und S. 336.

⁵⁹Vgl. Iris Schröder, Der "Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin" und die Frauenbewegung vor dem Ersten Weltkrieg 1867–1914. In: Profession ohne Tradition, S. 376. — Im Unterschied dazu setzte sich der Vorstand des Lette-Vereins fast ausschließlich aus männlichen Mitgliedern zusammen.

⁶⁰Vgl. Burmeister, Männliche Gründungs- und Ehrenmitglieder. In: Profession ohne Tradition, S. 336.

⁶¹Wilhelmy-Dollinger, Die Berliner Salons. In: Profession ohne Tradition, S. 341.

⁶²Schröder, Der "Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin" und die Frauenbewegung vor dem Ersten Weltkrieg. In: Profession ohne Tradition, S. 381.

ausstellung, die vom *Verein Berliner Künstler* und der Akademie der Künste veranstaltet wurde.⁶³ Vier Künstlerinnen — Dora Hitz (1856–1924), Sabine Lepsius (1864–1942), Julie Wolfthorn (1868–1944) und Ernestine Schultze-Naumburg (*1869) —, die Mitglieder bzw. Gäste beim *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* waren, wurden in die 1898 gegründete *Berliner Secession* aufgenommen.⁶⁴ Mit der Teilnahme bei der Weltausstellung in Chicago 1893 betraten die Vereinskünstlerinnen erstmals internationales Terrain. Fünfzig Gemälde und einige kunstgewerbliche Arbeiten wurden in der deutschen Abteilung im Frauenpavillon als Ergebnis von Frauenerwerbsarbeit auf künstlerischem Gebiete gezeigt. Zur 16. Vereinsausstellung im Jahre 1898 luden die Berliner Künstlerinnen Kolleginnen aus dem europäischen Ausland nach Berlin zu einer großen internationalen Künstlerinnenschau ein, die einen Höhepunkt der Ausstellungstätigkeit des *Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* bildete. Die Veranstaltung sollte einen umfassenden Überblick über die europäische Frauenkunst bieten. Nebenbei bewies die Präsentation, daß deutsche Künstlerinnen fähig waren, in internationale Konkurrenz zu treten.⁶⁵

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war der Verein im preußischen Kunstbetrieb ein “fester Bestandteil”⁶⁶ geworden; die internationale Kunstszene hatte sich teilweise für die Berliner Künstlerinnen geöffnet. Dies belegen die erfolgreichen Kunstaussstellungen, die kunstgewerblichen Verkaufsmessen, aber auch die seit 1891 stattfindenden Kostümfeste. Gerade diese zuletztgenannte Öffentlichkeitsarbeit stärkte das gesellschaftliche Interesse am Verein. Die Kostümfeste, die ausschließlich von Frauen besucht werden konnten und immer unter einem bestimmten Motto abgehalten wurden (siehe Abbildung 1), waren sehr beliebt. Zum Teil hieß der Verein bis zu 3000 Gäste willkommen.⁶⁷

Die steigenden Mitgliederzahlen während des 19. Jahrhunderts und gerade um die Jahrhundertwende offenbarten nicht nur das Anwachsen des Berufsstandes, sondern auch die Popularität und Notwendigkeit beruflicher Frauenkorporationen und ihrer Dienste. Der Erfolg belegt ebenso, daß es gelungen war, den *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* innerhalb

⁶³Vgl. Chronik des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: Profession ohne Tradition, S. 431.

⁶⁴Vgl. ebd., S. 431f. — Die Vereinskünstlerinnen hatten durchaus Anschluß an die moderne Stilentwicklung in der bildenden Kunst. In den Folgejahren fanden Käthe Kollwitz (1901), Clara Siewert (1903), Hedwig Weiß (1910), Maria Slavona und Charlotte Berend–Corinth (beide 1912) Aufnahme in die Sezession.

⁶⁵Vgl. ebd.

⁶⁶Ebd., S. 431.

⁶⁷Vgl. ebd.

der Hofgesellschaft und in der Bürgerschaft zu etablieren. Das Ziel, das sich der Verein bei seiner Gründung gesteckt hatte, war unbestreitbar erreicht: Er unterhielt eine anerkannte und funktionierende Fort- und Ausbildungsstätte, veranstaltete Ausstellungen und Vorlesungen und bot seinen Mitgliedern soziale Absicherung.

Die Existenz einer Künstlerinnenorganisation führte jedoch nicht automatisch dazu, daß Kunst- und Künstlervereine, Kunstakademien sowie der Ausstellungsbetrieb mit seinen Jurien sich den Kolleginnen öffneten. Doch diese Ziele dürften im 19. Jahrhundert auch nur wenige Künstlerinnen verfolgt haben. Der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* wagte es nicht, dahingehende Forderungen vor der Jahrhundertwende explizit zu formulieren.

Im Jahre 1903 die höchste Zahl an Mitgliedern. Die statistische Entwicklung

Bei der Gründung des *Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* traten 62 Kunstfreundinnen und 29 Künstlerinnen der neuartigen Organisation bei.⁶⁸ Damit stellten die kunstfördernden Frauen doppelt soviel Mitglieder wie die künstlerisch Aktiven. Bereits nach einem Jahr zählte die Berliner Vereinigung 300 Mitglieder, nur noch ein Sechstel davon waren Künstlerinnen⁶⁹. Innerhalb der nächsten elf Jahre verschob sich das Verhältnis erneut: 1880 standen 321 Kunstfreundinnen 131 Künstlerinnen gegenüber; der Anteil der Kunsttätigen betrug damit circa 28 Prozent. Im Jahre 1893 waren von insgesamt 565 Mitgliedern 214 als Berufsausübende eingetragen. Nachdem die Mitgliederzahl im Jahre 1895 kurzfristig auf 386 Personen gesunken war, steigerte sie sich im Frühjahr 1897 auf 280 Künstlerinnen, 465 Kunstfreundinnen und 38 Ehrenmitglieder, zusammen also 783 Vereinsangehörige. Im Jahre 1903 wurde mit 870 Gesamtmitgliedern — 315 Künstlerinnen, 524 Kunstfreundinnen, 31 Ehrenmitgliedern — ein Höchststand erreicht.⁷⁰ Um die Jahrhundertwende lag der Anteil der Kunstschaffenden bei circa 36 Prozent der Gesamtmitgliederzahl. Im Laufe der folgenden Jahre stieg die Anzahl der Künstlerinnen geringfügig, die Zahl der Kunstfreundinnen dagegen nahm deut-

⁶⁸Im Vorstand saßen neun Kunstfreundinnen und sieben Künstlerinnen. Dem Verein gehörten fünf Ehrenmitglieder an. — Vgl. Chronik des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: Profession ohne Tradition, S. 426f.

⁶⁹51 Künstlerinnen.

⁷⁰Nicht nur die höchste Anzahl von Gesamtmitgliedern, sondern auch von Kunstfreundinnen. — Vgl. Chronik des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: Profession ohne Tradition, S. 426–463.

lich ab und lag im Jahre 1917 bei nur noch 383⁷¹. Die Kunstförderinnen bildeten bis zum Ende des Ersten Weltkrieges die stärkste Gruppe innerhalb des Vereins.

Die Etablierung als Berufsvereinigung in der Weimarer Republik

Um 1910 setzte eine Entwicklung ein, die die Aufgabe der Künstlerinnenorganisation als berufliche Interessenvertretung in den Mittelpunkt der Vereinsarbeit rückte. Ausdruck dieser Veränderung war die stärkere Beteiligung der Berufskünstlerinnen an den Vereinsentscheidungen und die Kontrolle über das künstlerische Leistungsniveau neu Eintretender Mitglieder. Zu diesem Zweck wurden 1913 und 1919 die Statuten geändert.

“Die Hebung und Förderung der künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen der Künstlerinnen”. Die Satzungsänderungen der Jahre 1913 und 1919

Mit der Satzungsänderung⁷² vom 26. März 1919 verloren die kunstinteressierten Mitglieder ihre angestammte Position. Der Verein unterschied nun nicht mehr zwischen Künstlerinnen, Kunstfreundinnen und Ehrenmitgliedern, sondern zwischen ordentlichen und außerordentlichen Mitgliedern sowie Ehrenmitgliedern. Die Kunstliebhaberinnen und -förderinnen wurden den außerordentlichen Mitgliedern zugerechnet und büßten in diesem Status das Mitspracherecht in künstlerischen Angelegenheiten ein. Das volle Stimmrecht stand nur noch den Künstlerinnen zu, die als ordentliche Mitglieder eingetragen wurden.

Bereits vor dem Ersten Weltkrieg waren die Aufnahmebedingungen für die Kunsttätigen verschärft worden. Während in den Statuten 1873 die mündliche Empfehlung von drei Vereinskünstlerinnen und die Entscheidung des Vorstandes für die Aufnahme von kunstausübenden Frauen genügte, wurde im Jahre 1910 in Nebenstatuten die schriftliche Form der Empfehlung verlangt. Zusätzlich mußten Werkstücke vorgelegt werden. Diese Bedingungen gingen in die Satzungsänderungen des Jahres 1913 ein. Die Aufnahme von Künstlerinnen oblag weiterhin dem Vorstand, das Gremium bat nun jedoch fünf Künstlerinnen zur Prüfung der eingereichten Arbeiten hinzu. Das förmliche Aufnahmeverfahren entfiel, wenn die Antragstellenden “bereits 2 mal in den vom Vorstand anerkannten Kunstaustellungen innerhalb der letzten 3 Jahre selbständig gearbeitete Werke ausgestellt”⁷³ hatten. Ab 1919 oblag die Verantwortung für die

⁷¹Ihnen standen 338 Künstlerinnen gegenüber.

⁷²Zu den Satzungsänderungen 1913 und 1919 vgl. Koritz–Dohrmann, Geschichte des Vereins im Rechtsverkehr. In: Profession ohne Tradition, S. 404–407.

⁷³Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, BG-VdBK 1247-32, Satzung 1913, Paragraph 3.

Aufnahme von Künstlerinnen gänzlich bei den ordentlichen Mitgliedern: Die Prüfungskommission setzte sich aus sechs kunstschaftenden Vorstandsfrauen und fünf weiteren Kolleginnen zusammen.

Mit den Neuregelungen von 1913 und 1919 wurde der Versuch unternommen, den künstlerischen Qualitätsmaßstab anzuheben. Die kunstaustübenden Mitglieder erhielten stärkere Kontrollmöglichkeiten über das Niveau der neueintretenden Kolleginnen.

Das gewachsene Selbstbewußtsein der Berufskünstlerinnen spiegelt sich auch in der Neuformulierung des Vereinsziels in der Satzung des Jahres 1913 wider. Der Verein bezweckte nun “die Hebung und Förderung der künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen der Künstlerinnen”⁷⁴. Die ehemals “gemeinsamen Interessen”⁷⁵ der Künstlerinnen erfuhren eine deutliche Definition in ökonomischer und berufsspezifischer Hinsicht; der sozial-gesellschaftliche Aspekt geriet in den Hintergrund. Die “Veranstaltung von Ausstellungen” trat als Vereinsaufgabe gleichberechtigt neben die “gründliche Ausbildung von Schülerinnen in der vom Vereine gegründeten und ihm gehörenden Zeichen- und Malschule und im Seminar”⁷⁶. Ein sichtbarer Ausdruck verstärkter Ausstellungsaktivitäten waren die umfassenden Werkschauen einzelner Vereinskünstlerinnen. Ab dem Jahre 1913 richtete der Verein auch Dauerausstellungen ein, auf denen kunsthandwerkliche Arbeiten zum Verkauf angeboten wurden.⁷⁷

Der Wille, Künstlerinnen ein stärkeres Mitbestimmungsrecht in ihren eigenen Berufsangelegenheiten zu erteilen, drückt sich auch in der veränderten Zusammensetzung des Ausschusses aus. Das Gremium, aus dessen Mitte der geschäftsführende Vorstand gewählt wurde, sollte nach der Satzung von 1913 aus 21 Mitgliedern bestehen, “von denen die Mehrzahl Künstlerinnen sein soll[t]en”⁷⁸. Mit der nochmaligen Satzungsänderung des Jahres 1919 entfiel dieses Zwischengremium, welches im 19. Jahrhundert noch maßgeblich mit Personen aus dem Berliner Salonkreis besetzt gewesen war, vollständig. Der engere Vorstand konnte nun direkt von der Mitgliederversammlung gewählt werden. Es wurde bestimmt, daß eine Künstlerin das Amt der Vorsitzenden oder deren Stellvertretung zu übernehmen hatte. Führte eine Kunstfreundin

⁷⁴Ebd.

⁷⁵Statuten 1873, Paragraph 1.

⁷⁶Satzung 1913, Paragraph 1.

⁷⁷Vgl. Chronik des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: Profession ohne Tradition, S. 437 und S. 440. — Der Berliner Künstlerinnenverein war 1918 auch auf der Leipziger Frühjahrmesse mit kunstgewerblichen Erzeugnissen und angewandter Grafik vertreten.

⁷⁸Satzung 1913, Paragraph 9. — Bis dahin bestand der Ausschuß lediglich aus 20 Mitgliedern.

den Vorsitz, so hatte sie Entscheidungen in künstlerischen Angelegenheiten ihrer kunstausübenden Stellvertreterin zu überlassen.

Die neue Souveränität der kunsttätigen Frauen innerhalb der Vereinsarbeit verdeutlicht auch die Namensänderung, die nach dem Ende des Ersten Weltkrieges vorgenommen wurde. Die Erwähnung der Kunstfreundinnen entfiel, so daß der Name fortan lautete: *Verein der Künstlerinnen zu Berlin*.

Der Verein der Künstlerinnen zu Berlin in der Weimarer Republik

Das Jahr 1919 brachte außer dem neuen Vereinsnamen weitreichende politische Veränderungen. Die Monarchie war abgeschafft, das königliche Protektorat hatte endgültig ausgedient. Mit der Weimarer Verfassung erhielten Frauen in Deutschland das Wahlrecht, und die staatlichen Kunsthochschulen öffneten ihre Türen für die Studentinnen. Mit der Zulassung zum Studium an der Hochschule der Bildenden Künste in Berlin im Frühjahr 1919 wurde jedoch der vereinseigenen Zeichen- und Malschule ihre Aufgabe entzogen. Rückläufige Schülerinnenzahlen stellten ihre Existenz in Frage. Das Zeichenseminar mußte geschlossen und der Malunterricht umstrukturiert werden. Die Amateurinnen wurden von den Vollschülerinnen getrennt, welche sich mit einem eigenen Lehrgang auf das Studium an der Kunstakademie vorbereiteten.⁷⁹ Zeitweise mußte die Ausbildungsstätte ganz geschlossen werden. Erst 1927 wurde sie wieder eröffnet.⁸⁰

Der *Verein der Künstlerinnen zu Berlin* konnte in den Jahren der Weimarer Republik nicht mehr an seine etablierte Stellung im gesellschaftlichen und kulturellen Leben der Stadt Berlin, wie er sie noch vor dem Ersten Weltkrieg besessen hatte, anknüpfen. Die schwierigen Nachkriegs- und Inflationsjahre machten Vereinsaktivitäten unmöglich. Junge Mitglieder und Nachwuchskünstlerinnen blieben aus. Erst in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre festigte sich wieder das Vereinsleben mit einem neuen Selbstverständnis als Berufsverband für bildende Künstlerinnen⁸¹. Die Aktivitäten der in ihrer Anzahl deutlich reduzierten Mitglieder konzentrierten sich auf die Organisation und die Beteiligung von

⁷⁹Vgl. Chronik des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: Profession ohne Tradition, S. 442f.; Fuhrmann und Jestaedt, Die Zeichen- und Malschule des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: Ebd., S. 357.

⁸⁰Mit der Wiedereröffnung durften auch Männer den Vorbereitungskurs besuchen. Eine Bildhauerklasse wurde 1929 eingerichtet. Ihre Leitung übernahm Milly Steger, die 1930 zur Ehrenvorsitzenden des Künstlerinnenvereins ernannt wurde.

⁸¹Eine Satzungsänderung des Jahres 1927 bestimmte, daß zukünftig keine Kunstgewerberinnen aufgenommen werden.

Ausstellungen. Den Künstlerinnen war es außerdem wichtig, Vertreterinnen in den Gremien der Kunst- und Künstlerkreise zu etablieren.

Ab 1930 verschlechterte eine weitere ökonomische Krise die Arbeits- und Lebensbedingungen von Künstlerinnen dramatisch. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten erfolgte die Eingliederung in die Reichskulturkammer⁸²; zahlreiche restriktive Eingriffe behinderten das Vereinsleben⁸³.

Die erste Künstlerinnenvereinigung in Deutschland wurde in der Kaiserzeit sehr stark von seinen kunstfördernden Mitgliedern geprägt. Die Ehrenmitglieder und die interessierten und vielfach auch künstlerisch ambitionierten Kunstfreundinnen sorgten aber nicht nur für die finanzielle Absicherung des Vereins, sondern hatten darüber hinaus eine wichtige soziale Funktion. Sie übernahmen die Aufgabe, die kunst- und kunstgewerbetreibenden Frauen in die bürgerlich-aristokratische Gesellschaft zu integrieren. Die Frauen und Männer vermittelten aber nicht nur zwischen den Künstlerinnen und potentiellen Auftraggebern und Käuferschichten. Vielmehr bemühten sich die Fördermitglieder um die Anerkennung des Berufsbildes der bildenden Künstlerin. Die gesellschaftliche Akzeptanz der professionell arbeitenden Frau zu erhöhen, betrachteten die Vereinsfrauen im 19. Jahrhundert als wichtige Voraussetzung für die Existenzsicherung von Künstlerinnen. Die kunstinteressierten und einflußreichen Mitglieder wurden aktiv in die Vereinsarbeit eingebunden. Sie besaßen bis 1913 weitreichende Mitspracherechte in der Mitgliederversammlung und im Vorstand sowie die Möglichkeit, sich künstlerisch weiterzubilden und ihre Werke öffentlich zu präsentieren. Noch vor dem Ersten Weltkrieg setzte die Emanzipation der Künstlerinnen von den Kunstfreundinnen und die Umgestaltung der Korporation zu einem Berufsverein ein. Damit folgte die Vereinigung einer Entwicklung, die bereits mit der Gründung des *Künstlerinnenvereins München* im Jahre 1882 eingesetzt hatte. Die Unterscheidung zwischen ordentlichen und außerordentlichen Künstlerinnen reduzierte den Einfluß von Personen, die aufgrund ungenügender künstlerischer Leistungen oder ihres kunstfördernden Status nicht in den professionellen Künstlerinnenkreis aufgenommen wurden. Am *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* kann somit der Weg von einer bildungspolitischen Bewegung zu einer beruflichen Interessenvertretung nachvollzogen werden.

⁸²Vgl. Dariusz Cierpialkowski und Carina Keil, Der Verein Berliner Künstlerinnen in der Zeit zwischen 1933 und 1945. In: *Profession ohne Tradition*, S. 383f.

⁸³Im April 1933 wurden die jüdischen Vorstandsmitglieder aus ihren Ämtern gedrängt.

2 Der Künstlerinnenverein München

Die Initiative für die Gründung des *Künstlerinnenvereins München*⁸⁴ ging im Jahre 1882 von Clementine von Braunmühl⁸⁵ (1833–1918) aus. Die Lehrerin an der Damenabteilung der staatlichen Kunstgewerbeschule in München suchte zunächst im Kreis der weiblichen Kunststudierenden Mitstreiterinnen für ihre Vereinsidee, denn sie war der Ansicht, daß den Schülerinnen ein anregendes und förderndes gemeinschaftliches Arbeiten fehle.

“Nachdem im Frühjahr 1882 auf Einladung von 12 in München studi[e]renden Künstlerinnen und Kunstgewerbetreibenden versuchsweise drei gesellige Zusammenkünfte im Hotel Kappler gehalten wurden, constitui[e]rte sich dann unser Verein im Herbst desselben Jahres. Im ersten Vereinsjahr traten demselben 55 Mitglieder bei.”⁸⁶ Im Mai des darauffolgenden Jahres wurden die Statuten festgelegt.⁸⁷

Der *Künstlerinnenverein München* bezweckte, “den kunst- und kunstgewerbetreibenden Damen Gelegenheit zu gegenseitiger Anregung in ihrem Schaffen und gegenseitiger Unterstützung in ihren Bestrebungen zu geben, Sinn und Geschmack für das Schöne zu heben und das künstlerische Verständnis in Frauenkreisen immer mehr zu entwickeln.”⁸⁸ Um diese Ziele zu erreichen,

⁸⁴Die Jahres- und Rechenschaftsberichte samt Mitgliederverzeichnis der Jahre 1896/97 bis 1911/12 sowie des Jahres 1916/17 sind in der Monacensia-Bibliothek in München einsehbar. Die Jahrgänge 1911/12 bis 1920/21 befinden sich in der Bücherei des Stadtarchivs München (StadtA M) bzw. in der Akte des Kulturamts, Nr. 133. Im Archiv des Bundes Bildender Künstlerinnen Württembergs e. V. lagern die Ausgaben der Jahre 1891/92 bis 1919/1920.

⁸⁵Die unverheiratete Tochter einer Witwe kannte die Schwierigkeiten, eine künstlerische Ausbildung zu erhalten, die dem damaligen Verständnis nach für eine Tochter aus bürgerlichem Hause als angemessen galt, aus eigener Erfahrung. Die gebürtige Babenbergerin nahm zunächst Privatstunden, später besuchte sie eine private Kunstschule für Mädchen und die Kunstgewerbeschule München. Zwischendurch war sie als Kolorateurin bei der Königlichen Porzellanmanufaktur angestellt. Im Jahre 1872 wurde sie zur Aufseherin und Lehrerin an die neugegründete Mädchenabteilung der Kunstgewerbeschule München berufen. — Vgl. Clementine von Braunmühl: Erinnerungen. In: Frauenleben in München. Lesebuch zur Geschichte des Münchener Alltags. Hg. v. d. Landeshauptstadt München, München 1993, S. 211–224.

⁸⁶Künstlerinnen-Verein München e. V. Jahresbericht und Rechenschaftsbericht für das Vereinsjahr 1901/02 und Mitgliederverzeichnis 1902/03, München 1902. — Über die Mitgliederzahlen im ersten Vereinsjahr finden sich unterschiedliche Angaben, die Personenzahl liegt zwischen 30 und 55 Frauen.

⁸⁷Die Satzung aus dem Jahre 1883 ist leider nicht erhalten, die früheste greifbare Fassung stammt aus dem Jahr 1898. Die Vereinsziele wurden jedoch bei der Neuformulierung der Statuten am 19. November 1898 nicht geändert.

⁸⁸StadtA M, Av. Bibl. 30799, Statuten des Künstlerinnen-Vereins (anerkannter Verein)

sah die Satzung einerseits “gesellige Zusammenkünfte” mit “freien Vorträge[n], Vorführung und Verlesung von Kunstwerken, Ausstellung von Entwürfen und Besprechung derselben” und andererseits die “vom Verein gegründete Kunstschule”⁸⁹ vor.

Die Vereinsangebote für die ordentlichen Mitglieder

Als ordentliches Mitglied nahm der *Künstlerinnenverein München* “jede majorene inner- oder außerhalb Münchens wohnende Dame . . . , welche eine der bildenden Künste oder das Kunstgewerbe sachgemäß und selbständig betreibt” auf. Neben qualifizierten Kunstschaaffenden konnten auch Auszubildende die ordentliche Mitgliedschaft erhalten, wenn sie zwölf Monate dem Verein angehörten und von ihren Lehrern für “ausstellungsreif erklärt”⁹⁰ worden waren. Wer als ordentliches Mitglied aufgenommen werden wollte, hatte eigene Arbeiten vorzulegen, sich schriftlich anzumelden und eine Aufnahmegebühr von drei Mark zu entrichten. Über die Aufnahme entschied ein zwölfköpfiger Ausschuß in geheimer Abstimmung.

Dieses Gremium stellte eine Art erweiterter Vorstand dar. Die Ausschußmitglieder wurden von den ordentlichen Mitgliedern in der jährlichen Generalversammlung gewählt.⁹¹ Sie gehörten in der Regel zu der Gruppe der Künstlerinnen; mindestens zwei Frauen sollten aus dem Kunstgewerbe stammen. Die Vereinsvorsitzende und die Schriftführerin sowie deren Stellvertreterinnen bestimmte der Ausschuß aus seiner Mitte auf die Dauer von drei Jahren.⁹²

Den ordentlichen Mitgliedern bot der *Künstlerinnenverein München* gesellschaftliche Kontaktmöglichkeiten. Für die soziale Einbindung der Künstlerinnen und Kunstgewerblerinnen sorgten regelmäßige Vereinsabende sowie Festveranstaltungen wie die beliebten Damenbälle zur Karnevalszeit oder die Weihnachtsfeste. Die samstags stattfindenden geselligen Zusammenkünfte im gemieteten Saal des Kunstgewerbehauses und später im eigenen Vereinsheim, die monatlichen Konzertveranstaltungen und Vorträge zu literarischen und künstlerischen Themen, die Vereinsbibliothek und die Zusammenarbeit mit der Bayerischen Staatsbibliothek sorgten nicht nur für entspannende Unter-

mit dem Sitze in München, München 1898, Paragraph 1.

⁸⁹Ebd., Paragraph 2.

⁹⁰Ebd., Paragraph 4.

⁹¹Ebd., Paragraph 5.

⁹²Ebd., Paragraph 11 bis 21.

haltung, sondern vermittelten Bildung und Information. Daneben konnten die aktiven Mitglieder berufsspezifische Angebote nutzen. Ausstellungsgelegenheiten, Werkkritiken unter Kolleginnen, jährlich ausgeschriebene Wettbewerbe und Weihnachtsverkäufe⁹³ motivierten zur künstlerischen Produktion, belebten die Konkurrenz und boten wirtschaftliche Anreize.

“... bei möglichst geringen Kosten ernste Kunststudien”.

Die Damenakademie München

Zunächst trafen sich die ersten Vereinsfrauen vierzehntäglich in geselliger Runde. Als die kleine Gruppe im ersten Jahr neue Mitglieder gewinnen konnte und die Vereinsform zukunftssicher schien, nahmen die Gründungsfrauen ihr zweites großes Anliegen, die Errichtung einer Kunstschule in Angriff und mieteten drei Schulateliers, die der Verein aus überschüssigen Einnahmen finanzierte.⁹⁴ Diese Werkräume bildeten die Grundlage für die Münchner Damenakademie, welche die junge Künstlerinnenorganisation 1884 errichtete und deren Unterrichtskurse allen Vereinsmitgliedern offenstand.

“Die Unterrichtskurse ... bezwecken den studierenden Künstlerinnen Gelegenheit zu geben, gemeinschaftlich unter Leitung bewährter Lehrkräfte bei möglichst geringen Kosten ernste Kunststudien zu verfolgen”⁹⁵, hieß es im Paragraph 1 der Statuten, welche die Kunstgewerblerin Clementine von Braunmühl für die Unterrichtskurse entwarf.⁹⁶

Bei der Einrichtung der vereinseigenen Ausbildungsstätte für bildende Künstlerinnen achtete die Gründerin und erste Vorsitzende darauf, die Damenakademie nicht als Konkurrenzanstalt zur Kunstgewerbeschule aufzubauen. Dennoch geriet Clementine von Braunmühl in Konflikt mit ihrem Vorgesetzten, dem Direktor der Kunstgewerbeschule, so daß sie sich gezwungen sah, die Leitung der Kurse an der Damenakademie und den Vereinsvorsitz abzugeben, um ihre staatliche Anstellung nicht zu riskieren.⁹⁷ Als ihre Nachfolgerin im Amt der ersten Vorsitzenden stellte sich die Blumen- und Landschaftsmalerin Sophie Dahn-Fries⁹⁸ (†1898) im Jahre 1885 zur Verfügung. Die Akademieleitung

⁹³Weihnachtsmessen, auf denen vornehmlich kunstgewerbliche Arbeiten angeboten wurden, erfreuten sich besonders in den Jahren 1891 bis 1902 sowie 1911 bis 1915 großer Beliebtheit.

⁹⁴Künstlerinnen-Verein München e. V. Jahresbericht und Rechenschaftsbericht für das Vereinsjahr 1906/07 und Mitgliederverzeichnis 1907/08, München 1908.

⁹⁵Statuten für die Unterrichts-Kurse des Künstlerinnen-Vereins München, Damenakademie, Oktober 1918.

⁹⁶Vgl. von Braunmühl, Erinnerungen. In: Frauenleben in München, S. 219.

⁹⁷Ebd.

⁹⁸Mitbegründerin des Münchner Künstlerinnenvereins, ab 1889 Direktorin der Damenaka-

übernahm Marie von Welschbrunn, die diese Arbeit 28 Jahre lang ausüben sollte.⁹⁹

Die Vereinsschule bezog bereits zwei Jahre nach ihrer Gründung größere Räume. Weil diese sich nach weiteren zwei Jahren wiederum als zu klein für die wachsende Schülerinnenschar erwiesen, mieteten die Künstlerinnen ein Atelierhaus in der Türkenstraße in München.¹⁰⁰

Die Zahl der Studierenden nahm um die Jahrhundertwende sehr stark zu. Während im Vereinsjahr 1896/97 an der Damenakademie noch 130 Tagesschülerinnen und 50 Hospitantinnen ausgebildet wurden, zählten die Verantwortlichen bereits drei Jahre später 206 Tagesschülerinnen und 57 Hospitantinnen.¹⁰¹ Der Erfolg der Schule ist zum Teil dadurch zu erklären, daß das Aktzeichnen und -malen nach lebenden Modellen gelehrt wurde. Der Besuch von Aktkursen an den staatlichen Unterrichtsanstalten war Frauen nämlich untersagt.¹⁰²

Der rasche Anstieg der Schülerinnenzahlen bestärkte den Künstlerinnenverein, ein eigenes Schul- und Vereinshaus zu errichten. Die großzügige finanzielle Unterstützung der Vorsitzenden Sophie Dahn-Fries sowie Stiftungen von weiteren Vereinsmitgliedern, der Verkauf von Anteilscheinen, die Aufnahme eines Darlehens und ein öffentlicher Zuschuß von 500 Mark ermöglichten diese Investition.¹⁰³ Das dreistöckige Gebäude mit Ateliers und einem Gesellschaftssaal in der Barerstraße 21 konnte im April 1899 eingeweiht werden.¹⁰⁴

Nach der Fertigstellung des Schulhauses hielt der Zustrom an Studentinnen an und erreichte in den Jahren 1905 bis 1909 den Höchststand von circa

⁹⁹Ihre Nachfolgerin wurde 1913/14 Paula Heldrich.

¹⁰⁰In den Jahren 1887 und 1888 war Käthe Kollwitz an der Münchner Künstlerinnenschule eingeschrieben und besuchte die Malklasse von Ludwig Herterich. Unter anderem studierten an der Damenakademie Maria Slavona und Gabriele Münter. — Vgl. Kollwitz, Tagebücher, S. 737f.

¹⁰¹Künstlerinnen-Verein München. Jahresbericht für das Vereinsjahr 1896/97, München 1898; Künstlerinnen-Verein München e. V. Jahresbericht für das Vereinsjahr 1899/1900 und Mitgliederverzeichnis 1900/1901, München 1900.

¹⁰²Die Frau. Monatsschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit. Organ des Bundes Deutscher Frauenvereine, 1. Jg., Heft 5, Februar 1894, S. 342.

¹⁰³Vgl. Jahresberichte für die Vereinsjahre 1897/98, 1899/1900, 1906/07 und 1907/08; Wolfgang Ruppert, Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, 2. Aufl. Frankfurt am Main 2000, S. 159.

¹⁰⁴Vgl. Jahresbericht 1906/07; Anna Freund, Festgabe zum Jubiläum des Künstlerinnen-Vereins München, 1882–1907, München 1907, S. 4.

300¹⁰⁵ Tageschülerinnen und Hospitantinnen.¹⁰⁶ Spätestens am Ende des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts nahm die Zahl der Studierenden an der Damenakademie ab. Im Schuljahr 1909/10 verzeichnete der Verein jedoch immer noch 234 Tageschülerinnen, 28 Hospitantinnen und 51 Vortragsbesucherinnen.¹⁰⁷ Im letzten Schuljahr vor dem Ersten Weltkrieg war die Zahl der Tageschülerinnen bei 120 Frauen angelangt, die Abendkurse besuchten 19 und die Vorträge vier Teilnehmerinnen.¹⁰⁸ Fünf Jahre nach der Schulgründung veranstaltete der Verein die erste Ausstellung von Schülerinnenarbeiten, welche in den folgenden Jahren in den Räumen des Künstlerinnenhauses erfolgreich fortgesetzt wurden.¹⁰⁹

Der *Künstlerinnenverein München* erhielt von der Stadt München und vom Bayerischen Staat finanzielle Hilfen zur Unterhaltung seiner Kunstschule. Einen jährlichen Betrag von 500 Mark stellte der Münchner Magistrat seit Bezug des Vereins- und Atelierhauses 1899 bis zur Schließung der Anstalt 1920 zur Verfügung.¹¹⁰ Die Staatszuschüsse beliefen sich ab 1894 auf 2000 Mark, im Jahre 1900 besserte die bayerische Regierung auf 5000 Mark auf.¹¹¹ In einer Petition forderten die Münchnerinnen 1912 die Erhöhung der Leistungen auf 12000 Mark, erreicht wurde jedoch nur die Aufstockung des Betrages auf 8000 Mark.¹¹²

Die finanzielle Unterstützung, welche Bayern der Künstlerinnenorganisation und ihrer Ausbildungsstätte gewährte, war deutlich höher als die Beträge,

¹⁰⁵Die Teilnehmerinnen an den Vorträgen nicht mitgerechnet.

¹⁰⁶Schuljahr 1905/06: 282 Tageschülerinnen, 32 Hospitantinnen bei den Abendkursen. Schuljahr 1908/09: 270 Tageschülerinnen, 21 Hospitantinnen bei den Abendkursen und 45 Teilnehmerinnen an den Vorträgen.

¹⁰⁷Künstlerinnen-Verein München e. V. Jahresbericht und Rechenschaftsbericht für das Vereinsjahr 1909/10 und Mitgliederverzeichnis 1910/11, München 1911. — Schuljahr 1911/12: 183 Tageschülerinnen, 22 Hospitantinnen für Abendkurse und 39 Teilnehmerinnen an den Vorträgen.

¹⁰⁸Vgl. Jahresberichte für die Vereinsjahre 1905/06 bis 1913/14.

¹⁰⁹Vgl. zahlreiche Ausstellungsbesprechungen in der Zeitschrift *Die Kunst für alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*.

¹¹⁰StadtA M, Kulturamt, Nr. 133, Künstlerinnen-Verein München.

¹¹¹Vgl. Ruppert, *Der moderne Künstler*, S. 159ff und Monika Meister, „Malweiber“. Der Münchner Künstlerinnen-Verein um die Jahrhundertwende. Radiosendung des Bayerischen Rundfunks am 7.7.1996. Maschinenschriftl. Manuskript. — Eine Fassung befindet sich in der Monacensia-Bibliothek München.

¹¹²Künstlerinnen-Verein München e. V. Jahresbericht und Rechenschaftsbericht für das Vereinsjahr 1911/12 und Mitgliederverzeichnis 1912/13, München 1912; Künstlerinnen-Verein München e. V. Jahresbericht und Rechenschaftsbericht für das Vereinsjahr 1913/14 und Mitgliederverzeichnis 1914/15, München 1914.

welche Preußen dem *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* zukommen ließ. Die Zeichen- und Malschule in Berlin erhielt erst ab 1911 die Summe von 5000 Mark und dies obwohl die Anstalt deutlich mehr Frauen unterrichtete als die Münchner Damenakademie. Der bayerische Staat zeigte sich mit seinen Zuwendungen für die weibliche Kunstausbildung als engagierter Kunstförderer. Der hohe Zuschuß schützte wie in Berlin die Regierung vor den Forderungen nach einer staatlichen Ausbildungsmöglichkeit für Künstlerinnen.

Mit dem Ausbruch des Krieges stellte die Künstlerinnenvereinigung ihr Schul- und Vereinshaus der Königin und dem Roten Kreuz zur Verfügung. Zunächst wurde das Haus für die Unterbringung von Kriegswaisen ausgestattet. Noch bevor das Gebäude entsprechend eingerichtet war, beschlagnahmte es die Militärbehörde und funktionierte die Räume für die Unterbringung von Kriegsfreiwilligen um. Ab Oktober 1914 unterstand das ehemalige Künstlerinnenhaus deshalb dem Militärkommando.¹¹³ Um den Kunstunterricht wenigstens notdürftig aufrechtzuerhalten, mietete der Verein Ateliers an. Erst nachdem die Soldaten im Sommer 1917 das Gebäude in der Barerstraße geräumt hatten, konnten die Münchner Künstlerinnen ihr Heim wieder beziehen. Doch bevor der Schulbetrieb startete, mußten erst Reparaturen durchgeführt werden, so daß am Ende des Ersten Weltkrieges die Barmittel des Vereins völlig erschöpft waren.¹¹⁴

Die Anzahl der Schülerinnen indessen war in den Kriegsjahren weiter gesunken. Im Schuljahr 1918/19 wurden gerade noch 91 Tagesschülerinnen unterrichtet. Im Jahre 1920 schloß die Damenakademie für immer ihre Tore, nachdem die weiblichen Studierenden an der Kunstakademie in München die Zulassung erhalten hatten. Die Einstellung des Schulbetriebes zog den Verkauf des Gebäudes in der Barerstraße nach sich. Die Vereinsräume blieben jedoch dort, da der Münchner Künstlerinnenverein den ersten Stock weiterhin als Mieter nutzen konnte.¹¹⁵

Die sozialfürsorgerischen Maßnahmen

Neben dem fachlichen und geselligen Kontakt zu Kolleginnen und der Möglichkeit der künstlerischen Aus- und Weiterbildung kümmerte sich der *Künstle-*

¹¹³Jahresbericht 1913/14. — Den Unterhalt für das Vereinsgebäude hatte jedoch weiterhin der Verein aufzubringen.

¹¹⁴StadtA M, Kulturamt, Nr. 133, Künstlerinnen-Verein München.

¹¹⁵Erst im März 1935 erfolgte ein Umzug in die Akademiestraße 17 und 19. — StadtA M, ZA-Kunst, Münchner Künstlerinnenverein, Münchner Neueste Nachrichten, 14.1.1935.

rinnenverein München um eine soziale Absicherung der Kunstschaffenden. Zu diesem Zweck wurde eine Vorschuß- und Unterstützungskasse¹¹⁶, eine Krankenversicherung, verschiedene Stiftungen und Studienfreiplätze für Schülerinnen eingerichtet. Der Krankenversicherung hatten alle ordentlichen und studentischen Mitglieder — ausgenommen die auswärtigen Personen — beizutreten. Der Künstlerinnenverein handelte mit dem städtischen Krankenhaus günstige Konditionen für eine Versorgung aus, so daß die Vereinsmitglieder bis zu sechs Wochen unentgeltlich ärztliche Behandlung, Verpflegung und Unterbringung in Anspruch nehmen konnten. Der Jahresbeitrag betrug 1,50 Mark, der Verein zahlte den gleichen Betrag nochmals in die Kasse ein.¹¹⁷ Erst nach dem Ersten Weltkrieg, am 1. April 1921, gründete die Organisation eine eigene Krankenkasse. Ab dem Vereinsjahr 1912/13 bot die Münchner Vereinigung auch eine Unfallversicherung an.¹¹⁸ Für die Sozialwerke schufen die Künstlerinnen einen eigenständigen Hilfsverein, der dem Hauptverein angegliedert wurde.¹¹⁹ Außerdem bestand seit 1908/1909 das Angebot des Barons von Cramer-Klett¹²⁰, einen Erholungsaufenthalt in Mitterndorf am Chiemsee¹²¹ zu nutzen; im Jahre 1932 vermachte die Kunstfreundin Elfriede Kohnstamm-Laffert dem Verein sogar ein eigenes Erholungsheim in Baierbrunn im Isartal.¹²²

Die Münchner Kunstfreundinnen und die Mitgliederstatistik

Mit dem Grundstückskauf und dem Neubau eines eigenen Hauses hatte sich der *Künstlerinnenverein München* 1899 hoch verschuldet. Nicht zuletzt diese Tatsache zeigt, wie sehr sich die Korporation um den talentierten Nachwuchs bemühte und die bildungspolitische Selbsthilfemaßnahme ins Zentrum ihrer Vereinsaktivitäten rückte. Diese Absicht bekräftigte Anna Freund in ihrer Schrift zum 25jährigen Jubiläum des *Künstlerinnenvereins München*: „Neben

¹¹⁶Der Verein vergab Darlehen bis zu 300 Mark gegen ein Pfand oder gegen eine Bürgschaft. Die Kredite waren im ersten Jahr zinsfrei, ab dem zweiten Jahr fielen Zinsen in Höhe von vier Prozent an, am Ende des dritten Jahres mußte die geliehene Summe zurückgezahlt werden. — Satzung 1898, Paragraph 30 bis 33.

¹¹⁷Ebd., Paragraph 29.

¹¹⁸Künstlerinnen-Verein München. Unter Allerhöchsten Protektorat Ihrer Majestät der Königin Maria Theresia von Bayern e. V. Jahresbericht und Rechenschaftsbericht für das Vereinsjahr 1912/13 und Mitgliederverzeichnis 1913/14, München 1913.

¹¹⁹Freund, Festgabe zum Jubiläum, S. 16.

¹²⁰Vermutlich handelt es sich um Freiherr Theodor von Cramer-Klett, geboren 1874 in Nürnberg.

¹²¹Jahresbericht 1912/13.

¹²²StadtA M, ZA-Kunst, Münchner Künstlerinnenverein, Münchner Neueste Nachrichten, „Die Frau“, Nr. 275, 9.10.1932.

dem Zusammenschluß der Kräfte zu gegenseitiger Förderung und Stärkung war eine Hauptaufgabe des neuen Vereins die Schaffung einer Ausbildungsgelegenheit für die jungen Talente.“¹²³

Das Engagement der Münchner Künstlerinnen ist im Zusammenhang mit den Ausbildungs- und Frauenerwerbsbestrebungen der Frauenbewegung im 19. Jahrhundert zu sehen, welche sich darum bemühte, der nachwachsenden Frauengeneration durch die Einrichtung von Schulen und Ausbildungsstätten eine Grundlage für eine spätere Erwerbstätigkeit zu schaffen.¹²⁴ Aus diesem Kontext heraus ist auch zu verstehen, warum sich die Vereinigung ab 1912/13 an der Berufsberatung der Münchner Frauenvereine beteiligte¹²⁵ und sich als Mitglied dem Hauptverband Bayerischer Frauenvereine anschloß.¹²⁶

Die Bildungsbewegung konnte jedoch nur in Verbindung mit einem finanzkräftigen Mitgliederklientel handlungsfähig sein. Deshalb wurden kunstliebende und kunstunterstützende Mitglieder besonders umworben. Als Kunstfreundinnen nahm die Vereinigung Damen auf, “von denen der Ausschuß besondere Anregung in künstlerischer Beziehung oder Unterstützung in praktischen Vereinszwecken” erwartete. Zu Ehrenmitgliedern ernannte die Korporation Persönlichkeiten, “welche sich um den Verein oder die Frauensache in hervorragender Weise verdient gemacht haben”¹²⁷. Ihre Wahl erfolgte durch die Generalversammlung in geheimer Abstimmung. Seit dem Vereinsjahr 1907/08 wurden speziell fördernde Mitglieder eingeladen, sich für die Künstlerinnen zu engagieren. Diese Personen konnten auch männlichen Geschlechts sein. Ihre Zahl schwankte in den Jahren 1897 bis 1921 zwischen 13 und 16 Personen.

In den Expansionsjahren, in denen die Planungen für das Vereinshaus in Angriff genommen wurden, gelang es dem Vorstand, die königliche Familie Bayerns für das Protektorat zu gewinnen. Die Prinzessinnen Maria Therese von Bayern¹²⁸ (1849–1919) und Maria de la Paz¹²⁹ (1862–1946) wurden im Vereinsjahr 1897/98 als Ehrenmitglieder begrüßt. Im Vereinsjahr 1912/13 stellte

¹²³Freund, Festgabe zum Jubiläum, S. 4.

¹²⁴Clementine von Braunmühl engagierte sich auch für die Gründung eines Mädchengymnasiums in München. — Vgl. von Braunmühl, Erinnerungen. In: Frauenleben in München, S. 224.

¹²⁵Der Künstlerinnenverein wurde von der Zentrale für Berufsberatung in München speziell für künstlerische Fachfragen hinzugezogen. — Jahresbericht 1912/13.

¹²⁶Das Beitrittsjahr ist nicht bekannt. Es ist jedoch vor dem Jahr 1913 anzusetzen.

¹²⁷Satzung 1898, Paragraph 4.

¹²⁸Ehefrau von Ludwig III.

¹²⁹Die Ehefrau von Ludwig Ferdinand von Bayern.

sich Marie Therese als Königin von Bayern als Protektorin zur Verfügung.¹³⁰ So nahmen sich die Wittelsbacherinnen der weiblichen Künstlerschaft an, während ihre Ehemänner als Kunstförderer der Münchner Kunstgenossenschaft und Münchner Secession auftraten.

Die Kunstfreundinnen bildeten eine kleine Gruppe innerhalb des Vereins, sie überschritten im Laufe der Vereinsjahre kaum die Zahl von circa 80 Frauen. Nachdem im Vereinsjahr 1896/97 35 Kunstfreundinnen verzeichnet werden konnten, gelang es in den Jahren nach der Fertigstellung des Vereins- und Ateliergebäudes die Zahl der Kunstfreundinnen zu verdoppeln.¹³¹ Die Zunahme der unterstützenden Mitglieder dürfte das Verdienst der Malerin Johanne Tecklenborg (1851–1933) sein, die nach dem Tod der langjährigen Vorsitzenden Sophie Dahn–Fries im Jahre 1898 den Vereinsvorsitz übernahm¹³² und gesellschaftliche Kontakte zum Wohle des Vereins nutzte. Die Unterstützung durch kunstförderndes Publikum war gerade in den ersten Jahren nach den außerordentlichen Aufwendungen für den Bau der Vereinsschule dringend geboten. Als Anreiz für die Mitgliedschaft gab es eine Jahresgabe, welche von den Vereinskünstlerinnen gefertigt wurde. Die Kunstschaaffenden ihrerseits wetteiferten um den ausgeschriebenen Preis, welchen die Vereinigung für das gelungenste Geschenk vergab.

Nach einem leichten Rückgang der kunstverständigen Freundinnen um 1905 kamen in den darauffolgenden Jahren wieder neue Damen hinzu, so daß im Vereinsjahr 1908/09 mit 71 Kunstfreundinnen eine weitere Höchstzahl erreicht wurde. Ihr Anteil blieb bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges auf diesem relativ hohen Niveau, um dann in den Krisen Jahren sich immer mehr zu verringern. Am Ende des Krieges blieben gerade mal 36, 1921 nur noch 29 Kunstfreundinnen dem Verein erhalten. Diese Zahl entspricht einem Anteil von fünf Prozent bei insgesamt 571 Mitgliedern. In den Jahren 1897 bis 1917 schwankte der Anteil zwischen acht und zehn Prozent. Nur für den Zeitraum von 1898 bis 1903 war eine etwas höhere Rate von zehn bis elf Prozent zu verzeichnen.

Die beiden Personengruppen, um die sich der Künstlerinnenverein bemühte, nämlich die auszubildenden Künstlerinnen¹³³ und die Kunstfreun-

¹³⁰Jahresbericht 1912/13.

¹³¹Das Vereinsjahr 1902/03 verzeichnete 79 Kunstfreundinnen.

¹³²Im engeren Vorstand saßen 1896/97: stellvertretende Vorsitzende Johanne Tecklenborg, Schriftführerin und Kassiererin Lilly Freund. Nach der Neuwahl der bisherigen stellvertretenden Vorsitzenden übernahm Ikla Freiin von Fabrice (ab 1902/03 Ehrenmitglied des Vereins) den stellvertretenden Posten. In den darauffolgenden Jahren erfuhr das Amt der zweiten Vorsitzenden häufigen Wechsel.

¹³³“Minderjährige Kunststudierende und Schülerinnen der Damen-Akademie, der kgl. Kunstgewerbeschule, sowie jeder andern Privatschulen oder Privatateliers”. — Statuten

dinnen, erhielten bis ins Jahr 1901 den gleichen Mitgliederstatus und zählten zu den außerordentlichen Mitgliedern. Sie besaßen “weder Stimmrecht in der Generalversammlung noch irgend welche Wahlfähigkeit”¹³⁴. Auch die Ehrenmitglieder¹³⁵ waren nicht berechtigt, an Vereinswahlen teilzunehmen; im Unterschied zu den Kunstfreundinnen waren sie von der Beitragspflicht entbunden.

Im Gegensatz zu den außerordentlichen Mitgliedern nahm die Gruppe der Künstlerinnen eine ganz andere Entwicklung. Nachdem die Kunstschaaffenden im Vereinsjahr 1896/97 167 Personen umfaßten, stieg diese Zahl kontinuierlich an — mit Ausnahme eines kleinen Rückgangs um 1906 — und erreichte erst im Vereinsjahr 1917/18 die Höchstmarke von 290 Künstlerinnen.¹³⁶ Offensichtlich hatte der *Künstlerinnenverein München* auch in den Kriegsjahren seine Attraktivität für die anwachsende Schar von Malerinnen, Bildhauerinnen, Grafikerinnen und Kunstgewerblerinnen nicht verloren. Außerdem profitierte diese Mitgliedergruppe von den ehemaligen Schülerinnen, die schon in der Ausbildungszeit der Vereinigung beigetreten waren und nach einem Jahr oder später in die Klasse der ordentlichen Mitglieder wechselten. Der hohe Anteil von Studierenden ist auch dafür verantwortlich, daß von 1900 bis 1911 die Zahl der außerordentlichen Mitglieder die der ordentlichen um das Doppelte überstieg. Dennoch behielten die Künstlerinnen weitgehend die Verantwortung für die Vereinsgeschicke.

Die Gesamtmitgliederzahl wuchs bis kurz vor dem Ersten Weltkrieg: Das Vereinsjahr 1911/12 vermerkte mit 792 Personen die höchste Anzahl von Mitgliedern. Die Jahre vor 1902 brachten den stärksten Mitgliederanstieg.¹³⁷ Verantwortlich für diese Entwicklung war der enorme Zustrom von Auszubildenden. Trotzdem blieb die Zahl der Mitglieder in München deutlich unter dem Niveau, welches der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* erreichte. Hierfür dürfte unter anderem der relativ hohe

1898, Paragraph 4.

¹³⁴Ebd.

¹³⁵Die Zahl der Ehrenmitglieder schwankte zwischen drei und sechs Personen. Neben den bayerischen Prinzessinnen zählten zu den Ehrenmitgliedern Ilka Freiin von Fabrice, Mathilde Freytag und Annie Freifrau von Cramer-Klett.

¹³⁶Im Vereinsjahr 1905/06 meldeten sich viele Schülerinnen, die bisher zu den außerordentlichen Mitgliedern zählten, in die Gruppe der ordentlichen Mitglieder. — Künstlerinnen-Verein München e. V. Jahresbericht und Rechenschaftsbericht für das Vereinsjahr 1905/06 und Mitgliederverzeichnis 1906/07, München 1906.

¹³⁷Im Vereinsjahr 1895/96 zählte der Künstlerinnenverein noch 283 Frauen.

jährliche Mitgliedsbeitrag von acht Mark verantwortlich sein. Bis zum Ende des Krieges sank die Gesamtzahl auf die Marke, die im Laufe des Jahres 1901 überschritten worden war: Nur noch 629 Frauen standen auf der Mitgliederliste. Die rückläufige Entwicklung setzte sich in den 1920er Jahren dramatisch fort, 1927 war die Organisation auf 182 Frauen geschrumpft.¹³⁸

Mit Martha Giese(-Breslau)¹³⁹ (1860–1923) wechselte der Vorsitz im Herbst 1904 von Johanne Tecklenborg¹⁴⁰ zu der aus Breslau stammenden Landschaftsmalerin.¹⁴¹ Mit der Neuwahl einer Vorsitzenden änderte die Generalversammlung auch die Vereinsstatuten, wobei nicht bekannt ist, um welche Neuformulierungen es sich handelte.

Die Quellen über die Vereinsgeschichte in den 1920er und 1930er Jahren sind rar. Die Ehefrau des Malers Max Eduard Giese (1867–1916), beide wohnhaft in Neu-Pasing, führte den Vorsitz bis zu ihrem Tod im November 1923. Vermutlich übernahm Johanna Hoke¹⁴² die Vereinsleitung.¹⁴³ Im Jahre 1932 feierte der *Künstlerinnenverein München* sein 50jähriges Jubiläum mit einer Ausstellung. Den Übergang in die nationalsozialistische Zeit löschte die Münchner Organisation nicht aus, 1937 wurde der Verein noch in der Liste der Künstlervereine im Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste geführt.¹⁴⁴ Über das Ende des Vereinslebens ist nichts bekannt.

¹³⁸Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1921–1927. Hg. v. Else Ulich-Beil, Mai 1927, Mannheim/Berlin/Leipzig 1927. — Den Angaben von 644 Gesamtmitgliedern im Oktober 1924 ist zu mißtrauen. Siehe: Handbuch des Kunstmarktes. Kunstadreßbuch für das Deutsche Reich, Danzig und Deutsch-Österreich. Geleitwort von Max Osborn, Berlin 1926, S. 72.

¹³⁹Mitglied beim *Verein Schlesischer Künstlerinnen*. — Dresslers Kunsthandbuch, Bd. 2. Das Buch der lebenden deutschen Künstler, Altertumsforscher, Kunstgelehrten und Kunstschriftsteller. Bildende Kunst. Hg. v. Willy Oskar Dressler, 9. Jg., Berlin 1930.

¹⁴⁰Sie legte ihr Amt als Vorsitzende im Frühjahr 1904 "wegen des Verhaltens eines Teiles der Mitglieder nieder". Der Anlaß für Differenzen ist unbekannt. Möglicherweise stehen sie im Zusammenhang mit unterschiedlichen Auffassungen über die Fortsetzung der Weihnachtsmessen, welche im Verein sehr umstritten waren und deshalb 1903 ausgesetzt wurden. — Vgl. Die Kunst für Alle, 19. Jg., 1903/04, S. 388; Jahresbericht 1906/07.

¹⁴¹Stellvertretende Vorsitzende Antonie Weber, Schriftführerin und Kassiererin Emma Wittig-Wimmer, ihre Stellvertretung E. A. Backert. — Künstlerinnen-Verein München e. V. Jahresbericht und Rechenschaftsbericht für das Vereinsjahr 1903/04 und Mitglieder-Verzeichnis 1904/05, München 1904.

¹⁴²Seit dem Vereinsjahr 1915/16 fungierte sie als stellvertretende Vorsitzende.

¹⁴³Genauere Angaben zu den Vorständen sind nicht zu machen. Das Jahrbuch des BDF (1921–1927) nannte 1927 Frau Sanitätsrat Dr. Hecke als Vorsitzende. Spätestens 1932 hatte Johanna Hoke wieder den Vorsitz inne.

¹⁴⁴Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste, 2. Jg., Heft 3, 1937, S. 15.

Der *Künstlerinnenverein München* begriff sich als eine Organisation, die sich verstärkt um die Mädchenausbildung im künstlerischen Bereich und um den beruflichen Austausch und menschlichen Kontakt unter den Künstlerinnen sorgte. Das Vereins- und Schulmanagement leisteten maßgeblich die kunsttätigen Frauen, ohne jedoch auf die finanziellen Mittel und die gesellschaftlichen Verbindungen von kunstinteressierten und -fördernden Personen zu verzichten. Die Kunstfreundinnen wurden jedoch an den maßgeblichen Vereinsentscheidungen nicht beteiligt; ihr Anteil an der Gesamtmitgliederzahl überschritt kaum mehr als zehn Prozent.

Besondere Unterstützung erfuhr die Korporation durch das Haus Wittelsbach und die bayerische Regierung. Als die hohen Zuwendungen nach der Abdankung der Monarchie entfielen, mußte der Verein seinen Bildungsauftrag zurücknehmen. Mit der Schließung der Damenakademie ging seine wichtigste Vereinsaufgabe verloren.

3 Der Malerinnenverein Karlsruhe

Der *Malerinnenverein Karlsruhe* entstand im Jahre 1893. Eine Darstellung über die Umstände der Entstehung und über die beteiligten Personen ist leider nicht erhalten, es fehlen ebenso die Vereinsstatuten.¹⁴⁵ Im Gegensatz zu den Vereinigungen in Berlin und München errichteten die Karlsruherinnen keine eigene Kunstschule. Denn in der Karlsruher Residenzstadt bestand bereits seit acht Jahren eine Malerinnenschule, als die Künstlerinnenorganisation ins Leben gerufen wurde (siehe Abbildung 2). Die Konstituierung der badischen Korporation ist deshalb im Kontext der verschiedenen Bildungsmaßnahmen für künstlerische Frauenarbeit zu betrachten, welche zwischen 1860 und dem Beginn des 20. Jahrhunderts eingerichtet worden waren.

Die kunstgewerblich orientierte Ausbildung in Karlsruhe

In Baden sorgten sich der 1859 gegründete *Badische Frauenverein*¹⁴⁶ und die Großherzogin Luise von Baden (1838–1923) sehr engagiert um eine künstlerisch-gewerbliche Ausbildung. Für junge Mädchen aus gehobenen Kreisen schuf der Frauenverein auf Anregung der Landesfürstin 1867 Kurse zur Förderung feiner Handarbeiten. Um künstlerisch hochwertige Textilarbeiten nach eigenen Entwürfen fertigen zu können, erhielten die Schülerinnen auch Zeichenunterricht. Diese Ausbildungskurse mündeten 1880 in eine Zeichenschule und in die Kunststickereischule.¹⁴⁷ Dieser gewerblichen Fachschule wurde 1903 eine Weberei angeschlossen.¹⁴⁸ Seit 1890 unterhielt der *Badische Frauen-*

¹⁴⁵Glücklicherweise sind im Nachlaß von Dora Horn-Zippelius, der sich im Privatarchiv von Dr. Adelhard Zippelius befindet, Jahresberichte, Programme und Mitgliederlisten erhalten geblieben, die über die Geschichte des *Malerinnenvereins Karlsruhe* der Jahre 1904 bis 1913 Aufschluß geben: Berichte über die Vereinsjahre 1904/05 bis 1910/11, Protokolle der Generalversammlungen in den Jahren 1904, 1906 bis 1908, 1910, 1912 und 1913, Vereinsprogramme der Jahre 1905/06, 1906/07 und 1909/10 sowie Mitgliederlisten der Vereinsjahre 1905/06 und 1909/10.

¹⁴⁶Der Verband nahm sich der Krankenpflege, der Kindererziehung, der Fürsorge und der Verbesserung der Erwerbsmöglichkeiten für Mädchen und Frauen an.

¹⁴⁷Vgl. Zwischen Schule und Fabrik. Textile Frauenarbeit in Baden im 19. und 20. Jahrhundert. Bearbeitet von Brigitte Heck u. a. Ausstellung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe und des Museums für Volkskunde, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz 1993. [Volkskundliche Veröffentlichungen des Badischen Landesmuseums Karlsruhe, Bd. 1], Sigmaringen 1993, S. 32 und S. 75f.

¹⁴⁸Die Weberei wurde vom *Malerinnenverein Karlsruhe* finanziell unterstützt. — Vgl. Susanne Asche, Fürsorge, Partizipation und Gleichberechtigung — die Leistungen der Karlsruherinnen für die Entwicklung zur Großstadt (1859–1914). In: Susanne Asche u. a., Karlsruher

verein ein kunstgewerbliches Atelier, das sich aus der Zeichenschule entwickelt hatte.

Eine weitere Möglichkeit, sich in den angewandten Künsten ausbilden zu lassen, eröffnete sich im Wintersemester 1901/02, als an der staatlichen Kunstgewerbeschule eine Damenklasse eingerichtet wurde. Im Jahre 1907 wurden gemischt geschlechtliche Klassen eingeführt. Bis in die ersten Jahre des Ersten Weltkrieges nahm die Zahl der Studentinnen an der Kunstgewerbeschule Karlsruhe zu, so daß im Jahre 1915 69 Schüler und 32 Schülerinnen verzeichnet wurden.¹⁴⁹

“Die Malerinnen-Schule soll es als ihr vornehmstes Ziel betrachten, den Dilettantismus zu bekämpfen”. Die Malerinnenschule Karlsruhe

Kurz nachdem in der bayerischen Metropole die Frauenkunstschule eröffnet worden war, plante die badische Großherzogin, in Karlsruhe eine ähnliche Einrichtung zu gründen. Für dieses Unternehmen versuchte sie, Clementine von Braunmühl, die Initiatorin des *Künstlerinnenvereins München* und der Münchner Damenakademie, zu gewinnen. Die Kunstgewerblerin lehnte jedoch das Angebot ab, eine badische Unterrichtsanstalt für Frauen einzurichten und deren Leitung zu übernehmen. Sie wollte ihre staatliche Anstellung nicht gegen eine private tauschen.¹⁵⁰

Und dennoch: Im Jahre 1885 konnte eine badische Malerinnenschule unter dem Protektorat der Großherzogin Luise ins Leben gerufen werden. Die Karlsruher Kunstschule ging aus einer Damenklasse des Malers Paul Borgmann (1851–1893) hervor, der sich mit Edmund Kanoldt (1845–1904), Max Petsch (1840–1888) und Willi Döring (*1850) zusammentat.¹⁵¹ Die Akademie-

Frauen 1715–1945. Eine Stadtgeschichte. Mit Beiträgen von Gerlinde Brandenburger-Eisele, Gretel Haas-Gerber und Angelika Sauer. [Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs, Bd. 15], Hg. v. Heinz Schmitt unter Mitwirkung von Ernst Otto Bräunche, Karlsruhe 1992, S. 223; Privatarhiv Adelhard Zippelius, Protokoll der Generalversammlung, 29.11.1904.

¹⁴⁹Vgl. Brigitte Baumstark, Die Großherzogliche Badische Kunstgewerbeschule in Karlsruhe 1878–1920. Dissertation, Karlsruhe 1988, S. 19 und S. 21; Dies., Kunstgewerblerinnen in Karlsruhe und Baden. In: Frauen im Aufbruch? Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800–1945. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe 25.3.–28.5.1995, Städtische Galerie “Lovis-Kabinett” Villingen-Schwenningen 18.6.–6.8.1995. Ausstellungskatalog. Hg. v. d. Stadt Karlsruhe, Städtische Galerie, Karlsruhe 1995, S. 151–164.

¹⁵⁰Vgl. von Braunmühl, Erinnerungen. In: Frauenleben in München, S. 218.

¹⁵¹Vgl. Gerlinde Brandenburger-Eisele, Malerinnen in Karlsruhe 1715–1918. In: Asche u. a., Karlsruher Frauen 1715–1945, S. 259; Gerlinde Brandenburger-Eisele, Von Hofdamen und Malweibern. Karlsruher Künstlerinnen im 19. Jahrhundert. In: Frauen im Aufbruch? S. 129–149, bes. 135–138; Neumann, Künstlerinnen in Württemberg, S. 73f.

lehrer waren der Ansicht, “daß mindestens ebensoviele Individuen weiblichen wie männlichen Geschlechts zu künstlerischem Schaffen hervorragend befähigt sind”¹⁵²; weibliche Studierende wollten sie aber an deutschen Kunsthochschulen nicht dulden. Für die talentierten Frauen, die “sich bei Frauen ebensogut f[ä]nden, wie bei Männern”¹⁵³, so ihre Auffassung, forderten sie gesonderte Ausbildungsstätten. Es war das Ziel der Schule, nur begabte Damen zu unterstützen: “Der überhandnehmende und mit Prätension [sic!] auftretende Dilettantismus ist das Übel, an dem die weibliche Kunstübung krankt, wodurch sie überhaupt in Verruf gebracht ist; die Malerinnen-Schule soll es als ihr vornehmstes Ziel betrachten, den Dilettantismus zu bekämpfen, die berufsmäßige ernste Arbeit mit aller Kraft zu fördern.”¹⁵⁴

Die Mal- und Zeichenklassen waren zunächst in der Karlsruher Bismarckstraße 41 untergebracht. Bereits zwei Jahre nach ihrem Bestehen zog die Anstalt mit 45 Auszubildenden in die Westendstraße 75. Ab dem Schuljahr 1893/94 bestand die Möglichkeit, eine Radierklasse zu besuchen. Ab 1900 wurde den Schülerinnen gestattet, am Lithografieunterricht der Akademie der bildenden Künste teilzunehmen.

Die Schülerinnenzahlen nahmen in den ersten zehn Jahren nach der Gründung trotz des elitären Anspruchs der Unterrichtsanstalt rasant zu: Im Schuljahr 1894/95 besuchten bereits 74 Frauen die Karlsruher Malerinnenschule (siehe Abbildung 3).¹⁵⁵ Die wohl bekannteste Schülerin an der Malerinnenschule Karlsruhe war Sonia Delaunay¹⁵⁶ (*1885), die im Schuljahr 1904/05 die Karlsruher Kurse belegte.

Das Jahr mit der höchsten Anzahl von Studentinnen fiel 1900 zusammen mit dem 25jährigen Jubiläum der Einrichtung. Ab diesem Jahr unterstützte auch der badische Staat die Schule jährlich mit 1000 Mark. Bereits 1912 schrumpfte die Studentinnenzahl auf 27 Frauen, in den Jahren 1914 bis 1919 nahm die Quote weiter ab. Verantwortlich für diese Entwicklung waren der Krieg und die Öffnung der Landeskunstschule für das weibliche Geschlecht.

¹⁵²Zitat aus dem Jahresbericht der Malerinnenschule aus dem Jahre 1888, GLA 235/40214. Abgedruckt in: Ulrike Grammbitter, Die “Malweiber” oder: Wer küßt den Künstler, wenn die Muse sich selbst küßt? In: Kunst in Karlsruhe 1900–1950. Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe im Badischen Kunstverein 24.5.–19.7.1981. Hg. v. der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1981, S. 27.

¹⁵³Die Kunst für Alle, 4. Jg., 1888/89, S. 376.

¹⁵⁴Zitat aus dem Jahresbericht der Malerinnenschule aus dem Jahre 1888, GLA 235/40214. Abgedruckt in: Grammbitter, Die “Malweiber”, In: Kunst in Karlsruhe, S. 27.

¹⁵⁵Die Kunst für Alle, 10. Jg., Heft 20, 15.7.1895. — Im Schuljahr 1903/04 waren es 72 Schülerinnen. — Vgl. Die Kunst für Alle, 19. Jg., 1903/04, S. 508.

¹⁵⁶Sophie Terk-Stern aus St. Petersburg.

Als im Jahre 1923 nur noch vier Studentinnen den Unterricht besuchten, wurde die Malerinnenschule Karlsruhe aufgelöst.¹⁵⁷

Ein Malerinnenverein zur Kommunikation und beruflichen Anregung

Viele Mitglieder des jungen *Malerinnenvereins Karlsruhe* besuchten wahrscheinlich die Unterrichtsanstalten in Karlsruhe oder waren ehemalige Schülerinnen. Eine direkte Beziehung zu den künstlerischen Ausbildungsstätten und zu den Frauenschulen ist nicht nachzuweisen, obwohl das Mitgliederklientel des Malerinnenvereins zunächst stark kunstgewerblich orientiert war.

Die Kunst- und Kunstgewerbeschülerinnen bildeten die außerordentlichen Mitglieder. Die Kunstfreundinnen zählten anders als beim *Künstlerinnenverein München* nicht zu dieser Gruppe. Die ordentliche Mitgliedschaft war solchen Frauen vorbehalten, "welche eine der bildenden Künste oder das Kunstgewerbe sachgemäß betr[ie]ben und wenigstens 2 volle Jahre studiert"¹⁵⁸ hatten.

Der Zweck und die Aufgaben der Karlsruher Malerinnenorganisation deckten sich in den Grundzügen mit denen der bayerischen Schwesternvereinigung: "Der Verein will den kunst- und kunstgewerbetreibenden Damen in Karlsruhe und Auswärtigen Gelegenheit geben zu zwanglosem Verkehr, sowie zu gegenseitiger Anregung und Förderung. Zu diesem Zweck bietet der Verein seinen Mitgliedern: I. zur Geselligkeit: regelmäßige Vereinsabende, die ein- oder mehrmals monatlich stattfinden, einzelne Abende werden zu größeren Festen erweitert oder im Frühjahr durch Ausflüge ersetzt, II. zur Pflege der Fachinteressen: die Auslegung von Kunstzeitschriften, durch Ausleihen von Büchern der Bibliothek, . . . durch Vorträge, durch Preisausschreiben und durch Vermittlung von Arbeitsaufträgen."¹⁵⁹

Die Karlsruher Künstlerinnen trafen sich während des Winterhalbjahres von Oktober bis April zu geselligen Zusammenkünften in den Räumen des staatlichen Konservatoriums für Musik. An diesen Vereinsabenden bestand Gelegenheit, die neuesten Ausgaben von Kunst- und Kunstgewerbezeitschriften (*Dekorative Kunst, Jugend, Die Werkstatt der Kunst, Studio,*

¹⁵⁷Vgl. Grammbitter, Die "Malweiber". In: Kunst in Karlsruhe, S. 27f. und S. 43; Gerlinde Brandenburger, Die Malerinnenschule Karlsruhe. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Karlsruhe 1980, S. 8–14; Brandenburger–Eisele, Malerinnen in Karlsruhe. In: Asche u. a., Karlsruher Frauen 1715–1945, S. 259–265.

¹⁵⁸Dresslers Kunstjahrbuch. Ein Nachschlagebuch für deutsche bildende und angewandte Kunst. Hg. v. Willy Oskar Dressler, Leipzig 1906, S. 242.

¹⁵⁹Ebd. — Spätestens ab 1920 unterhielt der Verein auch ein Sommerhaus in Niebelsbach. — Vgl. Neumann, Künstlerinnen in Württemberg, S. 73, Fußnote 99.

Kunstgewerbeblatt) einzusehen und sich mit gleichgesinnten Frauen bei “Thee, Bier und belegte Bröder zum Selbstkostenpreise”¹⁶⁰ ins Gespräch zu kommen. Um das Zusammentreffen zu verschönern, luden die Verantwortlichen Gäste ein, die musikalische, rezitative oder tänzerische Einlagen darboten. Die obligatorischen Weihnachts- und Karnevalsfeste mit anspruchsvollen Darbietungen erfreuten sich ebenso wie in Berlin und in München großer Beliebtheit. Diese besonderen Veranstaltungen, für deren Planung und Durchführung ein eigener Vergnügungsausschuß zuständig war, eigneten sich im besonderen, potentielle Mitglieder mit dem Verein bekannt zu machen und mit den Eintrittsgeldern die Vereinskasse aufzubessern.

Die Zahl der Gesamtmitglieder bewegte sich in den Jahren 1904 bis 1921 zwischen 142 und 187 Frauen. Die “Mitgliederliste für das 13. Vereinsjahr 1905/06”¹⁶¹ verzeichnete 146 Personen. Davon gehörten 41 Damen — sie waren übrigens überwiegend verheiratet — zu der Gruppe der Kunstfreundinnen. Den größten Anteil mit 38 Prozent machten die 55 ordentlichen Mitglieder¹⁶² aus, die außerordentlichen Mitglieder (50) stellten die restlichen 34 Prozent.¹⁶³

Das “Verzeichnis der Mitglieder 1909–10”¹⁶⁴ wies nur noch 132 Mitglieder aus, darunter allein 41 Personen (31 Prozent), die nicht in Karlsruhe wohnten. Die Gesamtmitgliederzahl setzte sich aus 57 ordentlichen Mitgliedern, 36 außerordentlichen Mitgliedern, 35 Kunstfreundinnen und drei Ehrenmitgliedern zusammen. Weil die Zahlen der studierenden und kunstfördernden Mitglieder leicht zurückgegangen war, erhöhte sich der Anteil der Kunst- und Kunstgewerbetreibenden auf 43 Prozent.

Nach dem Ersten Weltkrieg stieg die Zahl der Mitglieder wieder und erreichte im Jahre 1921 den Stand von 187 Vereinsangehörigen. Für diese Entwicklung waren die kunstfördernden Frauen verantwortlich, denn ihre Gruppe war auf 61 Personen angewachsen. Den Kunstfreundinnen standen 126 ordentliche und außerordentliche Mitglieder gegenüber.¹⁶⁵

In den Jahren 1904 bis 1912 führten die Malerin Amalie Maier und die Textilkünstlerin Hildur Hess abwechselnd den ersten Vorsitz des Malerinnenver-

¹⁶⁰Privatarchiv Adelhard Zippelius, Programm für das 14. Vereinsjahr, 1906–1907.

¹⁶¹Privatarchiv Adelhard Zippelius.

¹⁶²Zu den ordentlichen Mitgliedern zählten u. a. die bekannten badischen Malerinnen Resi Borgmann, Marie Hesse-Koch, Anna Moll, Marie Ortlieb, Käthe Roman, Emilie Stephan, Marie Waag, Uta von Weech und Berta Welte.

¹⁶³Der Anteil der verheirateten Frauen belief sich bei den Künstlerinnen auf elf Prozent. Bei den Schülerinnen machte er gerade mal acht Prozent aus.

¹⁶⁴Privatarchiv Adelhard Zippelius.

¹⁶⁵GLA 235/5969, Malerinnenverein Karlsruhe 1919–1921, Mitgliederliste.

eins.¹⁶⁶ Die Vereinsaktivitäten wurden im wesentlichen von kunstausübenden Frauen geleitet.

“Kollektion von Handwebereien und Stickereien”.

Der wachsende Ausstellungserfolg

Der *Malerinnenverein Karlsruhe* veranstaltete wie die anderen Künstlerinnenvereine eigene Ausstellungen. Bei den Exponaten, die in den ersten Jahren auf den Herbstausstellungen gezeigt wurden, handelte es sich vornehmlich um textiles Kunstgewerbe.

Im Oktober 1904 stellte die Künstlerinnenorganisation eine “Kollektion von Handarbeiten und Webereien nebst einer Anzahl graphischer Arbeiten” im *Badischen Kunstverein* in Karlsruhe vor.¹⁶⁷ Im Vereinsjahr 1905/06 veranstaltete die Vereinigung eine Ausstellung von Entwürfen für Handarbeiten im Bibliothekssaal des *Badischen Frauenvereins*.¹⁶⁸ Im darauffolgenden Jahr wiederholten die Karlsruherinnen diese Entwurfsausstellung, präsentierten aber dieses Mal auch fertiggestellte Werkstücke.¹⁶⁹

Der *Badische Kunstgewerbeverein* veranstaltete im Sommer 1906 anlässlich der Goldenen Hochzeit des badischen Herrscherpaares eine Jubiläumsausstellung, zu welcher die Malerinnen eingeladen wurden. Sie zeigten ihre “Kollektion von Handwebereien und Stickereien”¹⁷⁰, welche bereits im vorherigen Jahr auf einer Ausstellungstournee in verschiedenen deutschen Städten zu sehen war.

Während die Malerinnen 1906 mit ihren Verkaufseinnahmen nicht zufrieden sein konnten, waren sie im darauffolgenden Jahr in dieser Hinsicht so erfolgreich, daß sie beschlossen, bei der nächsten Präsentation “den Kreis der Arbeiten . . . auf Aquarelle und Handzeichnungen”¹⁷¹ auszudehnen. Der “Ein-

¹⁶⁶Ab 1906 war Hess die erste Vorsitzende, 1912 wechselte der Vorsitz wieder zu Maier, spätestens 1921 bis 1925 wieder zu Hess. Im Jahre 1904 saßen im Vorstand: Marie Waag als Schriftführerin, Klara Schuberg als Kassenführerin; außerdem die Kunstfreundin Auguste Vogel sowie die Künstlerinnen Berta Welte, Marie Ortlieb, Emilie Stephan und Marie Hesse-Koch. Berta Welte wurde im November 1906 von Uta von Weech abgelöst. Im Jahre 1908 trat von Weech aus dem Malerinnenverein aus; ihr Amt übernahm E. Barth. Ab 1910 erledigte die Kunstfreundin Auguste Vogel die Kassenführung. Größere Veränderungen in der Vorstandschaft gab es erst in den Jahren 1912 und 1913, als die Malerinnen Elisabeth Senfter, Dora Horn-Zippelius und Frau Walter als Beisitzerinnen in den Vorstand gewählt wurden. — Privatarhiv Adelhard Zippelius, Berichte über die Vereinsjahre 1904–1905, 1906–1907, 1908–1909 und 1910–1911; Ergebnisse der Generalversammlungen, 3.12.1912 und 9.12.1913.

¹⁶⁷Privatarhiv Adelhard Zippelius, Bericht über das 12. Vereinsjahr 1904/05.

¹⁶⁸Privatarhiv Adelhard Zippelius, Programm für das 13. Vereinsjahr, 1905/06.

¹⁶⁹Ebd.

¹⁷⁰Privatarhiv Adelhard Zippelius, Programm für das 14. Vereinsjahr, 1906/07.

¹⁷¹Privatarhiv Adelhard Zippelius, Bericht über das 15. Vereinsjahr 1907/08.

schluss von Oelbildern [wurde dagegen] wegen zu großer Schwierigkeiten in Platz und Beleuchtung abgelehnt“¹⁷².

Da der Malerinnenverein kein eigenes Vereinshaus zur Verfügung hatte, war er auf Räume angewiesen, die er günstig mieten konnte. Deshalb fanden die Ausstellungen der Künstlerinnen in sehr unterschiedlichen Lokalitäten statt. Nicht selten wurden zufällig leerstehende Läden¹⁷³ für Ausstellungszwecke genutzt. Deshalb konnte auch eine geeignete Beleuchtung für größere Bildformate nicht garantiert werden.¹⁷⁴

Ab dem Jahre 1907 nahm der Verkaufserfolg zu, weshalb der Verein die Herbstausstellungen zwei Jahre später zur ständigen Einrichtung erklärte, auf der Kunstgewerbe, Grafik, Handzeichnungen und Aquarelle gezeigt werden sollten.¹⁷⁵ Weiteren Aufschwung nahmen die jährlichen Veranstaltungen durch den Besuch und durch die Einkäufe der großherzoglichen Familie, welche die Schau erstmals im Jahre 1908 beehrte.¹⁷⁶ Aufgrund der anerkennenden Geste fühlten sich die Künstlerinnen am Ende des Jahres 1910 ermutigt, der badischen Prinzessin Marie Luise¹⁷⁷ (1897–1948) den Ehrenvorsitz anzutragen.

Die positive Entwicklung des *Malerinnenvereins Karlsruhe* ist an den erfolgreichen Ausstellungen und an den erweiterten Vereinsprogrammen deutlich abzulesen. Gerade in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg konnten die Künstlerinnen immer mehr Besucher in ihren Ausstellungen begrüßen und mit den Verkäufen wachsende Umsätze erzielen. Mit der verstärkten Resonanz wuchs allerdings auch die Anzahl der Ausstellungsteilnehmerinnen und mit ihnen die Unkosten aufgrund der intensiveren Werbe- und Pressearbeit und aufgrund der höheren Mietausgaben, welche bei größeren Räumlichkeiten anfielen. Bei einer Provisionsabgabe von zehn Prozent verzeichnete der Malerinnenverein trotzdem Defizite, die jedoch der wirksamen Propaganda wegen in Kauf genommen wurden.

Die öffentliche Anerkennung der Herbstschauen führte dazu, daß diese Veranstaltung vom Verein als maßgebendes Kunstforum anerkannt wurde. Die dreimalige Beteiligung an der vereinseigenen Präsentation mit mehreren Arbeiten wurde ab 1911 wahlweise vorausgesetzt, um als ordentliches Mitglied zugelassen zu werden. Bis dahin war es nur möglich als selbständige kunst- und

¹⁷²Ebd.

¹⁷³1907 fand die Ausstellung in einem Laden in der Kaiserstraße Nr. 186, 1908 in einem Laden in der Waldstraße 25 statt.

¹⁷⁴Privatarchiv Adelhard Zippelius, Programm für das 17. Vereinsjahr, 1909/10.

¹⁷⁵Privatarchiv Adelhard Zippelius, Bericht über das 16. Vereinsjahr 1908/09.

¹⁷⁶Ebd.

¹⁷⁷Ehegattin des Prinzen Max von Baden.

kunstgewerbetreibende Frau Aufnahme zu finden, wenn man an mindestens einer größeren Ausstellung mit Jury teilgenommen hatte.¹⁷⁸ Diese Neuregelung bewirkte, daß sich das Zahlenverhältnis zwischen den außerordentlichen und den ordentlichen Mitgliedern verschob.¹⁷⁹

“Billige Gelegenheit zum selbständigen Weiterstudieren”.

Wanderklub, Aktzeichenkurs und Lesezirkel

Die innere Konsolidierung des Vereinslebens und das wachsende Selbstbewußtsein erlaubte dem *Malerinnenverein Karlsruhe*, sich immer stärker nach außen zu öffnen und Kontakte mit anderen Frauenvereinen aufzunehmen. In dieser Hinsicht stellt das Vereinsjahr 1906/07 eine Zäsur dar. Geplant wurde ein Zusammentreffen mit den Kolleginnen des befreundeten Stuttgarter Malerinnenvereins¹⁸⁰; außerdem baute man Beziehungen zum *Verein zur Verbesserung der Frauenkleidung* auf. Den Vereinsalltag belebten ein “Wanderklub”, der regelmäßige nachmittägliche Ausflüge veranstaltete. Ein Lesezirkel mit sechs bis sieben “gediegenen Kunstzeitschriften”¹⁸¹ stieß auf großes Interesse und verzeichnete im Vereinsjahr 1908/09 mit 34 Personen die höchste Zahl an Teilnehmerinnen. Ein Aktzeichenkurs, der auch Nichtmitgliedern offenstand, bot die Korporation erstmals im Vereinsjahr 1906/07 an. Er sollte “hauptsächlich für diejenigen, denen keine Schule mehr derartiges bietet, billige Gelegenheit zum selbständigen Weiterstudieren bieten”¹⁸². Die Möglichkeit zum Aktstudium stellte neben den Ausstellungen eine wichtige berufsfördernde Maßnahme dar.

In den Jahren der Weimarer Republik ist die Entwicklung des Karlsruher Vereins nicht zu rekonstruieren. Um 1920 gaben die Malerinnen ihr altes Vereinslokal im Musikonservatorium auf und zogen in das sogenannte Erbprinzenschlößchen in der Ritterstraße 7.¹⁸³ Im Jahre 1925 wurde die Künstlerinnenorganisation wahrscheinlich aufgelöst.

¹⁷⁸Vgl. Statutenänderung des Jahres 1911. — Privataarchiv Adelhard Zippelius, Protokoll der Generalversammlung, 2.12.1910.

¹⁷⁹Privataarchiv Adelhard Zippelius, Bericht über das 18. Vereinsjahr 1910–1911.

¹⁸⁰Das Treffen kam erst 1909/10 zustande. — Frauenberuf. Blätter für Fragen der weiblichen Erziehung, Ausbildung, Berufs- und Hilfstätigkeiten. Hg. v. Schwäbischen Frauenverein in Stuttgart, 8. Jg., Nr. 24, 11.6.1910, S. 154.

¹⁸¹Privataarchiv Adelhard Zippelius, Programm für das 14. Vereinsjahr, 1906–1907.

¹⁸²Ebd.

¹⁸³Adreßbuch Karlsruhe, 1919 und 1921; Vgl. Lisa Sterr, Aufbrüche, Einschnitte und Kontinuitäten — Karlsruher Frauen in der Weimarer Republik und im “Dritten Reich”. In: Asche u. a., Karlsruher Frauen 1715–1945, S. 293.

Der Karlsruher Malerinnenverein im Vergleich

Während der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* und der *Künstlerinnenverein München* große Massenorganisationen waren, erscheint der *Malerinnenverein Karlsruhe* als eine Vereinigung mittlerer Größe, wobei er deutlich weniger Mitglieder zählte als der im gleichen Jahr gegründete *Württembergische Malerinnenverein*. Während in Stuttgart in den mitgliederstarken Vereinsjahren 1914 und 1915 276 Gesamtmitglieder verzeichnet wurden, blieb man in Karlsruhe vermutlich immer unter der Marke von 200 Mitgliedern.

Im Gegensatz zu den Korporationen in Preußen und in Bayern mußte die badische Vereinigung keine künstlerische Aus- und Weiterbildungsstätte unterhalten. Hierfür sorgte neben anderen Institutionen die örtliche Frauenbewegung. Entsprechend dem überwiegend kunstgewerblich orientierten Bildungsangebot in Baden rekrutierten sich die kunsttätigen Mitglieder des Malerinnenvereins aus diesem Umfeld. Der Zweck der Karlsruher Malerinnenvereinigung konzentrierte sich im wesentlichen auf “anregende Geselligkeit” und bot “alljährlich eine Verkaufsausstellung recht guter kunstgewerblicher [sic!] Arbeiten”¹⁸⁴.

Obwohl die Vereinskünstlerinnen keinen kunstfördernden Personenkreis zur Finanzierung einer eigenen Schule benötigten, scharte sich eine größere Gruppe von Kunstfreundinnen um die kunstausübenden Frauen. Die unterstützenden Mitglieder machten ein Viertel bis ein Drittel der Gesamtmitglieder aus. Anders als bei den bisherigen Vereinsgründungen in Deutschland wies man in Karlsruhe den Kunstfreundinnen einen eigenen Mitgliederstatus zu. Kunstschülerinnen wurden als außerordentliche Mitglieder in den Verein integriert.

Anhand der Geschichte des *Malerinnenvereins Karlsruhe* wird deutlich, wie schwer sich künstlerisch arbeitende Frauen taten, einen Weg in die Öffentlichkeit und gesellschaftliche Anerkennung zu finden. Erst als sich der Verein im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in Karlsruhe zu etablieren begann, wurde mit der Zulassung von grafischen Bildwerken zu den Vereinsausstellungen und der Einrichtung eines Aktkurses der Weg in Richtung höher bewerteter Kunst eingeschlagen. Alle weitergehenden Veränderungen wurden sorgsam geprüft. Denn finanzielle Risiken, neue Abhängigkeiten oder schlechte Ausstellungskritiken konnten die bisherigen Erfolge, ja die Existenz des Vereins in Frage stellen.

¹⁸⁴Privatarchiv Adelhard Zippelius, Horn-Zippelius, Erinnerungen.

4 Der Bremer Malerinnenverein

“Am 28ten Januar 1899 wurde der B.M.V. [*Bremer Malerinnenverein*, d. V.] auf Anregung von Fräulein Anna Runge von folgenden 14 Malerinnen gegründet: Fräulein Magda Bruns, Fräulein Malvina Focke, Fräulein Fanny Meyer, Fräulein Marie Philippi, Fräulein Bertha Plump, Fräulein Elisabeth Rapp, Fräulein Clara Reinken, Fräulein Fanny Retemeyer, Fräulein Anna Runge, Fräulein Sophie Schmidt, Fräulein Charlotte Schmidt, Fräulein Amalie Thätjenhorst, Fräulein Dorothea Burmeister, Fräulein Auguste Rodewald.”¹⁸⁵ Mit dieser Aufzählung beginnt der handgeschriebene, circa 90 Heftseiten umfassende “Bericht über die Tätigkeit des Bremer Malerinnen-Vereins B.M.V. 1899–1927” (siehe Abbildung 4), den Bertha Plump¹⁸⁶ (*1853) als das Gründungsmitglied und langjährige Schriftführerin im Jahre 1932 verfaßte. Die Bildnis- und Stillebenmalerin berichtete weiter: “Die Damen traten mit der Absicht zusammen, sich gegenseitig kennen zu lernen und durch die gleichen Interessen anzuregen. . . . Es wurden regelmäßige Zusammenkünfte an jedem 1ten Sonnabend in den 8 Wintermonaten verabredet, sie sollten im Bibliothekszimmer des Frauen-Erwerbs- und Ausbildungsvereins stattfinden. Im Sommer sollten gemeinschaftliche Ausflüge gemacht werden.”¹⁸⁷

Der Zusammenschluß von Künstlerinnen zum Zwecke des Austausches und der Ausstellung

Die Schilderung von den Anfängen der Bremer Künstlerinnenvereinigung machen deutlich, daß die menschliche Begegnung, der Informationsaustausch und die gemeinsamen beruflichen und geselligen Unternehmungen für die allesamt unverheirateten Damen im Vordergrund standen. Darüber hinaus wollte man gemeinsam Öffentlichkeitsarbeit betreiben und Weiterbildungsmaßnahmen organisieren. Diese Absicht faßten die Malerinnen in der Satzung aus dem Jahre 1911 in folgende Formulierung: “Pflege des persönlichen Verkehrs der Kolle-

¹⁸⁵Bericht über die Tätigkeit des Bremer Malerinnen-Vereins B.M.V. 1899–1927. Aufgeschrieben von Bertha Plump, Schriftführerin des B.M.V., Bremen November 1932. — Das Originalmanuskript befindet sich im Besitz der Kunsthalle Bremen.

¹⁸⁶Die gebürtige Bremerin stammte aus einer kunstbegeisterten Kaufmannsfamilie, aus der mehrere Künstlerinnen hervorgegangen sind. Sie genoß eine Ausbildung bei Karl Gussow, Franz Skrabina und Eddy Smith in Berlin. — Vgl. *Bremer Frauen von A–Z*. Hg. v. Hannelore Cyrus u. a., Bremen 1991, S. 136f.

¹⁸⁷Kunsthalle Bremen, Bertha Plump, Bericht über die Tätigkeit des BMV. — Die Kontakte zum Bremer *Frauenerwerbs- und Ausbildungsverein* sind möglicherweise über Amalie Thätjenhorst zustande gekommen.

ginnen unter einander sowie die Förderung jeglichen künstlerischen Schaffens, worunter zu verstehen wäre: gegenseitige Anregung durch Mitteilungen, Studienfahrten, Ausstellungen, so wie alle zu diesem Zwecke gemachten Vorschläge der Mitglieder.”¹⁸⁸

Für die Vereinigung von Bremer Künstlerinnen engagierte sich besonders Malvina Focke (1839–1917)¹⁸⁹. Sie hatte von der Vereinsgründung bis zu ihrem Tod 1917 das Amt der ersten Vorsitzenden inne. Möglicherweise kam auch von ihr der wesentliche Impuls zur Vereinsgründung. Die Porzellanmalerin und Stickerin war Tochter des Richters Dr. Wilhelm Focke und Schwester des Senatssekretärs Johann Focke, der das Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte (Fockemuseum) in Bremen gründete.

Das Vereinsleben bestimmten ausschließlich kunstaustübende Frauen, kunstfördernde Mitglieder waren zunächst nicht beteiligt. Die Berufsorganisation verlangte von neuen Mitgliedern eine künstlerische Ausbildung und die Vorlage von Arbeitsproben. Die Bestimmungen zur Aufnahme von Kolleginnen lauteten: “Mitglied des Vereins kann werden jede zur Zeit tätige oder früher tätig gewesene Malerin, welche eine gründliche Ausbildung genossen hat. Die betreffende Dame wird ersucht, vor der Wahl einige Arbeiten zum Vereinsabend einzusenden. Die Wahl erfolgt durch Stimmenmehrheit.”¹⁹⁰ Die Leistungskontrolle durch die Mitglieder sollte ein gewisses Qualitätsniveau garantieren. Die Ausbildungsklausel schloß Schülerinnen als Vereinsmitglieder aus.

Der junge Künstlerinnenkreis zählte im zweiten Vereinsjahr 19 Mitglieder. Aufgrund der niedrigen Mitgliederzahl genügte eine einfache Vereinsstruktur mit Vorstandschaft und Mitgliederversammlung.¹⁹¹ Die Vorstandsämter wurden jedes Jahr neu gewählt, wobei Wiederwahl erlaubt war.¹⁹² Die Schriftführerin übernahm gleichzeitig auch die Funktion der stellvertretenden Vorsitzenden. Bei Abstimmungen entschied die einfache Stimmenmehrheit.

¹⁸⁸Kunsthalle Bremen, Satzungen des Bremer Malerinnen Vereins, Bremen Januar 1911. — Es handelt sich um die früheste erhaltene Satzung.

¹⁸⁹Vgl. “Statuten und Stammtafeln zur Focke’schen Familienstiftung”, Bremen 1985. Freundlicher Hinweis von Dr. Alfred Löhr, Fockemuseum Bremen. — Malvina Focke war Mitbegründerin des *Bremer Malerinnenvereins* und des *Künstlerinnenvereins München*.

¹⁹⁰Satzung 1911, Paragraph 4.

¹⁹¹In den Satzungen finden sich keine Paragraphen über Vereinsorgane.

¹⁹²Satzung 1911, Paragraph 6.

“Die ersten Frauen in Bremen, die sich der Vergünstigung staatlichen Unterrichts erfreuten”. *Die Ausstellungen und die Weiterbildungsmaßnahmen*

Die Frauen versuchten von Beginn an, mit den bescheidenen Mitteln, die ihnen aus eigener Kraft zur Verfügung standen, sich selbst in beruflicher Hinsicht voranzubringen. Zu diesem Zwecke fanden ab 1901 gegenseitige Atelierbesuche und gemeinsames Zeichnen¹⁹³ statt. Anregung zu künstlerischer Tätigkeit ging auch von mehreren Preisausschreiben aus, die in den Jahren 1904 bis 1907 zur Gestaltung einer Mitgliedskarte und einer Vereinsvignette sowie einem Plakat und einer Einladungskarte für Vereinsausstellungen ausgelobt wurden. Außerdem bemühten sich die Vereinsfrauen, ihre Kenntnisse in verschiedenen grafischen Techniken zu erweitern, indem sie einen “Kupferstichnachmittag”¹⁹⁴ organisierten.

Gleichzeitig nahmen die Künstlerinnen Gespräche mit den Entscheidungsträgern des Bremer Kunstlebens auf, um als Verein Zugang zu lokalen Ausstellungs- und Weiterbildungsmöglichkeiten zu erhalten. In Kooperation mit den maßgeblichen Männern der Kunstinstitutionen und der Vereine versuchten sie, sich in der Kunstszene zu etablieren.

Eine erste kunstpolitische Initiative startete der *Bremer Malerinnenverein* im Jahre 1902 mit der Anregung, einen Aktzeichenkurs für Damen einzurichten. Diese wichtige Fortbildungsmaßnahme wurde zunächst provisorisch im Gewerbemuseum¹⁹⁵ geschaffen und bereits im darauffolgenden Jahr als dauerhaften Unterricht vom Staat installiert. Die Bremer Künstlerinnen waren sehr stolz über diesen Erfolg, auch wenn sie zu diesen Kursen nur als Hospitantinnen zugelassen waren. Sie rühmten sich, “die ersten Frauen in Bremen [zu sein], die sich der Vergünstigung staatlichen Unterrichts”¹⁹⁶ erfreuen.

Die Beziehungen zur kunstgewerblichen Unterrichtsanstalt, dem Bremer Gewerbemuseum, schien sich positiv zu gestalten. Der Direktor der Schule, der Architekt und Regierungsbaumeister Emil Högg (*1867), gestattete dem *Bremer Malerinnenverein*, in seiner Einrichtung eine kunstgewerbliche Weihnachtsausstellung zu veranstalten.¹⁹⁷ Auch diese Initiative war erfolgreich, und

¹⁹³Im Jahre 1901 wurden im Atelier von Elisabeth Rapp zweimal wöchentlich Kostümfiguren gezeichnet.

¹⁹⁴Kunsthalle Bremen, Bertha Plump, Bericht über die Tätigkeit des BMV.

¹⁹⁵Das 1873 gegründete Bremer Gewerbemuseum beherbergte eine Kunstgewerbeschule, der Institution war eine Vorbildersammlung angeschlossen. — Vgl. Dresslers Kunstjahrbuch, 1906, S. 321.

¹⁹⁶Kunsthalle Bremen, Bertha Plump, Bericht über die Tätigkeit des BMV.

¹⁹⁷Mit dieser Verkaufsschau knüpften die Künstlerinnen in veränderter Form an eine vergangene Weihnachtsausstellung kunstgewerblicher Damenarbeiten in einem Bremer Kauf-

die Künstlerinnen vermerkten einen “über Erwarten günstigen Verlauf”¹⁹⁸. Das positive Echo ermunterte, die Veranstaltung einer Weihnachtsausstellung¹⁹⁹ fortzusetzen. Doch bereits 1907 war die Resonanz trotz günstiger Kritik deutlich geringer, weshalb die Malerinnen beschlossen, die Ausstellungen in dieser Form nicht zu wiederholen. Statt dessen folgten die Bremer Künstlerinnen im Jahre 1908 einer Einladung von kunstgewerblich arbeitenden Mitgliedern des neugegründeten Gewerbe- und Industrievereins, an deren Weihnachtsausstellung teilzunehmen.

*“Zum ersten Mal eine Vereinigung von Künstlerinnen in der Kunsthalle”.
Die erfolgreichen Jahre zwischen 1907 und 1911*

Mit dem Jahre 1907 gewann sowohl die Mitgliederentwicklung als auch das Vereinsleben neue Dynamik. Während sich in den Jahren 1901 bis 1906 die Ein- und Austritte von Mitgliedern ausgeglichen hatten (die Mitgliederzahlen bewegten sich zwischen 19 und 21 Personen), wurden in den folgenden vier Jahren zahlreiche neue Kolleginnen aufgenommen, so daß im Jahre 1910 die Mitgliederzahl einen Höchststand von 33 kunstschaftenden Frauen erreichte. Acht Jahre nach der Gründung waren die Malerinnen so gut miteinander bekannt geworden, daß Vereinstreffen nicht nur in gemieteten Räumen, sondern gelegentlich auch im privaten Rahmen abgehalten wurden. Im Tätigkeitsbericht vermerkte Bertha Plump zum ersten Mal im Jahre 1907 die Einladung in das Haus einer Kollegin: Die Landschaftsmalerin Clara Reinken (†1915) bat die Vereinsmitglieder nach Fischerhude. Den persönlichen und intimen Rahmen schätzten die Bremer Malerinnen sehr.

Im selben Jahr setzte die Bremer Vereinigung auch eine Konkurrenz für eine eigene Vereinsvignette aus. Margarete Hamens (*1880) gewann das Preisausschreiben mit der Jugendstildarstellung einer am Oberkörper unbedeckten Tänzerin, die einen Blumenkranz schwingt.²⁰⁰

haus an. Für die Präsentation veranstaltete der Verein 1905 ein Preisausschreiben für das Plakat. Jury und Prämierung lagen in den Händen von Direktor Emil Högg, von Herrn Dr. Schäfer sowie von drei Vereinsdamen.

¹⁹⁸Der Verkaufserfolg betrug 1546 Mark. — Kunsthalle Bremen, Bertha Plump, Bericht über die Tätigkeit des BMV.

¹⁹⁹Im Jahre 1906 wurde die Ausstellung mit einem Preisausschreiben für eine künstlerisch gestaltete Einladungskarte verbunden. Die Druckkosten übernahm das Gewerbemuseum, das bereits im Vorjahr den Druck für das Plakat bezahlt hatte. Die Verkaufssumme auf der Weihnachtsausstellung des Jahres 1906 betrug 1400 Mark.

²⁰⁰1907 war auch das Jahr, in dem der Vorstand auf fünf Personen erweitert wurde: Erste Vorsitzende Malvina Focke, Anna Runge Rechnungsführerin, Bertha Plump Schriftführerin, Marie Philippi stellvertretende Rechnungsführerin und Amalie Thätjenhorst stellver-

Nach den ersten Ausstellungserfahrungen mit Weihnachtsverkäufen organisierten die Bremerinnen 1909 eine Vereinspräsentation mit eigener Jury in den "Vereinigten Werkstätten"²⁰¹. Für das übernächste Jahr ließ der Verein einen Ausstellungstermin für Gemälde, Grafiken und Miniaturen in der Kunsthalle Bremen reservieren. Bei der Auswahl der Exponate beteiligte sich der Kunsthallendirektor Gustav Pauli (*1866) — die Damen hatten also nicht die Möglichkeit, die Jurierung alleine zu verantworten. Dennoch betrachteten die Bremerinnen die Öffnung der Kunsthalle für die Werke von 19 Vereinsmitgliedern im Februar 1911 als Durchbruch: "Diese Ausstellung bedeutete einen Erfolg in sofern als überhaupt zum ersten Mal eine Vereinigung von Künstlerinnen in der Kunsthalle geschlossen auftrat."²⁰² Bezüglich der Qualität der gezeigten Vereinsarbeit urteilte Bertha Plump: "Das künstlerische Niveau wies einen entschiedenen Fortschritt gegen 1909 auf."²⁰³

Mit der Etablierung in der Bremer Kunstszenen gelang den Künstlerinnen auch die Integration in die Bremer Frauenbewegung. Der Malerinnenverein entschied sich im Jahre 1910 für den Eintritt in den *Frauenstadtbund*. Es handelt sich hierbei um den Zusammenschluß der Bremer Frauenvereine zur Förderung ihrer Interessen auf geistigen, wirtschaftlichen sowie parteipolitisch und religiös neutralen Gebieten.²⁰⁴ Malvina Focke, die Vorsitzende des *Bremer Malerinnenvereins*, vertrat die Künstlerinnen als Delegierte im *Frauenstadtbund*. Das Engagement auf lokaler Verbandsebene erlaubte den einzelnen Bremer Frauenvereinen, ihren Forderungen an den Senat der Hansestadt größeren Nachdruck zu verleihen.

Auch der *Bremer Malerinnenverein* nutzte das Potential der organisierten Frauen in Bremen. Er brachte in den Bremer Frauenverband eine Klage ein, welche 1912 als Eingabe des *Frauenstadtbundes* an den Senat ging. Es sollten die politisch Verantwortlichen darauf aufmerksam gemacht werden, daß das weibliche Lehrpersonal an den Volksschulen über keine ausreichende Ausbildung für den Zeichenunterricht verfügte. Die Malerinnen unterschrieben auch Eingaben, die vom *Frauenstadtbund* an sie herangetragen wurden. So etwa

tretende Schriftführerin. Marie Philippi wurde 1908 von Clara Reinken als stellvertretende Rechnungsführerin abgelöst.

²⁰¹"Vereinigte Werkstätten" am Wall vom 1.10.–15.11.1909, Ausstellung von Gemälden, Grafik und Kunstgewerbe.

²⁰²Kunsthalle Bremen, Bertha Plump, Bericht über die Tätigkeit des BMV.

²⁰³Ebd.

²⁰⁴Vgl. Frauke Krahe, Allein ich will. 20 Malerinnen aus Bremen, Worpswede und Fischerhude, Lilienthal 1990, S. 172.

im Jahre 1917 die Bittschrift, in der die Bremer Frauen das Bürgerrecht und das aktive Wahlrecht forderten oder 1919 den Protest gegen die "Auslieferung deutscher Staatsbürger an die Feinde"²⁰⁵.

Der Einlaß in die Bremer Kunsthalle und der Anschluß an den *Frauenstadtbund* fielen mit der höchsten Anzahl von ordentlichen Mitgliedern zusammen. Die Jahre 1910/1911 markieren somit einen Höhepunkt im Vereinsleben. Von dieser Aufbruchstimmung wurden Bemühungen getragen, das interne Vereinsleben interessanter zu gestalten. Clara Reinken schlug 1911 vor, "...daß sich jedes Mal ein Mitglied verpflichten sollte, zur Unterhaltung und Anregung Studien, Mitteilungen über Reisen, und erschienene Werke etc alles, was auf die Kunst bezieht, mitzubringen."²⁰⁶ Diese Anregung wurde gern aufgenommen: Als erste erklärte die Grafikerin Anna Feldhusen (1867–1951) an eigenen Werken die grafischen Techniken. Die Kunstgewerblerin Henny Focke (*1877) brachte ihren Kolleginnen die technische Herstellung ihrer Schmuckgegenstände näher und die Landschaftsmalerin Frieda Witt zeigte gelungene Schülerinnenarbeiten aus ihrer Malschule.

Im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts gelang dem *Bremer Malerinnenverein* eine stärkere Vernetzung einerseits mit den lokalen Künstlerorganisationen als auch mit den Künstlerinnenvereinigungen in anderen Städten. Die überregionalen Kooperationen ergaben sich aus dem Kontext des Dachverbands der Künstlerinnenorganisationen, dem *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine*, dem der *Bremer Malerinnenverein* seit dessen Gründung 1908 angehörte. So nahmen die Bremerinnen 1912 an der großen Berliner Ausstellung "Die Frau in Haus und Beruf" teil. Außerdem sandten sie anschließend Gemälde, Grafik, Schmucksachen, Decken, Kissen und andere kunstgewerbliche Gegenstände zur Dresdener Frauenausstellung in den Räumen des *Sächsischen Kunstvereins*.²⁰⁷ Im darauffolgenden Jahr wurden sie von einer Gruppe bildender Künstler des Bremer Künstlervereins aufgefordert, an einer Ausstellung in der Kunsthalle teilzunehmen. Von Schwerin kam eine Einladung für das Jahr 1914. Diese Ausstellung mußte jedoch wegen des Krieges verschoben werden.

²⁰⁵Kunsthalle Bremen, Bertha Plump, Bericht über die Tätigkeit des BMV.

²⁰⁶Ebd.

²⁰⁷An der Ausstellung waren die Anschlußvereine des *Bundes deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* in Berlin, Braunschweig, Bremen, Breslau, Dresden, Kassel, München und Wien beteiligt. — Vgl. Neumann, *Künstlerinnen in Württemberg*, S. 130, Fußnote 76 und 77.

Der Wendepunkt: Der Bremer Malerinnenverein im Ersten Weltkrieg

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges brachte neue Belastungen für die Künstlerchaft. Die Bremer Malerinnen beabsichtigten zunächst, die Fürsorge über den *Frauenstadtbund* zu organisieren, was sich jedoch nicht realisieren ließ. Statt dessen beteiligte sich der Verein bei der *Künstlerkriegshilfe*, in deren Ausschuß eine Vertreterin des Malerinnenvereins berufen wurde.²⁰⁸

Ab Oktober 1914 fanden die Vereinsabende nicht mehr in den Räumen des Frauenerwerbsvereins statt, sondern in den "sehr hübschen und behaglichen Räumen"²⁰⁹ des *Bremer Frauenklubs von 1908* im Fedelhören. Der Frauenklub hatte sich aus dem 1908 gegründeten *Leseclub für Damen* entwickelt. Die Verbindungslinien zu dem exklusiven und kulturell interessierten Frauenkreis ergaben sich wahrscheinlich über die Kunstgewerblerin Auguste Rodewald, Gründungsmitglied und stellvertretende Schriftführerin des Frauenklubs.²¹⁰ Den Grund für den Wechsel des Vereinslokals nannte Bertha Plump in ihrem Tätigkeitsbericht allerdings nicht.

Der *Bremer Malerinnenverein* konnte in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg eine stärkere öffentliche Präsenz und attraktivere Vereinsabende vorweisen. Doch trotz dieser Erfolge blieben ab 1911 neue Vereinsmitglieder aus. Durch mehrere Todesfälle wurde die Gruppe sogar kleiner: Am 30. Januar 1915 starb Clara Reinken²¹¹ und am 24. November 1917 Malvina Focke. Zur Nachfolgerin im Amt der ersten Vorsitzenden wurde im Jahre 1918 Ida Stroe-
ver²¹² (1872–1955) gewählt. Die Freskenmalerin war bereits im Jahre 1904 dem Malerinnenverein in Bremen beigetreten.

²⁰⁸Im Dezember 1917 beteiligte sich der Malerinnenverein an einer Ausstellung in der Kunsthalle, auf der Werke der Bremer Kunstschaffenden verlost wurden. Der Erlös war für die *Künstlerkriegshilfe* bestimmt.

²⁰⁹Kunsthalle Bremen, Bertha Plump, Bericht über die Tätigkeit des BMV.

²¹⁰StA B 4,75/7-VR 73, Bremer Frauenclub von 1908.

²¹¹Der *Bremer Malerinnenverein* setzte sich stark für eine Gedächtnisausstellung in der Kunsthalle ein, welche im Januar 1916 stattfand. — Margarete Hamens übernahm 1916 Reinkes Amt als stellvertretende Rechnungsführerin, Bertha Plump vertrat den Verein bei der *Künstlerkriegshilfe* und beim *Frauenstadtbund*.

²¹²Die Westfalin war Tochter eines Gutsbesitzers (geboren auf Gut Wedigenstein), weshalb sie zuerst zur Guts- und Hausfrau ausgebildet wurde. Sie studierte in den 1890er Jahren in München bei Carola Baer–Matthes und Ludwig Schmidt–Reutte. Sie fand in Fritz von Uhde einen Förderer. Nach ausgedehnten Reisen war sie nach Bremen gekommen und wurde dort für Wandmalereien und Grafik bekannt. — Vgl. Deutscher Lyceum-Club. Offizielles Organ des Deutschen Lyceum-Clubs; zugleich Mitteilungsblatt des Vereins der Künstlerinnen, 9. Jg., Nr. 4, 1.4.1913; Bremer Frauen von A–Z, S. 161ff.; Bremer Frauen in der Weimarer Republik 1919–1933, Bremen 1987, S. 177.

Die Einladung von Kunstfreundinnen in den Krisenjahren der Weimarer Republik

Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges²¹³ entschieden sich die Mitglieder des *Bremer Malerinnenvereins*, ihre Mitgliederstruktur zu verändern und kunstliebende Frauen einzuladen: “Nach langem Überlegen wurde der Entschluß gefaßt, außerordentliche Mitglieder aufzunehmen, um mehr Anregung in den Verein zu bringen und Unterhaltungsabende zu veranstalten.”²¹⁴ Ausschlaggebend für diesen Schritt dürfte die finanzielle Lage der Bremer Malerinnen gewesen sein, denn im Jahre 1918 vermerkte Bertha Plump in der Chronik, daß die Benutzung der Räume im Frauenklub für die Vereinsabende zu teuer geworden war. Doch trotz neuer Mitglieder aus dem Förderkreis mußten die Treffen im Frauenklub aufgegeben werden.²¹⁵ Die Zusammenkünfte verlegten die Bremerinnen daraufhin in verschiedene Wirtshäuser. Doch diese Veranstaltungen empfanden sie als “sehr ungemütlich”²¹⁶, weshalb sie beschlossen, wieder in den Privathäusern der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zusammenzukommen.

Um die neueintretenden Kunstfreundinnen zu integrieren, war es notwendig, das Veranstaltungsprogramm den Bedürfnissen dieser Klientel anzupassen und entsprechend attraktiv zu gestalten. Dieses Bemühen spiegelt sich in der neuen Satzung des Jahres 1918 (siehe Abbildung 6) wider. Die Studienfahrten der Künstlerinnen wurden aus der Formulierung des Vereinszwecks herausgenommen, und neben gegenseitiger Anregung durch Mitteilungen und Ausstellungen schrieb man die Organisation von “Conkurrenzen und andere[n] Veranstaltungen”²¹⁷ fest. Es wurde der Anspruch erhoben, die Veranstaltungen für die kunstinteressierten Damen abwechslungsreicher, interessanter und unterhaltender zu gestalten. Das Programm der Vereinsabende sah deshalb fachwissenschaftliche, musikalische oder mimische Vorträge vor, für

²¹³Zusammensetzung des Vorstands im März 1918: Ida Stroeve erste Vorsitzende, Bertha Plump Schriftführerin und stellvertretende Vorsitzende, Marianne Boisselier Rechnungsführerin, Amalie Tätjenhorst stellvertretende Schriftführerin, Margarete Hamens stellvertretende Rechnungsführerin. Ab 1920 saß Ida Stroeve als Vertreterin des Malerinnenvereins im wirtschaftlichen Verband.

²¹⁴Kunsthalle Bremen, Bertha Plump, Bericht über die Tätigkeit des BMV. — Siehe auch Kunsthalle Bremen, Satzungen des Bremer Malerinnen-Vereins, Bremen 1918, Paragraph 2: “Ferner will der Bremer Malerinnen-Verein ebenfalls Anregung in weitere Kreise tragen und nimmt deshalb auch außerordentliche Mitglieder in seinen Kreis auf.”

²¹⁵Der Frauenklub im Fedelhören wurde in der neuen Satzung 1918 noch als Versammlungsort genannt.

²¹⁶Kunsthalle Bremen, Bertha Plump, Bericht über die Tätigkeit des BMV.

²¹⁷Satzung 1918, Paragraph 2.

die Sommermonate planten die Frauen Ausflüge und Besichtigungen. So fanden zum Beispiel ab 1919 wieder gemeinsame Besichtigungen der Kupferstichsammlung der Kunsthalle, Vorträge oder auch eine Gymnastikvorführung²¹⁸ Eingang in die Jahresplanung des Künstlerinnenvereins. Die Hälfte der acht Zusammenkünfte im Winterhalbjahr sollte zusammen mit den außerordentlichen Mitgliedern stattfinden, die restlichen Abende blieben den ordentlichen Mitgliedern vorbehalten.

Die außerordentlichen Mitglieder besaßen kein Stimmrecht. Der Beitritt einer Kunstfreundin erfolgte auf Vorschlag eines ordentlichen Mitglieds und nach Mehrheitsbeschluß der Mitglieder. An den Aufnahmekriterien für Malerinnen, Kunstgewerblerinnen und Bildhauerinnen änderte sich gegenüber der Satzung von 1911 nichts. So waren die Bremerinnen sehr erfreut, als sie 1919 die begabte und überregional erfolgreiche Malerin Toni Elster²¹⁹ (1861–1948) in ihren Reihen begrüßen konnten.

Nach der Öffnung des *Bremer Malerinnenvereins* für Kunstfreundinnen im Jahre 1918 meldeten sich nur sechs außerordentliche Mitglieder²²⁰, bis 1921 erhöhte sich die Anzahl dieser Gruppe um weitere vier Frauen. Da bis ins Jahr 1927 keine weiteren Kunstliebhaberinnen dem Malerinnenverein beitraten, bedeuteten die zehn außerordentlichen Mitglieder im Jahre 1921 den Höchststand. Die Kunstfreundinnen erhöhten die Gesamtmitgliederzahl um das Jahr 1920 auf circa 35 Personen²²¹.

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges wollten die organisierten Bremer Künstlerinnen mit dem Plan, künftig mit kunstverständigen Frauen zusammenzuarbeiten, eine neue Initiative zur Belebung des Vereins starten. Sie konnten nicht ahnen, daß der Zeitpunkt unglücklich gewählt war und die folgenden politischen Veränderungen und die wirtschaftliche Krise ehemals finanzkräftige Kreise schwächen sollte. Die Resonanz auf das neue Angebot blieb bescheiden.

²¹⁸“Fräulein Erika Nahnsen hielt einen Vortrag über Mensendieck-Gymnastik und führte dann auf der Geige spielend vier ihrer kleinen Schülerinnen vor, welche uns durch ihre Übungen unbekleidet die Wirkung ihres Unterrichts auf den Körper deutlich machten.” — Kunsthalle Bremen, Bertha Plump, Bericht über die Tätigkeit des BMV.

²¹⁹Erst im Alter von 36 Jahren begann die Bremerin eine künstlerische Ausbildung bei Fritz Baer in München. Außerdem studierte sie in Schottland bei John Terris Aquarellmalerei. Im Jahre 1904 wurde sie Mitglied der *Luitpoldgruppe*. Obwohl in den deutschen Kunstzentren bekannt und an den jährlichen Ausstellungen beteiligt, wurde sie von der Bremer Kunstszene erst 1924 entdeckt. — Vgl. Bremer Frauen von A–Z, S. 88ff.

²²⁰Frau Richter Barkhausen, Fräulein Gretchen Barkhausen, Fräulein Hagedorn, Frau Maeglin, Fräulein Gertrud Merker, Frau Stroever.

²²¹Genaue Zahlenangaben über die Mitglieder sind nicht möglich, da die An- und Abmeldungen im Tätigkeitsbericht mit der Mitgliederliste im Anhang nicht übereinstimmen.

Die Hoffnung auf Vereinseinnahmen und auf eine Anhebung des gesellschaftlichen Niveaus zerschlugen sich.

“Jeder mußte seine Kräfte schonen”. Die schwierigen Zeiten

Um die Attraktivität des Vereins für die Kunstfreundinnen zu erhöhen, beschlossen die Künstlerinnen 1920²²² “jedes Jahr einige Kunstwerke zu stiften und unter die außerordentlichen Mitglieder zu verlosen.”²²³ Aber auch diese Maßnahme trug nicht dazu bei, die Mitgliedszahlen zu erhöhen. Dennoch sollte sich die Öffnung für fördernde Mitglieder in den kommenden Inflationsjahren noch bewähren.

Bereits 1921 zeigten sich die ersten Auswirkungen der verschärften wirtschaftlichen Lage. Das erste Opfer der Krise war die Vorsitzende Ida Stroever. Sie legte den Vorsitz nieder, “da sie wegen des Kampfes ums Dasein nicht mehr im Stande sei, ihr Amt genügend zu versehen”²²⁴, so die knappe Begründung von Berta Plump in der Vereinschronik. Zur Nachfolgerin wurde die Grafikerin und Malerin von Blumenstilleben Margarete Hamens gewählt.

Für den Frühsommer 1922 vermerkte die Schriftführerin: “Um diese Zeit wurden die Verhältnisse immer schwieriger. Die meisten Mitglieder konnten es sich nicht mehr leisten, große Vereinsabende zu veranstalten, auch wurde es immer unmöglicher geeignete Kräfte zu finden, die bereit waren Vorträge irgend einer Art zu halten ohne Entgelt. Jeder mußte seine Kräfte schonen. Wir überlegten viel, wie wir unsere Zusammenkünfte noch einfacher gestalten könnten.”²²⁵

Am Ende des Jahres 1922 erging eine Mitteilung an die außerordentlichen Mitglieder, daß die Künstlerinnen “die Möglichkeit der Fortsetzung der Vereinsabende in Zweifel zögen”. Diese Ankündigung wiesen die Kunstfreundinnen “mit Protest” zurück. Daraufhin boten sich sofort zwei außerordentliche Mitglieder an, die Vereinsabende in ihren Häusern zu veranstalten. Mit diesen Einladungen waren die weiteren Zusammenkünfte gesichert.

Im Jahre 1923 kam die nächste Überraschung: Der Kunstverein, dem der *Bremer Malerinnenverein* erst im Jahr zuvor beigetreten war und der sich mit der Zahlung einer Summe von 100 Mark einverstanden erklärt hatte, erhöhte den Mitgliedsbeitrag auf 5000 Mark! Obwohl die Künstlerinnen ihre Zahlun-

²²²Nach dem Kriegsende konnten in Zusammenarbeit mit der Bremer Künstlerschaft weitere Ausstellungen bestückt werden. Zum Beispiel im Dezember 1918 eine Ausstellung mit Bremer Künstlern und Künstlerinnen.

²²³Kunsthalle Bremen, Bertha Plump, Bericht über die Tätigkeit des BMV.

²²⁴Ebd.

²²⁵Ebd.

gen bereits geleistet hatten, drohte der Kunstverein mit der Kündigung der Mitgliedschaft bis zum Herbst 1923, falls die Summe nicht aufgebracht werden sollte. “Dies erschien uns doppelt ungerecht, da wir doch Malerinnen-Verein waren, und die meisten von uns oft in der Kunsthalle ausgestellt hatten”²²⁶, klagten die Frauen. Die Beziehungen zum Kunstverein normalisierten sich erst 1924, als der Malerinnenverein im April “ausnahmsweise für 10 M[ark] Jahresbeitrag wieder in den Kunstverein eintreten” durfte. Dieses Zugeständnis nahmen die Bremer Künstlerinnen “mit Genugtuung u[nd] Freude”²²⁷ auf.

Die Schriftführerin beschrieb die Verhältnisse des Jahres 1923 in der Vereinschronik: “Die Zeiten wurden nun immer schwerer, die meisten Mitglieder des B.M.V. verarmten durch die Inflation gänzlich. Die Vereinsabende wurden immer mehr vereinfacht, obgleich wir schon in guten Zeiten immer sparsam gewesen waren.”²²⁸ Trotz der enormen Einschränkungen überlebte die Künstlerinnenvereinigung die Inflation und konnte im März 1924 ihr 25jähriges Bestehen feiern. Die Geldentwertung hinterließ jedoch eine mittellose Korporation, die sich zwar auch nach der Krise bemühte, ihre Versammlungen unterhaltsam zu gestalten, die aber nicht mehr an die kunstfördernden Aktivitäten und Erfolge vor dem Ersten Weltkrieg anknüpfen konnte. Das Vereinsleben diente eher als Überlebenshilfe denn als Organisation zur Verwirklichung künstlerischer Ziele und Vertretung beruflicher Interessen. Bertha Plump beschrieb die Zeit unmittelbar nach der Inflation: “. . . und so fanden wir uns damit ab, daß der Verein seine Hauptaufgabe darin sah, einige schöne Stunden in das schwere Leben seiner Mitglieder zu streuen und ihnen neue Kräfte zum Durchhalten zu verleihen.”²²⁹

Und so stellten die Vereinsabende in der Mitte der 1920er Jahre das konstitutive Element der Gemeinschaft dar. Die Mitglieder bevorzugten eher die privaten Treffen, auch wenn der Malerinnenverein nochmals einen Versuch unternahm, ein öffentliches Vereinslokal zu finden und im Jahre 1926 in den Räumen des *Vaterländischen Frauenvereins* zu Gast war. Bald kehrten die Künstlerinnen jedoch zu der bisherigen Praxis zurück.

Die eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten und die sich ausbreitende Resignation schlugen sich auch in der Vereinsstatistik nieder. Die Mitgliederzahlen reduzierten sich durch einzelne Austritte und Todesfälle auf knapp 30 Personen.²³⁰ Nach dem Ausscheiden von Ida Stroeuer aus dem Amt der Vorsit-

²²⁶Ebd.

²²⁷Ebd.

²²⁸Ebd.

²²⁹Ebd.

²³⁰Angaben bei Dressler für 1923: 31 Mitglieder. — Dresslers Kunsthandbuch, Bd. 1: Bild,

zenden zu Beginn der zwanziger Jahre blieb das Vorstandsgremium zunächst auf vier Frauen reduziert.²³¹

Als der Malerinnenverein "überflüssig" geworden war, lösten die Bremerinnen ihre Korporation auf

Die Verlegung der Vereinsabende in das Lokal des *Vaterländischen Frauenvereins* ist als letzter Versuch zu verstehen, dem *Bremer Malerinnenverein* neue Attraktivität zu verleihen. Doch dieser mißlang und der sukzessive Rückzug aus dem öffentlichen Leben, der zunächst in den Kriegsjahren begonnen und sich dann in den Inflationsjahren fortgesetzt hatte, nahm seinen weiteren Verlauf: Im Februar 1926 beschloß die Vereinigung den Austritt aus dem *Frauenstadtbund*, angeblich, wie Bertha Plump mitteilte, weil die Malerinnen "dort zu wenig mitwirken konnten"²³².

Ein Jahr später löste sich die Künstlerinnenvereinigung auf. Die Frauen waren zur Einsicht gekommen, daß sich der Zusammenschluß "in gewisser Weise überlebt habe. Der eigentliche Zweck desselben sei längst erfüllt ..."²³³. Sie gaben die Form der Korporation auf, weil sie erkannten, daß der Malerinnenverein "überflüssig" geworden war. Nachdem die Künstlerinnen "Aufnahme und Gleichberechtigung" im 1918 gegründeten *Künstlerbund*²³⁴ fanden, waren fast alle Mitglieder dieser Organisation beigetreten. Vor allem die jungen Frauen sahen keinen Grund mehr, in die Bremer Künstlerinnenorganisation einzutreten. So drohte der Malerinnenverein aufgrund fehlenden Nachwuchses auszusterben. Im Jahre 1920 war das letzte Mal ein ordentliches Mitglied und 1921 eine Kunstfreundin beigetreten. Trotz des kontinuierlichen Mitgliederverlustes zählte der Verein 1927 immerhin noch knapp 30 Mitglieder. Beim Erlöschen der überalterten Vereinigung lebten fünf der ehemals 14 Gründungsmitglieder.

Kunst und Tonkunst. Das Buch der öffentlichen Kunstpflege Deutschlands, Österreichs, Dänemarks, Finnlands, der Niederlande, Norwegens, Schwedens, der Schweiz und Spaniens. Hg. v. Willy Oskar Dressler, 8. Jg., Berlin 1923, S. 243. — Angaben für 1926: 21 ordentliche und 8 außerordentliche Mitglieder. — Handbuch des Kunstmarktes 1926, S. 153.

²³¹Erst 1925 wurde Anna Feldhusen als stellvertretende Rechnungsführerin hinzugewählt.

²³²Kunsthalle Bremen, Bertha Plump, Bericht über die Tätigkeit des BMV.

²³³Ebd.

²³⁴Der Bremer *Künstlerverein* aus dem Jahre 1856 änderte seine Satzung bezüglich der Aufnahme von Künstlerinnen erst im Februar 1928. — Vgl. Bremer Frauen in der Weimarer Republik 1919–1933, S. 193.

Der letzte Vereinsabend fand dann am 26. Januar 1927 im Hause von Aline von Kapff²³⁵ (1842–1936) statt (siehe Abbildung 5). Die Mitglieder waren fast vollzählig erschienen. Die ordentlichen Mitglieder stimmten nochmals ab und beschlossen einstimmig die Auflösung. Die Frauen dankten der Vorsitzenden Margarete Hamens, und Bertha Plump als eine der ältesten Mitglieder hielt einen Rückblick. In der Frauenrunde wurde “bestätigt, daß doch in den 28 Jahren des Bestehens des B.M.V. mancher Erfolg zu verzeichnen war und derselbe nicht umsonst gelebt hatte.”²³⁶ Nach dem offiziellen Teil des Vereinsabends gab es einen festlichen Abschluß mit einem kleinen Konzert und Bewirtung. “Dann wurde unsere Stimmung bei freundlich angebotener Bewirtung sehr heiter, und erst spät verabschiedeten wir uns von unserer lieben verehrten Wirtin. So erreichte der B.M.V. sein seliges Ende.”²³⁷

Der *Bremer Malerinnenverein* ist ein Beispiel für einen Verein, der von bildenden und kunstgewerblich arbeitenden Frauen gegründet wurde, um mit Berufskolleginnen in Verbindung zu treten. Es wurden Informationen ausgetauscht und man war darauf bedacht, sich gegenseitig durch gemeinsames Arbeiten und durch Weiterbildungsmaßnahmen in künstlerischer Hinsicht anzuregen.

Im Kollektiv gelang es denn auch, Kontakte zu örtlichen Kunstinstitutionen und Künstlerorganisationen aufzubauen. Sie konnten genutzt werden, um staatliche Ausbildungsförderung in Form von Aktkursen zu erreichen und um sich einen Platz in der städtischen Kunstszene zu sichern. Der Höhepunkt der Vereinsgeschichte stellte daher die erste gemeinsame Ausstellung von Künstlerinnen in der Bremer Kunsthalle im Jahre 1911 dar. Mit der Einschränkung der künstlerischen Vereinsaktivitäten mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges begann das langsame Ende der kunstorientierten Vereinsarbeit. Diese Aufgabe übernahm der 1918 gegründete *Künstlerbund* in Bremen, der auch Frauen als Mitglieder akzeptierte.

²³⁵Die Bremerin stammte aus einer vermögenden, kunstsinnigen Familie. Ihren ersten Malunterricht erhielt sie bei Amalie Murfeldt, später studierte sie in München und Paris. Am Ende des 19. Jahrhunderts gab sie die Malerei auf und förderte fortan die Künste und die caritativen Institutionen in Bremen. “Aline von Kapff wurde zu einer bremischen Institution, ohne die das geistige und künstlerische Leben kaum gedacht werden konnte. Sie war Initiatorin von Musikabenden und Wohltätigkeitsbasaren, von Neujahrsfesten und Kostümbällen.” — “Denn ich will aus mir machen das Feinste . . .” Malerinnen und Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert. Hg. v. Hannelore Cyrus, Bremen 1987, S. 69–81. Vgl. auch: Bremer Frauen von A–Z, S. 104f.;

²³⁶Kunsthalle Bremen, Bertha Plump, Bericht über die Tätigkeit des BMV.

²³⁷Ebd.

Mit dem Angebot nach dem Ende des Ersten Weltkrieges, Kunstfreundinnen in den Malerinnenverein aufzunehmen, veränderte sich auch die Aufgabe des Vereins. Zur Integration eines kunstfördernden Kreises erhielten Unterhaltung und allgemeine Fortbildung ein stärkeres Gewicht. Die Kunstfreundinnen retteten den Künstlerinnenverein in der Inflationskrise vor dem Zerfall, konnten aber die endgültige Auflösung 1927 nicht verhindern. Die überalterte Korporationsform wurde aufgegeben, nachdem der *Bremer Malerinnenverein* mit dem Ausbleiben von Nachwuchsmitgliedern und künstlerischen Erfolgen seine Attraktivität verloren hatte.

5 Der Bund deutscher (und österreichischer) Künstlerinnenvereine

5.1 Der Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine 1908 bis 1919

Bis 1907 wurden im Deutschen Reich ebenso wie im Ausland²³⁸ zahlreiche Künstlerinnenvereinigungen ins Leben gerufen. In den deutschen Ländern waren dies neben den bereits ausführlich vorgestellten Korporationen in Berlin, München, Karlsruhe und Bremen, der *Württembergische Malerinnenverein* (1893), der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Leipzig* (1897)²³⁹, die *Vereinigung schlesischer Künstlerinnen* (1902), die *Verbindung bildender Künstlerinnen Deutschlands* (1905), die Kunstgruppe des *Deutschen Lyceum-Clubs* (vor 1908), die *Neue Vereinigung von Künstlerinnen in Berlin-Halensee* (1907) und die *Vereinigung der Künstlerinnen Hessen-Nassaus* (1907). Die gegenseitige Kontaktaufnahme und der Erfahrungsaustausch in einem Netzwerk boten sich für die zahlreichen lokalen Gemeinschaften an. Zu diesem Zweck wurde im Jahre 1908 eine erste Dachorganisation von kunst- und kunstgewerbetreibenden Frauen in Deutschland gegründet.

²³⁸Zum Beispiel: *Cercle des Femmes Peintres* in Belgien, *Lady Artists Club* in Schottland, *Cercle artistique* in Rußland, *Women's Art Association* in Kanada, *Société Romande des Femmes Peintres et Sculpteurs* (später *Gesellschaft Schweizerischer Malerinnen und Bildhauerinnen*) in der Schweiz, *Association des Femmes Artistes Américaines* und die *Union Internationale des Femmes Artistes* in Frankreich. In Schweden wurde 1910 die Vereinigung *Svenska Konstnärinnor* gegründet. — Illustriertes Konversations-Lexikon der Frau, 1. Bd., Berlin 1900, S. 830; vgl. Dorothee Huber, Zur Präsenz der Künstlerinnen im schweizerischen Kunstbetrieb 1890–1928. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 43, 1986, S. 399–402; Charlotte Yeldham, *Women Artists in Nineteenth-Century, France and England. Their Art Education, Exhibition Opportunities and Membership of Exhibiting Societies and Academies, with an Assessment of the Subject Matter of their Work and Summary Biographies*, 2 Bde., New York/London 1984.

²³⁹Es finden sich verschiedene Gründungsdaten der Leipziger Korporation: Das Konversations-Lexikon der Frau nennt das Jahr 1895, das Handbuch des Kunstmarktes das Jahr 1890 und Dresslers Kunsthandbuch aus dem Jahre 1934 das Entstehungsjahr 1896. Da der Verein 1922 das 25jährige Jubiläum feierte, ist jedoch davon auszugehen, daß die Vereinigung 1897 konstituiert wurde. — Illustriertes Konversations-Lexikon der Frau, 1. Bd., S. 829; Handbuch des Kunstmarktes, 1926, S. 622; Dresslers Kunsthandbuch, Bd. 1: Bildende, Redende und Spielende Kunst. Das Buch der öffentlichen Kunstpflege Deutschlands, Österreichs, Dänemarks, Finnlands, der Niederlande, Norwegens, Schwedens, der Schweiz und Spaniens. Hg. v. Willy Oskar Dressler, 10. Ausgabe, Berlin 1934, S. 605.

Der Zusammenschluß lokaler Künstlerinnenvereinigungen 1908

Anlässlich des 25jährigen Jubiläums des *Künstlerinnenvereins München* wurde die Idee geboren, die Künstlerinnenorganisationen in Deutschland und in Österreich zusammenzuschließen. Zum Stiftungsfest vom 10. bis 12. Dezember 1907 luden die Münchnerinnen zahlreiche Vertreterinnen lokaler Vereine ein. An den Beratungen “über die gemeinsamen Interessen der Künstlerinnenschaft”²⁴⁰, welche am zweiten Tag der festlichen Zusammenkunft stattfanden, nahmen Delegierte des *Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin*, der *Vereinigung Schlesischer Künstlerinnen* in Breslau, des *Malerinnenvereins Karlsruhe*, der *Vereinigung der Künstlerinnen Hessen-Nassaus* in Kassel, des *Dürerbunds* in Prag, des *Württembergischen Malerinnenvereins* in Stuttgart und des *Vereins der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien* teil. Die 16 beratenden Damen aus acht Korporationen verständigten sich in dieser Versammlung auf die Gründung eines allgemeinen Verbandes, eines “gemeinsame[n] Bund[es] aller deutscher Künstlerinnenvereine”²⁴¹.

Die Verbindung sollte der gegenseitigen Hilfe und dem kollegialen Austausch dienen. Es war vorgesehen, daß die Künstlerinnenvereine sich wechselseitig Gastrecht gewähren sowie Vereinsnachrichten und Erfahrungen austauschen sollten, die den Geschäftsverkehr und Fragen der Ausstellungsorganisation betreffen.²⁴² Inoffiziell setzten sich die interessierten Lokalgemeinschaften das Ziel, stärker bei den allgemeinen Kunstaustellungen und deren Jurierung beteiligt zu werden.²⁴³ Die Absicht, den von Männern beherrschten Ausstellungsbetrieb aufzubrechen, wurde in den öffentlichen Bekanntmachungen verschwiegen.

Die potentiellen Mitgliedsvereine informierten ihre Mitglieder zu Beginn des Jahres 1908 über die beabsichtigte Gründung eines Verbandes. In Karlsruhe zum Beispiel diskutierten die Malerinnen in einer außerordentlichen Generalversammlung am 11. Februar 1908 über einen Beitritt zur geplanten Bundesorganisation. Nach lebhafter Debatte verständigten sich die badischen Künstlerinnen auf eine Resolution, welche in einigen Punkten Einschränkungen beinhaltete. Nachdem die Vorlage für die Verbandssatzung bekanntgeworden war,

²⁴⁰Künstlerinnen-Verein München e. V. Jahresbericht und Rechenschaftsbericht Vereinsjahr 1907/08 und Mitgliederverzeichnis 1908/09, München 1908.

²⁴¹Die Werkstatt der Kunst. Organ für die Interessen der bildenden Künstler, 7. Jg., Heft 23, 9.3.1908.

²⁴²Privatarchiv Adelhard Zippelius, Protokoll der zweiten, außerordentlichen Generalversammlung des Malerinnenvereins Karlsruhe, 11.2.1908.

²⁴³Vgl. Neumann, Künstlerinnen in Württemberg, S. 130.

fand am Oberrhein eine weitere Generalversammlung statt — es waren jetzt nur noch zwölf Tage bis zum großen Gründungstreffen am 24. Mai 1908 in Berlin. Doch nun fand sich bei den Mitgliedern des *Malerinnenvereins Karlsruhe* keine Mehrheit mehr für das Projekt. Der nach Berlin reisenden Delegierten gaben die Karlsruherinnen deshalb “eine in den Hauptpunkten ablehnende Instruktion auf den Weg”²⁴⁴.

Wahrscheinlich veranlaßten die Badnerinnen ähnliche Gründe zur Ablehnung eines Beitritts wie die Stuttgarterinnen, welche erst gar keine Vertreterin zur konstituierenden Sitzung in die preußische Metropole sandten. Der *Württembergische Malerinnenverein* kritisierte im wesentlichen die Verwaltungsstruktur der Dachorganisation. Statt, wie vorgesehen, den Sitz und die Jahresversammlungen des Verbandes zwischen verschiedenen Orten wandern zu lassen, setzte er sich dafür ein, den Vorort in München fest einzurichten. Seiner Meinung nach sollten außerdem alle angeschlossenen Vereine das Recht erhalten, Delegierte in die Verbandskommission zu entsenden. Außerdem sollte der Mitgliedsbeitrag nicht mehr als 100 Mark betragen.

Hinter den Forderungen der württembergischen Künstlerinnen stand die Befürchtung, der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* würde den *Künstlerinnenverein München* dominieren und damit die Interessen der süddeutschen und österreichischen Anschlußvereine zurückdrängen wollen. Die Ziele des *Bundes deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* indessen unterstützten die württembergischen Künstlerinnen sehr wohl. Angestoßen durch die Diskussionen um die Verbandsbildung beschlossen sie, sich künftig stärker dafür einzusetzen, daß ihre Vereinsmitglieder in die Künstlervereine vor Ort aufgenommen werden.²⁴⁵

“Zur Wahrung ihrer Berufsinteressen”.

Die konstituierende Versammlung im Mai 1908

Auf der Maiversammlung im Heim des *Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* fand dann die Gründung der “erste[n] allgemeine[n] Organisation der deutschen Künstlerinnen”²⁴⁶, des *Bundes deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine*, statt. Er bezwecke “die Organisation der ausübenden Künstlerinnen zur Wahrnehmung ihrer Berufsinteressen”²⁴⁷, so die offizielle Verlautbarung in der Künstlerzeitschrift *Die Werkstatt der Kunst*. Lei-

²⁴⁴Privatarchiv Adelhard Zippelius, Bericht des Malerinnenvereins Karlsruhe über das 15. Vereinsjahr 1907–1908.

²⁴⁵Vgl. Neumann, *Künstlerinnen in Württemberg*, S. 86 und S. 130.

²⁴⁶*Die Werkstatt der Kunst*, 13. Jg., Heft 6, 3.11.1913.

²⁴⁷Ebd., 8. Jg., Heft 11, S. 143.

der ist der Wortlaut der Gründungsstatuten nicht bekannt, eine erste veränderte Fassung der Verbandssatzung liegt erst für das Jahr 1920 vor.²⁴⁸

Mit dem *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* war in Deutschland die erste überregionale Interessengemeinschaft für kunst- und kunstgewerbetreibende Künstlerinnen ins Leben gerufen worden. Die Organisation fügte sich in die Reihe der deutschen Künstlerverbände: die *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft*, der *Deutsche Künstlerbund*, der *Künstlerverband deutscher Bildhauer*, der *Verband deutscher Illustratoren* und die *Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler*.

Die Verbandstätigkeiten entwickelten sich im wesentlichen von München und Berlin aus, wo die beiden ältesten und größten Künstlerinnenkorporationen ihren Sitz²⁴⁹ hatten und welche für die Gründungsinitiative verantwortlich waren. Die beiden Vereine stellten auch die erste Vorsitzende und ihre Stellvertreterin. Mit der Gründung wurde die Malerin Martha Giese, die Leiterin des *Künstlerinnenvereins München*, zur Verbandsvorsitzenden gewählt. Die Berlinerin Hildegard Lehnert²⁵⁰ (*1857) hatte das Amt der zweiten Vorsitzenden bis in die 1920er Jahre inne. Die Landschafts- und Blumenmalerin (siehe Abbildung 7), die sich auch als Grafikerin, Keramikerin und Fotografin betätigte, übernahm nach dem Tod von Martha Giese die Leitung, welche sie bis zur Verbandsauflösung 1935 ausübte.

Die Ämter der ersten und zweiten Schriftführerin wurden bei der Gründung mit den Münchnerinnen Emma Meyn und Lilly Freund besetzt. Anna Gumlich-Kempf (1860–1940) aus Berlin wurde Schatzmeisterin, als ihre Stellvertreterin stellte sich Clara Reinken aus Bremen zur Verfügung. Frida Koepfel (*1876), die langjährige Vorsitzende in Kassel, übernahm die Geschäftsführung des *Bundes deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine*.²⁵¹

²⁴⁸Entsprechende Erläuterungen zur Satzung des Jahres 1920 sind dem nachfolgenden Kapitel zu entnehmen.

²⁴⁹Als Vorort für die Jahre 1908 bis 1911 wurde Berlin bestimmt. Die Geschäftsstelle befand sich im Vereinshaus der Münchnerinnen in der Barerstr. 21. — *Die Werkstatt der Kunst*, 7. Jg., Heft 36, 8.6.1908.

²⁵⁰Sie stammte aus einer künstlerisch begabten Familie. In den Jahren 1909 bis 1921 leitete sie die Zeichen- und Malschule in Berlin. Außerdem war sie Mitglied im Hauptausschuß der *Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft* und im Vorstand des *Deutschen Kunstvereins*. Sie wurde mit dem Frauenverdienstkreuz ausgezeichnet. Sie starb nach 1947. — BArch, RKK 2402, Box 0037, File 27; vgl. Reichshandbuch der Deutschen Gesellschaft. Das Handbuch der Persönlichkeiten in Wort und Bild, 2. Bd., Berlin 1931.

²⁵¹Im erweiterten Vorstand saßen: Frau König-Winternitz aus München, Elise Nees von Esenbeck (Vorsitzende in Breslau), Frau Melville-Diekmann aus Kassel, Margarethe Raabe (Vorsitzende in Braunschweig), Anna Runge aus Bremen und Emmi Rose aus Berlin. — Die

Damit befand sich der offizielle Sitz des Verbandes in Berlin, die Geschäftsstelle hingegen in der bayerischen Hauptstadt. Die erste Vorsitzende wohnte in Neu-Pasing und die Schriftführerinnen in München. Die Geschäftsführerin hingegen arbeitete in Kassel. Die örtliche Distanz zwischen den Funktionsträgerinnen und Verantwortlichen macht deutlich, daß sich die Führung der Amtsgeschäfte nicht immer leicht gestaltete. Vermutlich war diese komplizierte Konstruktion geschaffen worden, um die Machtansprüche der verschiedenen Mitgliedsvereine auszubalancieren.

Die Kleinen im Netz der Großen. Die ersten Mitgliedsvereine

Neun lokale Künstlerinnenkorporationen vereinigten sich 1908 zu dem jungen Bundesverband: Neben den beiden Initiatoren, dem *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* und dem *Künstlerinnenverein München*, waren dies der *Künstlerinnenverein Braunschweig*, der *Bremer Malerinnenverein*, die *Vereinigung schlesischer Künstlerinnen* aus Breslau, die *Vereinigung der Künstlerinnen Hessen-Nassaus* aus Kassel, die *Malerinnen-Sektion des deutschen Vereins Frauenfortschritt* aus Prag, der *Ortsverband Dresdner Künstlerinnen* sowie die *Neue Vereinigung von Künstlerinnen* in Berlin-Halensee.²⁵²

Es ist auffällig, daß es sich bei etwa der Hälfte der Anschlußvereine um Neugründungen handelte. Die alten Berliner und Münchner Organisationen ausgenommen, konnten nur der *Bremer Malerinnenverein* von 1899 und die schlesische Gruppe von 1902 zum Zeitpunkt der Verbandsentstehung auf eine wenn auch bescheidene Vereinsgeschichte blicken.

Die *Vereinigung Schlesischer Künstlerinnen* war am 26. Januar 1902 in Breslau gegründet worden. Sie trat für die "Wahrung und Förderung gemeinsamer Standesinteressen [ein], was insbesondere durch Veranstaltung von Kollektiv-Ausstellungen"²⁵³ verwirklicht wurde. Die Verbindung zum Bundesverband dürfte über Martha Giese zustande gekommen sein, welche als gebürtige Breslauerin Mitglied im schlesischen Künstlerinnenverein war.²⁵⁴

Werkstatt der Kunst, 8. Jg., Heft 11, S. 143.

²⁵²Ebd.

²⁵³Dresslers Kunstjahrbuch 1907. Ein Nachschlagebuch für deutsche bildende und angewandte Kunst. Hg. v. Willy Oskar Dressler, Leipzig 1907, S. 243.

²⁵⁴Die schlesische Vereinigung verzeichnete im Laufe ihrer Geschichte eine zunehmende Zahl von Mitgliedern. 1912: 13 Mitglieder; 1915: 14 Mitglieder; 1920: 31 Mitglieder; 1927: 33 Mitglieder; 1930: 35 Mitglieder — Archiv des BBKW, Bund deutscher Künstlerinnen-Vereine e. V., Bericht über die Mitgliederversammlung am 22. September 1920 in Kassel; Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, BG-VdBK 1264-1, Bericht über die Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1930; Mitteilungsblatt des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1927 (Fragment); Eugenie Kaufmann, Die Malerin und die Bildhauerin. In:

Für die Prager Gruppe läßt sich leider kein Gründungsdatum nennen.²⁵⁵ Zunächst war die Künstlerinnengemeinschaft dem *Dürerbund* angeschlossen. Möglicherweise kündigten die Sektionsmitglieder diese Verbindung zum Jahresende 1907 in der Absicht, dem deutschen Künstlerinnenverband beizutreten. Im Frühjahr fand sich die Gemeinschaft als *Malerinnensektion des deutschen Vereins Frauenfortschritt* in Prag wieder.²⁵⁶ Ab 1921 firmierten die Prager Künstlerinnen unter der Bezeichnung *Verein deutscher Malerinnen*.²⁵⁷

Die anderen vier Künstlerinnenvereinigungen aus Berlin–Halensee, Kassel, Braunschweig und Dresden waren entweder kurz vorher oder kurz nach der Entstehung des Bundesverbandes aus der Taufe gehoben worden.

Die *Neue Vereinigung von Künstlerinnen* mit Sitz in Berlin–Halensee schloß sich im Oktober 1907 zur Veranstaltung von gemeinsamen Ausstellungen zusammen. In dieser Organisation konnte nur Mitglied werden, wer persönlich von der Vereinigung dazu aufgefordert wurde. Mit elf Mitgliedern im Jahre 1909, welche sich in der Leitung der Geschäfte abwechselten, war die Gemeinschaft sehr klein.²⁵⁸

Ebenfalls im Herbst 1907 trat die *Vereinigung der Künstlerinnen Hessen-Nassaus* an die Öffentlichkeit. Sie beabsichtigte die “Wahrung der Interessen der selbständigen Künstlerinnen . . . , die sich der Malerei, Bildhauerei oder dem Kunstgewerbe widme[te]n”²⁵⁹. Das Vereinsprogramm sah bei der Gründung zwei Ausstellungen pro Jahr vor. Gleich mit der Konstituierung des Künstlerinnenvereins organisierten die Kasseler Frauen eine eigene Ausstellung, die dem Anspruch nur “wirklich Künstlerisches, Vollwertiges zu bieten”²⁶⁰ gerecht werden sollte. Das Vereinsleben war in typischer Weise von Ausstellungstätigkeiten, von Weihnachtsmessen²⁶¹, von jährlichen Preisausschreiben sowie von

Das Frauenbuch. Eine allgemeinverständliche Einführung in alle Gebiete des Frauenlebens der Gegenwart. Bd. 1: Frauenberufe und Ausbildungsstätten. Hg. v. Eugenie von Soden. Stuttgart 1913, S. 222.

²⁵⁵Gegründet von der Malerin Hermine Laukota.

²⁵⁶Die Werkstatt der Kunst, 8. Jg., Heft 2, 12.10.1908. — In Prag existierte noch eine zweite Künstlerinnenorganisation, der *Klub deutscher Künstlerinnen*, welcher 1905 ins Leben gerufen worden war.

²⁵⁷Dresslers Kunstjahrbuch 1923, Bd. 1, S. 646; Dresslers Kunsthandbuch 1934, S. 730.

²⁵⁸Dresslers Kunstjahrbuch 1909. Ein Nachschlagebuch für deutsche bildende und angewandte Kunst. Hg. v. Willy Oskar Dressler, 4. Jg., Rostock 1909, S. 584. — Die Ansprechpartnerin der Organisation war in den ersten Jahren Franziska von Klocke. Nach 1913 ist die Gruppe nicht mehr nachzuweisen.

²⁵⁹Die Werkstatt der Kunst, 7. Jg., Heft 3, 21.10.1907.

²⁶⁰Ebd., 7. Jg., Heft 22, 2.3.1908.

²⁶¹Zum Beispiel die Weihnachtsausstellung des Jahres 1913 im Frauenklub Kassel. — Neue Deutsche Frauenzeitung. Offizielle Klub-Zeitung der deutschen Frauenklubs. Organ für die

Akt- und Skizzierkursen geprägt. Letztere wurden in Räumen abgehalten, die die Vereinigung eigens dafür anmietete. Die hessischen Künstlerinnen schafften es, die ersten Vereinsausstellungen ganz im Sinne der Bundesorganisation in Kooperation mit dem Kunstverein in Kassel²⁶² zu veranstalten.²⁶³ Der junge Kasseler Verein nahm neben Kunst- und Kunstgewerbetreibenden auch fördernde Mitglieder auf, denn er wollte auf die finanzielle und ideelle Unterstützung von Kunstfreundinnen nicht verzichten.²⁶⁴ Die *Vereinigung der Künstlerinnen Hessen-Nassaus* wuchs im Laufe der Jahre zu einer mittelgroßen Organisation heran, im Vereinsjahr 1912/13 gehörten ihr 145 Kunstschaaffende und 48 kunstfördernde Mitglieder an.²⁶⁵ Im Gründungsjahr freilich dürften es weitaus weniger Mitglieder gewesen sein.

In Braunschweig tat sich im Jahre 1908 eine kleine Gruppe Malerinnen zusammen, um sich "Führung untereinander, [und] dadurch Anregung und die Gelegenheit zu gemeinsamer Förderung ihrer Interessen zu geben"²⁶⁶. Über viele Jahre hinweg leitete Margarethe Raabe²⁶⁷ (1863–1947) den Künstlerinnenverein, welcher sich ausschließlich aus kunstschaaffenden Mitgliedern zusammensetzte. Die Braunschweiger Gemeinschaft zählte 1912/13 zwölf Mitglieder.²⁶⁸

Interessen der Frauenbewegung, 8. Jg. Nr. 46, 1913.

²⁶²Siehe die Vereinsausstellungen 1909 und 1911 im Kunstverein Kassel: StadtA Ks, I S4, N/8, Ausstellung der Vereinigung der Künstlerinnen Hessen-Nassaus vom 18.11.–20.12.1909, Ausstellungskatalog, Kassel 1909; Ausstellung von Werken der Vereinigung der Künstlerinnen Hessen-Nassaus, 7.4.–3.5.1911, Kassel 1911.

²⁶³Vgl. Frauenvereine in Kassel. Vereinigung der Künstlerinnen Hessen-Nassaus. In: Ariadne. Almanach des Archivs der deutschen Frauenbewegung. Heft 8: Künstlerinnen im Kampf um Selbstbehauptung, Kassel 1987, S. 13; Jutta Harbusch, 'Und es gab sie doch'. Spurensuche nach Kasseler Künstlerinnen. In: Ebd., S. 11f. — Daneben arbeitete die Vereinigung mit dem *Verband Deutsche Frauenkultur* und dem Frauenklub in Kassel zusammen. Außerdem war sie dem *Frauenverband Hessen-Nassau* angeschlossen.

²⁶⁴1930 bestand die *Vereinigung der Künstlerinnen Hessen-Nassaus* aus 39 ordentlichen und 50 fördernden Mitgliedern. — Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, BG-VdBK 1264-1, Bericht über die Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1930.

²⁶⁵Kaufmann, Die Malerin und die Bildhauerin. In: Das Frauenbuch, S. 222.

²⁶⁶Dresslers Kunstjahrbuch. Handbuch der Deutschen Kunstpflege (einschließlich Deutsch-Österreichs und der deutschen Schweiz) und Rangliste deutscher bildender Künstler, Kunstgelehrter und Kunstschriftsteller. Hg. v. Willy Oskar Dressler, 7. Jg., Rostock 1913, S. 155.

²⁶⁷Margarethe Karoline Auguste Edmunde Raabe wurde in Stuttgart als Tochter des Literaten Wilhelm Karl Raabe geboren. Sie zog 1904 nach Braunschweig und war ebenfalls schriftstellerisch tätig. — Braunschweigisches Biographisches Lexikon. 19. und 20. Jahrhundert. Hg. v. Horst-Rüdiger Jarck und Günter Scheel im Auftrag der Braunschweigischen Landschaft e. V., Hannover 1996, S. 473.

²⁶⁸Kaufmann, Die Malerin und die Bildhauerin. In: Das Frauenbuch, S. 222. — Die Anzahl der Mitglieder des *Künstlerinnenvereins Braunschweig* stieg von 24 Mitgliedern im Jahr 1927

Die Künstlerinnengemeinschaft in Dresden gründete sich im Laufe des Jahres 1908 gleich als Ortsgruppe des *Bundes deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine*. Zum Zweck der “Wahrung und Förderung der idealen und materiellen Interessen”²⁶⁹ riefen 42 Frauen den *Ortsverband Dresdner Künstlerinnen* ins Leben. Mit der Konstituierung des sächsischen Vereins beschlossen seine Mitglieder den Beitritt zum Dachverband. In der Satzung aus dem Jahre 1912 (siehe Abbildung 8) wurde deshalb auch festgesetzt, wie die Abgabe von Mitgliederlisten und von Beiträgen an den Bund zu regeln sei. Das Mitgliederverzeichnis (vermutlich Stand 1912) führte 57 ordentliche Mitglieder²⁷⁰ auf, die Herzogin von Sachsen, Prinzessin Mathilde (1863–1933) wurde als Ehrenmitglied genannt.²⁷¹ Dresden blieb der einzige Verein, der als eine Art Ableger des Bundesverbandes auf lokaler Ebene entstand und den Namen “Ortsverband” trug.

Die jüngsten Gemeinschaften konnten auf keine Vereinsgeschichte und auf keine Traditionen zurückblicken. Ihr Vorteil war, daß sie keine Rücksicht auf Bindungen nehmen mußten bei ihrem Entschluß, dem Dachverband beizutreten. Die meisten der neugebildeten Künstlerinnenvereinigungen verzichteten auch auf entsprechende landesfürstliche Protektorate und Ehrenmitgliedschaften. Damit waren zunächst nur die unerfahrenen, jungen Zusammenschlüsse von professionellen Künstlerinnen, die von privaten und staatlichen Fördertöpfen unabhängig waren, der Einladung zur Verbandsgründung gefolgt. Außerdem wiesen diese Vereine — bei denen es sich zum größten Teil um reine Künstlerinnengemeinschaften handelte — kurz nach ihrer Gründung geringe Mitgliederzahlen auf, so daß auch in dieser Hinsicht keine großen Hindernisse zu überwinden waren. Die jungen Vereinigungen konnten durch den Beitritt zu einem Verband nur gewinnen, denn die überregionale Vernetzung erlaubte auf institutionalisiertem Wege einen einfachen Zugang zu Informationen und Erfahrungsaustausch.

auf 33 Mitglieder im Jahr 1930. — Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, BG-VdBK 1264-1, Bericht über die Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1930.

²⁶⁹Die Werkstatt der Kunst, 8. Jg., Heft 11, S. 143.

²⁷⁰Unter den ordentlichen Mitgliedern sind u. a. aufgeführt: Doris am Ende, Tilla Jährig-Löhr (zunächst Schatzmeisterin, später erste Vorsitzende), Adelheid Kohlschütter, Gertrud Schäfer, Helene Schurig und Flora Zenker. — Kaufmann nannte für das Jahr 1913 48 aktive Mitglieder. — Kaufmann, Die Malerin und die Bildhauerin. In: Das Frauenbuch, S. 222.

²⁷¹StadtA Dd, Bestand 13.28, Stadtbund Dresdner Frauenvereine Akte Nr. 2, Ortsverband Dresdner Künstlerinnen des Bundes Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen-Vereine. Mitglieder-Verzeichnis, Satzung. November 1912. — Ab 1927 wurden auch fördernde Mitglieder aufgenommen.

Die Zusammensetzung des ersten deutsch-österreichischen Künstlerinnenverbandes ist damit in seinen Anfängen als Netzwerk der ganz großen und der kleinen und kleinsten Gemeinschaften zu charakterisieren. Es standen im *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* die kleinen Vereinigungen, wie Bremen, Breslau, Berlin–Halensee, Braunschweig, Dresden und vermutlich auch Prag²⁷², den beiden großen Massenorganisationen aus Preußen und Bayern gegenüber und ließen sich von den beiden mächtigen Korporationen anführen. Die beiden traditionsreichen Institutionen wiesen das umfangreichste Potential an Mitgliedern und Geldmitteln auf, und sie verfügten über eigene Ausbildungsstätten und das größte “Know-how”.

Auffällig ist weiterhin, daß sich in der neuen Dachorganisation hauptsächlich Korporationen aus dem nord-, mittel- und ostdeutschen Raum sammelten. Die süddeutschen Künstlerinnenvereinigungen, welche Mitgliederzahlen zwischen 150 und 300 Personen aufwiesen, hätten eine Brücke schlagen können zwischen den renommierten und den unbedeutenden Bundesvereinen. Die Vereine im Süden, also Stuttgart, Karlsruhe und Wien, boykottierten jedoch die preußischen Hegemoniebestrebungen. Weitere Gründe für die zurückhaltende Haltung des *Württembergischen Malerinnenvereins*, des *Malerinnenvereins Karlsruhe* und des *Vereins der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien* dürften aber auch in deren Abhängigkeiten von unterstützenden Mitgliederkreisen zu suchen sein. Rücksichten auf Protektorate und andere Geldquellen zum Erhalt des erreichten Standards — sprich, die Abhängigkeit vom Staat und von der Stadt, von den Kunstfreundinnen und den Ehrenmitgliedern — verboten unnötige Experimente. Deshalb warteten die Vereinigungen mittlerer Größe zunächst die weitere Entwicklung des Bundesverbandes ab.

So zeigte beispielsweise der Künstlerinnenverein in Leipzig überhaupt kein erkennbares Interesse an dem neuen Netzwerk. Der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Leipzig* (er wurde später in *Verein der Künstlerinnen* umbenannt) verdankte seine Gründung im Jahre 1897 Lotte Windscheid²⁷³ (1830–1918). Er entfaltete in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg die meisten Akti-

²⁷²Für Prag sind leider keine Mitgliedszahlen bekannt, es ist jedoch davon auszugehen, daß es sich um eine Gemeinschaft mit geringen Mitgliederzahlen handelte.

²⁷³Sie war mit dem Leipziger Rechtsprofessor Bernd Josef Hubert Windscheid verheiratet, der 1892 starb. Von 1918 bis 1920 übernahm Philippine Wolff-Arndt den ersten Vorsitz.

vitäten.²⁷⁴ Bereits 1897/98 zählte er 310 Mitglieder²⁷⁵; 1912/13 gehörten 255 ordentliche und 100 außerordentliche Mitglieder zur Leipziger Vereinigung.²⁷⁶ Die sächsische Korporation veranstaltete kunstgewerbliche Kurse²⁷⁷ und unterhielt eigene Verkaufsräume. In den ersten Jahren wurden die Werke der Kunstgewerbetreibenden in einer Nische eines Puppenladens²⁷⁸ dargeboten. Um 1904 bezog der Verein eigene Geschäftsräume²⁷⁹, wo ein reiches Sortiment von Gebrauchs- und Schmuckgegenständen verschiedenster Materialien erfolgreich vertrieben wurde. Neben dieser permanenten Verkaufsausstellung veranstalteten die Frauen jährliche Weihnachtsmessen. Daneben bereicherten Vorträge und Feste das Vereinsleben.²⁸⁰ Die Künstlerinnenvereinigung in der Messestadt stellte eine ansehnliche Organisation dar. Warum sie dem *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* nicht beitrug, ist nicht bekannt.

Die stillen Jahre des Netzwerkaufbaus 1908 bis 1912

Die erste Generalversammlung des *Bundes deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* fand vom 27. bis 29. September 1911 in München statt. Neben den Delegierten der Mitgliedsvereine reisten auch Vorstandsmitglieder der Künstlerinnenorganisationen aus Karlsruhe, Stuttgart und Wien an. Die Wienerinnen gehörten vermutlich nicht zum *Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien*²⁸¹, sondern zur *Vereinigung bildender Künstle-*

²⁷⁴Vgl. Philippine Wolff-Arndt, *Wir Frauen von einst. Erinnerungen einer Malerin*, München 1929, S. 61.

²⁷⁵Illustriertes Konversations-Lexikon der Frau, Bd. 1, S. 829.

²⁷⁶Kaufmann, *Die Malerin und die Bildhauerin*. In: *Das Frauenbuch*, S. 222.

²⁷⁷Der Verein erteilte kunstgewerblichen Unterricht in der Elsässer Straße 1–3 in Leipzig. Um die Jahrhundertwende wurde ausschließlich das Zeichnen von pflanzlichen Motiven und Ornamenten gelehrt. — *Handbuch der Frauenbewegung*, Teil 4: *Die deutsche Frau im Beruf*. Hg. v. Helene Lange und Gertrud Bäumer. Unter Mitarbeit von Robert Wilbrandt und Lisbeth Wilbrandt, Berlin 1902, S. 369.

²⁷⁸Der Laden befand sich im Salzgäßchen.

²⁷⁹Im Gewandgäßchen 10.

²⁸⁰Verein der Künstlerinnen zum 25jährigen Jubiläums-Fest am 21. Januar 1922. — Die Schrift befindet sich in der Bibliothek des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig. Dort sind weitere Vereinsprogramme sowie Festeinladungen einsehbar.

²⁸¹Der *Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien* existierte seit 1885 und "bezweckte in erster Reihe Kolleginnen im Unglück helfend beizustehen und den Gemeinsinn durch Zusammenkünfte zu pflegen". Der fürsorgliche (eigener Pensionsfond) und gesellschaftliche Aspekt machte den Kontakt zu kunstinteressierten sowie hilfs- und spendenwilligen Personen unabdingbar, weshalb sich in den Vorständen nicht selten Personen mit adeligen und akademischen Titeln befanden. Die Organisation fühlte sich den bildenden

rinnen Österreichs, welche nach ihrer Gründung im Frühjahr 1910 in den deutsch-österreichischen Bund eingetreten war.

Die *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*, die auf die Initiative von Olga Brand-Krieghammer²⁸² (*1871) entstanden war, wollte in erster Linie in wirtschaftlicher Hinsicht für die weiblichen Kunstschaffenden wirken und kümmerte sich deshalb um die Organisation von Frauenausstellungen.²⁸³ Die junge Vereinigung machte im Herbst 1910 mit einer großen internationalen Frauenausstellung in den Räumen der *Wiener Secession* auf sich aufmerksam. Die Absicht der Ausstellungsmacherinnen war, einen umfassenden Überblick über die künstlerischen Leistungen von Frauen aller Epochen — einschließlich der zeitgenössischen — zu geben. Der Wiener Künstlerinnenverein, welcher durchschnittlich 70 bis 120 Mitglieder zählte²⁸⁴, bot ein ähnliches Programm wie die Schwesterorganisationen in Deutschland: Er veranstaltete Ausstellungen, Vorträge und gesellige Zusammenkünfte, und er richtete eigene Atelierräume²⁸⁵ und ein Erholungsheim ein. Außerdem bemühten sich die Künstlerinnen um die Zulassung zum Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien.²⁸⁶ Der Gemeinschaft von Malerinnen und Bildhauerinnen gehörten einzelne unterstützende Mitglieder des Adels und des Wiener Bürgertums an, in der Hauptsache bestimmten aber die ordentlichen Mitglieder sowie deutsche und französische Künstlerinnen, die als korrespondierende Mitglieder aufgenommen wurden, das Vereinsleben. Im Jahre 1916 fanden erstmals Kunstgewerbetreibende ein Forum bei der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*.²⁸⁷

Künsten und dem Schrifttum gleichermaßen verpflichtet und veranstaltete deshalb neben Ausstellungen auch Lesungen. — Die Frau, 1. Jg., Heft 5, Februar 1894; Handbuch des Kunstmarktes 1926, S. 731; Dresslers Kunsthandbuch 1934, S. 868.

²⁸²Olga Brand-Krieghammer wurde als Tochter des österreichischen Kriegsministers Baron Krieghammer in Wien geboren. Sie leitete bis 1915 als erste Vorsitzende die *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*.

²⁸³Ausführliche Darstellungen zu den österreichischen Künstlerinnenvereinen und ihren Ausstellungen vgl. Sabine Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich 1897–1938: Malerei, Plastik, Architektur*, Wien 1994, S. 64–86; Sabine Forsthuber, *Zwischen Selbstverwaltung und Vermarktung. Die Kunst der Wiener Frauen im Ausstellungsbetrieb der 1. Republik*. In: *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*. Hg. v. Ines Lindner u. a., Berlin 1989, S. 131–147.

²⁸⁴Vgl. Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich*, S. 66 und S. 282.

²⁸⁵Die Vereinsräume befanden sich in der Maysedergasse 2 in Wien.

²⁸⁶Frau und Gegenwart. Zeitschrift für die gesamten Fraueninteressen, 2. Jg., Nr. 43, 27.10.1925.

²⁸⁷Vgl. Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich*, S. 65 und S. 68f.

Erstmals waren auf einem Treffen des *Bundes deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* auch Vertreterinnen der *Kunstvereinigung Schwerin* anwesend. Über diese vornehmlich in kunstfördernder Hinsicht tätige Vereinigung, die von Helene Schröder²⁸⁸ (†1928) ins Leben gerufen und lange Jahre geleitet worden war, ist kaum etwas bekannt. Vor dem Ersten Weltkrieg bestand die weibliche Interessengruppe aus 41 aktiven und 140 passiven Mitgliedern.²⁸⁹ Die Vereinigung veranstaltete Zusammenkünfte, Vorträge und Kunstfahrten. Darüber hinaus abonnierte sie Kunstzeitschriften und unterstützte Künstlerinnen mit Hilfe ihres Stipendienfonds.²⁹⁰

*“In vollständiger kollegialer Eintracht”. Der Bericht
von der ersten Generalversammlung im Jahre 1911*

Leider sind keine Protokolle von der Generalversammlung 1911 erhalten. Nur eine kurze Mitteilung in der Zeitschrift *Die Werkstatt der Kunst* berichtete von der Zusammenkunft. Die inhaltlichen Ergebnisse der Versammlung finden sich dort knapp umrissen. Man hatte darüber verhandelt, das “materielle Fundament zu festigen und die künstlerischen Schaffensbedingungen zu heben”²⁹¹. Viel wichtiger schien den Berichterstattenden, daß diese Gespräche “in vollständiger kollegialer Eintracht” erfolgt waren. In dieser Formulierung wird die Absicht der Mitgliedsvereine deutlich, sich als einmütig Handelnde darzustellen. Der Leserschaft sollten weniger die Inhalte der Verbandsarbeit als vielmehr die soziale Stellung der Mitglieder und deren Einstellung gegenüber weiblicher Kunstausbübung vermittelt werden. Der *Bund deutscher und öster-*

²⁸⁸Ihr Ehegatte war Geheimrat. Das Gründungsdatum der Schweriner Kunstvereinigung ist leider unbekannt.

²⁸⁹Kaufmann, Die Malerin und die Bildhauerin. In: Das Frauenbuch, S. 222. — Die *Schweriner Kunstvereinigung* zählte 1930 neben den zahlreichen außerordentlichen Mitgliedern 24 ausübende Künstlerinnen. — Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, BG-VdBK 1264-1, Bericht über die Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1930.

²⁹⁰Kaufmann, Die Malerin und die Bildhauerin. In: Das Frauenbuch, S. 222; Handbuch des Kunstmarktes 1926, S. 212. — Die verschiedentlich geäußerte Vermutung, es handle sich bei der Schweriner Kunstvereinigung um den *Verein der Künstler und Kunstfreunde zu Schwerin* (gegr. 1840), halte ich für unwahrscheinlich. Das Mitgliederverzeichnis des Künstlervereins von 1910/12 wies nur einzelne Frauen auf. Der Vorstand der Kunstvereinigung hingegen war 1926 ausschließlich mit Frauen besetzt. Außerdem war die Kunstvereinigung Mitglied im *Verband Norddeutscher Frauenvereine*. Am 14.1.1929 erfolgte ein Eintrag ins Vereinsregister. — Ich danke Dr. Bernd Kasten vom Stadtarchiv Schwerin für die Diskussion und die Bereitstellung der Satzung samt Mitgliederverzeichnis des *Vereins der Künstler und Kunstfreunde zu Schwerin*.

²⁹¹Die Werkstatt der Kunst, 11. Jg., Heft 4, 23.10.1911.

reichischer Künstlerinnenvereine beeilte sich, weitverbreiteten Vorurteilen zu begegnen und distanzierte sich von den nicht professionell arbeitenden Frauen. In dem Zeitungsartikel hieß es deshalb: “Das dilettantische Element war ... ferngehalten. Auch das ‘Malweib’ in eleganter Fassung wie à la Schwabing hatte nichts zu suchen in den Reihen dieser ernst und tüchtig sich der Kunst befleißenden Frauen, deren viele über das Gediegene hinaus zu Hervorragendem es gebracht hatten.”²⁹²

Die vermeintlich ernsten und seriösen Absichten fanden eine Bestätigung in der Verbindung der Künstlerinnen zu den höchsten gesellschaftlichen Kreisen. Bereits bei der Gründung des Verbandes 1908 wurde nicht vergessen zu erwähnen, daß die Kaiserin “ihr lebhaftes Interesse an dem Unternehmen zum Ausdruck”²⁹³ gebracht habe. Die Münchner Versammlung schmückte sich mit den sowohl glänzenden Namen als auch den künstlerischen Ambitionen von Fürstin Gabriele Wrede (*1861), von Helene von Frauendorfer–Mühlthaler²⁹⁴ (1853–1933) sowie von Prinzessin Maria de la Paz und deren Tochter Pilas. Auf dem Programm des Treffens stand die Einladung der Prinzessin zu einem Künstlerinnen-tee in der Amalienburg. “Ein Empfang bei Frau Minister v[on] Frauendorfer–Mühlthaler beschloß herzlich gemütlich die Münchner Tagung”²⁹⁵.

Um den “weitaus größten Teil” der Künstlerinnen miteinander in “Führung” zu bringen. Das Bemühen um “Gemeinsinn”

Zwischen 1911 und 1913 erhielt der Dachverband durch den Beitritt von zwei Künstlerinnenvereinen weitere Unterstützung: den *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Magdeburg* und die *Kunstgruppe des Rostocker Frauenvereins*.

Der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Magdeburg* entstand zwischen 1900 und 1902.²⁹⁶ Auch diese Vereinigung kümmerte sich rührig um Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten für seine Mitglieder und kooperierte zu diesem Zwecke auch mit dem Kunstverein in Magdeburg.²⁹⁷ Ebenso nutzten die Künstlerinnen die Städtische Kunsthalle für die Präsentation

²⁹²Ebd.

²⁹³Ebd., 7. Jg., Heft 36, 8.6.1908.

²⁹⁴Tochter des Hofbaudirektors Carl Mühlthaler und Ehefrau des bayerischen Verkehrsministers Heinrich von Frauendorfer.

²⁹⁵Ebd., 11. Jg., Heft 4, 23.10.1911.

²⁹⁶Freundlicher Hinweis des Stadtarchivs Magdeburg. Nach Auskunft des Archivs findet sich ein erster Eintrag im Adreßbuch Magdeburg des Jahres 1903.

²⁹⁷Der Kunstverein stellte Versammlungs- und Ausstellungsräume zur Verfügung.

von Ölgemälden, Grafiken, Aquarellen, Plastiken und kunstgewerblichen Arbeiten.²⁹⁸ Vermutlich unterhielt die Vereinigung ein eigenes Studienheim. Im Jahre 1912/13 zählte die Magdeburger Gemeinschaft 20 Künstlerinnen und 100 außerordentliche Mitglieder²⁹⁹, die Zahl nahm im Verlauf der Kriegsjahre ab und lag 1919 bei 94 Personen³⁰⁰. Um 1915/16 änderte die Organisation ihren Namen in *Künstlerinnenbund Magdeburg*.

Die Rostocker Künstlerinnenvereinigung gehörte als eine von mehreren Untergruppen zum *Rostocker Frauenverein*. Der im Jahre 1905 gegründete Frauenverein engagierte sich im Bereich Fürsorge, Frauenbildung und -kultur und war in der Rechts- und Berufsberatung sowie in der Stellenvermittlung tätig. Neben der sozialen Hilfsgruppe, der Lehrerinnen- und der Sportgruppe widmeten sich die Rostocker Frauen der Förderung der bildenden Künste, der Musik und der Literatur. Die *Kunstgruppe des Rostocker Frauenvereins* mit circa 60 kunsttätigen Mitgliedern (Stand 1912/13)³⁰¹ unterstützte die bildungspolitische Zielrichtung des Frauenvereins und des *Vereins Freundinnen junger Mädchen*, indem er im Oktober 1909 das Kunstgewerbliche Lehrinstitut — die erste kunstgewerbliche Ausbildungsstätte für Frauen in Mecklenburg — einrichtete. Die Schule vermittelte eine Grundbildung und war als Vorstufe für den Besuch der höheren Kunstgewerbeschulen und der Zeichenlehrerinnenseminare anerkannt.³⁰² Im Jahre 1920 wurde die Unterrichtsanstalt geschlossen.

Nach dem Beitritt von Magdeburg und Rostock zählte der Verband zu Beginn des Jahres 1913 13 Mitgliedsvereine.³⁰³ Der Bund rühmte sich nun, den

²⁹⁸Die Werkstatt der Kunst, 15. Jg., Heft 16, 17.1.1916.

²⁹⁹Kaufmann, Die Malerin und die Bildhauerin. In: Das Frauenbuch, S. 222. — Die Mitgliederzahl war bis 1914 auf 136 Mitglieder gestiegen; 1922 zählte er unter dem Vorsitz von Marianne Rusche 95 Mitglieder. Der Verein war dem *Frauenverband der Provinz Sachsen* angeschlossen. — Jahrbuch der Frauenbewegung 1914. Hg. v. Elisabeth Altmann-Gottheiner, Leipzig/Berlin 1914; HLA, T/J 1217, Bund Deutscher Frauenvereine, Zusammenstellung der angeschlossenen Verbände und ihrer Mitgliedsvereine, der Mitglieder des engeren und des Gesamtvorstandes . . . , September 1922.

³⁰⁰Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine. Handbuch der kommunal-sozialen Frauennarbeit 1919. Hg. v. Elisabeth Altmann-Gottheiner, Leipzig/Berlin 1919.

³⁰¹Kaufmann, Die Malerin und die Bildhauerin. In: Das Frauenbuch, S. 222.

³⁰²Vgl. Marianne Beese, Familie, Frauenbewegung und Gesellschaft in Mecklenburg, 1870–1920: Situation der Frauen und weibliche Lebensläufe: Laura Witte (1869–1939), Anna von Maltzahn (1856–1895), Rostock 1999, S. 230–233; Marianne Beese, Frauen in der Geschichte Rostocks, Rostock 1993, S. 91f. — Ich danke Dr. Marianne Beese, daß sie mir in das noch unveröffentlichte Manuskript Einsicht gewährte.

³⁰³Die Werkstatt der Kunst, 12. Jg., Heft 21, 17.2.1913.

“weitaus größte[n] Teil” der organisierten “deutschen und deutsch-österreichischen Künstlerinnen”³⁰⁴ zu vereinen. Die unterschiedlichen Künstlerinnenvereinigungen, welche bis dahin “nahezu ohne jede Fühlung” gewesen waren, erst einmal miteinander in Kontakt zu bringen, betrachtete er auch nach fünfjährigem Bestehen als seine “allererste Aufgabe”, damit “vor allem ein[en] Überblick über die Verhältnisse in der weiblichen Künstlerschaft” ermöglicht werde und um “auf dieser Basis für ihre Interessen gemeinsam wirken zu können”. So stand die Mobilisierung und vielleicht auch die kunstpolitische Sensibilisierung der eigenen Reihen in den ersten Verbandsjahren im Vordergrund. Der Bund verhehlte nicht, daß “lange Bemühungen . . . notwendig [waren], [um] Gemeinsinn und Standesbewußtsein zu wecken”³⁰⁵.

Trotz der anwachsenden Schar von Mitgliedsvereinen und der zunehmenden Kooperationsbereitschaft der Künstlerinnen arbeitete der *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* bis zum Jahresbeginn 1913 eher im Verborgenen und war wahrscheinlich nur in einschlägigen Kreisen bekannt. Der Künstlerinnenverband rechtfertigte sein “stilles Vorarbeiten” — die Verbandsarbeit außerhalb öffentlicher Selbstdarstellung — damit, daß diese Vorgehensweise “in der Natur der Verhältnisse”³⁰⁶ liegen würde. Die Interessenvertretung sollte durch öffentliche Auftritte nicht gestört und die Gemeinschaft vor allem nicht mit fortschrittlichen Zielen der Frauenbewegung in Verbindung gebracht werden. Dies mag aus Rücksicht auf die zahlreichen Verbindungen zum gehobenen Bürgertum, zum Adel und zu den Herrscherhäusern geschehen sein. Außerdem befand sich beinahe die Hälfte der Anschlußvereine noch in einer Konsolidierungsphase, nachdem diese erst in den Jahren 1907 bis 1910 entstanden waren.

Der Bundesverband im Zusammenwirken mit der Kunstszene

Als der Bund im Februar 1913 mit der Gründung eines zweiten Dachverbandes für Künstlerinnen, dem *Frauenkunstverband*, konfrontiert wurde, wandte er sich mit einer ausführlichen Erläuterung seiner Verbandsziele und seines Arbeitsprogrammes erstmals an eine breite Öffentlichkeit.

³⁰⁴Ebd., 12. Jg., Heft 23, 3.3.1913.

³⁰⁵Ebd.

³⁰⁶Ebd.

*Das Coming-out im Jahre 1913 und die Erläuterungen zum Thema
Frauenkunst und Frauenausstellungen*

Als Verbandszweck formulierte die Dachorganisation die "berufliche Förderung der Künstlerinnen und die Vertretung ihrer ideellen und materiellen Interessen"³⁰⁷. Gemeint waren damit die Bemühungen um die Verbesserung der Ausbildungs-, Arbeits- und Verkaufsbedingungen sowie der sozialen Stellung von Malerinnen, Bildhauerinnen, Grafikerinnen und Kunstgewerblerinnen.

Das Resümee der bisherigen Vereinsarbeit fiel positiv aus: Die Künstlerinnen waren in Vorständen, Jurien sowie künstlerischen und wirtschaftlichen Kommissionen tätig geworden. Die Bundesvereine hatten ihre Aufgabe darin gesehen, sich gegenseitig gastlich aufzunehmen, berufliche Auskünfte zu erteilen und mit Rat und Hilfe einander beizustehen.³⁰⁸ Sie unterhielten Kunstfachschulen und boten Kurse an, organisierten Wettbewerbe und lokale Ausstellungen, beteiligten sich an Kollektivausstellungen und waren ein Forum für Fachvorträge. Teilweise war es den Anschlußvereinen möglich, Fürsorge in Form von Stipendien-, Unterstützungs- und Darlehensfonds zu leisten.³⁰⁹

Bei seiner öffentlichen Vorstellung in der Zeitschrift *Die Werkstatt der Kunst* im März 1913 äußerte sich der *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* zur Frage der Geschlechtertrennung im Kunstbetrieb: "Es ist die Tendenz des Bundes, die Künstlerinnen nicht vom allgemeinen Wettbewerb abzudrängen und sie nicht durch große spezielle Frauenausstellungen zu isolieren. Die Künstlerinnen sollten am wenigsten versuchen, eine Trennung der Geschlechter herbeizuführen, denn im gemeinsamen Wettbewerb entfalten sich die Kräfte und die Öffentlichkeit wird gewöhnt, beide gleichmäßig zu bewerten."³¹⁰ Der Verband war der Ansicht, daß die bisherige Ausstellungspraxis bewiesen habe, daß bei vielen Präsentationen die Künstlerinnen berücksichtigt werden, so daß "eine Propaganda durch Frauenausstellungen größeren Stils in Deutschland nicht erforderlich" sei. Er forderte, die kunst- und kunstgewerbetreibenden Frauen sollten auch an der Lösung der ökonomischen Probleme des Berufsstandes mitarbeiten. In dieser Frage duldete er keine Absonderung.³¹¹

Und in einem Mitgliederbericht vom Mai 1914 wies der Verband nochmals darauf hin, "daß der Bund eine Isolierung der Künstlerinnen auf künstlerischem

³⁰⁷Ebd., 13. Jg., Heft 6, 3.11.1913.

³⁰⁸Ebd.

³⁰⁹Ebd., 15. Jg., Heft 21, 15.6.1914.

³¹⁰Ebd., 12. Jg., Heft 23, 3.3.1913.

³¹¹Ebd.

Gebiet, ein Prägen des Begriffs 'Frauenkunst' nicht vertritt"³¹². Gleichwohl zeigte er emanzipatorische Bestrebungen. Als "eine der wichtigsten"³¹³ Interessen bezeichnete die Organisation die "Erreichung der Gleichberechtigung"³¹⁴ für die Künstlerin. Diese sei die "Grundbedingung für allen weiteren Fortschritt"³¹⁵. Darunter verstanden die Initiatorinnen die ordentliche Mitgliedschaft in Künstlerkorporationen und damit den "Einfluß auf die Vorstands- und Jurywahl"³¹⁶.

In der Frage der weiblichen Professionalität vertrat der Bund die Auffassung, daß "nur ernstes künstlerisches Arbeiten zu fördern" sei. "Wollen die im Kunstberuf stehenden Frauen volle Anerkennung ihrer Arbeit in der Öffentlichkeit, so müssen sie dem gefährlich anschwellenden Dilettantismus in der Kunst durch gemeinsames Bemühen überall energisch entgegenarbeiten."³¹⁷ Der Verband war der Ansicht, daß in "unermüdlichem Streben nach Verdrängung des Minderwertigen ... ein höherer Gesamtstand der Leistungen und damit auch bessere Aussicht auf Erfolg geschaffen"³¹⁸ werden könnte. Der *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* verstand sich am Vorabend des Ersten Weltkrieges als Organisation, die der einzelnen Künstlerin "keine handgreiflichen Vorteile und Tageserfolge" bieten konnte, wohl aber "dauernde Verbesserungen ... die indirekt den Einzelnen zugute kommen."³¹⁹

Der Bund diente zunächst als Netzwerk zwischen den einzelnen Mitgliedsvereinen, um deren Selbsthilfemaßnahmen, d. h. die vereinseigenen Einrichtungen im Bereich der Aus- und Weiterbildung, der Fürsorge oder der Präsentations- und Verkaufsmöglichkeiten zu koordinieren und effektiver zu gestalten. Um dies zu erreichen, stellte die übergeordnete Einrichtung den Kontakt zwischen den weitverstreuten Ortsvereinen her, so daß im Sinne der Gründungsintention ein Austausch von Erfahrungen und Informationen stattfinden konnte. Die lokalen Korporationen luden sich gegenseitig zu ihren Vereinsausstellungen ein und gewährten reisenden Mitgliedern Gastrechte. Obwohl eigentlich alle angeschlossenen Künstlerinnenorganisationen neben Einzelausstellungen auch kollektive Kunstschauen veranstalteten, lehnte ihr Dachverband umfassende Frauenausstellungen ab. Geschlechtsspezifische Großveranstaltungen gerieten in Mißkredit, weil die Bundesmitglieder das Ziel hatten,

³¹²Ebd., 15. Jg., Heft 21, 15.6.1914.

³¹³Ebd., 13. Jg., Heft 6, 3.11.1913.

³¹⁴Ebd.

³¹⁵Ebd., 12. Jg., Heft 23, 3.3.1913.

³¹⁶Ebd.

³¹⁷Ebd., 13. Jg., Heft 6, 3.11.1913.

³¹⁸Ebd., 15. Jg., Heft 21, 15.6.1914.

³¹⁹Ebd.

sich langfristig vollständig in den etablierten Kunstbetrieb zu integrieren und in den Kunstgremien Sitz und Stimme zu erhalten. Deshalb wurden auch keine Verbandsveranstaltungen durch den *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* arrangiert. Es galten die Künstlerinnen, die in der *Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft*, in den Sezessionen, im *Deutschen Künstlerbund* oder im *Deutschen Werkbund* als ordentliche Mitglieder aufgenommen worden waren, als Vorkämpferinnen und hoffnungsvolles Signal für die zukünftige Entwicklung.

Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft und der Deutsche Künstlerbund

Die ausführliche Vorstellung und Berichterstattung des Verbandes in der Künstlerzeitschrift *Die Werkstatt der Kunst* diente dazu, sich gegenüber dem neugegründeten *Frauenkunstverband* abzugrenzen. Der Bund veranlaßte im Herbst 1913 beim Amtsgericht München eine Eintragung ins Vereinsregister und änderte damit auch seinen rechtlichen Status.³²⁰ Der Eintritt des Bundesverbandes der Künstlerinnen in die *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft*, welcher wahrscheinlich im selben Jahr erfolgte³²¹, stärkte die Position der weiblichen Dachorganisation und bekräftigte deren Willen, mit der männlichen Künstlerschaft zusammenzuarbeiten. Dieses Ziel rückte ab 1913 immer stärker in den Mittelpunkt der Vereinsinteressen.

Die *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft*, welche sich als "Einigung aller deutscher Künstler"³²² aus der Freiheits- und Demokratiebewegung von 1848 heraus entwickelt hatte, konstituierte sich im Jahre 1856. Die Korporation war die erste überregionale Organisation und der erste Berufsverband bildender Künstler. Er verstand sich als Interessenvertretung der gesamten Künstlerschaft gegenüber dem Staat, wengleich zu diesem Zeitpunkt die weiblichen Kolleginnen nicht als Mitglieder aufgenommen wurden. Im Gegensatz zu den Akademien strebte die Kunstgenossenschaft die Demokratisierung des Ausstellungsbetriebes an und organisierte eigene Foren, zu denen alle Kunstschaffenden gleichberechtigten Zugang und damit Gelegenheit zu Präsentation und Verkauf ihrer Werke erhielten. Die Genossenschaft veranstaltete die er-

³²⁰StA M, Pol. Dir. München 5651; *Die Werkstatt der Kunst*, 13. Jg., Heft 5, 27.10.1913.

³²¹Der Bundesverband wurde im Februar 1914 in der Liste der Ortsvereine der Kunstgenossenschaft geführt. Auf der Mitgliederversammlung 1920 wurde der Antrag gestellt, sich der Kunstgenossenschaft als Kartellverein anzuschließen. Der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* gehörte 1914 ebenfalls der Kunstgenossenschaft als Ortsgruppe an. — *Die Werkstatt der Kunst*, 13. Jg., Heft 20, 9.2.1914.

³²²Ebd., 6. Jg., Heft 2, 8.10.1906.

sten Ausstellungen, die nicht einzelne Schulen, sondern die gesamte deutsche Kunst dokumentieren sollten. Man wollte nationale "deutsche" Kunst schaffen und die ersehnte Einheit des Volkes, welche zum Zeitpunkt der Entstehung der Kunstgenossenschaft in weite Ferne gerückt war, im künstlerischen Bereich herstellen. Die Kunst diene dazu, ein deutsches Nationalbewußtsein zu formen, das jedoch nicht im Sinne einer Staatsnation verstanden wurde, sondern als Kultur- und Sprachnation.³²³ Vor diesem Hintergrund erklärt sich die Einbeziehung der österreichischen Kunstschaffenden. Diese wurden nicht nur in der *Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft*, sondern zum Beispiel auch im *Deutschen Künstlerbund* und in den Dachverbänden der Künstlerinnen als Mitglieder begrüßt.

Die offene Haltung der Kunstgenossenschaft hatte zur Folge, daß sie schnell zu einer Massenorganisation heranwuchs. Die "Allgemeine Deutsche Kunstausstellung", welche von der Genossenschaft ins Leben gerufen wurde, veränderte sich mit den Jahren zu einer Großveranstaltung. Nivellierung und Beliebigkeit drohten. Im Jahre 1876 übertrug die Regierung der Kunstgenossenschaft die Aufgabe, die internationalen Veranstaltungen mit Werken der deutsch-österreichischen Künstlerschaft zu beschicken — die Weltausstellungen spielten eine wichtige Rolle in der Außenpräsentation der Nation und im ästhetischen und wirtschaftlichen Wettbewerb Deutschlands. Durch diese vom Staat verordnete Aufgabe wuchs jedoch die Gefahr, daß sich die Dachorganisation zum verlängerten Arm der Politik entwickelte. Das Vorrecht der Kunstgenossenschaft, als Vertreterin deutscher Kunst zu gelten, stärkte die Verbindung zwischen Politik und Künstlergemeinschaft. Diese Verknüpfung engte dann in den aufkommenden Richtungsstreitigkeiten am Ende des 19. Jahrhunderts die Gestaltungsspielräume der Genossenschaft erheblich ein. Die *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft* war zum "ausführenden Organ der Reichskulturpolitik"³²⁴ geworden.

Als Reaktion auf die Gleichmacherei des Kunstbetriebes und verbunden mit dem Anspruch, moderne Stilrichtungen wie den Jugendstil und den Impressionismus zu fördern, entstanden die Sezessionen, welche in den großen Kunstzentren mit den Lokalvereinen der Kunstgenossenschaft konkurrierten. Aus Protest gegen die kunstpolitischen Verhältnisse bildete sich 1903 ein zweiter gesamtdeutscher Künstlerverband, der *Deutsche Künstlerbund*. Er machte

³²³Die Satzung der *Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft* formulierte den Vereinszweck: "Wahrung und Förderung aller gemeinsamen Interessen der Deutschen Kunst und der Deutschen Künstler."

³²⁴Martina Wehlte-Höschele, *Der Deutsche Künstlerbund im Spektrum von Kunst und Kunstpolitik des Wilhelminischen Kaiserreichs*. Dissertation, Heidelberg 1993, S. 98.

der Kunstgenossenschaft das Alleinvertretungsrecht der deutschen Künstlerschaft gegenüber dem Ausland und dessen Rolle als Ansprechpartner der Regierung streitig.³²⁵ Entgegen den Prinzipien des älteren Berufsverbandes vertrat der Zusammenschluß progressiver Künstlergruppen einen elitären Anspruch. Durch Aufnahmebedingungen und Ausstellungsbeschränkungen wählte er seine Mitglieder und die in der Öffentlichkeit gezeigten Werke aus. Die Mitgliedschaft im *Deutschen Künstlerbund* wurde somit zu einem Qualitätsnachweis und brachte konkrete wirtschaftliche Vorteile.

Getragen wurde der Künstlerbund von bereits etablierten Vertretern der Moderne, wie zum Beispiel Leopold von Kalckreuth (1855–1928), Max Liebermann (1847–1935), Fritz von Uhde (1848–1911), Henry van der Velde (1863–1957), Alfred Lichtwark (1852–1914) und Harry Graf Kessler (1868–1937). Der neue Verband organisierte ein gemeinsames Ausstellungsforum für die Vertreter der kulturellen Erneuerungsbewegung und richtete das Stipendiat an der Villa Romana in Italien ein — unter anderem erhielten Dora Hitz³²⁶ (1856–1924) (siehe Abbildung 9) und Käthe Kollwitz eine solche Förderung.

In sozialer Hinsicht engagierte sich der *Deutsche Künstlerbund* allerdings nicht, diese Versorgungsaufgabe hatte längst die 1893 gegründete *Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler* übernommen, die von Anfang an weiblichen und männlichen Kunstschaaffenden gleichermaßen offenstand. Die Kunstgenossenschaft gewährte Frauen erst ab 1890 die Mitgliedschaft.³²⁷ Im Jahre 1897 wurden die Statuten dahingehend geändert, daß die einzelnen Lokalvereine darüber entscheiden konnten, ob sie Künstlerinnen als vollberechtigte Mitglieder in ihre Reihen aufnehmen.³²⁸

³²⁵Vereinszweck des *Deutschen Künstlerbundes*: "Ideale und wirtschaftliche Förderung der deutschen Kunst durch Mittel, die geeignet sind, die freie Entwicklung der deutschen Kunst zu ermöglichen." — Zitat aus: Wehlte-Hörschele, *Der Deutsche Künstlerbund*, S. 100.

³²⁶Als Zweiundzwanzigjährige wurde die in Altdorf bei Nürnberg geborene Dora Hitz an den Hof des rumänischen Thronfolgers gerufen, wo sie vier Jahre als Hofmalerin arbeitete. Im Jahre 1880 zog es sie nach Paris, wo sie zehn Jahre lebte und als assoziiertes Mitglied in die *Société Nationale des Beaux-Arts* aufgenommen wurde. Über Dresden kam sie 1892 nach Berlin, wo sie eine Damenmalschule gründete. Als Mitglied des Berliner Künstlerinnenvereins, des *Deutschen Künstlerbundes*, der *Novembergruppe* und der *Berliner Secession* (später auch der *Freien Secession*) sowie als Villa-Romana-Preisträgerin zählte die Impressionistin zu den deutschen Künstlern der ersten Reihe. Leider geriet sie im Ersten Weltkrieg in starke materielle Bedrängnis. — Vgl. Margrit Bröhan, *Dora Hitz (1856–1924), Malerin*. In: *Profession ohne Tradition*, S. 49–57.

³²⁷Vgl. Wehlte-Hörschele, *Der Deutsche Künstlerbund*, S. 73–99.

³²⁸*Das Atelier*. Organ für Kunst und Kunstgewerbe, 7. Jg., Heft 3, Februar 1897.

Die *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft* wählte als Vereinsorgan die Zeitschrift *Die Werkstatt der Kunst*, in der auch der *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* ab Oktober 1913 seine allgemeinen und geschäftlichen Mitteilungen veröffentlichte.³²⁹

Indem sich die Bundesorganisation der Künstlerinnenvereine entschied, der Kunstgenossenschaft beizutreten, die Verbandsmitteilungen in einer weitverbreiteten Zeitschrift abzdrukken und sich ins Vereinsregister einzutragen, nahm er eine eindeutige Standortbestimmung vor: Der Dachverband stellte sich ausdrücklich auf die Seite des "mächtige[n] Repräsentant[en] einer normierten Kunst"³³⁰, welcher sich des Segens der obersten Staatsmacht gewiß sein konnte.

Infolge dieser Verortung, aber auch aus Gründen, welche weiter unten zu erläutern sind, trat am Ende des Jahres 1913 auch der *Württembergische Malerinnenverein* aus Stuttgart dem Bundesverband der Künstlerinnen bei.³³¹

Die "nationale" und kunstpolitische Verbandsarbeit in den Jahren des Ersten Weltkrieges

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges im Sommer 1914 rief der Verband seine Mitgliedsvereine auf, "für die große nationale Sache"³³² tätig zu werden: "Fördern auch Sie in Ihrem Umkreis die Schaffung von Hilfsaktionen, übernehmen Sie nach dem Vorgange des Künstlerinnen-Vereins München im Zusammenschluß mit den anderen Künstlerkorporationen soweit es möglich die Fürsorge für die Künstlerinnen"³³³. Die Künstlerinnen wollten auf keinen Fall in der Notsituation den Frauenvereinen und den anderen Künstlerorganisationen in ihrem Engagement für die Nation und für hilfsbedürftige Menschen nachstehen. Die angeschlossenen Vereine beteiligten sich bei den Hilfsmaßnah-

³²⁹Die Zeitschrift war am 11.12.1905 von der Kunstgenossenschaft zum Vereinsorgan gewählt worden, der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* hatte im Sommer 1906 die Zeitschrift als sein Vereinsorgan bestimmt. In der Folge abonnierten auch die Anschlußvereine des Bundes die Zeitschrift, wie zum Beispiel ab 1914 der *Bremer Malerinnenverein*. In München, Berlin und Karlsruhe gehörten die Künstlerinnenvereine schon vor 1905 zu den Abonnenten. Ab 1917 finden sich auch in den *Kunstnachrichten. Amtsblatt der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft* Mitteilungen des Künstlerinnenverbandes. Deshalb bezogen ab 1917 die Bremerinnen statt der Zeitschrift *Die Werkstatt der Kunst* die Zeitschrift *Kunstnachrichten*. — *Die Werkstatt der Kunst*, 5. Jg., Heft 36, 4.6.1906.

³³⁰Welthe-Höschele, *Der Deutsche Künstlerbund*, S. 98.

³³¹Frauenberuf, 16. Jg., Nr. 46, 15.11.1913; *Die Werkstatt der Kunst*, 13. Jg., Heft 10, 1.12.1913.

³³²*Die Werkstatt der Kunst*, 13. Jg., Heft 46, 14.9.1914.

³³³Ebd. — In München fand eine Hilfsaktion der gesamten Künstlerschaft statt.

men der Künstlerkorporationen, verkauften Postkarten und Grafikblätter und organisierten Ausstellungen und Verlosungen, um ihren Mitgliedern und anderen Hilfsfonds Geldmittel zukommen zu lassen.³³⁴ Die traditionellen Weihnachtsausstellungen der Berliner, Kasseler und Münchner Korporationen fanden weiterhin statt und verzeichneten 1914 sogar zahlreichere Verkäufe als in den Vorjahren.³³⁵ Die Aktionen gingen meist von den lokalen Künstlerinnenvereinen aus. Die Dachorganisation vermittelte für die Mitgliedsvereine lediglich eine Wanderausstellung in Ostpreußen, welche den dortigen Wiederaufbau unterstützen sollte.³³⁶

“Opferfreudig in vaterländischer Hilfsarbeit”.

Die Zusammenkunft des Jahres 1915

Die turnusgemäße Generalversammlung des Bundesverbandes war für Ende September 1914 geplant. Nach Ausbruch des Krieges sagten die Verantwortlichen die Delegiertentreffen in Dresden ab und verschoben sie auf einen späteren Zeitpunkt.³³⁷ Erst ein Jahr später, am 24. September 1915, wurde die Tagung des *Bundes deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* nachgeholt. In die sächsische Metropole reisten die Vertreterinnen fast aller Anschlußvereine.³³⁸ Zum Zeitpunkt der Zusammenkunft zählte der Verband elf Künstlerinnenvereine, die Organisationen aus Magdeburg und aus Wien waren mittlerweile ausgetreten, die Ausstellungsgemeinschaft in Berlin–Halensee hatte sich wahrscheinlich aufgelöst.

Die Vorsitzende Martha Giese bewertete die Leistungen der Künstlerinnen in der Kriegszeit positiv. Es sei gelungen, durch Hilfstätigkeiten und wirtschaftliche Maßnahmen die schweren Kriegszeiten zu bestehen. Es wurde festgehalten, daß sich die bildenden Künstlerinnen “opferfreudig in vaterländischer Hilfsarbeit” übten.³³⁹ Darüber hinaus hätten die Kriegsverhältnisse, so urteilte der Bund in seinen Mitteilungen, “die Ziele des Bundes klarer hervortreten lassen. Das Streben nach Erreichung tüchtiger künstlerischer Leistungen und tätige Beteiligung der Künstlerinnen am Kunstleben der Gegenwart im Sinne

³³⁴Die Prager Ortsgruppe übergab eine Summe an das Kriegsministerium.

³³⁵Die Werkstatt der Kunst, 14. Jg., Heft 23, 8.3.1915.

³³⁶Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, BG-VdBK 1249-1, Jahresbericht des VdBK 1914/1915; Kunstmeldungen. Amtsblatt der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft, 2. Jg., Heft 5, 10.3.1917.

³³⁷Die Werkstatt der Kunst, 14. Jg. Heft 4, 26.10.1914.

³³⁸Anwesend waren die Delegierten aus Berlin, Breslau, Kassel, Dresden, München, Prag, Rostock, Schwerin und Stuttgart.

³³⁹Die Werkstatt der Kunst, 15. Jg., Heft 4, 25.10.1915.

des Zusammenwirkens mit der männlichen Künstlerschaft sind die Grundlagen der Arbeit in den Bundes-Vereinen gewesen.“³⁴⁰

Auf der Versammlung 1915 berieten die Bundesmitglieder die Fragen zeitgemäßer Wettbewerbe und Ausstellungsgelegenheiten sowie der Besteuerung der Künstlerschaft. Bei den Vorstandswahlen wurden die erste Vorsitzende Martha Giese und ihre Stellvertreterin Hildegard Lehnert in ihren Ämtern bestätigt.³⁴¹ Wie bereits bei den vorangegangenen Generalversammlungen pflegte die Vorstandschaft den Kontakt zu den landesfürstlichen Familien. Prinzessin Mathilde, Herzogin von Sachsen und Ehrenmitglied der Dresdener Gruppe, lud die Frauen auf ihren Landsitz nach Hosterwitz zum Tee und zu einer Besichtigung des Pillnitzer Schlosses ein. Auch beim *Frauenklub Dresden 1910* waren die Künstlerinnen zu Gast.³⁴²

Die Bitten “ohne Sturmlaufen”. Die Luxussteuer und das Frauenstudium

In den folgenden Monaten griff der *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* erstmals in eine übergeordnete kunstpolitische Debatte ein. Der Vorstand verfaßte 1916 zwei Petitionen³⁴³, die sich gegen die Absicht wandten, Werke der bildenden Kunst zu versteuern, da die Künstlerinnen fürchteten, aufgrund der höheren Preise Käufer zu verlieren.³⁴⁴ Die Eingaben an die Reichsorgane erfolgten im Einklang mit der Kunstgenossenschaft. An der Seite des großen Verbandes der deutschen Künstlerschaft zeigte der allgemeine Protest Wirkung und das Kriegsgewinnsteuergesetz wurde gemildert.³⁴⁵

³⁴⁰Ebd., 15. Jg., Heft 2, 11.10.1915.

³⁴¹Das Amt der ersten Schriftführerin übernahm Lilly Freund aus München und das der zweiten Schriftführerin Tilla Jährig-Löhr aus Dresden. Anna Gumlich-Kempf aus Berlin wurde zur Schatzmeisterin bestellt, ihre Stellvertreterin war Frau von Kestner aus Kassel. Beisitzerin wurde die Dresdner Vorsitzende Berta Schrader.

³⁴²Die Werkstatt der Kunst, 15. Jg., Heft 4, 25.10.1915.

³⁴³Kunstnachrichten, 2. Jg., Heft 5, 10.3.1917.

³⁴⁴Wortlaut der Petition vom 10.2.1916: “Der unterzeichnete Hauptvorstand des Bundes deutscher und österreichischer Künstlerinnen-Vereine e. V. bittet, seinen ernstesten Befürchtungen ganz ergebenst Ausdruck geben zu dürfen, daß durch jene Besteuerung einem wichtigen kulturellen Faktor, wie dem der bildenden Kunst, unausbleiblicher, tiefeingreifender Schaden zugefügt werde. ... Wenn aber der Druck einer empfindlichen Steuer den Erwerb von Kunstwerken durch Private noch mehr erschwert oder ganz verhindert, so verliert die Künstlerschaft die Grundlage für ihre Lebensführung.” Die Besteuerung von Kunstwerken sollte in das Kriegsgewinnsteuergesetz aufgenommen werden. — Die Werkstatt der Kunst, 15. Jg., Heft 21, 21.2.1916.

³⁴⁵Kunstnachrichten, 2. Jg., Heft 5, 10.3.1917.

In der Frage des Akademiestudiums für Frauen hielt sich der Bundesverband bis Dezember 1918 mit öffentlichen Aktionen zurück. Nachdem sich die politische Situation nach der Abdankung der Monarchie verändert hatte und das Thema in den Fachzeitschriften und in der Tagespresse mehrfach diskutiert worden war, wandte er sich 1919 an die Regierungen der Länder³⁴⁶, welche die Entscheidung um das staatliche Frauenkunststudium zu diesem Zeitpunkt noch diskutierten. Die betreffenden Ministerien versicherten dem Bund am Ende des Jahres 1919, daß nach der Akademieöffnung in Berlin seit Ostern 1919 nun auch die Unterrichtsstätten in Karlsruhe, Breslau und Dresden “die weiblichen Kunststudierenden ohne weitere Einschränkungen aufnehmen”³⁴⁷ würden. In Dresden hatte sich der *Ortsverband Dresdner Künstlerinnen* in dieser Frage sehr bemüht. Nur in München stand 1919 noch eine Entscheidung aus, die Vorlage wurde im Landtag und im Ministerium beraten.

Der *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* befürwortete durchaus eine uneingeschränkte Öffnung der Akademien für Studentinnen, dennoch hatte er sich bisher auf einfache Nachfragen beschränkt. Er verfolgte in dieser Richtung eine wesentlich andere Taktik als diejenigen Gruppen und Künstlerinnenorganisationen, welche sich mit Petitionen an die Länderregierungen wandten.³⁴⁸ Die Frauen des Bundes betrachteten die Akademiezulassung als “einfache logische Folgerung aus der bisherigen Entwicklung heraus, welche die Bildungsmöglichkeiten für die Frauen genommen haben”³⁴⁹. Der Verband setzte darauf, daß die Aufhebung der Beschränkungen eine natürliche Konsequenz von Frauenleistungen sein werde und argumentierte damit ähnlich wie der gemäßigte Flügel der Frauenbewegung in der Frauenstimmrechtsfrage. Die Einführung des Frauenkunststudiums sollte nach seiner Auffassung “ohne Sturmlaufen”³⁵⁰ erfolgen. Das Frauenstudium sollte allerdings erst eingeführt werden, “wenn wieder ruhigere Zeiten in unser schwer geprüftes Vaterland eingekehrt”³⁵¹ seien. Ein weiterer Grund für die Zurückhaltung dürfte auch darin liegen, daß solche Anschlußvereine, welche eigene Aus- und Weiterbildungsstätten unterhielten, nicht unbedingt daran interessiert waren, ihren

³⁴⁶Der Stellungnahme ging eine vereinsinterne Resolution vom Oktober 1918 bezüglich der Zulassung weiblicher Studierender an den Kunsthochschulen voraus.

³⁴⁷Die Werkstatt der Kunst, 19. Jg., Heft 13, 29.12.1919; Kunstnachrichten, 5. Jg., Heft 1, 15.1.1920.

³⁴⁸Der Deutsche Künstler. Organ der wirtschaftlichen Verbände bildender Künstler Deutschlands, des Verbandes Deutscher Illustratoren, des Frauenkunstverbandes und des Vereins Württembergischer Kunstbildhauer, 5. Jg., Nr. 8, 15.11.1918.

³⁴⁹Die Werkstatt der Kunst, 18. Jg., Heft 10, 2.12.1918.

³⁵⁰Ebd., 5. Jg., Nr. 9, 15.12.1918.

³⁵¹Ebd.

künstlerischen Unterricht, der den Anspruch hatte, professionellen Anforderungen gerecht zu werden, durch ein Studium an öffentlichen Schulen zu ersetzen. Dies bedeutete nämlich den Entzug der für das Schul- und Vereinsleben notwendigen staatlichen Subventionen. Den eigenen Lehrstätten drohte mit dem Verlust der Zuschüsse die Schließung. Ohne die Bildungseinrichtungen waren sie aber eine ihrer wichtigsten Vereinsaufgaben beraubt. Der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* hoffte gar auf eine Verstaatlichung seiner Schule und behinderte damit die Debatte um die Akademiezulassung.

5.2 Der Bund deutscher Künstlerinnenvereine 1920 bis 1933

Die dritte Generalversammlung des *Bundes deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine*, die regulär im Jahre 1917 in Kassel hätte stattfinden sollen³⁵², wurde zunächst um ein Jahr verschoben. Wie schon bei der Terminverlegung 1914 hofften die Verbandsfrauen auf ein schnelles Kriegsende. Letztendlich fand die Mitgliederversammlung drei Jahre später als geplant statt.³⁵³ Die Abgesandten der angeschlossenen Vereinigungen trafen sich vom 21. bis 23. September 1920 in den Räumen des *Frauenklubs Kassel* in kleiner Runde³⁵⁴ — es waren nur die Delegierten aus Berlin, Dresden, München und Stuttgart anwesend. Die immer noch schwierigen Verhältnisse hinderten die Verantwortlichen aus Braunschweig, Bremen, Breslau, Prag, Rostock und Schwerin an der Reise ins Hessische.

Auch die Vertreterinnen des 1919 gegründeten *Hiddensoer Künstlerinnenbundes* hatten sich entschuldigt. Die kleine Ausstellungsgemeinschaft war gleich nach ihrer Entstehung dem Dachverband beigetreten. Die Gruppe bestand aus ungefähr zehn Künstlerinnen, welche aus ganz Deutschland kommend sich jedes Jahr längere Zeit auf der Ostseeinsel für Malstudien aufhielten.³⁵⁵ Die

³⁵²Kunstnachrichten, 2. Jg., Heft 16, 26.9.1917.

³⁵³Im Oktober 1918 waren zu der Versammlung des Bundesvorstandes in Berlin nur die Delegierten der naheliegenden Vereine erschienen. — Archiv des BBKW, Bericht über die Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1920; Die Werkstatt der Kunst, 18. Jg., Heft 10, 2.12.1918.

³⁵⁴Die Werkstatt der Kunst, 19. Jg., Heft 45, 13.9.1920.

³⁵⁵Zu ihnen gehörten u. a. Henni Lehmann aus Göttingen/Weimar, Clara Arnheim aus Berlin, Elisabeth Büchsel aus Stralsund, Gertrud Körner aus Brandenburg, Margarete Machholz aus Dresden, Anna Meyer aus Rostock und Martha Mischel aus Meißen. Im Jahr 1925 stellten auch Katharina Bamberg aus Stralsund und Hildegard Tresselt aus Stettin aus. — Archiv

Vereinigung hoffte, unter den erholungsuchenden Käufer und Käuferinnen zu finden und veranstaltete jährlich von Mitte Juni bis Mitte September Ausstellungen in Vitte auf Hiddensee.³⁵⁶

Der Rückblick auf die Verbandsarbeit vor der Inflationskrise

Auf der Jahresversammlung 1920 berieten die Anwesenden Satzungsänderungen, wählten den Vorstand und legten Rechenschaft über die vergangenen Vereinsjahre ab. Außerdem wurden Anträge zur Namensänderung, zur Beitragserhöhung und zur Werbung jüngerer Mitglieder behandelt.

Die wesentlichste Neuerung vollzogen die Bundesmitglieder mit der Verkürzung des bisherigen Verbandnamens: Ab September 1920 hieß die Organisation *Bund deutscher Künstlerinnenvereine*. Damit wurde der Tatsache Rechnung getragen, daß die Mitgliedsvereine allesamt aus dem Gebiet des Deutschen Reiches stammten.

Der neue Satzungsentwurf von 1920³⁵⁷ beinhaltete “im wesentlichen keine Änderung, mehr Vereinfachung und praktische Handhabung”³⁵⁸. Die Neuerung betraf u. a. die Erhöhung bzw. Staffelung der Mitgliedsbeiträge, so daß die Finanzlast der kleineren Vereine verringert werden konnte.³⁵⁹

des BBKW, Bericht über die Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1920; Die Werkstatt der Kunst, 19. Jg., Heft 5, 3.11.1919; Frau und Gegenwart, 1. Jg., Nr. 4, 13.10.1925.

³⁵⁶Handbuch des Kunstmarktes, 1926, S. 355.

³⁵⁷Die Statuten vom 22. September 1920 liegen leider nicht im Originaltext vor. Der ursprüngliche Wortlaut ist aber erhalten, da die handschriftlichen Eintragungen und Überschriften eines Entwurfs für die Satzungsänderung am 17. Oktober 1925 an einer Ausfertigung des Jahres 1920 vorgenommen worden waren. — StA M, Pol. Dir. München 5651, Satzung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1920/25.

³⁵⁸Archiv des BBKW, Bericht über die Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1920.

³⁵⁹Der Antrag lautete zunächst: Vereine mit bis zu 25 Mitgliedern sollten 15 Mark zahlen, bis 50 Mitglieder 20 Mark, bis 100 Mitglieder 30 Mark. Je hundert Mitglieder erhöhte sich der Betrag um jeweils 10 Mark. In der Satzung von 1920 wurden dann folgende Beitragssätze festgeschrieben: Der Mindestbeitragssatz von 15 Mark galt bei bis zu fünfzig Vereinsmitgliedern. Dieser Betrag erhöhte sich bei bis zu hundert Mitgliedern auf 25 Mark. Der Höchstbeitrag von 55 Mark war bei bis zu vierhundert Mitgliedern zu zahlen. Die Beitragssätze wurden 1925 aus der Satzung gestrichen. Um flexibler auf die wirtschaftliche Gesamtsituation reagieren zu können, sollten die Geldbeträge in jeder Geschäftsperiode neu festgesetzt werden. — Satzung 1920/25, Paragraph 4.

“Mit ungeteilter Genugtuung”. Die Satzungsänderung im Jahre 1920

Mit der Satzung 1920/25 ist zum ersten Mal eine Textfassung der Verbandsbestimmungen, welche über die Vereinsaufgaben und die Vereinsorgane Aufschluß geben, greifbar. Wenngleich nicht von grundlegenden Veränderungen gegenüber den Gründungsstatuten auszugehen ist, so ist dennoch nicht auszuschließen, daß bei einer Satzungsänderung, die vermutlich 1915 durchgeführt wurde, Formulierungen hinzugefügt worden waren. Deshalb werden erst an dieser Stelle einige Erläuterungen zum Verbandszweck, zu den Aufnahmebestimmungen für neue Mitglieder und zur Wahlordnung gegeben.

Der *Bund deutscher Künstlerinnenvereine* formulierte in seiner Satzung aus dem Jahre 1920: “Er [der Bund] bezweckt die Vereinigung aller deutschen Künstlerinnen-Organisationen, welche die Förderung ihrer idealen und wirtschaftlichen Berufsinteressen anstreben, sowie die gemeinsame Verfolgung dieser Ziele; er will ferner für eine geschlossene Interessenvertretung mit der Deutschen Gesamt-Künstlerschaft wirken.”³⁶⁰ Der Bund machte es sich zur Aufgabe, für die weiblichen Kunstschaaffenden die “ordentliche Mitgliedschaft . . . bei denjenigen Künstlervereinen [zu erreichen], die bisher diesen Künstlerinnen nur die außerordentliche Mitgliedschaft gewährten”. Außerdem bemühte er sich um die “Wählbarkeit ausübender Künstlerinnen zu allen künstlerischen Ämtern”³⁶¹. Wie wichtig dem Bund die Entsendung von Vertreterinnen in die Vereinsorgane der überwiegend männlich geprägten Korporationen war, in denen über die Präsentations- und Verkaufsmöglichkeiten entscheiden wurde, machte die Erfolgsbilanz dieser Bestrebungen bis 1920 deutlich. “Mit ungeteilter Genugtuung” vermerkte der Bundesvorstand auf der Generalversammlung in Kassel, daß “in weit über 50 Fällen seit dem nun bald 12jährigen Bestehen des Bundes . . . Künstlerinnen unter den Kollegen tätig gewesen”³⁶² seien. Gemeint war damit die Aufnahme einzelner Kolleginnen in den Vorstand, in die Jurien und Hängekommissionen der Künstlerkorporationen oder in andere Ämter. Wenn erst einmal eine Frau in ein Gremium gewählt worden war, dann führte dies fast immer zu einer Wiederwahl, wie auf der Bundesversammlung zufrieden festgestellt werden konnte.

Die Frauen waren der Ansicht, daß sie von den Vereinsämtern aufgrund der abwertenden Urteile gegenüber weiblichem Künstlertum ausgeschlossen wur-

³⁶⁰Ebd., Paragraph 1.

³⁶¹Ebd.

³⁶²Archiv des BBKW, Bericht über die Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1920. — Erstmals war 1912 eine Frau in die Jury der großen Ausstellung der Kunstgenossenschaft in Hannover gewählt worden. Es handelte sich um Hanna Mehls. — Deutscher Lyceum-Club, 8. Jg., Nr. 1, 1.1.1912.

den. Um die Vorbehalte zu überwinden, galt es für die einzelne Künstlerin “pflichtgetreu[e]”³⁶³ zu wirken, wenn sie in die Vereinsausschüsse einmal aufgenommen war. Darunter verstanden die Bundesmitglieder die unauffällige, fleißige Mitarbeit zum Wohle der Gesamtinteressen der Korporationen. Einmal erreichte Vereinsposten wagten die Künstlerinnen nicht durch spektakuläre Frauenforderungen zu riskieren. Und wenn eine Genossin wiedergewählt wurde, weil sie sich bewährt hatte, so folgte daraus nicht, daß weitere Kolleginnen die Chance erhielten, in dieselben Vereinsgremien vorzustoßen. Die Bundesmitglieder betrachteten es deshalb bereits als Erfolg, überhaupt eine Vertreterin in den einschlägigen Kunstorganisationen zu wissen. Sie versuchten, die errungene Position auszubauen, doch das Erreichte war ihnen beileibe nicht sicher. Am Beginn des dritten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts vermerkte der Bundesvorstand ernüchert “Bestrebungen, die Frauen abermals wegzudrängen”³⁶⁴. Der Bund beeilte sich deshalb weiterhin, Wahlvorschläge für geeignete Frauen aus seinen Reihen zu machen.

Auch in den Berichten der angeschlossenen Künstlerinnenvereine wurde deutlich, wie sehr das Gewicht der Aktivitäten auf der Bestrebung lag, einzelne Frauen in die Vorstände und Jurien der lokalen Kunstvereine, wirtschaftlichen Vereinigungen oder Ortsgruppen der Kunstgenossenschaft zu bringen. Die Künstlerinnen definierten den Erfolg ihrer Vereinsaktivitäten weitgehend über das Gelingen dieser Bemühungen. Das Verbandsleben hatte sich indessen so gefestigt, daß in der Weimarer Republik die Bildung und die Pflege des Netzwerkes durch die Dachorganisation an die letzte Stelle in der Aufgabenliste gerutscht war: Die Integration von Künstlerinnen in die allgemeinen Organisationen wurde der Verantwortung des Bundes für die “wechselseitige[n] Beziehungen zwischen den angeschlossenen Vereinen”³⁶⁵ vorangestellt.

Zur Mitgliedschaft aufgerufen waren “alle deutschen Künstlerinnen-Vereine, die ernste, künstlerische Interessen verfolgten”³⁶⁶. Über die Aufnahme von Mitgliedsvereinen entschied der Hauptvorstand. Dieser setzte sich aus der Vorsitzenden, der Schriftführerin, der Kassenführerin und den jeweiligen Stellvertreterinnen sowie den Beisitzerinnen zusammen.³⁶⁷ Zum Hauptvorstand trat

³⁶³Archiv des BBKW, Bericht über die Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1920.

³⁶⁴Ebd.

³⁶⁵Ebd. — Hierbei wurde nicht vergessen zu betonen, daß sich der Verband nicht “in die inneren Angelegenheiten der ihm angeschlossenen Organisationen” einzumischen hat.

³⁶⁶Satzung 1920/25, Paragraph 2.

³⁶⁷Der Hauptvorstand wurde von der Mitgliederversammlung gewählt. Jedes zweite Jahr

der erweiterte Vorstand, auch Ausschuß genannt. Er bestand aus je einer Vertreterin der angeschlossenen Vereine und sollte aus der Gruppe der kunstausübenden Mitglieder bestimmt werden.³⁶⁸ Während dem Hauptvorstand die Verwaltungsgeschäfte oblagen, hatte der Gesamtvorstand die Beschlüsse der Mitgliederversammlung auszuführen sowie alle "Maßnahmen des Bundes"³⁶⁹ zu beraten und die Beschlüsse zu fassen. Alle zwei Jahre sollte eine ordentliche Mitgliederversammlung abgehalten werden, der Gesamtvorstand traf sich nach Bedarf.³⁷⁰

Die Stimmenzahl der Anschlußorganisationen in der Mitgliederversammlung richtete sich nach der Vereinsgröße: je 50 Mitglieder gab es eine Stimme.³⁷¹ Damit hatten die großen Vereine in Berlin und in München den größten Einfluß auf die Entscheidungen in der Mitgliederversammlung. Aufgrund ihrer Mitgliederzahl besaßen auch die Stuttgarterinnen ein größeres Gewicht.

Die Bilanz der Vereinsaktivitäten der Jahre 1915 bis 1920 fiel nur bedingt erfreulich aus: Geplante Projekte, wie die Durchführung einer Lotterie und künstlerische Wettbewerbe, konnten aufgrund der ungünstigen Verhältnisse nicht durchgeführt werden. Auf der Erfolgsseite vermerkte der Bundesverband die Hochschulzulassung der Kunststudentinnen, wenngleich die Frauen ernüchert feststellen mußten, daß nur die Begabtesten von den Akademien aufgenommen wurden. Doch mit der Studierlaubnis allein war es nicht ge-

schied ein Drittel der Vorstandsmitglieder aus und wurde durch Wahl ergänzt, wobei Wiederwahl zulässig war. 1920 gehörten in den Hauptvorstand: Erste Vorsitzende Martha Giese, stellvertretende Vorsitzende Hildegard Lehnert, Schriftführerin Lilly Freund, stellvertretende Schriftführerin Marie Wiest, Kassenführerin Anna Gumlich-Kempf, stellvertretende Kassenführerin Tilla Jährig-Löhr, Beisitzerin Ida Ströver.

³⁶⁸Die Vertreterin mußte nicht der Vorstandschaft des Anschlußvereins angehören, sondern konnte auch von ihrem Verein ernannt werden. 1920 bestand der Ausschuß aus: Luise Axter aus Berlin, Margarete Raabe aus Braunschweig, Berta Plump aus Bremen, Elise Nees von Esenbeck aus Breslau, Frida Koepfel aus Kassel, Paula Kohlschütter aus Dresden, Anna Margarete Hurt aus München, Marie Nestler-Laux aus Prag, Anna Meyer aus Rostock, Helene Schröder aus Schwerin, Anna Peters aus Stuttgart und Henni Lehmann aus Hiddensee/Göttingen.

³⁶⁹Satzung 1920/25, Paragraph 5.

³⁷⁰Wahrscheinlich legte die Gründungssatzung den Abstand der Generalversammlungen auf drei Jahre fest, denn die ersten Delegiertentagungen folgten bzw. waren in diesem Abstand geplant: 1908, 1911 und 1914. Nach dem Treffen im Jahre 1915 war zum ersten Mal die nächste Zusammenkunft nach zwei Jahren, nämlich 1917 festgesetzt. Diese Tatsache deutet auf eine Satzungsänderung im Jahre 1915 hin.

³⁷¹Satzung 1920/25, Paragraph 6.

tan. Der Bund war der Ansicht, daß er auch Einfluß auf die Änderungen der Lehrpläne nehmen sollte. Außerdem mußte der Verband erkennen, daß die staatlichen Fördergelder an die männliche Künstlerschaft vergeben wurden. Diesem Problem begegnete der Bund mit einer Selbsthilfemaßnahme: Er rief seine Mitglieder auf, den Studentinnen Stipendien zur Verfügung zu stellen.

Die Reorganisation der Verbandsarbeit nach 1925

Auf der Kasseler Generalversammlung im Jahre 1920 vereinbarten die Frauen ein Wiedersehen auf dem nächsten Delegiertentreffen 1922 in Stuttgart. Doch auch dieser Termin konnte nicht gehalten werden. Schuld an der Verschiebung waren die erschwerten wirtschaftlichen Bedingungen, die die künstlerische Existenz vieler Mitglieder in Frage stellten und das Leben des Verbandes und seiner Mitgliedsvereine lähmten. Aus den Anfangsjahren der Weimarer Republik und den harten Zeiten der Inflation sind deshalb kaum Nachrichten über den *Bund deutscher Künstlerinnenvereine* überliefert.

In diese Zeit fiel auch der Tod der ersten Vorsitzenden Martha Giese. Sie starb vermutlich im November 1923. Die stellvertretende Vorsitzende Hildegard Lehnert übernahm bis zur endgültigen Amtsbestätigung durch Neuwahl vertretungsweise den Verbandsvorsitz.³⁷²

Nach langen Jahren die Generalversammlung 1925 in Stuttgart

Das Verbandsleben kam nach der langen und schweren Inflationskrise erst im Jahre 1925 wieder in Gang. Zu diesem Zeitpunkt vertrat die Bundesorganisation 970 bis 980 Personen.³⁷³ Mit der Generalversammlung in Stuttgart konnte wieder ein Austausch zwischen den Künstlerinnenvereinen stattfinden. Die Vertreterinnen der Künstlerinnenkorporationen trafen sich vom 15. bis 17. Oktober 1925 im Vereinshaus der württembergischen Malerinnen in Stuttgart. Zur Tagung konnten alle zwölf Mitgliedsvereinigungen des Verbandes Delegierte senden.³⁷⁴

Dem Bundesverband neu beigetreten war der *Verband ost- und westpreussischer Künstlerinnen*, der seinen Sitz in Königsberg hatte.³⁷⁵ Die kleine Gruppe

³⁷²Kunsthalle Bremen, Plump, Bericht über die Tätigkeit des BMV.

³⁷³StA M, Pol. Dir. München 5651. — Unklar bleibt, ob diese Angabe nur die kunstausübenden Frauen oder die Gesamtmitgliederzahlen der Anschlußvereine betreffen. Das Handbuch des Kunstmarktes von 1926 zählte 926 ordentliche Mitglieder.

³⁷⁴Vgl. Neumann, Künstlerinnen in Württemberg, S. 128f.

³⁷⁵Vgl. Ein Haus blieb 100 Jahre lebendig, o. S.

von Kunstfreundinnen und Künstlerinnen wurde vor 1913 gegründet³⁷⁶ und hatte sich zunächst dem *Frauenkunstverband* angeschlossen.

Die Beratungen des Jahres 1925 drehten sich um die Einrichtung von Künstlerkammern, um die Versicherungspflicht für freie Berufe und um die Schaffung von Arbeitsvermittlungsstellen. Auf der Delegiertenversammlung in Stuttgart wurde auch die Mitbegründerin des *Württembergischen Malerinnenvereins* und langjährige Vorsitzende Anna Peters (1843–1926) als “Meisterin der deutschen Malerinnen” geehrt und zur Ehrenpräsidentin des *Bundes deutscher Künstlerinnenvereine* ernannt.

Die wenigen Satzungsänderungen, die im Jahre 1925 vorgenommen wurden, betrafen neben flexibleren Beitragssätzen und der Erhöhung der Zahl der Beisitzerinnen im Hauptvorstand die Aufnahme von fördernden Mitgliedern. Der Verband brauchte offenbar dringend die Unterstützung eines einflußreichen und kaufkräftigen Personenkreises. Deshalb waren nun “Einzelpersonen” zugelassen, “welche den Bundesbestrebungen wohlwollendes Interesse”³⁷⁷ entgegenbrachten. Allerdings wurde den Kunstfreunden und Kunstfreundinnen kein Stimmrecht zugebilligt.

Die neue Kollegialität. Der Frauenkunstverband als Mitglied

Im Jahre 1927 trafen sich die Mitglieder zur planmäßigen Generalversammlung vom 3. bis 6. Oktober im Künstlerheim in Weimar. Zur Bundestagung erschienen zum ersten Mal auch Vertreterinnen des *Frauenkunstverbandes* aus Berlin.³⁷⁸ Der ehemalige Konkurrenzverband entwickelte sich in den Inflationsjahren zu einem einfachen Künstlerinnenverein und schloß sich 1927 dem älteren Bundesverband an.

Die Künstlerinnen stellten auf der Versammlung fest, daß die “Zeit . . . in erhöhtem Maße [fordere], gegenseitig Erfahrungen auszutauschen, Standes-

³⁷⁶Der Königsberger Künstlerinnenverein war dem *Verband ostpreußischer Frauenvereine* angeschlossen und wurde in den ersten Jahren von der Vorsitzenden Anna Michelau, später von Olga Windelband und Anfang der 1930er Jahre von Elisabeth Wolff–Zimmermann geleitet. Die Zahl der kunstaustübenden Mitglieder lag bei etwa 25 Personen. — Frauenberufsfrage und Bevölkerungspolitik. Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine für 1917. Hg. v. Elisabeth Altmann-Gottheiner, Leipzig/Berlin 1917; Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1919; Die Frau im neuen Deutschland. Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1920. Hg. v. Elisabeth Altmann-Gottheiner, Leipzig/Berlin 1920; Handbuch des Kunstmarktes 1926; Dresslers Kunsthandbuch 1934, S. 556.

³⁷⁷Satzung 1920/25, Paragraph 2.

³⁷⁸Zu Gast waren die Vorsitzende Eva Stort und Katharina Heise. — Deutscher Lyceum-Club, 22. Jg., Nr. 11, November 1927. — Aus Bremen war 1927 niemand erschienen, denn der *Bremer Malerinnenverein* hatte sich im Januar desselben Jahres aufgelöst.

interessen wahrzunehmen und Mittel und Wege zu suchen, den Künstlerinnen das Ansehen und die Gleichberechtigung unter den Künstlern zu verschaffen”³⁷⁹. Zu diesem Zweck riet der Bund, Kollegen — gemeint waren wohl auch die männlichen — zu den Vereinsausstellungen als Gäste einzuladen: “...das ist ein gesunder und anzustrebender Wettbewerb, der für beide Teile in bezug auf Kollegialität beste Erfolge zeitigen dürfte.”³⁸⁰ Sorgen machte man sich um die Qualität der künstlerischen Leistungen, welche die Frauen durch Kitsch und Massenware gefährdet sahen. Diese Arbeiten brächten zwar finanziellen Gewinn, würden aber einen schädigenden Einfluß auf die Kunst ausüben. Deshalb formulierte der Verband die Aufgabe der Künstlerinnenvereine, “dahin zu streben, nur einwandfreie, wirklich gute Kunst zu zeigen und zu fördern”³⁸¹.

“...meist, wir können es getrost sagen, ist keine Frau in der Jury”.

Über die Situation von Jurymitgliedern

In Weimar referierte die Berliner Bildhauerin Katharina Heise³⁸² (†1964), eine Vertreterin des *Frauenkunstverbandes*, über die Situation der Künstlerinnen in den Ausstellungsjurien. Ihr Eindruck von den herrschenden Verhältnissen faßte sie mit den Worten zusammen: “...meist, wir können es getrost sagen, ist keine Frau in der Jury”³⁸³. Heise hatte die Erfahrung gemacht, daß die Arbeit der männlichen Kollegen immer Vorrang genoß. Dennoch wollte sie die Forderung nach gleichwertiger und gleichberechtigter Stellung nicht aufgeben und scheute deshalb keineswegs den Konkurrenzkampf. Vielmehr schlug sie den anwesenden Künstlerinnen vor, in organisatorischer Hinsicht Änderungen vorzunehmen. Sie empfahl den Zusammenschluß aller in einer Stadt existierenden Künstlervereine und Ausstellungsgemeinschaften zu einem Kartell. Nur mit Hilfe dieser übergeordneten Organisationsform hätten die Frauenverbände eine Chance, in der Jury der kollektiven Kartellausstellungen gleichberechtigt mitwirken zu können. Außerdem trat Heise für eine alphabetische Jurierung unter Weglassung der Vornamen ein.

³⁷⁹Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, BG-VdBK, Auszugsweise Abschrift des Berichtes über die Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1927.

³⁸⁰Ebd.

³⁸¹Ebd.

³⁸²Auch unter dem Pseudonym Karl Luis Heinrich-Salze bekannt. Sie arbeitete für die sozialistische Wochenschrift *Die Aktion*. Ihre Motive stammten aus der Welt der einfachen Menschen und der Arbeiterbewegung. Im Dritten Reich galten ihre Werke als entartet. Nach 1945 lebte sie in Schönebeck in der DDR. — ZASMPK, ZA Katharina Heise.

³⁸³Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, BG-VdBK, Auszugsweise Abschrift des Berichtes über die Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1927.

Heise sprach in ihrem Referat einen weiteren schwierigen Punkt an. Viele Frauen, die als einzige weibliche Person in den Ausstellungsjurien über die Aufnahme oder Ablehnung von Kunstwerken ihrer Geschlechtsgenossinnen zu urteilen hatten, machten diese Erfahrung: Es wurde von ihnen erwartet, daß ihre Entscheidungen auf künstlerischer Autorität beruhen und sie gleichzeitig die Interessen ihrer Vereinskolleginnen vertreten. Schwierig wurde diese Position, wenn deren Werke nicht ihren Qualitätsanforderungen entsprachen. Heise erteilte den jurierenden Frauenvertreterinnen in solchen Fällen den Rat, Werke von Frauen, die sie vom künstlerischen Standpunkt ablehnen müßten, nicht zuzulassen, auch wenn die menschliche Anteilnahme dies verbiete. Statt dessen schlug sie vor, auf privatem Wege eine entsprechende Schadensminderung vorzunehmen. Einerseits gegen schlechte Frauenkunst nicht die Stimme zu erheben und andererseits "gegen ihre Geschlechtsgenossinnen [nicht] besonders scharf"³⁸⁴ zu sein, schien ein schmaler Grat zu sein und stellte für jurierende Künstlerinnen eine hohe Belastung und Verantwortung dar.

Die Interessenwahrung zu Beginn der 1930er Jahre

Zur sechsten Mitgliederversammlung des *Bundes deutscher Künstlerinnenvereine* luden die Braunschweiger Künstlerinnen vom 18. bis 20. Oktober in ihre Stadt³⁸⁵, wohin Delegierte aus Berlin, Dresden, Kassel, München, Stuttgart und von Hiddensee kamen.³⁸⁶ Die Vertreterinnen aus Breslau, Schwerin, Königsberg und Prag konnten nicht zur Tagung reisen; die kleine Rostocker Kunstgruppe hatte sich 1929 aufgelöst.³⁸⁷

³⁸⁴Ebd.

³⁸⁵Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, Bericht über die Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1930.

³⁸⁶Auf dem Gesellschaftsabend sprach Elisabeth Wolff-Zimmermann aus Königsberg über das Thema "Kunst und Kultur der Gegenwart".

³⁸⁷Bei den Vorstandswahlen ergaben sich im Hauptvorstand folgende Veränderungen: Hildegard Lehnert wurde als erste Vorsitzende wiedergewählt, ebenso die Schriftführerin Lilly Freund. Die zweite Vorsitzende war Wilhelmine Melzer aus Breslau (sie wurde vermutlich 1925 oder 1927 in dieses Amt gewählt), die zweite Schriftführerin Anna Margarete Hurt aus München. Anna Gumlich-Kempf übernahm die Kassenführung, sie wurde unterstützt von der stellvertretenden Kassenführerin Tilla Jährgig-Löhr. Henni Lehmann schied als Beisitzerin aus, an ihre Stelle trat Grete Maierhüser aus Kassel. Als Beisitzerinnen stellten sich Sophie Doerr aus Kassel, Johanna Hoke aus München, Lydia Jost-Schäfer aus Dresden und Margarete Raabe aus Braunschweig zur Verfügung.

Mit „*unnachsichtlicher Strenge*“.

Die Mitgliederversammlung 1930 in Braunschweig

Auf der Tagung 1930 klagten die Künstlerinnen über die äußerst schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse. Die Vorsitzende Hildegard Lehnert stellte fest, daß „der Wettbewerb bezüglich Verdienstmöglichkeiten innerhalb der weiblichen und männlichen Schaffenden außerordentlich gestiegen“³⁸⁸ sei. Es gelte nun in den „Künstlerinnenkreisen den Anspruch auf vollwertige, echte Kunstleistungen, nämlich solche, die von innen heraus entstehen, so hoch wie irgend möglich zu erheben“. Daher sei „strengste Selbstkritik“ zu üben und bei der Aufnahme neuer Mitglieder mit „unnachsichtlicher Strenge“ zu verfahren. „Geschieht es nicht, schneiden wir uns in unser eigen Fleisch und geben außerdem den Kollegen auf der ganzen Linie Gelegenheit, ihre oft an den Tag gelegte Geringschätzung von Werken weiblicher Hand hervortreten, ja sogar bekräftigen zu lassen“³⁸⁹, mahnte die Vorsitzende.

Die Arbeit in den Anschlußvereinen erstreckte sich auf die Teilnahme und die Organisation von Ausstellungen, die Durchführung von Wettbewerben sowie auf die Veranstaltung von Aktzeichenabenden und von Vorträgen. Zwischen den Vereinen war der Austausch von Werken zur „Anregung und der gegenseitigen Förderung“³⁹⁰ in Gang gekommen.

Der *Bund deutscher Künstlerinnenvereine* forderte 1930 die Künstlerinnen abermals auf, in den Kunst- und Künstlervereinen und im *Reichsverband bildender Künstler*³⁹¹ mitzuarbeiten, obwohl der Bund „namhafte Erfolge“ im „Wirken für Gleichstellung und Wertung der Frau in der bildenden Kunst“³⁹² verkündete und vor allem die Beteiligung von Frauen bei den Kunstaussstellungen wesentlich gestiegen sei. Den Bundesmitgliedern, insbesondere den jungen Frauen, empfahl der Verband in die *Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler* in Weimar einzutreten.³⁹³

³⁸⁸Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, BG-VdBK 1264-1, Bericht über die Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1930.

³⁸⁹Ebd.

³⁹⁰Ebd.

³⁹¹Viele Künstlerinnen waren bereits dem *Reichsverband bildender Künstler* beigetreten. Eine Eingabe des Bundes bei der Generalverwaltung der staatlichen Museen des deutschen Reiches mit der Bitte um freien Eintritt in alle deutschen staatlichen Sammlungen wurde negativ beschieden, mit dem Hinweis, daß ein großer Teil seiner Mitglieder dieses Privileg über den Reichsverband genieße.

³⁹²Die Frau, 38. Jg., Heft 4, Januar 1931.

³⁹³Des weiteren wurde der Einsatz von Sophie Doerr aus Kassel und Wilhelmine Melzer aus Breslau bzw. Tilla Jählig-Löhr aus Dresden in der *Staatlichen Kommission zur Bekämpfung von Schund und Schmutz in Wort und Bild* positiv bemerkt. Freudig verkündete die

In Zeiten zunehmender Konkurrenz zwischen den Kunstschaaffenden, von Massenarbeitslosigkeit und von schwindender Kaufkraft der Bevölkerung als Folge der Weltwirtschaftskrise wurde der Ruf nach fördernden Mitgliedern immer lauter. Bereits im Jahre 1925 hatte der Dachverband die Aufnahme von unterstützenden Einzelmitgliedern in seinen Statuten festgeschrieben. Am Ende der zwanziger Jahre ermahnte er seine Mitgliedsvereine, verstärkt auf die Gewinnung von unterstützenden Mitgliedern zu achten. Viele Künstlerinnenvereinigungen versuchten durch die Kooperation mit den Verbänden der Frauenbewegung ein kunstliebendes und kaufwilliges Publikum für ihre Arbeit zu interessieren. Sie nutzten deshalb die Möglichkeit, sich Stadt- und Landesverbänden der Frauenvereine anzuschließen oder mit kulturellen Einrichtungen und Frauenorganisationen, wie dem *Verband für das Vortragswesen Niedersachsens*³⁹⁴, oder mit Frauenklubs zusammenzuarbeiten.³⁹⁵

So war zum Beispiel der *Verein der Künstlerinnen zu Berlin* Mitglied im *Deutschen Staatsbürgerinnen-Verband* und im *Stadtverband Berliner Frauenvereine*. Die *Vereinigung der Künstlerinnen Hessen-Nassaus* gehörte dem *Provinzialfrauenverband* an, darüber hinaus bestanden bei den Kasselerinnen Verbindungen zum *Verband für Frauenkultur*. Der *Künstlerinnenverein München* war im *Verein für Frauen-Interessen* vertreten.³⁹⁶ Der *Württembergische Malerinnenverein* hatte sich dem Stuttgarter Stadtverband angeschlossen. Die zunehmende Vernetzung mit Institutionen der Gesamtkünstlerschaft und der Frauenbewegung zeugt von einem hohen Organisationsgrad des Künstlerinnenverbandes und der Gesellschaft am Ende der Weimarer Republik.

Für das Jahr 1930 ist zum ersten Mal eine finanzielle Unterstützung des Künstlerinnenverbandes durch den Staat nachweisbar. Nach einer Eingabe der Bundesvorsitzenden erhielt der Verband vom Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung eine Beihilfe von 400 Mark "in Anerkennung seiner Bestrebungen und zufolge der jetzigen mißlichen Lage"³⁹⁷.

Bundesvorsitzende Hildegard Lehnert, daß ein Mitglied des *Vereins der Künstlerinnen zu Berlin* in die städtische Kunstdeputation aufgenommen worden war.

³⁹⁴Die *Schweriner Kunstvereinigung* schloß sich diesem Verband an.

³⁹⁵Ein Vorteil dieser Zusammenarbeit war die Möglichkeit, die Versammlungsräume und die Publikationsorgane der Frauen- und Kulturorganisationen zu nutzen.

³⁹⁶Daneben war er auch Mitglied beim *Verein für christliche Kunst*, dem *Künstlerhaus-Verein* und dem *Bayerischen Volkshochschulverband*.

³⁹⁷Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, Bericht über die Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1930.

“Die bindende Kraft des Bundesgedanken”. Das 25jährige Jubiläum

Im Jahre 1932 feierte der *Bund deutscher Künstlerinnenvereine* sein 25jähriges Bestehen. Parallel dazu gedachten die Münchner Künstlerinnen des 50jährigen Bestehens ihrer Korporation. Aus diesem Anlaß wurde die siebte Mitgliederversammlung des Verbandes vom 8. bis 10. Oktober in München abgehalten.³⁹⁸ Angereist waren die Vertreterinnen aus Berlin, Braunschweig, Breslau, Dresden, Kassel, Königsberg, München, Stuttgart und von Hiddensee. “Prag mußte umständehalber leider verzichten”³⁹⁹, hieß es im Versammlungsprotokoll. Der Grund für die Abwesenheit könnte darin liegen, daß sich die Pflege von deutscher Kunst im Ausland im Laufe der 1920er Jahre immer schwieriger gestaltete. Die Schweriner Kunstvereinigung war unter den elf Mitgliedsvereinen nicht mehr aufgeführt, möglicherweise war sie aus dem Bundesverband ausgetreten.

Die Vorsitzende Hildegard Lehnert schilderte auf dem Delegiertentreffen den Werdegang des Bundes, der “trotz mancher Kämpfe und Schwierigkeiten ... unentwegt zugunsten seiner Vereine gewirkt”⁴⁰⁰ habe. Sein “Durchhalten über die Kriegs- und Nachkriegszeiten beweis[e] die bindende Kraft des Bundesgedanken”⁴⁰¹. Mit Nachdruck wies Lehnert darauf hin, daß “der Zusammenschluß von ausschließlich bildenden Künstlerinnen, im Gegensatz von Vereinen mit gemischten Berufen, das Ansehen derselben wesentlich”⁴⁰² gefördert habe. Mit dieser Äußerung distanzierte sich der Künstlerinnenverband von einer neuen Bewegung, die 1927 von Hamburg ausgehend in zahlreichen deutschen Städten Künstlerinnengemeinschaften mit Mitgliedern aus unterschiedlichen Kunstgattungen hatte entstehen lassen. Es waren dies die Ortsgruppen des *Verbandes der Gemeinschaften deutscher und österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*, kurz *Reichs-Gedok*. Offensichtlich hatten sich Rivalitäten entwickelt. Die von einigen Gedok-Ortsgruppen eingerichteten ständigen Verkaufsausstellungen für kunstgewerbliche Arbeiten stellten eine Konkurrenz für die Traditionsvereine dar. Als einzige Mitgliedsvereine des Bundesverbandes hatte sich der *Württembergische Malerinnenverein* und der *Verband ost- und westpreußischer Künstlerinnen* für einen Anschluß an die junge Gedok-Dachorganisation entschieden.

³⁹⁸Die Vorstandswahlen erbrachten nur bei den Beisitzerinnen Veränderung: Margarethe Raabe stellte ihr Amt zur Verfügung, an ihre Stelle wurde Fanny Remak aus Berlin gewählt.

³⁹⁹Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, BG-VdBK 1266-13, Bericht über die 7. Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1932 in München.

⁴⁰⁰Ebd.

⁴⁰¹Ebd. — Der *Bund deutscher Künstlerinnenvereine* trat 1932 dem *Bund für Kunstszierung* bei.

⁴⁰²Ebd.

Im Jahre 1932 erstellte der Bundesverband eine Statistik, die Aufschluß über die Beteiligung der Künstlerinnen in den Vorständen, Jurien, Hängekommissionen und anderen Gremien der Künstlerkorporationen geben sollte.⁴⁰³ Der Verband beurteilte das Ergebnis positiv, die "Künstlerinnenschaft [befände sich] bei Wahrung ihrer Belange, öffentlichen Vertretungen und Berücksichtigung in aufsteigender Linie"⁴⁰⁴. Die Arbeit für die Gleichstellung der Frauen in der Kunstszene war dem Bund bis zum Beginn der 1930er Jahre das wichtigste Anliegen geworden. Deshalb legten die Delegierten aus den einzelnen Städten bei ihrer Berichterstattung auf der Tagung 1932 neben der Erwähnung von Ausstellungsaktivitäten⁴⁰⁵ Wert auf Nennung von Mitgliedsfrauen in den wirtschaftlichen Organisationen, in den Jurien der relevanten Ausstellungen sowie in den Künstlervereinen.⁴⁰⁶

Zur nächsten Tagung im Jahre 1934 lud die Stadt Königsberg die Künstlerinnen des Bundesverbandes ein.⁴⁰⁷ Ob es zu diesem Treffen kam, ist nicht bekannt, denn für das Jahr 1933 und insbesondere in der Frage der Gleichschaltung liegen für den *Bund deutscher Künstlerinnenvereine* keinerlei Erkenntnisse vor.⁴⁰⁸ Der Verband löste sich am 1. November 1935⁴⁰⁹ durch Mitgliederbeschluß selbst auf.

⁴⁰³Die Statistik liegt leider nicht vor.

⁴⁰⁴Ebd.

⁴⁰⁵Der Bundesverband vermittelte am Ende der 1920er Jahre Austauschkunstausstellungen zwischen den Mitgliedsvereinen. Außerdem organisierte er für seine Gruppen die Teilnahme an der Ausstellungsabteilung "Mutter und Kind in der Kunst" auf der Ausstellung "Die Frau", welche vom Berliner Messeamt im Frühjahr 1933 veranstaltet wurde.

⁴⁰⁶Es wurde eigens darauf hingewiesen, daß die Bildhauerin Milly Steger in den Vorstand der *Berliner Secession* gewählt worden war. Der *Verein der Künstlerinnen zu Berlin* erreichte erstmals die geschlossene Beteiligung unter einer eigenen Jury bei der "Großen Berliner Ausstellung", welche das Berliner Kartell der Künstlervereine jährlich veranstaltete.

⁴⁰⁷Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, BG-VdBK 1266-13, Bericht über die 7. Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1932.

⁴⁰⁸Lediglich der Rücktritt der Jüdin Fanny Remak aus ihrem Amt als Beisitzerin im Bundesverband ist bekannt. — Cierpialkowski und Keil, Der Verein Berliner Künstlerinnen in der Zeit zwischen 1933 und 1945. In: *Profession ohne Tradition*, S. 384.

⁴⁰⁹Bis zu diesem Zeitpunkt konnten die Vorstandsmitglieder Hildegard Lehnert und Anna Gumlich-Kempf für den Verband wirken. — StA M, Pol. Dir. München 5651.

Das erste überregionale Netzwerk von Künstlerinnenorganisationen im Deutschen Reich firmierte unter der Bezeichnung *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine*. Nachdem sich bereits seit 1915 keine Korporation aus Österreich unter den Mitgliedsvereinen befand, wurde der Name 1920 auf *Bund deutscher Künstlerinnenvereine* verkürzt.

Die Geschichte des Bundesverbandes läßt sich bis 1933 in drei Phasen einteilen: In einem ersten Schritt erfolgte in den ersten fünf Jahren nach der Gründung 1908 das Kennenlernen und der Aufbau einer Verbindung unter den verschiedenen lokalen Künstlerinnenvereinigungen. Im Vordergrund standen der kollegiale Austausch und die gegenseitige Hilfeleistung. Bis 1913 — dem Jahr mit der höchsten Zahl von Mitgliedsvereinen — konnte die Dachorganisation ein stetiges Wachstum verzeichnen. Sogar Lokalkorporationen von mittlerer Größe wie Stuttgart und Magdeburg stiegen nach einigen Jahren in die Verbandsarbeit ein, nachdem sie sich am Anfang abwartend verhalten hatten. Deshalb stellte der Bund zunächst nur eine Verbindung zwischen den beiden großen Traditionsvereinigungen in Berlin und in München dar, denen sich einige kleine, meist sehr junge Künstlerinnengemeinschaften angeschlossen hatten.

In einer zweiten Phase rückte das Verbandsziel, mehr Künstlerinnen in Künstlerkorporationen, in Vorstandsgremien und in Jurien zu bringen, in den Vordergrund. Diese Aufgabe wurde möglicherweise in einer Satzungsänderung 1915, spätestens aber 1920 verankert. Sich in dieser Angelegenheit zu engagieren, wurden die Mitgliedsvereine ermuntert. Außerdem stellte der Bund klar, daß er gesonderte Großveranstaltungen, bei denen ausschließlich Kunstwerke von Frauenhand präsentiert werden, ablehne. Er wollte vielmehr die Anzahl der ausgestellten Frauenarbeiten auf den allgemeinen Kunstaussstellungen erhöhen.

Diese Bemühungen begleiteten die Verbandsarbeit bis in die 1930er Jahre. In einer dritten Phase ab 1920 konnte auch ein gewisser Erfolg bei der Berücksichtigung von Frauen in Ausstellungen, wirtschaftlichen Korporationen und Künstlergremien verzeichnet werden. Damit erarbeiteten sich die Künstlerinnen das gleiche Beteiligungs- und Vertretungsrecht wie die männlichen Kollegen. Sie blieben jedoch in der Kunstszene weiter unterrepräsentiert, und in den Gremien konnten sie aufgrund der geringen Anzahl von Delegierten leicht überstimmt werden.

In den ersten Jahren der Weimarer Republik ruhte die Tätigkeit der Dachorganisation weitgehend. Nachdem bereits der Erste Weltkrieg und die Revolutionswirren die Veranstaltung einer Generalversammlung um drei Jahre hin-

ausgezögert hatten, sorgte die Inflationskrise für eine weitere Unterbrechung gemeinsamer Aktionen. Die lokalen Organisationen litten in der ersten Hälfte der 1920er Jahre unter den finanziellen Nöten ihrer Mitglieder und dem Bedeutungsverlust bzw. Schließung der vereinseigenen Kunstschulen und Unterrichtskurse. Sie verloren damit nicht nur einen wichtigen Orientierungspunkt für ihre Vereinsarbeit, sondern öffentliche Zuschüsse und Mitglieder.

In den ökonomisch schwierigen Jahren vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten bemühte sich der Bundesverband verstärkt um unterstützend wirkende Personenkreise. Die Möglichkeit einer Mitgliedschaft fördernder Frauen und Männer war bereits 1925 eingeführt worden. Außerdem betrieb der Verband und seine Anschlußvereine zur Verwirklichung der Organisationsziele eine intensivere organisatorische Vernetzung mit der Frauenbewegung und den lokalen Kunstkreisen.

Kapitel II

Chancengleichheit und Dissens.

Die Berufsvertretung zur Wahrung frauen- und kunstpolitischer sowie wirtschaftlicher Interessen in der zweiten Generation der Künstlerinnenvereinigungen

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts veränderten sich das mäzenatische Umfeld und das kunstpolitische Gesamtklima. Im Ringen um neue Formen und Ziele einer weiblichen berufsständischen Interessenvertretung bildete sich eine zweite Generation von Künstlerinnenorganisationen heraus.

Mit den Frauenklubs, die sich nach dem Jahrhundertwechsel in fast jeder größeren deutschen Stadt etablierten, tat sich für die kunst- und kunstgewerbepreibende Frau mit Bildung, Vermögen oder Talent ein neuer Wirkungskreis auf. Geistig und künstlerisch Interessierte fanden in den gesellschaftlich hochstehenden Klubs ein Präsentationsforum. Hier konnten sie Verbindungen zu Frauen mit gehobenem Bildungsniveau aufbauen. Über Ausstellungs- und Verkaufsveranstaltungen stellten die Frauenklubs die Kontakte zwischen den Kunstschaffenden und einem kunstverständigen weiblichen Publikum her. Als Beispiel für eine Künstlerinnengemeinschaft, die aus der Klubbewegung hervorging, ist die *Vereinigung Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* zu nennen.

In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts kamen Ausstellungsgemeinschaften der zeitgenössischen Künstlerinnenelite in Mode, wie zum Beispiel die Ende 1905 ins Leben gerufene *Verbindung bildender Künstlerinnen Berlin-München*. Auch der 1912 gegründete *Bund badischer Künstlerinnen* in Mannheim betätigte sich vornehmlich auf dem Ausstellungssektor und schuf vielfältige Präsentations- und Verkaufsmöglichkeiten in Galerien, Kunstvereinen, Frauenklubs und Warenhäusern. Um sich die Mitarbeit von fördernden

Mitgliedern zu sichern, billigten die Mannheimerinnen ihren Kunstfreundinnen das Stimmrecht in der Mitgliederversammlung zu. Gleichzeitig war der *Bund badischer Künstlerinnen* bemüht, möglichst qualifizierte und erfolgreiche Kunstschaaffende als Mitglieder zu gewinnen, um sich in der Öffentlichkeit mit guten Kunstwerken darzustellen.

Die Entwicklung der Künstlerinnenvereine in der zweiten Phase war von der zunehmenden wirtschaftlichen Not gekennzeichnet, von der die gesamte Künstlerschaft seit dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts betroffen war. Vor diesem Hintergrund ist die Gründung der wirtschaftlichen Künstlerverbände in den Jahren 1912 bis 1914 zu sehen, welche es sich zur Aufgabe machten, die wirtschaftlichen, rechtlichen und sozialen Interessen der Künstlerschaft gegenüber Politik und Kunsthandel zu vertreten. Die weibliche Minderheit der Kunstschaaffenden sah ihre speziellen Interessen in diesen Verbänden jedoch nicht angemessen vertreten. Zudem wollten die Frauen zukünftig nicht mehr von wichtigen Entscheidungsprozessen in den Künstlerkorporationen ausgeschlossen werden. Zur Vertretung ihrer "Sonderinteressen" — Forderungen nach Mitbestimmung in den Kunstgremien und nach gleichberechtigten Zugangsbedingungen zu den staatlichen Ausbildungsstätten — entschieden sie sich, eine eigene Organisation zu gründen. Die Mitarbeit in den allgemeinen Berufskorporationen kündigten sie jedoch nicht auf, sondern versuchten verstärkt, Frauen in der Vorstandsebene zu plazieren. Die Bemühungen um Sitz und Stimme in Gremien und Ausschüssen gingen sowohl vom *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* als auch vom *Frauenkunstverband* aus. Die Forderung nach Mitwirkung war durchaus erfolgreich: In dem die kunstaustübenden Frauen Delegierte ihrer Institutionen in die maßgebenden Kunstgremien entsandten, erhielten sie mehr Mitspracherechte als wenn sie sich als Einzelpersonen in den Künstlervereinen engagiert hätten. Allerdings gelang es den Frauen nicht, mehr als eine oder zwei Künstlerinnen in den Gremien zu etablieren. Aufgrund ihres Minderheitenstatus konnten sie keine größere Anzahl von Sitzen verlangen. Diejenigen Frauen jedoch, die in den männerbesetzten Ausschüssen saßen, übernahmen den schwierigen Auftrag, alle Geschlechtsgenossinnen ungeachtet des jeweiligen künstlerischen Leistungsniveaus zu vertreten. Bei Juryentscheidungen konnten diese Frauen in Gewissenskonflikte geraten.

Der *Frauenkunstverband*, welcher als zweiter Künstlerinnenverband Deutschlands im Jahre 1913 aus der Taufe gehoben wurde, formulierte den Anspruch,

die frauen- und kunstpolitischen sowie die ökonomischen Belange aller Künstlerinnen zu vertreten. Der Impuls, eine große Organisation zu gründen, der sich sowohl einzelne Künstlerinnen als auch Korporationen anschließen konnten, ging aus einer Aufbruchstimmung hervor, welche in den Jahren 1912/13 ihren Höhepunkt erreichte. Nicht nur die ökonomische Unzufriedenheit unter den Künstlern insgesamt und der Ruf nach übergreifenden Künstlerkorporationen, sondern auch die Entwicklungen innerhalb der Frauenbewegung hatten das Klima erzeugt, welches die erfolgreiche Gründung des *Frauenkunstverbandes* ermöglichte: Auf das Selbstbewußtsein und auf die Vernetzung der Berufskünstlerinnen hatten sich die großen Frauenausstellungen positiv ausgewirkt, welche eine Übersicht über vergangene und aktuelle künstlerische Leistungen boten. Die elitären Künstlerinnengruppen, welche sich überregional zu Ausstellungszwecken zusammengeschlossen hatten, besaßen Modellcharakter. Mit Unterstützung aus der Frauenbewegung formulierten einzelne engagierte und mutige Künstlerinnen Eingaben, die die Zulassung zum Studium an den angesehenen, traditionsreichen Kunsthochschulen verlangten. Diese Forderung griff der *Frauenkunstverband* auf und setzte sich als Dachorganisation an die Spitze der Gleichberechtigungsbewegung.

Die Einheit der Künstlerinnenschaft zerbrach mit dem Auftreten des *Frauenkunstverbandes*. Sein emanzipatorisches Selbstbewußtsein und seine Tatkraft, mit der er den *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* als die Organisation aller deutschen Künstlerinnen in Frage stellte, erstickte jede zukünftige Kooperationsbereitschaft im Keim. Eine zweite Bruchstelle verlief innerhalb des *Frauenkunstverbandes*. Seine Mitgliedsvereine entzweiten sich über der Frage, ob Kunstgewerblerinnen als Mitglieder in den *Frauenkunstverband* aufgenommen werden sollten oder nicht. Die Mannheimer Geschäftsführung unter Eugenie Kaufmann warb mit Unterstützung der Hamburgerin Ida Dehmel auch unter den kunstgewerblich arbeitenden Frauen für einen Beitritt und sorgte für entsprechende Absatzmöglichkeiten. Die Berliner Geschäftsstelle und die Kunstgruppe des *Deutschen Lyceum-Clubs* legten dagegen einen strengeren Maßstab an die Auswahl der Mitglieder und ließen keine Kunstgewerblerinnen zu. Die unterschiedliche Vorgehensweise polarisierte den *Frauenkunstverband* in der Weise, daß ab 1916 aus dem ehemaligen Mitgliedsverein, dem *Bund niederdeutscher Künstlerinnen*, ein weiterer Künstlerinnenverband entstand, dem sich schließlich alle Schwesternvereinigungen außer der Kunstgruppe des *Deutschen Lyceum-Clubs* in Berlin anschlossen.

1 Der Bund badischer Künstlerinnen

Die Initiativen der Vorsitzenden Eugenie Kaufmann

Die Gründung des *Bundes badischer Künstlerinnen* ging auf die Initiative von Eugenie Kaufmann (1867–1924) zurück. Die in Mannheim und in Weimar wirkende Bildhauerin warb auf einer Vorstandssitzung des *Malerinnenvereins Karlsruhe* im Mai 1912 für ihre Idee, eine Künstlerinnenvereinigung für das Großherzogtum Baden entstehen zu lassen. Die Kunstschaffenden sollten sich “zu gemeinsamer Arbeit, zu eigenen Kunstausstellungen und zur Teilhabe am Kunstschaffen der Zeit”¹ zusammenschließen. Außer der Karlsruher Malerin Dora Horn–Zippelius (1876–1967), die erst kurz zuvor in den Beirat gewählt worden war, empfanden alle Vorstandsdamen des Malerinnenvereins den Vorschlag als “zu weitgehend”².

Die Mannheimerin ließ sich von der ablehnenden Haltung ihrer Berufskolleginnen nicht entmutigen. Sie fand in Dora Horn–Zippelius, Erna von Parseval³ (1864–1946) sowie Alice Proumen⁴ (1882–1954) engagierte Mitstreiterinnen, so daß es Eugenie Kaufmann im November 1912 gelang, unter ihrem Vorsitz den *Bund badischer Künstlerinnen* zu konstituieren (siehe Abbildung 10).⁵

Der junge badische Künstlerinnenverein bezweckte die “Gesamtinteressen der Frauen in der bildenden Kunst zu fördern”⁶, so die Formulierung in der Gründungssatzung. Dieses Ziel wollten die Vereinsgründerinnen durch die Ver-

¹Privatarchiv Adelhard Zippelius, Horn–Zippelius, Erinnerungen.

²Ebd.

³Die in Augsburg geborene Kunstmalerin lebte seit 1886 in Baden-Baden.

⁴Die Malerin leitete ein Schülerinnenatelier in Karlsruhe.

⁵Im Vorstand saßen als stellvertretende Vorsitzende Dora Horn–Zippelius (für Karlsruhe) und Erna von Parseval (für Baden–Baden). Die Schriftführerin Edith Weck kam aus Mannheim, ihre Stellvertreterin Lily Duffner aus Heidelberg. Als Schatzmeisterin wirkte Erna Boegel aus Mannheim. Im Vorstand waren außerdem Gretel Dehn–Schenkel und Alice Trübner vertreten, dazu gehörte wahrscheinlich auch Hanna Peter. Der Sitz und die Geschäftsführung des Bundes war am Wohnort der ersten Vorsitzenden in Mannheim. — GLA 235/5914; Mannheimer Adressbuch 1913; Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, BG–VdBK 170,3. Künstlerinnendossiers: Eugenie Kaufmann; Privatarchiv Adelhard Zippelius, Horn–Zippelius, Erinnerungen; vgl. auch Gerlinde Brandenburger, Feste und Vereine. Künstler in der Residenz zur Zeit des Großherzogs Friedrich I. In: Kunst in der Residenz. Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne. Hg. v. der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1990, S. 68.

⁶GLA 235/5914, Satzung 1913, Paragraph 3. — Das Generallandesarchiv in Karlsruhe besitzt einen sehr schmalen Aktenbestand zum *Bund badischer Künstlerinnen*, welcher neben einigen Briefen des Ministeriums des Kultus und Unterrichts die Satzung von 1913 und die Mitgliederliste von 1913 enthält.

anstellung von jurierten und juryfreien Ausstellungen sowie von Verkaufsmessen erreichen. Darüber hinaus beabsichtigten sie die Aufnahme einer "Propagandatätigkeit für a) Lehr- und Lernberechtigung der Frauen an allen öffentlichen Kunstschulen, b) Aufbesserung der Lage der Zeichenlehrerinnen, c) Zuziehung befähigter Frauen zum Kunstpreisrichteramt und zur Organisation von großen Ausstellungen, sowie zur öffentlichen Kunstpflege u. a. m."⁷. Außerdem sahen die Statuten vor, Urlaubs-, Kranken- und Darlehenskassen einzurichten. Das Regelwerk verzichtete auf die Aufnahme oder Pflege von gesellschaftlichen Kontakten. Der Sitz des Vereins sollte am Wohnort der ersten Vorsitzenden sein.

Die gescheiterte Kooperation mit dem Malerinnenverein Karlsruhe

Die Intention des neuen badischen Künstlerinnenbundes, nicht nur die wirtschaftliche Situation von Künstlerinnen durch entsprechende Ausstellungsaktivitäten zu verbessern, sondern auch verstärkt kunstpolitisch tätig zu werden, ließ die Verantwortlichen des *Malerinnenvereins Karlsruhe* zunächst vor einer Kooperation zurückschrecken. Nachdem die Malerinnenvereinigung jahrelang mühsam um gesellschaftliche Anerkennung ihrer künstlerischen Leistungen gerungen hatte und sich glücklich schätzte, seit drei Jahren unter dem Protektorat des badischen Herrscherhauses zu stehen, schien es unschicklich, für Mitbestimmungsrechte in den Preisrichterämtern, in den Ausstellungs- und Hängejurien und in der öffentlichen Kunstpflege einzutreten. Ebenso hielten es die Karlsruherinnen wahrscheinlich für unklug, das Studium und die Lehrerbildung von Frauen an der örtlichen Kunstakademie einzufordern. Dies hätte in ihren Augen als Opposition gegenüber der Großherzogin aufgefaßt werden können. Denn die Landesfürstin hatte gerade mit der Absicht, die weiblichen Ausbildungsmöglichkeiten zu verbessern, die erfolgreiche private Malerinnenschule gegründet. Die Rücksicht auf die großherzogliche Verbundenheit mit den kunstgewerblichen Werkstätten des *Badischen Frauenvereins*, auf die fördernden Mitglieder und auf die Kunststudentinnen ließ den *Malerinnenverein Karlsruhe* auf Distanz gehen zu den Absichten des *Bundes badischer Künstlerinnen*.

Einzelne begabte kunsttätige Frauen unter den Mitgliedern des Karlsruher Malerinnenvereins unterstützten jedoch den neuen Bund⁸: Neben Dora

⁷Ebd.

⁸Ergebnis eines Vergleichs zwischen dem Mitgliederverzeichnis des Malerinnenvereins Karlsruhe aus dem Jahre 1909/10 und einer Mitgliederliste des *Bundes badischer Künstlerinnen* aus dem Jahre 1913. Auch Bertha Speer und Gertrud Römhild entschlossen sich

Horn-Zippelius und Alice Trübner⁹ (1875–1916) entschieden sich Marie Ortlieb (1867–1938) und Anna Moll¹⁰ (1850–1917) für einen Beitritt.

Ob der *Malerinnenverein Karlsruhe* sich als Korporation dem jungen Künstlerinnenbund angeschlossen hat, ist nicht zu klären. Obwohl sehr vieles dafür spricht, daß die beiden badischen Organisationen nicht zusammengingen, ist der Malerinnenverein in einer Liste von Interessenverbänden, die Eugenie Kaufmann 1912/13 zusammenstellte, als Ortsgruppe des *Bundes badischer Künstlerinnen* aufgeführt.¹¹ Möglicherweise befand sich die badische Künstlerinnenszene nach der Gründung des badischen Bundes in einer Phase der Umstrukturierung, und es gab zum Zeitpunkt, an dem die Liste veröffentlicht wurde, entsprechende Verhandlungen zum Anschluß des Malerinnenvereins.

Die Kritik der badischen Künstlerinnen an den Künstlervereinen

Die badischen Künstlerinnen schufen sich eine eigene Korporation zur Wahrung ihrer Interessen gegenüber der öffentlichen Hand und der Kunstszene, weil es bisher nur wenigen Frauen gelungen war, eine Mitgliedschaft bei den führenden Künstlerorganisationen zu erlangen. Diejenigen aber, die als Mitglieder toleriert wurden, besaßen unzureichende Mitspracherechte.

Als der *Bund badischer Künstlerinnen* ins Leben gerufen wurde, war es ein kleiner Kreis von Frauen, die gleichzeitig auch Mitglied bei den führenden Künstlervereinigungen in Karlsruhe, Mannheim und Baden–Baden waren, denn vor dem Ersten Weltkrieg akzeptierten nur wenige badische Korporationen Künstlerinnen als Mitglieder. Zu ihnen zählte zum Beispiel die Karlsruher Ortsgruppe der *Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft*, die seit 1893 Frauen zuließ¹² und der 1896 gegründete *Künstlerbund Karlsruhe*, der als ordentliche Mitglieder “Künstler und Künstlerinnen”¹³ aufnahm. Diese mußten “innerhalb der letzten drei Jahre auf einer der maßgebenden Ausstellungen (zur Zeit in Deutschland: München, Berlin, Dresden) vertreten”¹⁴ gewesen sein. Wer diese Bedingungen nicht erfüllte, erhielt den Status des außerordentlichen Mitglieds und war somit nicht stimmberechtigt.

für den Beitritt. Des weiteren unterhielten vermutlich Bertha Baer, Anna Schneider und Gretel Dehn–Schenkel Doppelmitgliedschaften.

⁹Ehefrau des Kunstakademieprofessors Wilhelm Trübner.

¹⁰Vorstandsmitglied im *Verein bildender Künstler und Kunstfreunde Mannheim* und älteste Tochter des Mannheimer Oberbürgermeisters Moll.

¹¹Kaufmann, *Die Malerin und die Bildhauerin*. In: *Frauenbuch*, S. 222.

¹²GLA 235/5953, *Satzungen der Kunstgenossenschaft Karlsruhe*, 1893.

¹³GLA 69, Nr. 9, *Satzung des Künstlerbundes Karlsruhe*, 1911.

¹⁴Ebd.

Erfolgreiche Künstlerinnen konnten also in Karlsruhe Zutritt zu bestimmten Künstlerkorporationen erhalten. Doch die Frauen mißbilligten, daß die “Fachvereine bildender Künstler . . . ausschließlich von Männern geleitet” wurden. Dora Horn-Zippelius erläuterte in ihren Erinnerungen folgendes Beispiel: “Der Karlsruher Künstlerbund zeigte zwar recht besonders gute Bilder bekannter Malerinnen wie Berta Welte, Emilie Stephan, Maria Waag in seinen Ausstellungen, in den Mitgliederversammlungen aber saßen wir an Katzentischen, durften zuhören und nicht Piep dazu sagen. Und so überall.” Diese als diskriminierend empfundenen Verhältnisse zu kritisieren, betrachtete die Karlsruherin als den “Anteil”¹⁵ der Künstlerinnenschaft an der Frauenbewegung.

Die Mitglieder des Bundes badischer Künstlerinnen

Der *Bund badischer Künstlerinnen* war eine Korporation, die sich über den lokalen Standort hinaus als landesweite Organisation begriff. Er verstand sich als Institution zur Wahrung von Berufsinteressen gegenüber der Landesregierung, aber auch gegenüber den städtischen Kunstgremien und den Künstlerkorporationen in Baden.¹⁶

Die Mitglieder des Künstlerinnenbundes stammten aus den größeren Städten des Oberrheingebietes: Karlsruhe, Freiburg, Mannheim, Baden-Baden, Heidelberg, Ludwigshafen und Worms. Weitere Mitglieder wohnten in Zürich, Stuttgart, Hamburg, Weimar, Gotha, München und Haarlem.¹⁷

Die Satzung des *Bundes badischer Künstlerinnen* legte fest, daß in jeder Stadt, in der zehn ordentliche Mitglieder wohnten, ein Kunstausschuß einzurichten sei.¹⁸ Der Kunstausschuß, der die Aufnahme von neuen Kolleginnen prüfte, bestand aus drei ordentlichen Mitgliedern. Das Fachgremium bildete gleichzeitig die Jury und die Hängekommission für lokale Veranstaltungen und

¹⁵Privatarchiv Adelhard Zippelius, Horn-Zippelius, Erinnerungen.

¹⁶Deshalb machte es auch wenig Sinn, eigene Vereinsräume anzumieten oder unterhaltende und fortbildende Veranstaltungen anzubieten.

¹⁷Die Verbindung zu der in Hamburg lebenden Ida Dehmel war wahrscheinlich über deren einflußreiche und in Mannheim gesellschaftlich engagierte Schwester Alice Bensheimer geknüpft worden. Die Mitgliedschaft der thüringischen Künstlerinnen ist wohl auf die persönliche Bekanntschaft mit Eugenie Kaufmann zurückzuführen, die bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges in Weimar ein bildhauerisches Atelier unterhielt. Es ist anzunehmen, daß die Kontakte nach München über den *Künstlerinnenverein München* zustande gekommen sind, wo die Mannheimerin Mitglied war. Diejenigen Künstlerinnen mit der größten Ausstellungserfahrung kamen überwiegend aus den Kunststädten Karlsruhe, Weimar und München. — GLA, Verlassenschaftsakte Eugenie Kaufmann, Aktenverzeichnis Nr. 37532.

¹⁸Satzung 1913, Paragraph 11.

ernannte die Preisrichterinnen für die Wettbewerbe. Da im ersten Vereinsjahr in Karlsruhe, Freiburg und Mannheim jeweils 14 Mitglieder gemeldet waren, ist anzunehmen, daß an diesen Orten ein solcher Kunstausschuß etabliert war. Tatsächlich erwähnte Eugenie Kaufmann 1912/13 Gruppen des badischen Künstlerinnenbundes in den Städten Baden–Baden, Freiburg, Karlsruhe, Heidelberg und Mannheim.¹⁹

Die lokalen Mitgliedsgruppen sollten in der Vorstandschaft entsprechend ihrer Größe vertreten sein. Deshalb bestimmte die Satzung aus dem Jahre 1913, daß der mindestens fünf Mitglieder umfassende Vorstand so zusammengesetzt sein sollte, daß “jede badische Stadt, in welcher zehn Mitglieder dem Bunde angehören, ... im Vorstand vertreten”²⁰ sei.

Der *Bund badischer Künstlerinnen* erfreute sich in den ersten Jahren seines Bestehens eines regen Zulaufes. Bereits im Sommer 1913 zählte die Vereinigung 83 Mitglieder.²¹

Die Erhebung von Eugenie Kaufmann aus dem Jahr 1912/13 wies eine weit höhere Mitgliederzahl aus: Die Gemeinschaften in Baden–Baden und in Freiburg zählten nach ihrer Angabe jeweils 50 Mitglieder. Für Heidelberg und Mannheim nannte sie keine Zahlen, weshalb davon auszugehen ist, daß diese Gruppen sich gerade erst zusammenfanden.²² Fragwürdig ist die Statistik von Eugenie Kaufmann jedoch, weil sie den *Malerinnenverein Karlsruhe* mit seinen 56 ordentlichen Mitgliedern und 85 außerordentlichen Mitgliedern als Ortsgruppe Karlsruhe bezeichnete.²³

Um als ordentliches Mitglied beim *Bund badischer Künstlerinnen* aufgenommen zu werden, verlangte die Künstlerinnenvereinigung den “Nachweis

¹⁹Kaufmann, Die Malerin und die Bildhauerin. In: Frauenbuch, S. 222.

²⁰Satzung 1913, Paragraph 7.

²¹Neben den Vorstandsmitgliedern schlossen sich bei der Gründung weitere bekannte Künstlerinnen dem Bund an: Lily Hildebrandt, Cäcilie Imgraben, Luise Kornsand, Sophie Ley, Helene Strohmeier und Uta von Weech. Insgesamt führte die Mitgliederliste 48 Malerinnen auf, davon waren 24 auf den sogenannten großen Ausstellungen der Berliner und Münchner Sezessionen sowie in den Städten Düsseldorf, Dresden, Mannheim, Baden–Baden und Paris vertreten gewesen. Neun ordentliche Mitglieder zählten zu den Plastikerinnen, sechzehn zu den Kunstgewerblerinnen (darunter Ida Dehmel, Hedwig Pfitzenmeyer und Gertrud Römhild) und vier zu den Zeichenlehrerinnen und Grafikerinnen. Insgesamt konnten von den 77 ordentlichen Mitgliedsfrauen knapp 42 Prozent eine Teilnahme bei den wichtigen Kunstausstellungen vorweisen, 35 Prozent der Kunstschaffenden wirkten im Rahmen ihrer Mitgliedschaft in einer Künstlerkorporation an diesen Präsentationen mit. — GLA 235/5914, Mitgliederliste 1913.

²²Der *Frauenkunstverband* Mannheim zählte hingegen 70 Mitglieder.

²³Kaufmann, Die Malerin und die Bildhauerin. In: Frauenbuch, S. 222.

einer künstlerischen Leistung”²⁴. Der Aufnahmeantrag wurde — wie bereits erwähnt — von einem eigenen Kunstausschuß geprüft. Da die Mitgliedschaft künstlerische Erfolge voraussetzte, ist davon auszugehen, daß sich keine Studentinnen unter den Bundesmitgliedern befanden. Fördernde Mitglieder wurden als sogenannte Kunstfreunde aufgenommen. Die Wortwahl läßt die Vermutung zu, daß nicht nur Kunstfreundinnen, sondern auch männliche Kunstliebhaber willkommen waren.²⁵ Die Gründungssatzung räumte jedem Mitglied, d.h. auch den Kunstfördernden das gleiche Mitbestimmungsrecht in der Mitgliederversammlung ein. Eine außerordentliche Mitgliedschaft, wie sie beim Münchner Künstlerinnenverein oder bei anderen Organisationen üblich war, sah die badische Neugründung nicht vor.

Im ersten Vereinsjahr zählte die Mitgliederliste gerade einmal sechs Kunstfreunde und Kunstfreundinnen.²⁶ Und dies obwohl die Satzung des *Bundes badischer Künstlerinnen* festlegte, daß die Kunstfreunde jährlich als Weihnachtsgabe einen Kunstgegenstand erhalten sollten, weshalb sich die ordentlichen Mitglieder verpflichteten, jedes Jahr bis zum 15. Dezember eine Arbeit zu stiften.²⁷ Aus dem Kreis der Kunstfreundinnen des *Malerinnenvereins Karlsruhe* schloß sich — soweit ein Vergleich der Mitgliederlisten des Karlsruher Malerinnenvereins aus dem Jahr 1909/10 und des badischen Bundes aus dem Jahr 1913 aussagekräftig sein kann — niemand dem *Bund badischer Künstlerinnen* an. Der Grund für diese Zurückhaltung ist wahrscheinlich nicht allein in der berufspolitischen Ausrichtung des Vereins und in der fehlenden Geselligkeit der jungen Künstlerinnenvereinigung zu suchen. Auch die wesentlich höheren Mitgliedsbeiträge von 12 Mark für die Kunstfreunde mögen abschreckend gewirkt haben. Der *Malerinnenverein Karlsruhe* berechnete seinen Kunstfreundinnen dagegen nur einen Jahresbeitrag von 5 Mark.

Auch für die ordentlichen Mitglieder lag der Beitragssatz des badischen Künstlerinnenbundes mit 6 Mark zunächst doppelt so hoch wie beim alten Malerinnenverein. Letzterer sah sich allerdings kurz nach der Konstituierung des *Bundes badischer Künstlerinnen* veranlaßt, seinen Jahresbeitrag für die aktiven Mitglieder um eine Mark auf 4 Mark zu erhöhen, angeblich “um dem Verein mehr Spielraum für seine Unternehmungen zu geben . . . , zumal fast alle ähnlichen Vereine viel mehr verlangen.”²⁸

²⁴Satzung 1913, Paragraph 4.

²⁵Über die Aufnahme der Kunstfreunde entschied der Vorstand.

²⁶GLA 235/5914, Mitgliederliste 1913. — Diese Personen sind ohne Angaben zum künstlerischen Fach im Mitgliederverzeichnis aufgeführt, weshalb anzunehmen ist, daß es sich dabei um kunstfördernde Mitglieder handelte.

²⁷Satzung 1913, Paragraph 5.

²⁸Privatarchiv Adelhard Zippelius, Hauptergebnisse der Generalversammlung des Male-

Mit der Entscheidung, die Vereinsbeiträge relativ hoch anzusetzen, den kunstliebenden Mitgliedern ein Stimmrecht zu erteilen, emanzipatorische Forderungen festzuschreiben und sich vornehmlich für eine berufliche Interessenvertretung zu engagieren, hofften die Gründungsmitglieder auf den Beitritt von sowohl vermögenden Personen als auch von bereits etablierten kunst- und kunstgewerbetreibenden Frauen. In der Absicht, hochqualifizierte Künstlerinnen für den Verein zu gewinnen, wurde eine Regelung in die Gründungssatzung aufgenommen, die es erlaubte, Personen, "die sich hervorragende künstlerische Verdienste erworben haben"²⁹, zu Ehrenmitgliedern zu ernennen.

Die frühen Ausstellungsaktivitäten des Bundes badischer Künstlerinnen

Tatsächlich entfaltete der *Bund badischer Künstlerinnen* in den ersten Jahren nach seiner Gründung eine rege und anspruchsvolle Ausstellungstätigkeit. Seine Mitglieder "durch qualitativ hochwertige Ausstellungen von Malerei und Plastik und Verkaufsmessen für Kunsthandwerkerinnen"³⁰ herauszustellen, hatte er sich vorgenommen. Dabei war es den Frauen wichtig, bei der Aufnahme von Mitgliedern und bei der Jurierung von Ausstellungen³¹ jegliche Kunstrichtung zuzulassen. Die stilistischen Richtungskämpfe, welche sich die Karlsruher Kollegen in sehr heftiger Weise lieferten, wollten die badischen Künstlerinnen innerhalb der eigenen Reihen nicht fortsetzen.

Eine erste Aktion startete der Bund im November 1912 "mit einer Kollektion kunstgewerblicher Schöpfungen"³², welche auf der Herbstausstellung des *Malerinnenvereins Karlsruhe* gezeigt wurde. Diese gemeinsame Veranstaltung der beiden Künstlerinnenorganisationen war die erste und zugleich die letzte Kooperation dieser Art. Das Gastrechtsverhältnis erwies sich in den Augen des Malerinnenvereins "als nicht praktisch"³³ und wurde deshalb von Seiten der einladenden Kolleginnen aufgekündigt.

Im darauffolgenden Jahr hatten die badischen Künstlerinnen Gelegenheit, an der großen internationalen Frauenkunstausstellung teilzunehmen, die vom 20. Mai bis 30. Juni 1913 in Turin stattfand. Für die Auswahl der 154 Werke

rinnenvereins Karlsruhe vom 3.12.1912.

²⁹Satzung 1913, Paragraph 4.

³⁰Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur. Zeitschrift für die gesamten Fraueninteressen, 26. Jg., 8. Heft, 15.1.1930.

³¹Im Jahre 1913 saßen in der Jury Dora Horn-Zippelius, Eugenie Kaufmann, Marianne Lesser-Knapp, Alice Proumen und Alice Trübner.

³²Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N.F. 24. Jg., Nr. 15, 10.1.1913.

³³Privatarchiv Adelhard Zippelius, Malerinnenverein Karlsruhe e. V., Ergebnisse der ordentlichen Generalversammlung am 9. Dezember 1913.

aus Deutschland waren zwei Kommissionen verantwortlich, die in Berlin und in München tätig wurden.³⁴ Die Mitglieder des *Bundes badischer Künstlerinnen* gehörten zur Münchner Sektion. "Für ganz Baden waren nur 3 Quadratmeter Wand, ausreichend für 4 oder 5 Bilder, zur Verfügung gestellt worden. Es mußten sich Mannheim, Heidelberg, Karlsruhe, Freiburg und Konstanz darin teilen", erinnerte sich die Malerin Luise Kornsand (1875–1972), von der gleich zwei Werke in Italien zu sehen waren.³⁵ Auf der *II. Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti* waren schließlich sechs badische Künstlerinnen³⁶ mit insgesamt acht Werken vertreten.

Zu Beginn des Jahres 1914 organisierte der *Bund badischer Künstlerinnen* eine große Kollektivausstellung, mit der sich der neugegründete Verein in die regionale Kunstszene einführte.³⁷ Zunächst präsentierten sich die Mitglieder der jungen Vereinigung im *Badischen Kunstverein* in Karlsruhe.³⁸ Die Zeitungsbesprechungen fielen überwiegend positiv aus, wenngleich ein Kritiker die kollektive Ausstellungsform von Frauenkunst in Frage stellte: "Ich weiß nicht, ob die Malerinnen nicht besser täten, einzeln, anstatt in großen Kollektionen auszustellen. Manche unter ihnen leisten ja recht Tüchtiges, fraglos, und diese könnten im andern Falle sich mindestens besser behaupten als hier, wo sie durch die offizielle Kolleginnennachbarschaft leiden müssen; denn viele Beschauer werfen leicht alle in einen Topf, und wird schon vielen männlichen Kollegen Mißtrauen entgegengebracht, um wieviel mehr malenden Frauen, die heute fast in Unzahl auftauchen."³⁹

³⁴Die Berliner Kommission wählte 49 Werke von 32 Künstlerinnen aus, die Münchner 105 Werke von 76 Künstlerinnen.

³⁵Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Akten zur badischen Malerei, Luise Kornsand und ihr Lebenswerk. Kurze Biografie geschrieben von ihrem Sohn Emil Kornsand, September 1970. — Wie Kornsand schrieb, saß in der Jury neben der Vorsitzenden des Bundes (vermutlich Eugenie Kaufmann) Alice Trübner. Letztere war von den Werken Kornsands so begeistert, daß sie alle drei der eingereichten Gemälde für die Turiner Ausstellung auswählte. Nach dem Protest der Vorsitzenden mußte die Künstlerin eine Arbeit zurückstellen. — Luise Kornsand wurde in Wilferdingen in Baden geboren und starb in South Dennis (USA).

³⁶Es stellten Alice Trübner, Alice Proumen, Luise Kornsand, Dora Horn-Zippelius, Maria Ortlieb und Helene Albiker aus. Werke von Uta von Weech waren ebenfalls in Turin zu sehen, die Künstlerin wurde allerdings nicht den badischen Vertreterinnen zugerechnet. — *II. Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti Torino. Catalogo ufficiale*, Torino 1913.

³⁷Kunstchronik, N. F. 25. Jg., Nr. 23, 27.2.1914. — Dora Horn-Zippelius datierte irrtümlicherweise die erste große Ausstellung des Bundes auf das Jahr 1915.

³⁸Ausstellungskritiken siehe: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Akten zur badischen Malerei, Karlsruher Tagblatt, 7.1.1914; ohne Angabe der Zeitung, 23.1.1914; ohne Angabe der Zeitung, Januar 1914.

³⁹Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Akten zur badischen Malerei, ohne Angabe der Zei-

Im Anschluß an die Karlsruher Schau ging die Kollektion von Gemälden und Plastiken auf Wanderschaft und wurde in den Kunstvereinen der Städte Pforzheim, Heidelberg, Speyer und Mannheim gezeigt.⁴⁰ Die Künstlerinnen achteten darauf, daß die Werke von ihrer eigenen Jury “sehr streng u[nd] sorgsam ausgewählt” wurden und nur “die besten Arbeiten der badischen Künstlerinnen”⁴¹ in der Öffentlichkeit unter dem Etikett des *Bundes badischer Künstlerinnen* präsentiert wurden. Tatsächlich fanden sich unter den 24 Ausstellenden erfolgreiche zeitgenössische Künstlerinnen der Region.⁴²

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges investierten die Frauen ihre Arbeitskraft vornehmlich in soziale Hilfstätigkeiten. Die Chancen in dieser Notzeit Kunstwerke zu verkaufen waren gering, da Luxuswaren keinen Absatz mehr fanden. Immerhin eröffneten sich in den ersten beiden Kriegsjahren Ausstellungsgelegenheiten. Von den Ausstellungsprojekten des *Bundes badischer Künstlerinnen* in den Jahren 1914⁴³ und 1915 ist besonders die grafische Ausstellung im *Badischen Kunstverein* in Karlsruhe hervorzuheben, zu der die Mitglieder des *Frauenkunstverbandes* eingeladen wurden.⁴⁴ Die Ausstellung wanderte im Mai 1915 zum Frankfurter Kunstverein, anschließend nach Düsseldorf und Stuttgart⁴⁵.

tung, 23.1.1914.

⁴⁰Die Stationen: März 1914 Heidelberger Kunstverein, April 1914 Kunstverein Speyer, Juni 1914 Kunstverein Mannheim. — Heidelberger Zeitung 14.3.1914; StadtA Ma, Kunstverein 12/1981, 561; vgl. Christmut Präger, 125 Jahre Heidelberger Kunstverein. Chronik und Materialien. Hg. v. Hans Gercke, Heidelberg 1994, S. 128; Clemens Jöckle, “Künstler . . . aufzumuntern und zu unterstützen”. Die Geschichte des Pfälzischen Kunstvereins 1867–1920. Sonderdruck aus den Mitteilungen des Historischen Vereins der Pfalz e. V., Bd. 95, o. O. 1997, S. 367.

⁴¹StadtA Ma, Kunstverein 12/1981, 561, Schreiben von Dora Zippelius an den Kunstverein Mannheim, 24.2.1914.

⁴²Es stellten Helene Albiker, Eugenie Bandell, Cläre Buchholz, Cora Eggers, Aurelie Höchstetter, Dora Horn–Zippelius, Frieda von Joeden, Eugenie Kaufmann, Luise Kornsand, Luise Kurtz, Marianne Lesser–Knapp, Elise Mahler, E. v. Marschall, Ulla Marx, Anna von Mertens, Alice Proumen, Erna von Parseval, Marianne Spuler, Emilie Stephan, Maria Waag, Uta von Weech, Edith Weck, Berta Welte und Emma von Zwiedeneck aus. — StadtA Ma, Kunstverein 12/1981, 561, Liste der ausstellenden Künstlerinnen, beiliegend dem Schreiben von Dora Horn–Zippelius an den Kunstverein Mannheim, 24.2.1914.

⁴³Ausstellung in der Galerie Banger in Wiesbaden. — Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Akten zur badischen Malerei, Wiesbadener Bade-Blatt, 48. Jg., Nr. 291, 18.10.1914 und Nr. 292, 19.10.1914.

⁴⁴Die Werkstatt der Kunst, 14. Jg., Heft 21, 22.2.1915; Privatarchiv Adelhard Zippelius, Karlsruher Tagblatt, Nr. 120, 1.5.1915.

⁴⁵Der Deutsche Künstler, 2. Jg., Nr. 4, 15.7.1915; ebd., 3. Jg., Nr. 12, 15.3.1917.

Diese Präsentation von Werken überregionaler Herkunft zählte zweifelsohne zu den Höhepunkten der Vereinsgeschichte. Nachdem Dora Horn–Zippelius den Museumsdirektor und Akademieprofessor Hans Thoma (1839–1924) auf die große grafische Präsentation aus weiblicher Hand aufmerksam gemacht hatte, bekundete er in einem Brief an die Künstlerin seinen “äußerst”⁴⁶ guten Gesamteindruck und sprach der Korporation seine “volle Sympathie” aus. Hans Thoma: “. . . es zeigt sich so viel bedeutendes Talent und Können, daß meine Hoffnung daß die Frauen in der Zukunftsentwicklung der deutschen Kunst eine natürlich nothwendige Rolle auf sich nehmen werden, sehr gestärkt wurde.” Er versäumte jedoch nicht, seinen Standpunkt gegenüber weiblicher Kunstproduktion Ausdruck zu geben: Er schrieb, daß er bei seinem Ausstellungsbesuch “eine alte Meinung und Hoffnung” bestätigt finde, Frauenkunst könne den “feinern Sinn” fördern und “Kraftmeierthum” auf ein akzeptables Maß zurückschrauben. Diese Worte deuten darauf hin, daß Hans Thoma vermutlich zu den Zeitgenossen gehörte, die der Kunst von Frauen eine eigene, spezifisch weibliche Note zumaßen.

Mit dem Fortschreiten des Krieges engte sich der Handlungsspielraum für die Präsentation und für den Absatz von Kunstwerken deutlich ein.⁴⁷ Die Ausstellungstätigkeit beschränkte sich nunmehr auf wenige kollektive Schauen in den umliegenden Kunstvereinen.⁴⁸ Wie Dora Horn–Zippelius in ihren Erinnerungen berichtete, legten die “. . . beiden letzten Kriegsjahre und der Ausgang des Krieges . . . jede künstlerische Betätigung lahm.”⁴⁹

⁴⁶Privatarchiv Adelhard Zippelius, Schreiben von Hans Thoma an Dora Horn–Zippelius, 8.5.1915.

⁴⁷1914 konnte der *Bund badischer Künstlerinnen* einen Teil der Erlöse aus der weihnachtlichen Verkaufsmesse für die Kriegshilfe spenden. Die eher kunstgewerblich orientierten Verkaufsstellen entwickelten sich unter der Leitung von Rose Lebach erfolgreich: es gelang 1916 ein Weihnachtsverkauf von Kunstwerken im Wert von 7000 Mark. — *Der Deutsche Künstler*, 3. Jg., Nr. 12, 15.3.1917.

⁴⁸Die Ausstellung 1915 fand im Kunstverein Speyer und im Kunstverein Heidelberg statt, die Sammelausstellung im Juni 1916 in Frankfurt. — *Die Werkstatt der Kunst*, 15. Jg., Heft 29, 17.4.1916; *Heidelberger Zeitung*, 11.9.1915; Vgl. Jöckle, *Die Geschichte des Pfälzischen Kunstvereins*, S. 367; *Präger*, 125 Jahre Heidelberger Kunstverein, S. 129.

⁴⁹Privatarchiv Adelhard Zippelius, Horn–Zippelius, *Erinnerungen*. — In der Vorstandschaft des Bundes ergaben sich in den Kriegsjahren keine wesentlichen personellen Veränderungen: Josy Rigauer aus Ludwigshafen kam 1915 für Gretel Dehn in den Vorstand. Zwei Jahre später schieden Hanna Peter und Edith Weck aus dem Vorstand aus, Rosy Lebach aus Mannheim rückte nach. — *Mannheimer Adreßbuch*, 1915.

Die Inflationsjahre⁵⁰ beschnitten die Ausstellungsinitiativen der Korporation erneut, es fanden nur einzelne Ausstellungsbeteiligungen bei Schwesternvereinigungen statt⁵¹, oder die einzelnen Künstlerinnen versuchten, ihre Werke bei anderen Künstlerkorporationen unterzubringen, nachdem diese ihre Mitgliedschaftsbeschränkungen für Frauen aufgegeben hatten.

In dem der *Bund badischer Künstlerinnen* in den Räumen der männlich geprägten Kunstvereine erfolgreiche Ausstellungen veranstaltete, unterschied er sich deutlich von den traditionsreichen Künstlerinnenorganisationen in Berlin oder in München. Denn viele Frauenkorporationen nutzten Räumlichkeiten im eigenen Vereinsgebäude oder in den Häusern der Frauenklubs bzw. der Frauenvereine oder auch angemietete Lokale als Forum für ihre Präsentationen. Jene Vereine, die eigene Häuser unterhielten, hatten sich zwar weibliche Freiräume geschaffen, liefen aber gleichzeitig Gefahr, sich in eine Nische zurückzuziehen. Dem *Bund badischer Künstlerinnen* gelang es ebenso wie dem *Bremer Malerinnenverein*, dem *Württembergischen Malerinnenverein* oder der *Vereinigung der Künstlerinnen Hessen-Nassaus* die Kunstvereine für sich zu gewinnen und zeigten damit Präsenz in den von Männern bestimmten Kunstforen.

Dies war sicherlich nur möglich, weil überwiegend anerkannte Malerinnen und Bildhauerinnen ausstellten, die meist auch Mitglieder in anderen lokalen Künstlerorganisationen waren. Darüber hinaus dürften aber auch hervorragende gesellschaftliche Kontakte ausschlaggebend gewesen sein. Über diese verfügte in Baden zweifelsohne die erste Vorsitzende Eugenie Kaufmann.

Exkurs: Eugenie Kaufmann

Eugenie Kaufmann, die Ehefrau von Jonathan Kaufmann aus Ludwigshafen, dem Mitinhaber des Getreidehauses Weingart & Kaufmann, kam durch ihre Heirat 1885 nach Mannheim. Im Mai 1867⁵² als Tochter einer großbürgerli-

⁵⁰Aufgrund der Geldentwertung wurde der Jahresbeitrag der ordentlichen Mitglieder auf 40 Mark angehoben. Die Kunstfreundinnen zahlten 100 Mark. — Dresslers Kunsthandbuch 1923, Bd. 1, S. 565.

⁵¹1922 Einladung der badischen Ortsgruppe des Frauenkunstverbandes nach Breslau. — Privatarchiv Adelhard Zippelius, Horn-Zippelius, Erinnerungen. — Beteiligung des Künstlerinnenbundes an der grafischen Ausstellung des *Dreistädtebundes* in Mainz. Ausstellend: Elly Berner-Studer, Dora Horn-Zippelius, Doris Kraemer, Marianne Lesser-Knapp, Eugenie Schied, Berta Welte. — Privatarchiv Adelhard Zippelius, Anmeldung zur graphischen Ausstellung des Dreistädtebundes in Mainz, 1917.

⁵²Der Geburtsort ist Osijek (dt. Esseg). Thieme/Becker datiert die Geburt auf den 15.5.1867; in der Verlassenschaftsakte wird der 10.5.1867 genannt. — GLA, Verlassenschafts-

chen Familie geboren, wuchs sie in Wien auf. Als sie heiratete, war sie 17 Jahre alt. Die Vermählung mit dem jüdischen Geschäftsmann aus Ludwigshafen ermöglichte es ihr, sich in Mannheim in gehobenen Gesellschaftskreisen zu bewegen. Sie engagierte sich in vielen Vereinen, besonders aber in kulturellen Organisationen (siehe Abbildung 11)⁵³.

Nach einer längeren Krankheit faßte die ungefähr Dreißigjährige den Entschluß, eine künstlerische Ausbildung zu beginnen. Sie studierte unter anderem an der Malerinnenschule in Karlsruhe und am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main.⁵⁴ Aufgrund einer Augenerkrankung wechselte sie im Jahre 1900 vom Zeichenstudium zur Bildhauerei. Im Jahre 1905 beendete sie ihr Studium und unterhielt von 1910 bis 1914 ein eigenes Bildhaueratelier in Weimar⁵⁵, weshalb sie sich abwechselnd in der thüringischen Goethestadt und in Mannheim aufhielt.

Eugenie Kaufmann schuf überwiegend Porträtbüsten, aber auch Gebrauchsgrafiken.⁵⁶ Daneben betätigte sie sich auf literarischem Gebiet und engagierte sich im Mannheimer Schriftstellerverein. Beliebt waren ihre kunsthistorischen Vorträge. Seit 1908 war sie Mitglied des *Vereins der Künstler und Kunstfreunde* in Mannheim, in dessen Vorstand sie gewählt wurde und dessen Bibliothek sie betreute. Kurz bevor die Mannheimerin die Initiative zur Gründung des *Bundes badischer Künstlerinnen* ergriff, hatte sie von der großherzoglichen Familie Friedrich und Luise von Baden den Auftrag erhalten, ein Reliefbildnis des Herrscherpaares für den Feldbergturm im Schwarzwald zu modellieren.⁵⁷

Im Jahre 1913 versah das Mitglied des *Deutschen Werkbundes* Eugenie Kaufmann gleichzeitig mehrere Vereinsämter: Vorsitz des *Bundes badischer Künstlerinnen*, Vorsitz der Geschäftsstelle Mannheim des *Frauenkunstverbandes*

akte Eugenie Kaufmann; vgl. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. v. Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 20, Leipzig 1927, S. 6. — Siehe auch die unveröffentlichte Inhaltsangabe der Material-Sammlung zu Eugenie Kaufmann von Gunther Zehl, die der Historiker mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

⁵³Ein Porträt aus den ersten Jahren in Mannheim zeigt eine aufgeschlossene, attraktive Frau. Pastellzeichnung von Michel Koch, 1890 ausgestellt im Münchner Glaspalast, abgedruckt in: Max Oeser, Michel Koch. Ein deutscher Maler, Mannheim 1913. S. 16f. — Den Hinweis auf das einzige veröffentlichte Porträt von Eugenie Kaufmann verdanke ich Gunter Zehl.

⁵⁴Sie studierte bei Ernst Rittweger in Frankfurt, bei Ludwig Habich in Darmstadt und bei Cipri Adolf Bermann in München.

⁵⁵Seit dem Ersten Weltkrieg arbeitete sie nicht mehr an begonnenen Großplastiken, die in Weimar lagerten.

⁵⁶Zum Beispiel Exlibris sowie ein Ehrenbürgerbrief der Stadt Mannheim.

⁵⁷Deutscher Lyceum-Club, 8. Jg., Nr. 6, 1.6.1912.

des, Geschäftsführung des *Vereins der Künstler und Kunstfreunde* in Mannheim, stellvertretender Vorsitz des *Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen*⁵⁸ und Kassenführung des *Wirtschaftlichen Verbandes bildender Künstler Westdeutschlands*⁵⁹. Außerdem unterhielt sie in Mannheim eine Berufsberatungsstelle.⁶⁰

Mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges setzte sich Eugenie Kaufmann für das Tragen von Bekleidungstextilien ein, die ausschließlich im Deutschen Reich hergestellt wurden. Gleichzeitig engagierte sie sich in der *Freien Vereinigung für Mode-Industrie* in Mannheim, der sie ebenso wie dem *Mannheimer Modebund* vorstand. Die Bestrebungen des Handels und der Industrie, aber auch einzelner Künstler und Gesellschaftskreise ging dahin, die Modeindustrie Deutschlands vom Ausland unabhängig zu machen.⁶¹

In diesen Kontext gehört die "Ausstellung für künstlerische Modeentwürfe und Modearbeiten Mannheim", die vom 10. September bis 10. Oktober 1915 im Hohenzollernhaus in Mannheim stattfand. Die Veranstaltung wurde unter Mitarbeit des *Bundes Badischer Künstlerinnen*⁶² vom *Verein der Künstler und Kunstfreunde* in Mannheim und dem *Mannheimer Mode-Bund* getragen.⁶³

Im Jahre 1914 war Eugenie Kaufmann organisatorisch mitverantwortlich für die Frauenabteilungen der beiden bedeutenden Ausstellungen dieses Jahres: die Weltausstellung für Buchgewerbe und Grafik (Bugra) in Leipzig und die Werkbund-Ausstellung in Köln⁶⁴. Sie gehörte außerdem — als einzige Frau

⁵⁸Mannheimer Adressbuch 1913; Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, BG-VdBK 170,3. Künstlerinnendossiers: Eugenie Kaufmann.

⁵⁹GLA 235/5839, Reichsverband bildender Künstler, Gau Südwestdeutschland.

⁶⁰Beratung über Ausbildungs- und Erwerbsmöglichkeiten, Ausstellungswesen, Bezugsquellen für Künstlerbedarf, aber auch Vermittlungsstelle zwischen Auftraggeber und Künstler. — Die Werkstatt der Kunst, 12. Jg., Heft 24, 10.3.1913.

⁶¹Der *Deutsche Werkbund* gründete bereits Ende August 1914 einen *Ausschuß für deutsche Form*, der später in einen *Ausschuß für deutsche Modeindustrie* umgewandelt wurde. Im Einvernehmen mit den Handelskammern wurden in allen Städten entsprechende Ausschüsse gebildet. In Karlsruhe konstituierte sich ein solches Gremium im Juni 1915. Es wurde gefordert, daß alle Bestandteile der Kleidung deutschen Ursprungs sein und fremdländische Bezeichnungen wegfallen sollten. Dabei war nicht an die Entwicklung einer deutscher Tracht oder an eigenwillige Künstlerkleider gedacht. Die Bemühung richtete sich vornehmlich gegen das französische Modediktat.

⁶²Vom *Bund badischer Künstlerinnen* wirkten mit: Eugenie Kaufmann, Dora Horn-Zippelius, Rosy Lebach, Ilse Sievert-Han, Herta Koch und Josy Rigauer. — Privataarchiv Adelhard Zippelius, Ausstellungsprospekt.

⁶³Privataarchiv Adelhard Zippelius, Schreiben von Eugenie Kaufmann an Dora Horn-Zippelius, 3.5.1915 und 15.7.1915. Siehe auch Programm und Ausschreibung der Ausstellung.

⁶⁴Siehe dazu die Wettbewerbsausschreibung für künstlerische Plakate und Reklamen, abgedruckt in: Die Werkstatt der Kunst, 13. Jg., Heft 20, 9.2.1914.

— dem Ausschuß der Münchner Gewerbeschau an.⁶⁵ Während des Ersten Weltkrieges wandte sich die Mannheimerin verstärkt der kunstgewerblichen Produktion zu, da sie in dieser Sparte die meisten Absatzchancen für Künstlerinnen sah. Aus dieser Erkenntnis entsprang ihr Engagement bei den Leipziger Kunstgewerbemessen. Sie hatte "... als erste die Künstlerarbeit auf die Messe gebracht und hier als mutige Pionierin den in- und ausländischen Markt für das Kunstgewerbe erschlossen"⁶⁶, so die Formulierung in ihrer Kurzbiografie, die sich im Testamentnachlaß befindet.

Eugenie Kaufmann gründete in Mannheim ein eigenes Kunstgewerbehaus, welches nicht zuletzt im Zusammenhang mit ihrem Eintreten für die wirtschaftlichen Belange der Künstlerschaft zu sehen ist. Das Büro "MUREK, Mode- und Reklamekunst in der Prinz Wilhelm-Strasse 12, Atelier P6.20"⁶⁷ fungierte als Verkaufsorganisation des *Bundes badischer Künstlerinnen* und der Münchner Ortsgruppe des *Frauenkunstverbandes*. Die Firma präsentierte bereits während des Ersten Weltkrieges badisches Kunstgewerbe auf den Leipziger Frühjahrs- und Herbstmessen.⁶⁸ Kaufmanns Kunstgewerbehaus war ein wichtiges Instrument, um den Mitgliedern der Vereine, in denen sie engagiert war, den Weg zu einem kaufwilligen Publikum zu öffnen. Die Firma MUREK stellte die Verbindung zwischen dem Kaufhaus Wertheim und den Künstlerinnenorganisationen in Baden, Düsseldorf, Mainz und Hamburg her: Die Korporationen wurden zum Beispiel im Oktober 1917 vom Mannheimer Büro eingeladen, eine mehrere Monate dauernde Verkaufsausstellung im Berliner Warenhaus zu bestücken. Es ist zu vermuten, daß Eugenie Kaufmann auch an der Einrichtung von Verkaufsstellen des *Bundes badischer Künstlerinnen* in den Städten Mannheim, Pforzheim, Heidelberg, Baden-Baden und Frankfurt entscheidend beteiligt war.⁶⁹

⁶⁵GLA, Verlassenschaftsakte Eugenie Kaufmann.

⁶⁶Ebd.

⁶⁷Briefkopf aus den 1920er Jahren. — Ebd.

⁶⁸Die Firma vertrat auf der Leipziger Messe 1917 den *Verein der Künstler und Kunstfreunde* in Mannheim und den *Bund badischer Künstlerinnen*. — *Der Deutsche Künstler*, 3. Jg., Nr. 12, 15.3.1917. — 1919 zeigte MUREK auf der Frühjahrsmesse Stickereien, die von Frauen aus verschiedenen deutschen Städten gefertigt worden waren. Unter anderem stellte der *Bund badischer Künstlerinnen* neben Textilien Schmuckersatz, Keramik und grafische Arbeiten aus. — *Textile Kunst und Industrie. Illustrierte Monatshefte für die künstlerischen Interessen der gesamten Textilindustrie*, 3. Jg., Bd. 10, 1918/19, S. 50; *StadtA Ma*, S 2/811-6, 1913-1920, *Mannheimer General-Anzeiger*, Nr. 122, 13.3.1918. — Nach dem Ersten Weltkrieg engagierte sich Eugenie Kaufmann im wirtschaftlichen Zentralverband des deutschen Kunstgewerbes in Frankfurt. — *Kunstchronik und Kunstmarkt. Wochenschrift für Kenner und Sammler*, N. F. 56. Jg., Nr. 4/5, 22./29.10.1920.

⁶⁹*Der Deutsche Künstler*, 4. Jg., Nr. 7, 14.10.1917.

Das Engagement von Eugenie Kaufmann beschränkte sich aber nicht nur auf künstlerische Angelegenheiten, sondern umfaßte durchaus auch gesellschaftspolitische Belange: Nach dem Krieg übernahm sie den Vorsitz des *Nationalen Frauenausschusses für den Dauernden Frieden*, im Jahre 1922 fungierte ihre Privatadresse als Geschäftsstelle der *Internationalen Frauenliga für Frieden und Freiheit*.⁷⁰ Außerdem trat sie dafür ein, daß Jungen und Mädchen an den humanistischen Schulen gemeinsam unterrichtet wurden. Diese Forderung entsprang ihrer Anstrengung, Frauen ein breites Bildungsspektrum zu erschließen.⁷¹

Das Leben von Eugenie Kaufmann fand am 1. Juni 1924 ein frühes Ende, als sie einem Schlaganfall erlag, während sie sich gerade in Berlin aufhielt.⁷² Die 57jährige hinterließ bei den Organisationen, für die sie tätig war, eine große Lücke. Ihr Tod bedeutete für den *Bund badischer Künstlerinnen* einen wesentlichen Einschnitt in das Vereinsleben. Die Verantwortung für die Leitung ging auf die bisherigen Stellvertreterinnen über. Die Malerin Dora Horn-Zippelius stellte sich für das Amt der ersten Vorsitzenden zur Verfügung.⁷³

Dem vielseitigen Engagement von Eugenie Kaufmann lag das Bemühen um die berufliche Frauenförderung zur finanziellen Absicherung zugrunde. Die gewaltige Summe ihrer Aktivitäten für die bildende und angewandte Kunst, die Literatur, die Mode und die Frauenbewegung läßt erahnen, daß Eugenie Kaufmann unentwegt tätig war und über vielerlei Kontakte und Beziehungen verfügte. Aufgeschlossen gegenüber neuen Entwicklungen und Strömungen erklärte sie sich vielfach bereit, verantwortungsvolle Vorstandsämter und Gremienarbeiten zu übernehmen. Sie hielt viele Fäden zur Organisation des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens in Mannheim und in der Region in ihrer Hand. Für den *Bund badischer Künstlerinnen* bedeutete die Vernetzung seiner Gründerin und Vorsitzenden die Integration in eine lebendige badische Kulturszene. Es ist davon auszugehen, daß es dem Engagement von Eugenie Kaufmann zu verdanken ist, daß in den ersten Vereinsjahren bedeutende Ausstellungen und Kooperationen mit anderen Organisationen stattfinden konnten.

⁷⁰Mannheimer Adreßbuch, 1922.

⁷¹GLA, Verlassenschaftsakte Eugenie Kaufmann.

⁷²Ebd. — Nachruf in: StadtA Ma, Mannheimer Generalanzeiger, Nr. 256, 3.6.1924.

⁷³Neue Vorsitzende: Dora Horn-Zippelius und Erna von Parseval. — Mannheimer Adreßbuch 1924. — Bis 1930/31 keine Änderung im Eintrag. Ab 1932 fehlt die Vereinsanzeige.

Die Interessenwahrung gegenüber den Berufskollegen, der Politik und dem Kunsthandel

Ein wichtiger Aspekt der kunstpolitischen Aktivitäten der badischen Künstlerinnen bezog sich auf die Vertretung der Frauen in den übergeordneten Gremien der Karlsruher Gesamtkünstlerschaft. Die Abgesandten der verschiedenen künstlerischen Fachvereine berieten in diesem Kreis ihre ökonomischen und sozialen Interessen.

Der Ausschuß Karlsruher Künstlervereine

Der Impuls zu einem Zusammenschluß der lokalen Korporationen war die zunehmende wirtschaftliche Unsicherheit und Konkurrenzsituation unter der stark anwachsenden Schar von freischaffenden Künstlern und Künstlerinnen in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts, besonders aber in den Jahren um 1910. Es bestand in weiten Teilen der Künftlerschaft das Bedürfnis, sich über die tiefen Gräben der teils vehement und erbittert geführten Debatten in Stil- und Geschmacksfragen hinweg zu vereinen, um die Lebens- und Arbeitsbedingungen zu verbessern. Die Klage über die allgemeine Notlage der Künftlerschaft und über den geringen Absatz von Kunstwerken sowie der Ruf nach einer wirtschaftlichen Organisation aller bildenden Künstler⁷⁴ geisterte seit einigen Jahren durch die Presse.⁷⁵ Als Vorbild für die Kunstschaaffenden dienten die Berufsorganisationen anderer freier Berufe, wie zum Beispiel die der Schriftsteller.

Einen ersten Versuch, sich zum Zwecke der Ausstellungsorganisation und zur Vertretung der gesamten Berufsinteressen zusammenzuschließen, hatte es in Karlsruhe bereits im Jahre 1909 gegeben. Weil aber unterschiedliche Ansichten darüber bestanden, welche Aufgabe eine solche Vereinigung übernehmen sollte, scheiterte das Vorhaben zunächst. Der Professor an der Kunstgewerbeschule Karlsruhe Carl Ule (1858–1935) wandte sich entschieden gegen einen Zusammenschluß der Künftlerschaft lediglich zur Organisation von Ausstellungen. Er setzte sich dafür ein, daß die gewünschte Vereinigung nicht als Neu-

⁷⁴Vgl. Artikel: Zur Organisation aller bildenden Künstler. In: Die Werkstatt der Kunst, 4. Jg., Heft 37, 12.6.1905.

⁷⁵Als wichtige Diskussionsgrundlage diente u.a. die Untersuchung von Paul Drey zu den wirtschaftlichen Verhältnissen der Künftlerschaft im Münchner Raum. — Paul Drey, Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst. Versuch einer Kunstökonomie, Stuttgart/Berlin 1901. Siehe auch: Konrad Lange, Die Notlage unserer Maler. In: Die Kunst für Alle, 27. Jg., Bd. 25, 1912, S. 278–286 und Bd. 27, S. 324–330 und Ruppert, Der moderne Künstler, S. 61–65.

gründung erfolgte, sondern als Zusammengehen der bestehenden Künstlervereine, um “gegenüber der Öffentlichkeit wie den staatlichen und gemeindlichen Behörden”⁷⁶ die Interessen geltend zu machen. Am 15. Dezember 1910 konstitutierte sich der *Ausschuß Karlsruher Künstlervereine* “zur Wahrung der gemeinschaftlichen, insbesondere der wirtschaftlichen Interessen der Künstlerschaft”. Ihm schlossen sich zu Beginn des Jahres 1911 “alle in Betracht kommenden Vereine”⁷⁷ an. Es waren dies: der *Verein für Originalradierung*, die Ortsgruppe Karlsruhe des *Bundes deutscher Architekten*, der *Künstlerbund Karlsruhe*, die *Vereinigung für angewandte Kunst*, der *Verein für Künstler Majolika*, der *Künstlerverband badischer Bildhauer* und die Ortsgruppen Karlsruhe I und II sowie der Ortsverein Baden der *Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft*.⁷⁸

Die allgemeinen Bestrebungen der badischen Künstlerschaft gingen dahin, “größere Bewegungsfreiheit, ... Selbständigkeit von der Bevormundung von Behörden, ... selbstgewählte Jury und Mitsprache in eigenen Angelegenheiten”⁷⁹ zu gewinnen. Nach Angaben von Willy Oskar Dressler im Kunstjahrbuch 1913 nahmen der *Malerinnenverein Karlsruhe* und der *Bund badischer Künstlerinnen* zunächst nicht an den Sitzungen des *Ausschusses Karlsruher Künstlervereine* teil. Dora Horn-Zippelius hingegen berichtete, daß die beiden badischen Künstlerinnenvereine zur “Spitzenorganisation”⁸⁰ der Karlsruher Fachvereine gehörten. Es handelte sich bei diesem von der Karlsruher Malerin als Spitzenorganisation bezeichneten Gremium sehr wahrscheinlich um den *Ausschuß Karlsruher Künstlervereine*.

Der Zusammenschluß lokaler Gruppen zur Beratung ökonomischer und rechtlicher Angelegenheiten jenseits von Ausstellungs- und Juryfragen hatte Vorbildfunktion für die wirtschaftlichen Verbände in den großen Kunstzentren. Nachdem zunächst die Kunstschaffenden in München, Berlin und Dresden in der ersten Jahreshälfte 1913 entsprechende Korporationen gebildet hatten, trafen sich am 31. Mai 1913 Delegierte aus dem Rheinland, Hessen-Nassau, Hessen, Baden und Elsaß-Lothringen, um über einen *Wirtschaftlichen Verband bildender Künstler Westdeutschlands* zu beraten. Die Gründung erfolgte am 3. Dezember 1913 in Mannheim. Bereits bei der ersten Vorstandswahl am 7. Juni 1913 wurde Eugenie Kaufmann zur Schatzmeisterin gewählt.⁸¹ Auch in

⁷⁶Kunst und Wirtschaft. Offizielles Organ der wirtschaftlichen Verbände bildender Künstler Deutschlands, 9. Jg., Heft 2, 15.1.1928.

⁷⁷Ebd.

⁷⁸Dresslers Kunstjahrbuch 1913.

⁷⁹Privatarchiv Adelhard Zippelius, Horn-Zippelius, Erinnerungen.

⁸⁰Ebd.

⁸¹GLA 235/5839, Reichsverband der bildenden Künstler, Gau Südwestdeutschland.

den Kommissionen beteiligten sich Delegierte des *Bundes badischer Künstlerinnen* an den Fachdebatten.⁸² Im Arbeitsausschuß⁸³ saß je eine Vertreterin des *Bundes badischer Künstlerinnen*, des *Frauenkunstverbandes* und des *Malerrinnenvereins Karlsruhe*.

Die Mitarbeit des Bundes badischer Künstlerinnen in den Kunstgremien

Der *Bund badischer Künstlerinnen* war 1912 unter anderem angetreten, um mehr Einfluß auf die Entscheidungen in den Ausstellungsjurien zu erhalten. Um dieses Ziel zu erreichen, wandte er sich als badische Abteilung des überregionalen *Frauenkunstverbandes* zunächst an das Ministerium des Kultus und Unterrichts in Baden mit der Bitte, daß der Verein von Seiten der Behörde “als gleichberechtigt mit den bestehenden Künstlervereinigungen (Kunstgenossenschaft, Künstlerbund) behandelt werde und daß ein von ihrem Vereine gewähltes Mitglied der Jury für die Kunstausstellungen Baden 1914 und Karlsruhe 1915 beitreten dürfe.”⁸⁴ Das Ministerium zeigte sich wohlwollend und vermittelnd, überließ es jedoch den verantwortlichen Künstlerorganisationen, darüber zu befinden, ob sie die Frauen in die entscheidenden Jurien aufnehmen. Das Ministerium seinerseits versicherte, es werde den *Bund badischer Künstlerinnen* in gleicher Weise wie die übrigen Künstlervereinigungen behandeln und künftig alle amtlichen Mitteilungen “über allgemeine Wettbewerbe und ähnliche die Künstlerschaft interessierende Angelegenheiten”⁸⁵ an ihn weiterleiten.

Wie Dora Horn–Zippelius berichtete, erlangten die Frauen erstmals Mitspracherechte, indem sie sich in die Diskussionen der *Freien Künstler-*

⁸²Maria Waag saß in der Verlags-Kommission, Dora Horn–Zippelius in der Presse-Kommission, Agnes Langenbeck–Zachariae und Erna von Parseval in der Wohlfahrts-Kommission, Frieda von Joeden und Edith Weck in der Kommission für Statistik, Eugenie Kaufmann in der Material- und Speditions-Kommission. — Ebd.

⁸³Der Arbeitsausschuß bestand aus Abgeordneten von insgesamt 27 Künstlervereinigungen aus den Städten Frankfurt, Karlsruhe, Mannheim, Pforzheim, Darmstadt, Baden–Baden und Straßburg.

⁸⁴GLA 235/5872, Schreiben des *Bundes badischer Künstlerinnen* an das badische Kultusministerium, 30.5.1913. (Vgl. auch das Schreiben der badischen Künstlerinnen an Regierungsrat Bartning vom 16.6.1913 mit der Bitte, den Bund in die Liste der anerkannten badischen Künstlervereine aufzunehmen (siehe Abbildung 10).) — Das Ministerium wandte sich daraufhin im August 1913 an die Leitung der Jubiläumskunstausstellung Karlsruhe 1915, um diese aufzufordern, “in einer der nächsten Sitzungen der Ausstellungen” das Anliegen der Künstlerinnen zu beraten. An den Beratungen werde auch ein Vertreter des Ministeriums teilnehmen. Ein ähnliches Schreiben versandte das Ministerium an die Ausstellungsleitung der ständigen Kunstausstellung in Baden–Baden. — GLA 235/5872, Schreiben des badischen Kulturministeriums an die Ausstellungsleitung, 7.8.1913.

⁸⁵Ebd.

vereinigung Baden–Baden einschalteten, in deren Hände die Leitung der großen Ausstellung in der Kunsthalle Baden–Baden lag. Zunächst waren die verantwortlichen Herren “ziemlich erstaunt, oft auch ablehnend”⁸⁶, berichtete die stellvertretende Vorsitzende. Sie “...gewöhnten sich aber allmählich an unseren Anblick, und zuletzt sahen sie in uns unentbehrliche Mitarbeiterinnen in ihren eigenen Angelegenheiten. Aus der ursprünglichen Gegnerschaft war eine kollegiale Arbeitsgemeinschaft geworden.”

Mit der Einmischung in Juryangelegenheiten drohten die Künstlerinnen in die Kontroversen der verschiedenen Kunstrichtungen hineingezogen zu werden. Dora Horn–Zippelius versuchte den “Streit der sich dauernd befehdenden Kunstrichtungen und die damit verbundenen Unzulänglichkeiten zu beenden” und machte den Kollegen den Vorschlag einer “geteilten Jury” und einer “gemeinsamen Hängekommission”⁸⁷. So wurden bei der “Großen Deutschen Kunstausstellung für freie und angewandte Kunst” 1923 in Karlsruhe, an der auch der Künstlerinnenbund teilnahm, erstmals für jede Stilrichtung eine eigene Jury eingesetzt.⁸⁸

Die veränderten Vorzeichen unter dem Vorsitz von Dora Horn-Zippelius

Die Geschichte des *Bundes badischer Künstlerinnen* nahm nach den Krisenjahren, die jede künstlerische Aktivität vernichtet hatten, und nach dem Tod der Gründerin Eugenie Kaufmann eine völlig neue Wende. Die Vereinigung zählte am Ende des Ersten Weltkrieges 120 Mitglieder.⁸⁹ Im Jahre 1922 stieg die Mitgliederzahl auf 130 Mitglieder an.⁹⁰ Bereits zwei Jahre später erfuhr die Künstlerinnenorganisation einen drastischen Mitgliederverlust — es waren nur

⁸⁶Privatarchiv Adelhard Zippelius, Horn–Zippelius, Erinnerungen.

⁸⁷Ebd.

⁸⁸Alice Proumen war in der Jury und in der Hängekommission vertreten, Dora Horn–Zippelius richtete für die beiden Künstlerinnenvereine ein Kinderschlaf- und ein Kinderwohnzimmer ein. — Ebd.

⁸⁹Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1919 und 1920.

⁹⁰HLA, T/J 1217, Bund Deutscher Frauenvereine. Zusammenstellung der angeschlossenen Verbände und ihrer Mitgliedsvereine, der Mitglieder des engeren und des Gesamtvorstandes, September 1922. — Dressler nannte 1923 160 Mitglieder. Dieser Zahlenangabe ist jedoch zu mißtrauen, denn die hohe Mitgliederzahl widerspricht der Erfahrung, daß diese in den Kriegs- und Inflationsjahren zurückging. Die statistischen Werte bei Dressler sind generell vorsichtig zu bewerten. Für einige Vereine ist nachzuweisen, daß Dressler seine Daten nicht immer aktualisierte, und es deshalb auch vorkam, daß über mehrere Jahre hinweg die gleichen Mitgliederzahlen abgedruckt wurden. — Dresslers Kunsthandbuch 1923, Bd. 1, S. 565.

noch 50 Mitglieder zu verzeichnen.⁹¹ Es ist zu vermuten, daß dieser Rückgang zwar mit dem Tod von Eugenie Kaufmann zu tun hat, mehr aber noch mit der bedrohlichen Geldentwertung der Anfangsjahre der Weimarer Republik.

Die rückläufige Entwicklung hielt unter der Vorstandschaft von Dora Horn-Zippelius an. Im Jahre 1928 zählte der Bund gerade noch 21 Mitglieder.⁹² Die neue Vorsitzende bemerkte über diese Krisenjahre, daß der Verein “unter den denkbar schwierigsten Verhältnissen durch die Malerinnen Horn-Zippelius, von Parseval und Proumen zusammengehalten”⁹³ worden sei.

Neue Hoffnungen nach dem Anschluß an die Gedok

Neue Initiativen entwickelte der Karlsruher Verein (dorthin war der Vereins-sitz nach dem Vorstandswechsel verlegt worden) erst nach dem Anschluß an den *Bund Deutscher Künstlerinnen*, aus dem sich die Dachorganisation *Gedok* entwickelte. Mit der Kooperation verband sich wohl die Hoffnung, daß sich über die Verbindung neue Anregungen und Austauschmöglichkeiten ergeben. Dies war zweifelsohne der Fall, doch die Einbindung in ein Netzwerk hatte unvorhergesehene Folgen. Der Verband bedrängte ab 1929 den badischen Künstlerinnenverein zunehmend, die Organisations-, Aktivitäts- und Mitgliederstrukturen der *Gedok* anzunehmen.⁹⁴ Die Ausrichtung des Künstlerinnenbundes und seine Vereinsveranstaltungen hatten nun eine deutlich andere Gestalt als in den Anfangsjahren. Beispielsweise nahm jetzt die gesellige Komponente durch Vereinsabende mit Vorträgen von Dichterinnen, musikalischen Darbietungen und Tanztheateraufführungen einen breiten Raum ein.⁹⁵

⁹¹HLA, Karton 11, Abt. 3, 11-36,3: 2194, Zusammenstellung der angeschlossenen Verbände und ihrer Mitgliedsvereine, sowie der Mitglieder des engeren und des erweiterten Gesamtvorstandes, November 1924.

⁹²Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1927–1928. Hg. v. Emmy Wolff, Mannheim/Berlin/Leipzig 1928. — Im Jahr zuvor konnten noch 31 Mitgliedsfrauen gezählt werden. — Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1921–1927, S. 5.

⁹³Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 26. Jg., 8. Heft, 15.1.1930.

⁹⁴Den Vereinheitlichungstendenzen aus Hamburg versuchten die Karlsruherinnen entsprechend ihrer Möglichkeiten nachzukommen. Um von den männlichen Kollegen jedoch weiterhin als Fachverein der bildenden Künste anerkannt zu werden und die Zulassung zur übergeordneten wirtschaftlichen Organisation zu behalten, nahm der *Bund badischer Künstlerinnen* kunsttätige Frauen anderer Kunstsparten als außerordentliche Mitglieder auf. Dieser Status erlaubte keine Mitsprache- und Wahlrechte in der Mitgliederversammlung; die Musikerinnen, Schriftstellerinnen oder auch Kunsthistorikerinnen “konnten aber ihre eigenen Angelegenheiten unter sich besprechen und ihre Interessen wahren.” — Privatarchiv Adelhard Zippelius, Horn-Zippelius, Erinnerungen.

⁹⁵Ebd.

Das kunstgewerblich und spezifisch weiblich geprägte Engagement der "mit Glücksgütern nicht gesegneten Künstlerinnen"

Der *Bund badischer Künstlerinnen* beteiligte sich ab der zweiten Hälfte der 1920er Jahre an Ausstellungen, die Bezug auf spezifisch weibliche Themen⁹⁶ nahmen. Außerdem zeigten sie vorwiegend Kunstgewerbliches: Puppen, Schmuck, Kissen, Lampen, Modeartikel, Stickereien. Es waren aber auch Zeichnungen, Radierungen, Aquarelle und Gemälde zu sehen. Diese verschiedenartigen Werkstücke füllten zum Beispiel das Ladenlokal der Gesellschaft *Eintracht* im November 1928.⁹⁷ Nur drei Tage war die Verkaufsausstellung geöffnet, denn die "mit Glücksgütern nicht gesegneten Künstlerinnen"⁹⁸ konnten die Lokaliete nicht für einen längeren Zeitraum bezahlen.

Die Verantwortlichen des *Bundes badischer Künstlerinnen* verfolgten im wesentlichen zwei große Anliegen: Einerseits versuchten sie, den Kolleginnen Einnahmen zu verschaffen und Berufsanfängerinnen einem Publikum bekannt zu machen. Andererseits waren sie aber sehr darauf bedacht, sich in der Öffentlichkeit als Künstlerinnen mit einem hohen künstlerischen Niveau darzustellen. Das Bestreben, beide Aspekte gleichermaßen zu verwirklichen, mußte jedoch scheitern. Da Verkaufseinnahmen fast nur für kunstgewerbliche Arbeiten zu erzielen waren, wurden die Frauen bei den höher bewerteten Kunstgattungen der Ölmalerei und der Bildhauerei und damit in der allgemeinen Öffentlichkeit sehr schnell als weniger ernstzunehmende Kunstschaaffende wahrgenommen. Doch den kunstaustübenden Frauen blieb keine andere Wahl, sie waren dringend auf Einkünfte angewiesen. Großformatige Arbeiten, insbesondere Malereien, ließen sich sehr schlecht verkaufen. Anstrengungen des Bundes, wie der Versuch, auf einer Präsentation des Jahres 1928

⁹⁶Der Titel einer Präsentation im Jahre 1926 im *Badischen Kunstverein* lautete zum Beispiel "Die Blume". — Privataarchiv Adelhard Zippelius, Horn-Zippelius, Erinnerungen; Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 26. Jg., 8. Heft, 15.1.1930. — Eine weitere Ausstellung fand im Heidelberger Kunstverein statt. — Vgl. Präger, 125 Jahre Heidelberger Kunstverein, S. 130. — Die Orientierung an Frauenthemen und an den zeitgenössischen Vorstellungen von der Kulturaufgabe der Frau fand auch in dem Beitritt der Künstlerinnen zum *Badischen Verband für Frauenbestrebungen* ihren Ausdruck. Der Beitritt erfolgte vor 1927.

⁹⁷Ausstellende: Martha Kropp, Klara Vogel-Gutmann, Alice Proumen, Elisabeth Senfter, Cora Eggers, Berta Welte, Dora Horn-Zippelius, Elise Meyer-Kauffmann, Johanna Dill-Malburg, Vera Johos, Fridel Dethleffs-Edelmann, Margarethe Schellenberg, Anna und Gretl Eichrodt. — GLA 235/5914, Karlsruher Tagblatt, Nr. 324, 22. November 1928.

⁹⁸Ebd. — Weitere Ausstellungen mit deutlich kunstgewerblicher Tendenz folgten, zum Beispiel die kunstgewerbliche Ausstellung 1929. — Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 26. Jg., 8. Heft, 15.1.1930.

in Baden–Baden Ölgemälde abzusetzen, blieben gänzlich ohne Erfolg.⁹⁹ Den Künstlerinnen blieb deshalb nur der Ausweg, sich parallel zu ernstesten Kunststudien mit künstlerisch gearbeiteten Gebrauchsartikeln zu beschäftigen.

Um den Verkauf zu steigern, arbeiteten die Künstlerinnen mit dem Frauenklub in Karlsruhe zusammen. Diese Kooperation löste auch das Problem, erschwingliche Ausstellungslokalitäten zu finden. Der erste Kontakt zum Klub wurde im Jahre 1928 anlässlich einer Weihnachtsmesse aufgenommen.¹⁰⁰ Die Hoffnung, daß sich Damen aus den Reihen des Frauenklubs, allesamt “Mitglieder aus der besten Karlsruher Gesellschaft”¹⁰¹, dem Bund anschließen und sich dadurch die finanzielle Lage des Vereins bessern würde, ging allerdings nicht in Erfüllung. “Wir brauchten nicht zu befürchten, die einem Fachverein zugemessene Zahl außerordentlicher Mitglieder zu überschreiten, wir waren und blieben mit unseren halbundert Mitgliedern und einem Jahresbeitrag ein armer Verein”¹⁰², schreibt Dora Horn–Zippelius in ihren Erinnerungen. Die Bemühungen um die unterstützende Hilfe kunstliebender Damen verdeutlichen, daß der *Bund badischer Künstlerinnen* ebenso wie andere Künstlerinnenkorporationen in den 1920er Jahren kaum mehr aus eigener Kraft überleben konnte. Wie in Bremen geschehen, wurden möglicherweise auch in Karlsruhe die Statuten verändert, um Kunstfreundinnen als außerordentliche Mitglieder einzugliedern.

Die finanzielle Situation der Vereinigung war am Ende der zwanziger Jahre durch die erneute wirtschaftliche Krise so desolat, daß sich die badischen Künstlerinnen zum ersten Mal in ihrer Vereinsgeschichte an das zuständige Ministerium des Kultus und Unterrichts wandten und um Ankäufe von Kunstwerken aus ihrer Kollektivausstellung baten, welche vom 4. bis zum 24. Januar 1930 im *Badischen Kunstverein* in Karlsruhe zu sehen waren.¹⁰³ Da der entsprechende Etat des Ministeriums zu diesem Zeitpunkt bereits aufgebraucht war, sah sich die Behörde jedoch außerstande, etwas anzukaufen.¹⁰⁴

⁹⁹Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 26. Jg., 8. Heft, 15.1.1930.

¹⁰⁰Es wurden Webereien gezeigt; an der Ausstellung beteiligte sich die Gedok-Ortgruppe Hamburg. — Privataarchiv Adelhard Zippelius, Horn–Zippelius, Erinnerungen.

¹⁰¹Ebd.

¹⁰²Ebd.

¹⁰³GLA 235/5914, Schreiben des *Bundes badischer Künstlerinnen* an den Minister für Kultus und Unterricht, 12.1.1930. — siehe auch: Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 26. Jg., 10. Heft, 15.2.1930; vgl. Stilstreit und Führerprinzip. Künstler und Werk in Baden 1930–1945. Ausstellungskatalog. Hg. v. Wilfried Rößling im Auftrag des Badischen Kunstvereins Karlsruhe, Karlsruhe 1981, S. 215.

¹⁰⁴GLA 235/5914, Schreiben vom Minister des Kultus und Unterrichts an Dora Horn–Zippelius, 16.1.1930.

Der *Bund badischer Künstlerinnen* trat mit dieser Kollektivschau erstmals nach 1926 als geschlossene Gruppe an die Öffentlichkeit und versuchte damit an die Ausstellungserfolge der Anfangsjahre anzuknüpfen. Im Jahre 1930 konnte sich die Vereinigung auch erstmals wieder “eines starken quantitativen und qualitativen Wachstums” erfreuen. Gleichzeitig rühmte sie sich, “die besten Kräfte aller Richtungen”¹⁰⁵ zu vereinen. Im Jahre 1931 zählte sie insgesamt 52 Mitglieder.¹⁰⁶

Exkurs: Dora Horn–Zippelius

Dora Horn–Zippelius¹⁰⁷, am 28.8.1876 in Karlsruhe geboren, wuchs in einer protestantischen Akademikerfamilie des gehobenen Bürgertums auf (siehe Abbildung 12). Im Alter von vierzehn Jahren erhielt sie Zeichenunterricht von der Malerin Maria Hesse–Koch (1844–1911). Nach dem Lehrerinnenexamen besuchte sie ab 1897 die Malerinnenschule in Karlsruhe¹⁰⁸ und im Jahre 1904 die Damenakademie in München¹⁰⁹. Schon früh engagierte sie sich im *Verein zur Verbesserung der Frauenkleidung*, ab 1901 war sie im dortigen Vorstand aktiv. Ein wichtiger Schritt bedeutete für sie, im Jahre 1904 in den *Künstler-*

¹⁰⁵Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 26. Jg., 8. Heft, 15.1.1930.

¹⁰⁶38 Malerinnen, zwei Bildhauerinnen, drei Kunstgewerblerinnen, fünf Schriftstellerinnen, eine Klavierspielerin, eine Sängerin und zwei Kunstfreundinnen. — Amtsgericht Hamburg, Gedok, Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstfreunde e. V. Abt. 69, Registerakten Bd. 1 zum Vereinsregister Bd. 75, Nr. 4487, Protokoll der Jahresversammlung 1931.

¹⁰⁷Privatarchiv Adelhard Zippelius, Dora Horn–Zippelius, Lebenslauf; Vgl. Josef August Beringer, *Badische Malerei: 1770–1920*. Nachdruck der zweiten, im Text überarb. u. bedeut. erw. Aufl. 1922, Karlsruhe 1979, S. 95 u. 253; Gerlinde Brandenburger, *Dora Horn–Zippelius*. In: *Badische Biographien*. Hg. v. Bernd Ottnad, N. F. II, Stuttgart 1987, S. 144f.; Leo Mühlfarth, *Kleines Lexikon Karlsruher Maler*, zweite, erw. Auflage, Karlsruhe 1987, S. 62; *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Nachdruck der Erstausgabe, Bd. 17, München/Leipzig 1992, S. 514f.; *Dora Horn–Zippelius (1876–1967)*. In: *Blick in die Geschichte. Karlsruher stadthistorische Beiträge 1988–1993*, Karlsruhe 1994, S. 243f.; *Frauen im Aufbruch?* S. 420; Anette Michel, “Alte Kämpferinnen”. *Dora Horn–Zippelius und Gertrud Gilg, Propaganda- und Gauschulungsleiterinnen der NS-Frauenschaft in Baden*. In: *Die Führer der Provinz. NS-Biographien aus Baden und Württemberg*. Hg. v. Michael Kißener und Joachim Scholtyseck, Konstanz 1997, S. 225–265.

¹⁰⁸1897 bis 1899 Unterricht bei Otto Kemmer, Caspar Ritter und Max Roman. Von 1898 bis 1903 gehörte sie als Schülerin von Franz Hein zur Grötzinger Malerkolonie und nahm an dessen Studienaufenthalten in Obersteinbach (Wasgau/Vogesen) teil, die alljährlich im Herbst stattfanden.

¹⁰⁹Unterricht bei Angelo Jank. Ihre Studien ergänzte sie durch Unterricht bei Friedrich Fehr, der an der Karlsruher Kunstakademie lehrte.

bund Karlsruhe aufgenommen zu werden. In den Jahren 1904 und 1905 gelang ihr die Teilnahme an den großen Kunstausstellungen in Dresden und in Berlin, wo sie vor allem mit Grafikblättern vertreten war.

Nachdem sie in München Schauspielunterricht genommen hatte, trat sie in den Jahren 1906 bis 1908 auf verschiedenen Bühnen auf, vornehmlich in Hagen. Im Jahre 1909 heiratete sie den Architekten Hans Zippelius (1873–1956). Nach dem Tod von Eugenie Kaufmann vertrat die vielseitig begabte Karlsruherin an der Stelle der Gründerin die Künstlerinnen in den Gremien der wirtschaftlichen Organisation.¹¹⁰

Dora Horn–Zippelius wuchs im Umfeld der sich um die Jahrhundertwende entwickelnden Reformbewegung auf. Sie stand in den 1920er Jahren völkischem, rasse- und sozialhygienischem Gedankengut aufgeschlossen gegenüber; im Nationalsozialismus sah sie zunächst positive Entwicklungsmöglichkeiten. Bereits in der zweiten Jahreshälfte 1930 meldete sie sich als Mitglied beim *Kampfbund für deutsche Kultur* an.¹¹¹ In Karlsruhe war erst kurz zuvor eine Ortsgruppe der 1929 von Alfred Rosenberg gegründeten nationalsozialistischen Kulturorganisation entstanden. Von der Karlsruher Gruppe gingen scharfe Attacken gegen den sogenannten Kulturbolschewismus aus.¹¹²

Die Malerin trat im Juni 1931 dem *Deutschen Frauenorden* bei, der im Oktober 1931 in die *NS-Frauenschaft* eingegliedert wurde. In die Parteiorganisation der Nationalsozialisten wurde sie am 1. Januar 1933 aufgenommen. Seit Frühjahr 1932 arbeitete sie als Parteirednerin und Kreispropagandaleiterin der *NS-Frauenschaft* und gründete in dieser Eigenschaft mehrere Frauenschaften im Kreis Karlsruhe und im Gau Baden.¹¹³ Am 9. September 1932 wurde sie zur Referentin für Presse und Propaganda bei der Hauptabteilung III der Gauleitung Baden, ab Dezember 1932 zur Gaupropagandaleiterin der

¹¹⁰Michel, „Alte Kämpferinnen“, S. 225. — Horn–Zippelius saß ab 1928 als Beisitzerin für die künstlerischen Angelegenheiten im Vorstand des *Reichsverbands bildender Künstler, Gau Südwestdeutschland*, im Vereinsjahr 1929/30 wurde sie zur ersten Schriftführerin gewählt. In den Jahren 1930 bis 1933 übernahm sie wieder den Beisitz. Am 22.11.1933 wurde sie als eine von insgesamt acht Beisitzenden in den Vorstand des *Reichskartells der bildenden Künste, Gau Südwest* gewählt. — Kunst und Wirtschaft, 10. Jg., Heft 6, 16.3.1929; 11. Jg., Heft 1, 16.3.1930; 11. Jg., Heft 21, 1930; 12. Jg., Heft 20, 20.12.1931; 13. Jg., Heft 12, 10.12.1932; GLA 235/5839.

¹¹¹Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur, 2. Jg., Nr. 9–11, September bis November 1930, S. 95.

¹¹²Vgl. Marlene Angermeyer-Deubner, Der institutionalisierte Kunstbetrieb. Kunstverein und Künstlervereinigung in Karlsruhe. In: Bilder im Zirkel: 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe. Hg. v. Jutta Dresch und Wilfried Rößling im Auftrag des Badischen Kunstvereins Karlsruhe, Karlsruhe 1993, S. 153f.

¹¹³BArch, PK Dora Zippelius.

NS-Frauenschaft Baden bestellt. Im Jahre 1934 führte sie kommissarisch das Amt der Kreisfrauenschaftsleiterin in Ettlingen. Noch im selben Jahr setzte man sie als Gauschulungsleiterin der *NS-Frauenschaft Baden* ein. Die Entlassung aus diesem Posten erfolgte 1936. Über die Gründe für den Ausschluß aus den verantwortungsvollen Ämtern läßt sich nur spekulieren. Es könnte einerseits ihr Alter als auch ihre oppositionelle Ansicht in familienpolitischen Fragen eine Rolle gespielt haben.¹¹⁴ Den Ausschlag für den Vertrauensentzug der Nationalsozialisten dürfte aber vor allem ihre ablehnende Haltung gegenüber den Bestrebungen, die Künstlerinnenorganisationen dem *Deutschen Frauenwerk* zu unterstellen, gegeben haben. Nachdem sie sich im Sinne der nationalsozialistischen Partei nicht als linientreu erweisen hatte und von verantwortlichen Aufgaben entbunden wurde, zog sich die Karlsruherin enttäuscht in das Privatleben zurück. Sie starb am 17. Februar 1967 hochbetagt in ihrer Heimatstadt.

Wie Anette Michel feststellt, gehörte Dora Horn-Zippelius zum "kleinen, aber nicht unbedeutenden Kreis weiblicher NSDAP-Mitglieder, die sich bereits in den letzten Jahren der Weimarer Republik aktiv der nationalsozialistischen Bewegung angeschlossen hatten"¹¹⁵. Ihre parteipolitische Verankerung hatte im Dritten Reich auch für den *Bund badischer Künstlerinnen* Konsequenzen. So lange sie in der nationalsozialistischen Bewegung mitarbeiten konnte, war auch der Künstlerinnenbund vor der Auflösung geschützt sowie vor der Gefahr, vom *Deutschen Frauenwerk* vereinnahmt zu werden. Es ist außerdem zu vermuten (auch wenn es hierüber keinerlei Quellen gibt), daß Dora Horn-Zippelius darauf achtete, daß sich die badische Künstlerinnenvereinigung öffentlich im Sinne der nationalsozialistischen Kulturpolitik präsentierte.

Die badische Künstlerinnenorganisation im Dritten Reich

Die Machtergreifung Hitlers im Januar 1933 brachte nach Angaben von Dora Horn-Zippelius für den *Bund badischer Künstlerinnen* keine Veränderungen: "Die Umstellung des B.B.K. geschah reibungslos, von der Partei kaum bemerkt"¹¹⁶. Nichtarchische Mitglieder konnten nach dem politischen Umschwung zunächst weiterhin dem Verein angehören, die Vereinsleitung sollte

¹¹⁴Vgl. Michel, "Alte Kämpferinnen", S. 246.

¹¹⁵Michel, "Alte Kämpferinnen", S. 227.

¹¹⁶Privatarchiv Adelhard Zippelius, Horn-Zippelius, Erinnerungen. — Die Vorsitzende der Karlsruher Fachgruppe war von der Vorsitzenden der *NS-Frauenschaft*, Gau Baden in einem Brief zur Gleichschaltung aufgefordert worden. — Archiv *Gedok Karlsruhe*, Gedok Heidelberg, Fotokopie des Protokollbuchs II.

jedoch arisch sein.¹¹⁷ Es darf jedoch daran gezweifelt werden, daß jüdische Mitgliedsfrauen unter der Leitung des nationalsozialistischen Parteimitglieds und der Gaupropagandaleiterin der *NS-Frauenschaft* ihre Mitgliedschaft in den folgenden Jahren aufrecht erhalten wollten und konnten. Der „Fachverein der Gemeinschaft der Vereinigungen deutscher und österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, Gedok, Karlsruhe“¹¹⁸ büßte mit dem politischen Machtwechsel ein Fünftel seiner Mitglieder ein. Im Jahre 1934 zählte der Künstlerinnenbund 40 Mitglieder.¹¹⁹

Die Vereinigung veranstaltete unter dem Dach der *Gedok* bis ins Jahr 1938 Ausstellungen¹²⁰. Mitte der dreißiger Jahre intensivierten die Karlsruherinnen die Zusammenarbeit mit den Kolleginnen vom *Württembergischen Malerinnenverein*. In den Jahren 1935 und 1938 konnten mehrere Ausstellungen in den Kunstvereinen der beiden Vereinsstädte gemeinsam organisiert werden.¹²¹ Die Ausstellung mit den Stuttgarter Künstlerinnen 1938, ein Jahr vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, stellte sowohl die letzte Kooperationsveranstaltung als auch die letzte Schau des *Bundes badischer Künstlerinnen* dar.¹²²

Im Jahre 1935 verstärkte sich der Druck der *NS-Frauenschaft* auf die Künstlerinnenvereinigung immer mehr. Mit der Gleichschaltung der badischen

¹¹⁷Den Vorstand bildeten nach Angaben von Dressler: stellvertretende Vorsitzende Erna von Parseval, Schriftführerin Alice Proumen, stellvertretende Schriftführerin Rosy Lebach, Beisitzerinnen Klara Vogel-Gutmann und Frau Klett-Glaser in Mannheim. Die Angaben bei Dressler sind, wie bereits erwähnt, unter Vorbehalt zu verwenden. — Dresslers Kunsthandbuch 1934, S. 538. — 1934 übernahm Fridel Dethleffs-Edelmann von Erna von Parseval das Amt der stellvertretenden Vorsitzenden. — Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahrestagung der Reichs-Gedok 1934.

¹¹⁸Dresslers Kunsthandbuch 1934, S. 538.

¹¹⁹Ebd.

¹²⁰Ausstellungen im *Badischen Kunstverein* in Karlsruhe im November 1933, Teilnahme an den Braunen Messen der Jahre 1933 und 1934 in der Holzhalle Karlsruhe. — Vgl. Stilstreit und Führerprinzip, S. 218; Privataarchiv Adelhard Zippelius, Horn-Zippelius, Erinnerungen.

¹²¹1935 Kollektivausstellung schwäbischer und badischer Malerinnen im *Badischen Kunstverein* in Karlsruhe. Im Februar 1938 fand eine Ausstellung im *Badischen Kunstverein* und im Kunstverein in Stuttgart statt. Für die badischen Künstlerinnen stellten aus: Gertrud Hagemann-Stamm, Fridel Dethleffs-Edelmann, Gertrud Leonhard-Püttmann, Helga Büdingen, Dora Horn-Zippelius, Dora Jutz-Rümelin, Martha Kropp, Cäcilie Imgraben, Elisabeth Senfter, Franziska Hübsch, Elisabeth Maier-Kauffmann, Marie Ortlieb, Maria Waag, Gertrud Billmaier, Hanna Schleiermacher-Bühler, Cora Eggers, Johanna Dill-Malburg, Lotte Pankoke-Gebhard, Johanna Engler und Mechthild Weitbrecht. — Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Akten zur badischen Malerei, Badische Presse, 54. Jg., Nr. 45, 15.2.1938; NS-Kurier Stuttgart, März 1938; Württembergische Zeitung, März 1938; Vgl. Stilstreit und Führerprinzip, S. 226.

¹²²Privataarchiv Adelhard Zippelius, Horn-Zippelius, Lebenslauf.

Frauenverbände versuchte die Gaufrauenchaftsleiterin Gertrud Scholz–Klink (*1902) “auch uns einzuverleiben”¹²³, so Dora Horn–Zippelius. “In meinen Augen war dies ein Mißgriff . . .”¹²⁴. Obwohl Dora Horn–Zippelius eine Eingliederung ablehnte, konnte sie diese nicht verhindern. Dies war der Zeitpunkt, an dem die Nationalsozialisten ihr Interesse an einer Mitarbeit der Karlsruherin verloren und sie aus ihren Parteiämtern entließen. Der Konflikt um den Einfluß von Gertrud Scholz–Klink auf die Frauen der bildenden und angewandten Kunst mag dabei eine Rolle gespielt haben.

Nach negativen Erfahrungen, die das Verhältnis zwischen den benachbarten Künstlerinnenorganisationen in Karlsruhe und Stuttgart abkühlen ließen, aber auch mit zunehmender staatlicher Einmischung und Restriktion und letztlich infolge des Kriegsausbruches erlosch die weitere Vereinsarbeit. Bereits seit 1935 lagen der *Gedok* von seiner Karlsruher Ortsgruppe keine Mitgliederzahlen mehr vor, seit 1936 ließen sich die Karlsruherinnen bei den Jahresversammlungen der *Gedok* entschuldigen. Im Jahre 1938 gehörte der badische Fachverein nicht mehr zur Bundesvereinigung.¹²⁵ Das Ende des *Bundes badischer Künstlerinnen* ist deshalb spätestens für das Jahr 1938 anzunehmen. Nachdem Dora Horn–Zippelius zwei Jahre zuvor die Verantwortung im nationalsozialistischen Propagandasystem entzogen worden war, fehlte der Vorsitzenden der nötige Rückhalt im politischen Machtapparat. Im Dissens mit dem *Deutschen Frauenwerk* war dem Künstlerinnenverein jede Lebensfähigkeit genommen. Dora Horn–Zippelius selbst stellte allerdings rückblickend das Vereinsende in den Zusammenhang mit der Auflösung anderer Karlsruher Künstlervereinigungen.¹²⁶

Der *Bund badischer Künstlerinnen* wurde von der vielseitig engagierten Bildhauerin und Grafikerin Eugenie Kaufmann 1912 gegründet, obwohl in Baden bereits eine Frauenkorporation existierte. Die Initiatorin wollte im Gegensatz

¹²³Ebd.

¹²⁴Ebd. — An dieser Stelle ist das Manuskript unvollständig.

¹²⁵Amtsgericht Hamburg, Protokolle der Jahresversammlungen 1936–1938.

¹²⁶Privatarchiv Adelhard Zippelius, Horn–Zippelius, Lebenslauf. — Das Ende der Vereinsaktivität bedeutete jedoch für die Karlsruher Künstlerinnen nicht automatisch das Ende gemeinsamer Ausstellungen. Im Februar 1939 stellten zum Beispiel badische Künstlerinnen im Kunstverein in Freiburg aus. Es handelte sich bei den Ausstellenden im wesentlichen um die ehemaligen Mitglieder des *Bundes badischer Künstlerinnen*. Möglicherweise fand diese Präsentation statt, weil sie noch vor der Auflösung des Vereins vereinbart worden war. — Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Akten zur badischen Malerei, Der Alemanne, 2.3.1939; Freiburger Zeitung, 4./5.3.1939; Vgl. Stilstreit und Führerprinzip, S. 227.

zum Malerinnenverein berufliche Interessenpolitik gegenüber der Landesregierung und der Wirtschaft betreiben, so wie sich auch die Kollegen vor dem Ersten Weltkrieg aufmachten, zusätzliche Organisationen zur Behandlung sozialer und wirtschaftlicher Fragen zu bilden. Da jedoch weder die Künstlervereine noch die jungen wirtschaftlichen Vereinigungen bereit waren, für frauenspezifische Belange wie die Forderung nach einem gleichberechtigten Zugang zu den Kunstakademien sowie zu den Entscheidungsgremien des Ausstellungsbetriebes einzutreten, riefen die Künstlerinnen eine eigene Korporation ins Leben.

Die Vereinsarbeit des badischen Künstlerinnenbundes war weitgehend von seinen beiden Vorsitzenden Eugenie Kaufmann und Dora Horn-Zippelius geprägt. Der Mannheimer Gründerin gelang es mit Hilfe ihrer zahlreichen Verbindungen, bedeutende Ausstellungen in Kunstvereinen, in Warenhäusern und bei Schwestervereinigungen zu arrangieren. 1915 sorgte sie sogar dafür, daß in Karlsruhe erstmals Werke von auswärtigen Künstlerinnen gezeigt wurden.

Der Tod von Eugenie Kaufmann im Jahre 1924 fiel mit den Krisenjahren der Weimarer Republik zusammen und bedeutete für den *Bund badischer Künstlerinnen* eine tiefe Zäsur. In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre war es für Dora Horn-Zippelius nach den großen Mitgliederverlusten und den unterbrochenen Kontakten zu den Schwestervereinen sehr schwer, das Vereinsleben wieder in Gang zu bringen. Der enge finanzielle Handlungsspielraum erlaubte bis in die 1930er Jahre kaum größere Aktivitäten.

Die Verbindung zur *Gemeinschaft deutscher und österreichischer Künstlerinnen aller Kunstgattungen* eröffnete die Möglichkeit zum Austausch von Kunstwerken und einen weiteren Aktionsradius. Die *Gedok* regte auch seinen badischen Fachverein dazu an, sich verstärkt für fördernde Mitglieder und für Künstlerinnen anderer Sparten zu öffnen. Mit zunehmender Professionalisierung und Normierung der *Gedok*-Verbandsarbeit geriet der *Bund badischer Künstlerinnen* jedoch in die Gefahr, seinen ursprünglichen Status als Berufsverein bildender und kunstgewerbetreibender Künstlerinnen zu verlieren.

Als mit der Machtübernahme Hitlers die Künstlerinnenvereinigungen gezwungen wurden, sich den neuen Richtlinien der Nationalsozialisten zu unterwerfen, vollzog der *Bund badischer Künstlerinnen* die Wende ohne Widerstände. Da mit Dora Horn-Zippelius eine engagierte Parteigängerin an der Spitze des Vereins saß, konnten die neu eingesetzten Kulturpolitiker direkten Einfluß auf die Korporation nehmen. Als aber die langjährige Vorsitzende nicht mehr als ausreichend linientreu galt und sich die Karlsruherin auch noch gegen die Eingliederung der Künstlerinnen in das *Deutsche Frauenwerk* zur Wehr setzte, konnte der Bund sein Vereinsleben nur noch bis 1938 aufrecht erhalten.

2 Der Frauenkunstverband

2.1 Auf dem Weg zum Frauenkunstverband

Schon wenige Monate nach der Konstituierung des *Bundes badischer Künstlerinnen* trafen sich im Februar 1913 Eugenie Kaufmann und Künstlerinnen der Kunstgruppe des *Deutschen Lyceum-Clubs* in Berlin in der preußischen Hauptstadt, um das zukünftige Arbeitsprogramm einer großen, frauenpolitisch aktiven Künstlerinnenorganisation, dem *Frauenkunstverband*, zu formulieren. Die Mannheimer Vorsitzende beabsichtigte, die Ziele des *Bundes badischer Künstlerinnen* auch auf der Reichsebene zu etablieren. Auf dem ersten Treffen in Berlin wurde ein provisorischer Hauptvorstand bestimmt, dem die Initiatorin Eugenie Kaufmann sowie die damals bekanntesten deutschen Künstlerinnen, Käthe Kollwitz und Dora Hitz angehörten.

Die eigentliche Gründung und erste Generalversammlung des *Frauenkunstverbandes* fand dann vom 3. bis 6. Mai 1913 in Frankfurt statt. Die Tagung wurde in Kooperation mit dem 1888 gegründeten *Verein Frauenbildung-Frauenstudium* durchgeführt.¹²⁷ Zu der „zahlreich besuchten ersten öffentlichen“¹²⁸ Veranstaltung des *Frauenkunstverbandes* waren viele kunstausübende Frauen aus dem ganzen Reich — darunter auch Vertreterinnen von Künstlerinnenvereinigungen — erschienen. Als Delegierte nahmen teil: Frieda Menshausen-Labriola¹²⁹ (1861–1939) und Martha Dehrmann¹³⁰ (*1863) von der Kunstkommission *Deutscher Lyceum-Club*, Erna von Parseval vom

¹²⁷Die Frauenfrage. Zentralblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine, 15. Jg., Nr. 5, 1.6.1913; Die Frauenbewegung. Revue für die Interessen der Frauen, 19. Jg., 1913, S. 95. — Die Kontakte zum *Frauenkunstverband* kamen möglicherweise über die Lebenspartnerin der Frankfurter Malerin Ottilie Roederstein zustande. Sie hieß Elisabeth Winterhalter und war Ärztin und Vorsitzende der Frankfurter Ortsgruppe des *Vereins Frauenbildung-Frauenstudium*. Nachdem sich die deutsche Frauenbewegung zunächst der Frage des allgemeinen Frauenstudiums gewidmet hatte, fiel ihr Blick erst spät auf die beschränkten Ausbildungsmöglichkeiten der bildenden Künstlerinnen, die im Widerspruch zu den Erwerbsmöglichkeiten der Frauenwelt in anderen Berufsfeldern standen. Der Berufsbildungsverein beabsichtigte, eine Petition an die Regierung und an die Volksvertretungen zu richten. Der Frauenkunstverband plante, sich dem Gesuch anzuschließen. — Deutscher Lyceum-Club, 9. Jg., Nr. 7, 1.7.1913.

¹²⁸Die Werkstatt der Kunst, 12. Jg, Heft 38, 16.6.1913.

¹²⁹Nach dem Studium in Kassel (Meisterschülerin von Friedrich August von Kaulbach), München, Weimar und Paris arbeitete sie als Malerin und Kunstgewerblerin in Kassel und Berlin.

¹³⁰Die gebürtige Frankfurterin wurde an der Königlichen Kunstakademie in Kassel ausgebildet, danach arbeitete sie in Berlin und in Kassel. Seit 1894 lebte sie als Malerin und Zeichenlehrerin in Berlin-Steglitz.

Bund badischer Künstlerinnen, Henni Kummerfeld (†1915) von der *Vereinigung Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*, Ida Dehmel vom *Bund niederdeutscher Künstlerinnen*, Frieda Best vom *Mainzer Künstlerinnenverein* und Anna Reinbach vom *Künstlerinnenverein Thüringen*.¹³¹ Unter den Teilnehmerinnen weilten profilierte Künstlerinnen wie Paula Monjé aus Düsseldorf (*1850) oder Ottilie Röderstein (1859–1937) aus Frankfurt. Auch junge Talente wie die Kunstgewerblerin Herta Koch aus Darmstadt waren in die hessische Stadt gekommen.¹³²

Die neue überregionale Berufsorganisation nahm sowohl einzelne Künstlerinnen als auch Künstlerinnenvereine aus Deutschland (und zeitweise auch aus dem Ausland) als Mitglieder auf. Das Programm sah vor, für die öffentliche Anerkennung künstlerischer Leistungen von Frauen einzutreten. Die Frauen forderten, stärker zur Mitarbeit in den Jurien, in den Ankauf- und Hängekommissionen sowie in den Wettbewerbsgremien herangezogen zu werden. Sie kritisierten, daß ihnen das Vollstudium an den Kunstakademien und die Lehrerlaubnis vorenthalten wurden. Der junge Verband beabsichtigte ferner, Verkaufsvermittlungs- und Fachauskunftsstellen einzurichten, günstige Ausstellungsgelegenheiten zu fördern und Künstlerinnenvereinigungen bei der Organisation von Ausstellungen zu helfen.¹³³

Bevor die geschichtliche Entwicklung des *Frauenkunstverbandes* dargestellt werden soll, ist es hilfreich, die Umstände, die zu dieser Verbandsgründung führten, darzulegen. Von Bedeutung für die Entstehung des Verbandes sind die zeitgenössische Situation der Frauen im Kunstbetrieb, die bisherigen Bemühungen um bessere und billigere Ausbildungsmöglichkeiten sowie die neuen Organisationsformen der Künstlerschaft.

Die Analyse des Kunstbetriebes vor dem Ersten Weltkrieg

Der Forderungskatalog des *Frauenkunstverbandes* wurde 1913 auf der Grundlage von zwei aktuellen Untersuchungen zur Ausbildungs- und Ausstellungssituation von Künstlerinnen im Deutschen Reich erstellt¹³⁴: Zum einen war dies der Aufsatz “Die Malerin und die Bildhauerin” von Eugenie Kaufmann, welcher im Jahre 1913 im ersten Band der Publikationsreihe “Das Frauenbuch”

¹³¹Neue Deutsche Frauenzeitung, 8. Jg., Nr. 23, 8.6.1913.

¹³²Die Frauenfrage, 15. Jg., Nr. 8, 16.7.1913.

¹³³Die Werkstatt der Kunst, 12. Jg., Heft 23, 3.3.1913.

¹³⁴Es ist davon auszugehen, daß sich auch die Vereinsziele des *Bundes badischer Künstlerinnen* an den beiden Publikationen orientierten.

veröffentlicht wurde.¹³⁵ Die Abhandlung kommentierte eine 1912 erstellte Erhebung zu den gegenwärtigen Ausbildungs-, Ausstellungs-, Verkaufs- und Organisationsmöglichkeiten für Frauen. Die zugrundeliegende Statistik war auf Betreiben der Kunstgruppe des *Deutschen Lyceum-Clubs* erarbeitet worden.

Die andere Untersuchung über das Kunststudium der Frauen wurde von Henni Lehmann¹³⁶ (*1862) durchgeführt. Die Ergebnisse trug die Blumen- und Stillebenmalerin auf der Tagung des Vereins *Frauenbildung–Frauenstudium* im Vorfeld der Gründung des *Frauenkunstverbandes* vor.¹³⁷ Henni Lehmann, die die sachliche Diskussion um die Zulassung von Studentinnen an den Kunsthochschulen anführte, verglich die verschiedenen privaten und öffentlichen Ausbildungsstätten für Künstlerinnen und arbeitete den Unterschied zwischen einem Studium an einer großen führenden Kunstakademie und den zahlreichen anderen Unterrichtsgelegenheiten heraus.

Die statistische Erhebung belegte es: Die Lage der Künstlerin war "enttäuschend und unbefriedigend"

Die Mannheimerin Eugenie Kaufmann beschrieb die schwierige Position von Frauen beim Bemühen, ihre Werke auf dem Kunstmarkt zu plazieren. Für diese Entwicklung machte sie unter anderem das ständige Anwachsen der Berufsgruppe verantwortlich.¹³⁸ Ein Vergleich der amtlichen Berufsstatistiken macht den Zuwachs an künstlerisch tätigen Frauen deutlich: Während 1902 im Bereich der bildenden Künste 1000 Malerinnen und Bildhauerinnen, 300 Musterzeichnerinnen und Kalligraphinnen sowie 400 sonstige künstlerische Frauenberufe gezählt wurden¹³⁹, wies die Berufszählung fünf Jahre später insgesamt

¹³⁵Kaufmann, Die Malerin und die Bildhauerin. In: Das Frauenbuch, S. 211–222.

¹³⁶Die gebürtige Berlinerin wirkte in Göttingen, in Rostock (Vorsitzende des Frauenvereins 1913), in Weimar und auf Hiddensee. In den 1920er Jahren war sie Vorsitzende des *Hiddensoer Künstlerinnenbundes*.

¹³⁷Die schriftliche Fassung des Vortrags wurde 1913 vom Verlag Alexander Koch in Darmstadt gedruckt: Lehmann, Henni, Das Kunst-Studium der Frauen. Ein Vortrag von Henni Lehmann. Veröffentlichung des Vereins Frauenbildung–Frauenstudium, Darmstadt 1913. — Inwieweit die Abhandlung von Lu Märten zu den gesellschaftlichen Bedingungen weiblichen Künstlertums diskutiert wurde, ist nicht auszumachen. — Lu Märten, Die Künstlerin. Eine Monographie, [Kleine Monographien zur Frauenfrage, 2. Bd.], München 1914 (1919).

¹³⁸Die Recherchierenden unter der Leitung von Frieda Menshausen-Labriola hatten sich die Mühe gemacht, die Frauennamen in Dresslers Kunstjahrbuch der Jahre 1909 (325 Frauennamen) und 1911 (544 Frauennamen) zu zählen. Sie machten eine Zunahme von 65 Prozent aus. Die Steigerungsrate ist gleichzeitig ein Beleg dafür, daß sich die Künstlerorganisationen stärker den Berufskolleginnen geöffnet hatten und deshalb die Frauennamen über die Mitgliedslisten zur Veröffentlichung bei Dressler gelangen konnten.

¹³⁹Handbuch der Frauenbewegung. Teil 4: Die deutsche Frau im Beruf, S. 357.

2004 Künstlerinnen aus. Davon gingen 1874 Frauen hauptberuflich und 130 nebenberuflich der Malerei und der Bildhauerei nach. Bei einer Gesamtzahl von 14 610 Kunstschaffenden betrug der Frauenanteil 13,7 Prozent.¹⁴⁰

Die überproportionale Zunahme von Berufstätigen im Bereich der bildenden Kunst wurde am Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur unter den Frauen, sondern allgemein beklagt. Der Konkurrenzdruck wurde für die Notlage in den Kunstberufen mitverantwortlich gemacht. Der Ansturm auf die künstlerischen Berufe verband sich jedoch bei den Frauen mit der Kritik am “massenhafte[n] Zuströmen unbegabter Elemente”¹⁴¹. Aus Mangel an standesgemäßen Erwerbsalternativen wählten viele gebildete Töchter eine künstlerische Laufbahn selbst dann, wenn eine außerordentliche Begabung nicht vorhanden war. Henni Lehmann bezeichnete diese Art von Dilettantismus als “ein[en] schlimme[n] Rest der ästhetisierenden Erziehung der höheren Tochter, für die etwas Singen, etwas Klavierspielen, etwas Zeichnen, etwas Malen zur erfreulichen Abrundung der allgemeinen Bildung gehörte”¹⁴².

Bereits Sabine Lepsius (1864–1942) hatte auf dem internationalen Frauenkongress des Jahres 1904 in Berlin vor der Gefahr des Dilettantismus eindringlich gewarnt: “Ein ganzes Heer von Dilettantinnen drängt sich gewaltsam in die Reihe der Künstler und Künstlerinnen, treibt dort sein Wesen und schädigt auf das Bedenklichste das Ansehen der Künstlerinnen.”¹⁴³ Ihr Vorschlag lautete deshalb, sich von Frauenausstellungen und Frauenvereinigungen zurückzuziehen und statt dessen um die Mitgliedschaft und Ausstellungsbeteiligung bei denjenigen Künstlervereinigungen zu bitten, die sich Frauen gegenüber nicht ablehnend verhielten. Dies war auch die Argumentationsbasis des *Bundes deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* und seiner Zweigvereine, welche sich vehement dafür einsetzten, in den Kunstbetrieb der Männer integriert zu werden.

Die Lage auf dem Ausstellungssektor war keineswegs rosig. Eugenie Kaufmann beurteilte 1913 die Ausstellungserfolge der Frauen “enttäuschend und unbefriedigend”¹⁴⁴. Bei Ausstellungen würden nur drei bis zehn Prozent der Kunstwerke aus Frauenhand stammen. Bei den Präsentationen der Künstler-

¹⁴⁰Kaufmann, Die Malerin und die Bildhauerin. In: Frauenbuch, S. 212; vgl. auch Anna Geyer, Die Frauenerwerbsarbeit in Deutschland, Jena 1924, S. 41.

¹⁴¹Illustriertes Konversationslexikon der Frau, Bd. 1, S. 828.

¹⁴²Henni Lehmann, Aus dem Frauenberufsleben. Das Studium der bildenden Kunst. In: Jahrbuch der Frauenbewegung 1914, S. 119.

¹⁴³Der Internationale Frauen-Kongress in Berlin 1904. Bericht mit ausgewählten Referaten. Hg. im Auftrage des Vorstandes des Bundes Deutscher Frauenvereine von Marie Stritt, Berlin 1904, S. 264.

¹⁴⁴Kaufmann, Die Malerin und die Bildhauerin. In: Frauenbuch, S. 212.

vereine seien nur zwei bis acht Prozent der malerischen Werke von Künstlerinnen.¹⁴⁵ Noch düsterer beschrieb die Autorin die Verkaufsaussichten. Als besonders schwierig bezeichnete sie die Absatzmöglichkeiten für monumentale Studien und große Plastiken. Eine ähnlich schlechte Note wie der Ausstellungsbetrieb und der Kunsthandel erhielten die Kunstzeitschriften, die kaum Abbildungen und Besprechungen zeitgenössischer Frauenkunst veröffentlichten.

Aufgrund der unsicheren ökonomischen Lage empfahl die Mannheimer Bildhauerin und Grafikerin das künstlerische Studium zunächst mit einer kunstgewerblichen Schulung zu beginnen oder zusätzlich das Examen zur Zeichenlehrerin abzulegen. Dadurch würden weitere Verdienstmöglichkeiten offenstehen, wenn der Erfolg in der freien Kunst ausbliebe, so Kaufmann.¹⁴⁶

Die Vorsitzende des *Bundes badischer Künstlerinnen* vergaß in ihrem Artikel nicht, auf die deutschen und europäischen Überblicksausstellungen von Frauenkunst hinzuweisen. Sie erinnerte an die Veranstaltungen, die 1906 in Paris¹⁴⁷, 1911 in Wien¹⁴⁸ und 1912 in Berlin¹⁴⁹ und in Dresden große Resonanz gefunden hatten. Sie erwähnte außerdem die verschiedenen Künstlerinnenvereine, die eigene Ausstellungsgelegenheiten oder Verkaufsstellen organisierten.¹⁵⁰ Die Vereinsschauen brachte sie mit dem Begriff "Ausstellungsfürsorge"¹⁵¹ in Verbindung und deutete damit an, daß in diesem Organisationsrahmen die Mildtätigkeit eine größere Rolle als der Qualitätsgedanke spielte.

¹⁴⁵Ebd., S. 212 und S. 216.

¹⁴⁶Diese Empfehlung lehnte Henni Lehmann ab. Sie begriff das Kunstgewerbe als ein Arbeiten mit dem Material, die freie Kunst dagegen als eine Arbeit über das Material hinaus. Deshalb konnte in ihren Augen die fachliche Ausbildung nicht die gleiche und deshalb auch nicht austauschbar sein. — Lehmann, Das Studium der bildenden Kunst. In: Jahrbuch der Frauenbewegung 1914, S. 117.

¹⁴⁷Die französische Zeitschrift *Le Gaulois* schrieb 1906 einen internationalen Wettbewerb für künstlerische Arbeiten aus. Die Ausstellung fand im Frühjahr 1906 in Paris statt. — Die Werkstatt der Kunst, 5. Jg., Heft 18, 29.1.1906.

¹⁴⁸Ausstellung "Die Kunst der Frau" in der *Wiener Secession*, veranstaltet von der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*.

¹⁴⁹Die Ausstellung "Die Frau in Haus und Beruf", veranstaltet vom *Deutschen Lyceum-Club*. Ein Teil der Schau wanderte weiter nach Dresden.

¹⁵⁰Kaufmann erwähnte mit keinem Wort die Damenakademien der Künstlerinnenvereine. Möglicherweise scheute sie davor zurück, sich zur Qualität dieser künstlerischen Ausbildungsstätten zu äußern.

¹⁵¹Kaufmann, Die Malerin und die Bildhauerin. In: Frauenbuch, S. 216.

Weitere "beste" Werke "werden noch kommen, wenn erst ... den Frauen die vollwertige Ausbildung wie dem Manne erschlossen wird."

Die Situation im Ausbildungsbereich war für Frauen ebenso unbefriedigend wie die Einkommensverhältnisse und die Ausstellungspraxis. Erschwerend wirkte sich auf die Berufsausübung zusätzlich die diskriminierend empfundene Behandlung von Frauenkunst aus. Denn obwohl zahlreiche Künstlerinnenvereinigungen ins Leben gerufen worden waren und die Damenakademien und Aktkurse der Frauenkorporationen die Aus- und Fortbildungsmöglichkeiten von Künstlerinnen sicherten, hielten sich Vorbehalte gegenüber künstlerischer Frauenarbeit. Tatsächlich war das allgemeine künstlerische Niveau durch die Ausbildungsinitiativen der letzten Jahrzehnte gestiegen, aber es zeigte sich, daß dieser Erfolg nicht ausreichte, um die Argumente der Skeptiker zu widerlegen. Immer wieder von Neuem wurden selbst erfahrene und reife Künstlerinnen mit dilettantischer Frauenarbeit in Verbindung gebracht; die Abgrenzung zu minderwertigen Arbeiten von Geschlechtsgenossinnen gelang keineswegs. Henni Lehmann äußerte verbittert: "Dies überwuchernde modische Dilettantentum hängt ohnehin wie ein Bleigewicht an der guten ernsthaften Frauenkunst und drückt ihre Stellung im Kunstleben."¹⁵²

Die Protagonistinnen des *Frauenkunstverbandes* machten für diese Zustände den von "Willkür und Zufall abhängige[n]"¹⁵³, ungeschützten Ausbildungsweg von Frauen verantwortlich. "Und diese Unsicherheit in den Ausbildungsverhältnissen ergibt nicht selten eine gewisse Unsicherheit in der künstlerischen Produktion"¹⁵⁴, folgerte Henni Lehmann. "Weil den Frauen in der Mehrzahl die staatlichen Bildungswege verschlossen sind, darum leisten viele wenig, darum bleiben viele auf einem niedrigen Niveau stehen, darum strömen überhaupt viele Minderbegabte dem Berufe zu."¹⁵⁵ Auch Eugenie Kaufmann hob in ihrem Aufsatz aus dem Jahre 1913 die ungeheure Bedeutung guter Unterrichtskurse hervor: "... wo solche fehlen, entsteht ein Tiefstand der Kunst". Ungenügende Schulung fördere "bei den Frauen dilettantisches Spielen mit der Kunst"¹⁵⁶, urteilte sie.

Zahlreiche Beispiele gelungener Kunstwerke aus den vergangenen Epochen dienten ihr als Beweis für die hochstehenden Leistungen früherer Frauengene-

¹⁵²Lehmann, Das Studium der bildenden Kunst. In: Jahrbuch der Frauenbewegung 1914, S. 119.

¹⁵³Die Frauenfrage, 15. Jg., Nr. 7, 1.7.1913.

¹⁵⁴Ebd.

¹⁵⁵Lehmann, Das Studium der bildenden Kunst. In: Jahrbuch der Frauenbewegung 1914, S. 120.

¹⁵⁶Kaufmann, Die Malerin und die Bildhauerin. In: Frauenbuch, S. 212f.

rationen auf dem Gebiet der Kunst. Damals, bevor die Gründung der Akademien und damit der Ausschluß von Frauen erfolgt war, sei den angehenden Künstlerinnen eine qualitativ hochstehende Ausbildung in den Werkstätten ihrer Familien zuteil geworden.

Das Wissen um die historischen Leistungen von Künstlerinnen spielte eine wichtige Rolle bei der Gründung des *Frauenkunstverbandes*. Eugenie Kaufmann und auch andere Frauen sorgten durch Lichtbildervorträge dafür, daß die Kenntnisse über ältere Frauenkunstwerke verbreitet wurden.¹⁵⁷ Die kunstgeschichtlichen Exkurse bewiesen, daß bei entsprechender guter Ausbildungsförderung auch gute Kunst erzeugt werden könne. Eugenie Kaufmann prophezeite: "Beste Werke sind so geschaffen, beste werden noch kommen, wenn erst, wie zu erhoffen, den Frauen die vollwertige und gleichberechtigte künstlerische Ausbildung wie dem Manne erschlossen wird."¹⁵⁸ Der Blick in die Geschichte zeigte außerdem, daß es sich bei den künstlerischen Frauenberufen nicht um neue weibliche Berufsfelder handelte, sondern um Berufe mit Tradition, die zu allen Zeiten und in allen Ländern von Frauen ausgeübt worden waren.

Aus dieser Einsicht speiste sich das Selbstbewußtsein der Frauen, die um 1913 eine neue Offensive gegen die männlichen Kunstbastionen starteten. Aus den frühen Ansätzen einer von Frauen vorgenommenen Kunstgeschichtsschreibung ließ sich deshalb nicht nur die Forderung nach frauenfreundlicheren Ausbildungsstrukturen ableiten, sondern auch das Bewußtsein der Frauen dafür schärfen, daß das bereits über Jahrhunderte existierende Berufsbild der Künstlerin nicht neu geschaffen, sondern dieses Betätigungsfeld zurückerobert werden müsse.

Das akademische Kunststudium wurde für viele Frauen zum Dreh- und Angelpunkt, um Vorbehalten und Einschränkungen künftig begegnen zu können. Sie waren überzeugt, daß nur ein umfassender akademischer Unterricht den

¹⁵⁷So hielt die Mannheimer Vorsitzende am 26. November 1912 bei der Kunstkommission des *Deutschen Lyceum-Clubs* den Lichtbildervortrag "Die Frau in der bildenden Kunst" und zeigte eine Ausstellung historischer und moderner Kunst. Es ist zu vermuten, daß Eugenie Kaufmann bei diesem Zusammentreffen auch die Ziele des gerade gegründeten *Bundes bairischer Künstlerinnen* vorstellte und für ihre Idee eines überregionalen Zusammenschlusses warb. Auch bei der Generalversammlung 1913 in Frankfurt zeigte Kaufmann Lichtbilder von Werken bildender Künstlerinnen. Am 28.5.1913 war Eugenie Kaufmann mit dem bereits bekannten Vortrag über die "Werke bildender Künstlerinnen aller Zeiten" zu Gast bei den Düsseldorfer Künstlerinnen und erläuterte ihnen die Ziele des *Frauenkunstverbandes*. — *Deutscher Lyceum-Club*, 8. Jg., Nr. 11, 1.1.1912; *Neue Deutsche Frauenzeitung*, 8. Jg., Nr. 22, 1.6.1913.

¹⁵⁸*Neue Deutsche Frauenzeitung*, 8. Jg., Nr. 22, 1.6.1913.

Vorwurf der mangelhaften Ausbildung und des Dilettantismus beseitigen werde: “Da es der Frauenkunstverband als seine große ideale Aufgabe betrachtet, für die Hebung des Berufes und des Ansehens der Künstlerin einzutreten und zu diesem Zweck die Künstlerinnen zu einer Organisation zusammenzufassen, muß er für das der Ausbildung der Künstler gleichwertige Studium eintreten.”¹⁵⁹ Deshalb wurde mit ungeheurem Druck daran gearbeitet, die Ausbildungssituation zu verändern. In diesem Sinne wirkte auch die 1913 veröffentlichte Streitschrift von Henni Lehmann.

*Die erfolglosen Bittschriften zur Erlangung des Kunsthochschulstudiums
in den Jahren 1904 bis 1908*

Als kurz vor dem Ersten Weltkrieg durch die öffentliche Propaganda der Druck auf die Entscheidungsträger für ein Frauenkunststudium erhöht wurde, waren bereits drei Petitionen gescheitert. In den Jahren 1904, 1905 und 1907/1908 waren entsprechende Bittschriften abgesandt worden.¹⁶⁰ Das erste Gesuch im Jahre 1904 unterzeichneten 92 Künstlerinnen — darunter viele Mitglieder des Berliner Künstlerinnenvereins und der Kunstgruppe des *Deutschen Lyceum-Clubs*¹⁶¹. Anton von Werner (1843–1915), der Direktor der Königlichen Akademie der Künste in Berlin, schmetterte die Bitte mit einem knappen Hinweis auf den betreffenden Paragraphen der Statuten, welcher Kunstschülerinnen den Zutritt verbot, auf recht unhöfliche Weise ab.

In einem zweiten Anlauf bauten die Künstlerinnen ihre Argumente für das akademische Frauenstudium aus. Die nächste Petition, die dem Preußischen Kultusministerium im Februar 1905 überreicht wurde, unterstützten 204 Personen. Dieses Mal unterschrieben eine große Anzahl von namhaften Vertrete-

¹⁵⁹Der Deutsche Künstler, 1. Jg., Nr. 4, 15.7.1914.

¹⁶⁰Ausführliche Darstellung vgl. Ulrike Krenzlin, “Auf dem ersten Gebiet der Kunst ernst arbeiten”. Zur Frauenausbildung im künstlerischen Beruf. In: Profession ohne Tradition, S. 73–87; vgl. auch Abschriften von Petitionen und Debatten in: Die bildende Künstlerin, S. 321–329.

¹⁶¹Die Petition vom 21. Juni 1904 unterschrieben unter anderem Eva Stort, Käthe Kollwitz, Dora Hitz, Julie Wolfthorn, Luise Begas–Parmentier, Sabine Lepsius. Das Gesuch um Zulassung begründeten die Frauen mit dem Hinweis auf Gleichbehandlung mit den Studentinnen, die an der Königlichen Akademischen Hochschule für Musik aufgenommen wurden. Vorausgegangen war ein Vortrag von Marie von Keudell, Grafikerin und Mitglied im Berliner Künstlerinnenverein (Vorsitzende 1910 bis 1913) auf dem Internationalen Frauenkongreß 1904 in Berlin über die Ausbildungsmöglichkeiten für Malerinnen in Deutschland. Veröffentlicht in: Der Internationale Frauenkongress in Berlin 1904, S. 249–252. — Abdruck des Vortrages in: Die bildende Künstlerin, S. 289–291; vgl. auch Krenzlin, Zur Frauenausbildung. In: Profession ohne Tradition, S. 83.

rinnen der Berliner Kunstszene¹⁶². In der Bittschrift machten die Künstlerinnen darauf aufmerksam, daß ein Privatstudium einen deutlich höheren finanziellen Aufwand für Kunststudentinnen bedeute als der Besuch der Kunstakademie. Außerdem verwiesen sie auf den qualifizierteren Unterricht an den staatlichen Schulen. Den Beratungen im preußischen Abgeordnetenhaus, im Kultusministerium und im Lehrerkollegium der Akademie folgte eine abschlägige Antwort: Man könne durch ein Akademiestudium den weiblichen Dilettantismus in der Kunst nicht weiter fördern. Außerdem sei eine durch den Zustrom von Studentinnen notwendig werdende Erweiterung der Akademie nicht finanzierbar, so die Begründung. Bei den Erörterungen spielten auch die Fragen der künstlerischen Überproduktion, der Sittlichkeit, der Koedukation und der angeblich mangelnden künstlerischen Begabung des weiblichen Geschlechts eine Rolle.

Einen dritten Anlauf zur Aufhebung der Studienbeschränkungen in Dresden, Berlin und Düsseldorf startete der *Verband Norddeutscher Frauenvereine* mit Eingaben 1907 an das Königlich Sächsische Ministerium des Innern¹⁶³ sowie 1908 an das preußische Ministerium und Abgeordnetenhaus¹⁶⁴. Die Künstlerinnen mußten die Erfahrung machen, daß der zuständige Minister die Bitte mit der gleichen Begründung wie bereits drei Jahre zuvor ablehnte. Wieder machte er Raumnot geltend und äußerte die Befürchtung, der Dilettantismus werde sich durch die Öffnung der betreffenden Ausbildungsstätten ausbreiten.

¹⁶²Eva Stort, Maria von Keudell, Clara Elisabeth Fischer, Sabine Reicke, Julie Wolfthorn, Hedwig Weiss, Dora Hitz, Sabine Lepsius, Cornelia Paczka-Wagner, Käthe Kollwitz, Luise Begas-Parmentier, Marie von Bunsen. Diese Namen sollten für die Ernsthaftigkeit der Bestrebungen bürgen. — Abdruck in: Die bildende Künstlerin, S. 321f. — Die Originalschrift befindet sich im Archiv der Hochschule der Künste Berlin.

¹⁶³Vgl. Werner Reimann, Über den Kampf der Frauen in Deutschland um akademische Ausbildung auf dem Gebiet der bildenden Kunst. Untersucht und dargestellt an der Geschichte der Dresdner Kunstakademie nach 1900. [Studien zur Geschichte der Hochschule für Bildende Künste, Dresden, Heft 1]. Maschinenschriftl. Manuskript, Dresden 1983, S. 2f. — Die Originalschrift siehe Archiv-Akte der Hochschule für Bildende Künste Dresden Nr. 0301/1240.

¹⁶⁴Abdruck der Petition in: Neue Bahnen. Organ des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins, 43. Jg., Nr. 12, 15.6.1908. — Die Petition wurde unterstützt vom *Allgemeinen Deutschen Frauenverein*, dem *Rheinisch-Westfälischen Frauenbund*, dem *Verein Frauenbildung-Frauenstudium* und dem *Deutsch-Evangelischen Frauenbund*. Der 1902 gegründete *Verband Norddeutscher Frauenvereine* bildete das Forum von 43 norddeutschen Frauenvereinen, die im *Bund Deutscher Frauenvereine* organisiert waren. — Abdruck der Abgeordnetendebatte in Preußen in: Die Werkstatt der Kunst, 7. Jg., Heft 30, 27.4.1908.

*Die akademische Ausbildung als "Schutz gegen dilettantische Arbeit".
Ein Vergleich zwischen dem privaten und öffentlichen Kunstunterricht.*

Die Wortführerin in der Frage der Zulassung zum Studium Henni Lehmann machte sich 1913 die Begründung der verantwortlichen Politiker und Akademiendirektoren zu eigen, um das Ansinnen der Künstlerinnen zu untermauern: Sie argumentierte, "daß gerade die akademische Zucht und folgerichtige Ausbildung . . . noch am ersten einen Schutz gegen dilettantische Arbeit"¹⁶⁵ bieten würde.

Der Hinweis auf die Verweigerung der bestmöglichen Ausbildung als Ursache für die mangelhafte Leistungsfähigkeit der bildenden Künstlerinnen erlaubte es, den Disput um generelle Fähigkeiten des weiblichen Geschlechts hochwertige Kunst zu schaffen auf den Zeitpunkt zu verschieben, an dem die gleichberechtigte Behandlung von Mann und Frau in künstlerischen Ausbildungsfragen erreicht war.¹⁶⁶ Mit diesem Schachzug entzogen sich die Künstlerinnen zunächst der Diskussion um die schöpferischen Fähigkeiten von Frauen, wenngleich ihre Position in dieser Frage feststand: Sie widersprachen der Auffassung, die künstlerische Begabung sei vom Geschlecht abhängig.

Der Preis für diese Taktik war die Entwertung der bereits bestehenden Ausbildungsmöglichkeiten, darunter die Damenakademien, welche von den Künstlerinnenvereinen in Berlin und in München mit Hilfe staatlicher Subventionen unterhalten wurden. Henni Lehmann bezeichnete in ihrem Vortrag den Unterricht an den öffentlichen Hochschulen als den billigsten, systematischsten und gründlichsten. Doch die Vorteile der staatlichen Ausbildungsstätten könnten die Studentinnen kaum nutzen, denn die großen Akademien in Berlin, München, Düsseldorf, Dresden und Karlsruhe ließen im Gegensatz zu den Akademien in Stuttgart, Weimar, Kassel, Breslau und Königsberg keine Frauen zum Studium zu. Und die frauenfreundlicheren Kunsthochschulen machten unterschiedliche Einschränkungen hinsichtlich der Ausbildungsziele und -länge, des Unterrichtsumfangs oder Anzahl der zugelassenen Studentinnen.¹⁶⁷ Die zahlreichen Ateliers und -schulen dagegen, die von malenden oder bildhauerisch tätigen Privatpersonen unterhalten wurden, würden höhere Studien-

¹⁶⁵Henni Lehmann, Frauenstudium II. In: Die Werkstatt der Kunst, 12. Jg., Heft 19, 3.2.1913.

¹⁶⁶"Wie weit Frauen in der Kunst originell schöpferisch und zu Höchstleistungen befähigt sind, ist nicht zu beurteilen, solange ihnen nicht volle Ausbildungsmöglichkeiten offen stehen." — Lehmann, Das Kunst-Studium der Frauen, S. 27.

¹⁶⁷Zu den Einschränkungen siehe: Lehmann, Das Kunst-Studium der Frauen, S. 3f.; vgl. Wolff-Thomsen, Lexikon Schleswig-Holsteinischer Künstlerinnen, S. 14–32.

gebühren verlangen und eine “vielfach uneinheitlich[e] und nicht genügend systematisch[e]”¹⁶⁸ Ausbildung bieten sowie eine ungenügende Auslese bei der Aufnahme von Studierwilligen treffen. Auch die Damenakademien könnten den Akademieunterricht nicht ersetzen, so die Ansicht von Henni Lehmann. Zwar beeilte sie sich, den Vereinsschulen größte Anerkennung auszusprechen und ihr mögliches Verschwinden zu bedauern, denn es konnte nicht das Ziel der Künstlerinnen sein, ihre eigenen Selbsthilfeeinrichtungen durch Kritik am Ausbildungsniveau zu schädigen. Bemängelt wurden aber trotzdem die höheren Kosten und die unvollkommenere künstlerische Ausbildung aufgrund einer geringeren Anzahl von Unterrichtsstunden, von Lehrfächern und von Lehrmaterialien. Weil bei der Argumentation für die angestrebte Zulassung zum Studium an einer staatlichen Anstalt unterschwellig immer auch Kritik an den privaten Schulen mitschwang, hatten der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* und der *Künstlerinnenverein München* unter anderem Hemmungen, sich in der Öffentlichkeit in der Akademiefrage zu äußern. Ihnen mußte daran gelegen sein, ihre Ausbildungsanstalten zu schützen und fortzuentwickeln. Die Initiative ergriffen deshalb nur einzelne Mitgliedsfrauen dieser Künstlerinnenkorporationen, welche von der Frauenbewegung, vor allem aber vom *Verband norddeutscher Frauenvereine* und vom Verein *Frauenstudium-Frauenbildung* unterstützt wurden.

Von den “Wünsche[n] für Verbesserungen” zum Forderungskatalog des Frauenkunstverbandes

Eugenie Kaufmann beurteilte die Ausbildungssituation in Deutschland positiver als Henni Lehmann: “Zur Zeit fehlt es den Frauen nicht an guten Kunstbildungsstätten”¹⁶⁹, war ihr Fazit. Dabei hatte sie die Vielzahl an privaten, aber auch öffentlichen künstlerischen Unterrichtsstätten im Auge, wie zum Beispiel die kunstgewerblichen Anstalten, die Zeichenlehrerinnenseminare, ja auch einzelne Kunsthochschulen wie die Königliche Kunstschule in Berlin, das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt oder die Königliche Kunstakademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig. Dem Interessenkonflikt der

¹⁶⁸Lehmann, *Das Kunst-Studium der Frauen*, S. 26.

¹⁶⁹Kaufmann, *Die Malerin und die Bildhauerin*. In: *Frauenbuch*, S. 213. — Ein Nachweis der “öffentlichen Unterrichtsanstalten, an welchen Schülerinnen zum Kunststudium oder zu Kunstfachkursen” zugelassen wurden, war dem Aufsatz beigelegt. Die Liste führte knapp 70 Unterrichtsanstalten in 44 deutschen Städten auf. Das Handbuch der Frauenbewegung veröffentlichte bereits 1902 eine überaus detaillierte Ausführung über Ausbildungsgelegenheiten in künstlerischen Fächern. — Vgl. *Handbuch der Frauenbewegung*, 4. Teil: *Die deutsche Frau im Beruf*, S. 366–341.

Künstlerinnen, einerseits das Frauenkunststudium an staatlichen Einrichtungen zu fordern und andererseits die privaten Vereinstalten zu erhalten, ging Eugenie Kaufmann nicht weiter nach. Sie richtete ihr Augenmerk auf diejenigen Gebiete des Kunstlebens, welche bisher kunstausübenden Frauen verschlossen geblieben waren. Sie zählte die Bereiche nüchtern und kurz auf: die "Organisation fast aller großen Ausstellungen", die "Jury aller großen öffentlichen Wettbewerbe", die "städtische Kunstverwaltung" sowie die Studienplätze und die Lehrstühle "an vielen öffentlichen Kunstschulen"¹⁷⁰.

Aus der Zusammenschau der unbefriedigenden Zustände formulierte die Mannheimerin "Wünsche für Verbesserungen"¹⁷¹: Frauen sollten zukünftig bei der Organisation großer Ausstellungen hinzugezogen werden. Sie empfahl den Künstlerinnen nur in solche Künstlerorganisationen einzutreten, in denen ihnen eine gleichberechtigte Stellung zukomme. Des weiteren sprach sie sich für die Beteiligung von Frauen an den Beratungen der städtischen Kunstkommissionen aus, die über künstlerische Fragen, Aufträge und Ankäufe entschieden. Die Lehrbefugnis von Frauen an den höheren Kunstanstalten schien ihr ebenso unverzichtbar wie der gleichberechtigte Zugang der Studentinnen zu den öffentlichen Kunstschulen, wo Männer und Frauen gemeinsam unterrichtet werden sollten. Weiterhin regte sie an, eine illustrierte Zeitschrift zu gründen, "die regelmäßig einen Gesamtüberblick über alle modernen Frauenkünste, Musik, Literatur, Bühne, bildende Kunst und dergl."¹⁷² biete.

Diesen Impuls griff übrigens Elfriede Lerche auf und brachte 1913 die Zeitschrift *Die Künstlerin* heraus (siehe Abbildung 13). Leider hielt sich das Blatt nicht lange am Markt, und sein Erscheinen wurde nach neun Heften noch im gleichen Jahr wieder eingestellt.¹⁷³

Die wirtschaftlichen Verbände und der Frauenkunstverband

Die Gründung eines überregionalen Künstlerinnenverbandes in Deutschland ist unmittelbar mit der Entstehung einer neuen Organisationsform von Künstlerkorporationen, den sogenannten wirtschaftlichen Verbänden, verbunden. Die Bestrebungen der kurz vor dem Ersten Weltkrieg entstandenen ökonomisch orientierten Verbände, welche sich in den großen Kunststädten München, Ber-

¹⁷⁰Kaufmann, *Die Malerin und die Bildhauerin*. In: *Frauenbuch*, S. 213.

¹⁷¹Ebd. S. 217.

¹⁷²Ebd.

¹⁷³*Die Künstlerin*, 1. Jg., Nr. 1–9, 1913. — Trotz angestrebter Bemühungen konnte nur das Heft Nr. 3 im Literaturarchiv Marbach auffindig gemacht werden. Die Zeitschrift erschien im Berliner Verlag Beyer & Boehme.

lin, Dresden, Frankfurt und Hamburg gebildet hatten, gingen dahin, die ganze Künstlerschaft in wirtschaftlichen, sozialen und gesetzgeberischen Angelegenheiten zu vereinen. Die Existenzprobleme einer notleidenden Künstlerschaft, die über keine ausreichende soziale Sicherung verfügte, verlangte nach neuen Korporationsformen mit neuen Inhalten. Die Fragen des Ausstellungswesens und der Jurierung ignorierend, sollten die neuen wirtschaftlichen Vereinigungen unter anderem Sorge tragen für Wohlfahrtseinrichtungen (z.B. Krankenkasse), für Rechtsschutz, für die Vertretung der Rechte der Künstlerschaft gegenüber dem Gesetzgeber, für kostengünstigere Malutensilien und Speditionsbedingungen sowie für verbesserte Verlags- und Reproduktionsrechte.

Dem Bemühen um wirtschaftliche und soziale Interessenvertretung für alle Künstler und Künstlerinnen lag die allgemeine schlechte Verkaufssituation zugrunde. Eine Untersuchung über die Einkommensverhältnisse der Berliner Künstlerschaft legte erstmals offen, wie viele Kunstschaffende mit einem Jahresverdienst von weniger als 1200 Mark ihren Lebensunterhalt bestreiten mußten. Es waren dies bei 329 befragten Malern 20 Prozent. Gleichzeitig offenbarte die Statistik — allerdings ohne daß dieses Phänomen zum allgemeinen Diskussionsstoff wurde — die deutlich schlechtere ökonomische Situation der bildenden Künstlerinnen. Von den 67 Malerinnen, die an der Umfrage teilnahmen, gehörten 33 Prozent zu dieser Gruppe der Geringverdienenden.¹⁷⁴ Henni Lehmann stellte fest, daß “wenn aber schon für den Mann die berufliche Unsicherheit und Not eine schwere ist, so ist sie naturgemäß noch größer für die Frau, der Kampf . . . der härtere.”¹⁷⁵ Unter der zunehmenden materiellen und ideellen Not litten die Künstlerinnen am Beginn des 20. Jahrhunderts stärker als ihre männlichen Kollegen, so daß vor dem Ersten Weltkrieg die Rede davon war, daß in ihren Kreisen eine “allgemeine Depression und Resignation”¹⁷⁶ zu beobachten sei.

Die neugegründeten Wirtschaftskorporationen waren allen Künstlerinnen zugänglich, es gab keine Aufnahmebeschränkungen. Dennoch schlossen sich die bildenden Künstlerinnen zusammen, um eine gesonderte Organisation

¹⁷⁴Der Anteil der Künstlerinnen, die Jahreseinnahmen von 1200 Mark bis 2000 Mark verzeichnen konnten, belief sich auf 17 Prozent. Die nächste Stufe von einem Einkommen bis 4000 Mark erreichten nur noch 15 Prozent der Künstlerinnen, während 31 Prozent der männlichen Kollegen Verkaufserlöse in dieser Höhe verbuchen konnten. Immerhin noch 13 Prozent der Maler verfügten über Jahreseinnahmen von bis zu 7000 Mark, bei den Malerinnen waren dies nur 5 Prozent. — Die Werkstatt der Kunst, 12. Jg., Heft 29, 14.4.1913.

¹⁷⁵Die Frauenfrage, 15. Jg., Nr. 7, 1.7.1913.

¹⁷⁶Deutscher Lyceum-Club, 9. Jg., Nr. 7, 1.7.1913.

zur "Besserung der wirtschaftlichen Lage und ...Hebung des beruflichen Ansehens"¹⁷⁷ zu schaffen. Sie betonten aber gleichzeitig, daß ihr Frauenverband keine "dauernde Absonderung anstrebe, sondern stets bereit sei, Hand in Hand mit den bestehenden Künstlervereinigungen zu arbeiten."¹⁷⁸ Der Aufbau einer weiblichen Interessengemeinschaft war also nicht als Verweigerung bzw. Beendigung gemeinsamer Gremienarbeit in den wirtschaftlichen Interessenvertretungen zu verstehen. Die angestrebte "Verständigung und Zusammenarbeit"¹⁷⁹ mit den wirtschaftlichen Korporationen sah so aus, daß einzelne Mitglieder des *Frauenkunstverbandes* in den Vorständen der 1913 neugebildeten *Wirtschaftlichen Verbände der bildenden Künstler* in Berlin und in Karlsruhe saßen.¹⁸⁰

Den Frauen war ihre Sonderstellung im Kunstbetrieb, die sie innerhalb der Künstlerschaft aufgrund ihrer eingeschränkten Ausbildungs- und Ausstellungsmöglichkeiten und ihres Minderheitenstatus einnahmen, sehr wohl bewußt. Sie unterschieden genauso wie ihre männlichen Kollegen zwischen allgemeinen und spezifisch weiblichen Belangen. Deshalb verfolgten sie eine Doppelstrategie: Einerseits die Zusammenarbeit mit den wirtschaftlichen Vereinigungen in Angelegenheiten, die alle Kunstschaffenden betrafen, und andererseits eine eigene Organisation für die ausschließlich Frauen betreffenden Berufsfragen. "Die Sonderinteressen der bildenden Künstlerinnen innerhalb des allgemeinen Kunstlebens"¹⁸¹ bezogen sich vor allem auf den Hochschulzugang und auf die Mitbestimmung im Kunstbetrieb.

Martha Dehrmann begründete die Initiative auf der ersten Generalversammlung des *Frauenkunstverbandes* damit, daß die Künstlerinnen nicht erwarten würden, "daß die Künstler auch für alle unsere Wünsche in stärkstem Maße miteintreten"¹⁸². Die Künstlerinnen hatten die Erfahrung

¹⁷⁷Ebd.

¹⁷⁸StA H, 331-3 Politische Polizei, SA 2012.

¹⁷⁹GLA 235/5914, Flugblatt 1913.

¹⁸⁰Deutscher Lyceum-Club, 10. Jg., Nr. 2, 1.2.1914. — Käthe Kollwitz und Frieda Menshausen-Labriola gehörten sogar zum Berliner Gründungskomitee. Menshausen-Labriola wurde zur Schriftführerin gewählt. Es saßen in der badischen Gründungskommission: Dora Horn-Zippelius für den *Bund badischer Künstlerinnen*, Eugenie Kaufmann für den *Frauenkunstverband* und Maria Waag für den *Malerinnenverein Karlsruhe*. Eugenie Kaufmann wurde im Juni 1913 zur Schatzmeisterin des *Wirtschaftlichen Verbandes Westdeutschlands* gewählt. In München gab es zunächst keine Beteiligung der Künstlerinnen in der Vorstandschaft. — *Die Werkstatt der Kunst*, 12. Jg., Heft 38, 16.6.1913; ebd., 12. Jg., Heft 10, S. 136; GLA 235/5839.

¹⁸¹Jahrbuch der Frauenbewegung 1914, S. 105.

¹⁸²Ebd.

gemacht, daß es — selbst wenn sie in die von Männern geschaffenden Organisationen aufgenommen wurden — nur einzelnen Frauen gelang, auch in die Vereinsgremien gewählt zu werden. Statt dessen zogen die Berufsgenossinnen bei Entscheidungen, die für die Präsentation ihrer Arbeit und für ihre Anerkennung in der Öffentlichkeit ausschlaggebend waren, meistens den Kürzeren; ihre Interessen hatten gegenüber denen ihrer Kollegen in den Hintergrund zu treten. Die Initiatorinnen des jungen Frauenverbandes forderten daher ihre Geschlechtsgenossinnen zum energischen Kampf für die Gleichberechtigung im Bereich der bildenden Künste auf: “Es gilt aber doch auch immer noch, der Frau die Gleichberechtigung neben den Künstlern erst zu erkämpfen, und wir dürfen überzeugt sein, daß wir sie nur durch die äußerste Anstrengung und fortgesetzte Forderung erringen werden. Wir wollen dafür kämpfen und uns dafür einsetzen, uns diesen Platz zu erobern.”¹⁸³

In den Wirtschaftskorporationen konnten ausschließlich kunsttätige Frauen mitwirken, Kunstfreundinnen waren ausgeschlossen. Jene Künstlerinnen, die in den Vorständen der wirtschaftlichen Vereinigungen saßen, übernahmen die Vertretung der Frauenorganisationen. Dahinter stand folgende Überlegung der Frauen: “Selbst wenn wir ... überall zur Mitarbeit mit den Männern herangezogen werden, haben diejenigen von uns, welche hierzu berufen werden, eine leichtere Stellung, und ihre Stimme hat ein größeres Gewicht, wenn sie sagen können, hinter uns stehen soundsoviel organisierte Frauen.”¹⁸⁴ Dieses Kalkül ist mitverantwortlich für das gleichzeitige Entstehen der Wirtschaftsorganisationen und des *Frauenkunstverbandes*.

Die Verbindung bildender Künstlerinnen Berlin–München als Modell

Die ersten weiblichen Ausstellungsgruppen mit zeitgenössischer moderner Kunst kamen kurz nach der Jahrhundertwende auf.¹⁸⁵ In der Hoffnung, sich einerseits der Aura dilettierender Frauenarbeit zu entziehen und andererseits mehr Beachtung als bei den allgemeinen Vereinspräsentationen zu erhalten, unternahmen im Jahre 1906 einige renommierte Künstlerinnen den Versuch, gesonderte Frauenausstellungen mit moderner Malerei und Grafik zu veranstal-

¹⁸³Ebd.

¹⁸⁴Die Werkstatt der Kunst, 12. Jg., Heft 41, 14.7.1913.

¹⁸⁵Die ersten Einzelausstellungen von Künstlerinnen wurden bereits am Ende des 19. Jahrhunderts veranstaltet. In Berlin fanden zum Beispiel seit 1891 reine Künstlerinnenausstellungen im Kunstsalon Gurlitt statt.

ten.¹⁸⁶ Zu diesem Zweck gründeten sie die Ausstellungsgemeinschaft *Verbindung bildender Künstlerinnen Berlin–München*¹⁸⁷, der zunächst jeweils sechs Künstlerinnen aus Berlin und aus München angehörten. Die Künstlerinnen beabsichtigten, nur “die Tüchtigsten” unter den Kolleginnen zu ihren Ausstellungen einzuladen. Mit Hilfe einer Auswahl hofften sie, “der Kunst der Frau gewissermaßen durch Eliteausstellungen Geltung und Nachdruck im Kunstleben”¹⁸⁸ zu verschaffen. Nachdem die exklusive Gruppe, die als eine Art weibliche Sezession zu bezeichnen ist, bei ihrem ersten öffentlichen Auftritt im Salon von Fritz Gurlitt eine vernichtende Kritik geerntet hatte¹⁸⁹, fielen die Urteile über die Präsentationen in den beiden folgenden Jahren¹⁹⁰ positiver aus.

Das Konzept, qualitativ hochstehende Frauenarbeiten zu isolieren, war nach Anfangsschwierigkeiten aufgegangen. Der Vorwurf der “Damenmalerei” griff nun nicht mehr, statt dessen war von “ernste[r], ehrliche[r] Arbeit”¹⁹¹ die Rede. Freilich wurden weiterhin Kunstwerke von Frauen unter dem Blickwinkel spezifischer Kunst betrachtet. Die Ausstellungsgruppe löste sich nach wenigen Jahren auf¹⁹²; unter welchen Umständen dies geschah, ist nicht bekannt.

¹⁸⁶Vgl. Carola Hartlieb, *Bildende Künstlerinnen zu Beginn der Moderne — die Künstlerinnen der “Berliner Sezession”*. In: *Profession ohne Tradition*, S. 62 u. 67f.

¹⁸⁷Die Gründung erfolgte vermutlich Ende des Jahres 1905. Die Gemeinschaft bezeichnete sich auch als *Verbindung bildender Künstlerinnen Deutschlands*. Zu den Berliner Mitgliedern gehörten Dora Hitz, Käthe Kollwitz, Sabine Lepsius, Hedwig Weiß, Julie Wolfthorn (Schriftführerin) und Eva Stort. Aus München kamen Linda Kögel, Sophie von Scheve, Margarethe von Kurowski, Viktoria Zimmermann, Ida Stroeve (Schriftführerin) und Anna von Amira. — *Die Werkstatt der Kunst*, 5. Jg., Heft 16, 15.1.1906; *Kunstchronik*, N. F. 17. Jg., Nr. 13, 26.1.1906; *Dresslers Kunstjahrbuch 1907*, S. 233; *Dresslers Kunstjahrbuch 1908*, S. 539.

¹⁸⁸Die Frauenfrage, 15. Jg., Nr. 8, 16.7.1913.

¹⁸⁹Hans Rosenhagen stellte nur “mittelmäßige Leistungen” fest und bemängelte, daß die Künstlerinnen Anschauungen und Malweisen ihrer Lehrer übernehmen würden. — *Die Kunst für Alle*, 21. Jg., 1905/06, S. 282, S. 284 und S. 286. — Siehe auch die Ausstellungsbesprechung von Anna L. Plehn und andere ausgewählte Kritiken in: *Die Frau*, 14. Jg., März 1906, S. 361–364; *Die bildende Künstlerin*, S. 111–118.

¹⁹⁰Ausstellungen im Kunstsalon Brakl in München und im Kunstsalon Fritz Gurlitt in Berlin. In der Zwischenzeit waren sechs Berliner und sieben Münchner Künstlerinnen Mitglied der Verbindung. Nach 1908 können keine weiteren Veranstaltungen der modernen Ausstellungsgemeinschaft nachgewiesen werden. — *Die Kunst für Alle*, 24. Jg., 19. Bd., 1908/09, S. 124 und S. 388.

¹⁹¹*Kunstchronik*, N. F. 18. Jg., Nr. 25, 10.5.1907.

¹⁹²Möglicherweise entstanden mit den Ausstellungsgemeinschaften *Neue Vereinigung von Künstlerinnen in Berlin* (1907) und *Neue Vereinigung Münchner Künstlerinnen* (1911) entsprechende Nachfolgeorganisationen. Die Münchner Geschäftsleitung lag in den Händen von Clara–Lotte von Marcard–Cucuel und Margarethe Stall. — *Die Werkstatt der Kunst*, 10. Jg., Heft 38, 19.6.1911.

Obwohl die elitäre Gemeinschaft nur kurze Zeit bestand, bedeuteten die ersten Gehversuche in dieser Richtung ein wichtiges Experiment auf dem Feld der öffentlichen Agitation von kunsttätigen Frauen. Erstmals hatten sich einzelne Künstlerinnen aus unterschiedlichen Städten vereint. Außerdem gehörten alle Mitglieder der modernen Kunstrichtung an, und die Gruppe wies nach außen ein einheitlicheres Erscheinungsbild auf als die älteren Malerinnenvereine. Die Künstlerinnen hatten die Erfahrung gemacht, daß sich mit diesem Konzept durchaus Aufmerksamkeit erzielen ließ.

Die *Verbindung bildender Künstlerinnen Berlin–München* war nicht nur eine Art Vorläufer für die überregionale Kooperation im *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine*, sondern stand im Jahre 1913 auch für den neuzubildenden *Frauenkunstverband* Modell. Der Verband nahm nämlich auch Einzelpersonen als Mitglieder auf. So kombinierte er das Prinzip, verschiedene lokale Künstlerinnenkorporationen in einem Verband zu vereinen (wie bei der älteren Spitzenorganisation geschehen) mit der Praxis der Ausstellungsgruppe, einzelne herausragende Künstlerinnen zu vertreten.

Drei Entwicklungslinien führten zur Gründung des *Frauenkunstverbandes*, bzw. gestalteten die Verbandsform und -ziele. Eine Argumentationsgrundlage bot die statistisch untermauerte Analyse, die nicht nur die Berufsbedingungen, sondern auch die Voraussetzungen untersuchte, unter denen Frauen künstlerische Berufe erlernen konnten. Daneben entstanden zeitgleich die Organisationen, welche es sich zur Aufgabe machten, die wirtschafts- und sozialpolitischen Berufsinteressen der Kunstschaffenden zu vertreten. Günstig wirkten sich nicht zuletzt auch die positiven Erfahrungen bei der Ausstellung etablierter Frauenkunst aus.

Weitere Einsichten und Erfahrungen förderten dabei die Konstituierung des neuen Interessenverbandes: Zum einen bereits drei gescheiterte Versuche, das akademische Vollstudium an allen deutschen Kunsthochschulen mit Hilfe von Petitionen einzufordern. Zum anderen belehrte die kunsttätigen Frauen ein Blick in die Geschichte ihres Berufsbildes, daß es nicht darum ging, für die Frau ein neues Betätigungsfeld zu schaffen, sondern eine weibliche Tradition erfolgreicher künstlerischer Produktion wieder aufzugreifen. Darüber hinaus nahmen die Künstlerinnen eine genaue Beschreibung und Erhebung der Situation im Ausbildungs- und Ausstellungsbereich sowie in Bezug auf das Einkommen und auf die Organisationsmöglichkeit vor. Auf dieser Basis entwickelten sie den Forderungskatalog des *Frauenkunstverbandes*. Zu den untersuchten Inhalten

gehörte auch ein Vergleich der verschiedenen Ausbildungsmöglichkeiten, die vom Staat, von den Künstlerinnenvereinen und von Privatpersonen angeboten wurden.

Schließlich gelangten die Frauen zu der Überzeugung, daß die unregelte und unzureichende Schulung für die weitgehend unbefriedigenden künstlerischen Leistungen verantwortlich war. Sie folgerten daher, daß nur ein umfassendes Akademiestudium den allseits beklagten weiblichen Dilettantismus zurückdrängen könne. Um den unbeschränkten Zugang zu den staatlichen Kunsthochschulen zu erlangen, galt es aber, sich mit veränderten Strategien neu zu organisieren.

2.2 Die Etablierung des Frauenkunstverbandes im Jahre 1913

Der Konflikt mit dem Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine

Mit dem Ziel, alle deutschen Künstlerinnen unter einem Dach zu vereinen, schrieb der *Frauenkunstverband* in den ersten Monaten des Jahres 1913 die angeschlossenen Vereine des *Bundes deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* an. Der 1908 gegründete Verband verurteilte empört diese Werbeaktion für die “überraschenderweise unter seinen eigenen Mitgliedern . . . in Aussicht gestellte, ähnliche Ziele verfolgende Gründung”¹⁹³. Er kündigte in einer öffentlichen Mitteilung (abgedruckt in der Zeitschrift *Die Werkstatt der Kunst*) an, daß er auf der Grundlage “ergiebigen Materials” seine eigenen Mitgliedsvereine demnächst durch ein “Rundschreiben über jene Gründung”¹⁹⁴ aufklären werde.

Nach der Veröffentlichung dieser Pressemitteilung fühlten sich beide Künstlerinnenverbände genötigt, mit Berichten an die Öffentlichkeit zu treten. Durch die vorzeitige Bekanntgabe einer bevorstehenden Verbandsgründung gerieten beide Parteien — jedoch aus unterschiedlichen Gründen — in Zugzwang: Die ältere Bundesvereinigung, die bis dahin im Stillen gearbeitet hatte, erläuterte erstmals ausführlich ihre Bestrebungen, und der junge *Frauenkunstverband* stellte, früher als beabsichtigt, sein geplantes Arbeitsprogramm vor.¹⁹⁵

¹⁹³Die Werkstatt der Kunst, 12. Jg., Heft 23, 3.3.1913.

¹⁹⁴Ebd., 12. Jg., Heft 21, 17.2.1913.

¹⁹⁵Die jeweiligen Artikel wurden in der übernächsten Ausgabe der Zeitschrift *Die Werkstatt*

Die aus der Sicht des *Frauenkunstverbandes* "Ansehen schädigende Mitteilung"¹⁹⁶ des *Bundes deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* verleitete den jungen Verband dazu, die ältere Schwesterorganisation bloßzustellen. Der *Frauenkunstverband* meldete, daß sein Vorstand dem Bund brieflich mitgeteilt habe, "daß er die Form dieser Ankündigung als Beleidigung empfinde, und ihn aufgefordert [habe], entweder diese Ankündigung zurückzuziehen oder mit seinem Material an die Öffentlichkeit zu treten"¹⁹⁷.

Diese öffentliche Auseinandersetzung offenbarte versteckte Rivalitäten und gegenseitiges Mißtrauen. Jeder Verband fürchtete um sein Image und um den Verlust des mühsam aufgebauten Ansehens weiblicher Künstschafter. Die Differenzen wurden trotzdem nach außen getragen. Die Frauenorganisationen traten als Gegnerinnen auf.

Der fünf Jahre ältere Bund präsentierte sich als Verbindung zwischen dem "weitaus größten Teil der organisierten deutschen und deutsch-österreichischen Künstlerinnen"¹⁹⁸ und als Förderer in künstlerischer und sozialer Hinsicht. In der Öffentlichkeit forderte er nicht die Aufhebung der Studiumsbeschränkungen für Kunststudentinnen. Die Unterrichtsstätten seiner Mitgliedsvereine sollten bei der Diskussion um das Akademiestudium nicht in die Schußlinie geraten. Spezielle Kunstaussstellungen und Wirtschaftsorganisationen für Frauen lehnte der Bundesverband ab. Er vertrat die Auffassung, daß sich die Künstlerinnen nicht in die Isolation begeben sollten. Vielmehr ermunterte er die Künstlerinnen, bei den bestehenden Künstlerkorporationen mitzuarbeiten und sich bei den allgemeinen Ausstellungsveranstaltungen zu beteiligen. Er favorisierte den Wettbewerb mit den Berufskollegen, um klar zu machen, daß es sich bei den Frauenarbeiten um gleichwertige Kunstwerke handelte.

Der *Frauenkunstverband* stellte sich in Anlehnung an die Ziele der im Entstehen begriffenen wirtschaftlichen Verbände als neuer Zusammenschluß zur "gegenseitigen Förderung in beruflichen und wirtschaftlichen Fragen"¹⁹⁹ dar. Die Berufsvertretung wollte sich für spezifische Belange von Künstlerinnen stark machen, von denen sie glaubte, daß sie bei allgemeinen Künstlerkorporationen keine Chance hatten, durchgesetzt werden zu können. Bei diesen Sonderinteressen handelte es sich vor allem um die Studienerlaubnis an den Kunstakademien und um die gleichberechtigte Teilhabe am Kunstbetrieb. Der *Frauenkunstverband* war außerdem überzeugt von der positiven Wirkung ge-

der Kunst in Heft 23 hintereinander abgedruckt. — Ebd., 12. Jg., Heft 23, 3.3.1913.

¹⁹⁶Ebd.

¹⁹⁷Ebd.

¹⁹⁸Ebd.

¹⁹⁹Ebd.

sonderter, großer Frauenausstellungen. Sie sollten die Öffentlichkeit von der Leistungsfähigkeit und der schöpferischen Kraft von Frauen überzeugen.

Der *Frauenkunstverband* wollte ebenfalls ein Zusammenschluß aller "in der bildenden Kunst berufsmäßig arbeitenden Frauen"²⁰⁰ sein. Der Appell, sich der Organisation anzuschließen, erging im Mai 1913 deshalb an die "große weibliche Künstlerschaft": "Kommt alle zu gemeinsamer wirtschaftlicher und zu gemeinsamer künstlerischer Arbeit! Jede Richtung, jede Art Kunst soll vereint sein unter einem großen sozialen Gedanken. Gleiches Recht für alle Frauen, für alle Frauenarbeit, die wirkliche Kunst ist."²⁰¹ Das Flugblatt (siehe Abbildung 14) mit dem Aufruf, den 28 namhafte Künstlerinnen und Kunstförderinnen aus ganz Deutschland unterschrieben hatten²⁰², war auf der Frankfurter Generalversammlung verfaßt worden.

Die verunglücklichte öffentliche Vorstellung des *Frauenkunstverbandes* schwächte die junge Emanzipationsbewegung. Wegen der unterschiedlichen Auffassung in der Frage des akademischen Kunststudiums der Frauen und der großen Frauenausstellungen trennten sich die Wege der deutschen Künstlerinnenvereinigungen.

Nach diesem ersten Schlagabtausch war an den Beitritt von Künstlerinnenorganisationen, die als Mitglieder zum *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* gehörten, nicht mehr zu denken. In der Folge bildeten sich in Deutschland zwei Lager unter den lokalen Vereinigungen. Als Mitgliedsvereine kamen nur noch ausländische oder die wenigen Künstlerinnen-korporationen in Frage, die bisher keiner Dachorganisation angehörten bzw. die Mitarbeit beim *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* kündigten.

²⁰⁰Ebd., 12. Jg., Heft 38, 16.6.1913.

²⁰¹GLA 235/5914, Bund badischer Künstlerinnen, Flugblatt "An die bildenden Künstlerinnen Deutschlands!".

²⁰²Martha Bauer, Martha Dehrmann, Maria von Eickhoff-Reitzenstein, Clara Elisabeth Fischer, Dora Hitz, Käthe Kollwitz, Aenny Löwenstein, Frieda Menshausen-Labriola, Sabine Reike, Eva Stort und Julie Wolfthorn aus Berlin; Eugenie Bandell, Frieda B. von Jochen und Ottilie Roederstein aus Frankfurt am Main; Frida Best aus Mainz; Ida Clauss aus München; Ida Dehmel aus Hamburg; Dora Horn-Zippelius und Alice Trübner aus Karlsruhe; Eugenie Kaufmann aus Mannheim; Henny Kummerfeld und Paula Monjé aus Düsseldorf; Henni Lehmann aus Göttingen; Anna von Mertens aus Weimar; Elisabeth Nachtigal aus Stuttgart; Erna von Parseval aus Baden-Baden; Anna Reinbach aus Kassel; Mathilde Stegmayer aus Darmstadt. — Ebd. — Auf der ersten Generalversammlung in Frankfurt wurden die Statuten beraten. Leider ist der Verlauf des Treffens nur anhand von Zeitungsberichten nachzuvollziehen. Die Protokolle und vor allem die Gründungssatzung gelten bisher als verschollen. — Deutscher Lyceum-Club, 9. Jg., Nr. 7, 1.7.1913.

Die ersten Mitgliedsvereine 1913/14

Dem *Frauenkunstverband* schlossen sich bei seiner Gründung im Mai 1913 deshalb zunächst nur eine kleine Anzahl von Künstlerinnengemeinschaften an. Selbstverständlich gehörte der *Bund badischer Künstlerinnen* von Anfang an zu der überregionalen Spitzenorganisation, war doch seine Initiatorin und Vorsitzende Eugenie Kaufmann als treibende Kraft für die Verbandsbildung verantwortlich. Auch die Kunstgruppe des *Deutschen Lyceum-Clubs* in Berlin, die ebenfalls bei der Gründung des Frauenverbandes beteiligt war, wurde Mitglied.²⁰³ Des weiteren entschieden sich für einen korporativen Anschluß: die *Vereinigung Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*, der *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* aus Hamburg, der *Künstlerinnenverein Thüringen* und der *Mainzer Malerinnenverein*.²⁰⁴

Jeweils eine Vertreterin der angeschlossenen Vereinigungen saß im Hauptvorstand.²⁰⁵ Die Korporationen in Berlin²⁰⁶, Mannheim und Düsseldorf besaßen sehr wahrscheinlich die meisten Mitglieder. Die Dominanz der beiden Gründungsvereine fand darin ihren Ausdruck, daß sowohl in Berlin als auch in Mannheim eine Geschäftsstelle eingerichtet wurde.

²⁰³Deutscher Lyceum-Club, 9. Jg., Nr. 7, 1.7.1913, S. 253 und S. 261.

²⁰⁴Neue Deutsche Frauenzeitung, 8. Jg., Nr. 23, 8.6.1913. — Es ist zu vermuten, daß der *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* aus dem kulturellen Engagement des *Frauenklubs Hamburg* hervorgegangen ist. Das Gründungsdatum der Ausstellungsgemeinschaft ist zwischen 1910 und 1913 anzusetzen. Siehe auch Kapitel III.1. Über den *Künstlerinnenverein Thüringen* und den *Mainzer Malerinnenverein* ist leider kaum etwas bekannt. Es handelt sich wahrscheinlich um sehr kleine Künstlerinnengemeinschaften, die sich in erster Linie zu Ausstellungszwecken fanden.

²⁰⁵Auf der Frankfurter Generalversammlung wurden als Delegierte bestimmt: Frida Best für den *Mainzer Künstlerinnenverein*, Ida Dehmel für den *Bund niederdeutscher Künstlerinnen*, Erna von Parseval für den *Bund badischer Künstlerinnen*, Henny Kummerfeld für die *Vereinigung Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*, Anna Reinbach für den *Künstlerinnenverein Thüringen*. Mathilde Stegmayer aus Darmstadt übernahm die Vertretung der Einzelmitglieder. Die Mitglieder des Hauptvorstandes waren Eugenie Bandell, Ida Dehmel, Marie von Eickhoff-Reitzenstein, Dora Hitz, Dora Horn-Zippelius, Frieda B. von Joeden, Aenny Löwenstein, Frieda Menshausen-Labriola, Anna von Mertens, Ottilie Röderstein, Sabine Reicke, Frau Stadecker, Eva Stort und Julie Wolfthorn. — Neue Deutsche Frauenzeitung, 8. Jg., Nr. 23, 8.6.1913.

²⁰⁶Die Lyceumsgruppe zählte 140 kunsttätige Frauen.

Die Ortsgruppen des Frauenkunstverbandes in München und Stuttgart

Im Winterhalbjahr 1913/14 baten zwei kleine Ausstellungsgruppen um Aufnahme im *Frauenkunstverband*. Es handelte sich um Abspaltungen vom *Künstlerinnenverein München* und vom *Württembergischen Malerinnenverein*.

In der bayerischen Hauptstadt hatten sich am 17. November 1913 fünfzig Künstlerinnen²⁰⁷ unter dem Vorsitz von Ida Clauss, Margarethe Stall²⁰⁸ (*1871), Marie von Brockhusen (*1868) und anderen zu einem Verein zusammengeschlossen. Der Vorstand des *Frauenkunstverbandes* freute sich über diesen Zuwachs aus München und verkündete stolz: "Damit zählen wir die besten Künstlerinnen Münchens zu den Unseren".²⁰⁹

In Stuttgart bildete sich im Frühjahr 1914²¹⁰ eine Ortsgruppe des *Frauenkunstverbandes* mit 24 Mitgliedern.²¹¹ Im Jahre 1915 veranstaltete diese ihre erste Ausstellung im *Württembergischen Kunstverein*.²¹² Ihr folgten bis 1927²¹³ regelmäßig weitere Präsentationen. Die Entstehung einer Stuttgarter Ortsgruppe des *Frauenkunstverbandes* ist im Zusammenhang mit dem Entschluß des württembergischen Muttervereins zu sehen, im November 1913 offiziell dem *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* beizutreten. Die Entscheidung, mit unterschiedlichen Dachorganisationen zusammenzuarbeiten, teilte die Gemeinschaft der schwäbischen Künstlerinnen in zwei Flügel. Die Existenz von zwei Korporationen hatte aber den Vorteil, daß jede Organisation ihre Vertreterinnen in Ausstellungsjurien entsenden konnte und dadurch die doppelte Anzahl von Frauen in den Gremien saßen.

²⁰⁷Im Februar 1915 war die Mitgliederzahl auf 90 Personen angewachsen. — Der Deutsche Künstler, 1. Jg., Nr. 11, 15.2.1915.

²⁰⁸Siehe auch ihren Lebenslauf in: BArch, RKK 2100, Box 0438, File 09.

²⁰⁹Deutscher Lyceum-Club, 9. Jg., Nr. 12, 1.12.1913.

²¹⁰Im Juli 1913 schlug der *Frauenkunstverband* dem *Württembergischen Malerinnenverein* vor, einen Vortrag zur Mitgliederwerbung zu veranstalten. Die Stuttgarter Künstlerinnenvereinigung wollte dieser Veranstaltung nur zustimmen, wenn auch der *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* in Stuttgart einen Werbevortrag halten würde. — Vgl. Neumann, *Künstlerinnen in Württemberg*, S. 119–121 und S. 312, Fußnote 18.

²¹¹Deutscher Lyceum-Club, 10. Jg., Nr. 4, 1.4.1914.

²¹²Unter den Ausstellenden waren die bekannten schwäbischen Künstlerinnen Luise Deicher, Ida Kerkovius, Marie Lautenschlager, Käthe Loewenthal, Hedwig Pfizenmayer, Alice Haarburger, Clara Rühle und Käte Schaller-Härlin. — Vgl. Neumann, *Künstlerinnen in Württemberg*, S. 312, Fußnote 19 und 24.

²¹³Erst 1927 ging die Ortsgruppe im *Württembergischen Malerinnenverein* auf. Bereits 1920 hatte der Verein der Ausstellungsgemeinschaft angeboten, ihn in seinen Reihen wieder aufzunehmen. Dieses Angebot lehnte die Gruppe ebenso ab wie den Vorschlag im Jahre 1921, innerhalb des Künstlerinnenvereins eine Ausstellungsgruppe zu bilden.

Die Künstlerinnen und die Klubbewegung

Der Deutsche Lyceum-Club und seine Kunstkommission

Unter der Mitwirkung der Kunstgruppe des *Deutschen Lyceum-Clubs* hatten sowohl die Konstituierung des *Frauenkunstverbandes* im Februar 1913 in Berlin als auch die Vorarbeiten für die erste Generalversammlung in Frankfurt stattgefunden.²¹⁴

Der *Deutsche Lyceum-Club* in Berlin entstand im Jahre 1905 nach englischem Vorbild²¹⁵ und präsentierte sich als überparteiliche und interkonfessionelle "Vereinigung von künstlerisch, wissenschaftlich, journalistisch, literarisch oder auf sozialem Gebiet tätigen Frauen"²¹⁶. Als ordentliche Mitglieder wurden sowohl künstlerisch arbeitende oder forschende Frauen (Literatinnen, Malerinnen, Bildhauerinnen, Kunstgewerblerinnen, Journalistinnen, Wissenschaftlerinnen) als auch Akademikerinnen und Hochschullehrerinnen begrüßt.²¹⁷ Als außerordentliche Mitglieder hieß man interessierte und engagierte Frauen will-

²¹⁴Die Werkstatt der Kunst, 12. Jg., Heft 41, 14.7.1914. — Eva Stort, Martha Dehrmann und Martha Bauer setzten sich für die Neugründung ein; Cornelia Paczka-Wagner und Sabine Reicke waren an den Vorarbeiten nicht beteiligt. Der Vorstand der Kunstgruppe des Lyceumklubs setzte sich vor den Neuwahlen am 27. April 1913 aus der ersten Vorsitzenden Frieda Menshausen-Labriola und ihrer Stellvertreterin Sabine Reicke, der Schriftführerin Clara Arnheim sowie den Damen Marie von Eickhoff-Reitzenstein, Julie Wolfthorn, Cornelia Paczka-Wagner und Clara Elisabeth Fischer zusammen. Nach Neuwahlen wurde Eva Stort erste Vorsitzende, Frieda Menshausen-Labriola übernahm den zweiten Vorsitz. Clara Arnheim blieb Schriftführerin. Möglicherweise stand der Vorstandswechsel im Zusammenhang mit der Bildung des *Frauenkunstverbandes*. — Deutscher Lyceum-Club, 9. Jg., Nr. 6, 1.6.1913 und Nr. 7, 1.7.1913.

²¹⁵Er wurde zunächst als Zweigverein der *International Association of Lyceum Clubs* von einem englischen Unternehmen gegründet und 1906, nachdem er sich von der internationalen Dachorganisation losgelöst hatte, zum deutschen Lyceumklub umgeformt. Die Anregung zur Klubgründung ging von Hedwig Heyl und Marie von Bunsen aus. Als Vorsitzende wirkten viele Jahre erfolgreich Hedwig Heyl und Gräfin Helene Harrach. Zahlreiche Mitgliedsfrauen des *Vereins der Künstlerinnen zu Berlin* waren auch Mitglieder im *Deutschen Lyceum-Club*. — Die Frau, 12. Jg., Heft 12, September 1905, S. 752–755; vgl. Hedwig Heyl, Aus meinem Leben. Weibliches Schaffen und Wirken, Bd. 2, Berlin 1925; Luise Marelle und Hedwig Heyl, Die Geschichte des Deutschen Lyceum-Clubs und seine Aufgaben in Gegenwart und Zukunft. Hg. v. Verlag der Monatsschrift "Deutscher Lyceum-Club", Berlin 1933; Ilse Molzahn, Aus der Geschichte des Deutschen Lyceum-Clubs in Berlin, Berlin o. J.; Schröder, Der "Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin" und die Frauenbewegung. In: Profession ohne Tradition, S. 378.

²¹⁶Satzung o.J., Paragraph 1. Zitat aus: Schröder, Der "Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin" und die Frauenbewegung. In: Profession ohne Tradition, S. 378.

²¹⁷Die Frau, 12. Jg., Heft 12, September 1905, S. 755.

kommen, welche sich in Berlin hauptsächlich aus Salonkreisen rekrutierten. Der Klub zeichnete sich durch ausgesprochene Exklusivität und durch ein hohes Bildungsniveau aus. Es bedeutete eine Ehre, Mitglied zu sein (siehe Abbildung 15).

Die Organisation unterhielt ein eigenes Haus mit Veranstaltungs- und Gesellschaftsräumen sowie Speise- und Lesezimmer. Es bestand die Möglichkeit, dort Mahlzeiten einzunehmen oder auch zu übernachten. In einem kleinen Laden wurden kunstgewerbliche Objekte der Mitgliedsfrauen zum Verkauf angeboten, die Werke der bildenden Künstlerinnen wurden in eigenen Ausstellungen präsentiert.²¹⁸ Wohlhabende Frauen wurden an die "Ehrenpflicht"²¹⁹ erinnert, sich als Kunstmäzeninnen zu betätigen. Sie hatten Gelegenheit, die Künstlerinnen durch Ankäufe, Aufträge oder auch Besuche der regelmäßigen Ausstellungen und der jährlichen kunstgewerblichen Weihnachtsmessen zu fördern. Wie beim *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* hatte die weibliche Kunstprotektion eine institutionalisierte Form angenommen. Praktische Hilfestellungen leistete ein Büro, das durch Beratung und Auskunft die in der Wissenschaft und in der Kunst tätigen Frauen unterstützte. Bildende Künstlerinnen konnten sich zum Beispiel über internationale Ausstellungsveranstaltungen und deren Einsendebedingungen, über das Unterrichtswesen oder auch über urheberrechtliche Fragen informieren.

Das Klubleben bestimmten zahlreiche informative und gesellige Veranstaltungen: Vorträge, Diskussionen, literarische und musikalische Darbietungen und Feste. Die inhaltliche Arbeit der einzelnen Wissens- und Kunstgebiete wurde in den Sach- und Arbeitskommissionen geleistet. Neben der Sozialen Kommission, der Gesellschaftlichen Kommission und der Internationalen Kommission wurden unter anderem eine Presse-, eine Musik-, eine Literatur-, eine Kunstgewerbe- und eine Kunstkommission mit jeweils eigenen Vorständen und Jurien gebildet.

Der *Deutsche Lyceum-Club* tat sich mit mehreren Kunst- und Frauenausstellungen hervor. Ein Höhepunkt in seiner Geschichte bildete zweifelsohne die im Jahre 1912 durchgeführte, überaus erfolgreiche Ausstellung "Die Frau in Haus und Beruf"²²⁰ und der damit im Zusammenhang stehende Frauen-

²¹⁸Es fanden auch Kooperationen mit Künstlerinnenvereinen statt. Im Herbst 1908 wurde zum Beispiel der *Malerinnenverein Karlsruhe* vom Klub zu einer Frauenkunstaussstellung eingeladen.

²¹⁹Die Frau, 14. Jg., Heft 6, März 1907.

²²⁰Die Frau in Haus und Beruf. Unter dem allerhöchsten Protektorat Ihrer Majestät der Kaiserin und der Königin. Ausstellungshallen Zoologischer Garten, Berlin 1912. — Die Schau fand vom 24.2.–24.3.1912 in den Ausstellungshallen des Zoologischen Gartens in Berlin statt.

kongreß. Die Veranstaltung sollte einen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Frauenarbeit und der Frauenbewegung geben. Die umfassende Schau bemühte sich, die erweiterten Berufsmöglichkeiten von Frauen und deren beachtlichen und keineswegs dilettantischen Leistungen darzustellen. Die Ausstellungsmacherinnen thematisierten unterschiedlichste Schaffensbereiche: so zum Beispiel die Frau im Erziehungswesen, in der Landwirtschaft, in der sozialen Arbeit, im Handel und Verkehr, in der Krankenpflege, im Journalismus oder auch in den einzelnen Kunstsparten. In der Abteilung für bildende Kunst fanden sich 250 ausgewählte Werke von Künstlerinnen aus ganz Deutschland, aber auch aus Paris, London, Florenz und Rom. Die Ausstellungsleitung unter dem Vorsitz von Dora Hitz und Frieda Menshausen–Labriola bemühte sich, “überall das Beste zu suchen, jeder Richtung gerecht zu werden und somit einen möglichst vielseitigen Einblick in das Schaffen der deutschen Künstlerinnen zu gewähren”²²¹. Wieder sammelten sich vorwiegend diejenigen deutschen Künstlerinnen, deren Namen bereits bei den Präsentationen der *Verbindung bildender Künstlerinnen Berlin–München* genannt wurden, aber auch die Frauen, die zur Kunstgruppe des *Deutschen Lyceum-Clubs* gehörten.

Die Zusammenschau der verschiedenen Frauengruppen und -interessen, aber auch die Darstellung des enormen Wandels, welchen die Welt der Frauen durch die Ausdifferenzierung und Qualifizierung ihrer Berufsmöglichkeiten erfahren hatte, hinterließ nicht nur beim Publikum, sondern auch bei den beteiligten Frauen einen bleibenden Eindruck. Der gemeinsame Auftritt der deutschen Künstlerinnen förderte die gegenseitigen Kontakte und stärkte das Selbstbewußtsein und das Gemeinschaftsgefühl. Die Hoffnung von Ida Stroe-
ver, “daß mit dieser Bilderschau der Anfang zu einem einmütigen Zusammengehen der deutschen Künstlerinnen in Ausstellungssachen gemacht”²²² sei, erfüllte sich in gewisser Weise schon bald mit der Gründung des *Frauenkunstverbandes*. Die Frauenausstellung des *Deutschen Lyceum-Clubs* stellte jedenfalls eine wichtige Etappe auf diesem Weg dar.

Die Frauenklubs und die Vereinigung Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen

Neben dem *Deutschen Lyceum-Club* gab es in vielen deutschen Städten sogenannte Frauenklubs, die nicht im Kontext eines internationalen Netzwerkes entstanden und auch weniger exklusiv waren. Deshalb muß zwischen diesen Frauenklubs und dem Berliner Lyceumklub unterschieden werden.

²²¹Ebd., S. 150.

²²²Deutscher Lyceum-Club, 8. Jg., Nr. 3c, 22.3.1912.

Die Bewegung, aus der die Frauenklubs hervorgingen, kam aus den Vereinigten Staaten und aus Großbritannien. Die neue Organisationsform von gesellschaftlich angesehenen und gebildeten Frauen faßte Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland Fuß.²²³ In fast allen größeren Städten Deutschlands wurden Frauenklubs gegründet, die ersten Korporationen entstanden in Berlin²²⁴. Hier trafen sich Frauen aus einer homogenen sozialen Schicht vorwiegend zur Unterhaltung und zur Freizeitgestaltung. Für die alleinstehende und berufstätige Frau ersetzten die Kontakte, die Vortrags- und die Leseangebote und die Restaurationsbetriebe das Familienleben. Der verheirateten Frau sollte Gemeinschaft, Austausch und Information jenseits der Häuslichkeit geboten werden. Die einzelnen Frauenklubs gewichteten — entsprechend der gesellschaftlichen Herkunft und den Tätigkeitsfeldern der Mitglieder — soziale, kulturelle und wissenschaftliche Interessen unterschiedlich. Neue Mitglieder wurden nur aufgenommen, wenn sie entsprechende Empfehlungen und Bürgschaften vorweisen konnten. Dadurch blieb das gesellschaftliche und geistige Niveau der ausgewählten Frauengemeinschaft gewährleistet. Die Beitragshöhe und die Anforderungen an die neuen Mitglieder hatten Einfluß auf deren Bildungsstand sowie auf die Eleganz und die Vornehmheit der Klubs.

Die *Vereinigung Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* entstand aus einem Kreis von Künstlerinnen, die unter dem Dach des *Rheinischen Frauenklubs*²²⁵ zusammenfanden. Der *Rheinische Frauenklub* verkörperte den

²²³Vgl. Illustriertes Konversations-Lexikon der Frau, Bd. 1, S. 375f.; Ilse Reicke, Deutsche Frauenklubs. In: Neue Deutsche Frauenzeitschrift. Die deutsche Frau in Haus, Beruf und Staat. Offizielles Organ des Kartells des Deutschen Frauen-Klubs, 2. Jg., Nr. 1, 5.1.1927; vgl. Ursula Bender und Ellen Görs, Organisierter Weiberkram. Die organisierte Frauenbewegung in Düsseldorf 1900 bis 1933, Düsseldorf 1992, S. 38f.; Kirsten Heinsohn, Politik und Geschlecht. Zur politischen Kultur bürgerlicher Frauenvereine in Hamburg, Hamburg 1997, S. 148f.

²²⁴Die erste und älteste Organisation ist der *Deutsche Frauenklub*, der in Berlin im Jahre 1888 auf Anregung von Marie von Leyden gegründet wurde. (Im Illustrierten Konversationslexikon ist nachzulesen, daß im Jahre 1894 der erste Berliner Klub entstanden sei; den *Deutschen Frauenklub* datiert das Nachschlagewerk auf 1898.) Im Jahre 1900 formierte sich der *Berliner Frauenklub von 1900*. Er mußte durch die Gründung des *Deutschen Lyceum-Clubs* im Jahre 1905 starke Mitgliedereinbußen hinnehmen. Weitere Frauenklubs gründeten sich im Jahre 1900 in Hannover und 1905 in Düsseldorf. Bis 1908 fanden sich rund 15 Klubs, von denen sich 1910 die meisten zum *Kartell deutscher Frauenklubs* zusammenschlossen. Bis 1914 waren insgesamt 22 Frauenklubs in Deutschland entstanden.

²²⁵Der Klub entwickelte sich 1905 als Unterabteilung aus dem Düsseldorfer Frauenverein *Frauen-Fürsorge*. — Vgl. Bender und Görs, Organisierter Weiberkram, S. 40; Ariane Neuhaus-Koch, Die frühen Jahre. In: Verein Düsseldorfer Künstlerinnen e. V. 1911–

zentralen Ort der organisierten Frauenbewegung in Düsseldorf. Hier sammelten sich vorwiegend alleinstehende Berufstätige oder sozial engagierte Frauen der bürgerlichen Mittelschicht zu vielfältigen Veranstaltungen, zu geselligem Zusammensein und zu gegenseitiger Kontaktaufnahme. Die Klubfrauen arrangierten bereits 1908 eine Verkaufsausstellung, auf der künstlerische und kunstgewerbliche Erzeugnisse der Mitglieder gezeigt wurden. Die erfolgreiche Veranstaltung wurde jährlich wiederholt. Seit Mai 1909 trafen sich die bildenden Künstlerinnen in den Räumen des Frauenklubs, im Sommer 1910 kamen auch Kunstgewerblerinnen hinzu. Als der Düsseldorfer Klub im Oktober 1911 ein eigenes Haus in der Rosenstraße 20 beziehen konnte, konstituierten die kunstaustübenden Frauen einen eigenen Verein, die *Vereinigung Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*. Im Frauenklub wurde im Frühjahr 1912 die erste Vereinsausstellung mit Malerei, Plastik und kunstgewerblichen Arbeiten gezeigt.²²⁶ Während die Künstlerinnen bestrebt waren, bei den städtischen Präsentationen und den großen Kunstaussstellungen im Kunstpalast stärker berücksichtigt zu werden und auf Mitbestimmungsrechte im Kunstbetrieb drangen, waren sie eng mit der Frauenbewegung in der rheinischen Stadt verbunden. Hier fanden sie finanzielle Unterstützung und infrastrukturelle Hilfen. Der *Rheinische Frauenklub* stellte der Gemeinschaft Räume für die Vereinsabende und für Ausstellungen zur Verfügung. Sein großer Mitgliederkreis sorgte für die entsprechende Resonanz.²²⁷ So betrug 1912/13 der Anteil der Kunstfreundinnen knapp ein Drittel von insgesamt 91 Mitgliedern.²²⁸

1991. Dokumentation zum 80jährigen Jubiläum des Vereins Düsseldorfer Künstlerinnen e. V., Düsseldorf 1991; Rheinische Expressionistinnen, Hg. v. Margarethe Jochimsen, Trude Brueck und Anke Münster, Ausstellung 5.12.1993–21.2.1994, Verein August-Macke-Haus e. V., Bonn 1993, S. 37; Die Fliege auf der Wäscheleine. 90 Jahre Düsseldorfer Künstlerinnen. Hg. v. Verein Düsseldorfer Künstlerinnen, Düsseldorf 2001.

²²⁶Einen Höhepunkt der Ausstellungstätigkeit bildete 1917 die Frauenausstellung, zu der auch Künstlerinnen aus anderen deutschen Städten eingeladen wurden. — Vgl. Neuhaus-Koch, Die frühen Jahre. In: Düsseldorfer Künstlerinnen; siehe auch: Vereinigung Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen. Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1917.

²²⁷Der Künstlerinnenverein trat auch dem Düsseldorfer *Stadtverband für Frauenbestrebungen* bei und konnte dessen Mitteilungsblatt für Vereinsnachrichten nutzen. Ab Ende Mai 1913 wurde die Künstlerinnenvereinigung in den offiziellen Mitteilungen der Vereine des *Stadtverbandes für Frauenbestrebungen* Düsseldorf aufgeführt. — Neue Deutsche Frauenzeitung, 8. Jg., Nr. 22, 1.6.1913.

²²⁸Kaufmann, Die Malerin und die Bildhauerin. In: Frauenbuch, S. 222.

Die Einzelmitglieder des Frauenkunstverbandes

Der *Frauenkunstverband* konnte im ersten Jahr seines Bestehens trotz der Konfrontation mit dem *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* viele Mitglieder gewinnen. Am Beginn des Jahres 1914 wurden 558 Mitgliedsfrauen gezählt.²²⁹ Dies war ungefähr die Hälfte der Mitglieder, die der ältere Bundesverband besaß. Viel wichtiger als die Mitgliederzahl war den Initiatorinnen des *Frauenkunstverbandes* die Tatsache, daß sich unter den Einzelmitgliedern "fast alle hervorragenden Künstlerinnen der größeren Städte Deutschlands"²³⁰ befanden. Es war auch eine ansehnliche Anzahl von fördernden Mitgliedern beigetreten. Aufgrund der geringen Beitragssätze für die Berufstätigen konnte der Verband nicht auf fördernde Mitglieder verzichten.²³¹

Die Mitglieder des *Frauenkunstverbandes* verstanden sich in gewisser Hinsicht als ausgewiesener Kreis, denn die besten und erfolgreichsten Künstlerinnen sollten die Berufsgruppe anführen. So wurde denn auch die Grafikerin und Bildhauerin Käthe Kollwitz aus Berlin bewußt zur ersten Vorsitzenden gewählt. Sie war in der Kunstszene die Nummer eins unter den Künstlerinnen. An die Wahl von angesehenen Künstlerinnen, zu denen zum Beispiel auch Dora Hitz gehörte, knüpfte man die Hoffnung, die klangvollen Namen würden Zeugnis ablegen davon, "daß der Frauenkunstverband stets nur die Qualitätsarbeit fördern und zur öffentlichen Geltung bringen werde"²³². Aus diesem Grund verkündete die junge Organisation im Sommer 1913 triumphierend, dem Verband seien die "bekanntesten Namen" und "geschätztesten Künstlerinnen"²³³ beigetreten.

²²⁹Im Jahre 1914 wurde ein Mitgliederverzeichnis gedruckt und versandt. Leider gilt die Quelle als vermißt. — *Neue Bahnen*, 49. Jg., Nr. 5, 1.3.1914; *Deutscher Lyceum-Club*, 10. Jg., Nr. 2, 1.2.1914.

²³⁰*Neue Bahnen*, 49. Jg., Nr. 5, 1.3.1914.

²³¹*Deutsche Kunst und Dekoration*. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauenschaffen, Bd. 33, 1913/14, S. 140.

²³²*Die Werkstatt der Kunst*, 12. Jg., Heft 38, 16.6.1913.

²³³*Deutscher Lyceum-Club*, 9. Jg., Nr. 7, 1.7.1913.

Exkurs: Käthe Kollwitz

Mit Käthe Kollwitz²³⁴ stand eine überaus profilierte, international bekannte Künstlerin an der Spitze der jungen Berufsorganisation bildender Künstlerinnen. Doch von ihrer Tätigkeit als Vorsitzende ist kaum etwas überliefert. Möglicherweise erklärte sich Käthe Kollwitz für die Kandidatur zur Vorsitzenden nur unter der Voraussetzung bereit, daß eine Arbeitsteilung vorgenommen und die eigentliche Verbandsarbeit von den beiden Geschäftsführerinnen Eugenie Kaufmann in Mannheim und Martha Dehrmann in Berlin erledigt werden würde. Der geschäftsführende Vorstand war für die alltägliche Organisationsarbeit zuständig, sorgte für die nötigen gesellschaftlichen Verbindungen und garantierte das finanzielle Überleben des Verbandes. Käthe Kollwitz schien zu tolerieren, daß sie mit ihrem unangefochtenen Ruf als hochbegabte Künstlerin der Frauenorganisation Anerkennung und Beachtung verschaffte.²³⁵ Käthe Kollwitz warb aber nicht nur mit ihrem Namen für die Ziele des *Frauenkunstverbandes* und war der Beweis für die Befähigung von Frauen zu außerordentlichen künstlerischen Leistungen, sondern zeigte tatkräftiges Engagement in Petitions- und Juryangelegenheiten. Sie eignete sich als Protagonistin in der Frage des Akademiestudiums, weil sie sich deutlich zur Berufsausbildung und -ausübung von Frauen äußerte. Sie plädierte für die Zulassung der Studentinnen zu den Kunsthochschulen und verlangte den gemeinsamen Unterricht von Männern und Frauen, auch in den Aktklassen.

²³⁴Mit 17 Jahren kam Käthe Kollwitz von Königsberg nach Berlin und studierte an der Zeichen- und Malschule des Berliner Künstlerinnenvereins bei Karl Stauffer-Bern. Nach Studien an der Münchner Damenakademie kehrte sie nach Berlin zurück und heiratete den Arzt Hans Kollwitz. 1901 wurde sie aufgefordert, der *Berliner Secession* beizutreten, 1912 wurde sie zur stellvertretenden Schriftführerin erstmals in den Vorstand gewählt. Nach der Spaltung gehörte sie von 1913 bis 1916 dem Vorstand der *Freien Secession* an. Im Jahre 1919 wurde sie Mitglied der *Preußischen Akademie der Künste* und mit Wirkung vom 31.7.1919 als Leiterin der Grafikklassse zur Professorin ernannt. 1928 wurde sie Vorsteherin eines Meisterateliers für Grafik. Ihre Dienstzeit endete zum 65. Geburtstag am 8.7.1932. Die Stellung sollte ihr jedoch erhalten werden, weshalb ihr ein einjährig befristeter Dienstvertrag gewährt wurde. Im Februar 1933 wurde sie aus der Akademie ausgeschlossen, nachdem sie einen antifaschistischen Aufruf unterzeichnet hatte. — Vgl. Kollwitz, Tagebücher.

²³⁵Käthe Kollwitz brauchte nicht durch gesellschaftliche Kontakte, durch besondere kommunikative oder durch organisatorische Fähigkeiten für den Verband zu wirken. In dieser Richtung hatte sie auch gar keine Ambitionen. Ihr Engagement für den *Frauenkunstverband* fiel entsprechend einseitig aus. Dafür spricht auch die geringe Anzahl von Tagebucheinträgen in Sachen *Frauenkunstverband*. — Hinweise auf Vorstandssitzungen und Geburtstagsglückwünsche vom Frauenkunstverband siehe: Kollwitz, Tagebücher: 10. April 1916 und dazugehörige Anmerkung; 1. Februar 1917; [10.] Juli 1917; Anmerkung zum 27. August 1927; 5. November 1936 und dazugehörige Anmerkung.

Gleichwohl hatte sie ein gespaltenes Verhältnis zu den Arbeitsergebnissen weiblicher Kunstproduktion. Sie legte einen hohen Qualitätsmaßstab an die Kunstwerke von Frauen an. Die "breite unterdurchschnittliche Frauenkunst"²³⁶ ablehnend, forderte sie in der Debatte um das Frauenkunststudium im Jahre 1918 eine "scharfe Auslese"²³⁷. Sie akzeptierte nur talentierte Berufskünstlerinnen, forderte aber für diese eine umfassende und gute Ausbildung, Meisterateliers, Stipendien und andere Fördermaßnahmen.

Obwohl sie für den gleichberechtigten Zugang zu den Kunsthochschulen und zu den mächtigen Kunstgremien kämpfte und einer Spitzenorganisation von Künstlerinnen vorstand, wollte sie "ungern Anwalt der Frauen in Kunst-sachen sein"²³⁸. Doch gerade diese Anwaltsrolle wurde immer wieder von der Vorstandsvorsitzenden des *Frauenkunstverbandes* erwartet. Sie lebte deshalb in einem Zweispaß: Einerseits wollte sie die weiblichen Arbeitsbedingungen verbessern. Andererseits tat sie gut daran (und dies entsprach auch ihrem künstlerischen Qualitätsverständnis), sich vom negativen Image von Frauenkunst und weniger gelungenen Kunstwerken zu distanzieren, um den eigenen Ruf nicht zu schädigen.

Das Kunstgewerbe als Konfliktpotential

Obwohl der *Frauenkunstverband* großen Wert auf das Ansehen und das künstlerische Niveau der Einzelmitglieder und der Vorstandsdamen legte, verzichtete

²³⁶Die Werkstatt der Kunst, 17. Jg., Heft 34, 20.5.1918.

²³⁷Ebd.

²³⁸Die Aussage ist dem Tagebucheintrag vom 1. Februar 1917 entnommen: "Marta Dehrmann schreibt, daß der Frauenkunstverband mich vorschlagen will für die Städtische Kunstdeputation. Vorausgesetzt, daß sie eine Frau zulassen. Ich schreibe ihr ab, weil ich finde ich eigne mich nicht dazu. Möchte so ungern Anwalt der Frauen in Kunstsachen sein, was mit so einer Stellung wohl verbunden ist." — Kollwitz, Tagebücher, S. 299. — Weitere Tagebuchnotizen belegen, daß die Künstlerin sich in Sachen weiblicher Kunstproduktion schwer tat. Besonders unangenehm war ihr zum Beispiel, sich im Rahmen ihrer Jurytätigkeit in der *Berliner Secession* und in der *Freien Secession* für Frauen einzusetzen, von deren künstlerischen Qualität sie nicht überzeugt war. Eintrag 6. Januar 1916: "Vormittags Jury für die Freie Sezession [sic!]. Ich bin zaghaft, Sachen von Bekannten, z.B. Aenny Löwensteins Porträt, durchzudrücken. Wären die Sachen *sehr* gut, daß ich davon überzeugt wäre, würde ich ... mit mehr Eifer dabei sein. So aber sind die Sachen, für die einzustehen mir nahegelegt wird, fast alle mittelgut ja höchstens mittelgut." Eintrag Tagebuch 28.–30. Januar 1916: "Meine unangenehme Stellung in der Jury. Immer habe ich die Sache einer Frau zu vertreten. Weil ich das aber eigentlich nie mit Überzeugung tun kann, da es sich stets um mittelmäßige Leistungen handelt ..., kommt etwas Doppelzüngiges heraus". Vgl. auch "Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei". Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.–20. Jahrhunderts. Hg. v. Renate Berger, Frankfurt am Main 1987, S. 213–224.

er bei der Aufnahme von Einzelmitgliedern auf eine entsprechende Leistungskontrolle.²³⁹ Die Gründungsmütter überließen es jedem Mitglied selbst, ob sich jemand "als zugehörig betrachten"²⁴⁰ wollte. Der Nachweis von wichtigen Ausstellungsbeteiligungen und die Vorlage von eigenen Werken wurde nicht vorgeschrieben, weil sich die Verbandsmitglieder scheuten, "bei den verschiedenen ästhetischen Grundsätzen eine Norm für die Aufnahmebedingung zu finden". Man hoffte jedoch, mit der Zeit einen Maßstab und eine Möglichkeit zu finden, "den Wert der Arbeit der Einzelnen richtig einzuschätzen und den Kampf gegen minderwertige Leistungen aufzunehmen"²⁴¹. Mit der Öffnung der Dachorganisation für eine breite Masse von Einzelmitgliedern beraubten sich die Verantwortlichen eines wichtigen Instrumentes, um sich vor Mitgliedern zu schützen, die nicht ihrem Elitebewußtsein entsprachen.

Warum es der Spitzenorganisation nicht wie den anderen Künstlerinnenvereinen gelang, Qualitätsmaßstäbe außerhalb von Stilkriterien zu finden, bleibt unklar. Daß der *Frauenkunstverband* die Aufnahme von Einzelmitgliedern in gleicher Weise wie die wirtschaftlichen Verbände regelte, die die Ökonomie von der Ästhetik getrennt wissen und für jeden Kunstschaffenden zugänglich sein wollten, bewies allerdings sein Selbstverständnis als berufliche Interessenvertretung.

Die liberale Handhabung brachte ein weiteres Problem mit sich, denn während die überregionale Korporation von Aufnahmebedingungen Abstand nahm, stellten die angeschlossenen Vereinigungen Leistungskriterien für ihre ordentlichen Mitglieder auf.²⁴² Darüber hinaus forderten die Lokalvereine jeweils unterschiedliche Nachweise. Als Folge davon differierte die Zusammensetzung der Mitglieder in den Anschlußkorporationen. Das uneinheitliche Vorgehen verdeutlicht eine gewisse Beliebigkeit künstlerischer Kriterien und Qualitätsmaßstäbe. Aus diesem Grund war es abzusehen, daß Niveauunterschiede zwischen den Ortsgruppenmitgliedern und den Einzelmitgliedern zu Spannun-

²³⁹Gleichzeitig erhob der *Frauenkunstverband* einen gemäßigten Mitgliedsbeitrag: für Berufstätige 5 Mark Aufnahmegebühr und 5 Mark Jahresbeitrag; fördernde Mitglieder 10 Mark als jährlichen Mindestbeitrag. Künstlerinnenvereine (ab 20 Mitglieder) zahlten pro Mitglied 1 Mark Jahresbeitrag. — GLA 235/5914.

²⁴⁰Deutscher Lyceum-Club, 9. Jg., Nr. 7, 1.7.1913.

²⁴¹Ebd.

²⁴²Teilweise forderten sie auch höhere Mitgliedsbeträge. Die ordentlichen Mitglieder des *Deutschen Lyceum-Clubs* hatten zum Beispiel den Nachweis zu erbringen, Werke der bildenden Kunst oder des Kunstgewerbes öffentlich und zwar in den sogenannten großen Ausstellungen vorgestellt zu haben. Der Jahresbeitrag stand im Ermessen der Einzelnen, jedoch für Personen aus Berlin und seinen Vororten mindestens 30 Mark und 10 Mark Eintrittsgeld, für Auswärtige 20 Mark bzw. 10 Mark. — Deutscher Lyceum-Club, 11. Jg., Nr. 10, 1.10.1915.

gen im Verbandsgefüge führen würden. Schon bald nach der Gründung zerstritten sich die Protagonistinnen des jungen Verbandes über der Frage, welche Qualifikationen neue Mitglieder mitbringen sollten.

Der Konflikt entzündete sich zwischen den beiden örtlich getrennten Geschäftsstellen, die die Zulassung von Mitgliedern unterschiedlich praktizierten. Während die Berlinerinnen strengere Bedingungen an eine Mitgliedschaft knüpften und nur Malerinnen, Bildhauerinnen oder Grafikerinnen akzeptierten²⁴³, handhabte die Geschäftsstelle in Mannheim die Aufnahme von Mitgliedern toleranter und öffnete sich vor allen Dingen Kunstgewerblerinnen. Eugenie Kaufmann, selbst im Bereich der Gebrauchsgrafik tätig, stand den kunstgewerblich Arbeitenden offener gegenüber, denn sie schätzte die höheren Absatzchancen für künstlerisch gestaltete Gegenstände. Mit großformatigen Ölgemälden und Plastiken sowie mit Motiven, die nicht dekorativen oder dokumentarischen Zwecken dienten, ließ sich, wie bereits erwähnt, sehr schwer Geld verdienen. Der Mannheimer Geschäftsführerin kam es aber in erster Linie darauf an, die wirtschaftlichen Arbeitsbedingungen für die Mitglieder zu verändern und die Ausstellungssituation zu verbessern.²⁴⁴ Ihre Berliner Kolleginnen stellten hingegen den Gleichberechtigungskampf in den Vordergrund. Und dieser hatte nur Aussicht auf Erfolg, wenn sich die Schar der weiblichen Künstlerschaft mit besten Leistungen und mit "hoher" Kunst in der Öffentlichkeit präsentierte. Um dies zu gewährleisten, mußte der Kreis um Käthe Kollwitz und Dora Hitz diejenigen Vertreterinnen ausgrenzen, deren Kunst mit Dilettantismus und kunstfertigem Gewerbe in Verbindung gebracht werden konnte.

Der Konflikt um die Rolle der Kunstgewerblerinnen offenbarte einen Widerspruch in der Programmatik des *Frauenkunstverbands* bzw. die Unmöglichkeit, die verschiedenen Verbandsziele gleichzeitig zu erreichen. Wirtschaftlicher Erfolg für einen breiteren Künstlerinnenkreis ließ sich bei der damaligen wirtschaftlichen Lage und bei den herrschenden Denkmustern nicht mit der gleichen Strategie erreichen wie die Anerkennung künstlerischer Arbeit von Frauen und das staatlich finanzierte Frauenstudium. Die Anstrengungen der Verbandsmitglieder liefen deshalb in zwei entgegengesetzte Richtungen. Die Spaltung der Korporation im weiteren Verlauf der Verbandsgeschichte war somit vorprogrammiert.

²⁴³Die Kunstgruppe des *Deutschen Lyceum-Clubs* unterschied zwischen den bildenden Künstlerinnen und den kunstgewerblich Arbeitenden, denn die Kunstgewerblerinnen waren in einer eigenen Kommission zusammengefaßt. Die Kunstgewerbekommission war nicht Mitglied im *Frauenkunstverband*.

²⁴⁴Vgl. Kollwitz, Tagebücher, S. 805.

2.3 Der Frauenkunstverband in den Jahren 1914 bis 1933

Die Etablierung der jungen Dachorganisation

Der *Frauenkunstverband* wurde in der Kunstszene schnell akzeptiert. Ein Indiz dafür ist die Geschwindigkeit, mit der nach der ersten Zusammenkunft 1913 einzelne Initiativen, die die Delegierten auf der Frankfurter Generalversammlung beschlossen hatten, verwirklicht werden konnten: In den Städten Berlin, München und Mannheim richtete der junge Verband Fachauskunftsstellen ein.²⁴⁵ Diese Einrichtungen sollten auf der Grundlage von statistischen Materialien die Studierwilligen über die Ausbildungswege und über die Situation der Künstlerinnen auf dem Kunstmarkt informieren. Hintergedanke war, in solchen Gesprächsangeboten weniger begabten Frauen von der Wahl eines künstlerischen Berufes abzuraten.²⁴⁶ Des weiteren erreichte der Verband für seine berufstätigen Mitglieder Vergünstigungen bzw. freien Eintritt bei bedeutenden Museen und Galerien sowie bei Pensionen in den Städten Berlin²⁴⁷, München²⁴⁸ und Düsseldorf²⁴⁹. Es war üblich, daß Mitgliedern von Künstlerorganisationen solche Erleichterungen gewährt wurden. Auf der ersten Verbandsversammlung im Mai hatten die Frauen außerdem vereinbart, den *Deutschen Künstlerbund* und die *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft* zu bitten, zwei Frauen in die Hängekommission für freie Grafik aufzunehmen.²⁵⁰ Ob dieser Antrag bewilligt wurde, ist leider nicht bekannt.

²⁴⁵In Berlin war Clara Elisabeth Fischer die Ansprechpartnerin. Die Sprechstunde fand jede Woche für eine Stunde in ihrer Wohnung in der Potsdamerstraße 121 statt. In München übernahm Ida Clauss die Aufgabe: Auftragsvermittlungs- und Fachauskunftsstelle Aumüllerstraße 6. Die Gründung des Mannheimer Büros erfolgte erst einige Monate später. Die Beratungs- und Auskunftsstelle in Mannheim war eine Einrichtung des *Bundes badischer Künstlerinnen* in Verbindung mit dem *Wirtschaftlichen Verband der bildenden Künstler Westdeutschlands* und dem *Verein der Künstler und Kunstfreunde* in Mannheim. — Deutscher Lyceum-Club, 9. Jg., Nr. 12, 1.12.1913; Der Deutsche Künstler, 1. Jg., Nr. 11, 15.2.1915; ebd., 1. Jg., Nr. 9, 15.12.1914.

²⁴⁶Deutscher Lyceum-Club, 9. Jg., Nr. 7, 1.7.1913.

²⁴⁷Nationalgalerie, Kaiser-Friedrich-Museum, Paul Cassierer, Fritz Gurlitt und Keller & Reiner.

²⁴⁸Sezession, Kunsthaus Brakl, Galerie Caspari, Galerie Heinemann, Moderne Galerie Thannhauser, Glaspalast, National-Museum und Pinakothek. Ab Mai 1914 auch freier Eintritt in die *Freie Secession*. — Deutscher Lyceum-Club, 10. Jg., Nr. 5, 1.5.1914.

²⁴⁹Ab April gab es freien Eintritt bei der Galerie Flechtheim. — Ebd., Nr. 4, 1.4.1914; ebd., Nr. 2, 1.2.1914.

²⁵⁰Die Frauenfrage, 15. Jg., Nr. 8, 16.7.1913.

Eine Mitgliedschaft im *Frauenkunstverband* schien vielen Künstlerinnen zunehmend attraktiv, denn die Zahl der Mitglieder stieg weiter an. Im Jahre 1914 traten insgesamt sechs Künstlerinnengemeinschaften in den Verband ein. Neben den Ortsgruppen aus München und Stuttgart entschied sich um die Jahreswende 1913/14 der *Verband ost- und westpreußischer Künstlerinnen* in Königsberg²⁵¹ für eine Mitgliedschaft. In den ersten Monaten des Jahres 1914 konnte auch der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Magdeburg* hinzugewonnen werden.²⁵² Ebenso kam der *Verein Ungarischer Künstlerinnen* hinzu. Der *Verband ost- und westpreußischer Künstlerinnen* war ebenso wie die *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* ursprünglich Mitglied beim *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine*, wobei der Wiener Künstlerinnenverein erst zum Jahresende 1914 zum *Frauenkunstverband* wechselte.

Nach einjährigem Bestehen zählte der *Frauenkunstverband* im Mai 1914 elf korporativ angeschlossene Künstlerinnenorganisationen²⁵³ mit insgesamt 760 Mitgliedern.²⁵⁴

Die Jahrestagung 1914 und die Ausstellungstätigkeit

Vom 27. bis 29. Mai 1914 fand in den Räumen des *Deutschen Lyceum-Clubs* in Berlin die zweite Generalversammlung des *Frauenkunstverbandes* statt.²⁵⁵ Auf der Tagung thematisierten die Künstlerinnen zum wiederholten Male die un-

²⁵¹Es handelt sich um eine kleine Gruppe von circa 25 Mitgliedern unter der Leitung von Anna Michelau; das Gründungsdatum ist unbekannt.

²⁵²Deutscher Lyceum-Club, 10. Jg., Nr. 3, 1.3.1914. — Die Vereinigung zählte 1912/13 zwanzig Künstlerinnen und hundert kunstfördernde Mitglieder. — Kaufmann, Die Malerin und die Bildhauerin. In: Frauenbuch, S. 222.

²⁵³*Bund badischer Künstlerinnen*, Kunstgruppe des *Deutschen Lyceum-Clubs*, *Vereinigung Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*, *Bund niederdeutscher Künstlerinnen*, *Thüringer Künstlerinnenbund*, *Mainzer Malerinnenverein*, *Verband ost- und westpreußischer Künstlerinnen*, Ortsgruppe München, Ortsgruppe Stuttgart, *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Magdeburg*, *Verein Ungarischer Künstlerinnen*.

²⁵⁴Deutscher Lyceum-Club, 10. Jg., Nr. 7, 1.7.1914.

²⁵⁵Die Mitgliederversammlungen wurden im Unterschied zum älteren Bundesverband jährlich einberufen. Bericht über die Versammlung 1914 siehe: Deutscher Lyceum-Club, 10. Jg., Nr. 7, 1.7.1914; Der Deutsche Künstler, 1. Jg., Nr. 4, 15.7.1914. — In der Zeitschrift *Der Deutsche Künstler* wurden im Heft Nr. 4 des Jahres 1914 erstmals Mitteilungen des *Frauenkunstverbandes* abgedruckt. Eine ausführliche Berichterstattung hatte zunächst die Zeitschrift des Lyceumklubs übernommen.

Die Verbandswahlen brachten keine Veränderungen: Der Vorstand des *Frauenkunstverbandes* wurde nach der satzungsgemäßen Auslosung eines Drittels der Vorstandsmitglieder einstimmig wiedergewählt.

genügende Vertretung ihrer Kunst in der Öffentlichkeit. Die Berliner Grafikerin Aenny Löwenstein (1871–1925) legte eine Statistik über die Beteiligung von Künstlerinnen an den großen öffentlichen Ausstellungen vor. Daß der Grund für die niedrige Quote der ausgestellten Werke nicht in mangelhaften Leistungen zu suchen sei, machte die Grafikerin anhand von Lichtbildern deutlich.²⁵⁶

Ein wichtiges Thema der Versammlung betraf das Mitteilungsorgan. Nachdem sich die Frauen bei der Vorjahrestagung nicht hatten einigen können, ob eine allgemeine Frauenzeitung oder ein spezielles Künstlerblatt für die Vereinsveröffentlichungen gewählt werden sollte, wurde diese Frage einer Kommission übertragen.²⁵⁷ Die Skepsis gegenüber den Publikationen der Frauenbewegung rührte daher, daß die Künstlerinnen die Vertretung ihrer Interessen durch deren Vereinsorgane als ungenügend empfanden.²⁵⁸ Auf der zweiten Jahresversammlung wurde dann die Entscheidung zugunsten der Zeitschrift *Der Deutsche Künstler*, das Mitteilungsblatt der wirtschaftlichen Organisationen der Künstlerschaft, getroffen.²⁵⁹

Die Arbeit des *Frauenkunstverbandes* organisierte sich in der Weise, daß die Initiativen für Ausstellungen, Petitionen oder andere Aktionen von den angeschlossenen Vereinen ausgingen. "Man besprach in den Delegiertenversammlungen die gemeinsamen Ziele, die Ausführung und Art der Arbeit überließ man den Ortsgruppen in voller Selbständigkeit."²⁶⁰

Die Vernetzung lokaler Frauenorganisationen bewirkte weiterhin, daß Vereinbarungen über den Austausch von Kunstwerken oder über Ausstellungsbeteiligungen getroffen werden konnten. Die Mitgliedsvereine des *Frauenkunstverbandes* luden sich ebenso wie die Kolleginnen des *Bundes deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* gegenseitig zu Präsentationen ein, so daß sich die Möglichkeit eröffnete, Werke einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Auf diesem Wege konnten sie ihren Bekanntheitsgrad über die eigene Stadtgrenze hinaus ausdehnen und überregionale Pressestimmen sammeln. Außerdem erhöhte sich dadurch die Chance, Bilder zu verkaufen.

²⁵⁶Der Deutsche Künstler, 1. Jg., Nr. 4, 15.7.1914.

²⁵⁷Die Frauenfrage, 15. Jg., Nr. 8, 16.7.1913.

²⁵⁸Obwohl gerade im Sommer 1913 ausführliche Beiträge in unterschiedlichen Organen der Frauenbewegung über die Gründung des *Frauenkunstverbandes* erschienen waren.

²⁵⁹Am 15. November 1914 trat die Zeitschrift erstmals als offizielles Organ des *Frauenkunstverbandes* auf. Bis Februar 1915 stand im Untertitel der Hauptüberschrift (siehe Deckblatt) die Bezeichnung *Deutscher Frauenkunstverband*. Ab 15.3.1915 wurde nur noch die Bezeichnung *Frauenkunstverband* verwandt.— Der Deutsche Künstler, 1. Jg., Nr. 8, 15.11.1914; ebd., 1. Jg., Nr. 12, 15.3.1915.

²⁶⁰Privatarchiv Adelhard Zippelius, Horn-Zippelius, Erinnerungen.

Die erste Aufforderung, sich an Veranstaltungen einer lokalen Künstlerinnenorganisation zu beteiligen, sprach der *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* aus. Es war der hanseatischen Gruppe gelungen, im Hamburger Warenhaus Tietz eine ständige Verkaufsausstellung mit eigener Jury einzurichten. Sie forderten die Künstlerinnen des *Frauenkunstverbandes* auf, diesen Stand zu beschicken.²⁶¹ Vom 15. November bis Ende Dezember 1913 luden die Hamburger Künstlerinnen ihre Kolleginnen der Berliner Ortsgruppe zu einer grafischen Ausstellung im Kunstsalon Kunde in die Hansestadt ein.²⁶² Der *Bund badischer Künstlerinnen* organisierte für die Mitglieder des Frauenverbandes 1915 eine vielbeachtete grafische Wanderausstellung.²⁶³

In den Jahren 1911 bis 1914 fanden mehrere große nationale und internationale Frauenausstellungen statt, die die Aufgabe hatten, einen Überblick über die besten Arbeiten der Künstlerinnen zu geben. Wie im Zusammenhang mit der Klubaussstellung *Die Frau in Haus und Beruf* erläutert, leisteten die Großveranstaltungen ihren Beitrag, die Frauen miteinander in Kontakt zu bringen und ihre öffentliche Wahrnehmung zu verbessern. Der *Frauenkunstverband* trat zwar bei den Präsentationen in den Jahren 1913 und 1914 nicht als Veranstalter auf, doch die Mitgliedsvereine und deren maßgebende Akteurinnen waren als Organisatorinnen oder Jurymitglieder an diesen Aktionen beteiligt. Eine große Anzahl von Einzelmitgliedern des *Frauenkunstverbandes* stellte auf diesen vielbeachteten Schauen aus.²⁶⁴ Als Beispiel ist die zweite internationale Frauenkunstaussstellung zu nennen, die im Jahre 1913 in Turin stattfand.²⁶⁵

Die Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig 1914

Auch die *Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik*, die von Mai bis Oktober 1914 in der sächsischen Buchstadt anlässlich des 150jährigen Bestehens der Königlichen Kunstakademie für graphische Künste und Buchgewerbe vom *Deutschen Buchgewerbeverein* durchgeführt wurde, spielte für die

²⁶¹Die Frauenfrage, 15. Jg., Nr. 8, 16.7.1913.

²⁶²Deutscher Lyceum-Club, 9. Jg., Nr. 11, 1.11.1913.

²⁶³Die grafische Ausstellung des Jahres 1915 war im Kunstverein Karlsruhe, im Kunstverein Frankfurt sowie in Düsseldorf und in Stuttgart zu sehen.

²⁶⁴Im Gegensatz zum *Frauenkunstverband* war es nicht zu erkennen, welche Künstlerinnen zum *Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* gehörten. Da der ältere Verband keine Einzelmitglieder aufnahm, erschienen die Vereinsfrauen als Mitglieder der lokalen Künstlerinnenorganisationen.

²⁶⁵II. Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti Torino. Ausstellungskatalog.

Mitglieder des *Frauenkunstverbandes*²⁶⁶ eine wichtige Rolle. Sie hatten Gelegenheit, ihre Werke in einer extra eingerichteten "Frauensondergruppe"²⁶⁷ zu präsentieren. Sechzehn verschiedene Ausstellungsgebiete, die von den freien und angewandten grafischen Künsten bis zur Papierverarbeitung reichten, gab es in einem eigenen Gebäude zu sehen (siehe Abbildung 16). Mit dem "Haus der Frau" war erstmals auf einer Weltausstellung künstlerisch arbeitenden Frauen eine gesonderte Präsentationsbühne geschaffen worden.²⁶⁸

Die Frauenausstellung sollte einen umfassenden Überblick über "ernste und tüchtige Frauenarbeit"²⁶⁹ geben, damit diese mehr Anerkennung erhalte und neue Berufsbilder gefördert werden. Die Organisation der "Frauen-Fach-Weltausstellung"²⁷⁰ übernahm das *Kartell der deutschen Frauenklubs*. Sechs Gebietskommissionen hatten die Aufgabe, Ausstellungsmaterial aus den europäischen Ländern zu sammeln.²⁷¹ Den Vorsitz über einzelne Ausstellungsräume führten angesehene Fachfrauen, darunter allein drei Vertreterinnen aus dem Hauptvorstand des *Frauenkunstverbandes*.²⁷²

²⁶⁶Als Mitglieder wurden in der Adressenliste des Ausstellungskatalogs aufgeführt: Clara Arnheim (Berlin), Johanna Baldeweg (Leipzig), Martha Bergemann-Könitzer (Jena), Martha Dehrmann (Berlin), Martha Ebeling (Düsseldorf), Elsa Gallwitz (Leipzig), Meta Gerloff (Magdeburg), Helene Hagen (Waldenburg i. Württemberg), Eugenie Kaufmann (Mannheim), Herta Koch (Darmstadt), Hedwig Lindemann (München), Aenny Löwenstein (Berlin), Else Mehrle (München), Johanna Metzner (Berlin), Käthe Münzer-Neumann (St. Petersburg), Erna von Parseval (Baden-Baden), Irma Prescher (Breslau), Alice Proumen (Karlsruhe), Lili von Ramberg (Berlin), Maria Ressel (München), Elisabeth Schellbach (Essen), Lina von Schauroth (Frankfurt), Hanna E. Stern (Frankfurt), Julie Wolthorn (Berlin). — Die Frau im Buchgewerbe und in der Graphik. Sondergruppe der Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik. Aufstellungskatalog, Leipzig 1914.

²⁶⁷Ebd., S. 4.

²⁶⁸Den Entwurf des Hauses und die Bauleitung übernahm die Architektin Emilie Winkelmann, Vorstandsmitglied der Berliner Ortsgruppe des *Frauenkunstverbandes*. — Deutscher Lyceum-Club, 10. Jg., Nr. 2, 1.2.1914.

²⁶⁹Das Haus der Frau, Ausstellungskatalog, S. 10.

²⁷⁰Ebd.— Der Abteilung standen Marie von Leyden aus Berlin und Dr. Käthe Windscheid aus Leipzig vor. Zur Durchführung des Projektes wurde eine eigene Organisation, der Verein *Die Frau im Buchgewerbe und in der Graphik e. V.*, gegründet. — Die Frauenwacht. Zeitschrift zur Förderung der Frauenbestrebungen in Württemberg. Organ des Württembergischen Lehrerinnenvereins und des Stuttgarter Frauenklubs, 1. Jg., Nr. 15, 19.4.1913; Die Frauenfrage, 15. Jg., Nr. 11, 1.9.1913.

²⁷¹Eugenie Kaufmann war zusammen mit Margarete Wagenmann und Lily Dufner für die Gebietskommission Baden verantwortlich. Die Kommission der Stadt München übernahm Margarethe Stall, die Kommission der Stadt Dresden lag in der Hand der Vorsitzenden der Ortsgruppe Dresden des *Bundes deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine* Berta Schrader. — Das Haus der Frau, Ausstellungskatalog, S. 5.

²⁷²Eugenie Kaufmann stand der Abteilung "Geschichtlicher Rückblick auf die Betätigung

Die Deutsche Werkbund-Ausstellung in Köln 1914

Parallel zu der Großveranstaltung in Leipzig fand von Mai bis Oktober 1914 in Köln die Deutsche Werkbund-Ausstellung statt.²⁷³ Auch hier wurde ein eigenes Haus der Frau errichtet (siehe Abbildung 17), in welchem innerhalb der “Abteilung IV: Einzelne Gebiete der Werkkunst” Objekte kunstgewerblich arbeitender Frauen präsentiert wurden.²⁷⁴ Die Ausstellungsleitung beschrieb die Aufgabe des Frauenhauses im Katalog mit folgenden Worten: “Es soll zum ersten Mal in geschlossener Form gezeigt werden, wie weit sich die heutige Kunstgewerblerin das weite Gebiet der Techniken zu eigen gemacht hat und wie weit sie befähigt ist, ihre Phantasie und ihren künstlerischen Ideen Ausdruck zu geben. Strenge Sachlichkeit, exakte Behandlung des Materials und Schönheit in den Ausdrucksformen sind auch hier, entsprechend dem Programm dieser Ausstellung des Deutschen Werkbundes, die leitenden Grundsätze.”²⁷⁵ Neben Unterabteilungen zur Keramik- und Goldschmiedekunst, Schnitzerei, Fotografie, freien Kunst und deutschen Mode gab es einen Themenbereich Plakatwesen, Buchgewerbe und angewandte Grafik, welcher von Eugenie Kaufmann betreut wurde. Für die Herstellung von Werbeplakaten schrieben sieben renommierte Firmen gemeinsam einen Wettbewerb aus (siehe Abbildung 18).²⁷⁶ Begleitend zur Ausstellung organisierte der *Stadtverband Kölner Frauenvereine* einen Vortragszyklus, die sogenannte Frauenwoche.²⁷⁷

Die Hilfsdienste und die Berufsperspektiven von Künstlerinnen im Ersten Weltkrieg

Der Erste Weltkrieg veränderte den Charakter der Vereinsarbeit schlagartig und grundlegend. Noch Ende Juli 1914 war auf einem Vorstandstreffen in Darmstadt ein Arbeitsprogramm für die nächsten Monate erstellt worden. Mit

der Frau im Buchgewerbe und in der Graphik” vor und arbeitete als zweite Vorsitzende in der Abteilung “Entwürfe für Kunstgewerbe und angewandte Graphik” mit. Martha Dehrmann leitete die Abteilung “Graphischer und buchgewerblicher Unterricht”. Ida Dehmel übernahm die Abteilung “Büchereien und Sammelwesen”.

²⁷³Vgl. Carl-Wolfgang Schümann, Das Haus der Frau. In: Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Die Deutsche Werkbund Ausstellung Cöln 1914. Ausstellungskatalog. Hg. v. Kölner Kunstverein, Köln 1984, S. 233–241. — Das Gebäude wurde von der Architektin Margarethe Knüppelholz-Rose aus Berlin-Friedenau geplant.

²⁷⁴Anna Muthesius leitete als erste Vorsitzende den betreffenden Ausschuß.

²⁷⁵Offizieller Katalog der Deutschen Werkbund-Ausstellung Cöln 1914, Mai bis Oktober, Reprint 1981; siehe auch Kunstgewerbeblatt, N. F. 24. Jg., Heft 5, 1912/13.

²⁷⁶Die Werkstatt der Kunst, 13. Jg., Heft 20, 9.2.1914.

²⁷⁷Die Frauenfrage, 16. Jg., Nr. 9/10, 16.8.1914.

Kriegsbeginn mußten alle Vorhaben zurückgestellt werden. So wurden bei den Künstlerinnen durch die kriegerischen Auseinandersetzungen "Pläne gestört und Hoffnungen vernichtet"²⁷⁸. Die Vereinsmitglieder des *Frauenkunstverbandes* waren größtenteils in der Wohlfahrtspflege tätig. Statt in den Ateliers zu arbeiten, stellten viele Frauen ihre Zeit und ihre Arbeitskraft dem Roten Kreuz, der Städtischen Kriegsfürsorge, der Akademischen Kriegshilfe oder dem Nationalen Frauendienst zur Verfügung. Die Zusammenkünfte der Künstlerinnen waren weniger der eigentlichen Vereinsarbeit gewidmet, sondern der Kriegsunterstützung. Die Düsseldorferinnen berichteten zum Beispiel, daß bei den wöchentlichen Treffen "für die Krieger gearbeitet" werde.²⁷⁹ Andere Vereine engagierten sich in der Krankenpflege, in Kriegsküchen²⁸⁰, in der Kinderpflege, in der Nähsschule und im Bahnhofsdienst.²⁸¹ In Mannheim wurden Mitglieder als Kriegskorrespondentinnen eingesetzt.²⁸² Die geschäftsführende Vorsitzende Eugenie Kaufmann richtete in Mannheim eine Kriegspatenschaft ein und leitete im Kriegstagheim den Handfertigungsunterricht und in der Lazarettsschule den Modellunterricht. Die Mitglieder der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* richteten in ihren Ausstellungsräumen einen Kinderhort sowie Näh- und Strickkurse ein. Die Wiener Künstlerinnen arbeiteten als Röntgenschwesterinnen und erstellten mikroskopische Zeichnungen.²⁸³

Obwohl viele Kräfte durch die Dienste an der Heimatfront gebunden waren, versuchten die Korporationen ihren eigenen Mitgliedern zu helfen, indem sie Verkaufsgelegenheiten schufen. Trotz der kriegsbedingten Einschränkungen fanden die traditionellen weihnachtlichen Verkaufsausstellungen im Winter 1914 fast an allen Orten statt und brachten "überraschend gute Erfolge"²⁸⁴. Generell verschlechterte der Krieg die Absatzmöglichkeiten, so daß nach neuen Einnahmequellen und nach Kontaktmöglichkeiten zwischen den Kunstschaffenden und den potentiellen Käuferschichten gesucht werden mußte. Die Münchner Ortsgruppe versandte zu diesem Zweck bereits im

²⁷⁸Der Deutsche Künstler, 1. Jg., Nr. 9, 15.12.1914.

²⁷⁹Ebd., Nr. 10, 15.1.1915. — Der Verein *Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* richtete mit Hilfe einiger Nichtmitglieder ein Tagesheim für Soldatenkinder ein, deren Mütter durch Erwerbstätigkeit oder Krankheit verhindert waren. Der Heimstätte wurden zwei Nähstuben angegliedert. Ein schwerer Verlust stellte für die Vereinsfrauen der Tod ihrer zweiten Vorsitzenden Henny Kummerfeld im Jahre 1915 dar.

²⁸⁰Kriegsküchen wurden in Berlin und in Stuttgart unterhalten.

²⁸¹Neue Deutsche Frauenzeitung, 11. Jg., Nr. 25/26, 1.7.1916.

²⁸²Vera von Bartels erhielt die Erlaubnis, Bildstudien am Kriegsschauplatz zu machen. — Der Deutsche Künstler, 3. Jg., Nr. 11, 15.2.1917.

²⁸³Der Deutsche Künstler, 1. Jg., Nr. 11, 15.2.1915.

²⁸⁴Ebd. — Die Mannheimer Ortsgruppe spendete ein Teil der weihnachtlichen Erlöse der Kriegshilfe.

Januar 1914 Besuchslisten für Ateliers, um das Publikum besser mit den Künstlerinnen bekannt zu machen. Außerdem richtete die Gemeinschaft Verkaufsstellen ein, um notleidenden Berufskolleginnen zu helfen.²⁸⁵ Auch die Karlsruherinnen organisierten “mit unermüdlichem Fleiß Verkaufsstellen und Ausstellungen für Künstlerinnen”²⁸⁶.

Der Völkerkonflikt bestimmte auch die Themenstellung der Wettbewerbe. Die Ortsgruppe Berlin schrieb gleich zu Beginn der bewaffneten Auseinandersetzung einen Preis von 100 Mark für die Gestaltung einer Kriegspostkarte aus.²⁸⁷ Im darauffolgenden Jahr folgte ein weiteres Preisausschreiben der Berlinerinnen für den Entwurf einer Werbepostkarte zugunsten der Sammlung des *Bundes Deutscher Frauenvereine* “Kriegsspende Deutscher Frauendank”.²⁸⁸

In weiten Teilen der Frauenbewegung herrschte ebenso wie in vielen künstlerischen Kreisen eine nationale Gesinnung vor. Die äußere Bedrohung begünstigte diejenige Vereinsarbeit, die politische Ziele verfolgte. So gelang es zum Beispiel problemlos, das nationale Bewußtsein insbesondere in der Bekleidungsbranche durch eine Propaganda für deutsche Modeartikel zum Ausdruck zu bringen und auf diesem Wege deutsche Wirtschaftsinteressen zu schützen. Eine Protagonistin für nationale Mode war unbestritten Eugenie Kaufmann. Sie organisierte im Herbst 1915 die “Ausstellung für künstlerische Modeentwürfe und Modearbeiten Mannheim”²⁸⁹, wozu auch die Mitglieder des *Frauenkunstverbandes* eingeladen wurden.²⁹⁰ Aber auch in Hamburg warben die Vereine für Bekleidungstextilien aus dem eigenen Land. Mit einer Kleider- und Accessoiresausstellung im Hamburger Modehaus Robinsohn

²⁸⁵Der Deutsche Künstler, 1. Jg., Nr. 11, 15.2.1915. — Die Hilfsaktion erfolgte in Zusammenarbeit mit dem *Bayerischen Verein für Frauenstimmrecht*.

²⁸⁶Neue Deutsche Frauenzeitung, 11. Jg., Nr. 25/26, 1.7.1916.

²⁸⁷Deutscher Lyceum-Club, 10. Jg., Nr. 9, 1.9.1914. — Die Jury übernahmen Käthe Kollwitz, Frieda Menshausen-Labriola und Maria Slavona. Ein Zusammenhang zwischen dem Preisausschreiben und der Funktion der Vorsitzenden der Mannheimer Geschäftsstelle Eugenie Kaufmann als Leiterin der Abteilung für Postkarten und künstlerische Drucksachen bei der Zentrale für Kriegsfürsorge ist nicht auszuschließen. — Der Deutsche Künstler, 1. Jg., Nr. 9, 15.12.1914.

²⁸⁸Deutscher Lyceum-Club, 11. Jg., Nr. 10, 1.10.1915. — Das Preisgeld betrug 300 Mark; Jury: Käthe Kollwitz, Aenny Löwenstein, Sabine Reicke, Marie von Eickhoff-Reitzenstein und Maria Slawona.

²⁸⁹Es handelte sich um eine Zusammenarbeit des *Vereins der Künstler und Kunstfreunde Mannheim*, dem *Bund badischer Künstlerinnen* und dem *Mannheimer Modebund*. Die Schau fand vom 10. September bis 10. Oktober 1915 im Hohenzollernhaus in Mannheim statt.

²⁹⁰Zugelassen waren Entwurfszeichnungen und -skizzen sowie Originalarbeiten und Modepuppen. — Der Deutsche Künstler, 2. Jg., Nr. 5, 15.8.1915.

wollten die Mitglieder des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen* "den Beweis ... liefern, daß Deutschland auch in Modeschöpfungen sich von französischem [sic!] Einfluß frei machen könne."²⁹¹

Während der Kriegszeit wurde die Ausstellungstätigkeit nicht eingestellt. So lud der *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* die Mitglieder des *Frauenkunstverbandes* zu einer Ausstellung von Malerei, Plastik, Grafik und Kunstgewerbe ein, die vom 1. Dezember 1916 bis 1. Januar 1917 in der Galerie Commeter in Hamburg stattfand.²⁹² Die Stuttgarter Ortsgruppe des *Frauenkunstverbandes* bestückte 1916/17 eine Wanderausstellung, welche in Karlsruhe, Mannheim und Stuttgart gezeigt wurde.²⁹³

Eugenie Kaufmann, die Vorsitzende der Mannheimer Geschäftsstelle, nutzte ihre vielfältigen Kontakte und ihr eigenes Kunstgewerbehaus MUREK (Mode- und Reklamekunst) nicht nur, um die Künstlerinnen des badischen Künstlerinnenvereins, sondern auch die Mitglieder des *Frauenkunstverbandes* in Kontakt mit interessierter Kundschaft zu bringen. So konnten zum Beispiel 1917 auf der Herbstmesse in Leipzig, wo der *Verein der Künstler und Kunstfreunde Mannheim*, der *Bund badischer Künstlerinnen* und die Firma MUREK im Dresdner Hof ausstellten, "tausende Verkäufe und Bestellungen von Kunstwerken abgeschlossen [werden], wodurch etwa 100 Künstler lohnende Aufträge erhielten"²⁹⁴. Der Erfolg ermunterte andere Künstlerkorporationen an den Leipziger Frühjahrs- und Herbstmessen teilzunehmen.²⁹⁵ Eugenie Kaufmann organisierte im gleichen Jahr auch eine mehrmonatige Verkaufsausstellung bei der Wertheim GmbH in Berlin, wozu sie den *Bund badischer Künstlerinnen*, die *Vereinigung Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*, den *Bund niederdeutscher Künstlerinnen*, den *Dreistädtebund* sowie die Berliner und Münchner Künstlerinnen einlud.²⁹⁶

²⁹¹Der Deutsche Künstler, 1. Jg., Nr. 10, 15.1.1915.

²⁹²Deutscher Lyceum-Club, 12. Jg., Nr. 10, 1.10.1916. — Die Ortsgruppe Berlin nahm mit 25 Künstlerinnen an der Hamburger Ausstellung teil. — Deutscher Lyceum-Club, 13. Jg., Nr. 1, 1.1.1917.

²⁹³Der Deutsche Künstler, 3. Jg., Nr. 11, 15.2.1917; vgl. Neumann, Künstlerinnen in Württemberg, S. 119, Fußnote 22. — Zur Ausstellung im Mannheimer Kunstverein siehe: Die Werkstatt der Kunst, 15. Jg., Heft 32, 8.5.1916. — Zum Kunstverein Stuttgart siehe: ebd., 17. Jg., Heft 2, 8.10.1917.

²⁹⁴Der Deutsche Künstler, 4. Jg., Nr. 7, 14.10.1917.

²⁹⁵Ebd., 4. Jg., Nr. 5, 15.8.1917.

²⁹⁶Ebd., 4. Jg., Nr. 7, 14.10.1917.

Der Zusammenschluß von Mainz, Darmstadt, Frankfurt und Umgebung zum Dreistädtebund

Im Jahre 1916 wurde der *Mainzer Malerinnenverein*²⁹⁷ durch den Beitritt von Einzelmitgliedern des *Frauenkunstverbandes* aus Darmstadt, Frankfurt und Umgebung zum *Dreistädtebund* erweitert.²⁹⁸ Sein Debüt feierte der *Dreistädtebund*, der als Ortsgruppe des *Frauenkunstverbandes* entstanden war, mit einer großen Grafikausstellung im Mainzer Gutenbergmuseum²⁹⁹, zu der alle Mitglieder des Künstlerinnenverbandes zur Teilnahme aufgefordert wurden.³⁰⁰ Sie wurden gebeten, „nur beste reife Arbeiten zu senden“³⁰¹, um zu zeigen, „wie hoch die Leistungen der Frau gerade auf dem Gebiete der Graphik stehen“³⁰².

Die Frauen des Rhein–Main–Gebietes schlossen sich aber nicht nur zu Ausstellungszwecken zusammen, sondern sie bedienten sich einer eigenen Korporation, um Delegierte in übergeordnete Arbeitsgemeinschaften und Verbände entsenden zu können.³⁰³ Wie der Dachverband nahm auch die lokale Gemeinschaft fördernde Mitglieder auf.³⁰⁴

Der *Dreistädtebund* lehnte seine Gründungssatzung sehr stark an die Aufgabenstellung des *Frauenkunstverbandes* an: „Die Förderung der Interessen der in der bildenden Kunst beruflich tätigen Frauen, insbesondere Anbahnung einer Verständigung und Zusammenarbeit mit Künstlervereinigungen, welche ähnliche Interessen haben, die Förderung günstiger Ausstellungsbedingungen und die Propaganda für die Mitarbeit der Frau im öffentlichen Kunstleben. Es

²⁹⁷Der Künstlerinnenverein in Mainz wurde von Frida Best geleitet.

²⁹⁸Der Deutsche Künstler, 3. Jg., Nr. 11, 15.2.1917; Kunstnachrichten, 2. Jg., Heft 5, 10.3.1917.

²⁹⁹StadtB Mainz, Mog m/1242: Graphische Ausstellung des Dreistädtebundes, Mainz Gutenbergmuseum. Katalog der Ausstellung, 29.4.–30.5.1917.

³⁰⁰StadtB Mainz Mog m/1242: Bedingungen der Graphischen Ausstellung in Mainz, 1917.

³⁰¹Der Deutsche Künstler, 3. Jg., Nr. 11, 15.2.1917; siehe auch: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers, 9. Jg., Heft 11/12, 1917; Die Werkstatt der Kunst, 17. Jg., Heft 6, 5.1.1917; Ebd., 17. Jg., Heft 27, 1.4.1918.

³⁰²Der Deutsche Künstler, 3. Jg., Nr. 11, 15.2.1917. — Die Ausstellung wurde am 29. April in Mainz eröffnet und wanderte danach zum Kunstverein Mannheim. — StadtA Ma, Kunstverein Mannheim 12/1981, Nr. 805, Schreiben von Frida Best an die Geschäftsstelle des Mannheimer Kunstvereins, 26.8.1917.

³⁰³Spätestens in den 1920er Jahren saß der *Dreistädtebund* in den kunstpolitischen Gremien, welche von den Delegierten der hessischen Künstlergruppen besetzt wurden. — Vgl. Friedrich Wilhelm Knieß, Kommunale Kunstpolitik in Deutschland von 1918–1933. Darmstadt als Beispiel. Dissertation, Marburg 1984.

³⁰⁴Satzung 1916, Paragraph 3. — Die unterstützenden Personen besaßen ein Stimmrecht in der Mitgliederversammlung. Von den kunsttätigen Mitgliedern wurde bei der Aufnahme ein Leistungsnachweis oder eine Empfehlung verlangt.

sollen tunlichst regelmäßige Ausstellungen in den drei Städten gemacht werden, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Schaffen der heimischen Künstlerinnen zu lenken.“³⁰⁵

Die Künstlerinnen versuchten mit niedergelegten Pinseln “verklärende Glanzlichter auf den Jammer des Alltags zu streuen”. Die Generalversammlung im Jahre 1916

Aufgrund des Krieges fand im Jahre 1915 keine Jahrestagung statt; sie wurde zunächst verschoben.³⁰⁶ Vom 23. bis 25. Juni 1916 wurde schließlich die dritte Generalversammlung unter dem Dach des *Rheinischen Frauenklubs* abgehalten.³⁰⁷ Nach Düsseldorf reisten die Delegierten von sechs der inzwischen auf neun geschrumpften Anschlußvereine. Da die Ortsgruppen aus Ungarn, Magdeburg und Thüringen im Tagungsbericht nicht mehr erwähnt wurden, ist anzunehmen, daß sie sich vor 1916 vom Verband gelöst hatten. Das Jahrbuch des *Bundes Deutscher Frauenvereine*, dem sich der *Frauenkunstverband* als Mitglied direkt angeschlossen hatte, nannte für das Jahr 1916 eine Gesamtzahl von 860 Mitgliedern.³⁰⁸

Wie in den beiden vorangegangenen Jahren stellte Aenny Löwenstein eine aktuelle Statistik über die Beteiligung von Frauen an den großen Ausstellungen vor. Das Ergebnis war abermals ernüchternd: In den Jahren 1914 bis 1916 betrug der Anteil der Künstlerinnen durchschnittlich sechs Prozent. Die höchste Frauenquote errechnete sie für die Weltausstellung des Buch- und Grafikgewerbes in Leipzig 1914, wo eine eigene Sonderabteilung für Frauen eingerichtet worden war; die niedrigste Beteiligungsrate wies die “Große Berliner Kunstausstellung” des Jahres 1916 auf. Um eine stärkere Berücksichtigung von Kunstwerken zu erreichen, plädierte die Stuttgarter Vertreterin Emma Nachtigal (1875–1969) dafür, daß zwei Künstlerinnen in die Jurien der Kunstvereine gewählt werden sollten. Diesem Antrag stimmten die Delegierten zwar prinzipiell zu, doch die praktische Durchführung stellte man der Zukunft anheim.³⁰⁹

Die Bemühungen um Mitspracherechte fielen dagegen etwas positiver aus: Es gelang den Künstlerinnen, einzelne Frauen in die Wirtschaftsverbände zu entsenden und sich auf diesem Weg für die Belange der Kolleginnen

³⁰⁵StadtB Mainz, Mog m/1242: Satzungen des Dreistädtebundes, Ortsgruppe des Frauenkunstverbandes, 19.11.1916, Paragraph 2.

³⁰⁶Der Deutsche Künstler, 2. Jg., Nr. 3, 15.6.1915.

³⁰⁷Neue Deutsche Frauenzeitung, 11. Jg., Nr. 25/26, 1.7.1916.

³⁰⁸Heimatsdienst im ersten Kriegsjahr. Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1916. Hg. und bearb. von Elisabeth Altmann-Gottheiner, Leipzig/Berlin 1916, S. 83.

³⁰⁹Neue Deutsche Frauenzeitung, 11. Jg., Nr. 25/26, 1.7.1916.

einzusetzen. So war es zum Beispiel möglich, hilfsbedürftigen Künstlerinnen mit Mitteln aus der Kriegskasse zu helfen: Das Geld zahlte Frieda Menshausen–Labriola aus. Sie war Vorstandsfrau der Kunstgruppe des Berliner Lyceumklubs und Frauenvertreterin in der Unterstützungskommission, welche für die soziale Tätigkeit des *Kartells der Wirtschaftlichen Verbände bildender Künstler* verantwortlich war.³¹⁰ Frieda Menshausen–Labriola saß außerdem als zweite Schriftführerin im Vorstand des *Absatz- und Bezugsvereins*, einer 1914 gegründeten selbständigen Genossenschaft, die sich für den Schutz vor Übertreibung von Gebrauchsartikeln und für die Qualitätssicherung von Malmaterialien einsetzte.³¹¹

Auf der Düsseldorfer Jahresversammlung hielt die Vorsitzende der Mannheimer Geschäftsstelle Eugenie Kaufmann die Eröffnungsrede. Sie beschrieb die schwierige Situation in den vergangenen Kriegsjahren und mußte feststellen, daß sich die Bedingungen künstlerischer Produktion verändert hatten: “. . . die Kunst mit ihrer früher berausenden, quälenden, despotischen Gewalt schien ein gestürzter Götze; Farbenwerte, Licht und Luftprobleme, Raumgestaltung – wer konnte in diesen Tagen der nationalen Hingabe an solche Äußerlichkeiten denken?”³¹² Der Krieg habe “die Künstlerinnen die Pinsel niederlegen” lassen; die Verbandsarbeit sei nur eingeschränkt möglich. Zweifelsohne trat in der Kriegsgesellschaft der künstlerische Beruf gegenüber der geschlechtsspezifischen Frauenrolle in den Hintergrund. Die Frauen würden “voll und ganz aufgehend auf den Gebieten echter Weiblichkeit, den Kranken und Schwachen helfend” leben, so ihre Worte. Die Künstlerinnen bezeichnete sie als “tüchtige Kriegshelferinnen”.

Eugenie Kaufmann setzte sich auf der Versammlung intensiv mit der aktuellen Situation auseinander, in der plötzlich nicht mehr Bildmotive von duftenden Blumen gefragt waren, sondern eher Soldatenszenen in Gefangenenlagern. Trotz der schlechten Arbeitsbedingungen versuchte sie, den kunsttätigen Frauen eine Zukunftsperspektive aufzuzeigen. Während die Mannheimer Geschäftsführerin die zukünftigen Marktchancen in der Malerei und Bildhau-

³¹⁰Herr Brockmüller war für die Auszahlung an die männlichen Kollegen zuständig. In der Kommission saßen neben vier weiteren Männern auch Eva Stort. — *Der Deutsche Künstler*, 2. Jg., Nr. 9, 1.9.1915.

³¹¹Erster Vorsitzender Otto Marcus, zweiter Vorsitzender Hans Baluschek, erster Schriftführer Edmund May, Kassenwart Arthur Schlubeck. Als Beisitzerinnen im Gesamtvorstand stellten sich Käthe Kollwitz, Emmy Rose und Eva Stort (Unterstützungskommission) zur Verfügung. Der Absatz- und Bezugsverein besaß 878 Mitglieder. — *Der Deutsche Künstler*, 2. Jg., Nr. 11, 15.2.1916.

³¹²*Neue Deutsche Frauenzeitung*, 11. Jg., Nr. 25/26, 1.7.1916.

rei "sehr traurig und aussichtslos" beurteilte, sah sie im kunstgewerblichen Bereich durchaus Beschäftigungsmöglichkeiten. Sie wies darauf hin, daß sich in der angewandten Kunst vielfältige Aufgabengebiete aufgetan hätten: Im grafischen Bereich würden Werbekarten, Anzeigen für die Kriegsfürsorge und für die vielen neuen Lebens- und Gebrauchsmittel benötigt. Arbeitsmöglichkeiten gäbe es auch bei der Herstellung von Kriegs- und Erinnerungsabzeichen. Die Vorsitzende empfahl wegen der leichteren Verdienstmöglichkeiten "allen Künstlerinnen dringend ... neben der freien Kunst ein Gebiet der angewandten Kunst zu pflegen". Zwar seien von den städtischen Behörden und Verwaltungen Kunstwerke von Frauen erworben worden, um den Künstlerinnen "kleine Dienste zuzuweisen", doch künftig würden die öffentlichen Einrichtungen schwere finanzielle Sorgen haben, betonte die badische Vorsitzende. Da auch zu erwarten sei, daß nach Kriegsende die aus dem Feld zurückkehrenden Künstler bei öffentlichen Ankäufen vor den daheimgebliebenen Frauen berücksichtigt werden würden, machte sie den weiblichen Kunsttätigen wenig Hoffnung auf günstige Absatzbedingungen. Allenfalls in der Werbung, im Handel und in der Modebranche erwartete die Mannheimer Vorsitzende einen stärkeren Aufschwung. In Bezug auf die momentanen caritativen Hilfstätigkeiten gab die badische Geschäftsführerin die Durchhalteparole aus: "Wir werden mit zusammengebissenen Zähnen lächeln und werden bestrebt sein, verklärende Glanzlichter auf den Jammer des Alltags zu streuen. Wir wollen überall, wo es uns möglich ist, das Schöne, Glückliche, Lachende fördern, wollen Glanz, Sonne und Hoffnung verbreiten ...". Mit diesen Worten unterstrich Eugenie Kaufmann den Willen der Künstlerinnen, sich in den Jahren der nationalen Bedrohung als helfende und treue Staatsbürgerinnen zu bewähren.

Die letzten Etappen bis zur Öffnung der Kunsthochschulen für Frauen

Während der *Frauenkunstverband* zufrieden auf die kriegsbedingten Aktivitäten seiner Mitglieder schaute, mußte er einen herben Rückschlag in der Frage der Zulassung zum Akademiestudium einstecken. Die Berliner Ortsgruppe hatte am 20. Februar 1916 eine entsprechende Petition an das preußische Abgeordnetenhaus und an die Königlich Preußische Akademie der bildenden Künste in Berlin gerichtet.³¹³ Nachdem die bisherigen Eingaben ohne Erfolg geblieben waren und es sich abgezeichnet hatte, daß sich unter dem Berliner

³¹³Vgl. Krenzlin, Zur Frauenausbildung. In: Profession ohne Tradition, S. 87; Abdruck der Petition in: Die bildende Künstlerin, S. 330.

Akademiedirektor Anton von Werner in dieser Frage nichts bewegen würde, richtete der *Frauenkunstverband* unter dem Vorsitz von Käthe Kollwitz ein Jahr nach Werners Tod ein weiteres Gesuch an den Kultusminister August von Trott zu Solz (*1855). Die Frauen hofften, daß sich ihre Rolle als staatsstützende Kriegshelferinnen an der Heimatfront positiv auf die Studiumsfrage auswirken würde.

Außerdem hatte sie vermutlich der Erfolg einer Petition vom 26. September 1915 ermuntert, sich erneut an das staatliche Ministerium zu wenden. Hierbei war es um die Zulassung von Kunststudierenden zum Handfertigkeitkurs beim Pestalozzi-Fröbelhaus I gegangen. “Der Beruf der Handfertigkeitlehrerin erschien dem Vorstand [des *Frauenkunstverbandes*] geeignet, ein Weg zu sein, um zu materieller Sicherstellung zu gelangen, ohne die künstlerische Schaffensfreudigkeit einzubüßen und [die] bereits erlangte Ausbildung über Bord werfen zu müssen”³¹⁴, begründete der Kultusminister seine Einwilligung. Der Besuch des einjährigen Lehrkurses ermöglichte ausgebildeten Künstlerinnen, als Handfertigkeitlehrerin zu arbeiten und somit ein zweites Standbein zur Existenzsicherung aufzubauen.

Als die Frauen im Frühjahr 1916 das Gesuch um die Zulassung zum Frauenstudium an der Akademie formulierten, bedienten sie sich ähnlicher Argumente, wie sie bereits in den vorangegangenen Petitionen aufgeführt worden waren. Sie baten um Chancengleichheit der Geschlechter, um zu den höchsten künstlerischen Leistungen gelangen zu können. Deshalb forderten sie die beste Ausbildung und lehnten ihre minderwertige Behandlung in der Frage des Akademiezugangs ab. Die Künstlerinnen betonten ihre Gleichwertigkeit, nahmen aber das Wort Gleichberechtigung nicht in den Mund. Das Argument, Männer und Frauen seien gleich zu behandeln und den Studentinnen stehe aus Gründen der “inneren Gerechtigkeit ...de[r] volle[n] Anteil an dem geistigen Besitz des Volkes”³¹⁵ zu, war bereits 1913 in der Erörterung von Lehmann erwähnt worden, wurde aber nicht in das Zentrum der Argumentation gerückt. Ebenso verweigerten sich die Künstlerinnen dem Genialitätsdiskurs und beantworteten die Frage nach der Schöpferkraft der Frau nicht. “Daß die Frauen sich befähigt halten, die größten schöpferischen Leistungen in der Kunst zu vollbringen, können und wollen sie heute nicht sagen,” formulierten die Mitgliedsfrauen um Käthe Kollwitz in der Petition. Denn bevor nicht die gleichen Ausbildungsziele für beide Geschlechter gelten würden, erübrige sich

³¹⁴Der Deutsche Künstler, 2. Jg., Nr. 10, 15.1.1916; Die Werkstatt der Kunst, 15. Jg., Heft 14, 3.1.1916.

³¹⁵Krenzlin, Zur Frauenausbildung. In: Profession ohne Tradition, S. 86.

ein Vergleich, so ihre Gedankenführung. Außerdem stellten die Antragstellerinnen fest: "Die Frage, ob die Frau in der Kunst originell schöpferisch und zu Höchstleistungen fähig sei, braucht nicht entschieden zu werden; auch nicht jeder Akademieschüler ist zu Höchstleistungen befähigt."³¹⁶ Alle Formulierungs- und Argumentationskünste der Künstlerinnen bewirkten auf der Gegenseite nichts, denn die verantwortlichen Herren stützten sich weiterhin auf die "zu Stereotypen erstarrten Argumente"³¹⁷, welche bereits 1905 genannt worden waren.

In den Kriegsjahren versuchten die Künstlerinnen, auch nationale Gesichtspunkte für die Öffnung der staatlichen Unterrichtsanstalten geltend zu machen. Sie wiesen verstärkt darauf hin, welche Gefahr von fremdländischen Einflüssen ausgehe, denen die Frauen ausgesetzt seien, weil sie auf ein Studium im Ausland wegen der "unzulänglichen Ausbildungsmöglichkeiten im Vaterlande"³¹⁸ angewiesen seien. Außerdem empörten sie sich über den Widerspruch, daß die Hochschulen zwar für Ausländer geöffnet, für deutsche Staatsangehörige weiblichen Geschlechts hingegen verschlossen seien.

Trotz persönlicher Rücksprache mit zwei Vertreterinnen des *Frauenkunstverbandes* rückten die Verantwortlichen von ihrer Haltung nicht ab. Sie stellten jedoch die Möglichkeit in Aussicht, falls ein Akademieneubau errichtet und die nötigen Mittel vorhanden seien, eine Hochschule für Frauen anzugliedern. Ablehnende Antworten mußten auch die Düsseldorfer³¹⁹ und die Dresdner³²⁰

³¹⁶Petition 1916. Abgedruckt in: Die bildende Künstlerin, S. 330.

³¹⁷Krenzlin, Zur Frauenausbildung. In: Profession ohne Tradition, S. 86.

³¹⁸Die Frauenfrage, 17. Jg., Nr. 3, 1.5.1915.

³¹⁹Bereits 1913 hatte die Berliner Geschäftsstelle des *Frauenkunstverbandes* zusammen mit dem Düsseldorfer Künstlerinnenverein ein Gesuch eingereicht. Sie erhielten die prinzipielle Zusage, daß eine Frauenabteilung an einer Düsseldorfer Akademie bewilligt werde. Zu diesem Zweck war von der Düsseldorfer Stadtverordnetenversammlung im Januar 1914 der Bau eines eigenen Gebäudes für eine Frauenkunstschule genehmigt worden. Der Baubeginn verzögerte sich jedoch aufgrund des Krieges und der folgenden wirtschaftlich angespannten Verhältnisse. Der *Stadtverband für Frauenbestrebungen* in Düsseldorf reichte deshalb 1917 erneut ein Gesuch zur Errichtung einer Kunstakademie für Frauen an das preußische Abgeordnetenhaus ein. — Neue Bahnen, 49. Jg., Nr. 5, 1.3.1914; Deutscher Lyceum-Club, 10. Jg., Nr. 7, 1.7.1914; Der Deutsche Künstler, 1. Jg., Nr. 4, 15.7.1914; vgl. Anke Münster, Künstlerinnen im Rheinland. Das Frauenstudium an der Düsseldorfer Kunstakademie und den rheinischen Kunstgewerbeschulen. In: Rheinische Expressionistinnen, S. 24 und Fußnote 13. — Über die Einrichtung der Frauenkunstschule geben die Akten Nr. III, 912 im Düsseldorfer Stadtarchiv Auskunft.

³²⁰Eingabe von 43 Dresdner Künstlerinnen im Jahre 1916 an den Sächsischen Staatsminister. Die Originalschrift siehe Archiv-Akte der Hochschule für Bildende Künste Dresden Nr. 0301/1240. — Vgl. Reimann, Über den Kampf der Frauen um akademische Ausbildung, S. 7–9.

Künstlerinnen hinnehmen, welche ebenfalls Bittschriften an die entsprechenden Gremien gesandt hatten.

Die Hinweise der Künstlerinnen auf die staatliche Verpflichtung, weibliche Talente ebenso wie männliche zu fördern, veranlaßten Arthur Kampf (1864–1950), den Nachfolger von Werner und neuen Akademieleiter, die Empfehlung auszusprechen, die Kunstschule des *Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* aus öffentlichen Mitteln stärker zu unterstützen sowie unter staatliche Aufsicht und männliche Leitung zu stellen.³²¹

Mit der Forderung nach der "Gleichstellung der weiblichen und der männlichen Jugend" kam der lang ersehnte Durchbruch

Am Ende des Ersten Weltkrieges unternahmen die Frauen einen weiteren Anlauf, um eine Zulassung an der Kunsthochschule zu erreichen. Die geschäftsführende Vorsitzende des *Deutschen Lyceum-Clubs* Hedwig Heyl setzte sich auf Antrag von Ida Stroeve mit den Senatoren der Akademie der Künste in Berlin in Verbindung, "um die Beseitigung des Paragraphen zu erreichen, der die Zulassung der Frauen zu den Kunstakademien und die Erlangung eines Meisterateliers verhindert"³²². Auch der *Preußische Landesverein für Frauenstimmrecht* wandte sich in der Frage des Kunststudiums an das preußische Kultusministerium und forderte die "Gleichstellung der weiblichen und der männlichen Jugend"³²³, wie dies schon beim allgemeinen Universitätsstudium geschehen sei. Vorangegangen war eine breite öffentliche Diskussion um das Thema "Die Kunstakademien und die Frauen". Der Schriftleiter der Zeitschrift *Die Werkstatt der Kunst*, Victor Ottmann, startete eine gleichnamige Umfrage unter Kunsttätigen, Akademiedirektoren, Kunstkritikern und anderen Persönlichkeiten, welche im Sommer 1918 veröffentlicht wurde.³²⁴ Zum Kreis der Befragten gehörten Käthe Kollwitz und Dora Hitz als einzige Vertreterinnen der Frauen.

Trotz der vielen Eingaben, mit denen sich die Künstlerinnenorganisationen gegen die Zurücksetzung wehrten, stellte sich der Erfolg in der Zulassungsfrage erst mit den politischen Umwälzungen in den Jahren 1919 bis 1921 ein. Der Durchbruch in der Akademiefrage war schließlich eine Folge

³²¹Schreiben von Arthur Kampf an den Minister der Geistigen und Unterrichts-Angelegenheiten, 14.4.1916, Abdruck in: *Die bildende Künstlerin*, S. 330.

³²²Deutscher Lyceum-Club, 14. Jg., Nr. 11, 1.11.1918.

³²³Im ganzen Wortlaut abgedruckt in: *Die Werkstatt der Kunst*, 18. Jg., Heft 4, 21.10.1918.

³²⁴*Die Werkstatt der Kunst*, 17. Jg., Heft 34-37 und 40, 20.5.1918, 27.5.1918, 3.6.1918, 10.6.1918 und 1.7.1918.

des Gleichberechtigungsgrundsatzes³²⁵, welcher in der Weimarer Verfassung verankert worden war. Die Studentinnen wurden nach und nach zum Kunststudium an den Hochschulen in Berlin, Düsseldorf³²⁶, Dresden, Karlsruhe und München zugelassen. Freilich achteten die Akademiedirektoren darauf, die Zahl der Studentinnen klein zu halten, so daß ihr Anteil unter den Kunststudierenden während den 1920er Jahren kaum 17 Prozent überstieg.³²⁷

Es wurden aber nicht nur die Studienbeschränkungen beseitigt, Frauen erhielten nun auch die Lehrberechtigung an den Kunsthochschulen. An der Berliner Akademie wurde Käthe Kollwitz zur Professorin ernannt. Mit dem Einzug der Studentinnen in die traditionsreichen Studienanstalten und der Etablierung einer anerkannten Künstlerin an einer Schaltstelle der Nachwuchsförderung und der preußischen Kulturpolitik hatte der *Frauenkunstverband* wichtige Ziele erreicht. Die Symbolfigur der Künstlerinnen nahm nun eine bedeutende Position innerhalb des etablierten Lehrbetriebes ein. Käthe Kollwitz mußte damit ihr gesellschafts- und kunstpolitisches Engagement von der Vereinsebene auf die institutionelle Ebene verlagern.

Die Auflösung der Ortsgruppenstruktur und der Vorstandswechsel in den Inflationsjahren

Nachdem die wesentlichen Ziele des *Frauenkunstverbandes* erfüllt worden waren, blieb Käthe Kollwitz noch einige Zeit Vorsitzende der Organisation, dessen Mitgliederzahl im Jahre 1919 auf 682 Personen zurückgegangen war.³²⁸ Es ist zu vermuten, daß die Grafikerin und Bildhauerin sich in den Jahren 1921³²⁹

³²⁵Weimarer Verfassung, Art. 119, Abs. 2.

³²⁶In Düsseldorf wurde am 16.5.1919 eine Kunsthochschule für Frauen in einem Gebäudeflügel des Kunstpalastes eröffnet. Erst 1921 wurde die Angliederung der Frauenkunstschule an die Akademie beschlossen, 1922 erfolgte die Umsetzung des Beschlusses. — Die Werkstatt der Kunst, 18. Jg., Heft 38, 30.6.1919; vgl. Münster, Künstlerinnen im Rheinland. In: Rheinische Expressionistinnen, S. 25.

³²⁷Vgl. Birgit Gatermann, "Malweiber". Bildende Künstlerinnen in den zwanziger Jahren. In: Neue Frauen. Die zwanziger Jahre. BilderLeseBuch. Hg. v. Kristine von Soden und Maruta Schmidt, Berlin 1988, S. 132. — Insgesamt wurden 1921 748 Studentinnen an den Kunsthochschulen gezählt. — Vgl. Geyer, Frauenerwerbsarbeit in Deutschland, S. 42.

³²⁸Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1919.

³²⁹Am 20. Juni 1921 unterschrieb Käthe Kollwitz in ihrer Funktion als Vorsitzende des *Frauenkunstverbandes* noch ein Gesuch der Berliner Künstlerinnengruppen an den Berliner Magistrat und die Stadtverordnetenversammlung. Die Unterzeichnenden (darunter Dora Hitz, Minna Cauer, Frieda Winkelmann (Vorsitzende der Kunstgruppe des *Deutschen Lyceum-Clubs*) und Hedwig Behrendt (Vorsitzende des *Vereins der Künstlerinnen zu Berlin*) baten um die Überlassung des Hauses "Buch" als Erholungsstätte für die Künstlerinnen Berlins. — Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, Schriftwechsel Kollwitz/Cauer-Magistrat

bis 1923 von der Verbandsarbeit zurückzog. Die neue Vorsitzende Eva Stort³³⁰ wurde nach ihren eigenen Angaben auf der Generalversammlung des Jahres 1923 gewählt.³³¹ Die Malerin, Grafikerin und Zeichenlehrerin saß im Vorstand der Kunstgruppe des *Deutschen Lyceum-Clubs*. Die Berlinerin gehörte vor dem Ersten Weltkrieg zu den angesehensten Künstlerinnen: Sie war Mitglied in der *Berliner Secession*, der *Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft* und des *Deutschen Künstlerbundes*. Sie engagierte sich in besonderem Maße für die künstlerische Berufsarbeit der Frau.

Die Jahre des politischen Umbruchs und der Geldentwertung brachten aber nicht nur einen Wechsel an der Verbandsspitze, sondern auch den Verlust der tatkräftigen Mannheimer Geschäftsführerin Eugenie Kaufmann. Die Vermutung liegt nahe, daß Martha Dehrmann in Berlin ihre geschäftsführende Stellung aufgab, nachdem Käthe Kollwitz nicht mehr den Vorsitz inne hatte.³³² Als Folge dieser Ereignisse kam die Verbandsarbeit ins Stocken. Außerdem ging durch die Inflation das Geldvermögen des *Frauenkunstverbandes* verloren. Damit stand die weitere Existenz des überregionalen Frauennetzwerkes in Frage.³³³

Die Degeneration zur lokalen Ausstellungsgemeinschaft

Nachdem die Tätigkeit des *Frauenkunstverbandes* mehrere Jahre geruht hatte, versuchte Eva Stort, die Verbindung zu den Anschlußvereinen wieder aufzunehmen. Sie nahm im Frühjahr 1925 den Kontakt zu den Schwestervereinen auf und bat um erneute Mitarbeit. Vom *Bund badischer Künstlerinnen* lag bereits eine Zusage vor, als Eva Stort an die Vorsitzenden des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen* herantrat: "Ich komme nun zu Ihnen mit der Bitte mir zu sagen in wie weit Sie geneigt sind, den Zusammenhang wieder herzustellen"³³⁴, schrieb sie Ida Dehmel (siehe Abbildung 19). Die Vorsitzende des *Frauenkunstverbandes* wußte zu diesem Zeitpunkt nicht einmal, ob die Hamburger Künstlerinnengemeinschaft überhaupt noch existierte. Wie Ida Dehmel

(Abschrift), 20.6.1921.

³³⁰Eva Stort wurde am 1.2.1855 in Berlin geboren. Sie legte eine akademische Prüfung als Zeichenlehrerin ab und unterrichtete lange Jahre am Sophien- und Charlottenlyzeum der Reichshauptstadt. — ZASMPK, ZA Eva Stort: Deutsche Allgemeine Zeitung Berlin, 4.2.1936.

³³¹SUB H, DA:Br.: S 3081, Eva Stort an Ida Dehmel, 15.3.1925.

³³²Martha Dehrmann wird in den 1920er Jahren in keinem Zusammenhang mehr genannt, weshalb zu vermuten ist, daß sie keine Vereinsämter mehr inne hatte.

³³³Es wundert deshalb kaum, wenn aus den Jahren 1918 bis 1925 nur spärliche Nachrichten überliefert sind.

³³⁴SUB H, DA:Br.: S 3081, Eva Stort an Ida Dehmel, 15.3.1925.

auf die Einladung reagierte, ist leider nicht bekannt. Es ist jedoch zu vermuten, daß Eva Stort sowohl aus Hamburg als auch aus weiteren Städten eine Absage erhielt, denn die alte Ortsgruppenstruktur ließ sich nicht wiederherstellen.

Und so meldete der *Deutsche Lyceum-Club* im Jahre 1926, daß sich “in und nach den Inflationsjahren . . . fürs erste die Verbindung mit den auswärtigen Künstlerinnenvereine” gelöst habe und sich “der Verband auf Berlin beschränken”³³⁵ müsse. Damit war die ehemalige Dachorganisation zu einem lokalen Künstlerinnenverein geschrumpft und agierte nur noch als Ausstellungsgemeinschaft innerhalb der Stadt Berlin.

Nachdem die alten Verbandsstrukturen endgültig aufgegeben waren, wirkte der *Frauenkunstverband* als Parallelorganisation zur Kunstgruppe des *Deutschen Lyceum-Clubs*³³⁶, welcher nicht nur dem Frauenverband, sondern auch dem *Verein der Künstlerinnen zu Berlin* sein Mitteilungsblatt *Deutscher Lyceum-Club* zur Veröffentlichung der Vereinsnachrichten zur Verfügung stellte. Der *Frauenkunstverband* hielt sogar seine Fachabende in den Räumen des Klubs ab³³⁷ und organisierte gemeinsam mit der Kunstgruppe Weihnachtsausstellungen³³⁸.

Die Korporation unter Eva Stort in den 1920er Jahren

Den Veränderungen entsprechend mußten 1926 die Statuten der neuen Korporationsform angepaßt werden. Die Neufassung wurde am 8. Februar 1926 vorgenommen. Der *Frauenkunstverband* beschrieb seine Aufgabe mit folgenden Worten: “die Förderung der Interessen der in der bildenden Kunst beruflich tätigen Frauen, insbesondere die Anbahnung einer Verständigung und Zusammenarbeit mit Künstlervereinigungen welche ähnliche Interessen verfolgen, die Förderung günstiger Ausstellungsgelegenheiten und die Propagan-

³³⁵Deutscher Lyceum-Club, 21. Jg., Nr. 3, März 1926.

³³⁶Von der Berliner Ortsgruppe sind die meisten Informationen überliefert, da ihre Mitteilungen zusammen mit denen der Kunstgruppe des Lyceumklubs in der Zeitschrift *Deutscher Lyceum-Club* veröffentlicht wurden. Aus unbekanntem Gründen fand wahrscheinlich bereits 1914/15 eine organisatorisch bedingte Trennung zwischen der Kunstgruppe und der Berliner Ortsgruppe des *Frauenkunstverbandes* statt. In der Praxis wurden aber die meisten Aktivitäten, ja sogar die Vereinsabende, gemeinsam gestaltet. Die Landschaftsmalerin Eva Stort führte in den Jahren 1925 bis 1927 sowohl die Kunstgruppe als auch die Ortsgruppe des *Frauenkunstverbandes* an.

³³⁷Die Fachabende fanden jeden zweiten Montag im Monat im Lyceumklub am Lützowplatz 8 statt. — Deutscher Lyceum-Club, 21. Jg., Nr. 1, Januar 1926.

³³⁸Weihnachtsausstellung 1926 siehe: Ebd., 21. Jg., Nr. 12, Dezember 1926.

da für die Frau im öffentlichen Kunstleben”³³⁹. Als Mitglieder waren “tätige, d.h. berufsmäßig arbeitende Künstlerinnen und fördernde d.h. Gönner und Gönnerinnen”³⁴⁰ willkommen, die kunstfördernden Mitglieder waren jedoch nicht stimmberechtigt.³⁴¹ Die Mitgliedschaft von Korporationen war in der geänderten Satzung nicht mehr vorgesehen. Es wurde ferner bestimmt, daß “Mitglieder von Berliner Künstlerinnen-Vereinen . . . nur noch in besonderen Ausnahmefällen aufgenommen werden”³⁴². Dieser Passus verwundert, denn von den insgesamt 44 Personen waren zu diesem Zeitpunkt allein 20 Frauen als Mitglieder beim *Verein der Berliner Künstlerinnen* gemeldet.³⁴³ Vermutlich sollte verhindert werden, daß der *Frauenkunstverband* durch zu viele Doppelmitgliedschaften seine Eigenständigkeit einbüßt. Der Vorstand setzte sich aus einem sechsköpfigen geschäftsführenden und einem erweiterten Vorstand zusammen.³⁴⁴ Der Mitgliedsbeitrag wurde mit 3 Mark zunächst eher gering bemessen, 1928 wurde er auf 10 Mark erhöht³⁴⁵.

³³⁹Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, Abschrift der Satzungen des Frauenkunstverbandes 1926, Paragraph 2. — Glücklicherweise ist eine Abschrift der geänderten Statuten erhalten geblieben. Es ist aber leider nicht durchgängig nachzuvollziehen, welche Änderungen vorgenommen wurden. Da es sich bei dieser Textpassage um den gleichen Wortlaut wie bei der Satzung des *Dreistädtebundes* aus dem Jahre 1916 handelt, ist davon auszugehen, daß die Formulierungen, die den Vereinszweck betreffen, bei der Neufassung nicht geändert wurden. Möglicherweise findet sich deshalb dieser Wortlaut bereits in der Gründungssatzung des *Frauenkunstverbandes*. Der Verband mit Sitz in Berlin war im Vereinsregister Berlin-Mitte, Nr. 1767 eingetragen. Eine Anfrage beim zuständigen Amtsgericht Berlin-Charlottenburg blieb jedoch ergebnislos.

³⁴⁰Satzung 1926, Paragraph 3.

³⁴¹Neben den Kunstfreundinnen wurden auch die Kunststudentinnen als außerordentliche Mitglieder geführt. — Adelhard Zippelius, Horn-Zippelius, Erinnerungen.

³⁴²Satzung 1926, Paragraph 3.

³⁴³Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, Mitgliederverzeichnis des Frauenkunstverbandes, Berlin 1926.

³⁴⁴Satzung 1926, Paragraph 3. — Der geschäftsführende Vorstand wurde von der Generalversammlung auf drei Jahre gewählt. 1926 standen der Vereinigung vor: Eva Stort als erste Vorsitzende, Julie Wolfthorn als zweite Vorsitzende, Clara Arnheim als erste Schriftführerin, Katharina Heise (gen. Heinrich Salze) als zweite Schriftführerin, Johanna von der Schulenburg als erste Kassenführerin und Betty Wolff als zweite Kassenführerin. Den Ehrenvorsitz führte Käthe Kollwitz. Die Jurywahl wurde vor jeder Ausstellung eigens vorgenommen. Die Zusammensetzung des Vorstandes änderte sich 1929 nicht, 1932 übernahm Else Lippman-Wulff das Amt der zweiten Vorsitzenden, Rosa Rothacker unterstützte Clara Arnheim als zweite Schriftführerin, Betty Wolff rückte zur ersten Kassenführerin auf, Gertrud Landsberger-Sachs wurde zur zweiten Kassenführerin gewählt. — Deutscher Lyceum-Club, 27. Jg., Nr. 4, April 1932.

³⁴⁵Dabei ging ein Fünftel des Beitragsatzes an die Unterstützungskasse. Die Mitglieder des *Deutschen Lyceum-Clubs* bezahlten nur die Hälfte des Beitrags. — Deutscher Lyceum-Club, 21. Jg., Nr. 4, April 1926 und Nr. 5, Mai 1926; ebd., 23. Jg., Nr. 4, 1.4.1928; ebd., 24. Jg.,

*Auf kleiner Flamme, aber weiter unentbehrlich:
Die Wahrung beruflicher Interessen*

Die kleine Gemeinschaft von Künstlerinnen und unterstützenden Mitgliedern, welche dem *Frauenkunstverband* erhalten geblieben waren, verstand sich als eine Berufsorganisation, welche es sich zur Aufgabe machte, die errungenen Positionen innerhalb des Kunstbetriebes zu bewahren. Die Frauen versuchten sich in den etablierten Kunstbetrieb einzubringen und achteten darauf, daß Künstlerinnen bei den bedeutenden Ausstellungen vertreten waren oder bei öffentlichen Erwerbungen berücksichtigt wurden. In den Vereinsmitteilungen des *Frauenkunstverbandes* finden sich deshalb in der Mehrzahl Meldungen über aktuelle Präsentationen und Ausstellungsbeteiligungen oder über städtische Ankäufe von Kunstwerken der Mitglieder. Ein wichtiges Anliegen war es den Frauen, sich als Künstlerinnengruppe zu präsentieren.³⁴⁶ Des weiteren nahm die Gruppe an den Frauenausstellungen teil, die Ende der 1920er Jahre in Mode kamen. Dazu gehörte unter anderem die Ausstellung "Frauenschaffen des 20. Jahrhunderts", welche vom 6. bis 27. Oktober 1927 in der Staatlichen Kunstgewerbeschule Hamburg stattfand und von der Schule der Frau im Nordischen Rundfunk organisiert wurde.³⁴⁷

Eine der wichtigsten Veranstaltungen stellte die jährliche "Große Berliner Kunstausstellung" dar, an der sich die Künstler- und Künstlerinnenvereine der Stadt Berlin beteiligten. Für ihre Durchführung war das *Kartell der vereinigten Verbände bildender Künstler* zuständig, welches 1927 gegründet worden war. Um in der Jury mitbestimmen zu können, mußte der *Frauenkunstverband* Mitglied im lokalen Ausstellungsverband werden. Mit seiner Aufnahme am 22. Februar 1927 gelang die gleichberechtigte Teilhabe am Ausstellungsgeschehen und ein weiteres Stück Integration in die Berliner Künstlerschaft. Der Anteil der Künstlerinnen bei der "Großen Berliner Kunstausstellung" stieg daraufhin bis 1929³⁴⁸ auf annähernd 30 Prozent, nachdem er 1921 noch etwa 10 Prozent betragen hatte.³⁴⁹ Im Jahre 1931 wurde erstmals eine Frau in den Vorstand

Nr. 2, Februar 1929.

³⁴⁶Siehe die Kollektivausstellung des Frauenkunstverbandes in Bautzen im Herbst 1927.

³⁴⁷Geschlossene Teilnahme aller Frauenkunstverbandsmitglieder unter eigener Jury. — Deutscher Lyceum-Club, 22. Jg., Nr. 9, 1.9.1927; Frau und Gegenwart, 4. Jg., Nr. 40, 4.10.1927; ebd. 4. Jg., Nr. 42, 18.10.1927. — siehe auch Ausstellungskritiken abgedruckt in: Die bildende Künstlerin, S. 203–213.

³⁴⁸43 Künstlerinnen nahmen an der "Großen Berliner Ausstellung" 1928 teil. — Deutscher Lyceum-Club, 23. Jg., Nr. 6, 1.6.1928.

³⁴⁹Vgl. Ulrike Stelzl, "Die zweite Stimme im Orchester". Aspekte zum Bild der Künstlerin in der Kunstgeschichtsschreibung. In: Frauen in Forschung und Lehre. [Studien zu Bildung und Wissenschaft 12]. Hg. v. Bundesminister für Bildung und Wissenschaft, Bonn 1985,

des Kartells gewählt. Die Delegierte Eva Stort erhielt somit größeren Einfluß auf den Berliner Ausstellungsbetrieb.³⁵⁰

Diese Entwicklung rechtfertigte die Existenz des *Frauenkunstverbandes*, nachdem er die Rolle als Spitzenorganisation eingebüßt hatte. Seine kunstpolitische Aufgabe blieb ihm im reduzierten Maße erhalten³⁵¹, denn nur organisiert konnten die Künstlerinnen Mitbestimmungsforderungen gegenüber Kartellen und Verbänden geltend machen. Deshalb war es auch wichtig, viele Ausstellungsgruppen zusammenzustellen, um möglichst viele Frauen in die Gremien zu bringen.

Nachdem der *Frauenkunstverband* sich mehr oder weniger nur noch um die Wahrung der Mitspracherechte und um Ausstellungsgelegenheiten kümmerte, bestand keine Notwendigkeit mehr, sich vom *Bund deutscher Künstlerinnenvereine* abzugrenzen. "Zweck und Ziele"³⁵² der beiden Organisationen hatten sich so angeglichen, daß der *Frauenkunstverband* im Jahre 1927 seinen Beitritt zum ehemaligen Konkurrenzverband erklärte. Mittlerweile zählte der *Frauenkunstverband* 170 Mitglieder, während der *Bund Deutscher Künstlerinnenvereine* ungefähr 1000 Personen vertrat.³⁵³ Die neue Verbindung hatte zur Folge, daß sich die 1913 abgespaltete Stuttgarter Ortsgruppe des *Frauenkunstverbandes* wieder mit dem *Württembergischen Malerinnenverein* vereinte.

Über das Schicksal des *Frauenkunstverbandes* im Dritten Reich können nur Vermutungen angestellt werden. Zunächst hatte der Regierungswechsel im Januar 1933 keinen Einfluß auf die Vorstandschaft von Eva Stort. Es ist jedoch anzunehmen, daß die Satzung den veränderten kunstpolitischen Vorgaben der nationalsozialistischen Machthaber angepaßt wurde und aus diesem Grunde für den November 1933 eine außerordentliche Hauptversammlung einberufen

S. 50. — Im Jahre 1919 saß erstmals eine Frau (nämlich Käthe Kollwitz als Mitglied der *Freien Secession*) in der Jury der "Großen Berliner Ausstellung", 1921 übernahm Milly Steger diese Aufgabe, 1923 und 1925 gab es keine Vertreterin in der Kommission. 1927 vertrat Fanny Remak den *Verein der Künstlerinnen zu Berlin* und Katharina Heise den *Frauenkunstverband*. — Große Berliner Kunstaussstellung, Ausstellungskataloge, Berlin 1921, 1923 und 1925.

³⁵⁰Deutscher Lyceum-Club, 26. Jg., Nr. 1, Januar 1931.

³⁵¹So vertrat der *Frauenkunstverband* seine Mitglieder bei den Beratungen zur Frage der Künstlerkammern, in den Vorstandssitzungen des *Wirtschaftlichen Verbandes bildender Künstler Berlin* und bei den Vorberatungen zur Gründung eines Kunstverleihs. — Deutscher Lyceum-Club, 21. Jg., Nr. 3, März 1926.

³⁵²Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin, Mitteilungsblatt des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1927 (Fragment).

³⁵³Frauengenerationen in Bildern. Hg. v. Emmy Wolff, Berlin 1928, S. 137.

wurde.³⁵⁴ Die Mitgliederzahl sank auf 59 Personen, wofür nicht nur die schwere Weltwirtschaftskrise verantwortlich gemacht werden darf, sondern auch die staatlichen Zwangsmaßnahmen gegenüber jüdischen Mitgliedern.³⁵⁵ Wie lange der *Frauenkunstverband* unter der nationalsozialistischen Herrschaft als eigenständige Korporation überleben konnte, ist leider nicht bekannt. Als jedoch mit der Errichtung der Reichskulturkammer die Einflußnahme auf den Kulturbetrieb beschnitten wurde, verlor auch die Wahrung von Mitbestimmungsrechten — die letzte Aufgabe, die dem *Frauenkunstverband* als Vereinszweck geblieben war — ihren Sinn. Deshalb ist davon auszugehen, daß die ehemalige Spitzenorganisation der Künstlerinnen spätestens mit dem Tod von Eva Stort im Februar 1936 aufhörte zu existieren.

Der Wandel vom Berufsverband zur Ausstellungsgemeinschaft

Nach einer mißlungenen Werbeaktion verweigerten die im Deutschen Reich maßgebenden Künstlerinnenvereinigungen in Berlin, München und Stuttgart die Kooperation mit den Initiatorinnen des *Frauenkunstverbandes*. Die Verwirklichung der Idee von einem frauenspezifischen Berufsverband, der soziale, wirtschaftliche und bildungspolitische Interessen gegenüber den Länderregierungen und dem Kunstbetrieb vertrat, war damit gefährdet.

Doch der Wunsch nach gleichen Ausbildungsbedingungen und das Bedürfnis von professionell arbeitenden und angesehenen Künstlerinnen sich zu profilieren war so stark, daß nach intensiver Öffentlichkeitsarbeit sich innerhalb von eineinhalb Jahren viele bekannte Einzelmitglieder sowie zwölf ambitionierte Vereinigungen dem *Frauenkunstverband* anschlossen.

So wie der Name Käthe Kollwitz für hochrangige Kunst stand, so entwickelte die neue überregional wirkende Organisation den Ehrgeiz, beste Werke zu repräsentieren und die künstlerischen Qualitäten und Leistungen von Frauen auf gesonderten Frauenausstellungen unter Beweis zu stellen.

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges lenkte die Aufmerksamkeit der Künstlerinnen auf den nationalen Dienst an der Heimatfront, so daß die kunstpolitische Verbandsarbeit in den Hintergrund rückte. Nach einer abgelehnten Petition zur Erlangung des uneingeschränkten Hochschulzugangs öffneten sich die Akademien erst, als mit der Entstehung der Weimarer Republik die Anwen-

³⁵⁴Deutscher Lyceum-Club, 28. Jg., Nr. 11, 1.11.1933. — Wegen der Erkrankung von Eva Stort wurde der Termin auf unbestimmte Zeit verlegt. — Ebd., 28. Jg., Nr. 12, 1.12.1933.

³⁵⁵Im Vorstand ergaben sich folgende Änderungen: stellvertretende Vorsitzende Clara Siewert, Schriftführerin Ulli Wolters, stellvertretende Schriftführerin Frau Mallwitz, Kassensführerin Frau von Amburger. — Dresslers Kunsthandbuch 1934, S. 212.

dung unterschiedlichen Rechts für die Geschlechter nicht mehr zulässig war. Mit diesem Schritt hatte sich eine wichtige Forderung des *Frauenkunstverbandes* erfüllt.

Die Kooperationsform wurde nach diesem Erfolg weiter aufrecht erhalten. Doch in Folge der ruhenden Verbandstätigkeit während der Krisenjahre Anfang der 1920er Jahre lockerte sich die Verbindung zwischen den angeschlossenen Vereinen. Im Jahre 1925 wagte der *Frauenkunstverband* — mittlerweile zu einer kleinen Korporation mit lokaler Bedeutung verkleinert — unter Eva Stort einen Neuanfang. Seine Aufgabe beschränkte sich jedoch darauf, die bisher errungenen Mitsprache - und Beteiligungsrechte bei Ausstellungen und bei Entscheidungen in Kunstausschüssen und in den wirtschaftlichen Berufsorganisationen zu wahren. Der *Frauenkunstverband* stellte deshalb ab der zweiten Hälfte der 1920er Jahre eine Ausstellungsgemeinschaft dar.

Kapitel III

Gemeinschaft und Kultur.

Die Entwicklung zu einer sparten- übergreifenden, strukturell und inhaltlich normierten Verbandsorganisation in den 1920er und frühen 1930er Jahren

Nach den ökonomisch äußerst schwierigen Inflationsjahren erholte sich das Vereins- und Verbandsleben nur langsam. Nach 1925 sammelte sich eine dritte Generation von Künstlerinnenvereinigungen. Der erneute Anlauf, eine schlagkräftige Organisation zu bilden, vollzog sich dieses Mal im Verbund mit Künstlerinnen anderer Kunstsparten. Das Ziel war eine Vereinigung aller künstlerisch aktiven Frauen, also auch solcher aus den Bereichen Musik, Literatur, Schauspielkunst und Tanz. Die Kunstfreundinnen wurden wiederum bei den Künstlerinnengemeinschaften willkommen geheißen. Die Vereinsarbeit stellte die Pflege weiblicher Kultur in den Mittelpunkt. Die Begegnung von Frauen aus unterschiedlichen Kunstgattungen mit einem kunstinteressierten und kunstfördernden Publikum hatte ihr Vorbild in der Frauenklubbewegung.

Das Vereinsleben des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen* wurde im Dezember 1926 unter dem Dach des Frauenklubs des *Stadtbundes Hamburgischer Frauenvereine* wieder aufgenommen. Ida Dehmel wurde zur ersten Vorsitzenden der Vereinigung bestimmt, welche sich in *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* umbenannte. Die ehemaligen Verbandsaufgaben übertrug der Hamburger Lokalverein dem *Bund Deutscher Künstlerinnen*, der sich im Laufe des Jahres 1927 aus dem Zusammenschluß ehemaliger Anschlußvereine des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen* herausbildete. Die Vorsitzende Ida Dehmel übernahm auch die Leitung der Dachorganisation. Außerdem wurden nach dem Vorbild des *Bundes Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* viele neue Ortsgruppen gegründet, welche im Gegensatz zu

den alten Malerinnenvereinen Künstlerinnen aus allen Sparten miteinander in Kontakt brachten. Bis 1933 bildeten sich erfolgreiche und rasch anwachsende Gemeinschaften in Mannheim, Frankfurt, Hannover, Bremen, Köln, Wuppertal, Mainz, Berlin, Leipzig und München, die in personeller Verbindung mit örtlichen Frauenklubs oder mit ehemaligen Zweigvereinen des *Frauenbundes zur Förderung deutscher bildenden Kunst* standen.

Die Gründungswelle wurde von neuen Vorstellungen über die Aufgaben künstlerisch aktiver Frauenvereine angestoßen. Ida Dehmel, die als Initiatorin der Bewegung zu bezeichnen ist, sah in dem Verein ein Forum gelebter Mitmenschlichkeit: Die neue Art von Gemeinschaft sollte Wärme inmitten sozialer Kälte ausstrahlen. Um die Begegnung und Fürsorge der Vereinsmitglieder untereinander zu stärken, wurde den kunstaustübenden und den kunstfördernden Mitgliedern das gleiche Stimmrecht in der Mitgliederversammlung zugesprochen. Als sinnfälliger Ausdruck der Gemeinschaftsparole ist die Namensgebung, unter welcher der Verband nach der ersten Vorstandssitzung im Herbst 1927 firmierte, zu betrachten: *Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen*, kurz *Gedok*.

Der ideelle Impuls, weibliche Kulturgemeinschaft zu praktizieren, sowie die ständige, aufreibende Suche nach Auftritts- und Ausstellungsmöglichkeiten ließen die Verantwortlichen in der Anfangsphase der *Gedok* über strukturelle Verbandsfragen hinwegsehen. Wie bereits beim *Frauenkunstverband* führte die Zusammensetzung der ganz unterschiedlich gearteten Anschlußvereine zu Spannungen im Verbandsgefüge. Konflikte entzündeten sich an der Heterogenität der Mitgliedsvereine: Während die traditionellen Berufsvereinigungen den Kunstfreundinnen eine untergeordnete Rolle zuwiesen und sich der beruflichen Interessenvertretung ihrer kunstaustübenden Mitglieder, welche nur einer einzigen Kunstgattung angehörten, verpflichtet fühlten, wandten sich die *Gedok*-Neugründungen verstärkt an Kunstfreundinnen, sorgten sich um junge und unbekanntere Künstlerinnen und vertraten ein breites künstlerisches Spektrum.

Am Ende der 1920er Jahre setzte die Diskussion um die Vereinheitlichung der Ortsgruppen ein. Die Absicht war, ein homogenes öffentliches Erscheinungsbild der *Gedok* bezüglich der inhaltlichen Ausrichtung und des strukturellen Vereinsaufbaus zu schaffen. Infolge der neuen Zielrichtung verloren die Korporationen der vorangegangenen Generationen immer mehr an Einfluß. Nachdem es diesen nicht gelungen war, eine Vertreterin der kunsttätigen Frauen im Hauptvorstand zu etablieren und das gleichberechtigte Stimmrecht in der Versammlung der Mitgliedsvereine zu behaupten, nahm die Margina-

lisierung der Traditionsvereine ihren Lauf. Der Druck auf diese sogenannten Fachvereine verstärkte sich außerdem durch die Vorgabe, sich nach dem Gedok-Muster umzubilden und die Mitgliederstruktur zu verändern. Die Vereinheitlichung fand 1932 ihren äußeren Ausdruck in der abermaligen Namensänderung in *Verband der Gemeinschaften Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*, kurz *Reichs-Gedok*.

Mit Beginn der 1930er Jahre traten die mitgliederstarken Gedok-Gruppen aus Hamburg, Hannover, Leipzig, Bremen, Köln und Frankfurt stärker hervor. Die großen Gemeinschaften beanspruchten ab 1931 mehr Mitspracherechte und stellvertretende Ämter im Verbandsvorstand. Diese Forderung sollte die Dominanz der Hamburgerinnen in der höchsten Entscheidungsebene einschränken. Außerdem erhoben die Gedok-Frauen die "Förderung von Qualität in der künstlerischen Frauenarbeit"¹ zum obersten Ziel der Gemeinschaft. Ida Dehmels Gemeinschaftsmaxime rückte damit aus dem Mittelpunkt des Interesses.

Die Verbandsvorsitzende Ida Dehmel konnte die Traditionsvereinigungen vor den Bestrebungen der Neugründungen nach Vereinheitlichung nicht schützen. Sie büßte ihre Richtlinienkompetenz in wichtigen Fragen der Verbandsarbeit ein, so daß sie 1929 erstmals mit dem Gedanken eines Amtrücktritts spielte. Die Gründe für ihren mangelnden Rückhalt in der Mitgliederversammlung lagen vermutlich nicht in ihrer jüdischen Herkunft — dafür gibt es bislang zu wenig Anhaltspunkte —, als vielmehr in den Kämpfen der Ortsgruppen-Vorsitzenden um Macht und Einfluß im Verbandsvorstand.

Die Amtsenthebung von Ida Dehmel im April 1933 wurde dann aber von den Nationalsozialisten aus antisemitischen und machtpolitischen Gründen betrieben. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten übernahm der *Kampfbund für deutsche Kultur* und später die Reichskulturkammer die Umgestaltung der *Gedok*. Ziel des neuen Regimes war jedoch nicht die Auflösung des Verbandes, sondern die Einbindung in das staatliche System. Die Künstlerinnen und Kunstfreundinnen der *Gedok* verpflichteten sich unter der neuen Leitung von Elsa Bruckmann zur "Pflege wurzelechter Deutscher Kunst"².

¹Amtsgericht Hamburg, Satzung 1932.

²Amtsgericht Hamburg, Satzung 1934.

1 Der Bund niederdeutscher Künstlerinnen

Der *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* schloß sich dem im Mai 1913 gegründeten *Frauenkunstverband* als eine der ersten Ortsgruppen an. Seine eigene Geschichte indessen liegt im Dunkeln, nicht einmal das Gründungsdatum des Hamburger Künstlerinnenvereins ist gesichert.³ Vermutlich hat sich die Korporation zwischen 1910⁴ und 1913 aus dem Kreis kunstausübender und kunstliebender Personen des *Frauenklubs Hamburg* gebildet. Der *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* organisierte lokale Frauenausstellungen und Verkaufsstände. Er bezeichnete in einer Anzeige des Hamburger Adreßbuches die „künstlerische und wirtschaftliche Förderung bildender Künstlerinnen“⁵ als seine Aufgabe.

Die Hamburger Künstlerinnen und der Frauenklub von 1906

Im Jahre 1906 startete die Kunsthandlung Commeter den Versuch, hochrangige lokale Künstlerinnen zu präsentieren.⁶ Auch Maria Kunde (*1876) setzte sich mit ihrem Kunstsalon für die Verbreitung von Bildern Hamburger Künstlerinnen ein.⁷ Im selben Jahr eröffnete sich kunst- und kunstgewerbetreibenden Frauen in Hamburg eine weitere Gelegenheit, sich kennenzulernen und Arbeiten auszustellen: Nachdem sich bereits in Wiesbaden, Leipzig, Köln, Düsseldorf und Berlin Frauenklubs etabliert hatten, wurde in der Hansestadt am 17. November 1906 der *Frauenklub Hamburg* gegründet.⁸

³Satzungen und Jahresprotokolle der Hamburger Künstlerinnengruppe sind ebenso wie polizeiliche Überwachungsakten oder Korrespondenzen mit städtischen Behörden nicht zu ermitteln.

⁴Dressler nennt zwar das Jahr 1910, doch es ist eher zu vermuten, daß die Organisation in den Jahren 1912/13 entstand. — Dresslers Kunstjahrbuch, Bd. 1, 1923, S. 420.

⁵Hamburger Adreßbuch, Hamburg 1918.

⁶Bereits 1905 präsentierte der Kunstverein Künstlerinnen aus Hamburg. Im Jahre 1906 waren bei Commeter u. a. Anna Bornemann, Clara Telge, Susi von Zimmermann, Emma Meyn vertreten. Die Ausstellenden traten unter dem Titel „Hamburgische Künstlerinnen“ auf. Monika Scharff stellt fest, daß es sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht um eine institutionalisierte Künstlerinnengemeinschaft handelte, sondern daß eine gemeinsame Ausbildungszeit und Freundschaft die Ausstellenden verband. — Monika Scharff, Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen im Deutschen Kaiserreich: Beispiel Hamburg. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Hamburg 1989, S. 69; Hamburger Correspondent, 6.3.1906.

⁷Vgl. Frauen ohne Geschichte — Geschichte ohne Frauen? Auf der Suche nach den Frauen in Hamburgs Geschichte. Hg. v. d. Landeszentrale für politische Bildung Hamburg, Hamburg 1995, S. 43. — Maria Kunde, die Ehefrau des Malers Karl Prahl, unterhielt einen Kunstsalon im Biberhaus, Ernst-Merck-Straße Nr. 9.

⁸Vgl. Heinsohn, Politik und Geschlecht, S. 149ff. — Der Frauenklub ging aus der Ortsgruppe Hamburg des *Allgemeinen Deutschen Frauenvereins* hervor. Die Ortsgruppe hatte

Am 3. Dezember 1906 fand die Eröffnung der repräsentativen Räumlichkeiten am Neuen Jungfernstieg 10 statt. Zum Einweihungsfest waren die “Damen der ersten Gesellschaftskreise, der Finanzwelt”⁹, aber auch Künstlerinnen und Schriftstellerinnen¹⁰ erschienen. Unter den Gästen weilten der Dichter Richard Dehmel (1863–1920) und seine Ehefrau Ida. Die Gründerin und erste Vorsitzende Bertha Rohlsen (1852–1928) brachte zum Ausdruck, “daß der Klub bestimmt ist einen günstigen Mittelpunkt für die Frauen Hamburgs zu bilden”¹¹. Hier sollten die Frauen Anregung finden und Kontakte knüpfen. Die Satzung formulierte das Ziel, die geistigen, sozialen und materiellen Interessen zu fördern durch die Einrichtung von Räumlichkeiten zum Lesen und Schreiben, durch den Unterhalt von Gesellschafts- und Erfrischungsräumen und durch die Bereitstellung von Übernachtungsgelegenheiten. Die Mitglieder sollten die Möglichkeit haben, eigene schriftstellerische, künstlerische oder kunstgewerbliche Produktionen im Frauenklub zu präsentieren bzw. auszustellen.¹² Das Veranstaltungsprogramm gestaltete sich vielseitig und deckte ein weites Feld von kulturellen Aktivitäten sowie von Bildungs- und Freizeitangeboten ab. Mehrmals in der Woche fanden entweder am Nachmittag oder am Abend entsprechende Veranstaltungen statt.

Die Eröffnung der Vereinsräume wurde mit einer Weihnachtsmesse verbunden, auf der Gemälde, Zeichnungen und Handarbeiten verkauft wurden (siehe Abbildung 20 und 21). Die Motivation, künstlerische Fertigkeiten durch Ausstellungs- und Verkaufsaktionen zu fördern, entsprang nicht zuletzt der mangelnden Präsenz von kunstaustübenden Frauen im hanseatischen Kunstbetrieb. Die *Hamburger Woche* stellte bei der Eröffnung des Frauenklubs fest: “Unsere Hamburger Künstlerinnen haben es bei den ungünstigen künstlerischen Verhältnissen unserer Handelsstadt nicht leicht, sich durchzusetzen. Die verschiedenen Künstlerklubs nehmen keine weiblichen Mitglieder auf, und wenn auch die Kunstsalons ihnen offen stehen, so fehlte ihnen doch bisher der feste Zusammenschluß. Für sie kann der Frauenklub also zu einem wichtigen Faktor werden, vorausgesetzt, daß das Publikum diese Ausstellungen durch Besuch und Kauf unterstützt.”¹³

Rosa Schapire bereits 1905 eingeladen, um über das Thema “Die Frau und die bildende Kunst” zu referieren. — StA H, PPS, 5932 Rosa Schapire.

⁹StA H, Politische Polizei SA 1209, *Hamburger Woche*, Nr. 32, 1906.

¹⁰StA H, Politische Polizei SA 1209, *Hamburger Correspondent*, Nr. 615, 4.12.1906.

¹¹StA H, Politische Polizei SA 1209, *Hamburger Generalanzeiger*, Nr. 285, 6.12.1906.

¹²Vgl. Heinsohn, *Politik und Geschlecht*, S. 150.

¹³StA H, Politische Polizei SA 1209, *Hamburger Woche* Nr. 32, 1906. — Ausstellende der ersten Weihnachtsmesse des Frauenklubs 1906: Wilhelmine Niels, Gertrud Wurmb, Ellen Tornquist, Marie Lüdders, Gretchen Wohlwill, Lila Gäde, Helene Alberts, Martha Biol, E.

Die Mitglieder des Frauenklubs rekrutierten sich aus dem Kreis führender und angesehener Familien sowie aus den Vertreterinnen freier und künstlerischer Berufe, sofern es sich um “gebildete, geistig strebende sowie in ihrem ganzen Wesen und Benehmen verfeinerte Frau[en]”¹⁴ handelte. Um in den Klub einzutreten, war die schriftliche Empfehlung von zwei Mitgliedern vorzulegen und ein Mehrheitsentscheid des Aufnahmeausschusses erforderlich. Dadurch blieb gewährleistet, daß nur ausgewählte Personen Zutritt zum *Frauenklub Hamburg* erhielten. Konnten neue Mitglieder keine entsprechende Herkunft vorweisen, so wurden auch eine ausgezeichnete Bildung oder ein künstlerisches Talent als Referenzen anerkannt.

Mit der Aufnahme von Personen unterschiedlicher sozialer Zugehörigkeiten durchbrachen die Klubfrauen herrschende gesellschaftliche Barrieren. Der Klub sah es gerade “als seine Mission [an] . . . , engherzigen gesellschaftlichen Kastengeist und konventionelle Schranken beseitigen zu helfen”¹⁵. Doch nicht immer gelang die Begegnung von Frauen unterschiedlicher Schichten. Ida Dehmel berichtete zum Beispiel ihrer Nichte im Jahre 1907, daß eine Senatorenfrau ausgetreten sei, weil sie nicht mit einer einfachen Lehrerin zusammentreffen wollte.¹⁶

Ida Dehmel engagierte sich bis ins Jahr 1909 im Vorstand des Frauenklubs (siehe Abbildung 22)¹⁷ und übernahm zum Beispiel die Redaktion der Monatsberichte, welche vom Klub ab 1907 herausgegeben wurden. Die Ehefrau des damals hochgeschätzten Dichters Richard Dehmel nutzte ihre weitläufigen Künstlerkontakte und organisierte ab 1909 literarische Abende im Lesezimmer des Frauenklubs, welche im Gegensatz zu allen anderen Veranstaltungen den Mitgliedern unentgeltlich zugänglich und außerordentlich gut besucht waren.¹⁸

Aus dem Klubleben ausgeschlossen fühlten sich jedoch diejenigen gebildeten Frauen, die gewerbliche, soziale oder pädagogische Berufe ausübten. Ihnen war der *Frauenklub Hamburg* zu elegant und zu exklusiv. Aus diesem Grund wurden in Hamburg in der Folgezeit zwei weitere Frauenklubs eingerichtet,

Wellig, Cl. Michahelles, Elisabeth Hardorff und L. Diesselmann.

¹⁴Zitat aus: Heinsohn, Politik und Geschlecht, S. 151, Fußnote 119: StA H, Politische Polizei SA 1209, Neue Hamburgische Zeitung, 1.12.1906.

¹⁵Ebd.

¹⁶Ida Dehmel an Emmi Marianne Neumeier (spätere Gärtner), 15.3.1907. Auszugsweise abgedruckt in: Elisabeth Höpker–Herberg, Frau Isi. Materialien zur Biographie Ida Dehmels, beschrieben anhand einer Lebensskizze. In: Year Book of the Leo Baeck Institute XII, 1967, S. 125.

¹⁷Die Fotografie zeigt Ida Dehmel in einer geselligen Runde im Frauenklub: StA H, Politische Polizei SA 1209, Hamburger Frauen–Zeitung, Nr. 9, 24.3.1909.

¹⁸Deutscher Lyceum-Club, 4. Jg., Nr. 8, 1.4.1909.

welche vom "großen" Klub zu unterscheiden sind: Der *Frauenklub Hamburg 1909*¹⁹ und der 1910 gegründete *Neue Frauenklub Hamburg*²⁰. Der 1906 gegründete Frauenklub verlangte zum Beispiel wesentlich höhere Mitgliedsbeiträge als die Konkurrenzklubs. Seine Mitglieder entrichteten jährlich ein Beitrag von 20 Mark bzw. ab dem Vereinsjahr 1908 30 Mark. Diejenigen Frauen, die auf geistigem und künstlerischem Gebiet berufstätig waren, bezahlten nur 10 Mark.

Der *Frauenklub Hamburg* konnte ein rasches Wachstum seiner Mitgliederzahlen verzeichnen. Bereits im zweiten Klubjahr umfaßte er 500 Personen, im Jahre 1911 stieg die Zahl auf 765 Frauen. Die geselligen und künstlerischen Veranstaltungen waren in den ersten Jahren so gut besucht, daß er im Frühjahr 1910 beschloß, in größere Räume am Neuen Jungfernstieg 19 umzuziehen.²¹

Eine der "vornehmsten Aufgaben des Frauenklubs". Die Hamburger Künstlerinnen und Kunstgewerblerinnen und ihr Publikum

Die wachsende Mitgliederzahl und die unterschiedlichen Interessen einzelner Gruppen bewirkten, daß bereits im ersten Klubjahr verschiedene Berufsabteilungen gebildet wurden.²² Die bildenden Künstlerinnen und Kunstgewerblerinnen formierten sich zum Kunstausschuß²³. Dieser entfaltete eine so rege Ausstellungs- und Verkaufstätigkeit, daß sich der Frauenklub zu einem er-

¹⁹Am 2. November 1909 erfolgte die Gründung des sozial engagierten *Frauenklubs Hamburg 1909*, der im Jahre 1911 in *Vereinigung gebildeter erwerbender Frauen* umbenannt wurde. Er wandte sich an alleinstehende, erwerbstätige Frauen und bezog Räume in der Großen Theaterstraße 10, später in der Langereihe 47/49. Auch Malerinnen und Sängerinnen hieß die Gründerin, die Zahnärztin Dr. Thea Sutoris, willkommen.

²⁰Der *Neue Frauenklub Hamburg*, gegründet am 15. Dezember 1910, zog in die Große Theaterstraße 23. Hauptsächlich kaufmännische Angestellte, aber auch Lehrerinnen, Telefon- und Telegrafenebeamtinnen, Hausdamen und Kindergärtnerinnen schlossen sich dieser kleinen Klubgemeinde an. Es wird vermutet, daß sich dieser Klub bereits 1918 aus finanziellen Gründen auflöste. — Vgl. Heinsohn, *Politik und Geschlecht*, S. 153–155.

²¹Deutscher Lyceum-Club, 4. Jg., Nr. 8, 1.4.1909. — In den Kriegsjahren gingen die Mitgliederzahlen wieder zurück, so daß im Jahre 1917 noch 620 Personen dem *Frauenklub Hamburg* angehörten.

²²Vgl. Heinsohn, *Politik und Geschlecht*, S. 152.

²³Als Vorsitzende des Kunstausschusses stellte sich bis 1911 Anna Röpke-Claviez zur Verfügung. Die Jurierung übernahm die Kunstgewerblerin Maria Brinckmann, die Tochter von Justus Brinckmann. Die Nachfolgerin im Vorsitz des Kunstausschusses wurde Martha Hasse, die Jury leitete die Kunsthistorikerin Rosa Schapire. Ab dem Jahre 1916 führte Margarethe O'Swald den Kunstausschuß. — StA H, Politische Polizei SA 1209, *Hamburger Nachrichten*, Nr. 552, 24.11.1911; Politische Polizei SA 1209, *Frauenklub Hamburg*, Monatsberichte, 10. Jg., Nr. 10, Oktober 1916.

folgreichen “Forum für Künstlerinnen”²⁴ in Hamburg entwickelte. Tatsächlich waren unter den 659 Mitgliedern, die der Frauenklub im Jahre 1909 zählte, 60 Künstlerinnen.²⁵

Der *Frauenklub Hamburg* bediente mit seiner Ausstellungs- und Verkaufspolitik von Frauen für Frauen eine Nische, die der reguläre Kunstbetrieb vernachlässigte. Die Kunsthistorikerin Dr. Rosa Schapire (1874-1954) bezeichnete es in ihrer Rede zur Eröffnung der Weihnachtsmesse 1908 als eine der “vornehmsten Aufgaben des Frauenklubs . . . , eine Brücke, ein Bindeglied zu sein zwischen den Künstlerinnen und Kunstgewerblerinnen und dem Publikum”²⁶. Die künstlerisch, kunstgewerblich und literarisch arbeitenden Mitglieder stellten auf dieser weihnachtlichen Veranstaltung Kleideraccessoires, Heimtextilien, Schmuck, Grafiken und Bücher aus.²⁷ Auf der Messe des Jahres 1909 wurden Gemälde sowie kunstgewerbliche und grafische Arbeiten angeboten, aber auch Bücher, Konfitüren und Schokolade.²⁸ Für die Eröffnung der weihnachtlichen Verkaufsausstellung des Jahres 1910 konnte der Klub Justus Brinckmann (1843-1915), Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, gewinnen.²⁹

Ergänzend zu den Verkaufsveranstaltungen organisierte der Kunstauschuß Bilderschauen einzelner Künstlerinnen in den Erfrischungsräumen des Frauenklubs. Im Herbst 1910 wurde eine juryfreie Ausstellung, im Frühjahr 1911 eine Grafikpräsentation und im Herbst desselben Jahres eine Exlibris-Ausstellung gezeigt.³⁰

²⁴Heinsohn, Politik und Geschlecht, S. 151.

²⁵StA H, Politische Polizei SA 1209, Hamburger Nachrichten, Nr. 556, 25.11.1909.

²⁶StA H, Politische Polizei SA 1209, Hamburger Correspondenz, Nr. 624, 8.12.1908. — Der Begriff “Brücke” tauchte später auch beim *Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst* auf und war den Statuten der Künstlergruppe *Brücke* entlehnt, dessen passive Mitgliedschaft Schapire besaß.

²⁷Ebd.

²⁸Deutscher Lyceum-Club, 5. Jg., Nr. 5, 1.2.1910.

²⁹StA H, Politische Polizei SA 1209, Hamburger Fremdenblatt, Nr. 285, 6.12.1910. — Grafiken und Gemälde von Alma del Banco, Margarete Havemann, Clara Telge, Gretchen Wohlwill, E. Ladendorf, Bertha Dörflein, Anni Dittmer, Else Zinkeisen, Gerda Koppel und Marie Eichwede. Kunstgewerbe von Elisabeth Hardorff, E. Ladendorf, Eleonore Reissen Deiters, Meta Schoepp, Ida Marie Kling, Anna Prohme, Frau Martiensen, E. Schreiber, Helene Körner, Frau Bertheau, Emma Gottschau. Literatur von Helene Bonfort, Elise Averdick, Adelbert Meinhardt, Rosa Schapire, Hans Berthal, Julia Koppel, Selma Lagerlöf, Clara Viebig, Ellen Key, Eleonore Reissen Deiters und Meta Schoepp.

³⁰StA H, Politische Polizei SA 1209, Hamburger Nachrichten, Nr. 552, 24.11.1911.

Von den Verkaufserfolgen der vergangenen Jahre ermutigt und die Organisationserfahrungen nutzend, wagten sich die Mitglieder des hanseatischen Frauenklubs an den Aufbau einer ständigen Verkaufseinrichtung nach dem Vorbild der "Women's Exchange" in den USA, England, Italien und Frankreich. Zur Beratung und Vorbereitung bildete sich ein Ausschuß für Heimarbeiten gebildeter Frauen. Unklar bleibt, ob die Verkaufsstelle für Frauenarbeiten, die Anfang Oktober 1913 eröffnet wurde, mit der "ständig[en] monatlich wechselnde[n] Ausstellung der Künstlerinnen des Frauenklub Hamburg bei Hermann Tietz"³¹ (siehe Abbildung 23) in Verbindung stand.³²

Kunst und Kunstgewerbe, aber auch "selbstgenähte Wäsche, Puppen, selbstgefertigtes Spielzeug, selbsteingekochte Früchte und Gemüse, kurz alles was Frauenfleiß und Geschick hervorzubringen vermag"³³ bot die Verkaufsstelle an. Sie stand unter dem Protektorat des *Frauenklubs Hamburg* und wurde durch das Klubvermögen und durch Schenkungen finanziert. Um Verkaufsartikel zu präsentieren, mußte man kein Mitglied des Klubs sein, sondern lediglich ein Standgeld bezahlen und zehn Prozent der Verkaufseinnahmen abgeben. Ein Beirat führte die ständige Aufsicht und übernahm die fortlaufenden Arbeiten.

Neben den Verkaufserlösen stand für die Organisatorinnen die Anregung und Vermittlung zwischen Auftraggeberinnen und den vornehmlich kunstgewerblich arbeitenden Frauen im Vordergrund. Die Unterstützung der künstlerisch tätigen Frauen war nicht als soziale Wohltätigkeit im herkömmlichen Sinne gedacht, obgleich klar war, daß für den Erfolg des Projektes die Hilfe kaufkräftiger Personen notwendig war.³⁴

Mit den gesellschaftlichen Veränderungen des Ersten Weltkrieges kam auch das jähe Ende der Verkaufsstelle Frauenarbeit. Sie mußte am 1. April 1915 aufgegeben werden, da für Luxuswaren in Zeiten der Not kein Bedarf mehr war. Die Einrichtung wurde in ein Vermittlungsbüro für arbeitsuchende Frauen umgewandelt.³⁵

³¹StA H, Politische Polizei SA 1209, Deutsch Israelitisches Familienblatt, Nr. 20, 19.5.1913.

³²Zu dieser Verkaufsschau im Warenhaus Tietz lud der *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* die Mitglieder des *Frauenkunstverbandes* auf der ersten Generalversammlung des Verbandes im Mai 1913 ein.

³³StA H, Politische Polizei SA 1209, Hamburger Nachrichten, Nr. 101, 1.3.1913.

³⁴StA H, Politische Polizei SA 1209, Hamburgischer Correspondent, Nr. 163, 10.3.1915.

³⁵Ebd.

Die Entwicklung des Bundes niederdeutscher Künstlerinnen zu einer Verbandsorganisation

Was das Gründungsdatum des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen* betrifft, so ist davon auszugehen, daß er spätestens mit der Konstituierung des *Frauenkunstverbandes* und der wirtschaftlichen Verbände die Form einer eigenständigen Korporation annahm. Da der Hamburger Künstlerinnenbund weniger Mitglieder als der Kunstausschuß des *Frauenklubs Hamburg* zählte, liegt die Vermutung nahe, daß sich die Vereinigung aus dem Klub herauslöste, um eine spezifische Gruppe von Kunsttätigen in einer eigenen Berufsorganisation zusammenzufassen. Im Jahre 1914 zählte der *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* 35 Mitglieder³⁶, im ersten Kriegsjahr erhöhte sich die Zahl auf 68.³⁷

Die Hamburger Künstlerinnen traten als Ortsgruppe Hamburg des *Frauenkunstverbandes* auf. Gleichzeitig war ihre Korporation dem *Bund Deutscher Frauenvereine* direkt angeschlossen.³⁸ Ebenso gehörten sie zum *Verband Norddeutscher Frauenvereine* und zum *Vortragkartell Hamburgischer Frauenvereine*³⁹, in dessen Mitteilungsblatt, dem *Vortragsanzeiger*, die Korporation erstmals zu Beginn des Jahres 1915 erwähnt wurde.⁴⁰ Als sich das *Vortragkartell* im November 1915 mit dem *Frauenausschuß der Hamburgischen Kriegshilfe* zum *Stadtbund Hamburgischer Frauenvereine* vereinte, gehörte die Künstlerinnenvereinigung zu den 44 Frauenvereinen, die den Stadtbund als Forum einer gemeinsamen Interessenvertretung aus der Taufe hoben.⁴¹ Ida Dehmel saß als Beisitzerin im Vorstand der lokalen Dachorganisation.⁴²

³⁶Jahrbuch der Frauenbewegung 1914.

³⁷Kriegsjahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1915. Hg. v. Elisabeth Altmann-Gottheiner, Leipzig 1915.

³⁸Der Zeitpunkt des Eintritts ist nicht zu klären: Obwohl der Hamburger Künstlerinnenverein seit 1914 in den Jahrbüchern als eine dem Bund direkt angeschlossene Organisation aufgelistet wurde, erfolgte 1920 eine Anmeldung zur Mitgliedschaft beim *Bund Deutscher Frauenvereine*. — HLA, Karton 11, Abt. 3, 11–37,9: 2205, Der Bund und die ihm angeschlossenen Organisationen, An- und Abmeldungen.

³⁹Das *Vortragkartell Hamburgischer Frauenvereine* bildete ein lockerer Zusammenschluß von Frauenorganisationen zum gegenseitigen Informationsaustausch und zur Beteiligung bei öffentlichen Veranstaltungen. Emma Ender war 1912 zur Vorsitzenden bestimmt worden.

⁴⁰StA H, Politische Polizei SA 868, Vortrags-Anzeiger für Frauenvereine von Hamburg und Umgebung, 3. Jg., Nr. 4, Februar 1915. — Die erste bekannte Vereinsmitteilung wurde im Vortrags-Anzeiger im Februar 1915 abgedruckt. Im März 1914 war der Bund noch nicht als Mitglied angezeigt.

⁴¹Der Stadtbund unter dem Vorsitz von Emma Ender vereinte rund 15 000 Einzelmitglieder und sah seine Aufgabe in der geistigen, wirtschaftlichen, rechtlichen, sozialen und politischen Frauenförderung.

⁴²Der *Stadtbund-Anzeiger* löste im März 1916 den *Vortrags-Anzeiger* ab. Der *Bund nieder-*

Während Ida Dehmel den *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* in den Netzwerken der Frauenbewegung vertrat (und deshalb häufig irrtümlicherweise als Vorsitzende bezeichnet wurde), übte Margarethe (Braumüller-) Havemann⁴³ (*1877) das Amt der ersten Vorsitzenden aus. Sie arbeitete als Holzschneiderin und unterrichtete an der Gewerbeschule für Mädchen in Hamburg.⁴⁴ Margarethe Havemann stellte die Verbindung zur Hamburger Kunstszene her und vertrat die Künstlerinnen im *Wirtschaftlichen Verband bildender Künstler Nordwestdeutschlands*. Sie gehörte sogar zu den Gründungsmitgliedern der sozialen und wirtschaftlichen Interessenvertretung und sicherte den Frauen eine Stimme im Vorstand.⁴⁵ Die Leitung des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen* ging erst 1919 oder 1920⁴⁶ an Ida Dehmel. Sehr wahrscheinlich erfolgte ihre Wahl zur ersten Vorsitzenden nach dem Tod ihres Ehemannes am 8. Februar 1920. Spätestens im September 1920 stand sie als erste Vorsitzende den 106 Mitgliedern des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen* vor.⁴⁷

deutscher Künstlerinnen wurde im November 1917 erstmals unter den 51 Mitgliedsvereinen aufgeführt. — StA H, Politische Polizei SA 2476, Stadtbund-Anzeiger, 2. Jg., Nr. 15, November 1917.

⁴³Geboren am 3.3.1877 in Grabow (Mecklenburg). Ausbildung bei Ernst Neumann in München, Umzug nach Berlin und anschließend nach Hamburg.

⁴⁴Die Gewerbeschule für Mädchen stellte die älteste Einrichtung zur künstlerischen Ausbildung von Frauen in der Elbestadt dar. Die Schule war 1867 vom Verein zur Förderung weiblicher Erwerbstätigkeit gegründet worden. An dieser Anstalt wurden staatlich geprüfte Zeichen- und Handarbeitslehrerinnen, Lehrerinnen in der Kunststickerei und Zeichnerinnen ausgebildet. — Dresslers Kunstjahrbuch 1911/12. Handbuch der deutschen Kunstpflege einschl. Deutsch-Österreichs und der Deutschen Schweiz, Hg. von Willy Oskar Dressler, 6. Jg., Rostock 1911/12, S. 226.

⁴⁵SUB H, DA:Br.: H 990, Margarete Havemann an Ida Dehmel, 12.5.1914. — Havemann schrieb Dehmel von der Gründungsversammlung der wirtschaftlichen Vereinigung. Sie berichtete, daß sie sich auf der Zusammenkunft versichert habe, "ob auch Kunstgewerber aufgenommen werden". Sie wurde mit der dritthöchsten Stimmenzahl von den Anwesenden in den vorbereitenden Ausschuß gewählt, was Havemann als großen Erfolg verbuchte: "Ich hätte dies gern von meiner Person abgewandt, aber meine Versuche deswegen waren nicht sehr glücklich, u[nd] das Resultat als solches zu erfreulich für unsere Bestrebungen, als daß ich diese Wahl hätte ablehnen dürfen. Ich weiß wohl, wie sehr mich dies ganze verpflichtet u[nd] werde mein möglichstes thun. . . . Sie werden sich sicher sehr freuen, daß die Sache so gut für uns begonnen hat." Unter den Gründungsmitgliedern waren ferner Else Zinkeisen und Martha Gripp. — Siehe auch StA H, Politische Polizei SA 2236, Satzung vom 22.8.1914.

⁴⁶Hamburger Adreßbuch, Hamburg 1919 und 1920; Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1920.

⁴⁷Schatzmeisterin war Thekla Wallenstein. — HLA, Karton 11, Abt. 3, 11–37,9: 2205, Der Bund und die ihm angeschlossenen Organisationen, An- und Abmeldungen. — Es ist kaum anzunehmen, daß Ida Dehmel vor dem 8.2.1920 neue Ämter annahm, da sie bereits 1918 über die Reduzierung ihrer Vereinsaktivitäten nachdachte und ab 1. März 1919 ihre

Bis 1919 schlossen sich neun Vereine als korporative Mitglieder an

Im Jahr 1916 verzeichnete der *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* neben 100 Einzelmitgliedern erstmals ein "korporatives"⁴⁸ Mitglied. Mit dem Anschluß eines Künstlerinnenvereins begann die Entwicklung zu einem Verband. Es ist leider nicht überliefert, welche Künstlerinnenorganisation die erste Ortsgruppe des Hamburger Bundes wurde. Es ist anzunehmen, daß es sich um den *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Magdeburg* handelte, denn er trat um 1915/16 aus dem *Frauenkunstverband* aus und änderte seinen Vereinsnamen in *Künstlerinnenbund Magdeburg*.

Im Jahre 1917 erhöhte sich die Zahl der Ortsgruppen auf zwei.⁴⁹ Auch hier kann nur spekuliert werden, daß es sich um den *Bund badischer Künstlerinnen* handelte. Bis 1919 stieg die Zahl der angeschlossenen Vereine auf neun Ortsgruppen mit insgesamt knapp 600 Mitgliedern: Ortsgruppe Hamburg (120 Mitglieder), *Bund badischer Künstlerinnen* (120), *Vereinigung Düsseldorfischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* (87), *Verband ost- und westpreussischer Künstlerinnen*, *Kunstgewerbliche Gruppe Weimar-Bund*, *Künstlerinnenbund Magdeburg* (27), *Dreistädtebund* (71), Ortsgruppe Stuttgart (31) und Ortsgruppe München (100) des *Frauenkunstverbandes*.⁵⁰

Zwischen 1920 und 1922 trat jedoch die mitgliederstarke Ortsgruppe aus München wieder aus dem *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* aus.⁵¹ Die öffentlichen Aufgaben niederlegte, um dem Wunsch ihres Mannes nachzukommen, sich mehr seinem Werk und dem Haushalt zu widmen. Siehe dazu: SUB H, DA:Br.: Korrespondenz Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 6.7.1918.

⁴⁸Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1916.

⁴⁹Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1917.

⁵⁰Bei den Vereinen in Königsberg und in Weimar fehlen die Angaben zu den Mitgliederzahlen. Die Addition der vorliegenden Zahlen ergibt zusammen 556 Mitglieder. — Frauenaufgaben im künftigen Deutschland. Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine für 1918. Hg. v. Elisabeth Altmann-Gottheiner, Berlin 1918; Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1919 und 1920.

⁵¹Ida Dehmel befürchtete um 1920 den Austritt des *Bundes badischer Künstlerinnen*. Ida Dehmel berichtete ihrer Schwester in einem Brief, sie habe mit Eugenie Kaufmann "die übelsten Erfahrungen gemacht". Sie warf der badischen Vorsitzenden "Schlamperei" vor, weil sie Werkstücke "so skandalös verpackt zurückgeschickt [habe], daß der ganze Kram zum wegschmeißen" gewesen sei. Ida Dehmel schrieb weiter: "Auf meinen energischen Brief hat sie so frech geantwortet, daß wir vom Bund aus ihren Einladungen nicht mehr folgen. Ich schrieb ihr z. B. von meinen Sachen seien 3 kaputt angekommen. Sie antwortete: Es ist uns bekannt, daß eine ihrer Arbeiten ruiniert war. Das ist doch unverschämt. Ich vermute, daß sie den Bund bad[ischer] K[ünstlerinnen] bei uns abmeldet, aber dann sind wir immer noch 9 Gruppen." — SUB H, DA:Br.: Korrespondenz Ida Dehmel/Alice Bensheimer, undatiertes Brieffragment. — Das Schreiben ist vor dem Austritt der Münchnerinnen zu datieren. Kurzfristig gehörte möglicherweise auch eine weitere Künstlerinnenvereinigung

verbleibenden acht Ortsgruppen des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen* zählten 1922 noch insgesamt 518 Mitglieder.⁵² Zwei Jahre später gehörten zum Hamburger Verband nur noch fünf Anschlußvereine⁵³; es waren die Organisationen der Städte Magdeburg, Weimar und Düsseldorf ausgestiegen. Nachdem der niederrheinische Künstlerinnenverein nicht mehr zum *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* gehörte und die Korporationen in Karlsruhe und im Rhein-Main-Gebiet einen deutlichen Mitgliederschwund hinnehmen mußten, sank die Mitgliederzahl 1924 auf 178 Personen.⁵⁴

Im *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* fanden sich zunächst alle Anschlußvereine des *Frauenkunstverbandes* außer der Kunstgruppe des *Deutschen Lyceum-Clubs* in Berlin als Ortgruppe wieder. Damit unterhielten die meisten lokalen Gruppen Doppelmitgliedschaften. Es war offensichtlich kein Problem, zwei verschiedenen überregionalen Spitzenverbänden angeschlossen zu sein; der *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* firmierte sogar weiterhin als Ortsgruppe des *Frauenkunstverbandes*. Dies war möglich, weil sich beide Spitzenverbände die großen Ziele, die sich der *Frauenkunstverband* bei seiner Gründung 1913 gesteckt hatte, geteilt hatten: Der *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* bezweckte den “Zusammenschluß aller künstlerisch tätigen Frauen zu gegenseitiger Förderung in beruflichen und wirtschaftlichen Fragen”. Er sah seine Hauptaufgabe darin, “den Mitgliedern Gelegenheit zum Ausstellen ihrer Arbeiten zu verschaffen”⁵⁵. Während sich das Programm der norddeutschen Künstlerinnen auf die Ausstellungs- und Verkaufsorganisation konzentrierte, trat der

zum *Bund niederdeutscher Künstlerinnen*, da Dressler 1923 zehn Ortsgruppen angab. — Dresslers Kunstjahrbuch, Bd. 1, 1923, S. 420.

⁵²Ortsgruppe Hamburg (36), *Bund badischer Künstlerinnen* (130), *Vereinigung Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* (150), *Verband ost- und westpreußischer Künstlerinnen* (24), *Kunstgewerbliche Gruppe Weimar-Bund* (10), *Künstlerinnenbund Magdeburg* (95), Ortsgruppe Stuttgart des *Frauenkunstverbandes* (28) und *Dreistädtebund* (45). Während die Mitgliederzahl beim *Dreistädtebund* gegenüber 1920 abgenommen hatte, verzeichneten die Künstlerinnen in Düsseldorf und in Magdeburg deutliche Zuwächse. — HLA, T/J 1217, *Bund Deutscher Frauenvereine. Zusammenstellung der angeschlossenen Verbände und ihrer Mitgliedsvereine, der Mitglieder des engeren und des Gesamtvorstandes . . .*, September 1922.

⁵³Ortsgruppe Hamburg (26), *Bund badischer Künstlerinnen* (50), *Verband ost- und westpreußischer Künstlerinnen* (24), Ortsgruppe Stuttgart des *Frauenkunstverbandes* (28) und *Dreistädtebund* (50).

⁵⁴HLA, Karton 11, Abt. 3, 11–36,3: 2194, *Zusammenstellung der angeschlossenen Verbände und ihrer Mitgliedsvereine, sowie der Mitglieder des engeren und des erweiterten Gesamtvorstandes*, November 1924.

⁵⁵Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1919.

Frauenkunstverband unter dem Vorsitz von Käthe Kollwitz in erster Linie für Chancengleichheit in der Ausbildung und im Berufsalltag ein. Bildungspolitische Initiativen sind für den *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* hingegen nicht bekannt, obwohl die künstlerischen Ausbildungsgelegenheiten für Frauen in der Hansestadt am Beginn des 20. Jahrhunderts beschränkt waren.⁵⁶ Neben den kunstgewerblichen Ausbildungsstätten⁵⁷ gab es die Möglichkeit, Privatunterricht bei einzelnen Malern zu nehmen oder das Schulatelier und die Fortbildungskurse bei dem Bildnis- und Landschaftsmaler Arthur Siebelist (1870–1945) zu besuchen. Viele Schülerinnen studierten auch an der Privatmalerschule für Damen, die Valesca Röver (*1849) kurz vor der Jahrhundertwende gegründet hatte.⁵⁸

Die Kunstförderung der Hamburger Korporation bezog die Schwesternvereinigungen des *Frauenkunstverbandes* mit ein. So veranstaltete der *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* eine umfangreiche Ausstellung von Gemälden, Plastiken, Grafiken und kunstgewerblichen Arbeiten, die vom 1. Dezember 1916 bis 1. Januar 1917 in der Galerie Commeter in der Hansestadt zu sehen war und überregionale Beachtung fand. Die Hamburger Künstlerinnen luden sämtliche Mitglieder des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen* — “auch diejenigen, die durch Gruppen dem Bund angeschlossen” waren — sowie in den “festgesetzten Grenzen die Gruppen des Frauenkunstverbandes und zwar nach der Zahl ihrer Mitglieder: die großen Gruppen mit je zwölf Kunstwerken, die mittleren mit sieben, die kleinen mit drei”⁵⁹ zur Schau in die hanseatische Kunsthandlung ein. Ziel dieser ersten großen Aktion des Bundesverbandes mit Sitz in Hamburg war es wohl, möglichst vielen Künstlerinnen Öffentlichkeit und Gelegenheit zum Verkauf zu bieten.⁶⁰

⁵⁶Zu den Ausbildungsmöglichkeiten in Hamburg siehe: Scharff, *Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen*, S. 77ff.

⁵⁷Die Kunstgewerbeschule war ab 1907 für Studentinnen zugänglich.

⁵⁸Im Jahre 1895 stellte sie die fortschrittlichen und umstrittenen Lehrer Ernst Eitner und Arthur Illies an. Die Schule wurde 1904 von Gerda Koppel übernommen. Weitere Lehrer ab 1904: Hermann Bruck, Friedrich Ahlers–Hestermann, Franz Nölken und Fritz Friedrichs. Ab dem Jahre 1921 erhielt die Schule die staatliche Anerkennung als “Ersatz- und Fortbildungsschule”. — Vgl. *Frauen ohne Geschichte — Geschichte ohne Frauen?* S. 39f.

⁵⁹Deutscher Lyceum-Club, 12. Jg., Nr. 10, 1.10.1916.

⁶⁰Diese Vermutung drängt sich bei der Ausstellungskritik von Carl Rotte im *Hamburger Correspondent* auf: “. . . Talente verbünden sich gern aus dem Gefühl heraus, daß Einigkeit stark macht, daß viele Wenig ein Viel machen. . . Ein anderes der zur gegenseitigen wirtschaftlichen Förderung geschlossene Bund. Der Bund niederdeutscher Künstlerinnen ist von der letzteren Art. Vertreterinnen der verschiedensten Richtungen sind in ihm vereint und neben einigen großen Lichtern stehen viele kleinere und kleinste.” — *Hamburgischer Correspondent*, Nr. 648, 20.12.1916.

“Geleistet hat der Frauenkunstverband tatsächlich nichts”.
Dehmel gegen Kollwitz

Die Motive, die den *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* dazu veranlaßte, die Ortsgruppen des *Frauenkunstverbandes* als Mitglieder aufzunehmen und zur Kunstgruppe des *Deutschen Lyceum-Clubs* auf Distanz zu gehen, sind nur aus der Sicht von Ida Dehmel überliefert. In ihrer vielfach zitierten “Mannheimer Rede” aus dem Jahre 1927 wird deutlich, daß die Verantwortlichen des *Frauenkunstverbandes* schon bald nach der 1913 erfolgten Gründung der Spitzenkorporationen erkennen mußten, daß sich die unterschiedlichen Verbandsziele nicht mit ein- und derselben Organisation erreichen ließen. Die verschiedenen Vereinsstrukturen und -ziele der lokalen Mitgliedsvereinigungen bereiteten Probleme. Der Versuch, zwei Geschäftsstellen zu unterhalten, funktionierte nicht. Ida Dehmel urteilte daher rückblickend über den *Frauenkunstverband*: “Das ganze Gebilde war von vornherein zur Unfruchtbarkeit verurteilt und zur Uneinigkeit dazu.”⁶¹ Ihre Erinnerungen geben einen Eindruck von den Spannungen, die es innerhalb des *Frauenkunstverbandes* gab. Die Berliner Mitglieder lehnten alle Aktivitäten ab, die nicht den Gleichberechtigungskampf im Kunstbetrieb betrafen. Trotz dieses Widerstandes⁶² organisierte Eugenie Kaufmann in Mannheim viele Ausstellungen und leistete dadurch ökonomische Hilfe. Ida Dehmel führte weiter aus: “Ein weiterer Streitpunkt zwischen Mannheim und Berlin war der, daß Frau Kaufmann von vornherein auch die Kunstgewerblerinnen aufgefordert hatte, während Berlin nur Malerinnen und Bildhauerinnen aufnahm.” Die Berlinerinnen forderten einen Leistungsnachweis und führten deshalb “ein peinlich genaues Verhör über die Vorbildung” der neueintretenden Mitglieder. Sie verlangten von den anderen Ortsgruppen des *Frauenkunstverbandes*, die gleichen Aufnahmekriterien anzuwenden. Die Perlweberin Ida Dehmel, die keine entsprechende kunstgewerbliche Ausbildung nachweisen konnte, klagte deshalb: Ein “armes Huhn wie ich, Autodidaktin ... [konnte] der Aufnahme nicht teilhaftig werden”⁶³. “In Opposition zu dieser Engherzigkeit und Torheit” gründeten daraufhin die Frauen in Hamburg den *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* und ermöglichten auch Kunstgewerblerinnen die Mitgliedschaft. Auch Eugenie Kaufmann empörte sich gegen die von Ida Dehmel so bezeichnete “Berliner Diktatur”, jedoch ohne Erfolg. Die Gattin

⁶¹Auszug aus: Ida Dehmel, Mannheimer Rede, 1927. Abgedruckt in: *Gegenlicht*, S. 12f.; sowie in: *Ariadne*, Heft 8, Juli 1987, S. 4f.

⁶²Ida Dehmel gebrauchte die Formulierung “im ständigen Kampf mit der Berliner Geschäftsstelle” ohne jedoch konkret die unterschiedlichen Standpunkte zu bezeichnen. — Ebd.

⁶³Dagegen wurde Ida Dehmel im *Deutschen Werkbund* als Mitglied aufgenommen.

von Richard Dehmel vermutete, daß Käthe Kollwitz, die Vorsitzende des *Frauenkunstverbandes*, von den Berlinerinnen “gegen die Mannheimer Geschäftsstelle instruiert” wurde: “. . . in entscheidenden Momenten traf dann bei Frau Kaufmann ein fulminanter Brief von Käthe Kollwitz ein, der selbstverständlich so einschüchternd wirkte, daß Rebellion unterblieb.” Die Vorsitzende des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen* stellte fest: “Geleistet hat der Frauenkunstverband tatsächlich nichts; ich weiß nicht, ob er noch existiert, aber er steht höchstens noch auf dem Papier. Unser Bund Niederdeutscher Künstlerinnen dagegen, dem sich auch Frau Kaufmann mit dem Verband Badischer Künstlerinnen angeschlossen hatte, erfreute sich eines starken Lebens.”⁶⁴ Mit dieser historischen Darstellung über die Entstehung des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen* versuchte Ida Dehmel 1927 die Absonderung vom *Frauenkunstverband* und die neue Initiative zur Gründung des *Bundes Deutscher Künstlerinnen* zu rechtfertigen. Dabei verzichtete sie nicht auf eine entsprechende Polemik.

Mit der Aufnahme von kunstgewerblich arbeitenden Frauen stellte sich Ida Dehmel auf die Seite der Mannheimer Geschäftsführerin und gegen den Berliner Vorstand und Käthe Kollwitz. Die Kontroverse zwischen den beiden Frauen wurde verstärkt, als sich ein öffentlicher Disput zwischen Richard Dehmel und Käthe Kollwitz in der Zeitschrift *Vorwärts* entfachte. Der Dichter rief in einem Aufsatz vom 22. Oktober 1918 zum tapferen Kampfeinsatz derjenigen auf, die mutig und willens seien, freiwillig Deutschland vor einem schmachvollen Frieden zu bewahren. Empört entgegnete die Grafikerin am 30. Oktober dem Dehmelschen Aufruf: “Es ist genug gestorben! Keiner darf mehr fallen! Ich berufe mich gegen Richard Dehmel auf einen Größeren welcher sagte: ‘Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden’ ”⁶⁵. Käthe Kollwitz wollte mit ihrem ersten öffentlichen Bekenntnis gegen die Fortsetzung des Krieges verhindern, daß die opferbereite Jugend Deutschlands nach dem Herbst 1914, in dem ihr jüngster Sohn Peter (1896–1914) als Kriegsfreiwilliger auf dem Schlachtfeld gestorben war, ein zweites Mal ihr Leben lassen würde.

⁶⁴Dehmel, Mannheimer Rede. In: Gegenlicht, S. 12.

⁶⁵Zitat entnommen aus: Kollwitz, Tagebücher, S. 839ff.; Vgl. auch Annegret Jürgens-Kirchhoff, Schreckensbilder: Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993, S. 282.

Exkurs: Ida Dehmel

Ida Dehmel⁶⁶ ist am meisten bekannt durch ihre Ehe mit dem Dichter Richard Dehmel (siehe Abbildung 25). Mit ihm war die am 14. Januar 1870 geborene Tochter aus der großbürgerlichen jüdischen Familie Coblenz aus Bingen am Rhein seit 1901 verheiratet. Als seine ideale Gefährtin und Muse war sie eng mit dem Werk Richard Dehmels verbunden.⁶⁷ Nach seinem Tod im Jahre 1920 begründete sie zur Pflege seines literarischen Nachlasses die Dehmelstiftung und die Dehmelgesellschaft. Das Dehmelhaus in Blankenese konnte somit weiterhin als Treffpunkt für Intellektuelle, Schriftsteller und Künstler genutzt werden.⁶⁸

Ida Dehmel nutzte ihre Begabung, Menschen zusammenzuführen sowie Talente zu entdecken und zu fördern. In ihrer Jugend stand sie in Kontakt zu Stefan George (1868–1933). In der ersten Ehe mit dem Konsul Leopold Auerbach gelang es ihr, einen Salon im Berliner Tiergarten zu etablieren, der sich zu einem Treffpunkt für Intellektuelle, bildende Künstler, Musiker und Dichter entwickelte. Ihr erstes öffentliches Wirken begann im *Frauenklub Hamburg*, für den sie ihre weitläufigen Kontakte zur Künstlerszene einsetzte. Sie vermittelte sowohl berühmte wie auch junge unentdeckte Kunstschafter. Aus dieser Organisationstätigkeit entwickelte sich die Förderung der bildenden und angewandten Künste. Im Mai 1913 gehörte sie zu dem Personenkreis, welcher alle kunsttätigen Frauen Deutschlands dazu aufrief, dem *Frauenkunstverband* beizutreten (siehe Abbildung 24). Sie unterschrieb das Flugblatt als Vertreterin der Hamburger Künstlerinnen.

⁶⁶Vgl. Höpker–Herberg, Frau Isi. In: Year Book of the Leo Baeck Institute XII, 1967, S. 103–134; Ida Dehmel, 1870–1942. Katalog der Ausstellung vom 14. Januar bis 27. Februar 1970. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Hamburg 1970; Elsbeth Wolffheim, Aufbruch und Bescheidung. Ein Frauenschicksal zwischen “Destination” und Selbstbestimmung. In: Gegenlicht, S. 32–43; Elisabeth Höpker–Herberg, Ida Dehmel. Maklerin in rebus litterarum. In: Liebe, die im Abgrund Anker wirft: Autoren und literarisches Feld im Hamburg des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Inge Stephan und Hans–Gerd Winter, Berlin/Hamburg 1990, S. 13–39; Maria Frisé, Alle leben von geborgtem Licht. Ida Dehmel — ein Lebensbild. In: Kontrapunkt. GEDOK gestern–heute, S. 15–27; Helmut Stubbe–da Luz, Die Stadtmütter. Ida Dehmel, Emma Ender, Margarete Treuge, Hamburg 1994, S. 14–36; Sabine Henning, Ida Dehmel: “treusorgende Mutti” und “unverfrorene” Strategin. In: 70 Jahre GEDOK, S. 17–19; Matthias Wegner, Aber die Liebe. Der Lebenstraum der Ida Dehmel, München 2000.

⁶⁷Zu Richard Dehmel vgl. auch: Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Hg. v. Walther Killy, Bd. 3, Gütersloh/München 1989, S. 16ff.; Sabine Henning u. a., WRWlt — o Urakkord. Die Welten des Richard Dehmel, Ausstellung in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky 3.8.–30.9.1995. [Bibliothemata, Bd. 14], Bautz 1995.

⁶⁸Ida Dehmel wählte am 29. September 1942 den Freitod.

Neben dem kulturellen Engagement war Ida Dehmel in der gemäßigten Stimmrechtsbewegung als Vorstandsmitglied⁶⁹ sowie als Redakteurin des Vereinsorgans *Frau und Staat*⁷⁰ aktiv. Sie setzte sich für den gleichberechtigten Zugang von Frauen zu den bestehenden Wahlrechtssystemen in den einzelnen deutschen Ländern ein.⁷¹

In der Zeit des Ersten Weltkrieges arbeitete Ida Dehmel in der Kriegsfürsorge und betätigte sich im Vorstand des *Stadtbundes Hamburgischer Frauenvereine*.⁷² Sie gehörte auch zum erweiterten Vorstand des *Bundes Deutscher Frauenvereine*⁷³, bei dem ihre Schwester Alice Bensheimer⁷⁴ (1864–1935) von 1905 bis 1931 die Schriftleitung inne hatte (siehe Abbildung 26). Julius Bensheimer, der Ehemann der Schwester, verlegte übrigens die *Neue Badische Landeszeitung*, in der Ida Dehmel zahlreiche Artikel und Rezensionen veröffentlichte.

⁶⁹Mitbegründerin und Schriftführerin der 1912 gegründeten *Deutschen Vereinigung für Frauenstimmrecht* und zeitweise Vorsitzende des 1910 gegründeten *Norddeutschen Verbandes für Frauenstimmrecht*, des Bezirksvereins Hamburg–Altona des *Norddeutschen Verbandes für Frauenstimmrecht* und des 1916 gegründeten *Hamburger Landesvereins für Frauenstimmrecht*. — Vgl. ausführliche Darstellung der Hamburger Stimmrechtskorporationen: Heinsohn, Politik und Geschlecht, S. 289–315.

⁷⁰Als Beilage des *Centralblattes des Bundes Deutscher Frauenvereine* von 1912 bis 1916 erschienen.

⁷¹Der konservative Flügel der Stimmrechtsbewegung wollte die Wahlrechtssysteme der einzelnen Länder in Deutschland beibehalten, um die politischen Verhältnisse nicht zu verändern. Die eher konservative Haltung Ida Dehmels kam auch durch ihre Mitgliedschaft bei der *Nationalliberalen Partei* bzw. der *Deutschen Volkspartei* zum Ausdruck.

⁷²Ihre Vorstandstätigkeit endete nach einem Zerwürfnis in den Jahren 1921/22; sie wurde nicht mehr für ein Vorstandsamt im Stadtbund nominiert.

⁷³Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1916.

⁷⁴Die 1864 in Bingen am Rhein geborene Schwester entfaltete in Mannheim, wo sie den Verleger Julius Bensheimer geheiratet hatte, ein breites sozialfürsorgliches und frauenpolitisches Engagement: seit 1899 Schriftführerin und seit 1911 auch stellvertretende Vorsitzende der Mannheimer Ortsgruppe des *Vereins Frauenbildung–Frauenstudium*; seit 1904 Vorstandsmitglied des Mannheimer [Frauen-]Vereinsverbandes; seit 1906 Mitglied der städtischen Armenkommission (im selben Jahr erhielt sie die Friedrich-Luisen-Medaille). Auf ihre Initiative ging die Einrichtung einer ersten badischen Jugendgerichtshilfe im Jahre 1909 zurück. Sie war außerdem in der Tuberkulosefürsorge tätig. Im Ersten Weltkrieg arbeitete sie in der Zentrale für Kriegsfürsorge und leitete die Mannheimer Notgemeinschaft. Sie organisierte eine Rechtsschutzstelle für Frauen und Mädchen und baute den Stadtverband der Mannheimer Frauenvereine auf. Als Schriftführerin des *Bundes Deutscher Frauenvereine* gab sie in den Jahren 1921 bis 1931 das *Nachrichtenblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine* heraus, arbeitete bei der Veröffentlichung der Jahrbücher mit und richtete das Archiv des *Bundes Deutscher Frauenvereine* ein. — StadtA Ma, S1/Personen 2484, Alice Bensheimer; Nachruf in: Die Frau, 42. Jg., Heft 7, April 1935.

Das Verdienst der höchst aktiven und regen Kunstkritikerin, Kunstkennerin und Mäzenin ist es, sowohl musikalisch und schriftstellerisch tätige als auch malende und zeichnende Frauen und Männer mit einem wohlwollenden und interessierten Publikum zusammengebracht zu haben.⁷⁵ Auf dem Gebiet der Kunstförderung schuf sie mehrere Organisationen, welche die Künstlerprotektion vom privaten Salonkreis in eine institutionalisierte, öffentliche Form überführten. Tatsächlich betrachtete die Ehefrau von Richard Dehmel die Künstlerhilfe und den Künstlerinnenbund als ihre "Spezialgebiete"⁷⁶, welche sie nicht ohne weiteres aufzugeben bereit war. Die Abhängigkeit ging so weit, daß Ida Dehmel befürchtete, daß der *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* "sich an dem Tag, an dem ... [sie den Vorsitz] niederlege, auflösen"⁷⁷ werde. Ohne den Schutz und das Engagement von Ida Dehmel war das Vereinsleben der Künstlerinnen in der Hansestadt nicht aufrecht zu erhalten.

Die Hamburger Vereinigung blieb unter ihrem Vorsitz über die Inflationskrise hinweg bestehen, auch wenn die Ausstellungs- und Verkaufstätigkeiten für mehrere Jahre ruhten. In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre sammelten sich die hanseatischen Künstlerinnen wieder unter der Ägide ihrer ehemaligen Vorsitzenden. Dieses Mal jedoch erhielt die gesellige Komponente ein stärkeres Gewicht und die Mitgliedschaft wurde auf Frauen erweitert, die auf anderen künstlerischen Gebieten wie der Musik oder der Literatur tätig waren oder sich der Kunstförderung verschrieben. Der Umbau des alten niederdeutschen Künstlerinnenbundes erfolgte unter der Bezeichnung *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*. Heute firmiert die Vereinigung unter dem Namen *GEDOK Hamburg*.

Weibliche Kunstförderung in der Frauenkünstlerhilfe und im Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst

Im November 1914 bildete sich aus den Kreisen des Hamburger Frauenklubs als Teil der Kriegsfürsorge die *Frauenkünstlerhilfe*, welche bildende Künstler und Künstlerinnen der Stadt durch den Erwerb von Kunstwerken unterstützte. Die Mittel für die Ankäufe stammten aus Erlösen von Verkaufsausstellungen und aus Eintrittsgeldern, die die Damen bei sogenannten Nachmittagees

⁷⁵Dabei galt sie weniger als integrierende Persönlichkeit. Zeitgenössische Stimmen, wie zum Beispiel Gustav Schiefler, warfen ihr vor, geltungssüchtig, ehrgeizig und unkollegial zu sein.

⁷⁶SUB H, DA:Br.: Korrespondenz Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 6.7.1918.

⁷⁷Ebd.

mit musikalischen, literarischen und künstlerischen Darbietungen in ihren Privathäusern einnahmen.⁷⁸ Besonders hervorzuheben ist eine Verkaufsschau samt Verlosung in der Galerie Commeter im Herbst 1915, die die *Frauenkünstlerhilfe* organisiert hatte und zu der alle Hamburger Kunstschaaffenden ihre Werke einsenden sollten.⁷⁹ Die Ausstellung zeitgenössischer Kunst kam auf Initiative der Kunsthistorikerin Dr. Rosa Schapire⁸⁰ zustande. Gemeinsam mit Margarethe Havemann, der Vorsitzenden des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen*,

⁷⁸Vgl. Gustav Schiefler, *Eine Hamburgische Kulturgeschichte 1890–1920. Beobachtungen eines Zeitgenossen*. Bearb. v. Gerhard Ahrens, Hans Wilhelm Eckhardt und Renate Hauschild–Thiessen, Hamburg 1985, S. 526f.

⁷⁹Der Deutsche Künstler, 2. Jg., Nr. 5, 15.8.1915; Die Werkstatt der Kunst, 14. Jg., Heft 42, 2.8.1915; Dörte Zbikowski, Die Sammlung Rauert in ihrer Zeit. In: Nolde, Schmidt–Rottluff und ihre Freunde. Die Sammlung Martha und Paul Rauert. Hamburg 1905–1958. Hg. v. Eva Caspers, Wolfgang Henze, Hans–Jürgen Lwowski, Hamburg 1999, S. 56. — Die Verkaufsausstellung sollte zunächst im September stattfinden, wurde dann aber aus „Zweckmäßigkeitgründen“ auf den Oktober 1915 verschoben. — Der Deutsche Künstler, 2. Jg., Nr. 6, 15.9.1915; vgl. Maike Bruhns, Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst. In: *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*. Hg. v. Henrike Junge, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 279, Fußnote 25.

⁸⁰Rosa Schapire wurde 1874 als Tochter einer angesehenen jüdischen Familie in Brody (Ostgalizien) geboren und wuchs im österreich-polnischen Grenzgebiet auf. Als eine der ersten Frauen studierte sie Kunstgeschichte in Zürich, Leipzig, Berlin und Heidelberg und promovierte über den Frankfurter Maler Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Im Jahre 1908 ließ sie sich in Hamburg nieder, wo sie ihren Lebensunterhalt durch Vorträge, Museumsführungen sowie Kunst- und Sprachkurse an der Volkshochschule verdiente. Im Jahre 1939 emigrierte die Kunsthistorikerin nach London, wo sie 1954 starb. Die Forschungen zu Rosa Schapire konzentrierten sich bisher vornehmlich auf biografische Aspekte und auf ihre Bedeutung bei der Etablierung des Expressionismus. — Vgl. Gerhard Wietek, Dr. phil. Rosa Schapire. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 9, 1964, S. 115–160; Gerd Presler, Schöne Grüße an die liebe Ro. In: *Art — Das Kunstmagazin*, Heft 8, 1989; Ders., „Brücke“ an Dr. Rosa Schapire. Hg. v. der Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1990; Bruhns, Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst. In: *Avantgarde und Publikum*, S. 269–282; Shulamith Behr, Anatomy of the woman as collector and dealer in the Weimar period: Rosa Schapire and Johanna Ey. In: *Visions of the 'Neue Frau': Women and the Visual Arts in Weimar Germany*. Hg. v. Marsha Meskimmon and Shearer West, Aldershot 1995, S. 96–107; Rita Bake, Wer steckt dahinter? Hamburgs Straßennamen, die nach Frauen benannt sind. Unter Mitarbeit von Wilfried Rottmann. Hg. v. d. Landeszentrale für politische Bildung, Hamburg 1996; Shulamith Behr, Dr. Rosa Schapire — Art Historian und critic in Exile. In: *Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933–1945*. Hg. v. Charmian Brinson u. a., München 1998, S. 215–223; Ulrike Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, 2 Teile, München 1999, S. 594–598.

saß sie in der siebenköpfigen Jury. Das Unternehmen fand im April 1916 seine Fortsetzung in der Ostermesse der *Frauenkünstlerhilfe*.⁸¹

“Brücken zwischen Schaffenden, Genießenden und Museen”.

Der Bund zur Förderung deutscher bildenden Kunst

Die *Frauenkünstlerhilfe* erhielt unter der Ägide von Rosa Schapire und Ida Dehmel eine feste organisatorische Form.⁸² Mit der Gründung des *Bundes zur Förderung deutscher bildenden Kunst* wurde das Projekt der Künstlerförderung auf das ganze Deutsche Reich übertragen und auf eine ausgewählte künstlerische Stilrichtung spezialisiert. Der Frauenbund machte es sich zur Aufgabe, Kunstwerke junger Expressionisten zu erwerben, um diese den Museen, die moderne Kunst sammelten, als Geschenk zu überlassen. Der Impuls, sich für den Expressionismus zu engagieren, kam von Rosa Schapire, die Emil Nolde⁸³ (1867–1956) persönlich kannte und die später auch in Kontakt mit anderen Malern der Künstlergruppe *Brücke* und des Expressionismus, vor allem ab 1909 mit Karl Schmidt–Rottluff (1884–1976), stand.

Die Kunsthistorikerin und Sammlerin setzte sich seit 1908 dafür ein, die expressionistischen Künstler sowohl finanziell und als auch ideell zu unterstützen. So warb sie als passives Mitglied der Künstlergemeinschaft *Brücke* für weitere fördernde Mitglieder.⁸⁴ Um diese moderne Stilrichtung einem breiteren Publikum nahe zu bringen, hielt sie zahllose Vorträge, beteiligte sich an Diskussionen und publizierte Aufsätze. Im Jahre 1923 veröffentlichte sie ein Werkverzeichnis der Grafik von Karl Schmidt–Rottluff.⁸⁵

⁸¹Deutscher Lyceum-Club, 12. Jg., Nr. 3, 1.3.1916.

⁸²Wietek bezeichnet die *Frauenkünstlerhilfe* als Vorgängerin des Frauenbundes. — Wietek, Rosa Schapire. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, S. 120, Fußnote 28; vgl. Zbikowski, Die Sammlung Rauert in ihrer Zeit. In: Nolde, Schmidt–Rottluff und Ihre Freunde, S. 56–58.

⁸³Nach Dissonanzen zwischen ihr und Nolde wandte sie sich Schmidt–Rottluff zu. — Vgl. Schiefler, Eine Hamburgische Kulturgeschichte, S. 302.

⁸⁴Zu den passiven Brückemitgliedern siehe: Behr, Anatomy of the woman as collector and dealer. In: Visions of the 'Neue Frau', Fußnote 2, S. 104; Henrike Junge, Wohlfeile Kunst. Die Verbreitung von Künstlergraphik seit 1870 und die Griffelkunst-Vereinigung, Mainz 1989, S. 167; Zbikowski, Die Sammlung Rauert in ihrer Zeit. In: Nolde, Schmidt–Rottluff und ihre Freunde, S. 34.

⁸⁵Rosa Schapire, Karl Schmidt–Rottluffs graphisches Werk bis 1923, Berlin 1924. — Schapires wichtigstes kunstgeschichtliches Werk ist die Herausgabe dieses Werkverzeichnisses. Im Jahre 1911 erreichte sie für Schmidt–Rottluff eine Einzelausstellung in der Hamburger Kunsthandlung Commeter.

Mitten im Ersten Weltkrieg, im Juni 1916, initiierte Rosa Schapire den *Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst*.⁸⁶ In einschlägigen Kunstzeitschriften⁸⁷ warb sie für ihre Idee: “Die Ziele des Frauenbundes sind weiter gefaßt als jene, die sich Kunst- oder Museumsvereine zu stellen pflegen. Der Frauenbund beabsichtigt Brücken zwischen Schaffenden, Genießenden und Museen zu schlagen. Er will der offiziell noch nicht anerkannten, ringenden Kunst der Gegenwart Heimstätten in Museen schaffen und sich ohne jede lokale Begrenzung über ganz Deutschland erstrecken.”⁸⁸ Vorgesehen waren Vorträge und Ausstellungen, um das “Verständnis und Interesse für die Kunst der Gegenwart zu erhöhen”⁸⁹. Es war geplant, in allen größeren Städten Deutschlands Ortsgruppen zu bilden. Die Mitglieder sollten jedes Jahr ein grafisches Blatt erhalten, “das nur für sie geschaffen wird und nicht in den Handel kommt”⁹⁰.

Die Vereinigung erhob einen Mindestjahresbeitrag von 20 Mark oder einen einmaligen Beitrag von mindestens 300 Mark. Die finanziellen Mittel nutzte der Frauenbund, um Grafiken und Gemälde für Museen zu erwerben. Die Ankäufe und die Mitgliederbeiträge belebten den einschlägigen Kunstmarkt. Um aber dem Mißverständnis vorzubeugen, es handle sich hierbei um eine unterstützende Maßnahme für die Künstler, bei der die künstlerische Qualität keine Rolle spiele, beteuerte Rosa Schapire: “Die Absicht, die Kunstwerke einem Museum als Geschenk anzubieten, schließt von vornherein alle außerkünstlerischen Nebenzwecke, wie Wohlfahrtsbestrebungen ... aus.”⁹¹ Vielmehr ging es dem Frauenbund darum, die öffentlichen Galerien, deren Ankaufsbudgets gekürzt wurden, zu fördern. Die Initiatorin fürchtete gar, daß bei längerer Kriegsdauer diese Etats noch weiter beschnitten werden. Die private Unterstützung der öffentlichen Museumsaufgaben betrachtete die Expressionismusexpertin auch unter einem ideologischen Aspekt. Der Förderkreis sorgte dafür, “daß den Kunstwerken der Gegenwart rechtzeitig ihr Platz in jenen Stätten angewiesen werde, die der Aufbewahrung der edelsten Werke der Vergangenheit die-

⁸⁶Als Geschäftsstelle diente ihre Privatadresse in der Osterbekstraße 43. Die Wohnung und Einrichtung von Rosa Schapire gestaltete Schmidt-Rottluff 1921 als eine Art Gesamtkunstwerk des Expressionismus.

⁸⁷Der Cicerone, 8. Jg., Heft 13/14, 1916, S. 289f.; Die Werkstatt der Kunst, 15. Jg., Heft 42, 17.7.1916; Die Literarische Gesellschaft, Hg. v. der Literarischen Gesellschaft, 4. Jg., Heft 6, 1918; Beiblatt der Zeitschrift für Bücherfreunde, Monatshefte für Bibliophilie und verwandte Interessen. Organ der Gesellschaft der Bibliophilen, der Deutschen Buchgewerbekünstler und der Wiener Bibliophilen-Gesellschaft, N. F. 8. Jg., 1916, S. 315f.

⁸⁸Der Cicerone, 8. Jg., Heft 13/14, 1916, S. 289.

⁸⁹Katalog der ersten graphischen Ausstellung des Frauenbundes zur Förderung deutscher bildenden Kunst 1918, Hamburg 1918.

⁹⁰Der Cicerone, 8. Jg., Heft 13/14, 1916, S. 289.

⁹¹Ebd.

nen”⁹². Ganz bewußt stellte die Organisation die expressionistische Kunst in den Vordergrund. Sie sorgte dafür, daß das Verständnis für diese Stilrichtung in wohlhabende Bevölkerungsteile getragen wurde und zwang gleichzeitig die Museumsdirektoren, sich mit dem Expressionismus auseinanderzusetzen. Der missionarisch wirkende Bund wollte die modernen Kunstwerke rechtzeitig in die Museen bringen, bevor sie in Vergessenheit geraten. Denn die Kunsthistorikerin wollte Kräften entgegenwirken, welche ausländische, insbesondere französische Einflüsse in der Kunst zugunsten einer rein deutschen Kunst ablehnten. Schapire erwartete sogar, daß sich diese Tendenzen nach dem Kriege noch verstärken würden.

“Wir haben die Ehre, Sie aufzufordern”. Der Förderbund und seine Mitglieder

Das Förderprojekt verstand sich als eine Fraueninitiative. Dies sollte mit der Namensgebung der Vereinigung verdeutlicht werden, welche nicht im Sinne eines Ausschlusses von Männern, sondern als Ausdruck eines weiblichen Selbstbewußtseins zu verstehen war. Dazu Rosa Schapire: “Frauenrechtlerische Tendenzen liegen dem Frauenbund ganz fern. Er wird dies auch durch seine Ankäufe beweisen. Männer und Körperschaften, die unseren Zielen nahe stehen, sind als Mitglieder sehr willkommen. Durch den Namen wird nur zum Ausdruck gebracht, daß eine Frau die intellektuelle Urheberin der Organisation ist und daß die geistige und künstlerische Leitung in Frauenhänden liegt.”⁹³

Für den Vorstand des Fördervereins gewann Schapire Frauen, “die durch ihre berufliche oder ihre Sammel-Tätigkeit den Beweis erbracht ha[tt]en, daß sie ein Verhältnis zur Kunst ihrer Zeit haben”⁹⁴. Das Amt der ersten Vorsitzenden bekleidete Ida Dehmel⁹⁵, Rosa Schapire übernahm die Schriftführung und die Öffentlichkeitsarbeit.⁹⁶ Außerdem saßen als erste Schatzmeisterin

⁹²Ebd., S. 290.

⁹³Ebd.

⁹⁴Ebd.

⁹⁵Richard Dehmel wurde nach 1910 passives Mitglied der *Brücke*.

⁹⁶Die Gründe für den Verzicht von Rosa Schapire auf den ersten Vorsitz hängen möglicherweise mit deren Unerfahrenheit in Vereinsangelegenheiten und mit den besseren Kontakten Ida Dehmels zu kunstfördernden Kreisen zusammen. So bat Rosa Schapire Ida Dehmel zum Beispiel 1917 um Hilfe: “Nun bin ich in vereintechnischen Dingen ganz unerfahren und bitte um Ihre Direktion: muss ich den Damen des Hauptvorstandes vor der Tagung d.h. jetzt mitteilen 1) dass die Absicht besteht eine Lithographie von Müller als Mitgliedsblatt zu erwerben. 2) 1 Bild von Schmidt–Rottluff für die Kunsthalle, zu dessen Annahme sich Pauli bereit erklärt habe oder genügt es, wenn ihnen diese Abmachungen erst in Hamburg mitgeteilt werden? Diese Punkte stehen wie alle Damen wissen auf der Tagesordnung. Ich

Ida Marie Kling, als zweite Schatzmeisterin Martha Rauert⁹⁷ (1869–1958) sowie Magdalena Pauli⁹⁸ und Selma Freifrau von der Heydt⁹⁹ (1862–1944) aus Elberfeld im Vorstand. Damit kamen die Mehrzahl der Frauen des engeren Vorstandes aus Hamburg.

Der *Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst* organisierte sich als Dachverband mit Ortsgruppen; es waren aber auch Einzelmitglieder zugelassen.¹⁰⁰ Ziel war es, möglichst viele Mitglieder zu gewinnen, um die Mittel für die Schenkungen zusammen zu bekommen. Die Konstituierung der ersten Ortsgruppe erfolgte in Hamburg am 6.6.1916 “mit einer stattlichen Anzahl von Mitgliedern”¹⁰¹. Zur Werbung neuer Mitglieder versandte der Vorstand eine persönliche Beitrittsaufforderung (siehe Abbildung 27 und 28) mit folgendem Wortlaut: “Sehr geehrte gnädige Frau, wir haben die Ehre, Sie aufzufordern, unserer Organisation als Mitglied beizutreten.”¹⁰² Bereits einen Monat später meldete Rosa Schapire der Vorsitzenden Dehmel: “Wir wachsen langsam aber stetig und haben es von 29 doch schon auf 53 Mitglieder gebracht. Aber kein Stück mit auswärtigen Vorsitzenden!”¹⁰³ Wie aus der Klage der Kunsthistorikerin zu entnehmen ist, gestaltete sich die Suche nach verlässlichen Personen, die die Idee des Frauenbundes in anderen Städten verwirklichen sollten, nicht einfach. Nach Hamburg konnten weitere Ortsgruppen in Elberfeld, Köln und Berlin gebildet werden¹⁰⁴; die Gründungen in den Städten Bremen, Dresden,

könnte . . . ja schreiben, wir hätten vorbereitender Weise diese Beschlüsse geplant und hofften auf ihre Zustimmung. Ich möchte aber nicht inkorrekt vorgehen.” — SUB H, DA:Br.: 1917:288, Rosa Schapire an Ida Dehmel, 11.7.1917.

⁹⁷Ehefrau des Sammlers und Rechtsanwalts Paul Rauert, der Bruder der Frauenklub-Vorsitzenden Bertha Rohlsen. Martha Rauert war seit 1908 passives Mitglied der *Brücke*.

⁹⁸Ehefrau des Hamburger Kunsthallendirektors Gustav Pauli.

⁹⁹Ihrem Ehemann August Freiherr von der Heydt und ihrem Sohn Dr. Eduard Freiherr von der Heydt verdankt das Von der Heydt-Museum in Wuppertal wesentliche Bestände seiner Kunstsammlungen des 19. und 20. Jahrhunderts.

¹⁰⁰“Der Bund will an großen Plätzen Ortsgruppen gründen, an kleinen Einzelmitglieder werben.” — Die Werkstatt der Kunst, 16. Jg., Heft 12, 18.12.1916.

¹⁰¹Der Cicerone, 8. Jg., Heft 13/14, 1916, S. 290; Kunstchronik, N. F. 17. Jg., 1915/16, Nr. 38, 16.6.1916.

¹⁰²Die Textfassung legte Rosa Schapire Ida Dehmel zur Genehmigung vor. — SUB H, DA:Br.: 1916:219, Rosa Schapire an Ida Dehmel, 12.7.1916.

¹⁰³SUB H, DA:Br.: 1916:218, Rosa Schapire an Ida Dehmel, 9.7.1916.

¹⁰⁴Delegierte aus Köln war Frau Leffmann, die Vorsitzende in Berlin Lotte von Mendelssohn Bartholdy; in Elberfeld wirkte Selma Freifrau von der Heydt. Alle drei Damen nahmen an der ersten Vorstandssitzung im August 1917 in Hamburg teil. Für den November 1917 planten die Kölnerinnen eine grafische Ausstellung, auf der Ida Dehmel die Eröffnungsrede halten sollte. — SUB H, DA:Br.: Korrespondenz Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 8.8.1917.

Essen¹⁰⁵, Hagen, Heidelberg, Lübeck und Mannheim folgten.¹⁰⁶ Bis 1918 entstanden Ortsgruppen in zehn verschiedenen deutschen Städten mit über 600 Gesamtmitgliedern¹⁰⁷, ein Jahr später erhöhte sich die Zahl der Anschlußvereine auf zwölf, die der Mitglieder auf über 700.¹⁰⁸ Die Vorsitzenden der Ortsgruppen bildeten zusammen mit dem Hauptvorstand den Ausschuß.¹⁰⁹

Obwohl es ursprünglich die Absicht war, in ganz Deutschland Vertretungen aufzubauen, konstituierten sich fast ausschließlich in Nord- und Mitteldeutschland Lokalvereine des Förderbundes. Es gelang nicht, in Hessen, Bayern und Württemberg entsprechende Ortsgruppen zu gründen, obwohl Ida Dehmel im Sommer 1917 eine Gründung in München in Aussicht stellte.¹¹⁰

Die expressionistischen Geschenke an die Mitglieder und die Museen

Im ersten Vereinsjahr versandte der Frauenbund als Jahresgabe die Radierung von Erich Heckel (1883–1970) “Hafeneinfahrt in Ostende”¹¹¹. Im Jahre 1917 entschied sich der Vorstand aus einer Vorauswahl, die Rosa Schapire getroffen hatte¹¹², für die Lithografie von Otto Müller (1874–1930). Im darauffol-

¹⁰⁵Vorsitzende Emma Goldschmidt.

¹⁰⁶Die Gründungsdaten der Ortsgruppen sind nicht bekannt. Geplant war auch eine Korporation in Oldenburg, welche jedoch aus ungeklärten Gründen nicht zustande kam. Ankündigung von Schapire im Juli 1916, daß sie am kommenden Freitag nach Oldenburg fährt “um dort zu ‘gründen’”. — SUB H, DA:Br.: 1916:219, Rosa Schapire an Ida Dehmel, 12.7.16; S 2658, Rosa Schapire an Ida Dehmel, 11.10.1921. Siehe auch Abbildung 28.

¹⁰⁷Die Werkstatt der Kunst, 17. Jg., Heft 46, 2.9.1918; Kunstchronik, N. F. 29. Jg., Nr. 40, 30.8.1918.

¹⁰⁸Die Werkstatt der Kunst, 19. Jg., Heft 8, 24.11.1919.

¹⁰⁹Daneben sah die Satzung als Vereinsorgane eine Ankaufskommission und die Mitgliederversammlung vor. Im Jahre 1918 zählten zum Ausschuß die Vertreterinnen der Ortsgruppen: Selma Freifrau von der Heydt aus Elberfeld, Helene Buschmann aus Hagen in Westfalen, Ada Deichmann aus Köln, Lotte von Mendelssohn Bartholdy aus Berlin, Elisabeth Marcus-Sendler aus Berlin, Margarethe Stegmann aus Dresden, Toni Schütte aus Bremen und Felicie Hartlaub (Ehefrau von Gustav Hartlaub, der zunächst als Assistent und später als Leiter an der Kunsthalle Mannheim tätig war) aus Mannheim. — Katalog der ersten graphischen Ausstellung des Frauenbundes zur Förderung deutscher bildenden Kunst 1918; StadtA Ma, Nachlaß Fritz Wichert, 91, Schreiben von Gustav Hartlaub an Fritz Wichert, 17.8.1918.

¹¹⁰SUB H, DA:Br.: Korrespondenz Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 8.8.1917. — Dies veranlaßte Rosa Schapire, gegenüber Ida Dehmel zu bemerken: . . . in Süddeutschland kommen wir ja gar nicht voran!” — SUB H, DA:Br.: 1917:288, Rosa Schapire an Ida Dehmel, 11.7.1917.

¹¹¹Kunstchronik, N. F. 29. Jg., Nr. 40, 30.8.1918. — Entstehungsjahr 1916, Maße 14,5x19,4cm.

¹¹²Rosa Schapire schrieb an Ida Dehmel, daß sie in Berlin gewesen sei und dort das Atelier von Otto Müller besucht habe. “Er will unser Mitgliedsblatt gern machen. Bedingungen wie bei Heckel. Ich habe wunderschöne Sachen gewählt, sie kommen in den nächsten Tagen. Wir werden die Wahl zwischen 7–8 Blättern haben. Sind aber sehr viel günstiger daran als das

genden Vereinsjahr erforderte die wachsende Mitgliederzahl zwei Geschenkblätter. Über die getroffene Wahl existieren verschiedene Angaben: Während die *Kunstchronik* von einer Radierung von Wilhelm Lehmbruck (1881–1919) spricht¹¹³, erwähnen die *Neuen Blätter für Kunst und Dichtung* ein männliches Bildnis (Holzschnitt) von Werner Gothein (*1890) und eine Lithografie von Bruno (?) Krauskopf (1892–1960). Im Jahre 1919 wurde der Farbholzschnitt “Menschen im Walde”¹¹⁴ von Conrad Felixmüller (1897–1977) und eine Grafik von Max Unold (1885–1964) ausgegeben.¹¹⁵

Folgende Museen erhielten Geschenke: Im Jahre 1917 überwies der Frauenbund das Blumenstilleben “Georginen in Vase” (1912) von Karl Schmidt-Rottluff an die Kunsthalle Hamburg.¹¹⁶ Ein Werk mit dem Motiv einer Segelregatta von Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) ging 1918 an die Bremer Kunsthalle und eine Stadtansicht von Soest von Christian Rohlf (1849–1938) nahm die Mannheimer Kunsthalle entgegen¹¹⁷. Im gleichen Jahr stiftete der Frauenbund der Kunsthalle Hamburg das Ölgemälde “Bildnis Bertie Rosenberg”, das Karl Schmidt-Rottluff 1915 gemalt hatte.¹¹⁸ Ein Museum in Elberfeld bedachte der Förderverein 1919 mit einem Frauenbildnis von Fritz Friedrichs (*1882).¹¹⁹

Neben den Jahresblättern und den Kunststiftungen organisierte der *Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst* regelmäßig Ausstellungen

vorige mal. Es wird eine Lithographie werden — nach unserer Wahl sogar farbig.” — SUB H, DA:Br.: 1917:288, Rosa Schapire an Ida Dehmel, 11.7.1917. — Der Titel “Figuren im Freien” ist nicht gesichert.

¹¹³Kunstchronik, N. F. 29. Jg., Nr. 40, 30.8.1918.

¹¹⁴Entstehungsjahr 1919, Maße 25x30cm.

¹¹⁵Neue Blätter für Kunst und Dichtung, 2. Jg., 8. Heft, November 1919.

¹¹⁶Kunstchronik, N. F. 29. Jg., Nr. 40, 30.8.1918; Bruhns, Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst. In: Avantgarde und Publikum, S. 274. — Das Werk (Öl auf Leinwand, 84,5x76,5cm) wurde 1962 für die Kunsthalle Bielefeld erworben.

¹¹⁷Bei beiden Werken ist unklar, um welche genauen Bildtitel es sich handelt. — Kunstchronik, N. F. 29. Jg., Nr. 40, 30.8.1918. — An anderer Stelle wird von einer Landschaft auf Fehmarn von Ernst Ludwig Kirchner gesprochen; auch hier findet sich kein Bildtitel, der mit Bezeichnungen im Werkverzeichnis Kirchners übereinstimmt. — Neue Blätter für Kunst und Dichtung, 2. Jg., 8. Heft, November 1919.

¹¹⁸Bruhns, Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst. In: Avantgarde und Publikum, S. 274. — Das Werk wurde ebenso wie die “Georginen in Vase” 1937 als “entartete Kunst” beschlagnahmt. Sein Verbleib ist unbekannt.

¹¹⁹Behr, Anatomy of the woman as collector and dealer. In: Visions of the ‘Neue Frau’, Fußnote 2, S. 99; Neue Blätter für Kunst und Dichtung, 2. Jg., 8. Heft, November 1919. — Vermutlich handelte es sich bei dem Geschenk von Friedrichs um eine Gabe an das heutige Von der Heydt-Museum in Wuppertal. Für die neue Galerie in Berlin war eine religiöse Komposition von Hettner (Vornamen unbekannt) vorgesehen.

zeitgenössischer Kunst. In einer ersten Aktion wollte der Bund Grafiken präsentieren, doch die Organisation der Veranstaltung verzögerte sich. Rosa Schapire kam deshalb die Idee, anstelle der Grafikschau moderne Kunstwerke aus dem Besitz von Bürgern der Hansestadt zu zeigen. Sie versprach sich von der Schau eine vorzügliche “erzieherische Wirkung auf das Publikum” und war sich sicher, daß diese “...allein aus Neugier glänzend besucht” und “das Ereignis der ‘Saison’ ”¹²⁰ werden würde. Tatsächlich gelang es der Kunsthistorikerin die Kunsthalle Hamburg für ihren Plan zu gewinnen: Unter dem Titel “Von Werken neuerer deutscher Kunst aus Hamburger Privatbesitz” fand dort die erste Ausstellung des Frauenbundes mit 164 Exponaten aus privaten Sammlungen vom 11. November bis 2. Dezember 1917 statt.¹²¹ Eine weitere Ausstellung mit Bildern aus den privaten Sammlungen Hamburger Familien veranstaltete die Vereinigung in der Galerie Commeter im November 1917.¹²² Im darauffolgenden Jahr konnte dann die “Erste Graphische Ausstellung des Frauenbunds” aus Hamburger Privatbesitz in der Kunsthalle gezeigt werden.¹²³ Im Herbst 1918 wanderte eine Verkaufsschau nachimpressionistischer Kunst von Hamburg nach Elberfeld, Hagen, Köln, Heidelberg, Wiesbaden, Bremen, Dresden, Lübeck, Breslau und Stuttgart.¹²⁴

Der *Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst* existierte nur wenige Jahre, seine Spur verliert sich nach der ersten Hälfte des Jahres 1919. Die Kunsthistorikerin Maike Bruhns vermutet, daß sich die Vereinigung 1921 auflöste.¹²⁵ Das Ende des Fördervereins hing — so ist zu vermuten — mit den veränderten politischen und ökonomischen Bedingungen der neugegründeten Weimarer Republik zusammen. Doch auch Spannungen innerhalb der Vorstandschaft könnten die Frauen veranlaßt haben, die Organisation aufzugeben. Nach Aussage der ersten Vorsitzenden Ida Dehmel im Sommer 1919 war

¹²⁰SUB H, DA:Br.: 1917:289, Rosa Schapire an Ida Dehmel, 18.6.1917.

¹²¹Vgl. Bruhns, Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst. In: *Avantgarde und Publikum*, S. 274; Zbikowski, Die Sammlung Rauert in ihrer Zeit. In: *Nolde, Schmidt-Rottluff und ihre Freunde*, S. 57.

¹²²Kunstchronik, N. F. 29. Jg., Nr. 16, 25.1.1918.

¹²³Vgl. Bruhns, Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst. In: *Avantgarde und Publikum*, S. 274.

¹²⁴Die Ausstellung verzeichnete gute Verkaufsergebnisse. — *Kunstchronik*, N. F. 29. Jg., Nr. 40, 30.8.1918; *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, 2. Jg., 8. Heft, November 1919; vgl. Schieffer, *Eine Hamburgische Kulturgeschichte*, S. 528.

¹²⁵Maike Bruhns erwähnt in der Fußnote 33 einen Brief Schapires an Ida Dehmel vom 11.10.1921 (siehe SUB H, DA:Br.: S 2658), in dem es u. a. um die Verteilung des Restvermögens und einer abschließenden Vereinssitzung geht: Bruhns, Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst. In: *Avantgarde und Publikum*, S. 275.

der Umgang mit den Ortsgruppenvorsitzenden nicht immer einfach: “Die Damen sind furchtbar kritisch und schwer zu befriedigen. Ich genieße allgemeines Vertrauen, bin aber äußerst belastet durch die Schapire, gegen die alle was haben, ohne die aber der Bund keinen Monat länger existiert.”¹²⁶ Aus welchen Gründen die Fördermitglieder die Kunsthistorikerin ablehnten, ist leider nicht bekannt.

Die Existenz und der Erfolg des Förderbundes war eng mit der Person Rosa Schapire verknüpft. Es war ihr Verdienst, der expressionistischen Kunst zu einem frühen Zeitpunkt Aufmerksamkeit sowie Sammler und Sammlerinnen verschafft zu haben.¹²⁷ Es gelang Rosa Schapire und Ida Dehmel, in kurzer Zeit eine stattliche Anzahl von Ortsgruppen und Mitgliedern aufzubauen. Wenngleich Maike Bruhns in ihrer Untersuchung zu dem Schluß kommt, daß die “Resonanz [des Fördervereins] im Publikum gering ... und die Rezeption auf bestimmte Sammler- und kunstinteressierte Kreise, darunter viele jüdische Hamburger, beschränkt”¹²⁸ blieb, so darf nicht vergessen werden, daß die Erschließung eines kunstunterstützenden Frauenkreises die Basis für die nachfolgenden Ortsgruppen-Gründungen der *Gedok* bildete.¹²⁹ Im Förderkreis des Expressionismus wuchs Ida Dehmel in die Rolle der Mäzenin und Organisatorin hinein. Ohne ihre Hilfe, ihre Beziehungen und ihre Tatkraft wäre der Frauenbund nicht lebensfähig gewesen.

¹²⁶SUB H, DA:Br.: Korrespondenz Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 21.5.1919. — Ida Dehmel berichtete Alice Bensheimer von der Vorstandssitzung des Förderbundes im Mai 1919 in Berlin. Obwohl sich Ida Dehmel entschlossen hatte, ab 1. März 1919 alle öffentlichen Tätigkeiten abzugeben, schien sie die Vorstandstätigkeit beim Frauenbund weiterhin wahrzunehmen. — Vgl. Henning, Ida Dehmel: “treusorgende Mutti” und “unverfrorene” Strategin. In: 70 Jahre GEDOK, S. 18.

¹²⁷Maike Bruhns zitiert Rosa Schapire, die eine positive Bilanz ihrer Bemühungen zog: “In keiner anderen Stadt Deutschlands [gemeint ist Hamburg] wurden Munch, Nolde, Kirchner und Schmidt-Rottluff so früh und mit solcher Hingabe gesammelt. Unsere öffentlichen Institute sind verständnisvollen Privatsammlungen in einem sehr beträchtlichen Zeitabschnitt nachgehinkt und können sich mit dem, was in Privatbesitz vorhanden, keineswegs messen.” — Zitat eines Zeitungsausschnittes (o. Titelangabe) vom 6.6.1931: Bruhns, Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst. In: *Avantgarde und Publikum*, S. 277.

¹²⁸Ebd., S. 275.

¹²⁹Der Zusammenhang zwischen dem *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* und dem *Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst* sowie der später entstandenen *Gedok* führt dazu, daß die Vereine in der Sekundärliteratur oft verwechselt oder falsche Bezüge hergestellt werden. So ist bei Helmut Stubbe–da Luz zu lesen, der Frauenbund habe 1925 neun Mitgliedergruppen umfaßt. Außerdem vermutet er den *Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst* als eine Untergliederung des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen*. — Helmut Stubbe–da Luz, *Die Stadtmütter*, S. 32.

2 Der Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen

Nach dem Ersten Weltkrieg schränkten sich die Vereinsaktivitäten des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen* stark ein. Während der Inflation mußte sogar darauf verzichtet werden, Mitgliedsbeiträge einzuziehen, da “die Mehrzahl seiner Mitglieder in schwere wirtschaftliche Not geraten war. ... Nur durch die Opferbereitschaft Einzelner konnte der Verband aufrecht erhalten werden und die ihm zugewiesenen Aufgaben erfüllen, indem er bei allen wesentlichen Künstlerzusammenschlüssen die auf bildendem Gebiet schaffenden Frauen vertrat.”¹³⁰ Ida Dehmel erfüllte in Hamburg weiterhin die Funktion einer Ansprechpartnerin. Insbesondere vertrat sie die Interessen der Künstlerinnen in der Kunstszene und in der Frauenbewegung. Auf Ausstellungen und Verkaufsschauen mußte die norddeutsche Künstlerinnenorganisation allerdings verzichten. Die “Einzelarbeit” war, wie Ida Dehmel berichtete, “durch die Ungunsten der Zeiten lahmgelegt”¹³¹.

Nach eigenen Aussagen hat die Vorsitzende der hanseatischen Künstlerinnenvereinigung “mit nicht geringen, persönlichen Opfern ... eigentlich ganz allein, als standhafter Zinnsoldat”¹³² die Organisation aufrechterhalten. Nachdem sich die wirtschaftliche Situation Mitte der 1920er Jahre entspannt hatte, fragten 1926 die Mitglieder des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen* bei Ida Dehmel an, “ob es möglich sei, wenigstens ... [die] Hamburger Ortsgruppe wieder aufleben zu lassen”¹³³. Dieser Impuls führte dann zur Wiederbelebung der Vereinsarbeit.

Der Frauenklub des Stadtbundes Hamburgischer Frauenvereine

Die Wiederaufnahme der Vereinstätigkeit stand unmittelbar im Zusammenhang mit der Einrichtung eines Frauenklubs durch den *Stadtbund Hamburgischer Frauenvereine*. Nachdem der 1906 gegründete *Frauenklub Hamburg* “der

¹³⁰Nachrichtenblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine, 7. Jg., Nr. 4, 1927, S. 31.

¹³¹Frau und Gegenwart, 3. Jg., Nr. 52, 28.12.1926. — Trotz des eingeschränkten Vereinslebens ist der *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* im Hamburger Adreßbuch des Jahres 1926 aufgeführt. Es ist davon auszugehen, daß sich der Künstlerinnenverein infolge der Inflation nicht aufgelöst hat, obwohl es entsprechende Darstellungen gibt, die von der Auflösung sprechen. — Siehe: Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 8. Heft, 26. Jg., 15.1.1930.

¹³²Ida Dehmel, Mannheimer Rede, 1927. In: Gegenlicht, 12f.

¹³³Ebd., S. 13.

Inflation zum Opfer gefallen”¹³⁴ war und sein altes Domizil verloren hatte, gründete der Stadtbund einen eigenen Klub, der im November 1926 Räumlichkeiten im “Hamburger Hof” am Jungfernstieg 30 bezog.¹³⁵

Vorbereitet wurde die Gründung eines Stadtbundklubs durch einen Artikel, welcher im Sommer 1926 unter dem Titel “Sind Frauenklubs notwendig?” in der Zeitschrift *Frau und Gegenwart* erschien.¹³⁶ Seine Autorin Martha Klöckner vertrat die Ansicht, daß sich sowohl die rein gesellschaftlich orientierten, in der Aristokratie verwurzelten Frauenklubs als auch die rein fachlichen Zusammenschlüsse überlebt hätten. Sie setzte sich deshalb für einen überkonfessionellen, unpolitischen Mittelstands-Frauenklub mit sozialer und kultureller Ausrichtung ein. Ein solcher Frauenklub schien ihr besser den aktuellen Verhältnissen zu entsprechen. Seine Funktion definierte sie als “zentrale Stelle für die gesamten Fraueninteressen”. Er sollte in erster Linie erwerbstätigen Frauen dienen. Dabei dachte Martha Klöckner unter anderem an eine ganz spezielle weibliche Berufsgruppe: “Da sind die Künstlerinnen, die geistig schaffenden Frauen, denen die Resonanz fehlt, weil sie sich keinen Konzertsaal, keinen Vortragsraum, keine Ausstellungshalle mieten können. Für sie müßte der Klub Räume und Publikum (das durchaus nicht kritiklos zu sein braucht) haben.”¹³⁷

Die Frauenklubeinrichtungen sollten also nicht nur den eher begüterten Kreisen, sondern besonders auch den Frauen mit entsprechender Bildung und geistigen Interessen offen stehen. Die Hamburger Frauen wollten ein “Klub aller gebildeten Frauen”¹³⁸ sein, da — so die Begründung — seit dem Ersten Weltkrieg und durch die massive Geldentwertung viele gebildete Frauen kaum die Vermögensverhältnisse einer Mittelklasse erreichten.

Eine “neue Art von Geselligkeit” für die geistige Elite der Hamburger Frauenwelt

Innerhalb kurzer Zeit realisierte der Stadtbund die Idee eines neuen Frauenklubs und installierte einen “Mittelpunkt für das Schaffen und Wirken”¹³⁹ erwerbstätiger Frauen mittlerer und höherer Gesellschaftsschichten.

Die neubezogenen Räumlichkeiten sollten von der geistig, künstlerisch, sozial und politisch engagierten Frau und ihren Vereinen als Versammlungsort, als

¹³⁴Frau und Gegenwart, 3. Jg., Nr. 26, 29.6.1926.

¹³⁵Vgl. Stubbe–da Luz, Stadtmütter, S. 44–58.

¹³⁶Martha Klöckner, Sind Frauenklubs notwendig? In: Frau und Gegenwart, 3. Jg., Nr. 22, erstes Juniheft 1926.

¹³⁷Ebd.

¹³⁸Frau und Gegenwart, 3. Jg., Nr. 24, 15.6.1926.

¹³⁹Ebd., 3. Jg., Nr. 45, 9.11.1926.

Restaurant und als Freizeit- und Fortbildungsstätte genutzt werden. Hierfür richtete der Frauenklub des *Stadtbundes Hamburgischer Frauenvereine* ein Lesezimmer, einen Versammlungs- und Veranstaltungsraum, ein Teezimmer und einen Speisesaal ein (siehe Abbildung 29). Gleichzeitig hofften die Initiatorinnen, daß das Haus auch von anderen Frauenvereinigungen besucht und somit Kontakte gepflegt und persönliche Bindungen verstärkt werden könnten.

Das Konzept des jungen Klubs verband sich mit der Forderung nach einer "neue[n] Art der Geselligkeit"¹⁴⁰ außerhalb großbürgerlicher Konventionen. Die Hamburgerinnen betrachteten es als Vorteil, wenn Teeabende, gesellige Zusammenkünfte, Feste und Vereinsversammlungen nun nicht mehr in herrschaftlichen Häusern oder in Konditoreien und Restaurants stattfinden mußten. Ihre Begeisterung über den neuen Treffpunkt brachten sie mit folgenden Worten zum Ausdruck: "Die Frauen Hamburgs wissen fortan, daß ein Haus da ist, das ausschließlich den geistigen, künstlerischen, sozialen, beruflichen und hauswirtschaftlichen Interessen des Frauenlebens dient."¹⁴¹

Die Einrichtung eröffnete darüber hinaus die Chance, die älteren und die jüngeren Frauen einander näher zu bringen.¹⁴² Zwischen den beiden Generationen hatte sich in den zwanziger Jahren eine Kluft gebildet, die vielfach beklagt und diskutiert wurde. Während sich die Repräsentantinnen der alten Frauenbewegung mehr Anerkennung für ihre Errungenschaften wünschten und sich dafür engagierten, nach der politischen Gleichberechtigung auch die wirtschaftliche Emanzipation zu erringen, sah die junge Generation die zahlreichen Bildungs- und Berufsmöglichkeiten und das Frauenwahlrecht als selbstverständliche Frauenrechte an. Fast alle jungen Frauen waren in der Weimarer Republik erwerbstätig. Die Mütter jedoch mußten feststellen, daß neue Fragen ihre Töchter quälten. "Sie suchen nicht mehr nach Freiheit, sondern die Bindung. Der Weg in die Welt ist ihnen offen, aber wo ist der Pfad, der zurückführt in das Heim und die Gemeinschaft"¹⁴³, fragte Dr. Julie Meyer in ihrem Artikel "Die junge und alte Generation in der deutschen Frauenbewegung". Die Autorin verwies darauf, daß die Jungen die alten Vereinigungen, die für die Frauenrechte gekämpft hatten, ablehnten. Die jüngeren Frauen würden heute nicht mehr diese Art von Vereinen suchen, die von einem engen Zirkel aktiver Vorstandsamen gelenkt werden, die unabhängig von den übrigen Mitgliedern Entscheidungen treffen. Sie würden sich viel eher eine Gemeinschaft wünschen. Sie hofften, dort die Bindung zu erfahren, die sie als berufstätige Frauen ver-

¹⁴⁰Ebd.

¹⁴¹Ebd.

¹⁴²Frau und Gegenwart, 3. Jg., Nr. 24, 15.6.1926.

¹⁴³Ebd., 3. Jg. Nr. 10, zweites Märzheft 1926.

missen würden, erläuterte Julie Meyer. Die freie und wirtschaftlich selbständige Lebensführung habe eben ihre Schattenseiten: “Wohnungsnot . . . und ein Frauenleben, das verrinnt zwischen Bureauarbeit und unfreundlichem Mietszimmer in fremder Familie, ohne ausreichende Ernährung, ohne geistige Anregung, ohne Existenzsicherheit, aufgewühlt von jeder Wirtschaftskrisis”¹⁴⁴.

Tatsächlich waren die Vereine der Frauenbewegung nach der politischen Wende 1919 nicht mehr in der Lage, die junge Frauengeneration zu binden. Sie mußten sich mit beständig abnehmenden Mitgliederzahlen abfinden, nachdem die Forderungen nach politischer Gleichberechtigung erfüllt worden waren. In der Realität seien viele Ziele der Frauenbewegung erst in Ansätzen verwirklicht, doch da der Handlungsraum abgesteckt sei, übe der “Auf- und Ausbau der erreichten Positionen”¹⁴⁵ keine Faszination mehr aus, so die Ansicht von Ida Dehmel.

Der Hamburger Stadtbund griff mit der Neudefinition von Klubaufgaben das Bedürfnis der unverheirateten und berufstätigen Frauen nach menschlicher Begegnung und Geborgenheit auf. Gleichzeitig wurde für diejenigen Frauen, die den sogenannten freien Berufen angehörten, ein Forum geschaffen.

Die künstlerischen Fraueninteressen unter dem Dach des *Hamburger Frauenklubs* zusammenzufassen, bot sich durchaus an: Während die politischen oder sozial engagierten Frauen ihre eigenen Interessengruppen bildeten, besaßen in Hamburg die auf dem künstlerischen Sektor Tätigen keinen eigenen Frauenverein. Außerdem war es sinnvoll, die künstlerischen Kräfte zu bündeln und zu koordinieren, weil dadurch kulturelle Veranstaltungen im Frauenklub effektiver organisiert und gestaltet werden konnten.

Die Wiederbelebung der Hamburger Künstlerinnenorganisation

Als der Frauenklub des *Stadtbundes Hamburgischer Frauenvereine* im November 1926 gegründet wurde, “tauchte der neue, noch nirgends verwirklichte Gedanke auf, Künstlerinnen aller Kunstgattungen zusammenzufassen”¹⁴⁶. Dieser Gedanke korrespondierte mit den Vorstellungen des Frauenklubs, “den künstlerisch schaffenden Frauen Ausstellungsmöglichkeiten” und den “Musikerinnen die Gelegenheit für Konzerte im kleinen Kreis”, “den Dichterinnen die Vorlesung ihrer neuen Schöpfungen vor verstehenden Hörerinnen”¹⁴⁷ zu bieten. Der Anstoß zur Öffnung des hanseatischen Bundes für die musischen, darstellenden

¹⁴⁴Ebd.

¹⁴⁵Frau und Gegenwart, 3. Jg., Nr. 52, 28.12.1926.

¹⁴⁶Ebd.

¹⁴⁷Ebd., 3. Jg., Nr. 45, 9.11.1926.

und schreibenden Berufe, kam von Künstlerinnengruppen, die an den Vorstand des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen* mit dem Wunsch herangetreten waren, sich ihm anschließen zu können.¹⁴⁸

Die Verwirklichung dieser Idee wurde mit der Wiederaufnahme des Vereinslebens des ehemaligen *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen* verknüpft. Die erneuerte hanseatische Künstlerinnenorganisation entstand somit unter einem anderen Vorzeichen: Nun wurden nicht nur Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunsthandwerkerinnen als Mitglieder aufgenommen, sondern auch Künstlerinnen anderer Kunstgattungen, wie der Schauspielkunst, des Tanzes, der Musik oder der Literatur. In diesem Punkt unterschied sich der Zusammenschluß am stärksten von den bestehenden Künstlerinnenvereinigungen. Daneben wurden auch die Frauen zur Mitgliedschaft aufgerufen, die sich der Förderung der Künste verpflichtet fühlten. Die Mitgliedschaft wurde auf Kunstfreundinnen ausgedehnt, damit "durch die Gemeinschaft eine gegenseitige notwendige Resonanz geschaffen"¹⁴⁹ werde. Der Name der Gemeinschaft lautete *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*.¹⁵⁰ Mit der Namensänderung wurde der lokalen Beschränkung auf die Stadt Hamburg und der Aufnahme von kunstfördernden Frauen Rechnung getragen.

"Herzlich einende Geselligkeit" für die einsame Künstlerin

Als sich der *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* konstituierte, griff Ida Dehmel einen Impuls auf, den Emma Ender (1875–1954), die Vorsitzende des Stadtbundklubs, mit der Vision von ehrlicher und herzlicher Kameradschaft unter Frauen entwickelt hatte. Es sollte eine menschliche Gemeinschaft als Möglichkeit zur persönlichen Begegnung geschaffen werden. Der neue Bund, so Ida Dehmel, sollte nicht wie bei den meisten anderen Vereinigungen der Interessenwahrung dienen: "Während dort der Zusammenschluß um einer Sache oder einer Idee willen geschieht, steht bei uns der Mensch, die Persönlichkeit im Mittelpunkt unseres Interesses. . . . Wir wollen den Sam-

¹⁴⁸Nachrichtenblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine, 7. Jg., 4. Heft, S. 31.

¹⁴⁹Undatiertes Rundschreiben, das vermutlich 1926 an interessierte Frauen versandt wurde. Zitiert in: Ida Dehmel, Ausstellungskatalog, S. 66.

¹⁵⁰Über den Vorgängerverein des *Bundes Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* existieren verschiedene Thesen: Während Elsbeth Wolffheim und Helmut Stubbe–da Luz ihn richtigerweise dem *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* zuordnen, vertreten Sabine Henning und Maike Bruhns die nur teilweise zutreffende These, er sei aus dem *Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst* hervorgegangen. Dora Horn–Zippelius hingegen bezeichnet die neue Vereinigung in ihren Lebenserinnerungen als ehemalige Ortsgruppe des *Frauenkunstverbandes*, was nur insofern richtig ist, als der *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* Mitglied dieses Verbandes war.

melpunkt bilden für alle die Künstlerinnen, die sich aus der Einsamkeit ihres Lebens nach Gemeinschaft sehnen.”¹⁵¹

Hinter dieser Aussage verbarg sich das Verständnis Ida Dehmels, die Künstlerin sei eine spezifisch veranlagte und fühlende Persönlichkeit, die von der Gesellschaft nicht verstanden werde und deshalb einsam bleibe. Sie interpretierte die künstlerisch Tätige als ernsthaft Ringende, die versucht, mit ihrer Kunst die eigene innere Welt auszudrücken. Begegne ihr aber Unverständnis und Mißerfolg, so ziehe sie sich in sich selbst zurück, sei “ratlos” und “verbittert”¹⁵². Und doch brauche niemand so notwendig wie gerade die Künstlerin Anregung, Wechselwirkung, Berührung mit anderen Kunstgattungen, so ihre Überzeugung.

Durch den Kontakt und den Austausch von Künstlerinnen verschiedener Sparten versprach sie sich eine überaus fruchtbare gegenseitige Anregungen: “Was alles kann die Tänzerin der Malerin, die Musikerin der Dichterin an künstlerischen Impulsen schenken!”¹⁵³ Die Witwe des Dichters Richard Dehmel hoffte darauf, daß die unverstandene leidende Künstlerin in der neuen Gemeinschaft nicht nur “Schicksalsgefährtinnen”, sondern auch Kunstfreundinnen finden würde, “die fähig und bereit sind, die Welt der Fantasie [sic!] mitzuerleben”¹⁵⁴ und die als Auftraggeberinnen den Kunstschaffenden zur Seite stehen. Sie prägte deshalb das Bild von einer gesellschaftlichen Wärme, die geschaffen durch Menschlichkeit, Liebe und Güte von der neuartigen Organisation ausgehe und die herrschende soziale Kälte vertreiben würde.¹⁵⁵

Um eine “herzlich einende[r] Geselligkeit”¹⁵⁶ zu pflegen, veranstalteten die Künstlerinnen und Kunstfreundinnen wöchentliche Nachmittagtees in den Räumen des *Hamburger Frauenklubs*, wo die Gemeinschaft selbstverständlich ihren Sitz nahm und die Räumlichkeiten nutzen konnte. Das “zwanglose Zu-

¹⁵¹Frau und Gegenwart, 3. Jg., Nr. 52, 28.12.1926.

¹⁵²Ida Dehmel, Neue Wege zur Gemeinschaft. In: Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 25. Jg., 9. Heft, 1.2.1929.

¹⁵³Ebd.

¹⁵⁴Ebd.

¹⁵⁵Es ist möglich, daß Ida Dehmel mit dem Bild der Einsamkeit des schöpferischen Menschen auch ihre eigene Situation beschrieb. Nach dem Tod ihres Sohnes 1917 und ihres Ehemannes 1920 und in den finanziell schwierigen Jahren litt sie selbst unter Vereinsamung. Am 24.5.1926 schrieb sie Alice Bensheimer: “Wenn ich künstliche Bewegung um mich mache, kann ich mir natürlich irgendwelche Menschen angeln. Sobald ich mich aber still verhalte, bin ich ganz allein.” — Zitat abgedruckt in: Höpker–Herberg, Frau Isi. In: Year Book of the Leo Baeck Institute XII, 1967, S. 130.

¹⁵⁶Frau und Gegenwart, 3. Jg., Nr. 52, 28.12.1926.

sammentreffen der Mitglieder am Teetisch im Stadtbundklub”¹⁵⁷ besaß einen hohen Stellenwert im Vereinsalltag.

Die Frauenvereinigung war bewußt als ausschließlich weiblicher Zirkel konzipiert. Im Kreis von Gleichgeschlechtlichen sollten die Frauen aus dem Schatten der Männerwelt heraustreten und sich selbst darstellen. Nicht länger “sich zu verstecken, herabzusetzen, zu schweigen”¹⁵⁸, sondern aus sich herauszugehen und auf eigener Meinung zu beharren, wurden die Mitglieder ermuntert. Die Gemeinschaft wollte einen Rahmen bieten, “in natürlicher Weise, ohne Verletzung schon fast angeborener Konventionen, im Verkehr ein ‘Selbst’ zu sein. Daraus erwächst Raum, Zuversicht, Stärkung, die heilsame Freude — Eigenschaften, die wir so nötig haben”¹⁵⁹, so die Auffassung der Malerin Alexandra Povòrina¹⁶⁰ (1885–1963).

Die Hamburger Künstlerinnengemeinschaft in den Jahren 1927 bis 1930

Die Wiederaufnahme des Vereinslebens stieß bei den Hamburger Künstlerinnen und Kunstfreundinnen auf ein breites Echo, wie die hohe Mitgliederzahl von 75 Frauen bei der ersten Versammlung Mitte Dezember 1926 beweist.

Ida Dehmel vermittelte Alice Bensheimer brieflich die aufgeregte Freude über den Neuanfang (siehe Abbildung 30 und 31): “Mein Liebes, ich finde alle diese Frauen so begeistert, so dankbar, daß ich mir ja fast wegen der versäumten Jahre die Haare raufen mußte. Aber grade dieser Verein brauchte den Klub, den schönen Raum, in dem wir uns häufig treffen können. Ich frage mich, ob wir alle so viel menschenfreudiger geworden sind: ich wurde beständig gestreichelt. Wortwörtlich! Die unbestritten erste Malerin v[on] Hamburg, Alma del Banco, sagte am 1. Abend in d[er] Sitzung: ‘Ich habe oft in Kolleginnenkreisen gesagt: Es gibt nur eine Frau, die uns wiedersammeln kann! Frau D.’ — Die alte gute Thekla Wallenstein . . . sagte: ‘Ich habe geistig gehungert; Sie geben uns wieder Nahrung.’ ” Auf das soziale Prestige der Mitgliedsfrauen hinweisend, fügte sie hinzu: “Nicht ein Name dabei, der nicht angesehen ist.”¹⁶¹

¹⁵⁷Hamburgischer Vortragsanzeiger. Periodische Mitteilungen über wissenschaftliche und künstlerische Veranstaltungen in Groß-Hamburg, November 1928.

¹⁵⁸Vortrag von Alexandra Povòrina-Hestermann anlässlich der Gründung der *Gedok Köln*. — Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 26. Jg., 6. Heft, 15.12.1929.

¹⁵⁹Ebd.

¹⁶⁰Alexandra Andrejewna Povòrina, verheiratet mit dem Maler Friedrich Ahlers-Hestermann.

¹⁶¹SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 18.12.1926. — Ida Deh-

Der *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* besaß eine enorme Anziehungskraft, die sich im rapiden Anstieg der Mitgliederzahlen im ersten Jahr nach seiner Gründung ausdrückte. Zum Jahreswechsel 1927/28 zählte er bereits 477 Mitglieder.¹⁶² Die hohe Beitrittsquote verwundert jedoch weniger, wenn man bedenkt, daß die Kunstgemeinschaft auf das große Mitgliederreservoir des Hamburger Stadtbundklubs zurückgreifen konnte.

Den Vorsitz des Vereins führte Ida Dehmel. Die Malerin Thekla Wallenstein übernahm erneut das Amt der Kassenführerin, Ottilie Springer stellte sich als ihre Stellvertreterin zur Verfügung. Ida Dehmel wurde maßgeblich von der Schriftführerin Astrid Isey unterstützt.¹⁶³ Marianne Gärtner (1907–1969), die stellvertretende Schriftführerin und Nichte Ida Dehmels, genoß durch ihre enge verwandtschaftliche Beziehung und räumliche Nähe das besondere Vertrauen der Initiatorin. Außer der ersten Vorsitzenden und der Schatzmeisterin gehörten alle Vorstandsmitglieder zu der Gruppe der Kunstfreundinnen.

Zur Beratung künstlerischer Fragen wurde ein entsprechender Beirat eingesetzt. Diesem Gremium gehörten Alma del Banco (1863–1943) für die Malerinnen, Erna Lautrup–Wittmaack für die Bildhauerinnen, Marie Mittelstaedt für die Schriftstellerinnen und die Fotografin Minya Diez–Dührkoop¹⁶⁴ (1873–1929) für die Kunsthandwerkerinnen an.¹⁶⁵

“Die Arbeitslust . . . kennt keine Grenzen”. Das Veranstaltungsprogramm

Die Künstlerinnen sammelten sich unter dem Dach des Frauenklubs des *Stadtbundes Hamburgischer Frauenvereine*, um moderne Frauenkultur zu leben. Zu der reichen Palette von Aktivitäten gehörte nicht nur die Gemälde-

mel erklärte ihrer Schwester in diesem Brief den Ablauf des ersten Vortragabends der Hamburger Künstlerinnen am 7.1.1927 im Hamburger Stadtbundklub. Auf dieser Versammlung sprach Alice Bensheimer in ihrer Funktion als Vorstandsmitglied des *Bundes Deutscher Frauenvereine* die Begrüßung und referierte über das Thema “Der Bund Deutscher Frauenvereine und die berufstätige Frau”. — Ida Dehmel, Ausstellungskatalog, S. 67.

¹⁶²SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 27.1.1928. — Der *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* druckte 1928 ein Mitgliederverzeichnis. — Ida Dehmel, Ausstellungskatalog, S. 67.

¹⁶³Ida Dehmel schätzte die Unterstützung durch Astrid Isey (Lebensdaten unbekannt) sehr. Als diese 1926 zur Schriftführerin gewählt wurde, hatte sie bereits ein Jahr lang zweimal in der Woche für Ida Dehmel gearbeitet. Ida Dehmel bezeichnete sie als “der zuverlässigste Mensch auf Gottes Erdboden, . . . ist wirklich zu Allem zu gebrauchen.” — SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 7.12.1926.

¹⁶⁴Tochter des Hamburger Fotografen Rudolf Dührkoop.

¹⁶⁵Ida Dehmel, Ausstellungskatalog, S. 66.

ausstellung¹⁶⁶, der Gesangs- und Konzertabend¹⁶⁷, die Theateraufführung¹⁶⁸ oder die Lesung, sondern auch die Vermittlung künstlerischer Frauenmode, kunstgeschichtliche Reiseberichte¹⁶⁹ oder die Vorstellung moderner Wohnungseinrichtung mit hochwertiger kunstgewerblicher Ausstattung. Das abwechslungsreiche Monatsprogramm der Vereinigung wurde im *Hamburgischen Vortragsanzeiger. Periodische Mitteilungen über wissenschaftliche und künstlerische Veranstaltungen in Groß-Hamburg* abgedruckt.¹⁷⁰ Tatsächlich organisierte der Vorstand eine Reihe beachtenswerter Veranstaltungen, die in der Elbestadt dankbar aufgenommen wurden. Die regelmäßigen Zusammenkünfte der hanseatischen Künstlerinnengemeinschaft waren gut besucht. Es wunderte nicht, wenn die erste Vorsitzende im Januar 1928 die Aktivitäten des *Bundes Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* mit den Worten zusammenfaßte: “Die Arbeitslust des Vorstands, aber auch der Mitglieder kennt keine Grenzen!”¹⁷¹ Auch eine im Herbst 1927 eröffnete Verkaufsausstellung nach dem Vorbild der kunstgewerblichen Verkaufsstelle, welche erstmals kurz vor dem Ersten Weltkrieg in Hamburg eingerichtet worden war, erfreute sich eines regen Zuspruchs. Die ständige Verkaufsschau mit “Kunstgewerbe jeder Art”¹⁷² war im ersten Stockwerk des Hamburger Hofs täglich von 11 bis 18 Uhr zugänglich (siehe Abbildung 32).¹⁷³ Dargeboten

¹⁶⁶Im Speisesaal des Stadtbundklubs fanden monatlich wechselnde Ausstellungen von Gemälden der Mitglieder statt. Sonderausstellungen erhielten u. a. Alma del Banco, Gretchen Wohlwill, Elfriede Lohse-Wächter, Clara Telge und Clara Rilke-Westhoff.

¹⁶⁷Im Januar 1928 empfing der Bund bei einem Brahms-Abend ca. 600 Gäste. Ida Dehmel vermerkte: “... ganz Hamburg anwesend, allerbeste Gesellschaft; ... künstlerischer und pekuniärer Erfolg gleich groß: es blieben Mk: 500,- zur Verteilung an die Künstler.” — SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 13.1.1928.

¹⁶⁸Im Jahre 1929 wagten sich die Frauen an die Aufführung eines chinesischen Stückes, wofür sie Theaterräume für 250 Mark mieteten. Das finanzielle Wagnis wurde belohnt, und Ida Dehmel stellte zufrieden fest: “Der Theaterabend im Bund war ein großer Erfolg. Künstlerisch sehr bedeutend, gesellschaftlich lief prima und volles Haus, so daß unsre Kosten absolut gedeckt sind.” — Die Aufführung fand am 27. Februar 1929 statt. — SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 3.3.1929. — 1931 wagten sich die Frauen an die Theateraufführung “Die Stärkere” von August Strindberg.

¹⁶⁹So referierte zum Beispiel am 8. März 1929 Lissy Susemihl-Gildemeister aus Bremen über das Thema “Künstlerische Eindrücke eines Laien in Amerika”. — Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 25. Jg., 9. Heft, 1.2.1929.

¹⁷⁰Hamburgischer Vortragsanzeiger, November 1928 bis April 1933.

¹⁷¹SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 13.1.1928.

¹⁷²Hamburgischer Vortragsanzeiger, November 1928.

¹⁷³SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, Briefkopf des Bundes Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen e. V., 28.11.1928. — Der Ausstellungsraum war zunächst nur für ein Jahr angemietet worden.

wurde “erlesenes Kunstgewerbe, Graphik, Künstlerische Frauenkleidung”¹⁷⁴. Einen ersten Höhepunkt im Vereinsleben des Hamburger Künstlerinnenbundes bildete das Kostümfest am 15. Februar 1927¹⁷⁵ (siehe Abbildung 33 und 34). Mit der Durchführung eines solchen Balls stellte sich die junge Gemeinschaft in die lange Tradition der Künstlerfeste zur Fastnachtszeit. Das “Bu-Ha-Kü und Ku-Fest” wurde in den folgenden Jahren zu einer festen Einrichtung.¹⁷⁶ Das letzte Kostümfest fand am 12. Februar 1931 statt.

Auf der Generalversammlung am 24. Januar 1929 stellte die Vereinigung zufrieden fest, daß sich “der Bund in jeder Beziehung . . . erfreulicher entwickelt”¹⁷⁷ habe. Die Organisation zählte Anfang 1929 insgesamt 560 Mitglieder. Diese Zahl steigerte sich im Verlauf des Jahres auf fast 600, so daß der Verein über Einnahmen in Höhe von 3600 Mark verfügen konnte.¹⁷⁸ Ab April 1929 richtete Ida Dehmel eine wöchentliche Sprechstunde ein, um “die mannigfachen Wünsche der Mitglieder besser besprechen und erledigen zu können”¹⁷⁹.

¹⁷⁴Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 25. Jg., 3. Heft, November 1928. — Bei der ersten Ausstellung im Herbst 1927 waren Metallarbeiten von Frau Hablik-Lindemann, Silberarbeiten von Lotte Pohl, Tischsilber von Emmy Roth und Perlarbeiten von Ida Dehmel neben Keramik, Webereien, Bastarbeiten und Bucheinbänden zu sehen. — Frau und Gegenwart, 4. Jg., Nr. 40, 4.10.1927.

¹⁷⁵Frau und Gegenwart, 4. Jg., Nr. 8, 22.2.1927.

¹⁷⁶Zur Vorbereitung auf das Kostümfest am 15.2.1928 wurde einen Monat zuvor sogar eine Vorführung von Masken und Kostümen veranstaltet. — SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 13.1.1928. — Für das dritte Kostümfest, das am 15.2.1929 stattfand und das unter der Leitung von Maria Mittelstaedt stand, war eine schriftliche Anmeldung bei der Vorsitzenden erforderlich. Die Mitglieder zahlten 1 Mark, die Gäste 5 Mark. Vermutlich waren Bitten eingegangen, Männer bei der Veranstaltung zuzulassen. Jedenfalls sah sich Ida Dehmel gezwungen, die Beschränkung auf Frauen zu begründen: “Mit dem Ausschluß aller ‘Herr’lichkeit” wolle man erreichen, daß sich die teilnehmenden Frauen, ob jung oder alt, “gleichwertig” fühlen. Nicht nur die hübschen Frauen, die den Männern gefallen und zum Tanz geholt werden, sollten das Rampenlicht des Abends genießen können. Statt dessen sollten die originelle, lustige und charakteristische Verkleidung im Mittelpunkt stehen. Dadurch könne eine “harmlose unbefangene und strahlende” Fröhlichkeit herrschen. Nach der Veranstaltung beschrieb Ida Dehmel ihrer Schwester das Fest des Jahres 1929 als “sehr geglückt, nicht annähernd so besucht wie in den vorigen Jahren, aber das kommt von der Grippe und von fußhohem Schnee; es tat der Stimmung keinen Abbruch, und auf unsere materiellen Kosten sind wir doch gekommen.” — Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 25. Jg., 9. Heft, 1.2.1929 und 10. Heft, 15.3.1929; SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 18.2.1929.

¹⁷⁷Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 25. Jg., 10. Heft, 15.2.1929.

¹⁷⁸SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 3.3.1929.

¹⁷⁹Hamburgischer Vortragsanzeiger, April 1929.

Einen Glanzpunkt im Vereinsleben und sicherlich auch im Leben von Ida Dehmel bildete die Feier ihres 60. Geburtstages im Januar 1930, auf der ihre Verdienste um die Künstlerinnenorganisation gewürdigt wurden.¹⁸⁰ Das Jubiläum fand auch in der Tagespresse ein großes Echo.¹⁸¹

Von der Hamburger Gemeinschaft ging ein kräftiger Impuls aus, der im letzten Drittel der 1920er Jahre für eine Gründungswelle von Künstlerinnenvereinigungen sorgte. Die erfolgreiche Vereinsarbeit des *Bundes Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* wurde zum Vorbild für Vereinsgründungen, die über die Grenzen der Kunstgattungen hinweg, künstlerisch tätige und kunstliebende Frauen zusammenführten.

In Hamburg entwickelte sich gleichzeitig der Ehrgeiz, die überregionale Koordinationstätigkeit unter den Künstlerinnenvereinen wiederaufzunehmen. Damit erwachte auch wieder die alte Verbandsarbeit des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen*. Der neue Verband gab sich zunächst den Namen *Bund Deutscher Künstlerinnen*.

¹⁸⁰Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 26. Jg., 10. Heft, 15.2.1930. — Der Bund hatte zu diesem Zeitpunkt 600 Mitglieder.

¹⁸¹StA H, ZAS, Ida Dehmel, Hamburger Fremdenblatt, 12.1.1930 und 15.1.1930; Hamburger Anzeiger, 13.1.1930; Hamburger Nachrichten, 14.1.1930.

3 Die (Reichs-)Gedok

3.1 Der Bund Deutscher Künstlerinnen 1926/27

Als die Hamburger Künstlerinnen am Ende des Jahres 1926 die Vereinstätigkeit wiederaufnahmen, beabsichtigte die Vorsitzende Ida Dehmel, die Verbindungen zu den ehemaligen Anschlußvereinen des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen* wieder zu aktivieren. Dieses Mal sollte aber eine eigenständige Dachorganisation mit Ortsgruppen aufgebaut werden. Der neue Verband trug seit dem Jahreswechsel 1926/27 den Namen *Bund Deutscher Künstlerinnen*.¹⁸²

Die neuen Verbandsziele und -ideale

Die junge Korporation mit Sitz in Hamburg wählte einen ähnlich klingenden Namen wie der ältere Verband *Bund deutscher Künstlerinnenvereine*. Doch während sich der *Bund deutscher Künstlerinnenvereine* als Künstlerinnenverband innerhalb der bildenden und angewandten Künste verstand, rekrutierte der *Bund Deutscher Künstlerinnen* seine Mitglieder aus allen Sparten der Kunst. Dieser Unterschied manifestierte sich aber zunächst nicht in der Verbandsbezeichnung, so daß die beiden Zusammenschlüsse für Außenstehende leicht zu verwechseln waren. Ob die verwirrende Ähnlichkeit der Organisationsnamen bewußt in Kauf genommen wurde oder gar als Provokation verstanden werden sollte, ist nicht zu erkennen.

Die Bezeichnung *Bund Deutscher Künstlerinnen* brachte den Anspruch zum Ausdruck, künftig in einem größeren geografischen Rahmen zu wirken und ein umfassendes Frauennetzwerk auf dem künstlerischen Sektor zu installieren. Die Gemeinschaft sollte sich nach dem Wunsch Ida Dehmels "über ganz Deutschland und später darüber hinaus verbreiten" und ein "großer Zusammenschluß der künstlerisch schaffenden und verständnisvoll fördernden und aufnehmenden Frauen"¹⁸³ sein. Am Jahresende 1926 erklärte Ida Dehmel in der Zeitschrift *Frau und Gegenwart* in einem kleinen Artikel unter der Überschrift "Bund Deutscher Künstlerinnen": "Der hier kühn hingesezte Titel ist zunächst nur die Verkörperung eines Zukunftstraumes, aber ich bin der Überzeugung, daß seine Erfüllung sehr nahe bevorsteht."¹⁸⁴ Als das Vereinsleben in

¹⁸²Vereinzelt wurde auch die Bezeichnung *Bund Deutscher Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* verwendet.

¹⁸³*Frau und Gegenwart* vereinigt mit *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur*, 26. Jg., 8. Heft, 15.1.1930.

¹⁸⁴*Frau und Gegenwart*, 3. Jg., Nr. 52, 28.12.1926.

den ehemals angeschlossenen Künstlerinnenkorporationen im Jahre 1926 “in ganz überraschend lebhafter Weise”¹⁸⁵ wieder erwachte, schien sich Ida Dehmel des Erfolgs einer großen Künstlerinnenvereinigung sicher zu sein. Bereits kurz nach der Konstituierung des *Bundes Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* prognostizierte sie ihrer Schwester Alice Bensheimer: “Paß mal auf wie viel Ortsgruppen wir am 1. Febr[uar] haben!”¹⁸⁶

Die Korporationsform für die “dritte Generation” der Frauenbewegung

Die Wiederbelebung der Vereinsarbeit erfolgte nicht nur unter einem neuen Namen, sondern auch auf “neuer Grundlage”¹⁸⁷. Damit war der Ausbau der ideellen Zielsetzung und die Erweiterung der Mitgliederklientel auf Personen gemeint, die bisher den Frauenvereinen fernstanden. In den ersten Monaten nach der Wiederaufnahme der Organisationstätigkeit präsentierte sich der *Bund Deutscher Künstlerinnen* in der Öffentlichkeit als Einrichtung, die der drohenden Isolierung wie der gegenseitigen Konkurrenz von kunstaustübenden Frauen entgegenwirkt, die Leistungen von Frauen auf allen künstlerischen Gebieten öffentlich macht und die berufsmäßige Vertretung der Künstlerinnen übernimmt. Der Aufbau eines Netzwerkes sollte zunächst aber auch ganz praktische Vorteile für die Künstlerinnen bringen, wie zum Beispiel das Knüpfen von Kontakten oder auch die Möglichkeit für reisende Frauen (es wurde dabei insbesondere an Schauspielerinnen und an Musikerinnen gedacht), günstig zu übernachten.¹⁸⁸

Was die neue Zielsetzung betraf, war es dem Bundesverband das wichtigste Anliegen — und dies beschwor Ida Dehmel (siehe Abbildung 35) immer wieder — , daß eine Begegnung von Mensch zu Mensch innerhalb der Organisationsform eines Vereins stattfindet. Die Verpflichtung zur Mitmenschlichkeit verkörperte gleichermaßen einen hohen moralischen Anspruch wie auch einen immer wieder von Neuem zu erringenden Wert.¹⁸⁹ Tugenden wie Mit-

¹⁸⁵Nachrichtenblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine, 7. Jg., 4. Heft, 1927, S. 31.

¹⁸⁶SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 18.12.1926.

¹⁸⁷Nachrichtenblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine, 7. Jg., 4. Heft, 1927, S. 31.

¹⁸⁸Frau und Gegenwart, 3. Jg., Nr. 52, 28.12.1926.

¹⁸⁹Ida Dehmel gebrauchte wie Rosa Schapire beim *Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst* das Bild der “Brücke”, welches der Satzung der Künstlergruppe *Brücke* entlehnt ist: “. . . unser Bund will die Brücke sein, die sie [Künstlerinnen und Kunstfreundinnen] zusammenführt. Will kein Verein im alten Sinn sein, sondern ein wirkliches vereint-sein [sic!]; ich wage zu sagen: eine Gemeinde, verbunden im Ziel gegenseitiger Bereicherung.” — Ida Dehmel, Mannheimer Rede, 1927. In: *Gegenlicht*, S. 16. — Es wäre auch zu fragen, ob die Weltanschauung und Forderungen Richard Dehmels nach Mitmenschentum und Befriedung bei der Formulierung der Verbandsziele der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen eine

gefühl und Schwesterlichkeit ließen bildungs- und kunstpolitische Forderungen in den Hintergrund treten. Programmatische Zielvorgaben für die Verbandsarbeit, wie zum Beispiel der Kampf gegen die Diskriminierung von Frauen im Berufsalltag, wurden nicht laut formuliert. Die Bundesorganisation versuchte vielmehr einem anderen, drängenden sozialen Problem mit den Mitteln eines Selbsthilfeprojektes entgegenzuwirken: die mangelhafte Einbindung der einzelnen Künstlerin und der berufstätigen Frau in die Gesellschaft der Weimarer Republik.

Zu diesem Zweck war es notwendig, neue Korporationsformen zu finden. Dies war um so notwendiger als die Frauenvereine alten Stils auf die junge Frauengeneration keine Anziehungskraft mehr ausübten. Ida Dehmel bezeichnete diese weibliche Jugend der zwanziger Jahre, die eine adäquate schulische Bildung genoßen hatte und der die Berufswelt offenstand, als die "dritte Generation"¹⁹⁰ der Frauenbewegung. Von dieser Analyse war es nicht weit zu der Einsicht Dehmels, daß diese jungen Frauen auch nach einer dritten Generation von Frauenvereinen verlangten. Durch neue Vereinsinhalte und -formen hoffte sie, vor allem junge Frauen für die spezifischen Frauenkorporationen zu gewinnen.

Da der *Bund Deutscher Künstlerinnen* sich als Teil der Frauenbewegung betrachtete, hielt er die Mitgliedschaft im *Bund Deutscher Frauenvereine* aufrecht. Neben 20 weiteren Berufsverbänden gehörte er zur Arbeitsgemeinschaft der Berufsorganisationen im BDF. Ida Dehmel vertrat die Künstlerinnen als Delegierte im Gesamtvorstand der Dachorganisation.¹⁹¹

Neben der nachlassenden Popularität der Frauenbewegung bei der jüngeren Generation beklagte Ida Dehmel deutliche menschliche Defizite bei der älteren Frauengeneration. Sie erkannte "nach der erzwungenen Einsamkeit und Gefühlskargheit" und den materiellen und seelischen Entbehrungen durch den Ersten Weltkrieg und durch die Inflation "in unzähligen Frauen das fast nie ausgesprochene Sehnen 'wohlzutun und mitzuteilen' Es gibt heute Frauen, in denen dies Verlangen so stark geworden ist, daß sie magnetartig alle die an

Rolle spielten.

¹⁹⁰Ida Dehmel, Neue Wege zur Gemeinschaft. In: Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 25. Jg., 9. Heft, 1.2.1929.

¹⁹¹Der *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* wurde in den Jahren 1925 und 1926 durch die Delegierte Dr. Erna Corte auf den Versammlungen der Berufssektionen des *Bundes Deutscher Frauenvereine* vertreten. In den folgenden Jahren besuchte sie als Vertreterin der *Gedok* die Sitzungen. — HLA, Karton 5, Abt. 2, Film 5–25,1: 2099 und 2: 2100, Trägerinnen der Bundesarbeit. Protokolle der Sitzungen der Berufssektion des Bundes Deutscher Frauenvereine und der Arbeitsgemeinschaft, 1924–1932; Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1921–1927.

sich ziehen, in denen der gleiche Geist sich auswirken will.”¹⁹² Die Aufforderung, der Vereinzelung und Vereinsamung entgegenzuwirken, erging deshalb sowohl an die lokalen als auch an die überregionalen Korporationen. Die Losung, die für den *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* ausgegeben worden war, wurde somit programmatisch für den ganzen Verband.

Der Aufbruch in eine neue Phase der Vereinstätigkeit erhielt im Jahre 1927 einen weiteren Impuls durch ein sich wandelndes Verständnis vom Beruf der bildenden Künstlerin. Auf der Suche nach einer Definition weiblichen Künstlertums waren bereits zuvor die Begriffe Mütterlichkeit und Weiblichkeit zur Charakterisierung von Kunstwerken von Frauen — allen voran denjenigen von Paula Modersohn-Becker und Käthe Kollwitz — positiv besetzt worden. Im Entstehungsjahr des *Bundes Deutscher Künstlerinnen* wurde das Bild einer mütterlichen Genialität geprägt, um die als erdverbunden, schwer und ernsthaft empfundene Kunst zeitgenössischer Künstlerinnen zu beschreiben. Die Hamburger Kunsthistorikerin Rosa Schapire, die die beiden Begriffe Mütterlichkeit und Genialität miteinander verknüpft hatte, öffnete den Weg, das bisher vorherrschende Denkmodell vom schöpferischen Monopol des Mannes aufzubrechen. Der Frau wurde eine eigene Schaffenskraft und Kreativität zuerkannt, die neue Kulturwerte hervorbringe. Dies bedeutete die Trennung weiblicher und männlicher Kunstausbübung und die Aufhebung gegenseitiger Konkurrenz. Diese neue Entwicklung förderte den Erfolg spezifischer Frauenausstellungen und -korporationen in der zweiten Hälfte der Weimarer Republik.¹⁹³

Die ersten Mitgliedsvereine und Ortsgruppen-Gründungen 1927

Ida Dehmel warb im Jahre 1927 intensiv für ihre Idee, eine Gemeinschaft von Künstlerinnen verschiedener Kunstsparten und von Kunstfreundinnen zu bilden. In zahlreichen Vorträgen und Veröffentlichungen erläuterte sie die Prinzipien einer modernen Vereinigung, welche den *Bund Deutscher Künstlerinnen* auch für die junge Künstlerinnengeneration attraktiv machen sollte.¹⁹⁴

Um entsprechende Mitgliedsvereine zu gewinnen, verfolgte Ida Dehmel eine zweigleisige Strategie. Zum einen bat sie die ehemaligen Ortsgruppen des *Bun-*

¹⁹²Ida Dehmel, Neue Wege zur Gemeinschaft. In: Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 25. Jg., 9. Heft, 1.2.1929.

¹⁹³Vgl. Die bildende Künstlerin, S. 22–27 und S. 170–174.

¹⁹⁴So zum Beispiel der Vortrag “Neue Wege zur Gemeinschaft” und die sogenannte “Mannheimer Rede” von 1927. — Ida Dehmel, Neue Wege zur Gemeinschaft. In: Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 25. Jg., 9. Heft, 1.2.1929; Dies., Mannheimer Rede. In: Gegenlicht, S. 12–16.

des niederdeutscher Künstlerinnen, sich der Dachorganisation anzuschließen. Zum anderen versuchte sie, in verschiedenen Städten Deutschlands Künstlerinnen und Kunstfördernde für die Gründung eines Künstlerinnenvereins nach dem neuen Hamburger Vereinsmodell zu gewinnen. Aus der "Keimzelle"¹⁹⁵ *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* sollten in weiteren Zentren Gemeinschaften für alle künstlerisch tätigen Frauen einer Region entstehen. Bei der Konstituierung entsprechender Gruppen legte Ida Dehmel größeren Wert auf das gesellschaftliche Ansehen der Mitglieder als auf die formale Struktur der Anschlußvereine: "Die Formen, in denen dieses Ziel erreicht wird, mögen in jeder Stadt andere sein; der ideale Zweck wird aber überall derselbe bleiben."¹⁹⁶

Als ehemalige Mitglieder des *Bundes niederdeutscher Künstlerinnen* entschieden sich im ersten Halbjahr 1927 vier lokale Künstlerinnenvereinigungen, dem neuen Verband beizutreten: der *Bund badischer Künstlerinnen*, der *Verband ost- und westpreußischer Künstlerinnen*, der *Dreistädtebund* und die *Vereinigung Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*. Außerdem meldete sich der *Württembergische Malerinnenvereine* aus Stuttgart beim *Bund Deutscher Künstlerinnenvereine* an.¹⁹⁷

"Maluhei! Damit muß es glücken". Der Bund künstlerisch und schriftstellerisch tätiger Frauen von Mannheim, Ludwigshafen, Heidelberg und Umgebung

Um neue Ortsgruppen aufzubauen, nutzte Ida Dehmel zunächst ihre Kontakte in den Städten Mannheim, Leipzig, Berlin, Wien, Hannover und Frankfurt. In Mannheim begann man gleich nach der Gründungsversammlung des *Bundes Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* Pläne für eine Künstlerinnenvereinigung der Städteregion Mannheim, Ludwigshafen und Heidelberg zu schmieden. Die ehemalige Gründerin und Vorsitzende der Mannheimer Ortsgruppe des *Frauenbundes zur Förderung deutscher bildenden Kunst* Felicie Hartlaub (†1930) dürfte bei dieser Neugründung eine ebenso wichtige Rolle gespielt haben wie die Schwester und enge Vertraute von Ida Dehmel, Alice Bensheimer (siehe Abbildung 36). Die Mannheimer Verlegersgattin hielt ihre Schwester in Hamburg über den Fortgang der pfälzischen Gründung auf dem laufenden. Und Ida Dehmel kommentierte in einem Brief an sie: "Ihr scheint

¹⁹⁵Frau und Gegenwart, 3. Jg., Nr. 52, 28.12.1926

¹⁹⁶Ebd.

¹⁹⁷HLA, Film 11-36,3: 2194, Der Bund und die ihm angeschlossenen Organisationen. Listen der Bundesvereine und -verbände und Verzeichnisse der angeschlossenen Verbände (1899–1927).

Euch ja herrlich aufzutun! Aber gibt das nicht ein [sic!] Riesenvorstand? Ein Vorstandsmitgl[ied] muß dann doch in Ludwigshafen wohnen u[nd] eins in Heidelberg. Herrlich ist Eure Parole: Maluhei! Damit muß es glücken.“¹⁹⁸ Die Vereinigung, welche am 3. März 1927 gegründet wurde, erhielt einen Phantasienamen, der sich aus den Anfangsbuchstaben der beteiligten Städte Mannheim, Ludwigshafen und Heidelberg zusammensetzte. Im Laufe des Jahres 1927 oder 1928 wurde der fast dadaistisch klingende Name auf *Maluheidu* erweitert.¹⁹⁹ Die ausführliche Bezeichnung lautete: *Bund künstlerisch und schriftstellerisch tätiger Frauen von Mannheim, Ludwigshafen, Heidelberg und Umgebung* (siehe Abbildung 37 und 38).²⁰⁰ Der Verein konstituierte sich als Ortsgruppe des *Bundes Deutscher Künstlerinnen*²⁰¹, weshalb Ida Dehmel ihre Schwester anhielt, die Ortsgruppenzugehörigkeit in der Satzung zu verankern.²⁰² Als Vorsitzende des *Maluheidu* wurde Felicie Hartlaub, die Schriftstellerin und Ehefrau des Direktors der Kunsthalle Mannheim, gewählt.

Die Versuche, in Leipzig, Frankfurt, Berlin und Hannover Ortsgruppen zu gründen

Eine weitere Gründung war 1927 in Leipzig vorgesehen. Ida Dehmel hatte die Malerin und Kunstgewerblerin Paula Steiner-Prag (*1880), Gattin des Präsidenten der Internationalen Buchausstellung in Leipzig, als Kontaktperson und zukünftige Vorsitzende ausersehen: “Sie ist selbst Künstlerin und gesellschaftlich kolossal angesehen”²⁰³, lautete die Begründung für ihre Wahl. Dieser erste Versuch, in der Messe- und Buchstadt einen Zweigverein zu schaffen, scheiterte jedoch aus Gründen, die nicht bekannt sind.

¹⁹⁸SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 29.1.1927.

¹⁹⁹Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 25. Jg., 3. Heft, November 1928.

²⁰⁰Siehe Briefkopf und Stempel *Maluheidu*. — SUB H, DA:Br.: H 968, Felicie Hartlaub an Ida Dehmel, 24.6.1929.

²⁰¹Frau und Gegenwart, 4. Jg., Nr. 3, 29.3.1927. — Frau Dehmel hielt im April 1927 — nachdem also die Gründung der neuen Ortsgruppe bereits erfolgt war — einen Vortrag vor der pfälzischen Ortsgruppe. In Mannheim verband sich die Gründung einer Künstlerinnengemeinschaft mit der Hoffnung, auch einen Frauenklub installieren zu können.

²⁰²Über die Zahlungen an den übergeordneten Verband waren zu diesem Zeitpunkt noch keine Vereinbarungen getroffen worden. Die Hamburger Vorsitzende hielt eine Kopfsteuer für “unpraktisch” und plädierte deshalb für einen Beitrag von 10 Mark pro hundert Mitglieder. — SUB H, DA:Br.: Korrespondenz, Ida Dehmel/Alice Bensheimer, Fragment Februar 1927.

²⁰³Ebd.

Indessen gelang es, in Frankfurt am Main im ersten Halbjahr 1927 eine Ortsgruppe unter dem Vorsitz von Maria von Trenkwaldt zu etablieren. Es ist zu vermuten, daß die Gründung des *Bundes Deutscher Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, Ortsgruppe Frankfurt a. M.* in Kooperation mit dem *Frauenklub Frankfurt* erfolgte. Der Erfolg der Neugründung war überraschend: Im Sommer 1927 zählte die hessische Künstlerinnengemeinschaft bereits 100 Mitglieder.²⁰⁴

Ebenfalls im ersten Halbjahr 1927 richtete der *Bund Deutscher Künstlerinnen* in Berlin eine Geschäftsstelle ein. Die Verhandlungen mit Berlin waren schon zu Beginn des Jahres angelaufen. Ida Dehmel hatte den Rat erhalten, in der Reichshauptstadt “gar kein Vereinsleben [zu] versuchen, sondern für eine ‘Bleibe’ [zu] sorgen, in der die Mitglieder aller Anschlußvereine wohnen können”²⁰⁵. Diese Empfehlung war sicher vernünftig, wenn man bedenkt, daß der *Verein der Künstlerinnen zu Berlin*, der *Deutsche Lyceum-Club*, der *Frauenkunstverband*, der *Literarische Bund* und der *Bund Deutscher Schriftstellerinnen* in Berlin ihren Sitz hatten. Als Ansprechpartnerinnen in der Metropole stellten sich Franziska Mann (1859–1927) und Lucy Abels–Achellis zur Verfügung. Ihre Hauptaufgabe bestand darin, reisenden Mitgliedsfrauen aus den Ortsgruppen eine entsprechende Wohngelegenheit in Berlin zu vermitteln.²⁰⁶ Nach dem Tod von Franziska Mann Ende 1927²⁰⁷ fand sich niemand mehr, der in der Hauptstadt eine Gruppe hätte aufbauen können, so daß Ida Dehmel im März 1928 resigniert notierte: “Berlin endgültig aufgegeben”.²⁰⁸

Gegen Jahresende 1927 gelang es Ida Dehmel, eine weitere neue Gemeinschaft zu bilden. Am 11. November 1927 hielt sie im Hotel Ernst–August in Hannover die Rede mit dem Titel “Neue Wege zur Gemeinschaft”. Im Anschluß daran trugen sich etwa 150 Frauen — je zur Hälfte Künstlerinnen und Kunstfreundinnen — in ausliegende Mitgliederlisten ein.²⁰⁹

²⁰⁴Frau und Gegenwart, 4. Jg., Nr. 28, 12.7.1927. — Die Satzung wurde am 20.8.1931 errichtet. — Amtsgericht Frankfurt, VR 4312.

²⁰⁵SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, Fragment Februar 1927. — Der Rat war von einer leider nicht näher bezeichneten Marta von Z. an Ida Dehmel ergangen. Wahrscheinlich handelte es sich um Marta von Zobeltitz. Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Elisabeth Höpker-Herberg.

²⁰⁶Frau und Gegenwart, 4. Jg., Nr. 28, 12.7.1927.

²⁰⁷Die Schriftstellerin verstarb im Alter von 68 Jahren. — siehe: Frau und Gegenwart, 4. Jg., Nr. 51, 20.12.1927.

²⁰⁸SUB H, DA:Br.: Korrespondenz Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 28.3.1928.

²⁰⁹70 Jahre GEDOK, S. 90; Privatarchiv Elisabeth Höpker-Herberg, Einladung zur

Der Zusammenschluß mit österreichischen Künstlerinnenvereinigungen

Im Sommer 1927 schloß sich der österreichische Künstlerinnenverband *Panthea*²¹⁰ mit vier bzw. fünf Zweigvereinen — dem *Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen*²¹¹, der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*²¹², dem *Verein der Musiklehrerinnen*²¹³, dem *Wiener Frauen-Symphonie-Orchester*²¹⁴ und der *Wiener Frauenkunst*.²¹⁵ — dem *Bund Deutscher Künstlerinnen* an.

Da nun ein Drittel der Mitgliedsvereine des Dachverbandes aus Österreich kamen, wollte die Spitzenorganisation dieser Tatsache auch in der Vereinsbezeichnung Rechnung tragen. Die Entscheidung über die zukünftige Namensgebung sollte — so Ida Dehmel in *Frau und Gegenwart* — auf der Vorstandssitzung am 21. September 1927 gefällt werden. Zur Diskussion stand die Bezeichnung *Gemeinschaft Deutsch-Österreichischer Künstlerinnen-Vereine aller Kunstgattungen*.²¹⁶

Wie die drei neuen Gemeinschaftsgründungen in der Rhein-Neckarregion, in Frankfurt und in Hannover belegen, strahlte die Aufbruchstimmung, die von Hamburg ausging, in andere Städte aus. Entsprechende Bemühungen in Berlin und in Leipzig waren zwar gescheitert, doch dafür hatten sich die Wiener Künstlerinnen für eine Verbindung mit ihren deutschen Kolleginnen ausgesprochen. Ebenso hatten sich die traditionellen Malerinnenvereine aus Darm-

Gründung der Ortsgruppe Hannover, 20.10.1927. — Ende 1927 existierten auch Pläne für Gründungen in Erfurt und in Essen.

²¹⁰Die Österreicherinnen hatten sich auf ihrer Generalversammlung am 18.6.1927 einstimmig für eine Mitgliedschaft entschieden.

²¹¹170 Mitglieder, Vorsitzende Dora von Stockert-Meynert.

²¹²70 Mitglieder, Vorsitzende Luise Fränkel-Hahn.

²¹³300 Mitglieder, Vorsitzende Marie Schneider-Grünzweig.

²¹⁴50 Mitglieder, Vorsitzende Gräfin Caboga.

²¹⁵*Frau und Gegenwart*, 4. Jg., Nr. 28, 12.7.1927 und Nr. 30, 26.7.1927. — Die *Wiener Frauenkunst*, ein Zusammenschluß von jungen Malerinnen moderner Richtung, wurde erst einige Wochen später aufgenommen.

²¹⁶Ebd. — Zu dieser Vorstandssitzung fand eine erste gemeinsame Ausstellung von Werken deutscher und österreichischer Künstlerinnen in den Räumen des Hamburger Stadtbundklubs statt. Der neue Name griff zum erstenmal die Formulierung "Künstlerinnen-Vereine aller Kunstgattungen" auf, was als Indiz dafür gewertet werden kann, daß die bisherige Kennzeichnung des Verbandes als zu unspezifisch kritisiert worden war. Denn der Verbandsname *Bund Deutscher Künstlerinnen* ließ nicht erkennen, daß nicht nur bildende Künstlerinnen und Kunstgewerblerinnen, sondern auch Sängerinnen, Instrumentalistinnen, Schauspielerinnen oder Tänzerinnen als Mitglieder aufgenommen wurden.

stadt, Düsseldorf, Karlsruhe, Königsberg und Stuttgart für eine Mitgliedschaft beim *Bund Deutscher Künstlerinnen* entschieden. Und so wurden für die erste gemeinsame Vorstandssitzung in Hamburg Frauen aus 14 verschiedenen Vereinen²¹⁷ eingeladen.

3.2 Gedok: Die Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen 1927 bis 1931

Auf der Tagung des *Bundes Deutscher Künstlerinnen*, die im Herbst 1927 in Hamburg stattfand, traten die Mitgliedsvereine zum ersten Mal als Bundesversammlung auf. Die teilnehmenden Künstlerinnenvereine einigten sich bei dieser Zusammenkunft auf den Verbandsnamen *Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen*, abgekürzt *Gedok*.

Am 15. November 1927 wurde die erste Satzung der *Gedok* verabschiedet.²¹⁸ Neben dem großen ideellen Ziel, für die künstlerische und berufstätige Frau eine Gemeinschaft zu schaffen, machte es sich der Verband zur Aufgabe,

²¹⁷*Dreistädtebund* (Darmstadt), *Bund Deutscher Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Ortsgruppe Frankfurt a. M.*, *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*, *Bund badischer Künstlerinnen* (Karlsruhe), *Verband ost- und westpreußischer Künstlerinnen* (Königsberg), *Maluhei* (Mannheim–Heidelberg–Ludwigshafen), *Württembergischer Malerinnenverein* (Stuttgart), *Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Ortsgruppe Hannover* sowie die österreichischen Organisationen *Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen*, *Wiener Frauen-Symphonie-Orchester*, *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*, *Wiener Frauenkunst* und *Verein der Musiklehrerinnen*. Nur die Vertreterin der *Vereinigung Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* fehlte auf der ersten Vorstandssitzung 1927. — Vgl. von Waldersee, *Geschichte der GEDOK*. In: *Gegenlicht*, S. 149.

²¹⁸Amtsgericht Hamburg, Eintrag vom 2.6.1933. — Im Besitz der *Gedok* befindet sich nach Angaben von Hilde Barella das Protokoll der ersten Vorstandssitzung. Hilde Barella erstellte für Gisela Gräfin von Waldersee am 20.2.1980 eine umfangreiche Liste, die den Inhalt eines Postpakets auflistet. In einer ersten Sendung wollte sie der damaligen *Gedok*-Präsidentin die wichtigsten historischen Unterlagen zukommen lassen, darunter ein Litz-Ordner mit Schriftstücken aus den Jahren 1927 bis 1933. In einer zweiten Sendung beabsichtigte sie weitere Ordner an die Vorsitzende abzugeben. Insgesamt sollen die Akten 30 bis 35 Ordner umfassen. Nachdem Gisela Gräfin von Waldersee 1988 aus dem Amt der Präsidentin ausschied, übergab sie alle Unterlagen der *Gedok* an ihre Nachfolgerin Dr. Renate Massmann. Diese Auskunft erteilte mir dankenswerterweise Dr. Jürgen Graf von Waldersee. Eine Kopie der Bestandsliste der ersten Postsendung von Hilde Barella stellte mir Dr. Elisabeth Höpker-Herberg zur Verfügung. — In den ersten Verbandsjahren bezogen sich die *Gedok*-Mitglieder auf das Gründungsdatum 1927. Das zehnjährige Jubiläum wurde 1937 gefeiert.

“Künstlerinnen in allen Fragen des öffentlichen Kunstlebens”²¹⁹ zu fördern und zu vertreten. Darunter verstanden die Frauen Ausstellungs- und Verkaufstätigkeiten, die Entsendung einer Vertreterin ins Reichswirtschaftsamt, die Beteiligung des Verbandes bei der Besetzung von Jurien und bei der Vergabe von kommunalen Aufträgen. Der Verband verpflichtete sich damit weitgehend auf die wirtschaftlichen Interessen, die der *Bund niederdeutscher Künstlerinnen* verfolgt hatte. Auf der Versammlung verständigten sich die angeschlossenen Vereine, künstlerische Beiräte zur Beurteilung von Qualitätsfragen einzusetzen. Als spezielle Aufgabe nahmen sich die Frauen für die kommenden Monate vor, Erholungsaufenthalte für Künstlerinnen zu organisieren. Außerdem wurde geplant, in weiteren Städten Gedok-Gruppen zu bilden.²²⁰

Die Expansion im ersten Verbandsjahr 1927/28

Mit der Konstituierung der *Gedok* war unter der Ägide von Ida Dehmel eine völlig neuartige weibliche Kunstorganisation entstanden. Die Geschwindigkeit, mit der es zur Bildung des Verbandes gekommen war, schien selbst Ida Dehmel zu überraschen. Sie schrieb am 27. Januar 1928 an Alice Bensheimer: “Zu sonderbar, daß ich sozusagen über Nacht eine so tadellos aufgezogene Organisation habe, kein faules Ei dazwischen.”²²¹

Der Bund Bremischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen

Nachdem in den Städten Mannheim, Frankfurt und Hannover Gedok-Gemeinschaften entstanden waren, wurde im Winter 1927/1928 in Bremen die Bildung einer Ortsgruppe vorbereitet. An der Gründungsversammlung des *Bundes Bremischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* am 11. Januar 1928 nahm Ida Dehmel teil.²²² Zu der Veranstaltung im Januar 1928 waren 81 Bremer Bürgerinnen erschienen, 76 Frauen traten dem Zweigverein bei.²²³ Der *Bund Bremischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* entwickelte sich rasch

²¹⁹Von Waldersee, Geschichte der GEDOK. In: Gegenlicht, S. 149.

²²⁰Vgl. ebd.

²²¹SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 27.1.1928.

²²²Privatarchiv Elisabeth Höpker-Herberg, Einladung zur Gründung der Ortsgruppe Bremen, Januar 1928. — Es unterzeichneten die Einladung: Lissy Susemihl-Gildemeister, Toni Schütte, Alice Biermann, Lisa Baron, Anna Goetze, Elisabeth von Baczko und Henny Bromberger.

²²³SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 13.1.1927. — Den Kontakt zu der Bremer Bürgerschaft hatte Alice Biermann hergestellt.

und entfaltete rege Aktivitäten.²²⁴ Die Vorsitzende Toni Schütte²²⁵ (*1874) engagierte sich sehr für die Sache der *Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen* und plante sogar, bei einer Reise durch Deutschland die jeweiligen Ortsgruppenvorsitzenden zu besuchen. Diesen Einsatz bestärkte Ida Dehmel in ihrer Überzeugung, daß Ziel und Form der Gemeinschaft richtig gewählt waren. “Wie stark muß der Gedanke unseres Bundes sein, wenn [eine] solche Frau sich so schnell darauf einstellt”²²⁶, freute sich die Verbandsvorsitzende.

Die 14 Mitgliederversammlungen der Gedok im Jahre 1928

Zur zweiten Jahresversammlung der deutsch-österreichischen Gemeinschaft, die vom 4. bis 5. Oktober 1928 in Mannheim abgehalten wurde, erging an 14 verschiedene Organisationen Einladung.²²⁷ Zur *Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen* gehörten zu diesem Zeitpunkt neben dem *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* der *Bund badischer Künstlerinnen*, der *Verband ost- und westpreußischer Künstlerinnen*, die *Vereinigung Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*²²⁸, der *Dreistädtebund*, der *Württembergische Malerinnenverein* sowie die vier Neugründungen in Mannheim²²⁹, Frankfurt²³⁰, Hannover²³¹ und Bremen²³² und die vier österreichischen Vereine. Die *Wiener Frauenkunst* hatte sich 1927/1928 wieder von der Gemeinschaft getrennt.

²²⁴Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 25. Jg., 8. Heft, 15.1.1929. — Toni Schütte berichtete Ida Dehmel, daß sie täglich Bitten um Aufnahme erreichen. — SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 27.1.1928. — Hilde Barella führte auf ihrer Archivliste vom 20.2.1980 ein Mitgliederverzeichnis und eine Satzung aus dem Jahre 1928 auf.

²²⁵Toni Schütte, geb. Weyhausen. Sie war mit Georg Julius Schütte verheiratet.

²²⁶SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 27.1.1928.

²²⁷Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 25. Jg., 3. Heft, November 1928; Nachrichtenblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine, 8. Jg., Nr. 11, November 1928. — In den Verbandsmitteilungen ist die Rede von 18 Ortsgruppen. Diese Angabe scheint zu hoch gegriffen. Das Protokoll der Tagung verzeichnete Hilde Barella auf ihrer Archivliste vom 20.2.1980.

²²⁸Im Oktober 1929 wurde erstmals ein Jahresbericht des Düsseldorfer Künstlerinnenvereins in *Frau und Gegenwart* abgedruckt. Die Architektin Therese Mogger löste am 3. Oktober 1929 die bisherige Vorsitzende Helene Gericke ab. — Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 26. Jg., 1. Heft, 1.10.1929.

²²⁹*Bund künstlerisch und schriftstellerisch tätiger Frauen von Mannheim, Ludwigshafen und Heidelberg.*

²³⁰*Bund Deutscher Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, Ortsgruppe Frankfurt a. M.*

²³¹*Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, Ortsgruppe Hannover.*

²³²*Bund Bremischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen.*

Mit zehn deutschen und vier österreichischen Künstlerinnenvereinigungen vereinte die *Gedok* schätzungsweise über 2000 kunsttätige und kunstfördernde Mitglieder²³³, wobei die Hamburger Ortsgruppe allein ein Viertel der Gesamtmitglieder zählte. Der zweitgrößte Anschlußverein war der österreichische *Verein der Musiklehrerinnen*, gefolgt von den neuen Gemeinschaften mit jeweils circa 200 Mitgliedern in Hannover, Frankfurt und Bremen. Die wenigsten Mitglieder zählten der *Dreistädtebund*²³⁴, der *Bund badischer Künstlerinnen* und der *Verband ost- und westpreußischer Künstlerinnen* mit jeweils 20 Mitgliedsfrauen.²³⁵ Für diejenigen Künstlerinnen, an deren Wohnort sich kein Mitgliedsverein der *Gedok* befand, wurde die Möglichkeit geschaffen, die außerordentliche Mitgliedschaft zu erwerben.

Der junge Verband hatte 1927 in Hamburg beschlossen, ein Bundessignet zu schaffen, für das unter den Mitgliedern ein Preisausschreiben veranstaltet wurde. Auf der Tagung in Mannheim wählten die Delegierten der angeschlossenen Vereine die Hamburgerin Helga Bagge mit ihrem Gedok-Signet (siehe Abbildung 39) zur Preisträgerin.

Das Vereinsorgan Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur

Eine weitere wichtige Entscheidung betraf die Wahl eines publizistischen Organs für die Mitteilungen der Gemeinschaft. Die Versammlung entschied sich für das Angebot des Verlags Georg Braun in Karlsruhe, Nachrichten des Gedok-Verbandes und der Anschlußvereine in der vierzehntäglich erscheinenden Zeitschrift *Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* zu veröffentlichen.²³⁶

Die Zeitschriften *Frau und Gegenwart* und *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* schlossen sich im Oktober 1928 zusammen, nachdem sie sich inhaltlich stark angeglichen hatten. Ursprünglich verstand sich *Frau und Gegenwart* —

²³³Ohne die österreichischen Gruppen, die nicht Mitglied im *Bund Deutscher Frauenvereine* waren, zählte die *Gedok* über 1500 Mitglieder. — Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1927–1928, S. 21f.

²³⁴Vorsitzende Mathilde Stegmayer. Sie war zunächst kunstgewerblich tätig, später Malerin von Landschaften, Blumen und Stilleben. Sie unterhielt eine große Malschule. — Darmstädter Gedok–Almanach. Hg. v. Tilly Moog–Buss, Darmstadt 1940, S. 43–45.

²³⁵Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1927–1928, S. 21f.

²³⁶Else Froelich nannte im ersten Jahresbericht der Ortsgruppe Hannover die Zeitschrift *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur*. — Jahrbuch des 1. Gemeinschaftsjahres 1928/1929. Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Ortsgruppe Hannover, Hannover 1929, S. 2.

vom *Verband Norddeutscher Frauenvereine*, dem *Bund Hamburger Hausfrauen* und dem *Stadtbund Hamburgischer Frauenvereine* zwischen 1924 und 1929 unter der Schriftleitung der Journalistin Frieda Radel (*1869) herausgegeben²³⁷ — als ein Organ, das “Frauen mit allen Problemen, Fragen, Aufgaben, Bestrebungen der Gegenwart”²³⁸ bekannt machen wollte. Die Zeitschrift *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur*, das Organ des *Verbandes Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur*, legte ihren thematischen Schwerpunkt zunächst auf Reformkleidung, Inneneinrichtung, Kunstgewerbe und kulturelle Lebensgestaltung. Ende der zwanziger Jahre wandte sie sich der “deutsche[n] Frau als Hüterin und Förderin ... [der] deutschen Kultur”²³⁹ zu.

Mit dem Verlag Braun wurde ausgehandelt, daß dem Verband und seinen Zweigvereinen in jeder Zeitschriftenausgabe eine Seite zur Verfügung stehe. In jeder zweiten Nummer sollte ein Bericht mit Abbildungen über die Werkstatt eines Gedok-Mitgliedes publiziert und Schriftstellerinnen mit Berichten berücksichtigt werden.²⁴⁰

Wie es zu der Entscheidung für das Frauenblatt in der Gedok-Mitgliederversammlung gekommen war, ist nicht genau nachzuvollziehen, da Ida Dehmel dem *Verband Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur* gegenüber eher mißtrauisch eingestellt war. Neben den Geschäftspraktiken der Hamburger Ortsgruppe kritisierte sie auch dessen antisemitische Haltung. Die Ehefrau ihres Stiefsohnes hatte ihr nämlich berichtet, die Kulturorganisation würde ausschließlich Modelle mit rein arischen Zügen in ihrer Zeitschrift abbilden. Und ihre Schwester hatte sie auf die völkisch bzw. deutsch-nationale Haltung des Verbandes hingewiesen. Die Gedok-Vorsitzende lehnte deshalb “jede Art der Zusammenarbeit mit dem Verband Frauenkleidung und Frauenkultur ab”. Gegenüber der Vorsitzenden des Hamburger Stadtverbandes Emma Ender äußerte sie im Februar 1927: “Eine schnurrige Sorte ‘Kultur’ übrigens! Es könnte mir ja sonst passieren, daß unsere jüdischen Mitglieder als Ausstellerinnen abgelehnt werden.”²⁴¹

²³⁷Vgl. Stubbe–da Luz, *Die Stadtmütter*, S. 58.

²³⁸Frau und Gegenwart, 5. Jg., Nr. 39, 25.9.1928.

²³⁹Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 25. Jg., 1. Heft, Oktober 1928.

²⁴⁰Die Wahl von *Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur* als Mitteilungsblatt setzte voraus, daß die Mitglieder die Zeitschrift abonnierten. Dies sollte dadurch erleichtert werden, daß jede Künstlerin Rabatt auf ein Abonnement und auf Annoncen erhielt. — Vgl. von Waldersee, *Geschichte der GEDOK*. In: *Gegenlicht*, S. 150.

²⁴¹SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, Ida Dehmel an Emma Ender, 2.2.1927.

Bereits auf der nachfolgenden Tagung im Jahre 1929 kritisierten Mitglieder das neue Bundesorgan: Bemängelt wurde ein zu niedriges Niveau, eine mißglückte Verbindung von Mode und Kunst und zu wenig Artikel über die Mitglieder der *Gedok*.²⁴² Die Gemeinschaft kündigte schließlich 1930 die Zusammenarbeit mit der Frauenzeitschrift. Die Ortsgruppen sandten sich von nun an ihre Berichte gegenseitig zu.

“Lebhafte” Veranstaltungs-, Ausstellungs- und Verkaufsaktivitäten

Auf der Jahresversammlung 1928 wurde weiterhin beschlossen, sich um Ausstellungsgelegenheiten, Aufträge und Unterricht für Künstlerinnen zu bemühen. Konkret erging an Malerinnen das Angebot, im Speisesaal des Hamburger Stadtbundklubs Ölgemälde auszustellen. Den Künstlerinnen wurde wenig Hoffnung gemacht, Werke zu verkaufen. Doch man tröstete sie damit, daß sie mit einer Besprechung in der Presse rechnen könnten. Der *Württembergische Malerinnenverein* in Stuttgart nahm als erste Ortsgruppe dieses Angebot wahr und sandte im Januar 1929 fünfzehn Gemälde nach Hamburg.²⁴³

Der Verband verzeichnete im Jahre 1928 eine ständige Zunahme von Mitgliedern. In den angeschlossenen Gemeinschaften herrschte ein reges Vereinsleben. Nach dem Vorbild des *Bundes Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* fanden in den kommunalen Zweigvereinen regelmäßig künstlerische Veranstaltungen und gesellige Mitgliedertreffen statt. Gewöhnlich traf man sich — meist bei Teenachmittagen oder -abenden — zum gegenseitigen Kennenlernen und “lebhaft[e]n] Gedankenaustausch”²⁴⁴. Daneben wurden die Ortsgruppen aufgefordert, einmal im Monat eine größere Veranstaltung anzubieten.²⁴⁵ Die Vereinsprogramme umfaßten neben Ausstellungen, Rezitations-, Musik- und Tanzabenden auch Vorträge oder jahreszeitlich geprägte, ausgelassene Feste in der Weihnachts- und Karnevalszeit sowie im Frühling. In den Veranstaltungskalendern der Ortsgruppen finden sich auch kunst- und frauen-

²⁴²Vgl. von Waldersee, Geschichte der GEDOK, In: Gegenlicht, S. 150. — Zuvor hatte man bereits eine Resolution mit den Wünschen der Abonentinnen an den Verlag Georg Braun gesandt.

²⁴³Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 25. Jg., 8. Heft, 15.1.1929 und 11. Heft, 1.3.1929. — Des weiteren vermittelte die *Gedok* ihren Mitgliedern die Teilnahme an einem Preisausschreiben des *Reichsverbandes Deutscher Hausfrauenvereine*. Es sollte ein einfaches, aber sinnfälliges Emblem entworfen werden, das als “allgemeines Sinnbild für die Hauswirtschaft, . . . die wirtschaftliche Bedeutung und den geistigen und ethischen Gehalt des Amtes der Hausfrau kennzeichnet”. Die ersten drei Preisträgerinnen erhielten bis zu 400 Mark.

²⁴⁴Ebd., 25. Jg., 19. Heft, 1.7.1929.

²⁴⁵Ebd.

politische Vortrags- und Diskussionsrunden. So referierte die Karlsruher Vorsitzende Dora Horn-Zippelius über das Thema "Studium und Beruf der Frau in der bildenden Kunst"²⁴⁶; die Gruppe in Hannover lud Hans Hildebrandt (* 1878) aus Stuttgart ein, um den Lichtbildervortrag "Die Frau in der bildenden Kunst"²⁴⁷ zu halten; in Mannheim und in Hamburg diskutierten die Gedok-Mitglieder und ihre Gäste über das Thema "Das junge Mädchen unserer Zeit"²⁴⁸.

Um ein größeres Publikum zu erreichen und ein breites Spektrum an Pressebesprechungen zu sammeln, versuchten die Anschlußvereine, sich gegenseitig als Partnerinnen für Ausstellungen zu gewinnen und Exponate auszutauschen. Der *Bund badischer Künstlerinnen* lud zum Beispiel den *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* zur Teilnahme an seiner Ausstellung im Winter 1928 ein; im Gegenzug konnten die Karlsruherinnen ihre Kunstwerke zu einer Ausstellung nach Hamburg senden. Den gelungenen Austausch werteten die Frauen als positives Zeichen einer "immer weitergreifende[n] Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Ortsgruppen"²⁴⁹.

Die Verkaufsausstellung der Gedok-Gemeinschaften in den Frauenklubs der Städte Hamburg, Hannover und Karlsruhe fanden zunächst regen Anklang. Der Erfolg bestätigte den Vereinsfrauen am Beginn des Jahres 1928, daß diese Art von Präsentation, "die Verkaufsmöglichkeiten für die Mitglieder"²⁵⁰ erheblich verbessert. Allerdings liefen die Geschäfte nicht immer gut. Schon Ende März 1928 trug sich Ida Dehmel mit dem Gedanken, den Hamburger Verkaufsladen bis zum 1. Juli zu schließen. Durch einen Diebstahl hatte sich ein Fehlbetrag ergeben, der nur durch eine großzügige Spende und eine umfangreiche Werbeaktion wieder ausgeglichen werden konnte.²⁵¹

Die Unterscheidung von Fachvereinen und Gedok-Gemeinschaften 1928/29

Die *Gedok* war auch im zweiten Jahr ihres Bestehens bemüht, neue Künstlerinnengruppen für ihre Verbandsarbeit zu gewinnen. Zu diesem Zweck wurde die Werbung für die Gemeinschaft fortgesetzt.

²⁴⁶Karlsruhe am 20.11.1928. — Ebd., 25. Jg., 4. Heft, November 1928.

²⁴⁷Hannover am 5.1.1929. — Ebd., 25. Jg., 7. Heft, Januar 1929.

²⁴⁸Mannheim am 3.12.1928. — ebd. und ebd., 10. Heft, 15.2.1929.

²⁴⁹Ebd., 25. Jg., 8. Heft, 15.1.1929.

²⁵⁰Ebd., 25. Jg., 10. Heft, 1.2.1929.

²⁵¹SUB H, DA:Br.: Korrespondenz Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 28.3.1928.

Die Kooperation mit dem Literarischen Bund in Berlin

Im Laufe des Jahres 1928 sprach sich der in Berlin ansässige *Literarische Bund* für eine Kooperation mit der *Gedok* aus.²⁵² Die endgültige Entscheidung für den Beitritt fiel auf der Bundestagung der um 1900 gegründeten Organisation schriftstellerisch arbeitender Frauen am 30. März 1929.²⁵³

Der *Literarische Bund* mit Sitz in Berlin gliederte sich in lokale Arbeitszirkel. Er unterhielt eine eigene Zeitschrift, die *Mitteilungen des Literarischen Bundes*. Hierin wurden ausgewählte Werke der Mitglieder abgedruckt. Es ging dieser Gruppe nicht nur um die Diskussion von Literatur aller Art, sondern auch um den Austausch in allen sozialen und weltanschaulichen Fragen der Gegenwart.²⁵⁴ Der *Literarische Bund* schloß sich der Künstlerinnengemeinschaft zu einem Zeitpunkt an, als er bereits zwei Jahre lang stagnierende Mitgliederzahlen verzeichnete und deshalb auch in ökonomischer Hinsicht wenig Spielraum hatte.

Die Künstlerinnengemeinschaft gewann durch diesen Anschluß ein Standbein in der Hauptstadt, wie sie es sich seit ihrer Gründung angestrebt hatte. Sie versicherte den Mitgliedern des *Literarischen Bundes*, daß ihre Vereinigung auch als Ortsgruppe der *Gedok* weiterhin "vollkommene Selbständigkeit"²⁵⁵ besitzen werde. Alice Türk, die Vorsitzende des *Literarischen Bundes*, hoffte indes auf eine "Förderung gemeinschaftlicher Aufgaben und einen wachsenden Zusammenschluß für die Zukunft"²⁵⁶.

²⁵²Nachrichtenblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine, 9. Jg., Nr. 11, November 1929.

²⁵³Ida Dehmel plante, zur Generalversammlung des *Literarischen Bundes* nach Berlin zu reisen. Sie beabsichtigte, diese Fahrt mit weiteren Terminen zu verbinden. Vermutlich kamen diese nicht zustande, so daß sie sich kurz vor der Abreise entschied, nicht nach Berlin zu fahren. Ida Dehmel argumentierte: "... nur für den Literarischen Bund lohnt es mir nicht." — SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 16.3.1929 und 19.3.1929.

²⁵⁴Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 25. Jg., 19. Heft, 1.7.1929; Die schaffende Frau. Zeitschrift für modernes Frauentum, 1. Jg., Heft 5, Februar 1930.

²⁵⁵Ebd. — Die *Gedok* bot den Einzelmitgliedern des *Literarischen Bundes* auch die Mitgliedschaft in ihren lokalen Gemeinschaften an.

²⁵⁶Mitteilungen des Literarischen Bundes, 30. Jg., Nr. 12, Dezember 1929. — Das Verhältnis des *Literarischen Bundes* zur *Gedok* beschränkte sich im folgenden nur auf einzelne persönliche Beziehungen. Mehrmals waren Mitglieder des *Literarischen Bundes* zu Darbietungen der Ortsgruppen gebeten worden. Der *Literarische Bund* bot ein Programm, dessen Schwerpunkte eher im politisch linken Spektrum anzusiedeln waren: Zum Beispiel Aussprachen über die Gegenwartsfragen "Nie wieder Krieg" oder "Die Emanzipation der Frau". Der *Literarische Bund* bereitete 1932 die Festaussgabe "Das Frauenschicksal der Gegenwart" vor.

Bereits bei der Verbandsgründung 1927 hatten sich die Gedok-Mitglieder vorgenommen, Ferienaufenthalte für Künstlerinnen zu organisieren. Nachdem entsprechende Appelle an Gastfamilien ergangen waren, konnten im darauffolgenden Sommer bereits 15 Malerinnen Urlaubstage auf dem Land verbringen. Für die kostenlose Unterbringung erhielten die Gastgeber als Gegenleistung ein Kunstwerk. Nach dieser positiven Bilanz veröffentlichte Ida Dehmel im Mai 1929 erneut einen Aufruf in mehreren Frauenzeitschriften.²⁵⁷

Die Ortsgruppe Hannover beteiligte sich nicht an dieser Aktion. Die Vereinigung, die im Herbst/Winter 1929 189 Künstlerinnen und 143 Kunstfreundinnen zählte²⁵⁸, entschuldigte sich damit, daß sie ihre Mitglieder noch zu wenig kenne, um beurteilen zu können, ob sie in ihrem Sinne handeln würde, "zumal die Einstellung zu Wohltätigkeitsaktionen dieser Art in der [Hannoverschen] Gruppe zu vorsichtiger Handhabung"²⁵⁹ mahne. Mit dieser Feststellung machte die junge niedersächsische Kunstgemeinschaft gegenüber der Dachkorporation deutlich, daß sie es vorzog, sich nach ihren lokalen Voraussetzungen und Wünschen zu richten statt nach den Vorgaben der Hamburger Vorstandschaft. Diese prüfende Haltung der Hannoveranerinnen ist auch in anderen Sachfragen festzustellen, wie zu zeigen sein wird. In der Hansestadt freilich wurde die eigenständige Umsetzung von Verbandsbeschlüssen nicht immer als kritische und eigenverantwortliche Mitarbeit, sondern oftmals als Opposition aufgefaßt.

Else Froelich, die erste Vorsitzende der niedersächsischen Ortsgruppe, suchte jedenfalls nach einem Profil, das den gesellschaftlichen Bedingungen vor Ort entsprach. Ein Jahr nach der Gründung sah sich die Ortsgruppe Hannover in dieser Hinsicht "noch zu sehr in den Kinderschuhen"²⁶⁰. Die Vorsitzende bekannte ein halbes Jahr später: "Die feststehende Form der Gedok, Ortsgruppe

²⁵⁷Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 25. Jg., 16. Heft, 15.5.1929; Die Frau, 36. Jg., Heft 8, Mai 1929; Nachrichtenblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine, 9. Jg., Nr. 5/6, Mai/Juni 1929.

²⁵⁸Jahrbuch des 2. Gemeinschaftsjahres 1929, Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen (Gedok) Ortsgruppe Hannover, Hannover 1929, S. 2. — Im geschäftsführenden Vorstand traten gegenüber 1928 folgende Veränderungen ein: zweite Vorsitzende Adele Brauns an Stelle von Marie Eichwede und erste Schriftführerin Christine Peters-Schröteler statt Adelheid Schmelzer. Daneben wurden für die Bereiche bildende Kunst, Musik, Schrifttum und für die Kunstfreundinnen eine Beisitzende in den Vorstand gewählt. Die künstlerischen Beiräte für das Kunstgewerbe, die Bildhauerei und die Malerei wurden in der Gruppe für bildende Kunst zusammengefaßt, dafür erhielten die Kunstfreundinnen einen eigenen Beirat.

²⁵⁹SUB H, DA:Br.: F 1285, *Gedok Hannover* an Ida Dehmel, 27.5.1929.

²⁶⁰Ebd.

Hannover — wir haben sie noch nicht.”²⁶¹ Die Ausschau “nach einer rechten Form für einen rechten Inhalt” dauerte auch im zweiten Vereinsjahr an: “Wir sind auf der Suche, auf Entdeckungsfahrt, wir arbeiten und wollen vorwärts ...”²⁶². Viele kulturelle Gedok-Veranstaltungen betrachtete der Künstlerinnenverein deshalb als Versuch. Gleichwohl bot die Gemeinschaft in Hannover ein umfangreiches Jahresprogramm. Der Kabarettabend “Der weiße Affe” war dabei sicherlich ein Höhepunkt. Außerdem hatte sich die Gemeinschaft vorgenommen, 1929 ein zweites fünfundsechzigseitiges Jahrbuch herauszubringen. Gegenüber dem Bundesverband jedoch lehnte die Gruppe weitere Aktivitäten wegen Überlastung ab.²⁶³

*Der “Wunsch” als “Versucher” alles niederzulegen.
Ida Dehmels Vorstandstätigkeit*

Ida Dehmel investierte sehr viel Zeit und Kraft in ihre Vorstandstätigkeiten. Das große Engagement für den Hamburger Lokalverein und für den Gedok-Verband ließ sich nicht mehr mit dem Aufwand bei früheren Vorstandsämtern vergleichen. Oftmals klagte sie über die viele Arbeit. So zum Beispiel in einem Brief an ihre Schwester, in dem sie den Tagesverlauf des 29. November 1929 schilderte: “Jetzt ist es 1/2 12, und ich habe eben das zwölfte Telefongespräch gehabt. So geht es jeden Tag, wir haben es nur heute einmal gezählt.”²⁶⁴ Nicht zuletzt deshalb wollte Ida Dehmel spätestens seit Dezember 1929 ihr Engagement reduzieren: “Ich habe lange Stunden, in denen wirklich wie der Versucher der Wunsch vor mir steht: Leg alles nieder, Bund u[nd] Gedok u[nd] Stadtbund.”²⁶⁵

Auch die Fragen der finanziellen Belastung und des richtigen Umgangs mit den Auslagen im Zusammenhang mit der Vorstandstätigkeit beschäftigten sie. Sie holte Rat bei ihrer Schwester: Konnte sie sich die Kosten erstatten las-

²⁶¹Jahrbuch des 2. Gemeinschaftsjahres 1929, Gedok Hannover, S. 1

²⁶²Ebd.

²⁶³SUB H, DA:Br.: F 1285, *Gedok Hannover* an Ida Dehmel, 27.5.1929.

²⁶⁴SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 27.11.1929.

²⁶⁵SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 12.12.1929. — Gemeint waren die Vorstandsämter des *Bundes Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*, der *Gedok* und des *Stadtbundes Hamburgischer Frauenvereine*. In einem Brief an die Malerin Julie Wolfthorn klagte Ida Dehmel im Sommer 1930 ebenfalls über die anwachsende Organisationsarbeit: “Mit dem Umfang meiner Gedok, die immer neue Ortsgruppen ansetzt, wächst meine Schreibe immer höher. Auch die literarische Korrespondenz hat nicht nachgelassen . . . Ich diktiere fast täglich von 10 bis 1 Uhr, im Winter durchaus täglich, und doch schöpfe ich nie die unerledigte Mappe aus. Ich zerbreche mir den Kopf, wie ich mich entlasten kann . . .”. — SUB H, DA:Nachträge: Ida Dehmel an Julie Wolfthorn, 15.8.1930.

sen, die ihr durch den Frühstücksbesuch des Bremer Vorstandsmitglieds Lissy Susemihl–Gildemeister²⁶⁶ (1862–1945) am 8. März 1929 entstanden waren? Da sie über kein großes Vermögen verfügte, befürwortete die Hamburger Vorsitzende die Erstattung ihrer Unkosten. Sie rechtfertigte sich damit, daß der *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* 3600 Mark eingenommen habe.²⁶⁷

Die "Zwei-Gliederung": Fachvereine versus Gedok-Gründungen

Die dritte Jahresversammlung der *Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen* fand vom 2. bis 3. Oktober 1929 in Hannover statt.²⁶⁸ Wie Ida Dehmel feststellte, war die Organisation im dritten Jahr "aus den Kinderschuhen herausgewachsen"²⁶⁹, wengleich Else Froelich dies für die gastgebende niedersächsische Ortsgruppe in Abrede stellte. Weiter notierte Ida Dehmel, daß "sämtliche Ortsgruppen sowohl an der Zahl ihrer Mitglieder wie in der Qualität der Leistungen im Wachsen begriffen"²⁷⁰ seien. Zur Generalversammlung waren jedoch nur Vertreterinnen von sieben Lokalvereinen²⁷¹ an die Leine gekommen. Die Ortsgruppen aus Stuttgart, Düsseldorf, Königsberg und Wien fehlten.

In Hannover wurden hauptsächlich Fragen des inneren Aufbaus diskutiert. Diese betrafen einerseits die Satzungen der Ortsgruppen, die erweitert werden mußten, nachdem sich die Anzahl der Anschlußvereine erhöht hatte. Andererseits war es notwendig geworden, die Struktur der Verbandsorgane auf Reichsebene zu verändern. Die Delegierten verständigten sich deshalb auf die Bildung einer Satzungskommission, die eine neue Bundessatzung herausgeben sollte.²⁷²

²⁶⁶Lissy (Félicie) Susemihl–Gildemeister hielt am selben Tag einen Vortrag beim *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*.

²⁶⁷SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 3.3.1929. —

Ein anderes Mal überlegte Ida Dehmel, ob sie sich die Fahrtkosten zur Jahresversammlung 1929 nach Hannover ersetzen lassen könne. Obwohl sie vom nahegelegenen Bad Eilsen, wo sie sich zur Erholung aufgehalten hatte, anreiste, wollte sie sich — mit Wissen von Else Froelich — eine Fahrkarte Hamburg–Hannover erstatten lassen. — SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 13.9.1929.

²⁶⁸Das Tagungsprotokoll vermerkte Hilde Barella auf ihrer Archivliste vom 20.2.1980.

²⁶⁹Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 26. Jg., 4. Heft, 15.11.1929.

²⁷⁰Ebd.

²⁷¹Bremen, Frankfurt, Hamburg, Hannover, Karlsruhe, Mannheim und Berlin.

²⁷²Vgl. von Waldersee, Geschichte der GEDOK. In: Gegenlicht, S. 150; Jahrbuch des 2. Gemeinschaftsjahres 1929, Gedok Hannover, S. 4.

Auf der Versammlung vereinbarten die Delegierten, erfolgreiche Veranstaltungen, aber auch Ausstellungen zwischen den einzelnen Lokalvereinen auszutauschen, nachdem der *Bund künstlerisch und schriftstellerisch tätiger Frauen von Mannheim, Ludwigshafen, Heidelberg und Umgebung (Maluheidu)* die Kontakte der angeschlossenen Vereine als ungenügend bezeichnet hatte. Deshalb hatte er im Vorfeld der Jahresversammlung gefordert, den „Austausch von Vortragenden von einer Ortsgruppe zur anderen lebhafter zu fördern“²⁷³.

Bereits vor der Generalversammlung hatte die Vorsitzende der kurpfälzischen Ortsgruppe, Felicie Hartlaub, Ida Dehmel davon zu überzeugen versucht, einen Antrag zur Namensänderung der Hannoverschen Ortsgruppe, der *Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*, einzubringen. Denn ihrer Meinung nach führte die gleichzeitige Verwendung der Bezeichnung *Gedok* sowohl für den Dachverband als auch für einen Zweigverein zu Mißverständnissen.²⁷⁴ Die Mannheimer Vorsitzende berührte mit dieser Bitte einen heiklen Punkt: Die Bezeichnungen der angeschlossenen Vereine ließen keinen Rückschluß auf die Zugehörigkeit zur Spitzenkorporation *Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen* zu.

Statt dessen herrschte eine bunte Namensvielfalt: Jeder angeschlossene Verein nannte sich anders. Selbst die nach dem Vorbild des *Bundes Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* erfolgten Neugründungen wählten unterschiedliche Namen: Frankfurt bezog sich auf den *Bund Deutscher Künstlerinnen*, eine Verbandsbezeichnung aus dem Jahr 1927; die Ortsgruppen Mannheim und Bremen entschieden sich für eine völlig eigenständige Namensgebung ohne Bezug auf den Gedok-Verband; die alten Künstlerinnenvereine, wie zum Beispiel der *Württembergische Malerinnenverein*, trugen weiterhin ihre historischen Namen. Das eigentliche Problem jedoch lag tiefer und war wahrscheinlich durch die Diskussion um den Namenswirrwarr aufgebrochen: Wie waren die zusammengewürfelten Anschlußvereine mit ihren unterschiedlichen Mitgliederstrukturen und -zahlen, inhaltlichen Schwerpunkten, Kapitalvermögen und künstlerischen Qualitätsanforderungen unter einen Hut zu bringen? Wie ließen sich die einzelnen Charaktere der heterogenen lokalen Vereinigungen unter dem Dach der *Gedok* vereinen? Die Diskrepanz zwischen den jungen Gedok-Gruppen auf der einen und den althergebrachten, reinen Berufskorporationen auf der anderen Seite trat zwei Jahre nach der Gründung deutlich hervor und verlangte nach einer Lösung.

²⁷³SUB H, DA:Br.: H 968, Felicie Hartlaub an Ida Dehmel, 24.6.1929.

²⁷⁴Ebd.

Auf der Tagung in Hannover verständigten sich die Ortsgruppen schließlich auf eine “Zwei-Gliederung”²⁷⁵ der *Gedok*. Nachdem die verschieden gewachsenen Mitgliedsvereine zunächst gleichberechtigt nebeneinander existiert hatten²⁷⁶, sollten künftig die vom Dachverband gegründeten Ortsgruppen von den Traditionsvereinen unterschieden werden. Damit wurde eine deutlichere Trennungslinie gezogen zwischen den Gemeinschaften mit Künstlerinnen und Kunstfreundinnen verschiedener Kunstsparten und den sogenannten “Fachvereinen” der Malerinnen, der Schriftstellerinnen und der Musikerinnen, die sich in erster Linie als berufliche Interessenvertretung verstanden.

Um gleichzeitig die Verbandszugehörigkeit kenntlich zu machen, legten die Delegierten 1929 fest, daß alle örtlichen Gemeinschaften von nun an die Bezeichnung *Gedok* zu tragen haben. Hinzugefügt werden konnte die Formulierung “früher ...”. Die ursprüngliche Namensgebung tauchte damit nur in diesem Zusatz auf.²⁷⁷ Vermutlich wurde diese Namensregelung nur für die *Gedok*-Gründungen vorgeschrieben, nicht für die Fachvereine.

Die neue Sprachregelung zwang nun aber nicht die Ortsgruppe Hannover, ihren Namen zu ändern, wie dies Felicie Hartlaub gefordert hatte, sondern es erging an die Gemeinschaften in Mannheim, Hamburg, Frankfurt und auch in Bremen die Aufforderung, den Begriff *Gedok* aufzunehmen und ihre Vereine nach dem Vorbild von Hannover umzubenennen. So nannte sich zum Beispiel der *Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* ab dem Februar 1930 *Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, Ortsgruppe Hamburg*.

Mit der Kennzeichnung der beiden Ortsgruppentypen im Jahre 1929 wurde ein Prozeß eingeleitet, der die Normierung und Zentralisierung der Anschlußvereine zum Ziel hatte, und in dessen Folge die alten Künstlerinnenvereinigungen Mitsprache- und Selbstbestimmungsrechte einbüßten. Zunächst jedoch wurden Vorschläge zur Vereinheitlichung der Zweigvereine nur diskutiert, aber nicht diktiert. Ida Dehmel hatte sich dafür eingesetzt, den Künstlerinnenorganisationen, die bereits vor ihrem Anschluß an die *Gedok* bestanden hatten, ihre Eigenart und Struktur zu belassen, frei nach dem Motto: “Alle für einen, einer für alle, jedoch auch: Eines schickt sich nicht für alle.”²⁷⁸ Mit dieser Forderung konnte sie sich aber langfristig nicht durchsetzen. Dies dürfte neben der Klage der ersten Vorsitzenden über die zunehmende Arbeitsbelastung mit ein

²⁷⁵Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 26. Jg., 4. Heft, 15.11.1929.

²⁷⁶Privatarchiv Adelhard Zippelius, Horn-Zippelius, Erinnerungen.

²⁷⁷Vgl. von Waldersee, Geschichte der GEDOK. In: Gegenlicht, S. 150.

²⁷⁸Ebd.

Grund dafür gewesen sein, warum auf der Mitgliederversammlung 1929 über die Fortführung ihrer Vorstandstätigkeit gesprochen wurde.

“Die Vorsitzende einer Dachorganisation hat weder Polizei zu spielen noch den Bakel zu schwingen”. Die Eskalation des Dauerkonflikts Ida Dehmel und Else Froelich

Auf der Jahrestagung 1929 formulierte neben Mannheim auch Hannover verschiedene Anträge. Einer davon behandelte die Frage der Kassenprüfung. Die niedersächsische Vorsitzende Else Froelich verlangte, daß die Kasse vor der Generalversammlung von zwei Schatzmeisterinnen aus verschiedenen Ortsgruppen geprüft werden müsse. Ida Dehmel war durch diese Forderung der Reichsbankangestellten verunsichert, und sie holte sich deshalb Rat bei ihrer Schwester, der Schriftführerin des *Bundes Deutscher Frauenvereine*: “Da wohl kaum häufiger zwei Schatzmeisterinnen anwesend sein werden, so würde das bedeuten, daß die Kasse mit Belegen vorher in der Welt herumgeschickt werden muss. Das ist doch vollkommen unüblich? Bei uns handelt es sich ja um minimale Beträge, weil unser Einkommen ... ein paar Hundert Mark sind. ... Ich bitte um recht genaue Auskunft.”²⁷⁹ In dieser Notiz zeigt sich ebenso wie in den Fragen der Unkostenerstattung, daß Ida Dehmel in formalen und vereinsrechtlichen Angelegenheiten pragmatisch vorging. Entsprechende Anfragen – wie zum Beispiel die oben erwähnte aus Hannover — konnte sie außerdem leicht als Angriff auf ihre Persönlichkeit auffassen.

Else Froelich, die in einem Interview 1992 von einem frühen Mitglied der Ortsgruppe Hannover als “hart anpackend, resolut und kritisch”²⁸⁰ charakterisiert wurde, und Ida Dehmel wurden immer mehr zu Gegnerinnen. Dies läßt sich unter anderem an einem Schreiben festmachen, welches die Verbandsvorsitzende am 7. Februar 1930 an diejenigen Ortsgruppen richtete, welche auf der Jahrestagung in Hannover vertreten waren. In diesem Brief wandte sich Ida Dehmel gegen den “Ton”²⁸¹, den die Vorsitzende von Hannover sowohl auf der dortigen Generalversammlung als auch in einem an sie gerichteten Schreiben vom 5. Februar 1930 angeschlagen habe. Sie unterrichtete die Zweigvereine darüber, daß Else Froelich ihr bereits vor einigen Wochen versichert habe,

²⁷⁹SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 13.9.1929.

²⁸⁰Äußerung von Kläre Spengemann-Norf im Gespräch mit Dr. Ines Katenhusen am 27.8.1992. Zitiert in: Katenhusen, *Gedok-Künstlerinnen und -Kunstfreundinnen Hannover*. In: *Adelige, Arbeiterinnen ...*, S. 224.

²⁸¹Archiv *Gedok Hannover*, Schreiben von Ida Dehmel an die Vorsitzenden der Ortsgruppen Bremen, Frankfurt, Hannover, Karlsruhe, Mannheim und die Vertreterin des Literarischen Bundes, 7.2.1930.

“sie werde niemals mit ihrer Opposition aufhören, da sie das als fruchtbarstes Element der Zusammenarbeit ansehe.”

Konkret ging es in dem Schreiben um die Zusammensetzung der Satzungskommission, die auf der Jahrestagung 1929 den Auftrag erhalten hatte, neue Verbandsstatuten auszuarbeiten. Diese Aufgabe sollten die Vertrauenspersonen der Ortsgruppen wahrnehmen, welche Ida Dehmel vorschlagen wollte. Die Hamburger Vorsitzende hatte außerdem Elisabeth Altmann–Gottheiner (1874–1930) gebeten, den Vorsitz der Kommission zu übernehmen. Soweit sich die Kontroverse nach der dünnen Quellenlage rekonstruieren läßt, nahm Else Froelich an, daß die Ortsgruppen dieses Gremium bilden würden.

Ein weiterer Streitpunkt waren die Satzungsentwürfe, um welche die Mitgliedsvereine gebeten worden waren. Ohne die Anklagepunkte detailliert auszubreiten, ging es letztlich darum, daß sich Ida Dehmel zu Unrecht kritisiert fühlte. Es kränkte sie, daß ihre Amtsführung von einer Ortsgruppenvorsitzenden, der es nach ihrer Ansicht an Erfahrung in Vereinsangelegenheiten mangelte, in Frage gestellt wurde. Deshalb verwahrte sie sich gegen die Einwände von Else Froelich und stellte klar: “Die Vorsitzende einer Dachorganisation hat weder Polizei zu spielen noch den Bakel zu schwingen: sie braucht auch keine Nebenregierung. . . . ich lehne es entschieden ab, wenn eine Ortsgruppe aus eingestandenermaßen prinzipieller Opposition sich zum Richter über die innerhalb der Organisation geleistete Arbeit und gar über die Vorgänge innerhalb der einzelnen Ortsgruppen aufwirft.”²⁸²

Die Vereins- und Gründungsaktivitäten 1929/30

Am Beginn des Vereinsjahres 1929/1930 stellte der Gedok-Vorstand Gründungen in den Städten Köln, Berlin, Kiel und Halle in Aussicht. Tatsächlich bildeten sich in Köln, Heidelberg²⁸³ und Leipzig neue Gruppen.

“Die ganze crême von Köln”. Die Gründung der Ortsgruppe Köln

In Köln ging die Initiative zur Gedok-Gründung — ähnlich wie in Hamburg — auf den *Stadtverband Kölner Frauenvereine* zurück. Die Stadtverbandsfrauen hatten bei “gelegentlichem Zusammensein mit Künstlerinnen festgestellt, daß diese ein starkes Bedürfnis nach Zusammenschluß untereinander und mit

²⁸²Ebd.

²⁸³Gründung im März 1930 mit 90 Mitgliedern. — Vgl. von Waldersee, *Geschichte der GEDOK*. In: *Gegenlicht*, S. 151.

künstlerisch interessierten Frauen haben.”²⁸⁴ Nach mehreren Kontaktaufnahmen²⁸⁵ mit der ersten Vorsitzenden des *Stadtverbandes Kölner Frauenvereine*, Else Falk²⁸⁶ (1872–1956), erfolgte am 2. November 1929 die Gründung einer Ortsgruppe der *Gedok* in Köln.²⁸⁷ Die Künstlerinnengruppe schloß sich dem *Stadtverband Kölner Frauenvereine* an.

Ida Dehmel berichtete Alice Bensheimer ausführlich über ihre Erlebnisse in Köln: Bereits am Tag vor der Konstituierung war es zu einem Treffen mit bekannten Stadtbürgerinnen gekommen, auf dem die Gedok-Vorsitzende für ihre Idee geworben hatte.²⁸⁸ Zur öffentlichen Gründungsversammlung, für die die Kölner Frauen 350 Einladungen versandt hatten, erschien dann auch nur “be-

²⁸⁴HistA K, Bestand 1138, Nr. 5, Geschäftsbericht des Stadtverbandes Kölner Frauenvereine 1929/30, S. 5. — Die Anregung zur Gründung einer Kölner Gemeinschaft ging bereits 1927 von Elisabeth von Mumm aus. — Vgl. Katharina Regenbrecht, Alexe Altenkirch 1871–1943. In: “10 Uhr pünktlich Gürzenich”. Hundert Jahre bewegte Frauen in Köln — zur Geschichte der Organisationen und Vereine. Hg. v. Kölner Frauengeschichtsverein, Münster 1995, S. 108.

²⁸⁵Bericht von einer Vorbesprechung am 8.5.1929 im Kölner Frauenklub. — Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 25. Jg., 19. Heft, 1.7.1929. — Möglicherweise wurde der Zeitpunkt der Gründungsversammlung hinausgezögert: Ida Dehmel berichtete nämlich Alice Bensheimer am 8.9.1929, daß Frau Falk bei ihr wegen eines Termins für die Ortsgruppengründung in Köln nachgefragt habe. Ida Dehmels Antwort an Alice Bensheimer: “Ich kann und brauche ja auch nicht, mich mit gar nichts vorläufig binden.” — SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 8.9.1929.

²⁸⁶Die Ehefrau des preußischen Landtagsabgeordneten und Justizrates Bernhard Falk galt als “die herausragende Persönlichkeit der Kölner Frauenbewegung während der Weimarer Republik”. Sie bekleidete von 1919 bis zu ihrer Amtsenthebung aufgrund ihrer jüdischen Abstammung 1933 das Amt der ersten Vorsitzenden des *Stadtverbandes Kölner Frauenvereine*. Daneben war sie in der Vorstandschaft weiterer Kölner Frauenvereine vertreten. Von 1934 bis 1939 führte sie die *Jüdische Kulturgemeinschaft*, danach emigrierte sie nach Belgien, ein Jahr später nach Brasilien, wo sie in Sao Paolo starb. — Vgl. Sully Roecken, Else Falk 1872–1956. In: “10 Uhr pünktlich Gürzenich”, S. 220–222.

²⁸⁷Dresslers Kunsthandbuch 1934, S. 567. — Siehe auch den Bericht von der Ansprache der Malerin Alexandra Povòrina bei der Kölner Gründungsversammlung in: Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 26. Jg., 6. Heft, 15.12.1929.

²⁸⁸Bei Familie Abendroth (Hermann Abendroth leitete die Rheinische Musikhochschule) wurde Ida Dehmel mit Otilie von Schnitzler (Ehefrau des Kommerzienrates und Kunstsammlers Richard von Schnitzler), Ludovia von Schnitzler (Ehefrau des Justizrates Victor von Schnitzler), Edith von Schröder (Ehefrau des Bankiers Kurt von Schröder), Baronin Flossy von Oppenheim, Gussi Adenauer (Ehefrau des Kölner Oberbürgermeisters Konrad Adenauer) und Margarete Tietz (Ehefrau des Warenhausbesitzers Leonhard Tietz) bekannt gemacht. Ida Dehmel kommentierte: “Bei Abendroth war höchste Eleganz”. Sie verhielt sich gegenüber diesen Frauen nach eigener Aussage so, “als seien alle schon gewonnen”. — SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 6.11.1929; HistA K, Personenkartei Bayer.

stes Publikum”²⁸⁹. Ida Dehmel notierte: “Sämtliche Perlketten in d[er] ersten Reihe.”²⁹⁰ Diese Beobachtung unterstreicht, wie wichtig es der Vorstandsvorsitzenden war, die einflußreichsten und angesehensten Frauen für die *Gedok* zu gewinnen, um den Erfolg der Vereinsarbeit und die Akzeptanz der Gemeinschaft vor Ort zu sichern. Am Ende der Zusammenkunft²⁹¹ hatten sich 133 Personen (ohne Vorstand und Beirat) in die Mitgliederliste eingetragen. Die Kölner Neugründung entwickelte sich im ersten Halbjahr sehr erfreulich, so daß Ida Dehmel Alice Bensheimer berichten konnte: “Die Kölner schreiben begeistert von ihrer Ortsgruppe, fabelhaftes Leben u[nd] täglich neue Anmeldungen.”²⁹²

Als Kassenführerin wurde Margarete Tietz²⁹³ gewonnen. Im Beirat der Kunstfreundinnen war “die ganze crême von Köln” vertreten, so daß Ida Dehmel beim Verlesen der betreffenden Namensliste “einen Stein in den Magen”²⁹⁴ bekam. Als Vorsitzende wurde Ida Riemerschmid bestimmt, die Ehefrau von Richard Riemerschmid (1868–1957), dem Leiter der Kunstgewerbeschule Köln.²⁹⁵

Die Kölner Frauen überzeugten ihre Vorsitzende davon, bei der Zusammenstellung des Vorstandes darauf achten zu wollen, daß im erweiterten Vorstand Delegierte des Stadtverbandes, des Staatsbürgerinnenverbandes und des Frau-enklubs vertreten seien. Die Verbindung zum *Deutschen Staatsbürgerinnen-Verband* wurde angestrebt, weil dieser eine Kleiderbeschaffungsstelle für Künstlerinnen unterhielt.

Wegen der Wahl der Vorsitzenden dieses Verbandes, Rosa Bodenheimer (1876–1938), kam es bei der Gründung zu Meinungsverschiedenheiten.²⁹⁶

²⁸⁹SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 6.11.1929.

²⁹⁰Ebd.

²⁹¹Gegenüber Alice Bensheimer bewertete Ida Dehmel ihre Rede vor der Versammlung schlechter als die vor der weiblichen Stadtelite am Vortag. Doch “in der Diskussion war ich sehr gut, da hatte ich alle für mich”, so ihr Urteil über den Verlauf der Zusammenkunft. — Ebd.

²⁹²SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 30.6.1930.

²⁹³“Frau Tietz, um die sich die Kölner Vereine reißen, charaktervolle Häßlichkeit, raffinierteste Einfachheit; unter märchenhaften Perlketten völlig schmucklos”. — SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 6.11.1929. — Tatsächlich war Margarete Tietz in vielen allgemeinen, aber auch jüdischen Frauenvereinen aktiv. 1931 übte sie das Amt der ersten Schriftführerin aus.

²⁹⁴Ebd.

²⁹⁵Sie gab dieses Amt im Frühjahr 1931 ab, als ihr Ehemann aus dem Amt des Schulleiters ausschied. — HistA K, Bestand 1138, Nr. 5 und Nr. 6, Geschäftsberichte des Stadtverbandes Kölner Frauenvereine 1929/30, S. 24 und 1930/31, S. 10.

²⁹⁶Die Ehefrau des Rechtsanwalts Max Isidor Bodenheimer war seit 1911 im Vorstand des *Deutschen Staatsbürgerinnen-Verbandes* (ehemals *Allgemeiner Deutscher Frauenverein*),

Die Stadtverbandsvorsitzende Else Falk äußerte die Ansicht, daß eine Jüdin nicht zwei gleichbedeutende Vorstandsposten einnehmen solle. Sie forderte deshalb die Zionistin Rosa Bodenheimer auf, ihren Vorsitz im Stadtverband niederzulegen.²⁹⁷

Der Kölner Reisebericht erlaubt Einblicke in die Begegnung zwischen Ida Dehmel und den ersten Gesellschaftsdamen der rheinischen Stadt. Dabei hatte die Hamburger Vorsitzende eine weitere kritische Situation zu meistern, die sie verunsicherte: Auf der konstituierenden Sitzung tauchte unerwartet Else Froelich, die Vorsitzende der Ortsgruppe Hannover auf. “Als ich die Ortsgruppe Köln gegründet hatte, erschien plötzlich aus dem Hintergrund des Saales Frau Froelich. Ich war sehr rechtzeitig da, sie hätte mir also selbstverständlich, ehe ich die Sitzung eröffnete, aus kollegialen Gründen ihre Anwesenheit melden müssen. Es ist eine der wirksamsten Momente, wenn bei solchen Gründungen Vorsitzende anderer Ortsgruppen da sein können, um in der Diskussion durch einen Bericht über die praktische Arbeit der neu zu gründenden Gruppe Mut zu machen.”²⁹⁸ Während ihr bei den Gründungen in Frankfurt und Berlin andere Verbandsmitglieder zur Seite gestanden hätten, sei “Frau Froelich dagegen . . . in Köln anwesend” gewesen, habe es aber “nicht für nötig befunden, für unsere gute Sache zu zeugen”²⁹⁹. Da das Verhältnis der beiden Frauen zueinander bereits gespannt war — die Jahresversammlung in Hannover lag erst wenige Wochen zurück —, argwöhnte Ida Dehmel: “Wenn sie wohlwollend wäre, hätte sie sich doch vorher bei mir gemeldet.”³⁰⁰ Gegenüber Alice Bensheimer bekannte Ida Dehmel, daß sie das unverhoffte Auftauchen und die unterlassene Unterstützung von Else Froelich als “heimtückisch”³⁰¹ empfand. Dieser Vorfall verstärkte die Animositäten und das Mißtrauen der Verbandsvorsitzenden gegenüber der Vorstandsfrau aus Hannover.

Ortsgruppe Köln aktiv. Ihr frauenpolitisches Engagement versuchte sie mit der zionistischen Bewegung zu verbinden. Sie beteiligte sich bei der Gründung des *Verbandes jüdischer Frauen für Kulturarbeit* in Palästina. Im Frühjahr 1933 floh sie zunächst nach den Niederlanden, später lebte sie in Jerusalem. — Vgl. Yvonne Küsters, Rosa Bodenheimer 1876–1938. In: “10 Uhr pünktlich Gürzenich”, S. 73–75.

²⁹⁷SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 6.11.1929.

²⁹⁸Archiv *Gedok Hannover*, Schreiben von Ida Dehmel an die Vorsitzenden der Ortsgruppen Bremen, Frankfurt, Hannover, Karlsruhe, Mannheim und die Vertreterin des Literarischen Bundes, 7.2.1930.

²⁹⁹Ebd.

³⁰⁰SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 6.11.1929.

³⁰¹Ebd.

“Gegenseitige Bereicherung” sowie “Verständnis und Beachtung”.
Die Gründung der Ortsgruppe Leipzig

Die sächsische Gemeinschaft konstituierte sich unter dem Vorsitz von Edith Mendelssohn Bartholdy³⁰² (1882–1969) am 4. April 1930. Die Leipziger Frauen beabsichtigten, sich in den Privathäusern der Kunstfreundinnen oder in den Werkstätten und Ateliers der Künstlerinnen zu treffen. Ihr Ziel war es, sowohl junge Talente zu fördern als auch hochwertige Kunsterzeugnisse in der Öffentlichkeit zu präsentieren.³⁰³

Im ersten Jahr wurde die Vereinsarbeit als Versuch betrachtet. Zum gegenseitigen Kennenlernen trafen sich Interessierte im Café Hannes an jedem ersten und dritten Mittwoch des Monats sowie zu Teenachmittagen in den

³⁰²Bis zu ihrer Verheiratung mit Ludwig Mendelssohn Bartholdy (einem Enkel des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy) im Jahre 1905 war die gebürtige Berlinerin als Lehrerin in der Reichshauptstadt tätig. Ihr Ehemann arbeitete zunächst als Bankdirektor, später wechselte er in die Industrie. Edith Mendelssohn Bartholdy kam 1910 nach einer ausgedehnten Weltreise nach Leipzig und engagierte sich dort vor allem in der Mutter- und Säuglingsfürsorge und im kulturellen Bereich. Als Mitglied der *Deutschen Demokratischen Partei* saß sie als Stadtverordnete im Leipziger Gemeinderat. Ab 1919 war sie Mitglied im Verwaltungsausschuß des Leipziger Kunstgewerbemuseums. In den 1920er Jahren eröffnete sie eine eigene Firma, die kunstgewerbliche Objekte herstellte bzw. mit diesen handelte. Bereits ein Jahr nach der Übersiedlung nach Berlin, emigrierte sie 1933 nach London. Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrte sie nach Deutschland zurück und ließ sich in Köln nieder. In der Nachkriegszeit wurde sie vom Westdeutschen Rundfunk engagiert. Außerdem betätigte sie sich als Fachbeirätin für angewandte Kunst bei der *Gedok Köln*. Das Todesdatum ist der 9.7.1969. — Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, I 0676, *Neue Leipziger Zeitung*, 17.1.1932 und 1.2.1932; Museum für Kunsthandwerk, Grassi Museum Leipzig, Edith Mendelssohn Bartholdy, Personendokumentation; Mitteilungen des städtischen Museums des Kunsthandwerks zu Leipzig/Grassimuseum und seines Freundes- und Förderkreises e. V., Heft 2, 1993, S. 170f. — Ich danke den freundlichen Hinweisen von Rita Jorek.

³⁰³Siehe auch: Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Bl. Kasten F, Frauengewerbeverein, Werbeblatt April 1930. — Stellvertretende Vorsitzende Hilde Sierck-Jary und Susanne Tiemann, Schriftführerin Annie Pevsner, stellvertretende Schriftführerin Marieva von Mandelsohn, Schatzmeisterin Hetty Krehl, stellvertretende Schatzmeisterin Johanna Treusch; Beisitzerinnen: Elise Steindorff, Grete Tschaplowitz-Seifert, Alice Weickert. Im Beirat saßen für die bildenden Künste Alice Greinwald-Clarus und Trude Massloff-Zierfuß, für die Musik Sophie Bernsdorff und Elena Gerhardt, für das Schauspiel und den Vortrag Lina Carstens und Margarete Doerpelkus-Lißmann, für das Kunsthandwerk Käthe Louise Rosenstock und Anneliese Stock, für Tanz und Gymnastik Alice Schnorr und Lotte Wolf-Bolling, für die Kunstfreundinnen Käthe Engländer und Marga Wichmann. Mendelsohn Bartholdy legte am 31.12.1931 ihren Vorsitz nieder, weil sie nach Berlin umzog. Ihre Nachfolgerin wurde die ehemalige Reichstagsabgeordnete Dr. Doris Hertwig-Bünger. Die Gemeinschaft wurde am 30.1.1931 ins Vereinsregister eingetragen. — StA L, Polizeipräsidium Leipzig 1826, Registerakten, *Gedok Leipzig*, Satzung vom 3.12.1930.

Häusern der Kunstfreundinnen. Vom 24. bis 29. November 1930 veranstalteten die Kunstgewerblerinnen, die die stärkste und aktivste Fachgruppe bildeten, eine Weihnachtsmesse. Nach dem Versuchsjahr formulierte die Ortsgruppe eine neue Satzung und Geschäftsordnung. Zum Jahreswechsel 1930/31 gehörten 79 Künstlerinnen und 124 Kunstfreundinnen zur Leipziger Gemeinschaft. Ein Jahr später zählte der Verein 383 Mitglieder (165 Künstlerinnen und 218 Kunstfreundinnen).³⁰⁴

Unermüdliche Gründungsvorbereitungen in Berlin, Breslau, Wuppertal und Wien

Nachdem 1927 alle Bemühungen gescheitert waren, in Berlin eine Gedok-Gemeinschaft zu gründen, unternahm Ida Dehmel Ende 1929 nochmals einen Versuch. Als Vorsitzende einer zukünftigen Berliner Gedok-Korporation war Charlotte Redslob vorgesehen.³⁰⁵ Die Ehefrau von Gustav Edwin Redslob (*1884), dem Reichskunstwart im Reichsinnenministerium, hatte einen Gründungsausschuß eingeladen, der am 2. Dezember 1929 mit der Hamburger Verbandsvorsitzenden zusammentreffen sollte.³⁰⁶ Trotz Vorbesprechungen mit Ida Dehmel und dem Interesse von 70 Frauen scheiterte der erneute Anlauf.³⁰⁷ "Frau Redslob, so charmant sie ist, war nicht die Richtige"³⁰⁸, schrieb Ida Dehmel der Malerin Julie Wolfthorn. Charlotte Redslob hatte sich zwar zunächst für die Idee einer Gedok-Gründung in Berlin begeistern lassen, meldete jedoch kurz darauf Bedenken an. Konkrete Gründe sind nicht bekannt. Es dürften hierbei aber die Organisationsdichte in Berlin und die Konkurrenz des *Deutschen Staatsbürgerinnen-Verbandes* eine Rolle gespielt haben. Dies läßt zumindest folgende Äußerung Ida Dehmels vermuten: "Der Staatsbürgerinnenverband, der plötzlich sein künstlerisches Herz entdeckt hat, sucht uns ...das Wasser abzugraben."³⁰⁹ Tatsächlich

³⁰⁴Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, Ortsgruppe Leipzig e. V., Jahresberichte 1930 und 1931. — Im ersten Vereinsjahr kam keine Fachgruppe für Literatur zustande. Siehe auch: Mitgliederliste. Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, Ortsgruppe Leipzig, 1.1.1931.

³⁰⁵Vgl. von Waldersee, Geschichte der GEDOK. In: Gegenlicht, S. 150.

³⁰⁶Es ist anzunehmen, daß Ida Dehmel aus diesem Grund ihrer Schwester am 29.11.1929 ankündigte, sie würde am nächsten Tag nach Berlin fahren. — SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 29.11.1929.

³⁰⁷Vgl. von Waldersee, Geschichte der GEDOK. In: Gegenlicht, S. 150.

³⁰⁸SUB H, DA:Nachträge: Ida Dehmel an Julie Wolfthorn, 15.8.1930.

³⁰⁹SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, Ida Dehmel an Juli[e] [Wolfthorn], 26.11.1930. — Die Adressatin des Briefes nannte Ida Dehmel "Julia" (ohne den Nachnamen zu ergänzen). Ich danke Dr. Elisabeth Höpker-Herberg, daß Sie mich darauf

zeigte der *Deutsche Staatsbürgerinnen-Verband* Ambitionen, sich für weibliche Kunst und Kultur einzusetzen. Er organisierte im Herbst 1930 unter der Beteiligung von sieben Frauenvereinen (darunter der *Frauenkunstverband* und der *Verein der Künstlerinnen zu Berlin*) eine Ausstellung mit dem Titel "Die gestaltende Frau".³¹⁰ Doch der Wille, auch in der Hauptstadt der Republik die *Gedok* zu etablieren, war ungebrochen. Nach dem mißglückten Versuch erhielt schließlich Edith Mendelssohn Bartholdy, die 1932 ihren Wohnort von Leipzig nach Berlin verlegte, den Auftrag, eine Ortsgruppe zu bilden. Sie entsprach den Vorstellungen, die Ida Dehmel von einer *Gedok*-Vorsitzenden in der Reichshauptstadt hatte. In Berlin sollte nach ihrer Auffassung eine "repräsentative"³¹¹ Persönlichkeit die Leitung übernehmen; die konkrete Organisationsarbeit könnten dann auch andere Vereinsmitglieder erledigen.

Im Jahre 1930 begannen die Vorbereitungen für die Gründung von Gemeinschaften in Breslau und in Wuppertal. Ida Dehmel sah auch für Wien eine *Gedok*-Ortsgruppe vor, obwohl sich dort bereits vier angeschlossene Vereine befanden. Deren Mitgliedschaft bestand jedoch nur auf dem Papier, seit 1929 nahmen sie nicht mehr an den jährlichen Versammlungen teil und spätestens 1931 gehörten die Wiener Korporationen außer dem *Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen* nicht mehr zur *Gedok*. In der österreichischen Hauptstadt wurde die Verbandsvorsitzende von den Ehefrauen von Gerhard Hauptmann und Gustav Mahler unterstützt.³¹² Alma Maria Mahler-Werfel (1879–1964) war der Ansicht, daß die zukünftige Vorsitzende "entweder einen großen gesellschaftlichen (aristokratischen Namen — die ja noch immer die größte Werbekraft haben) oder einen großen Kunstnamen"³¹³ haben sollte. Sie selbst lehnte die Bitte Dehmels, den Vorsitz in Wien zu führen, im Sommer 1931 ab.³¹⁴

aufmerksam gemacht hat, daß es sich um die Malerin Julie Wolfthorn handelt.

³¹⁰Erste Ausstellung des Deutschen Staatsbürgerinnen-Verbandes. Die gestaltende Frau im Haus Wertheim, Katalog der Ausstellung vom 18.10.–5.11.1930, Berlin 1930; Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 27. Jg., 8. Heft, 15.1.1931. — Die Ausstellung, die auch kunstgewerbliche Objekte und Fotografien umfaßte, wurde als Präsentation verstanden, die zwar das gleichberechtigte Wirken von Frauen propagierte, jedoch unter der Prämisse, daß es eine weibliche "Geschlechtsbetontheit" gebe und Frauen eine besondere Wesensart besäßen. — Vgl. Abdruck der Ausstellungskritiken in: Die bildende Künstlerin, S. 203–213.

³¹¹SUB H, DA:Nachträge: Ida Dehmel an Julie Wolfthorn, 15.8.1930.

³¹²Vgl. von Waldersee, Geschichte der GEDOK. In: Gegenlicht, S. 150.

³¹³SUB H, DA:Br.: M 850, Alma Maria Mahler an Ida Dehmel, 10.12.1930. — Ida Dehmel favorisierte Frau Zscholnay als Vorsitzende.

³¹⁴"Was ihre Bitte betrifft — so kann ich die leider nicht erfüllen! — Vielleicht damals —

Im Jahre 1930 bemühte sich die *Gedok* um Kontakte zu internationalen Organisationen. Zunächst wurden Verbindungen zum *Ausschuß für die schönen Künste* im *International Council of Women (ICW)* aufgenommen³¹⁵, welche sich jedoch im folgenden Jahr³¹⁶ nicht intensivieren ließen. Auch die Vorhaben, die Künstlerinnenorganisationen *Föreningen Svenska Konstnärinner* in Stockholm und *Women's Art Association* in Toronto als Mitglieder zu gewinnen, führten nicht weiter.³¹⁷

“Triumph” und “glänzende Stimmung”. Die Jahresversammlung 1930 in Frankfurt

Die Jahresversammlung der *Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen* des Jahres 1930 fand in Frankfurt statt.³¹⁸ Ida Dehmel wertete diese Tage als vollen Erfolg: Es waren “zum ersten Mal sämtliche deutschen Ortsgruppen und Fachvereine vertreten; es war ein richtiger Triumph für mich; eine ganz glänzende Stimmung, hervorgerufen dadurch, daß sämtliche Organisationen in ihren Jahresberichten nicht nur über ein ständiges Zunehmen ihrer Mitgliederzahl, sondern auch über Fortschreiten und der Qualität ihrer Leistungen [sic!] berichten konnten.”³¹⁹

Tatsächlich ergibt sich in der Zusammenschau der Aktivitäten der einzelnen Zweigvereine im Geschäftsjahr 1929/30 ein beeindruckendes Bild: Die Ortsgruppe Bremen installierte für drei Monate einen Verkaufsladen im Hotel Hillmann, besaß ein eigenes Kammerorchester und organisierte verschiedene Konzerte und Ausstellungen. In Frankfurt fand die Ausstellung “Frauen von

als die Idee das erste Mal von Ihnen in Wien propagiert wurde! Vielleicht wäre es damals möglich gewesen, daß ich aus Liebe und Verehrung für Sie aus meiner gewohnten Reserve herausgegangen wäre!” — SUB H, DA:Br.: M 852, Anna Maria Mahler an Ida Dehmel, 23.7.1931. — Im Jahre 1932 übernahm Toni Schütte die Aufgabe, die Wiener “Verhältnisse” zu prüfen. — Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932.

³¹⁵Emmy Wolff informierte Ida Dehmel, daß sich der Kunstausschuß nur um Volkskunst kümmere. In den verschiedenen Ausschüssen des ICW seien nur Mitglieder der Nationalbünde, nicht aber Fachorganisationen vertreten. In Deutschland solle eine Kunstorganisation der Nationalbünde gegründet werden. Dies lehne jedoch das Deutsche Reich mit Berufung auf die *Gedok* ab, allerdings ohne die Gemeinschaft über diesen Beschluß zu informieren. — SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 4.7.1930.

³¹⁶Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931.

³¹⁷SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 13.12.1930. — Entsprechende Anschreiben waren bis Oktober 1931 nicht beantwortet worden.

³¹⁸Hilde Barelle verzeichnete das Protokoll der Tagung aus dem Jahre 1930 auf ihrer Archivliste vom 20.2.1980.

³¹⁹SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, Ida Dehmel an Juli[e] [Wolfthorn], 26.11.1930.

Frauen dargestellt”³²⁰ im Kunstverein statt. Hannover meldete die Einrichtung einer Geschäftsstelle im Hause der Kestnergesellschaft. Außerdem konnte Clara Rilke–Westhoff (1878–1954) gewonnen werden, sich an einer Ausstellung der bildenden Künstlerinnen zu beteiligen. Darüber hinaus versprach die Bildhauerin, von ihren Erinnerungen an Paula Modersohn–Becker zu erzählen. Die Hannoveranerinnen installierten einen Künstlerinnenfonds und finanzierten ihn aus den Erlösen eines großen Festes mit künstlerischen Darbietungen, das mit 750 Personen bestens besucht gewesen war.³²¹ Die Hamburgerinnen — sie bildeten weiterhin mit 600 Mitgliedern die größte Ortsgruppe — betrieben die ständige Verkaufsausstellung bereits im dritten Jahr; trotz Weltwirtschaftskrise und Massenarbeitslosigkeit sanken die monatlichen Einnahmen nicht unter den Betrag von 1000 Mark. Außerdem planten sie, eine Ausstellung nach dem Motto “Frauen von Frauen gemalt” zusammenzustellen.³²²

Die Gedok-Arbeit in Zeiten der Massenarbeitslosigkeit 1930/31

Die Aufbruchstimmung der Anfangsjahre drohte nach dem Zusammenbruch der Weltwirtschaft von lähmendem Pessimismus verdrängt zu werden. Nach der Entfaltung reger Aktivitäten engte sich im Geschäftsjahr 1930/1931 der Handlungsspielraum deutlich ein.

Die wirtschaftlich schwierigen Verhältnisse am Beginn der dreißiger Jahre und ihre einschneidenden Folgen für eine künstlerisch aktive Gemeinschaft spiegeln sich im Protokoll der Jahresversammlung 1931 wider, die vom 12. bis 14. Oktober in Bremen abgehalten wurde. Die ökonomische Situation hatte sich so zugespitzt, daß die Gedok-Gruppe in der Weserstadt lange zögerte, die Versammlung überhaupt durchzuführen. Die erschwerten Bedingungen für eine sinnvolle Vereinsarbeit auf dem Höhepunkt der Massenarbeitslosigkeit brachte die Verbandsvorsitzende Ida Dehmel in ihrem Appell zum Ausdruck, den sie zum Auftakt der Tagung an die Delegierten richtete: “Gerade jetzt muß die Tat in Erscheinung treten; wenn heute aus Verzweiflung die Arbeit eingestellt wird und der Gedanke, daß die Kunst keinen Platz mehr auf der Welt hat, in der Gedok Platz greift, ist die Arbeit von Jahren nutzlos gewesen. Mehr als je muss die Gedok heute den Künstlerinnen Halt und Aufrichtung geben. . . Bisher wurde in der Gedok nicht von Wohltätigkeit oder Wohlfahrt gesprochen: wenn

³²⁰Ausstellungsbesprechung von L. H. Cornill–Dechent in: Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 27. Jg., 7. Heft, 1.1.1931.

³²¹Vgl. von Waldersee, Geschichte der GEDOK. In: Gegenlicht, S. 150f.

³²²Die Idee für dieses Thema übernahmen sie von Berlin. — SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, Ida Dehmel an Juli[e] [Wolfthorn], 26.11.1930.

das in diesem Jahr doch geschieht, so bedeutet das nur Gehorsam gegen das Gebot der Zeit.“³²³

Die Wohlfahrtsaktionen und die Opfer der „Zeitkrisis“

Im Protokoll des Delegiertentreffens sind die konkreten Hilfeleistungen der Vereine beschrieben, die in Form von Geld- und Sachmitteln oder von Speisungen den Künstlerinnen zugute kamen. In Frankfurt war zum Beispiel geplant, zweimal pro Woche einen Mittagstisch für Künstlerinnen einzurichten. Die Kölnerinnen kauften bei der *Gaststätte ohne Alkohol (GOA)* Gutscheine, so daß sich Kunstschaffende dort treffen und für 50 Pfennig eine Mahlzeit einnehmen konnten. Auch in Kölner Privathäusern wurden freie Mittagstische angeboten, und es bestand die Möglichkeit, Patenschaften für bedürftige Künstlerinnen zu übernehmen. Außerdem existierte eine vereinsinterne winterliche Hilfsmaßnahme, bei der Kleider an Mittellose abgegeben wurden. Die Künstlerinnen in Köln beteiligten sich auch an der Betreuung von Arbeitslosen. Darüber hinaus genoß die rheinische Ortsgruppe das Privileg, kostenfrei eine Geschäftsstelle mit Telefon und Heizung nützen zu können.³²⁴ Auch in Leipzig ergriffen Kunstfreundinnen die Initiative.³²⁵ Sie bildeten mit über 200 Personen eine große Gruppe innerhalb des Vereins und pflegten deshalb eigene Zusammenkünfte. Diese Struktur erlaubte es, „im geheimen und ganz diskret vorgehend“, Lebensmittelpakete an besonders bedürftige Künstlerinnen auszugeben und „Mittags- und Abendfreitische“³²⁶ einzurichten. Außerdem wurde einer Künstlerin eine Wohnung für ein halbes Jahr kostenlos zur Verfügung gestellt. Eine Künstlerstube befand sich in Planung. Die Leipzigerinnen bezahlten Malutensilien, vermittelten Arbeitsaufträge und veranstalteten Sondersammlungen, um Losaktionen finanzieren zu können. Ihre Idee war es auch, ein Bridgeturnier durchzuführen, bei dem grafische Blätter sowie kunsthandwerkliche Arbeiten

³²³Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931.

³²⁴Zusammensetzung des Vorstandes *Gedok Köln* 1931: erste Vorsitzende Nina Andreae, zweite Vorsitzende Alexe Altenkirch, erste Schatzmeisterin M. S. Moritz, zweite Schatzmeisterin Elisabeth Abendroth, erste Schriftführerin Margarethe Tietz, zweite Schriftführerin Lotte Scheibler. Beisitzende: Else Falk, Else Kessel, Alice Neven Du Mont, Tilla von Schnitzler. — Amtsgericht Köln, Protokoll der Generalversammlung 2.2.1931.

³²⁵In Leipzig fanden am 12.1.1931 Vorstandswahlen statt. Edith Mendelssohn Bartholdy wurde als erste Vorsitzende bestätigt. Zur zweiten Vorsitzenden wurde Elena Gerhardt, zur dritten Vorsitzenden Susanne Tiemann gewählt. Die anderen Ämter gingen an: Schriftführerin Annie Pevsner, stellvertretende Schriftführerin Käthe Gruner, Schatzmeisterin Alice Weickert, stellvertretende Schatzmeisterin Johanna Hoffmann. — Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Bl. Kasten F, Frauengewerbeverein.

³²⁶Ebd.

als Preise ausgesetzt waren. Die Mannheimerinnen versuchten mit einer Hilfskasse zu helfen, doch ihre Unterstützung konnte nur minimal ausfallen, da es sich um einen sehr kleinen Fond handelte.³²⁷ In Hannover beabsichtigte die Vorsitzende Else Froelich ebenfalls, einen besonderen Sozialfond einzurichten. Sie konnte sich die unmittelbare Art, wie andere Ortsgruppen die notleidenden Künstlerinnen unterstützten, für ihre eigene Gemeinschaft nicht vorstellen. Gegenüber den niedersächsischen Kunstfreundinnen äußerte sie im Dezember 1931, daß sie “persönlich glaube, daß die direkte materielle Unterstützung für unsere Künstlerinnen peinlich, und zum Teil schwierig durchführbar ist”³²⁸. Sie setzte vielmehr auf die indirekte Förderung, indem sie die kunstliebenden Mitglieder aufforderte, die Gedok-Veranstaltungen rege zu besuchen. Außerdem appellierte sie an befreundete Frauenvereine, Auftragsarbeiten und Auftritte an Gedok-Künstlerinnen zu vergeben.³²⁹

Die allgemeine Notlage war den Berichten der Zweigvereine deutlich zu entnehmen. Viele Veranstaltungen, die für das kommende Vereinsjahr vorgesehen waren, wurden im kleineren Rahmen geplant oder auf das nächste Jahr verschoben oder ganz abgesagt. So wurde die Idee des Verbandes, prominente Künstlerinnen auf eine Tournee durch Deutschland zu schicken und in den Ortsgruppen auftreten zu lassen, aufgrund der schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse fallen gelassen.³³⁰

In den Ortsgruppen waren nicht alle Aktivitäten der laufenden Programme finanziell erfolgreich. Der *Bund badischer Künstlerinnen* hatte zum Beispiel das Pech, daß sein Tanzabend “Struwelpeter” — für die Veranstaltung war sogar eine Solotänzerin des Badischen Landestheaters engagiert worden — auf den Tag fiel, an dem die Beamtennotverordnung veröffentlicht wurde und deshalb zahlungskräftiges Publikum ausblieb.³³¹ Die Ausstellung “Die Deutsche Künstlerin”, für die der Karlsruher Stadtrat einen Zuschuß von 3000 Mark bewilligt hatte, “fiel der Zeitkrise zum Opfer”³³². In Bremen hatte man beschlossen,

³²⁷Ebd. — In Mannheim fanden im Winter 1929 in jeder Woche Veranstaltungen statt: So zum Beispiel eine Weihnachtsfeier, eine Gedenkfeier anlässlich des 70. Geburtstages der Schritstellerin Selma Lagerlöf, Ausstellungsführungen, musikalische und bunte Abende oder auch nur einfaches Beisammensein. — Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 25. Jg., 9. Heft, 1.2.1929.

³²⁸Archiv *Gedok Hannover*, Kunstfreundinnen-Versammlung, 3.12.1931. Redetyposkript von Else Froelich. — Vgl. Katenhusen, *Gedok-Künstlerinnen und -Kunstfreundinnen Hannover*. In: *Adelige, Arbeiterinnen . . .*, S. 227.

³²⁹Vgl. Ebd.

³³⁰Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931.

³³¹Die badischen Künstlerinnen verzeichneten einen Unkostenbetrag von 40 Mark.

³³²Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931.

alle Programme nur noch vor kleinem Publikum im eigenen Veranstaltungsraum stattfinden zu lassen, um kein Risiko einzugehen. Die Gruppe verfolgte die Strategie, ihren Künstlerinnen wenigstens “eine kleine, aber sichere Summe”³³³ zuzuführen. Kunstschaaffende aus anderen Lokalvereinen wurden von den Bremerinnen nicht mehr eingeladen. So kam der angestrebte Austausch von Kunsttätigen und Kunstwerken nicht zustande.

Die Mannheimerinnen waren gezwungen, die Aufführung “Dr. Dolittels Abenteuer” zu verschieben. Bei dieser Veranstaltung handelte es sich um ein Projekt, an dem alle Künstlerinnen des Vereins beteiligt werden sollten. Die Mannheimer Vorsitzende stellte auf der Herbsttagung resigniert fest: “Die traurige Veränderung aller Zustände hat uns nun ... den Mut genommen ...”³³⁴. Die Ortsgruppe war in den Jahren 1930/31 nicht mehr in der Lage, Honorare an ihre Künstlerinnen zu zahlen. Die Krise traf besonders die jungen Vereinigungen hart, weil sie auf keinen Kapitalstock zurückgreifen konnten; ihnen blieb nur, ihre Aktivitäten zu reduzieren oder auszusetzen.

Die Fachvereine versuchten weiterhin, ihre Ausstellungstätigkeit fortzusetzen. Die Malerinnenvereine in Darmstadt³³⁵, Düsseldorf³³⁶, Karlsruhe und Stuttgart³³⁷ meldeten verschiedene Präsentationen, wengleich mancherorts der Verkaufserfolg ausblieb. Die obligatorischen Weihnachtsausstellungen wurden aber in fast allen Zweigvereinen veranstaltet.

Trotz “Notarbeiten” neue Vereinsräume und Ortsgruppen

Im Jahre 1931 gab es aber auch Erfolge: Die *Gedok Frankfurt* bezog im März 1931 eigene Räume. Der Erlös eines großen Hauskonzertes machte dies möglich. Damit hatten die Frankfurterinnen ein wichtiges Ziel der *Gedok* erreicht: eigene Räumlichkeiten “zur Förderung des Gemeinschaftssinns und des persönlichen Zusammenschlusses”³³⁸. In Leipzig hatten die Frauen zwar 1000 Mark für ein Gedok-Heim gesammelt, aber der für den Herbst 1931 vorgesehene Einzug wurde wegen der “Ungunst der Zeiten” nochmals zurückgestellt. Die Ortsgrup-

³³³Ebd.

³³⁴Ebd.

³³⁵Ausstellung für Prof. Mendelssohn sowie im *Hessischen Kunstverein* mit 25 Künstlerinnen und 173 Werken.

³³⁶Verkaufsgelegenheit für Kunstgewerblerinnen im Verkaufslokal des *Vaterländischen Frauenvereins*; Ausstellung im Neuen Museum in Swinemünde; Ausstellung “Die Deutsche Künstlerin” in Planung.

³³⁷Ausstellung im Kunstverein “mit einer sehr strengen Jury”, ebenso Ausstellungen in Berlin und in München. — Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931.

³³⁸Ebd.

pen in den Städten Hamburg, Hannover, Bremen³³⁹ und Mannheim besaßen bereits die Möglichkeit, sich in eigenen Vereinsräumen zu treffen. Die Mannheimer Ortsgruppe hatte erst 1930 ihre Heimstätte eröffnet, wo den Künstlerinnen und Kunstfreundinnen ein Veranstaltungsraum, “ein behagliches Lese- und Konversationszimmer, Möglichkeit zu ständiger Aufhängung von Bildern und kleinen Ausstellungen, bescheidene Bewirtung, Licht und Wärme”³⁴⁰ zur Verfügung standen. Die Mitglieder waren eingeladen, die Räume auch außerhalb von Programmabenden “zwanglos”³⁴¹ zu nutzen. Dieses Angebot wurde am Anfang jedoch kaum wahrgenommen. Zur finanziellen Entlastung vermietete die Mannheimer Gemeinschaft den Versammlungsraum zu Unterrichtszwecken, für Vorträge und Versammlungen kleinerer Vereine. Im März 1932 zog die *Gedok Mannheim* in Räumlichkeiten des Palasthotels ein. Die lokale Presse berichtete von der neuen Adresse und wünschte, daß diese Räume “der Amazonengemeinschaft gewiß ein behagliches und brauchbares Domizil werden”³⁴².

Der *Württembergische Malerinnenverein* besaß als einziger der angeschlossenen Fachvereine nicht nur ein eigenes Vereinshaus, sondern auch ein Sommerhaus. Die Ferienunterkunft in Anhausen auf der Schwäbischen Alb konnte 1931 fertig eingerichtet werden und stand auch den Gedok-Kolleginnen zur Verfügung.³⁴³

Auf der Jahrestagung 1931 debattierten die Gedok-Mitglieder erneut über die Möglichkeit, ihre Vereinsnachrichten in einer Zeitschrift zu veröffentlichen. Erica Dieckerhoff, die Berliner Delegierte des *Literarischen Bundes* und Mitglied der Zeitschriftenkommission, referierte über ein günstiges Angebot des Verlages, der die Zeitschrift *Neue Deutsche Frauenzeitschrift* (offizielles Organ des *Kartells der Deutschen Frauenklubs*) herausgab. Die Versammlung lehnte jedoch den Abdruck ihrer Mitteilungen in dieser Zeitschrift mit der Begründung ab, es “sei richtiger für die *Gedok* ..., wenn sie sich nicht in das Niveau der Frauenklubs”³⁴⁴ einfüge. Die Herausgabe eines eigenen Nachrichtenblattes kam für die Versammlung wahrscheinlich aus finanziellen Gründen nicht in Frage.

³³⁹Bremen besaß einen Raum, der als Geschäftsstelle, Versammlungs- und Ausstellungsraum genutzt wurde.

³⁴⁰Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931.

³⁴¹Ebd.

³⁴²StadtA Ma, S 2/600-1, Neue Mannheimer Zeitung, Nr. 136, 21.3.1932.

³⁴³Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931.

³⁴⁴Ebd.

Trotz "Notarbeiten"³⁴⁵ in den Ortsgruppen erhöhte sich die Zahl der angeschlossenen Organisationen: Als Fachverein schloß sich die *Gruppe Weimarer Malerinnen*³⁴⁶ an, eine kleine Künstlerinnenvereinigung, die auch Kunstgewerblerinnen aufnahm. In Wuppertal gründete Ida Dehmel am 24. September 1931 eine Gedok-Gemeinschaft mit 100 Mitgliedern. Da sich der Fachverein in Königsberg nicht so "entwickelte, daß eine Verbindung wünschenswert blieb"³⁴⁷, bereitete man auch dort einen Zweigverein vor. Die Bildung einer Gemeinschaft in Breslau, die im Jahr zuvor angekündigt worden war, gelang jedoch aus unbekanntem Gründen nicht.³⁴⁸ Ilse von Hülsen³⁴⁹ (*1893) erhielt 1931 den Auftrag, bei Ihrer Übersiedlung nach Schreiberhau eine Gruppe in Schlesien zu gründen. Auf der Jahrestagung bat der Vorstand die Delegierten deshalb um entsprechende Adressen. Doch auch dieser Versuch scheiterte, wie die Bemühungen von Elisabeth Roediger (1880–1965) aus Bremen im Jahre 1932, als die Breslauerinnen eine Gründung "wegen der ungünstigen Zeitumstände" ablehnten.³⁵⁰ Offensichtlich sprach die *Gedok* ganz gezielt Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in bestimmten Städten an, um diese für ihre Idee zu gewinnen und um interessierte Frauen zu Werbe- bzw. Gründungsveranstaltungen einzuladen. Ida Dehmel stellte für Ende Oktober/Anfang November 1931 eine neue Ortsgruppe in Mainz in Aussicht; auch hier wurde um die Weitergabe von Adressen gebeten.³⁵¹ Die Mainzer Gründungsversammlung, auf der Ida Dehmel einen Vortrag hielt, konnte am 17. November 1931 stattfinden.³⁵² Auch in München hatte Toni Schütte bereits Adressen für eine Gründung gesammelt. Jedoch hatte Ida Dehmel, die nach einer geeigneten Vorsitzenden für eine bayerische Gruppe suchte, "noch nicht die Frau gefunden", die sich ihrer Meinung nach "ganz für die Sache"³⁵³ einsetzen würde.

³⁴⁵Ebd.

³⁴⁶Die genaue Vereinsbezeichnung konnte nicht geklärt werden. Möglicherweise handelte es sich bei diesem Kreis um eine Gruppe, die zum *Weimar-Bund deutscher Mädchen und Frauen* gehörte. Diese Vereinigung setzte sich für die Erhaltung und Förderung der Kulturstätten in Weimar ein.

³⁴⁷Ebd.

³⁴⁸Frau Hamburger-Seelhorst hatte sich zunächst darum bemüht.

³⁴⁹Pseudonym Ilse Reicke.

³⁵⁰Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932.

³⁵¹Die Verbindungen zu Mainz liefen über Martha Levy aus Frankfurt. Man dachte auch daran, Wiesbaden und die Umgebung in eine Mainzer Ortsgruppe einzubeziehen.

³⁵²StadtB Mainz, Mog2/66, Nr. 3979, Veranstaltungsprogramm der Ortsgruppe Mainz 1931. Erste Vorsitzende Anna Bamberger, zweite Vorsitzende Marie Therese Hiemenz, erste Schriftführerin Marie Rosenhaupt, zweite Schriftführerin Anna Goldschmidt, erste Kassensführerin Marie Sichel, zweite Kassensführerin Thekla Vogt. Die Ortsgruppe zählte im Vereinsjahr 1932/33 208 Mitglieder.

³⁵³Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931.

Die Mitgliederstatistik des Jahres 1931

Die Gemeinschaft vergrößerte sich in einer Zeit, in der einerseits verstärkt über das Schöpfertum von Frauen diskutiert wurde und in der sich andererseits breite Bevölkerungsschichten, vor allem aber die künstlerischen Berufe in einer wirtschaftlich schwierigen Lage befanden. Beide Phänomene dürften die Attraktivität von Künstlerinnenorganisationen erhöht haben. Die Statistik der *Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen* zählte im Oktober 1931 in 17 Ortsgruppen insgesamt 3046 Mitglieder, davon 1785 Künstlerinnen (58,6 Prozent) und 1261 Kunstfreundinnen (41,4 Prozent). Die größte Ortsgruppe mit 599 Mitgliedern war mit Abstand Hamburg, gefolgt von Hannover und Leipzig mit 379 bzw. 362 Mitgliedern. Es folgten Bremen mit 315, Frankfurt mit 305 und Köln mit 268 Kunsttätigen und Kunstfördernden sowie die deutlich kleineren Gruppen in Mannheim (214), Berlin (180)³⁵⁴, Düsseldorf (136), Heidelberg (111) und in Stuttgart (95)³⁵⁵. Die Schlußlichter bildeten die Fachvereine in Karlsruhe (52), Darmstadt (20) und in Weimar (10). Damit besaß Hamburg sechzig Mal mehr Mitglieder als die kleinste Vereinigung in Weimar — ein enormer Unterschied!

Die stärkste Berufsgruppe stellten die 755 Künstlerinnen der bildenden Kunst (Malerei, Bildhauerei, Kunstgewerbe und Fotografie) dar, dabei machten die Malerinnen 52,8 Prozent aus.³⁵⁶ Die Musikerinnen bildeten die zweitgrößte Fraktion mit 497 Sängerinnen und Instrumentalistinnen.³⁵⁷ Daneben gehörten insgesamt 311 Schriftstellerinnen sowie 112 Frauen zur *Gedok*, die im Bereich der Gymnastik und der Bühne wirkten.³⁵⁸

Die Veränderung des Machtgefüges und der Verbandsziele 1931

Verschiedene Diskussionen, wie zum Beispiel die Frage nach der Rolle der Fachvereine im Verbandsgefüge, hatten gezeigt, daß der Einfluß von Ida Dehmel auf Entscheidungen in der Mitgliederversammlung schwand. Im Kreis der Ortsgruppenvorsitzenden konnte sie sich ab 1929 nicht immer durchsetzen.

³⁵⁴Die Mitgliederzahl bezieht sich auf den *Literarischen Bund*.

³⁵⁵Diese Angabe bezieht sich nur auf die ordentlichen Mitglieder des *Württembergischen Malerinnenvereins*. Die Gesamtzahl der Stuttgarter Mitglieder betrug 202 Personen.

³⁵⁶Bei 39,2 Prozent Kunsthandwerkerinnen und 2,5 Prozent Fotografinnen.

³⁵⁷Innerhalb der Musikgruppe dominierten die Sängerinnen mit 61,8 Prozent, die Pianistinnen machten 23,1 Prozent aus.

³⁵⁸Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931. — Die Zweigvereine zahlten für jedes ihrer Mitglieder eine "Kopfsteuer" in der Höhe von 50 Pfennig (Betrag der Jahre 1930 und 1931), so daß der *Gedok* Einnahmen von 1216,10 Mark zukamen.

“Die Leute wollen gern ein paar Vorstandsämter mit auswärtigen Vorsitzenden besetzen”. Das Ende des Hamburger Diktats und die Marginalisierung der “Grundfesten der Gedok”

Im Frühsommer 1931 trug sich Ida Dehmel erneut mit dem Gedanken, ihr Amt als Vorsitzende der *Gedok* aufzugeben. Auf der bevorstehenden Herbstversammlung wollte sie nicht mehr kandidieren. Der Anlaß für ihren Rücktritt war die Forderung der größeren Zweigvereine, bei den anstehenden Vorstandswahlen einen Wahlausschuß einzusetzen und in das Vorstandsgremium “neue[n] Arbeitskräfte[n] mit neuen Ideen”³⁵⁹ aufzunehmen. Der geschäftsführende Vorstand bestand bis dahin ausschließlich aus Mitgliedern der Hamburger Ortsgruppe, nachdem 1928 beschlossen worden war, daß Schriftführerin und Kassensführerin der Dachorganisation in der Stadt der ersten Vorsitzenden wohnen mußten. Die Bestrebungen, die Vorstandsämter mit Frauen aus Gemeinschaften anderer Städte zu besetzen, ließen Ida Dehmel an der Loyalität der Ortsgruppenvorstände zweifeln und um ihren Vorstandsposten fürchten. Der Karlsruher Vorsitzenden Dora Horn–Zippelius schrieb sie am 6. Juli 1931: “. . . die Leute wollen gern ein paar Vorstandsämter mit auswärtigen Vorsitzenden besetzen. . . . Frau Mendelssohn eignet sich wegen ihrer Klugheit sicher zur stellvertretenden Vorsitzenden, ebenso Frau Schütte. Man wird versuchen, mir das Leben noch ein bischen [sic!] schwerer zu machen, auch das soll mir egal sein. Es wird ja niemand so taktlos sein, mir die einzige Freundin, die ich in der Organisation habe, in den Vorstand zu setzen.”³⁶⁰ Mit der ironischerweise als “Freundin” bezeichneten Person meinte Ida Dehmel wohl die Hannoveranerin Else Froelich³⁶¹, die bereits in den Jahren zuvor mit Überlegungen zur Professionalisierung der Verbandsarbeit von sich reden gemacht hatte und die mit ihren Vorstellungen einer zeitgemäßen Kunst- und Künstlerinnenkorporation in Konkurrenz zu Ida Dehmel stand. Die Versuche, die Verbandsführung, die sich sowohl auf Hamburg wie auf das direkte Umfeld von Ida Dehmel konzentrierte, aufzubrechen, wurden von den mitgliederstarken Gedok-Gründungen in Frankfurt, Hannover, Bremen, Leipzig und Köln getragen.

Wohl aus Furcht vor einem Imageverlust, entschloß sich Ida Dehmel 1931, ihren Rücktritt anzukündigen. Die erhofften entsetzten Reaktionen auf diese

³⁵⁹Archiv *Gedok Hannover*, Kunstfreundinnen-Versammlung, 3.12.1931. Redetyposkript von Else Froelich. — Vgl. Katenhusen, *Gedok-Künstlerinnen und -Kunstfreundinnen Hannover*. In: *Adelige, Arbeiterinnen . . .*, S. 223.

³⁶⁰Privatarchiv Adelhard Zippelius, Schreiben von Ida Dehmel an Dora Horn–Zippelius, 6.7.1931.

³⁶¹Dora Horn–Zippelius bezeichnete in ihren Erinnerungen Edith Mendelssohn Bartholdy als Dehmels Gegnerin und Rivalin. — Adelhard Zippelius, *Horn–Zippelius, Erinnerungen*.

Drohgebärde blieben weitgehend aus. Nur die Ortsgruppe Heidelberg — unter Stefanie Pellissier (†1982), einer glühenden Verehrerin Ida Dehmels — bekundete gleich nach dem Bekanntwerden der Rücktrittsabsichten in schriftlicher Form seine Treue zu Ida Dehmel. Astrid Jsey, die Schriftführerin der *Gedok*, äußerte die Ansicht, “daß so alle Ortsgruppen hätten schreiben müssen”³⁶². Sie riet deshalb Ida Dehmel, den Gedok-Vorsitz niederzulegen. Sie wollte ihr nicht zumuten, die Demütigung einer Abwahl erleben zu müssen. Auf der anderen Seite war sich Jsey nicht sicher, ob sich die Ortsgruppen absprachen: “Daß die Hauptgruppen den Wahlausschuß wünschen, sagt ja noch nicht, daß Sie nicht doch wiedergewählt worden wären. Ich glaube sogar sicher, daß die Bremer Tagung wie die andern mit Verschwörung angefangen und mit Verbrüderung aufgehört hätte. Zu der Macht Ihrer Persönlichkeit hätte sich doch alles wieder bekannt — das glaube ich!”³⁶³ Diese Zeilen schrieb die Schriftführerin ein halbes Jahr vor der Vorstandswahl im Oktober 1931, als sie noch davon ausging, daß Ida Dehmel nicht mehr für den Vorsitz zur Verfügung stehen würde. Im Juni 1931 ermahnte sie schließlich die Gedok-Vorsitzende, sich auf einen “glänzenden Abgang”³⁶⁴ vorzubereiten.

Auf der Jahresversammlung im Oktober 1931 fanden die Vorstandswahlen dann tatsächlich unter Aufsicht eines Wahlausschusses statt, dessen Leitung die Bremerin Lissy Susemihl–Gildemeister übernahm. Entgegen ihrer früheren Absicht, trat Ida Dehmel zur Wiederwahl an. Die Sorge, die Schmach einer Abwahl hinnehmen zu müssen, erwies sich als unbegründet. Sie wurde per Zettelwahl mit elf Stimmen einstimmig zur ersten Vorsitzenden des Gedok-Verbandes wiedergewählt.

Dem Wunsch nach auswärtigen Vorstandsmitgliedern wurden die Frauen dadurch gerecht, daß Personen aus den größeren Anschlußvereinen als stellvertretende Mitglieder in den geschäftsführenden Vorstand aufgenommen wurden. Statt der bisherigen zweiten Vorsitzenden, der Hamburger Schriftstellerin Anna Maria Darboven³⁶⁵ (1882–1959), wurden zwei Stellvertreterinnen bestellt: Edith Mendelssohn Bartholdy, die Vorsitzende des drittgrößten Zweigvereins in Leipzig und Toni Schütte, die Vorsitzende des viertgrößten Zweigvereins in Bremen. Was die Schrift- und Kassenführung be-

³⁶²SUB H, DA:Br.: J 204, Astrid Isey an Ida Dehmel, 8.5.1931. — Lissy Susemihl–Gildemeister aus Bremen reagierte ebenfalls auf die Rücktrittsankündigung, doch nach Ansicht von Astrid Isey zu spät. — SUB H, DA:Br.: J 205, Astrid Isey an Ida Dehmel, 5.6.1931.

³⁶³SUB H, DA:Br.: J 204, Astrid Isey an Ida Dehmel, 8.5.1931.

³⁶⁴SUB H, DA:Br.: J 205, Astrid Isey an Ida Dehmel, 5.6.1931.

³⁶⁵Ehefrau von Arthur Darboven. Ihr Großvater war der Begründer der Kaffeefirma J. J. Darboven.

traf, konnte Ida Dehmel die wahlberechtigten Delegierten davon überzeugen, daß diese Personen weiterhin in ihrer Nähe wohnen sollten. Astrid Isey blieb im Amt der ersten Schriftführerin, Thekla Wallenstein übernahm erneut das Amt der ersten Kassenführerin. Ihnen beigelegt wurden als stellvertretende Schriftführerin die Kölner Vorsitzende Nina Andreae und als stellvertretende Kassenführerin die Vorsitzende aus Hannover Else Froelich.³⁶⁶ Mit der Neuwahl saßen nunmehr neben den drei Vertreterinnen der Hamburger Gemeinschaft, die unumstritten die mitgliederstärkste Ortsgruppe darstellte, Delegierte der großen Zweigvereine. Nur die Frankfurter Gemeinschaft gehörte trotz der hohen Mitgliederzahl nicht zum Hauptvorstand.

Bei der Wahl der beiden stellvertretenden Vorsitzenden plädierte Ida Dehmel für eine Person aus den fachspezifischen Berufsorganisationen, so daß eine Künstlerin die Vertretung der ersten Verbandsvorsitzenden hätte übernehmen können. Ihre Gründe für diese Präferenz: Die Fachvereine seien "die älteren Organisationen, die Grundfesten der Gedok"³⁶⁷. Außerdem vertrat sie die Ansicht: "Für die Gesamtheit der Gedok wirkt es besser, wenn eine der Vorsitzenden aus den Reihen der Künstlerinnen gewählt wird."³⁶⁸ Tatsächlich hätte die Wahl eines Mitglieds aus den wesentlich kleineren und im Verband eher bedeutungslosen Fachvereinen zur Folge gehabt, daß Ida Dehmel eine Person zur Seite gestanden hätte, die über einen geringen Einfluß im Gesamtverband verfügte. Anstelle einer Person aus den starken Gedok-Gruppen schlug Ida Dehmel die Malerin Dora Horn-Zippelius als ihre Stellvertreterin vor. Dabei scheint sie billigend in Kauf genommen zu haben, daß diese Vorsitzende des *Bundes badischer Künstlerinnen* Mitglied im *Kampfbund für deutsche Kultur* war.

Die Delegierten folgten jedoch nicht den Wünschen Ida Dehmels, sondern entschieden sich für Edith Mendelssohn Bartholdy und Toni Schütte. Die von ihr vorgeschlagene Gegenkandidatin konnte sich weder bei der Wahl zur zweiten noch zur dritten Vorsitzenden durchsetzen.³⁶⁹ Dora Horn-Zippelius war — als ob sie diese Niederlage vorausgesehen hätte — gar nicht erst zur Jahresversammlung nach Bremen gekommen³⁷⁰, obwohl sie in den Monaten davor zweimal von Ida Dehmel dazu aufgefordert worden war.³⁷¹

³⁶⁶Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931.

³⁶⁷Ebd.

³⁶⁸Ebd.

³⁶⁹Mendelssohn Bartholdy und Schütte wurden beide mit 9 Stimmen gewählt. Horn-Zippelius erhielt dagegen nur 4 Stimmen. — Ebd.

³⁷⁰Ihr Name wurde auf der Teilnehmerliste nicht vermerkt.

³⁷¹Ida Dehmel hatte Dora Horn-Zippelius vor dem Bremer Treffen schriftlich um die Teilnahme an der Jahresversammlung gebeten, besonders aufgrund des "Antrages II aus Leip-

Der Wahlausgang ist als Kompromiß zu werten: Unter Beibehaltung der bisherigen Regelung wurden gleichzeitig die Wünsche der Ortsgruppenvorsitzenden wie die von Ida Dehmel berücksichtigt. Darüber hinaus wurde ein offener Konflikt vermieden. Die neue Zusammensetzung schränkte aber die Macht der Gedok-Initiatorin ein. Ida Dehmel konnte nicht mehr mit der Ergebenheit aller Vorstandsmitglieder rechnen und mußte sich über größere örtliche Distanzen mit einflußreichen Frauen absprechen. Edith Mendelssohn Bartholdy, Toni Schütte, Nina Andreae und Else Froelich wollten ihre eigenen Lokalvereine im Vorstand der *Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen* vor allem deswegen besser vertreten sehen, um Vorstandsbeschlüsse aus Hamburg, die oftmals als Diktat empfunden wurden, zu beeinflussen. Die stellvertretenden Vorstandsdamen beanspruchten mehr Mitspracherechte und verlangten nach einer stärkeren Kontrolle. Die Führungsrolle der *Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Ortsgruppe Hamburg* war damit gebrochen, obwohl weiterhin vier Hamburgerinnen ein Amt im geschäftsführenden Verbandsvorstand ausübten.

Nachdem die Malerin Dora Horn-Zippelius als Vertreterin der Fachvereine im Verbandsvorstand nicht akzeptiert worden war, hatten die alten Berufsvereine weniger Stimmenanteile im Spitzengremium der Dachorganisation. Die Bevormundung und die Verdrängung der kleinen Traditionsvereine nahm damit seinen weiteren Lauf. Das Verhältnis der Gedok-Gründungen zu den Fachvereinen gestaltete sich seit längerer Zeit schwierig. Edith Mendelssohn Bartholdy beklagte, daß "keine enge Verbindung mit den Fachvereinen"³⁷² bestehe und die Leipziger Ortsgruppe auch keine Mitteilungen von den alten Zweigvereinen erhalte. Sie beschwerte sich außerdem über das Ungleichgewicht in der Mitgliederversammlung. Ihr gefiel es nicht, daß den größeren Vereinen genauso wie den kleinen Malerinnengruppen nur eine Stimme zustand.

zig". Ida Dehmel: "Ich weiß noch nicht, wer sonst von den Fachvereinen kommt. Jedenfalls wirkt Ihre ruhige und dabei sehr bestimmte Art immer stark auf die Teilnehmerinnen und daher sind Sie bei diesem Punkt der Tagesordnung geradezu un[en]tbehrlich". — Privatarchiv Adelhard Zippelius, Postkarte, ohne Datum (wahrscheinlich 1931). — Eine weitere Aufforderung erging im Juli 1931 an die Karlsruher Vorsitzende, nachdem diese Dehmel nicht geantwortet hatte: "Liebe Frau Horn-Zippelius, wenn ich nur wüßte, warum Sie sich vollkommen ausschweigen! ... Aber dieses ganze Jahr, seit Frankfurt, haben Sie mir ... keinen Buchstaben zu lesen gegeben. ... Jetzt müssen Sie mir aber schreiben, ob Sie bereit sind, das Amt im Wahlausschuss anzunehmen. Sagen Sie um Gottes Willen Ja. Es handelt sich ja um eine Nichtigkeit ...". — Privatarchiv Adelhard Zippelius, Schreiben von Ida Dehmel an Dora Horn-Zippelius, 6.7.1931.

³⁷²Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931.

Aufgrund dieser Debatte wurde auf der Jahresversammlung 1931 beschlossen: "In Zukunft sollen keine Fachverbände mehr geschlossen aufgenommen werden, es sei denn, daß sie sich verpflichten, sich auf das Gedokprinzip umzustellen. Es dürfen keine Gruppen aufgenommen werden, die sich erst zusammengeschlossen haben, um sich der Gedok anzuschließen."³⁷³ Diese Regelung bedeutete, daß Vereinigungen, die nicht vom Gedok-Verband gegründet worden waren, nicht mehr aufgenommen wurden. Für die Zukunft war damit Zuwachs aus den Reihen der Malerinnen- oder Schriftstellerinnenvereine ausgeschlossen. Der Beschluß konnte durchaus als Signal aufgefaßt werden: Die herkömmlichen Berufsvereinigungen wurden beim Aufbau des Gedok-Verbandes als störend empfunden.

"Von allen Verhandlungen, die künstlerische Fragen betreffen, laufend zu unterrichten". Die künstlerischen Beiräte

Anstelle von Vertreterinnen aus den Fachvereinen installierte die Mitgliederversammlung 1931 künstlerische Beiräte. Der Vorstand des Verbandes sollte zukünftig unterstützt werden von den Fachbeiräten Elena Gerhardt (†1931 oder 1932) für den Bereich Musik, Ina Seidel (1885–1974) für Literatur, Luise Dumont (* 1864) für die darstellende Kunst, Emmy Roth (*1885) für das Kunstgewerbe und Charlotte Berend–Corinth (1880–1967) für die bildende Kunst. Mit der Berufung dieser Beiräte wurden die Künstlerinnen von den geschäftsführenden Vorstandsaufgaben entlastet; Kunstfreundinnen übernahmen diese Arbeit.³⁷⁴ Diese Art von Arbeitsteilung entsprach der Auffassung Ida Dehmels, daß sich wahres Künstlertum und organisatorische Begabung gegenseitig ausschließen würden. Allenfalls könnten Künstlerinnen das Opfer bringen, beratend mitzuwirken.³⁷⁵

Der Beirat wurde als zusätzliches Vorstandsorgan für spezielle Aufgaben bestellt. Es war vorgesehen, ihn "...von allen Verhandlungen, die künstle-

³⁷³Ebd.

³⁷⁴Leider mußten einige Ortsgruppen die Erfahrung machen, daß sich ihre kunstliebenden Mitglieder nicht in dem erhofften Umfang für die Gemeinschaft engagierten. So klagte zum Beispiel die Ortsgruppe in Mannheim im Jahre 1931: "Im übrigen ist bedauerlicherweise festzustellen, daß unsere Kunstfreundinnen so ziemlich versagen, wenn Erwartungen auf ihre ideelle Wirksamkeit gestellt werden." — Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931. — Im Jahre 1932 wurde sogar darüber diskutiert, ob die Aufgaben der Kunstfreundinnen nicht allgemein festgelegt werden sollten. Der Antrag fand keine Mehrheit. Statt dessen erging der Rat an die lokalen Gruppen, "ihr Bestes [zu] tun, um sie [die Kunstfreundinnen] zur festen Mitarbeit zu erziehen." — Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932.

³⁷⁵Vgl. von Waldersee, Geschichte der GEDOK. In: Gegenlicht, S. 150.

rische Fragen betreffen, laufend zu unterrichten und sein[en] Rat zu hören. Die Mitglieder des Beirates sind zu den Jahresversammlungen einzuladen. Auf Wunsch und nach Möglichkeit ist ihnen freie Hin- und Rückreise aus der Kasse der Dachorganisation zu gewähren.”³⁷⁶

Die berufsspezifischen Fachgruppen

Die künstlerischen Beiräte des Dachverbandes hingen eng mit den sogenannten Fachgruppen zusammen, welche als Arbeitskreise zu begreifen sind. In den lokalen Gedok-Vereinigungen bildeten einzelne Berufsgruppen Unterabteilungen, die Fachgruppen genannt wurden. Die Trennung nach Berufssparten setzte bereits 1928 ein. In Hamburg organisierten sich zum Beispiel als erstes die Musikerinnen und die Schriftstellerinnen in jeweils eigenen Fachkreisen.

Margarethe Cordes (1898–1996) notierte, wie sich die Hamburger Schriftstellerinnen zu einer “Arbeitsgemeinschaft” fanden. “Es war im Saal ein ziemliches Durcheinander mit den verschiedenen Kunstsparten”, erinnerte sich die Autorin von Laienspielen, die im Sommer 1928 einer öffentlich ausgeschriebenen Einladung des *Bundes Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* in den Hamburger Hof gefolgt war.³⁷⁷ “Ich erfuhr . . . im Gespräch, daß die Musikerinnen sich bereits zu einer Arbeitsgruppe zusammengeschlossen hatten. ‘Und die Schriftstellerinnen?’ ‘Bislang noch nicht’, sagte sie, aber das ist wirklich ein guter Gedanke, den ich gleich verwirklichen werde.”³⁷⁸ So kam es, daß auf dieser Zusammenkunft eine eigene Arbeitsgruppe für die literarisch tätigen Frauen eingerichtet wurde.³⁷⁹

³⁷⁶Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931. — Wahrscheinlich besaßen die künstlerischen Beiräte kein Wahlrecht. Während sich der siebenköpfige geschäftsführende Vorstand im Frühjahr und im Herbst traf, nahmen die Beiräte nur im zweiten Halbjahr an der Versammlung teil.

³⁷⁷Margarethe Cordes schrieb: “. . . ich . . . landete in einem großen Raum, wo viele elegante Damen Kaffeetrinkend und eifrig plaudernd an kleinen Tischen saßen. Eine elegante Dame rauschte auf mich zu, als ich zagend in der Menge stand. . . . Meine Nachbarin, auch eine sehr elegante Dame, stellte sich mir als Frau Darboven vor, ich erfuhr, daß sie zu den Schriftstellerinnen gehöre und philosophische Schriften veröffentlichte.” — SUB H, NL Hertha Borchert, Bba 80, Gründung der Arbeitsgemeinschaft der Schriftstellerinnen.

³⁷⁸Ebd. — Vgl. *Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur*, 25. Jg., 10. Heft, 1.2.1929.

³⁷⁹Nachdem Anna Maria Darboven die Anregung, auch für die Schriftstellerinnen einen Arbeitskreis einzurichten, aufgenommen hatte, klingelte Ida Dehmel “mit einer Glocke und verkündete, die Schriftstellerinnen möchten sich in einem Nebenraum zusammenfinden. Und da waren sie nun, so etwa 16 schriftstellernde Damen Frau Darboven ergriff nun das Wort und schlug die Gründung einer Arbeitsgemeinschaft vor.” — SUB H, NL Hertha Borchert,

Die Hamburger Schriftstellerinnengruppe gab sich eigene Statuten, in denen sie die inhaltliche Arbeit wie den Wahlmodus für die Leitung und die Schriftführung festlegte.³⁸⁰ Im Paragraph 1 der "Statuten der Schriftstellerinnengruppe des Bu Ha Kü Ku" wurden die Aufgaben einer Fachgruppenleiterin beschrieben: "Die Gruppe erhält eine Leiterin, die in der Lage ist eigene Vorschläge zur Ausgestaltung der Arbeitsgemeinschaft der Schriftstellerinnen zu machen und die Mitglieder bei Schwierigkeiten zu beraten. Sie muß Mitglied der Gruppe sein, möglichst eine anerkannte Schriftstellerin, die Verbindung zu Verlagen hat und Organisationstalent besitzt. Aktiv muß sie sich für die Gruppe einsetzen und kann sich, falls notwendig, freiwillige Helferinnen aus der Gruppe erwählen. Günstig wäre es, wenn Sie die Gruppe in Notfällen mit Geldmitteln unterstützen könnte, doch ist dies keine Bedingung."³⁸¹ Die literarische Arbeitsgemeinschaft traf sich unter der Leitung von Anna Maria Darboven jede Woche. Die Schriftstellerinnen lasen sich gegenseitig aus ihren Werken vor. Oder es wurden Vorträge mit anschließender Diskussion veranstaltet. Man traf sich entweder in den Räumen der Künstlerinnengemeinschaft oder privat. Besonders beliebt waren Zusammenkünfte in den herrschaftlichen Häusern von Anna Maria Darboven oder Maria Pieper. Die Gruppe erarbeitete jedes Jahr ein Programm für einen öffentlichen Nachmittag und leistete so einen Beitrag zu den Veranstaltungen der Hamburger Ortsgruppe.

Margarethe Cordes genoß es sehr, in der Arbeitsgemeinschaft andere Schriftstellerinnen und deren Arbeit kennenzulernen.³⁸² Die persönlichen Bindungen überdauerten die Auflösung der Gedok-Gemeinschaft Hamburg und den Zweiten Weltkrieg.³⁸³ Im Jahre 1931 existierten in Hamburg neben den

Bba 80, Gründung der Arbeitsgemeinschaft der Schriftstellerinnen.

³⁸⁰SUB H, NL Hertha Borchert, Bba 80, Die Statuten der Schriftstellerinnengruppe des Bu Ha Kü Ku.

³⁸¹Ebd.

³⁸²Es waren außer Margarethe Cordes u. a. folgende Schriftstellerinnen in der Fachgruppe vertreten: Maria Zenner, Anna von Zeromsky, Erna Seegert, Gretchen Sierk, Maria Mittelstaedt, Anna Maria Darboven, Käthe Golde, Hertha Borchert und Maria Pieper.

³⁸³Nach den Berichten von Margarethe Cordes traf sich die Arbeitsgemeinschaft der Schriftstellerinnen auch während des Dritten Reiches. "Die ganzen Kriegsjahre hindurch hat Frau Darboven die Arbeitsgruppe zusammengehalten als die gesamte Gedok im Krieg durch eine kommissarisch eingesetzte Leiterin gesprengt wurde, die sich nationalsozialistische Mithelferinnen erwählte. Wir blieben zusammen bei Luftangriffen und Fliegeralarm, und gingen Heim von Hof Bockhorst, die Seele erfüllt mit dichterischen Gedanken, den Korb mit Eiern und Kücken und die Hand mit einem bunten Blumenstrauß." — SUB H, NL Hertha Borchert, Bba 80, Gründung der Arbeitsgemeinschaft der Schriftstellerinnen. — Anna Maria Darboven wohnte auf dem Hof Bockhorst.

Fachgruppen der Schriftstellerinnen und der Musikerinnen³⁸⁴, eine Fachgruppe für Rezitatorinnen und eine “soziale Arbeitsgemeinschaft”³⁸⁵, die die Aufgabe übernahm, zwischen den Künstlerinnen und den Kunstfreundinnen zu vermitteln.

Nachdem auch die anderen Ortsgruppen dazu ermuntert worden waren, Fachgruppen einzurichten (wenn sie nicht schon seit ihrer Gründung Arbeitsgemeinschaften unterhielten), berichteten die Verantwortlichen auf dem Treffen 1931 von ihren Bemühungen: Toni Schütte bestätigte für Bremen die Bildung von Fachgruppen mit “eigene[r] künstlerische[r] und wirtschaftliche[r] Verwaltung” im vergangenen Jahr. An den Fachgruppenabenden ginge es darum, die “besonderen Interessen” der Bremer Künstlerinnen zu besprechen, während auf den Gesamtsitzungen “Vorschläge, Programme und Wünsche dem Hauptvorstand unterbreitet” würden. Die Bremer Ortsgruppenvorsitzende begrüßte den engeren Zusammenschluß der einzelnen Mitglieder, da nun jede Künstlerin zu Gehör komme. Sie wies aber auch auf die Gefahren der Gruppenbildung hin: Es könnten sich einzelne Interessen “zu stark” zusammenschließen, was einem “ungezwungenen gesellschaftlichen Austausch Aller schade”³⁸⁶. Um dies zu vermeiden, wurde in Bremen eine für alle Mitglieder offene monatliche Teeveranstaltung eingeführt.

Entsprechende Facheinheiten formierten sich auch in Frankfurt, Leipzig, Köln und Mannheim.³⁸⁷ Die Vereinsstrukturen der kleineren Korporationen

³⁸⁴Diese unterhielten seit 1931 ein eigenes Orchester und ein Vokal-Doppelquartett.

³⁸⁵Seit September 1930. — Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931.

³⁸⁶Ebd.

³⁸⁷Die Frankfurter Gemeinschaft ließ sich nach Aussagen von Martha Levy im November 1930 zur Fachgruppenbildung anregen. Hier entstand eine straffe Organisation von sechs Fachgruppen: Musik, bildende Kunst, Kunsthandwerk, Literatur, Theater und Tanz. Die Fachgruppen für Tanz und für Literatur kamen erst 1931 zustande. In den fachspezifischen Kreisen fielen nun die Entscheidungen in künstlerischen Angelegenheiten unter Beteiligung der ersten und zweiten Vorsitzenden der Frankfurter Ortsgruppe. Die Fachgruppenleiterinnen trafen sich monatlich in der Vorstandssitzung.

Die Leipziger Gedok-Gemeinschaft entfaltete ebenfalls ein reiches Gruppenleben. Einhalb Jahre nach ihrer Gründung hatten sich folgende Berufssparten herausgebildet: die Fachgruppe bildende Kunst mit 16 Künstlerinnen, die Fachgruppe Kunsthandwerk mit 46 Künstlerinnen (darunter 7 Gebrauchsgrafikerinnen und 3 Fotografinnen), die Fachgruppe Literatur mit 4 Künstlerinnen, die Fachgruppe Musik mit 49 Künstlerinnen, die Fachgruppe Schauspiel und Vortrag mit 7 Künstlerinnen, die Fachgruppe Tanz und Gymnastik mit 10 Künstlerinnen, die Fachgruppe Wissenschaft und Unterricht mit 64 Mitgliedern (diese Fachgruppe setzte sich aus unterrichtenden Künstlerinnen, Akademikerinnen, Bibliothekarinnen und Pädagoginnen zusammen) und die Fachgruppe Kunstfreundinnen mit 216 Mitgliedern.

In Köln gab es Fachgruppen für bildende Kunst, Bühne, Kunsthandwerk, Musik, Schrifttum sowie Tanz und Gymnastik. Diesen Fachgruppen standen jeweils eine Kunstfreundin

ließen keine Arbeitsgemeinschaften der Kunstgattungen zu. Die Gemeinschaft in Heidelberg zum Beispiel organisierte deshalb ihre Treffen so, daß sich einmal im Monat ausschließlich die Künstlerinnen trafen, bei der zweiten Zusammenkunft stießen die Kunstfreundinnen hinzu.³⁸⁸

Die Einbindung der Fachvereine in das vorgegebene Fachgruppen-Schema gestaltete sich noch schwieriger. Da die Mitglieder in der Regel alle der gleichen Berufssparte angehörten, entfielen Fachgruppen.

Die Strukturierung der lokalen Gemeinschaften durch die Bildung von Fachgruppen führte einerseits zu einer Vereinheitlichung der lokalen Mitgliedsvereine, andererseits leistete sie einer Hierarchisierung der Vereinsarbeit Vorschub. Mancherorts bildete sich eine Art "Verein im Verein" heraus, wie zum Beispiel in Hannover, wo die Fachgruppen eigene Monats-, Jahres- und Kassenberichte erstellten. Auf der anderen Seite versuchte man, größtmögliche Transparenz in den Entscheidungsgremien zu erzeugen. Die niedersächsische Ortsgruppe organisierte sich beispielsweise so, daß neben den künstlerischen Beiräten auch drei bis fünf Künstlerinnen aus den Fachgruppen an den monatlichen Vorstandssitzungen teilnahmen. So konnten in einer Runde von 20 bis 25 Personen Entscheidungen auf einer breiten Basis getroffen werden. Damit erhielt jedes Mitglied Gelegenheit, Informationen aus anderen Entscheidungsebenen zu erhalten und das Vereinsgeschehen mitzugestalten. Und vor allem die Künstlerinnen erhielten die Gelegenheit, an den Beratungen stärker beteiligt zu werden. Dieses Modell empfahl Else Froelich auch den anderen Zweigvereinen.

Die Straffung der Verbandsorganisation wird auch verdeutlicht durch das Vorhaben des Jahres 1931, alle kunsttätigen Mitglieder in einer Kartei, der sogenannten Kartothek, zu erfassen. Diese sollte das künstlerische Potential der *Gedok* verwalten, Informationen bündeln und deren Bearbeitung zentralisieren. Auf der Generalversammlung wurde beschlossen, daß jede Ortsvereinigung eine für alle Gedok-Gruppen einheitlich gestaltete Kartothek ihrer Mitglieder mit Angabe von Namen, Adresse, Telefonnummer und Beruf anzulegen habe. Die

und ein bis drei Künstlerinnen vor. Die Kunstfreundinnen unter der Leitung von Tilla von Schnitzler, Dora Pferdenges, Lina Grünbaum und Lotte Scheibler bildeten eine eigene Gruppe.

In Mannheim trafen sich die Malerinnen zum Aktzeichnen, Musikerinnen veranstalteten Musikabende. — Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931; Amtsgericht Köln, Generalversammlung der Ortsgruppe Köln, 2.2.1931.

³⁸⁸Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931. — Die Ortsgruppe Heidelberg zählte im Jahre 1931 125 Mitglieder.

Daten sollten ohne negative Vermerke versehen werden. Es blieb aber jeder Ortsgruppen-Vorsitzenden überlassen, ein empfehlendes Wort hinzuzufügen. Als Betreuerin war Nina Andreae, die Vorsitzende in Köln, vorgesehen. Änderungen bei den "Kartothek-Karten" sollten dem geschäftsführenden Vorstand einmal monatlich mitgeteilt werden. Der Plan wurde jedoch gleich nach seiner Verabschiedung zurückgestellt und erst 1932 in Angriff genommen.³⁸⁹

"Von Fall zu Fall". Der Platz der Einzelmitglieder

Besonders um anerkannten Künstlerinnen den Beitritt in die Spitzenorganisation zu erleichtern, wurde 1931 die Frage der Einzelmitgliedschaft diskutiert. Denn die *Gedok* hoffte, auch diejenigen kunstausübenden Frauen gewinnen zu können, die zwar aufgrund ihres Erfolgs nicht auf die weiblichen Kunst-korporationen und die Resonanz von organisierten Kunstfreundinnen angewiesen waren, sich aber bewußt in die Tradition weiblichen Kunstschaffens stellen wollten.³⁹⁰ Außerdem sollten Interessierte, die nicht in der Nähe einer Ortsgruppe wohnten, die Gelegenheit erhalten, Mitglied des Gedok-Verbandes zu werden. Um potentielle Mitglieder direkt ansprechen zu können, bat der geschäftsführende Vorstand abermals die Vorsitzenden der Ortsgruppen um Adressen von Künstlerinnen. Charlotte Berend-Corinth hatte bereits eine Liste von Malerinnen aufgestellt, die zum Eintritt in die *Gedok* aufgefordert werden sollten.

Über die Beitrittsmöglichkeit einzelner Frauen gab es auf der Jahrestagung in Bremen eine rege Diskussion. Unterschiedliche Auffassungen herrschten insbesondere in der Frage, ob Einzelmitglieder der Dachorganisation oder den Ortsgruppen beitreten sollten. Ida Dehmel favorisierte den Beitritt in den übergeordneten Verband, da sie glaubte, daß viele Künstlerinnen zwar zu den Zielen der *Gedok* standen, doch keiner Ortsgruppe angehören wollten. Die Mitgliedsversammlung entschied, die Werbeaktion fortzusetzen, jedoch mit der Einschränkung, daß Einzelmitglieder "nach Möglichkeit in die ihnen zunächst gelegene Ortgruppe eintreten"³⁹¹ sollten. Diese Sprachregelung ließ einen ge-

³⁸⁹Amtsgericht Hamburg, Protokolle der Jahresversammlungen 1931 und 1932.

³⁹⁰So bemängelte zum Beispiel Ida Dehmel, als eine geplante Wanderausstellung abge-sagt werden mußte, "daß einige der Ortsgruppen noch nicht alle Malerinnen von bester Qualität zur Mitgliedschaft gewonnen" hätten. Die Wanderausstellung war von Charlotte Berend-Corinth zusammengestellt worden. Die Metallkünstlerin Emmy Roth hatte eindringlich davon abgeraten, die Ausstellung weitergehen zu lassen, "da noch zu viel prominente Künstlerinnen der Gedok bisher nicht angehören." — Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931.

³⁹¹Ebd.

wissen Entscheidungsspielraum. Der Kompromiß offenbart aber, daß Ida Dehmels Vorschlag die Delegierten nicht überzeugt hatte.

Die Debatte berührte auch die Frage, wie bei einem Umzug mit der Ortsgruppenzugehörigkeit zu verfahren sei. Auch in diesem Punkt konnten sich die Frauen nicht einigen und begnügten sich mit einem Gummiparagraphen: Es sollte “von Fall zu Fall entschieden werden, ob ein Übertritt in die andere Ortsgruppe wünschenswert”³⁹² sei.

“Von Apfelbäumen sind keine Birnen zu erwarten”. Der Diskurs um das künstlerische Leistungsniveau

Nach den ersten erfolgreichen Jahren, in denen die jungen Gedok-Gemeinschaften einen großen Mitgliederzuwachs verzeichnen konnten, achteten die Korporationen verstärkt auf einen gehobenen Qualitätsstandard. Die Vorsitzende aus Leipzig kritisierte auf der Generalversammlung 1931 die “verschiedene Auffassung des Qualitäts-Gedankens”³⁹³ in den einzelnen Zweigorganisationen. Es wurde bemängelt, daß die Fachvereine in Stuttgart und Düsseldorf ein sehr strenges Aufnahmeverfahren anwenden, während andere Gemeinschaften weniger selektiv vorgehen und auch Berufsanfängerinnen und unbekanntes Künstlerinnen ein Forum bieten würden. Ida Dehmel ließ diese Vorwürfe nicht gelten. Sie nahm die unterschiedlichen Bewertungen in Kauf und verwies darauf, “daß es keine ‘Qualitätsnorm’ ”³⁹⁴ gebe. Sie berief sich auf die Losung, “daß die Leistungen, mit denen die Gedok an die Öffentlichkeit trete, das beste Niveau jeder Gruppe zeigen”³⁹⁵ sollten. Trotz unterschiedlicher Maßstäbe der Anschlußvereine bei der Aufnahme kunsttätiger Mitglieder sollte das Prinzip gelten: “Alles, was von künstlerischen Leistungen der Öffentlichkeit gezeigt wird, muß weitgehensten Ansprüchen genügen.”³⁹⁶

Die Frage nach dem künstlerischen Leistungsniveau schob sich zu Beginn der 1930er Jahre verstärkt in den Vordergrund. Zum Beispiel hatte die Hamburger Schriftstellerin Maria Mittelstaedt bereits Ende 1929 Ida Dehmel vorgeworfen, “zu kritiklos gegenüber den Aufführungen”³⁹⁷ des *Bundes Hamburger Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* zu sein. Wie sie geantwortet hat,

³⁹²Ebd.

³⁹³Ebd.

³⁹⁴Ebd.

³⁹⁵Ebd.

³⁹⁶Nachrichtenblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine, 11 Jg., Nr. 11, 1931. — Entgegen ihrer bisherigen Gepflogenheit unterschrieb Ida Dehmel diese Vereinsmitteilung mit ihrem Pseudonym *Coba Lenz*.

³⁹⁷SUB H, DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer, 18.12.1929.

schrieb Ida Dehmel ihrer Schwester in Mannheim: "Ich sage ihr immer wieder, daß man von Apfelbäumen keine Birnen erwarten darf. Künstlerinnen zweiten Ranges wollen auch einmal gehört werden; man muß sich nur von vorneherein anders einstellen."³⁹⁸

Nach negativen Erfahrungen mit Pressekritik auf die Veranstaltung "Frauen um Goethe" am 16. März 1932 wurde Ida Dehmel vorsichtiger und lehnte einen öffentlichen Schriftstellerinnenabend in Hamburg, den Anna Maria Darboven vorgeschlagen hatte, ab: "Wir haben nicht genug unbedingt Gutes . . . , und nur um unseren Mitgliedern zu schmeicheln dürfen wir uns der Gefahr einer strikten Ablehnung durch die Presse nicht aussetzen."³⁹⁹

Die Malerin Alexandra Povòrina trat im November 1930 vorübergehend aus der *Gedok Köln* aus, weil sie das zu niedrige Niveau der Veranstaltungen nicht akzeptieren wollte. Ihrer Meinung nach waren diese für eine Mittelstandsschicht gedacht und nur auf finanziellen Erfolg ausgerichtet.⁴⁰⁰ Else Froelich stellte auf dem Delegiertentreffen in Bremen fest, es sei gar nicht so einfach, "die Verantwortung für die einzelnen Gruppen zu tragen, weil der Fehler" gemacht worden sei, Künstlerinnen aufzunehmen, "die bei näherer Betrachtung auf diese Bezeichnung keinen Anspruch erheben" könnten. "Gerade diese Künstlerinnen haben sich von der Gedok große Vorteile versprochen und sind nun enttäuscht und machen uns das Leben schwer."⁴⁰¹

Um weniger geübten und unbekanntem Künstlerinnen ein Forum zu bieten, traf man sich in vielen Städten privat. Hier waren die Kunstfreundinnen aufgerufen, ihre Häuser zu öffnen. In diesem Rahmen sollte es nach Ansicht von Edith Mendelssohn Bartholdy möglich sein, angemessen zu kritisieren. In Leipzig fanden zum Beispiel viele kulturelle Darbietungen in einem kleinen Kreis statt, zu dem nur ausgewählte Gäste hinzugezogen wurden. Die *Gedok Leipzig* trat aus diesem Grund kaum öffentlich in Erscheinung und falls doch, dann nur, wenn ein entsprechend hohes künstlerisches Niveau geboten werden konnte.⁴⁰² Einen wichtigen Schritt bedeutete daher die Ausstellung Leipziger

³⁹⁸Ebd. — Freilich existierten seit 1928 zum Beispiel Regelungen, daß "Musikerinnen, die bei Veranstaltungen mitwirken woll[t]en, von einer Sachverständigenkommission nach Vorspiel zugelassen werden müssen". — Von Waldersee, Geschichte der GEDOK. In: Gegenlicht, S. 150.

³⁹⁹Privatarchiv Elisabeth Höpker-Herberg, Schreiben von Ida Dehmel an Anna Maria Darboven, 8.8.1932.

⁴⁰⁰Vgl. Münster, Rheinische Expressionistinnen, S. 39f.

⁴⁰¹Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931.

⁴⁰²Ebd.; Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, Ortsgruppe Leipzig e. V., Jahresbericht 1931. — Auch in Köln gab es private Veranstaltungen. Da es nicht möglich war, diese für sämtliche Ortsgruppenmitglieder zu öffnen,

Malerinnen, Bildhauerinnen und Grafikerinnen im Mai 1931 im Kunstverein Leipzig.⁴⁰³

Der Verband bemühte sich um das Image, „geistige und wirtschaftliche Förderung künstlerischer Frauenarbeit von Qualität“⁴⁰⁴ zu betreiben. Es war das Ziel, den Namen *Gedok* mit hochrangiger Kunst zu verbinden. Deshalb erging immer wieder von Neuem die Mahnung, nur beste Darbietungen und Präsentationen zu fördern.⁴⁰⁵

Außerdem sollte auch bei der Aufnahme von Mitgliedern darauf geachtet werden, daß von den Ortsgruppen „nicht zu viele Mitläufer, die nur aus gesellschaftlichen Gründen“⁴⁰⁶ Mitglied werden wollten, aufgenommen wurden.

Um den künstlerischen Standard durch Konkurrenz zu heben und vorbildliche Leistungen auszuzeichnen, machte die Ortsgruppe Hannover auf der Jahrestagung 1931 den Vorschlag, sogenannte Gedok-Preise für Malerei, für Bildhauerei und für kunstgewerbliche Erzeugnisse zu vergeben. Bereits im Vorjahr hatte die Vorsitzende Else Froelich aufgerufen, dem Dilettantismus entgegenzutreten und die hochwertige Arbeit stärker zu unterstützen. Die Kunstfreundinnen in Hannover forderte sie auf, trotz der Weltwirtschaftskrise keine minderwertigen und billigen Produkte, sondern die wertvolleren Artikel aus den Werkstätten der Mitglieder zu kaufen.⁴⁰⁷

Die Idee, gute Arbeiten auszuzeichnen, wurde in abgewandelter Form 1932 verwirklicht. Die Frauen beschlossen Qualitätssiegel einzuführen. Das Gedok-Siegel sollte auf Kunstgewerbeausstellungen gelungene Werkstücke als Gedok-Leistung sichtbar machen und weniger geglückte Arbeiten aussondern. Für die-

wurde ab 1931 versucht, die Mitgliedsfrauen in alphabetischer Reihenfolge einzuladen. — Amtsgericht Köln, Protokoll der Generalversammlung der Ortsgruppe Köln, 2.2.1931.

⁴⁰³Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, Ortsgruppe Leipzig e. V., Kunstausstellung 1931. Ausstellungskatalog, Leipzig 1931.

⁴⁰⁴Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, 26. Jg., 8. Heft, 15.1.1930.

⁴⁰⁵So beeilte sich zum Beispiel die Frankfurter Gemeinschaft im Jahre 1931, der Meldung, es sei die Gründung eines Frauenchores geglückt, hinzuzufügen: „Hohes künstlerisches Niveau ist bei all diesen Veranstaltungen Selbstverständlichkeit. Die Ortsgruppe hat sich ihren Platz bei der Presse vollkommen erobert und wird als Kulturträger respektiert“. — Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931.

⁴⁰⁶Amtsgericht Köln, Protokoll der Generalversammlung der Ortsgruppe Köln, 2.2.1931. — Die Vereinigung in Köln setzte deshalb in ihrer Satzung 1931 fest, daß der Antrag zur Aufnahme von kunsttätigen Frauen schriftlich unter Berufung auf zwei Mitglieder erfolgen mußte. Nur nach Anhörung des Fachgruppen-Beirates und dem Nachweis künstlerischer Leistungen wurden neue Mitglieder akzeptiert.

⁴⁰⁷Vgl. Katenhusen, Gedok-Künstlerinnen und -Kunstfreundinnen Hannover. In: Adelige, Arbeiterinnen . . . , S. 222.

sen Zweck mußten 10000 Silberplaketten hergestellt werden. Die Ortsgruppen wurden dazu verpflichtet, “die Anbringung dieser Plakette nur Künstlerinnen zu gestatten, die Qualitäts-Arbeiten schaffen.” Bei “minderwertigen Leistungen” drohte die “Entziehung der Plakette durch die Ortsgruppe”⁴⁰⁸.

Die Debatte um das künstlerische Niveau der angeschlossenen Vereine wurde ab 1931 verstärkt unter dem Aspekt der verbandsinternen Normierung geführt. Denn die Vereinheitlichung der Verbandsstrukturen wurde durch die differierenden künstlerischen Standards, mit denen die lokalen Gemeinschaften an die Öffentlichkeit gingen, erschwert. Der Konflikt um die unterschiedlichen Leistungsniveaus der Mitgliedsvereine und ihrer Künstlerinnen konnte jedoch nicht gelöst werden. Es mußte bei Appellen zur Qualitätssteigerung bleiben.

Auf der Generalversammlung des Jahres 1932 wurde nochmals betont, daß bei “allen an die Öffentlichkeit gelangenden Gedok-Leistungen ... strengste Jury erforderlich” sei. Die Ortsgruppen erhielten die Aufforderung, in ihren Satzungen auf den Qualitätsaspekt hinzuweisen.⁴⁰⁹ Außerdem sollten die Ortsgruppen in Zukunft in ihre Statuten aufnehmen, daß “die Qualitätsarbeit auf allen Gebieten der Kunst zu fördern eine der Aufgaben der Gedok”⁴¹⁰ sei. Dieses Ziel nahm auch die *Reichs-Gedok* in ihre Satzung auf. Sie setzte nunmehr “die Förderung der Qualität in der künstlerischen Frauenarbeit” an die erste Stelle. Daneben betrachtete sie die “Wahrung der wirtschaftlichen und ideellen Interessen der Künstlerinnen in der Öffentlichkeit und die Pflege der Verbindung zwischen Künstlerinnen und Kunstfreundinnen”⁴¹¹ als ihre Aufgabe.

Die Kontakt- und Gemeinschaftspflege von kunstausübenden und kunstfördernden Frauen, welche in den Anfangsjahren der *Reichs-Gedok* im Zentrum der Organisationstätigkeit von Ida Dehmel gestanden hatte, rückte durch die neu bewertete Qualitätsförderung in den Hintergrund. Der Verband begann, die Künstlerin und ihre Werkergebnisse in den Mittelpunkt zu stellen.

⁴⁰⁸Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932.

⁴⁰⁹Die neue Regelung ging auf einen Antrag der Ortsgruppe Köln zurück, der jedoch erst nach wesentlichen Änderungen angenommen wurde. Die Formulierung eines entsprechenden Paragraphen wurde jeder Gruppe selbst überlassen. — Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932.

⁴¹⁰Ebd.

⁴¹¹Amtsgericht Hamburg, Satzung der Reichs-Gedok 1932. — Die Ortsgruppe Köln übernahm zum Beispiel den Wortlaut der Verbandssatzung. — Amtsgericht Köln, Satzung der Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen (Ortsgruppe Köln) 1931, Paragraph 3.

In den Jahren 1927 bis 1931 entwickelte sich der Gedok-Verband zu einem großen Frauennetzwerk. Unter dem Namen *Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen* sammelten sich über 3000 kunstschaftende und kunstfördernde Personen. In diesen frühen Verbandsjahren wird besonders das Ringen um die Gestalt der Organisation sichtbar. Die Diskussionen entzündeten sich an der Frage der künstlerischen Leistungsfähigkeit und an der unterschiedlichen Struktur der angeschlossenen Vereine. In diesem Veränderungsprozeß gelang es Ida Dehmel nicht, die Mehrheit der Ortsgruppenvorsitzenden hinter sich zu sammeln. Die Leitungen der mitgliederstarken Lokalvereine, die nach dem Gedok-Muster gegründet wurden, versuchten, mehr Einfluß auf die Verbandsentscheidungen zu gewinnen. Hinter diesem Streben stand gleichzeitig auch der Wille, die Arbeit der *Gedok* zu professionalisieren⁴¹² und stärker von der Verbandsspitze her zu organisieren. Dazu gehörte auch die Vereinheitlichung und die Normierung der angeschlossenen Mitgliedsvereine.

Die *Gedok* wandelte sich zunehmend von einer gemeinschaftsstiftenden Vereinigung zu einem Instrument, das es sich zum Ziel machte, weibliche Spitzenleistungen zu managen. Die Modernisierungsbestrebungen sorgten für eine straffere Organisation des Verbandes. Diese Entwicklung erleichterte es im Jahre 1933 den Nationalsozialisten, die Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen als eine Verwaltungseinheit in ihren Kulturapparat einzubauen.

3.3 Reichs-Gedok: Verband der Gemeinschaften Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen 1931 bis 1932

Im Jahre 1932 sollte die jährliche Generalversammlung vom *Bund badischer Künstlerinnen* organisiert werden. Ida Dehmel kamen bereits zu Beginn des Jahres Zweifel, ob die bevorstehende Herbstversammlung in Karlsruhe würde stattfinden können, denn es gab erste Anzeichen, daß es mit dem Tagungsort Schwierigkeiten geben könnte. Sie schrieb deshalb im Januar 1932 der badi-

⁴¹²So besuchten 1931 zum Beispiel 20 Vorstandsmitglieder der Leipziger Ortsgruppe einen Kurs in Vereinsrecht, den die Vorsitzende Edith Mendelssohn Bartholdy leitete. — Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, Ortsgruppe Leipzig e. V., Jahresbericht 1931.

schen Vorsitzenden Dora Horn–Zippelius: “Wie ist es eigentlich mit unserer Generalversammlung? Mir ahnt, aus Ihrem langen Schweigen, daß Sie wenig Lust dazu verspüren. Ist es so, oder wollen Sie uns dort haben?”⁴¹³ Horn–Zippelius scheint diesen Vorwurf zurückgewiesen zu haben, denn im März vereinbarten die beiden Frauen, den Termin der Karlsruher Tagung auf die zweite Oktoberwoche zu legen.⁴¹⁴ Dennoch zog der *Bund badischer Künstlerinnen* im Sommer sein Angebot zurück, die Jahresversammlung auszurichten. Angeblich hatte sich die Stadt Karlsruhe geweigert, die Generalversammlung wegen des hohen Anteils von jüdischen Mitgliedern aufzunehmen.⁴¹⁵

Der Verbandsvorstand mußte nun kurzfristig eine andere Ortsgruppe finden, die bereit war, innerhalb kürzester Zeit eine Jahresversammlung zu organisieren. Zunächst war Hamburg als Austragungsort im Gespräch, doch dann bot sich die junge Heidelberger Gruppe als Tagungsveranstalterin an.⁴¹⁶ Am 10. September entschied der Heidelberger Vorstand, die Gedok-Tagung vom 15. bis 17. Oktober in die Universitätsstadt am Neckar einzuladen. Sogleich nahmen die Heidelberger Frauen die Planung des künstlerischen Begleitprogramms in Angriff, mußten aber kurz darauf enttäuscht zur Kenntnis nehmen, “daß alle musikalischen etc. Veranstaltungen abgelehnt sind von Frau Dehmel. Aus Sparsamkeitsgründen soll alles in möglichst kurzer Zeit erledigt u[nd] nur gearbeitet werden.”⁴¹⁷

Die “Abschiedsleitung”. Die erneuten Rücktrittsabsichten von Ida Dehmel im Jahre 1932

Vor der Generalversammlung 1932 trug sich Ida Dehmel erneut mit dem Gedanken, ihr Amt als erste Vorsitzende der *Gedok* zur Verfügung zu stellen. Im März, als die Bundesvorsitzende noch davon ausging, daß das Treffen in der badischen Residenzstadt stattfinden würde, ließ sie Dora Horn–Zippelius wissen: “Ich freue mich doppelt, daß wir dies Jahr unsere Tagung in Karlsruhe haben, da es ja meine Abschiedsleitung ist; über die internen Gründe meiner Amtsniederlegung brauche ich Ihnen wohl nichts zu sagen. Ich bin froh,

⁴¹³Privatarchiv Adelhard Zippelius, Schreiben von Ida Dehmel an Dora Horn–Zippelius, 13.1.1932.

⁴¹⁴Ida Dehmel: “. . . das genaue Datum brauchen wir wahrhaftig nicht heute festzulegen”. — Privatarchiv Adelhard Zippelius, Schreiben von Ida Dehmel an Dora Horn–Zippelius, 16.3.1932.

⁴¹⁵StadtA Ka, 8/ StS 20, Nr. 665, Hanna Rebske, Kleine Chronik der GEDOK — Ortsgruppe Karlsruhe, maschinenschriftl. Manuskript, 1995; Vgl. 70 Jahre GEDOK, S. 96.

⁴¹⁶Archiv *Gedok Karlsruhe*, Gedok Heidelberg, Fotokopie des Protokollbuchs II, 1930–1933, Eintrag 6.7.1932.

⁴¹⁷Ebd.

daß ich mich so weit erzogen habe, daß ich darüber schweigen kann.“⁴¹⁸ Ein konkreter Anlaß für die Rücktrittsabsichten ist nicht bekannt — es dürften jedoch die ständige Arbeitsüberlastung und die veränderten Machtverhältnisse im geschäftsführenden Vorstand eine Rolle gespielt haben.

Die Erfolgsbilanz des Vereinsjahres 1931/32

Entgegen ihrer Absicht ließ sich Ida Dehmel jedoch auf der Generalversammlung 1932 erneut in die Pflicht nehmen. Die Protokollantin der Jahresversammlung notierte: „...sie [Dehmel] kommt damit dem Wunsche der großen Mehrheit aller Gedokorganisationen nach. Frau Dehmel erklärt, daß sie den Wunsch hatte, zurückzutreten, um ihre eigenen literarischen Arbeiten fortzusetzen, deren Fortführung ihr in den fünf Jahren des Bestehens der Gedok nicht möglich war. Sie fügt sich den Bitten der Mehrheit, indem sie ihr Amt beibehält.“⁴¹⁹

Die wiederholte Zusage läßt an der Ernsthaftigkeit ihrer Rücktrittswünsche Zweifel aufkommen. Erfolgten diese Ankündigungen aus taktischen Erwägungen? Nötigte sie die Delegierten damit zu einem expliziten Vertrauensbeweis? Auf der Grundlage der vorhandenen Quellen können diese Fragen nicht schlüssig beantwortet werden.

Auf der Tagung des Jahres 1932 legte Thekla Wallenstein nach fünfjähriger Tätigkeit aus persönlichen Gründen das Amt der ersten Schatzmeisterin nieder.⁴²⁰ Die Verantwortung für die Verbandskasse übernahm 1932 die Hamburgerin und ehemalige stellvertretende Verbandsvorsitzende Anna Maria Darboven.⁴²¹

Neben der Neuwahl der Kassenführerin entschieden die Delegierten über die künstlerischen Beiräte. In diesem Jahr wurde der Beirat ausnahmsweise nur für die Dauer eines Jahres bestimmt, damit er im nächsten Jahr zusammen mit dem Vorstand gewählt werden konnte. Aus diesem Grund wurden die

⁴¹⁸Privatarchiv Adelhard Zippelius, Schreiben von Ida Dehmel an Dora Horn-Zippelius, 16.3.1932.

⁴¹⁹Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932. — Bereits im Sommer 1930 äußerte Ida Dehmel gegenüber Julie Wolthorn den Wunsch, an ihrem Schlüsselroman „Daja“ weiterarbeiten zu wollen: „Seit drei Jahren habe ich nicht weitergeschrieben, weil Beides nicht zu vereinen ist: Organisationsleistung und völlige Versenkung in mein eigenes Werk. Aber nun scheint mir das Werk so heftig nach dem Licht zu verlangen, daß ich eine Vertreterin bei der Gedok finden muß.“ — SUB H, DA:Nachträge: Ida Dehmel an Julie Wolthorn, 15.8.1930.

⁴²⁰Sie wurde zum Ehrenmitglied der Ortsgruppe Hamburg ernannt.

⁴²¹Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932.

Beiräte für das Schrifttum und für das Kunsthandwerk Ina Seidel und Emmy Roth gebeten, ihr Amt für ein weiteres Jahr auszuüben. Elena Gerhardt, die Beirätin für Musik, wurde von Maria Philippi (1875–1944) abgelöst, Charlotte Behrend–Corinth, die Beirätin für Malerei, von Augusta von Zitzewitz (1880–1960).⁴²² Gertrud Eysoldt (1870–1955) übernahm die Aufgabe der Beirätin für Schauspielkunst an Stelle der verstorbenen Schauspieldirektorin Luise Dumont.⁴²³ Damit setzte sich der künstlerische Beirat der *Gedok* weitgehend aus Personen zusammen, die ihren Wohnsitz in Berlin hatten.

Else Froelich, die Vorsitzende aus Hannover, regte auf der Tagung eine Diskussion über die Rolle der Beiräte in den Leitungsgremien der Dachorganisation an. Sie bemängelte, daß im geschäftsführenden Vorstand der *Gedok* keine Künstlerinnen vertreten seien: “Es ist unerklärlich, daß in einer Organisation, die aus Künstlerinnen und Kunstfreundinnen besteht, nur Kunstfreundinnen im Vorstand sitzen.”⁴²⁴ Ida Dehmel konnte diese Feststellung nur unterstreichen und auf ihre Bemühungen bei den Vorstandswahlen 1931 verweisen, eine Vertreterin der Fachvereine — also eine Künstlerin — für den Vorstand zu gewinnen. Damals hatte sie keine Unterstützung für ihre Vorschläge erhalten, weil die Vorsitzenden der großen Gedok-Ortsgruppen die Vorstandsämter selbst einnehmen wollten. Während Ida Dehmel den alten Malerinnenvereinen mehr Mitspracherechte hatte erteilen wollen, ging es Else Froelich nun aber darum, erfolgreiche und bekannte Künstlerinnen im Vorstand zu plazieren. Sie sollten die Außenpräsentation der *Gedok* verbessern.

“Auf einem schwierigen Boden in einer schlechten Zeit”. Die Gründung in Berlin und anderweitige Planungen

In der Regel nutzte der geschäftsführende Vorstand die jährlichen Treffen, um die Delegierten der Ortsgruppen über die Neugründungen der *Gedok* zu informieren. 1932 konnte endlich eine eigene Gedok-Gruppe in der Reichshauptstadt Berlin gegründet werden. Die junge Gemeinschaft ließ sich jedoch nach Aussagen der ersten Ortsgruppen-Vorsitzenden Edith Mendelssohn Bartholdy nur mühsam am Leben erhalten: Die Gründung “fiel auf einen schwierigen Boden in einer schlechten Zeit; nach zehnmonatiger Arbeit muß die Gruppe Tag für Tag um ihre Existenz kämpfen. Das wirtschaftl[iche] Elend macht sich in Berlin

⁴²²Der geschäftsführende Vorstand hatte zuerst Alexandra Povòrina als Beirätin für Malerei vorgeschlagen, doch die Delegierten lehnten sie wegen ihrer russischen Herkunft ab.

⁴²³Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932.

⁴²⁴Ebd.

besonders geltend. Die Mitarbeit der Kunstfreundinnen ist durch die großen Entfernungen erschwert, außerdem ist die eigene Belastung bei allen stark.“⁴²⁵ Zunächst gab es zwei Zweigvereine in Berlin: Die Gedok-Gemeinschaft und der *Literarische Bund*. Letzterer trennte sich wahrscheinlich im Laufe des Jahres 1932 von der *Gedok*.

Während die *Gedok* in Berlin Fuß fassen konnte, kam sie auch 1932 mit ihren Bemühungen um Neugründungen in Breslau, Wien und Königsberg nicht voran. In der ostpreußischen Stadt wurden bereits Mitglieder geworben. Für die Konstituierung der Gemeinschaft wollte man aber erst noch den Winter abwarten.⁴²⁶

Weiterhin bemühte sich die *Gedok* um Kontakte zu ausländischen Künstlerinnen und Kunstfreundinnen. Der Vorstand strebte nicht nur eine Gemeinschaft in der österreichischen Metropole Wien an, sondern auch eine Vereinigung in Zürich. Die Verbindungen ins Ausland hielten die Frauen zwar für dringend erforderlich, bewerteten sie jedoch als „außerordentlich schwierig“⁴²⁷.

Die Mitgliederstatistik im Herbst 1932

Die künstlerischen Aktivitäten der Ortsgruppen mußten im Vereinsjahr 1931/32 deutlich eingeschränkt werden. Trotz wirtschaftlicher Krise wuchs die

⁴²⁵Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932. — Zweite Vorsitzende Milly Steger, dritte Vorsitzende Elsa Fleischmann, erste Schriftführerin Marga Voss, stellvertretende Schriftführerin Edith Wallach, erste Schatzmeisterin Irmgard Wandel, stellvertretende Schatzmeisterin Alix Marx. Insgesamt zählte die Gemeinschaft im Vereinsjahr 1932/33 185 Mitglieder, davon 66 Kunstfreundinnen, 18 bildende Künstlerinnen (Käthe Kollwitz war nicht Mitglied der *Gedok Berlin*), 52 Kunstgewerblerinnen, 25 Musikerinnen und 24 Frauen im Bereich Schauspiel, Literatur, Vortrag und Tanz. — Mitglieder-Verzeichnis der Reichsgedok. Gemeinschaft der Vereinigungen Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, Sitz Hamburg, Hamburg 1932/33.

⁴²⁶Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932. — Bereits im Sommer 1932 machte Hildegard Agnes Noske der Hamburger Vorsitzenden das Angebot, sich um eine Gedok-Gruppe in Königsberg zu bemühen. Sie stand in Kontakt mit Elisabeth Wolff-Zimmermann. Bei einem Besuch im Februar 1932 hatte sie in deren Haus „all die Damen kennengelernt, die für die Gedok-Gruppe in Frage“ kamen. Dennoch war Noske skeptisch, ob die Ehefrau des Königsberger Akademieprofessors eine Gedok-Gründung bewerkstelligen könne. Sie mutmaßte, daß diese „zu sehr ihren Malerinnen verpflichtet“ sei, um eine selbständige Gruppe zu gründen. Auf der Jahresversammlung im Oktober setzte man jedoch große Hoffnungen auf Elisabeth Wolff-Zimmermann. — SUB H, DA:Br.: N 61, Hildegard Agnes Noske an Ida Dehmel, 14.5.1932.

⁴²⁷Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932. — Der Versuch, im Januar 1933 in Zürich eine Ortsgruppe zu bilden, scheiterte. — Vgl. Gisela Zies, Ida Dehmel — ihre Zeit. In: Gegenlicht, S. 77.

Zahl der angeschlossenen Zweigvereine und der Mitglieder: Im Gedok-Verband waren im Herbst 1932 in siebzehn Ortsgruppen (elf Gedok-Gründungen und sechs Fachvereine) 3811 Künstlerinnen und Kunstfreundinnen organisiert. Das bedeutete einen Mitgliederzuwachs von circa 20 Prozent in einem Jahr! Nicht nur die beiden Neugründungen in Mainz und Berlin, sondern auch die Ortsgruppen in Frankfurt, Heidelberg und Köln, und — wenngleich in geringerem Maße — die Gemeinschaften in Bremen, Leipzig und Wuppertal bewirkten die Steigerung der Mitgliederzahlen. Lediglich Düsseldorf und Hamburg verzeichneten einen größeren Mitgliederschwund. Mit 556 Mitgliedern war jedoch die *Gedok Hamburg* immer noch die stärkste Fraktion in der Mitgliederversammlung, gefolgt von der Frankfurter Vereinigung, die mit 428 Frauen zum zweitgrößten Zweigverein aufstieg. Insgesamt kann festgehalten werden, daß sich die Gedok-Gemeinschaften zu ansehnlichen Korporationen entwickelten.⁴²⁸ Die Vereinigungen, die in der Tradition der Malerinnenvereine standen, notierten dagegen stagnierende oder rückläufige Mitgliederzahlen.⁴²⁹

Die Fortsetzung des verbandsinternen Homogenisierungsprozesses 1932

Auf dem Treffen der Ortsgruppenvorsitzenden in Heidelberg wurde das Ungleichgewicht zwischen den Gedok-Gemeinschaften und den Fachvereinen diskutiert.

Über diesen Punkt war bereits auf der Versammlung im Vorjahr verhandelt worden. Die Vorsitzende der *Gedok Leipzig* hatte auf der Jahresversammlung 1931 kritisiert, daß die mitgliederschwachen Fachvereine einen unverhältnismäßig hohen Stimmenanteil in der Mitgliederversammlung hätten. Die Ortsgruppe Bremen hatte damals den Dringlichkeitsantrag gestellt, die Satzung der Dachorganisation dahingehend zu ändern, daß die Anzahl der Stimmen von der Anzahl der jeweiligen Mitglieder abhängig gemacht werde. Auch die Hannoveranerinnen versprachen sich Vorteile von einer Neugewichtung der Stimmenanteile: "Hoffentlich wird es durchgesetzt, denn es ist doch ungerecht, wenn die Fachgruppe Weimar mit 9 Mitgliedern auch nur eine Stimme hat"⁴³⁰, meinte Else Froelich. Um diesen Vorschlag zu beraten, war auf der Tagung 1931 eine

⁴²⁸Leipzig 390, Hannover 381, Köln 364, Bremen 333, Mannheim 286, Mainz 200, Berlin 168, Heidelberg 169 und Wuppertal 155 Mitglieder. — Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932.

⁴²⁹Stuttgart 199, Düsseldorf 100, Karlsruhe 50, *Dreistädtebund* 23 und Weimar 9 Mitglieder. — Ebd.

⁴³⁰Archiv *Gedok Hannover*, Kunstfreundinnen-Versammlung, 3.12.1931. Redetyposkript von Else Froelich.

Kommission eingesetzt und die Entscheidung auf das nächste Jahr verschoben worden.⁴³¹

Die Änderung des Stimmrechts und der Machtverlust der Fachvereine

Im Jahre 1932 beschlossen die Delegierten, zukünftig den Mitgliederproport zum Kriterium für die Anzahl der Stimmen zu machen. Damit wurde die Stimmengewichtung im Vorstand zugunsten der mitgliederstarken jungen Gedok-Gemeinschaften verändert: Die kleinen Lokalvereine (bis 50 Mitglieder) erhielten eine Stimme in der Mitgliederversammlung der Dachorganisation, diejenigen Gruppen mit bis zu 100 Mitgliedern die doppelte Stimmenzahl. Für je 100 weitere Mitglieder war eine Stimme zu addieren. Des weiteren galt folgende Regel: “[J]edes angefangene Hundert rechnet von 25 Stimmen an mit”⁴³². Die maximale Stimmenanzahl einer Ortsgruppe wurde auf fünf Stimmen begrenzt.

Das Stimmenverhältnis der Anschlußvereine verteilte sich nach der neuen Regel folgendermaßen: Die Ortsgruppen in Bremen, Frankfurt, Hamburg, Hannover, Leipzig und Köln erhielten jeweils fünf Stimmen, die Mannheimer Gruppe vier Stimmen und die Gemeinschaften in Berlin, Heidelberg, Mainz, Wuppertal und Stuttgart jeweils drei Stimmen. Schlußlichter bildeten der Künstlerinnenverein in Düsseldorf mit einem Anteil von zwei Stimmen und die Fachvereine in Darmstadt, Karlsruhe und Weimar mit je einer Stimme.⁴³³

Die neue Stimmrechtsregel hatte zur Folge, daß bereits das Votum der sechs großen Gedok-Ortsgruppen genügte, um alle anderen zehn Vereine zu überstimmen. Gegen den Willen der Korporationen in den Städten Hamburg, Bremen, Hannover, Leipzig, Köln und Frankfurt konnte zukünftig nichts mehr beschlossen werden. Die Umstellung auf ein Stimmrecht, das von der Anzahl der Einzelmitglieder abhängig war, besiegelte die Chancenlosigkeit der Fachvereinigungen, die mit ihren geringeren Mitgliederzahlen diese Benachteiligung hinzunehmen hatten.

⁴³¹Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1931.

⁴³²Satzung 1932, Paragraph 4. — Es wurden alle Mitglieder gezählt, auch diejenigen, für die kein Kopfgeld an die Dachorganisation abgeführt werden mußte. Angeregt wurde ferner, daß die Mitglieder des geschäftsführenden Vorstandes eine Extrastimme erhielten. Diese Frage wurde nicht weiter verfolgt, sondern sollte als Antrag auf der nächsten Tagung eingebracht werden.

⁴³³Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932. — Außerdem einigten sich die Ortgruppen auf eine Art “Fraktionszwang”: Auf der Mitgliederversammlung hatten die Vorsitzenden und die Delegierten einer Ortsgruppe das gleiche Votum abzugeben. Diese Regelung wurde mit zwei Gegenstimmen aus Hamburg und Heidelberg beschlossen.

*Das Gedok-Prinzip für die Fachvereine: Auf dem Weg
zu den "einheitlichen Ortsgruppen"*

Die traditionsreichen Berufskorporationen mit ihren gewachsenen Strukturen und spezifischen Eigenarten wurden zudem aufgefordert, die Umbildung ihrer Mitgliederstruktur vorzunehmen und sich den neugegründeten Gedok-Gemeinschaften anzugleichen. Die offizielle Formulierung lautete: "Es wäre erwünscht, daß alle Fachvereine sich auf die Prinzipien der Gedok umstellen, so daß diese nur aus einheitlichen Ortsgruppen besteht."⁴³⁴

Die Fachvereine reagierten auf diese Bestrebungen mit heftigem Protest: Die Weimarer Malerinnenvereinigung weigerte sich, Künstlerinnen anderer Kunstgattungen und Kunstfreundinnen aufzunehmen. Die Künstlerinnenvereine in Karlsruhe und Stuttgart nahmen zwar Kunstfreundinnen auf, es fehlten jedoch Mitgliedsfrauen aus anderen Kunstgattungen. Der *Württembergische Malerinnenverein* scheute das Risiko, bei einer Veränderung der Mitgliederstruktur sein Vereinshaus und das ihm vermachte Vermögen zu verlieren.⁴³⁵ Der *Bund badischer Künstlerinnen* in Karlsruhe wandte sich ebenfalls gegen eine totale Vereinnahmung, weil er nur als reine Berufsorganisation bildender und angewandter Künstlerinnen seinen Sitz und seine Stimme in den badischen Künstlergremien wahrnehmen konnte.⁴³⁶ Therese Mogger, die Vorsitzende des Düsseldorfer Künstlerinnenvereins⁴³⁷, sah sich außer Stande, neue Kunstfreundinnen als Mitglieder zu werben. Sie argumentierte, "die Zeit sei ungünstig, Kunstfreundinnen seien jetzt nicht zu gewinnen, zudem hätten die alten Fachvereine manche den Gedok-Ortsgruppen unbekannte Hemmungen"⁴³⁸.

Da der Umbau der Fachvereine nicht zu realisieren war, besannen sich die Frauen auf einen anderen Weg: "Vielleicht finden sich Möglichkeiten, die alten Gruppen bestehen zu lassen und schwesterlich mit einer Gedok-Gruppe zu verbinden durch eine Personalunion in der Vorsitzenden."⁴³⁹ In dieser Frage signalisierten die Verantwortlichen der Fachvereine Kooperations-

⁴³⁴Ebd.

⁴³⁵Ebd. — Die Stuttgarterinnen lehnten es auch ab, den Namen *Gedok* zu tragen. — Vgl. Neumann, *Künstlerinnen in Württemberg*, S. 134.

⁴³⁶Der *Bund badischer Künstlerinnen* zählte 1932/33 gerade einmal sechs Kunstfreundinnen sowie 47 bildende Künstlerinnen und Kunstgewerblerinnen. Er nahm nur eine kleine Anzahl von Künstlerinnen anderer Kunstgattungen als außerordentliche Mitglieder auf: eine Tonkünstlerin, eine Kunsthistorikerin und vier Schriftstellerinnen. — Mitglieder-Verzeichnis der Reichsgedok 1932/33.

⁴³⁷Um 1930 erfolgte die Namensänderung der Korporation in *Verein Düsseldorfer Künstlerinnen*.

⁴³⁸Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932.

⁴³⁹Ebd.

bereitschaft. Die Malerin Mathilde Stegmayer (*1873) aus Darmstadt vertrat die Ansicht, „daß gemeinsames Arbeiten des *Dreistädtebundes* mit einer Gedok-Gruppe in Darmstadt möglich“ sei. Sie wollte versuchen, den Malerinnenverein für die Zusammenarbeit mit einer neuzugründenden Gedok-Gruppe zu gewinnen. Die Stuttgarterinnen äußerten den Wunsch, eine Gedok-Ortsgruppe in ihrer Stadt zu bilden — dies gelang erst am 14. Oktober 1937. In Weimar hielt man die Stimmung für die Bildung einer Gemeinschaft ebenfalls für günstig.⁴⁴⁰

Im Zusammenhang mit der Ortsgruppenstruktur stellten sich die Verantwortlichen die Frage, ob die Mitglieder der lokalen Gemeinschaften nicht auch gleichzeitig Einzelmitglieder des Dachverbandes sein sollten. Das hätte den Vorteil gehabt, daß Reisende oder solche Frauen, die den Wohnsitz wechselten, die Möglichkeit erhielten, an der künstlerischen Arbeit und am gesellschaftlichen Leben der örtlichen Gruppen teilzunehmen. Berlin stimmte gegen diesen Antrag aus Bremen, da ständig Gedok-Mitglieder aus dem ganzen Reich in die Hauptstadt kamen. Man einigte sich schließlich gegen die Stimmen der Berlinerinnen darauf, daß dort auswärtige Gäste als Hospitantinnen aufgenommen werden konnten.⁴⁴¹

Zur Verstärkung der Außenwirkung: „Bessere Werbemittel“, um zu zeigen, „was die Gedok-Künstlerinnen leisten“

Mit der Einführung des Gedok-Prinzips für alle angeschlossenen Vereine rückte die Korporation verstärkt in den Blickpunkt als überregionaler Dachverband. In diesem Zusammenhang ist auch die erneute Änderung des Verbandnamens zu sehen. Seit Herbst 1932 nannte sich die Organisation *Verband der Gemeinschaften Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*, kurz *Reichs-Gedok*.⁴⁴² Es wurde außerdem beschlossen, den Verband und die Ortsgruppen in die Vereinsregister eintragen zu lassen.⁴⁴³

⁴⁴⁰Die Malerinnenvereinigung wurde jedoch als „Grundstock für eine Gedok-Gruppe“ für ungeeignet erklärt. — Ebd.

⁴⁴¹Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932.

⁴⁴²Gleichzeitig wurde auch die Bezeichnung *Gemeinschaft der Vereinigungen Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* verwendet.

⁴⁴³Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932. — Für die Eintragung mußten redaktionelle Änderungen an der Satzung vorgenommen werden. Die Formulierungen in den Satzungen des Jahres 1932 waren Ausgangspunkt für die Neufassung der Satzung 1948.

Auf der Heidelberger Versammlung des Jahres 1932, an der auch die Ehrenmitglieder Dr. Marianne Weber (1870–1954) und Dr. Camilla Jellinek (*1860) teilnahmen⁴⁴⁴, riefen die Zweigvereine zu einer größeren Vernetzung untereinander auf. Ziel war es, nach außen stärker als einheitliche Verbandsorganisation zu erscheinen. Es wurde deshalb gefordert, “den Austausch der Ortsgruppen untereinander lebhafter zu gestalten”⁴⁴⁵. Zu diesem Zweck sollten sich Künstlerinnen, die sich auf Gastspielreisen befanden, rechtzeitig bei den betreffenden örtlichen Gedok-Geschäftsstellen melden. Um den angestrebten persönlichen und künstlerischen Austausch zu fördern, wurde eine entsprechende Kommission eingerichtet.

Die Ortsgruppe Wuppertal ging auf der Versammlung gleich mit gutem Beispiel voran und lud die anderen Gemeinschaften ein, an einer Kunstausstellung im März 1933 und an der Wanderausstellung “Gedok-Kinderstube” teilzunehmen. Alle Zweigvereine wurden ferner von der Reichsleitung aufgefordert, sich an der Ausstellung “Die Frau” auf dem Messegelände am Funkturm in Berlin vom 18. März bis 23. April 1933 zu beteiligen. Es handelte sich hierbei um eine große Schau, die die Frauenleistungen der Zeit darstellen sollte.⁴⁴⁶ An die Malerinnen erging die Bitte, Bilder zum Thema “Frauen und Kinder von Frauen gemalt” einzusenden.⁴⁴⁷

Die Ortsgruppe Hannover bereitete in Kooperation mit der ortsansässigen Innung eine Kleiderschau mit deutschen Modellkleidern vor. Die Modenschau und die Verkaufsausstellung sollten im kommenden Frühjahr in Berlin stattfinden. Die Ortsgruppen wurden gebeten, sich an der Werbung mit 100 Mark zu beteiligen und mit Werkstätten und “besten Schneider-Ateliers” daran teilzunehmen. Größere Veranstaltungen, wie sie diese Modenschau

⁴⁴⁴StadtA Hd, Heidelberger Neueste Nachrichten, 22.10.1932.

⁴⁴⁵Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932. — Des weiteren kamen auf der Tagung 1932 zur Aussprache: die Kartothek, die Gebühren für den *Verband zum Schutze musikalischer Aufführungsrechte*, der künstlerische Austausch und die Meldepflicht gegenüber dem Arbeitsamt bei erfolgreicher Arbeitsvermittlung. Überdies wurden Informationen zu den Einzelaktivitäten der Ortsgruppen ausgetauscht.

⁴⁴⁶Die Präsentation war eine Gemeinschaftsproduktion von Ausstellungs-, Messe- und Fremdenverkehrsamt in Zusammenarbeit mit dem Hygienemuseum Dresden und führenden Frauenverbänden. Die Darstellung der deutschen Frauenvereinigungen nahm nur einen kleinen Raum ein, den sich 98 Organisationen teilen mußten. Darunter befand sich auch die *Reichs-Gedok*. — Amtlicher Katalog und Führer. Die Frau in Familie, Haus und Beruf, Berlin 18.3.–23.4.1933, Ausstellungsgelände am Funkturm. Hg. v. Ausstellungs-, Messe- und Fremdenverkehrs-Amt der Stadt Berlin, Berlin 1933; Nachrichtenblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine, 13. Jg., Nr. 2, Nr. 3 und Nr. 4, 1933.

⁴⁴⁷Die Ortsgruppen sollten die abgelieferten Werke vorjurieren, für die endgültige Jury wurde Augusta von Zitzewitz vorgeschlagen.

darstellte, wurden von der Dachorganisation begrüßt, doch es galt das Prinzip: “Irgendwelche Unkosten dürfen der Reichsgedok aus diesem Unternehmen nicht erwachsen.”⁴⁴⁸

Um die Außenwirkung des Dachverbandes zu verbessern und als überregionale Korporation zu erscheinen, die anspruchsvolle künstlerische Leistungen vertrat, veröffentlichte der Verband im Jahre 1933 das Gedok-Buch “Die Deutsche Künstlerin”⁴⁴⁹, in dem insgesamt 51, zum Teil sehr namhafte Künstlerinnen⁴⁵⁰ der Gemeinschaft mit literarischen Texten, Arbeitsberichten und Kunstwerken vorgestellt wurden. Edith Mendelssohn Bartholdy war für die Redaktion verantwortlich.⁴⁵¹ Die Drucklegung des kleinformatigen Gedok-Buches bedeutete allerdings ein hohes Risiko, welches der Spitzenverband nur bei gesicherten Bestellungen eingehen wollte. Trotzdem entschlossen sich die Frauen für die Publikation, denn ihnen war klar: “Es kann kein besseres Werbemittel für die Gedok geben, keine bessere Möglichkeit zu zeigen, was die Gedok-Künstlerinnen leisten.”⁴⁵² Gleichzeitig wurde das erste namentliche Mitgliederverzeichnis des Gedok-Verbandes veröffentlicht. Dabei wurde darauf geachtet, daß in den Namenslisten “die häufig angegebenen Titel des Ehemannes . . . ausgemerzt” wurden.⁴⁵³

Am Ende des Jahres 1932 zog Ida Dehmel, obwohl der Verband expandierte und neue Ortsgruppen-Gründungen in Darmstadt, Königsberg, München und Wien bevorstanden, ein ernüchterndes Resümee. Sie stellte fest, die *Reichsgedok* sei noch nicht am Ziel angekommen. Den Beweis, daß Künstlerinnenorganisationen immer noch notwendig wären, lieferten die Verantwortlichen für die Ausstellung “100 Jahre Hamburgische Kunst” in der Kunsthalle Hamburg. Diese haben “nicht ein einziges Bild von einer Malerin aufgenommen”, kritisierte die Vorsitzende des Gedok-Verbandes.⁴⁵⁴

⁴⁴⁸Ebd.

⁴⁴⁹Die Deutsche Künstlerin. Ein Gedokbuch. Hg. im Auftrage der GEDOK Gemeinschaft der Vereinigungen Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen von Edith Mendelssohn Bartholdy unter Mitwirkung von Ida Dehmel u. a., Leipzig 1933.

⁴⁵⁰Darunter Ina Seidel, Gertrud Eysoldt, Erica Dieckerhoff, Milly Steger, Gertrud Koref-Stemmler, Clara Rilke, Alexandra Povòrina, Ottilie Roederstein, Emmy Roth und Johanna Harre.

⁴⁵¹Auf der Jahresversammlung wurde sie für ihre “ausgezeichnete Arbeit” gelobt. — Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932.

⁴⁵²Ebd.

⁴⁵³Mitglieder-Verzeichnis 1932/33.

⁴⁵⁴Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932.

Gleichwohl muß festgehalten werden, daß die *Reichs-Gedok* selbst einen enormen Veränderungsprozeß durchlebt hatte. Nachdem die mitgliederstarken Gedok-Gemeinschaften 1931 zunächst ihre Vorsitzenden im Gesamtvorstand plazierte hatten, verlangten sie in einem zweiten Schritt Mitbestimmungsrechte, die ihrer Größe und ihrer Bedeutung entsprachen. Die Änderung der Stimmenanteile in der Mitgliederversammlung drängte 1932 die kleineren Berufsvereinigungen weiter an den Rand des Verbandsgeschehens. Sie wurden außerdem aufgefordert, ihre Mitgliederstruktur nach dem Vorbild der *Reichs-Gedok* auszurichten. Nach diesen Änderungen waren die einschneidenden verbandsinternen Strukturreformen schließlich 1932 zu einem vorläufigen Abschluß gekommen.

Die Bestrebungen gingen insgesamt dahin, die Spitzenkorporation mit ihren Ortsgruppen immer stärker als einheitliche Verbandsorganisation darzustellen und in der Öffentlichkeit qualitativ hochwertige künstlerische Frauenarbeit zu präsentieren. Dazu mußte die unkontrolliert gewachsene Gedok-Verbandsstruktur einer homogen geformten Organisationsform weichen.

3.4 Die Reichs-Gedok im Jahre 1933/34

Die antisemitischen und völkisch-nationalistischen Vorboten

Mit Beginn des Dritten Reiches zählte die *Reichs-Gedok* die bis dahin höchste Zahl an Mitgliedsvereinen. Ida Dehmel meldete dem Amtsgericht Hamburg im März 1933 achtzehn Ortsgruppen.⁴⁵⁵ Erst im Februar war in München ein neuer Zweigverein gegründet worden.

Die Gedok-Gründung in der Kunststadt München

Die bayerische Ortsgruppe entstand unter dem Dach des *Frauenklubs München*. Die Gründungsversammlung fand in den Räumen des seit 1914 bestehenden⁴⁵⁶ bayerischen Frauenklubs unter "zahlreiche[r] Beteiligung einflußreicher und bekannter Münchener Künstlerinnen"⁴⁵⁷ statt; als Gründungsmitglieder schrieben sich 65 Personen ein. Die junge Gemeinschaft unterhielt im Klub-

⁴⁵⁵Amtsgericht Hamburg, Schreiben von Ida Dehmel an das Amtsgericht Hamburg, 7.3.1933.

⁴⁵⁶StadtA M, Frauenklub München 346, Bayerische Staatszeitung, Nr. 109, 12.5.1933. — Der Münchner Frauenklub hatte sein Quartier in der Finkenstraße 2/1.

⁴⁵⁷StadtA M, Gedok 357, München Augsburger Abendzeitung, Nr. 44, 13.2.1933.

haus seine Geschäftsstelle. Es bestanden sehr enge personelle Verknüpfungen zwischen den beiden Frauenvereinen. Die Vorsitzende des Frauenklubs, Eva Gräfin von Baudissin (*1869), gehörte als Beisitzerin dem Vorstand der örtlichen Künstlerinnengemeinschaft an. Die zwei Vorsitzenden der Frauenklub-Kommissionen für bildende Kunst und Literatur, die Malerin Margarethe Stall und die Dichterin Ziska Luise Schember, übernahmen die Leitung der entsprechenden Gedok-Fachgruppen. Insgesamt wurden vier Fachgruppen (bildende Kunst, Literatur, Kunstgewerbe⁴⁵⁸ und Musik⁴⁵⁹) eingerichtet. Die Fachgruppe für bildende Kunst sollte "selbstverständlich in der Kunststadt München die größte werden"⁴⁶⁰.

Die Münchner Gründung wurde freudig begrüßt, weil es endlich gelungen war, in dieser wichtigen Kulturstadt die *Reichs-Gedok* zu installieren. Schließlich hoffte man darauf, daß nun ein stärkerer Austausch von Künstlerinnen in der Nord-Süd-Richtung stattfinden würde.⁴⁶¹

Die Gemeinschaft faßte in der bayerischen Metropole schnell Fuß: Im Mai 1933 zählte die junge Ortsgruppe bereits über 120 Personen. Innerhalb des ersten Jahres stieg die Mitgliederzahl auf 300 an.⁴⁶² Es ist davon auszugehen, daß sich der örtlichen Gemeinschaft zahlreiche Mitglieder aus den Reihen des Frauenklubs und aus völkischen Kreisen anschlossen. Die Ehrenmitglieder Prinzessin Klara und Prinzessin Maria del Pilar stellten die Verbindung zur bayerischen Aristokratie her.

Den Vorsitz der Künstlerinnen- und Kunstfreundinnengemeinschaft führte Else von Fremery.⁴⁶³ Sie verstand sich selbst als Garantin nationaler Werte und war Mitglied des *Kampfbundes für deutsche Kultur*. Ihre politische Einstellung läßt die Vermutung zu, daß die Konstituierung der Münchner Ortsgruppe bereits unter antisemitischen Vorzeichen erfolgte. Else von Fremery nahm zunächst nur unter Vorbehalt das Amt der Vorsitzenden an. Sie begründete diese Einschränkung damit, daß die Vorstandsposten einzelner

⁴⁵⁸Herthe von Wersin übernahm die Leitung der Gruppe für angewandte Kunst.

⁴⁵⁹Philippine Schick (Frau von Waltershausen) war Vorsitzende der Musikgruppe.

⁴⁶⁰StadtA M, Gedok 357, München Augsburger Abendzeitung, Nr. 44, 13.2.1933; Völkischer Beobachter, Nr. 49/50, 18.2.1933.

⁴⁶¹StadtA M, Gedok 357, Münchener Zeitung, Nr. 129, 11.5.1933.

⁴⁶²StadtA M, Gedok 357, Münchener Zeitung, Nr. 142, 22.5.1934.

⁴⁶³Flora Zöllner übernahm die Schriftführung, sie wurde von Frohmut Klingel vertreten; Schatzmeisterin war Emma Pietrusky. Frau Hausler, Gräfin Bothmer und Lotte Willich gehörten als Beisitzerinnen dem Vorstand an. Im künstlerischen Beirat saßen Gertraud Wolf und die Schriftstellerin und Pädagogin Eva Gräfin von Baudissin. Der Ehrenvorsitz der Fachgruppe für bildende Kunst wurde Maria Caspar-Filser angetragen. — StadtA M, Gedok 357, Münchener Zeitung, Nr. 129, 11.5.1933.

Gedok-Ortsgruppen wie Berlin und Frankfurt nicht mit Personen arischer Abstammung besetzt seien.⁴⁶⁴

Mit dem Ziel, das deutsche Volk über die Zusammenhänge zwischen Rasse, Kunst, Wissenschaft, sittlichen und willenhaften Werten aufzuklären: Der Kampfbund für deutsche Kultur

Von München ging seit Ende der 1920er Jahre eine breite kulturelle Bewegung gegen den sogenannten Kulturbolschewismus aus. Unter der Führung von Alfred Rosenberg, dem Verfasser der 1930 erschienenen Kunst- und Kulturtheorie "Mythos des 20. Jahrhunderts", entstand bereits im August 1927⁴⁶⁵ die *Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur*. Unterstützung fand diese Organisation, die rasch eine Fach- und Ortsgruppenstruktur aufbaute, bei bekannten Persönlichkeiten wie zum Beispiel dem Ehepaar Hugo (1863–1941) und Elsa Bruckmann (1865–1946) aus München (siehe Abbildung 40). Die Gattin des Verlegers Bruckmann, des Inhabers des renommierten Verlags für Kunstgeschichte, Musikgeschichte und Politik, führte als erste Vorsitzende die *Reichs-Gedok* in den Jahren 1933 bis 1936.

Der Aufbau des *Kampfbundes für deutsche Kultur* erfolgte auf der Basis der *Nationalsozialistischen Gesellschaft für deutsche Kultur*. Der am 23. Januar 1929 in München gegründete Kampfbund gab sich zunächst unparteilich, erst 1932 trat er öffentlich für die NSDAP ein. Die nationalsozialistische Kulturorganisation verschrieb sich der aggressiven Agitation gegen den Kommunismus und das Judentum. Der Kampfbund diffamierte in infamster Weise sozialkritische und pazifistische Literatur, den Jazz und die Neue Musik, das Neue Bauen sowie den Futurismus, Kubismus, Expressionismus und Dadaismus.⁴⁶⁶

Sein Programm sah Vorträge, Lesungen und private Gesellschaftsabende vor, in denen die Ideologie einer "blutsgebundenen Kultur"⁴⁶⁷ verbreitet werden sollte. Mit seiner allgemeinen Klage über den Verfall der Kultur, mit der

⁴⁶⁴Vgl. Weber, Die Geschichte des Verbandes der Künstlerinnen und Kunstfreunde, S. 84. — Weber zitiert einen Brief von Else Fremery an Ida Dehmel, 10.4.1933.

⁴⁶⁵Das Gründungsprotokoll ist allerdings auf den 1.4.1928 datiert.

⁴⁶⁶Vgl. Hildegard Brenner, Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963, S. 15–40.

⁴⁶⁷Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur, 1. Jg., Nr. 1, 1.1.1929. — Die Satzung legte fest: "Der Kampfbund für deutsche Kultur hat den Zweck, inmitten des heutigen Kulturverfalls die Werte des deutschen Wesens zu verteidigen und jede arteigene Äußerung deutschen kulturellen Lebens zu fördern. Der Kampfbund setzt sich das Ziel, das deutsche Volk über die Zusammenhänge zwischen Rasse, Kunst, Wissenschaft, sittlichen und willenhaften Werten aufzuklären." — Zitiert aus: Karoline Hille, Der Kampfbund für deutsche Kultur. In: 1933 — Wege zur Diktatur. Ergänzungsband. Hg. v. d. Staatlichen Kunsthalle Berlin, Berlin 1983, S. 176.

Brandmarkung angeblich zerstörerischer Elemente und mit dem Aufruf zum Kampf für eine deutsche Kunst und Kultur wandte sich der Kampfbund an alldeutsch-pangermanische, völkisch und nationalistisch gesinnte Kreise. Dabei wirkten die Feindbilder als integrierende Kraft dieser verschiedenen Interessengruppen.

Das Organisationsnetz des Kampfbundes breitete sich unter der Leitung von Alfred Rosenberg rasch aus. Bereits drei Monate nach seiner Gründung umfaßte die Korporation 25 Fach- und Ortsgruppen. Es traten ihm sowohl Einzelpersonen als auch Korporationen bei. Im Vorstand saß wiederum das Ehepaar Bruckmann.

Nur "eine kulturelle Aktion"? Die Verbandsarbeit am Beginn des Jahres 1933

Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung am 30. Januar 1933 begannen zahlreiche politische Säuberungsaktionen und rassistische Verfolgungen. Drohungen, Diskriminierungen, Hetzkampagnen, Terroraktionen und Amtsenthebungen gehörten zur Tagesordnung. So trat zum Beispiel Heinrich Mann (1871–1950) im Februar 1933 aus der Preußischen Akademie der Künste aus, Käthe Kollwitz⁴⁶⁸ und Martin Wagner (1885–1957) folgten ihm. Im März verließen unter anderem Alfred Döblin (1878–1957) und Franz Werfel (1890–1945) unter politischem Druck die traditionsreiche Kultureinrichtung.

Zu den politischen Opfern zählte auch Gertrud Bäumer (1873–1954), Vorstandsmitglied des *Bundes Deutscher Frauenvereine*. Sie wurde am 27. Februar 1933 als Ministerialrätin im Reichsinnenministerium entlassen, weil sie als politisch "unzuverlässig" eingestuft worden war. Der *Bund Deutscher Frauenvereine* fragte daraufhin bei seinen Mitgliedern nach, in welcher Weise Protest gegen die zwangsweise Beurlaubung erhoben werden sollte.

⁴⁶⁸Erst im Sommer 1932 hatte Käthe Kollwitz von der Akademie eine einjährige Verlängerung ihres Dienstvertrages erhalten. Sie war zunächst von der Leitung darauf hingewiesen worden, daß sie mit Erreichen der Altersgrenze von 65 Jahren ihre Stellung als Vorsteherin eines Meisterateliers für Grafik aufgeben müsse. Auf der Generalversammlung der *Reichs-Gedok* 1932 war verkündet worden, der Künstlerinnenverband habe in Verbindung mit der Ortsgruppe Berlin auf Antrag erreicht, daß die Preußische Akademie der Künste Käthe Kollwitz, die nicht der *Reichs-Gedok* angehörte, "da sie es ablehnt[e], in irgend eine Frauenorganisation einzutreten", "noch ein Ehrenjahr gewährt" worden sei. Inwieweit die Künstlerinnenorganisation tatsächlich einen Anteil an dieser Regelung hatte, muß offen bleiben. Käthe Kollwitz erwähnt das Engagement der *Reichs-Gedok* in ihren Tagebüchern nicht, sondern führt die Fristverlängerung auf Bemühungen der Akademieleitung zurück. — Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1932; vgl. Kollwitz, Tagebücher, S. 661 und S. 909.

Ida Dehmel schlug vor, alle im Frauenbund organisierten Vereine und Verbände sollten unter Nennung ihrer Ortsgruppen und Mitgliederzahlen einen entsprechenden Protest unterschreiben. Um hierzu die Erlaubnis der Mitgliedsvereine einzuholen, richtete Ida Dehmel das "Gesamtvorstands Rundschreiben Nr. 11" an die Vorsitzenden der Ortsgruppen, in dem sie betonte, daß es sich hierbei nicht "um eine politische, sondern um eine kulturelle Aktion"⁴⁶⁹ handle. Dora Horn-Zippelius, die Vorsitzende des *Bundes badischer Künstlerinnen*, lehnte eine Eingabe zugunsten von Gertrud Bäumer ab. Sie beurteilte das Vorhaben als "völlig aussichtslos"⁴⁷⁰. Ein solcher Protest würde nur als Provokation aufgefaßt werden, so die Argumentation der Karlsruherin. Die Reaktion der übrigen Ortsgruppenvorsitzenden ist nicht bekannt.

Die Beziehung zwischen den kunst- und kunstgewerbetreibenden Frauen und Gertrud Bäumer war schon lange gespannt. Das schwierige Verhältnis wurde sichtbar, als es 1933 um die Veröffentlichung eines Buches zu Ehren der ersten Vorsitzenden des *Bundes Deutscher Frauenvereine* in den Jahren 1910 bis 1919 ging. So lehnte Edith Mendelssohn Bartholdy, die Berliner Gedok-Vorsitzende, eine Beteiligung am Bäumer-Buch ab, da sich die Protagonistin der Frauenbewegung ihrer Meinung nach in der Vergangenheit zu wenig für die Künstlerinnenorganisationen eingesetzt habe.⁴⁷¹

Gleichzeitig beteiligte sich die *Reichs-Gedok* an einem Preisausschreiben des *Bundes Deutscher Frauenvereine* zur Neugestaltung von dessen Bundesabzeichen. Ein entsprechender Aufruf ging im März 1933 an die Mitgliedsvereine. Ida Dehmel saß für den Künstlerinnenverband im fünfköpfigen Preisrichterkollegium.⁴⁷² Bereits zwei Monate später, am 13. Mai 1933, löste sich der *Bund Deutscher Frauenvereine* auf. Damit wurden die Bemühungen um ein neues Signet gegenstandslos.

Die Ausschreibung eines Wettbewerbs macht deutlich, daß keine der engagierten Frauen in den Korporationen eine Vorstellung hatte von den bevorstehenden einschneidenden Veränderungen, auch die *Reichs-Gedok* nicht. Deshalb ließ sich der Dachverband der Künstlerinnen zum Beispiel auch zu Beginn des Jahres 1933 als Mieterin für ein Frauenzentrum vormerken, das in Berlin

⁴⁶⁹Privatarchiv Adelhard Zippelius, Postkarte von Ida Dehmel an Dora Horn-Zippelius, 4.3.1933.

⁴⁷⁰Privatarchiv Adelhard Zippelius, Horn-Zippelius, Erinnerungen.

⁴⁷¹Archiv *Gedok Berlin*, Fotokopie des Schreibens Edith Mendelssohn Bartholdy an Ida Dehmel, 12.3.1933.

⁴⁷²Hamburgischer Vortrags-Anzeiger. Periodische Mitteilungen über wissenschaftliche und künstlerische Veranstaltungen in Groß-Hamburg, März 1933; Nachrichtenblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine, 13. Jg., Nr. 2, Februar 1933.

geschaffen werden sollte. In dieser Absicht wurde am Jahresbeginn 1933 die Genossenschaft "Haus der Frau" in Berlin gegründet. Es war geplant, in einem geeigneten Haus große Wohnungen anzumieten, um dort Büros von Verbänden sowie Konferenzzimmer, Gemeinschafts-, Lese- und Erfrischungsräume einzurichten.⁴⁷³

"Aus diesem Weh kommt Unsereiner jetzt nicht mehr heraus".

Der wachsende Druck

Die Auseinandersetzungen um die Aktion gegen die Amtsenthebung Gertrud Bäumers und die antisemitischen Töne aus München weisen darauf hin, daß sich im Vorstand der *Reichs-Gedok* reichlich Konfliktstoff angesammelt hatte. Die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen machten also keineswegs vor der Gemeinschaft Halt, auch wenn sich die Organisation unpolitisch gab und angeblich keine krassen Gegensätze zwischen Nationalsozialistinnen und Jüdinnen registriert wurden.⁴⁷⁴ Gleichwohl sollte die Tatsache nicht außer acht gelassen werden, daß einzelne Vorstandsmitglieder wie Dora Horn-Zippelius oder Else von Fremery dem streitbaren *Kampfbund für deutsche Kultur* angehörten. Und so mußte die Künstlerinnengemeinschaft zwangsläufig in den Sog von Spannungen und Auseinandersetzungen geraten, die von dem Ruf nach einer deutschen und nationalen Kunst und durch die Diskriminierung kommunistischer und nichtarischer Personen provoziert wurden.

Die folgenden Episoden, die sich kurz vor der Generalversammlung der Hamburger Gemeinschaft⁴⁷⁵ zutragen, beleuchten die kritische Lage: Am Abend des 13. März 1933 hielt sich Ida Dehmel bei Alice Bensheimer in Mannheim auf. Beide hatten sich auf ein Konzert der Heidelberger Gedok-Gruppe eingerichtet. Telefonisch wurden sie von antisemitischen Straßenunruhen, Verhaftungen und der Schließung von Warenhäusern unterrichtet. Man riet den Jüdinnen, die geplante Autofahrt nicht anzutreten. Beiden wurde klar, was die kommende Zeit unter den gegebenen politischen Verhältnissen bringen würde. Ida Deh-

⁴⁷³Neben dem *Bund Deutscher Frauenvereine* beteiligten sich unter anderem der *Deutsche Akademikerinnenbund*, der *Deutsche Staatsbürgerinnen-Verband* und der *Bund Deutscher Ärztinnen* an diesem Projekt. — Nachrichtenblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine, 13. Jg., Nr. 2, Februar 1933.

⁴⁷⁴Bemerkung von Marianne Gärtner an Alice Bensheimer: "Bei uns ist's ja nicht so unpolitisch wie in der Gedok. . . . In der Gedok sind keine solchen Gegensätze." Gemeint waren Gegensätze zwischen überzeugten Hitleranhängerinnen und Volljüdinnen. — SUB H, DA:Br.: G 214/1, Marianne Gärtner an Alice Bensheimer, 9.3.1933.

⁴⁷⁵Hamburgischer Vortrags-Anzeiger, März 1933.

mel stellte bitter fest: "... aus diesem Weh kommt Unsereiner jetzt nicht mehr heraus"⁴⁷⁶.

Was die bevorstehende Versammlung am 16. März in Hamburg betraf, hatte Ida Dehmel böse Vorahnungen. Sie war aufgefordert worden, ein "starkes nationales Wort" zu sprechen, wohingegen sie die Ansicht vertrat, "daß eine Frau, die Mann u[nd] Sohn im Krieg hergegeben hat, es wohl nicht nötig hat, durch ein Wort ihr Deutschtum zu betonen."⁴⁷⁷ Mit dieser Antwort versuchte Dehmel ihre nationale Loyalität zu unterstreichen. Doch diese Rechtfertigung nutzte ebensowenig wie der Rückzug auf die politische und konfessionelle Neutralität der *Reichs-Gedok*. Denn unter den Bezeichnungen "national" und "deutsch" verbarg sich die Forderung der neuen Machthaber nach arischer Abstammung.

Ida Dehmel ließ sich schließlich aus gesundheitlichen Gründen bei der Zusammenkunft der Hamburger Gedok-Mitglieder entschuldigen und vermied so eine Konfrontation. Anna Maria Darboven sandte ihr die Unterlagen des Treffens zur Einsichtnahme am darauffolgenden Tag und beruhigte sie: "Mit der Generalversammlung ging alles gut. Sie können unbesorgt sein."⁴⁷⁸

Die gewaltsame Amtsenthebung Ida Dehmels im April 1933

Die Sorge Ida Dehmels war durchaus berechtigt gewesen, wie sich bereits einen Monat später zeigte, als es zum erwarteten Einschreiten der Nationalsozialisten kam.

"Es sollte mir auch noch verwehrt werden, mich von den Mitgliedern zu verabschieden". Die Geschehnisse im Hamburger Hof

Über die konkreten Ereignisse der gewaltsamen Enthebung Ida Dehmels aus dem Amt der ersten Vorsitzenden der Hamburger Ortsgruppe liegen unterschiedliche Berichte vor, die im folgenden wiedergegeben werden sollen.

Ida Dehmel schilderte die Umstände ihres Rücktritts am 3. Mai 1933 in einem Brief an Agnes von Zahn-Harnack⁴⁷⁹ (1884–1950), der Vorsitzenden des

⁴⁷⁶Schreiben von Ida Dehmel an Stefanie Pellissier, 14.3.1933. Vollständiges Zitat abgedruckt in: Höpker-Herberg, Frau Isi. In: Year Book of the Leo Baeck Institute, XII, 1967, S. 130f.

⁴⁷⁷Ebd.

⁴⁷⁸SUB H, DA:Br.: Da 85, Anna Maria Darboven an Ida Dehmel, 17.3.1933.

⁴⁷⁹Die Tochter des Theologen Adolf Harnack und Urenkelin von Justus von Liebig war von 1931 bis 1933 Vorsitzende des *Bundes Deutscher Frauenvereine*.

Bundes Deutscher Frauenvereine: “Ich glaube, daß die Hamburger Gedok die erste Frauenorganisation war, die ‘gleichgestellt’ wurde. Da wir erfahren hatten, daß der Kampfbund bei uns eingreifen würde, und da, wie gesagt, noch kein Vorbild vorlag, so beschloß der Vorstand die Auflösung der Hamburger Ortsgruppe. Da wir dazu die Zustimmung unserer Mitglieder brauchten, die uns in diesem Fall sicher war, hatten wir zu einer Versammlung aufgefordert, um dort die Auflösung zu beschließen. Der Kampfbund erfuhr von dieser Absicht und untersagte die Auflösung. Es sollte mir auch noch verwehrt werden, mich von den Mitgliedern zu verabschieden und der Kommissar erschien in unserem Vereinslokal mit 10 Uniformierten mit Gummiknüppeln. Ich bin in solchen Momenten völlig ruhig und beherrscht und damit erreichte ich es, daß ich mich von meinen Mitgliedern verabschieden konnte.”⁴⁸⁰

Tatsächlich erhielten die Hamburger Künstlerinnen und Kunstfreundinnen eine Einladung für eine außerordentliche Mitgliederversammlung am 22. April. Auf der Zusammenkunft, die für 16 Uhr im Stadtbundklub Hamburger Hof angesetzt war, sollte über den Antrag des Vorstandes abgestimmt werden, die Ortsgruppe aufzulösen. In dem Schreiben an die Mitglieder wurde der Rücktritt des gesamten geschäftsführenden Vorstandes und der Vertreterinnen der Arbeitsgemeinschaften bekannt gegeben.⁴⁸¹ Mit der Auflösung der Gemeinschaft sollte ein Eingriff des *Kampfbundes für deutsche Kultur*, von dem die *Gedok Hamburg* informiert worden war, verhindert und so das Lebenswerk Ida Dehmels gerettet werden. Die vertrauliche Nachricht von einer bevorstehenden “Umgestaltung”⁴⁸² der Ortsgruppe durch den Kampfbund erreichte den Vorstand am Morgen des 20. Aprils. Die Organisation verlangte von Ida Dehmel, den Vorsitz freiwillig aufzugeben. Sollte dies nicht geschehen, drohte sie für den 24. April mit Zwangsmaßnahmen. Zunächst beabsichtigte der Vorstand der Hamburger Gemeinschaft noch zu diskutieren, ob die Vereinigung aufgelöst oder ob mit einem neuen Vorstand im geforderten “politischen Geist”⁴⁸³ weitergearbeitet wird. Um aber sicher zu gehen, daß Ida Dehmel bei einer Auflösung

⁴⁸⁰HLA, Karton 11, Abt. 3, Film 11–37: 2197, Schreiben von Ida Dehmel an Agnes Zahn-Harnack, 3.5.1933.

⁴⁸¹Die GEDOK 1926–2001, S. 16. — In einem Gesamtvorstandsschreiben vom 25.4.1933 an die Mitglieder der *Reichs-Gedok* wird bestätigt, daß der Vorstand der Ortsgruppe Hamburg beschlossen hatte, seine Ämter niederzulegen und die Gemeinschaft aufzulösen. — Privatarchiv Elisabeth Höpker-Herberg, Kurze Geschichte der GEDOK. Maschinenschriftl. Manuskript, o. J. (1959/60).

⁴⁸²Privatarchiv Elisabeth Höpker-Herberg, Kurze Geschichte der GEDOK. Maschinenschriftl. Manuskript, o. J. (1959/60).

⁴⁸³Die GEDOK 1926–2001, S. 16. — Zitat aus einem Brief von Anna Maria Darboven an ein Gedok-Mitglied aus dem Privatarchiv Albert Darboven.

keine persönlichen Unannehmlichkeiten entstehen, hielt der Vorstand am 21. April nochmals Rücksprache mit Herrn Dr. Haselmeyer, der in Hamburg für Kulturangelegenheiten verantwortlich war. Dieser verbot eine Auslösung und forderte die *GEDOK Hamburg* auf, "sofort schriftlich den Zurücktritt des gesamten Vorstands bis zum anderen Morgen zu melden"⁴⁸⁴. Ein entsprechendes Schreiben ging am Morgen des 22. Aprils bei Haselmeyer ein. Anna Maria Darboven hielt die weiteren Geschehnisse des Tages schriftlich fest: "Am gleichen Nachmittag war die Mitglieder-Versammlung. ... Kurz vor Eröffnung der Sitzung wurde Frau Dehmel Dr. H[aselmeyer] gemeldet, der auf der Bildfläche erschien in Begleitung von zwei weiteren Mitarbeitern und uniformierten N.-S. Leuten. Frau D. gelang es schliesslich sich 10 Minuten Redefreiheit zu erzwingen, um sich von ihren Mitgliedern zu verabschieden. Inzwischen war der schon fix und fertig eingesetzte neue Vorstand von ausschliesslich nationalsozialistischen Frauen, unter Bewachung von einer Reihe von Uniformierten vor der Tür erschienen. ... Dieser neue Vorstand wurde bewacht zwischen uns hindurchgeführt ins Sitzungszimmer, wo Herr Dr. H[aselmeyer] mit ihnen beriet, ob es angebracht sei, Frau D. zehn Minuten sprechen zu lassen. Frau D. musste inzwischen mit uns auf dem Korridor warten. Nach einiger Zeit kam Dr. H[aselmeyer] heraus und erlaubte ihr in den Saal gehen zu dürfen..."⁴⁸⁵

Ein weiterer Bericht stammt von Ida Dehmels Sekretärin Dora Christiane Peters. Sie half Ida Dehmel seit 1930 bei ihrer Korrespondenz. In einem Interview im Jahre 1976 erinnerte sie sich an die Vorkommnisse im Hamburger Hof: Am 20. April 1933 hätte sich der Ortsgruppenvorstand, wie jeden Monat, im Vereinslokal der *Gedok Hamburg* getroffen.⁴⁸⁶ Auf diesen Sitzungen seien gewöhnlich Programme und Veranstaltungen festgelegt worden. Anwesend seien ungefähr zehn Frauen gewesen, darunter auch sie selbst. Inmitten der Vorstandsbesprechung, so die Sekretärin, " ... plötzlich ein Getrampel und Gepolter auf der Treppe, und es kamen ca. 10 SS-Leute hereingestürmt. Ida Dehmel wurde aufgefordert, sofort ihre Ämter niederzulegen. Mit Gummiknüppeln trieben sie uns Frauen auseinander und die Treppen hinunter. Wir in die Seitenstraßen gelaufen, ins nächste erreichbare Taxi und weg."⁴⁸⁷

⁴⁸⁴Ebd.

⁴⁸⁵Ebd.

⁴⁸⁶An diesem Tag war laut Vereinsprogramm für 16 Uhr ein Propagandatee angesetzt. — Hamburgischer Vortrags-Anzeiger, April 1933.

⁴⁸⁷Interview mit Dora Christiane Peters im Jahre 1976, Niederschrift im Privatarhiv Elisabeth Höpker-Herberg. — Es ist nicht geklärt, ob Dora Christiane Peters von derselben Veranstaltung wie Anna Maria Darboven berichtete. — Gisela Zies spricht davon, Ida Dehmel sei auf dem Weg zu einer Gedok-Sitzung von den Nationalsozialisten aufgefordert worden, ihr Amt innerhalb von zehn Minuten niederzulegen. — Gisela Zies, Ida Dehmel —

Nach der gemeinsamen Flucht mit dem Taxi habe sie noch einige Tage im Dehmelhaus verbracht, um notwendige Arbeiten zu erledigen. "Frau Dehmel war ja gezwungen, ihre gesamten Vorstandsämter niederzulegen. ... So waren wir gezwungen, uns zu trennen, und Ida Dehmel war sehr getroffen durch diesen unglaublichen Zwischenfall. Sie hat sehr gelitten"⁴⁸⁸, gab Peters zu Protokoll.

Die Berichte über die Vorkommnisse im Hamburger Hof machen deutlich, daß die Initiatorin der *Gedok Hamburg* sich unter Gewaltandrohung dem Druck beugen und ihre Leitungsfunktion aufgeben mußte. Danach war für die nationalsozialistischen Kräfte der Weg frei, Personen ihrer Gunst mit Vorstandsposten zu betrauen.

Die Niederlegung des Ortsgruppenvorsitzes zog den Austritt Ida Dehmels aus der *Reichs-Gedok* nach sich. Damit schied sie auch aus dem Vorstand der Dachorganisation. Einige Darstellungen verbinden daher die Amtsenthebung im Hamburger Hof mit dem Rücktritt vom Vorsitz des Dachverbandes.

Mit ihrem Ausscheiden aus dem Vorstand der Gesamtorganisation vollzog Ida Dehmel einen Schritt, den sie seit längerem geplant hatte. Den Zeitpunkt des Rücktritts konnte sie jedoch nach dem Eingreifen des Kampfbundes nicht mehr selbst bestimmen, obwohl sie bereits im Jahre 1932 auf einer Sitzung des geschäftsführenden Vorstands im Dehmelhaus ihren endgültigen Entschluß zum Rücktritt bekanntgegeben hatte. Der Vorstand der *Reichs-Gedok* fürchtete spätestens seit Anfang April 1933, Ida Dehmel könne gezwungen werden, ihr Amt vorzeitig abzugeben. Diese Furcht spricht aus den Zeilen, die Anna Maria Darboven der Heidelberger Vorsitzenden Stefanie Pellissier am 10. April schrieb: "Ganz ebenso wie Sie bin auch ich in Sorge um die Zukunft des Bundes. Auch ich möchte, daß Frau Dehmel uns nicht verloren geht."⁴⁸⁹ Noch am selben Tag sollte deshalb mit Ida Dehmel beraten werden, ob nicht ein erweiterter Vorstand eingerichtet werden und die Verbandsvorsitzende so die Geschäfte bis zur nächsten Jahresversammlung im Oktober weiterführen könn-

ihre Zeit. In: Gegenlicht, S. 77. — Eine andere Darstellung lautet, daß der Versammlungsraum bereits von uniformierten Nazis umstellt gewesen sei, als Ida Dehmel im Hamburger Hof eintraf. Man habe der Vorsitzenden bedeutet, sie habe zehn Minuten Zeit, ihr Amt als Gedok-Vorsitzende niederzulegen. — Wolffheim, Aufbruch und Bescheidung. In: Gegenlicht, S. 39; Stubbe–da Luz, Die Stadtmütter, S. 34.

⁴⁸⁸Interview mit Dora Christiane Peters, 1976.

⁴⁸⁹Privatarchiv Elisabeth Höpker-Herberg, Schreiben von Anna Maria Darboven an Stefanie Pellissier, 10.4.1933.

te.⁴⁹⁰ Ida Dehmel jedoch wollte für die anstehende Neuwahl nicht die reguläre Generalversammlung im zweiten Halbjahr 1933 abwarten.⁴⁹¹ Laut Protokollbuch der *Gedok Heidelberg* wurden die Ortsgruppen im April 1933 gebeten, darüber abzustimmen, ob eine Generalversammlung für das Frühjahr oder für den Herbst einberufen werden sollte.⁴⁹² Es ist davon auszugehen, daß sich die Mehrheit der Ortsgruppen für den späteren Termin entschied. Angela Weber jedoch nimmt an, daß das Jahrestreffen mit der bevorstehenden Vorstandswahl auf das Frühjahr 1933 vorgezogen wurde. Deshalb interpretiert sie die Zusammenkunft, die im Hamburger Hof stattfand, als Mitgliederversammlung der *Reichs-Gedok*.⁴⁹³

Auch Dora Horn-Zippelius, die Vorsitzende des *Bundes badischer Künstlerinnen*, interpretierte die Hamburger Geschehnisse im April 1933 als Amtsenthebung Dehmels aus dem Vorstand des Dachverbandes. Sie berichtete, eine Ortsgruppe — um welche es sich handelte, war der Karlsruherin nicht bekannt — habe Einspruch gegen die nichtarische Leitung erhoben. (Nach Kenntnissen von Angela Weber hatte die Münchner Ortsgruppenvorsitzende Else von Fremery Ida Dehmel mehrmals aufgefordert, ihren Verbandsvorsitz niederzulegen.⁴⁹⁴) Als Reaktion auf diese Aufforderung habe Frau Dehmel, so Dora Horn-Zippelius im Rückblick, ihren Rücktritt beschlossen und diese Entscheidung auf einer Mitgliederversammlung bekannt geben wollen. Die Badnerin erinnerte sich: "Ich bat Frau Dehmel, die so viel für die Gedok getan habe [sic!] und nun dieses letzte Opfer für deren Erhaltung bringen wollte, stillschweigend den Vorsitz weiterzugeben. Sie unterschätzte wohl den Ernst der Lage und bestand auf der Versammlung. Es kam zu dem so häßlichen Auftritt, daß die SA die Versammlung auflöste."⁴⁹⁵

⁴⁹⁰Ebd.

⁴⁹¹Vgl. Weber, Die Geschichte des Verbandes der Künstlerinnen und Kunstfreunde, S. 84.

⁴⁹²Vorstandssitzung am 15.4.1933. Die Abstimmung ergab eine Mehrheit für die Vertagung. — Archiv *Gedok Karlsruhe*, Gedok Heidelberg, Fotokopie des Protokollbuchs II.

⁴⁹³Sie vermutet auch, daß die *Reichs-Gedok* schon 1932 freiwillig der *Reichsarbeitsgemeinschaft deutscher Frauenverbände* beitrug, um einer eventuellen Liquidation vorzubeugen. — Vgl. Weber, Die Geschichte des Verbandes der Künstlerinnen und Kunstfreunde, 1986, S. 84 und S. 68.

⁴⁹⁴Angela-K. Weber, Die Geschichte des Verbandes der Künstlerinnen und Kunstfreunde (e. V.). Maschinenschriftl. Manuskript, o. J. (um 1988).

⁴⁹⁵Privatarchiv Adelhard Zippelius, Horn-Zippelius, Erinnerungen. — Anna Maria Darboven hingegen war der Ansicht, es sei "ganz unmöglich, daß sie [Ida Dehmel] sang- und klanglos einfach den Vorsitz niederlegt". — Privatarchiv Elisabeth Höpker-Herberg, Schreiben von Anna Maria Darboven an Stefanie Pellissier, 10.4.1933.

“Eine Gedok ohne den hoch künstlerischen und belebenden Geist einer Ida Dehmel ist . . . keine Gedok”. Reaktionen auf die Amtsenthebung Ida Dehmels

Die Meldung vom Ausscheiden Ida Dehmels als Vorsitzende und als Mitglied der *Reichs-Gedok* erreichte binnen kurzer Zeit die Ortsgruppen. In Heidelberg vermerkte die Protokollantin der Ortsgruppen-Vorstandssitzung, die am 26. April stattfand: “Frau Dehmel hat ihren Vorsitz der Reichsgedok niedergelegt und ihren Austritt aus der Gedok erklärt. Der Gesamtvorstand der Hamburger Gedok hat mit s[einer] Amtsniederlegung zugleich seinen Austritt aus der Gedok erklärt. Frau Dehmel kann somit die Geschäfte der Reichsgedok nicht weiterführen. Frau Schütte-Bremen übernimmt vorläufig den Vorsitz der Reichsgedok. Frau Darboven und Frau Isaye [sic!] haben ebenfalls ihre Ämter in der Reichsgedok niedergelegt und ihren Rücktritt aus der Gedok erklärt.”⁴⁹⁶

Die Amtsenthebung Ida Dehmels und anderer Vorstandsdamen forderte eine Stellungnahme der Gedok-Mitglieder. Besonders die Personen aus dem Umfeld der langjährigen Vorsitzenden und die Vorstandsfrauen der Ortsgruppen mußten ihre politische und rassistische Einstellung prüfen und sich entscheiden, ob sie aus dem Einschreiten des Kampfbundes Konsequenzen ziehen würden. Diejenigen Personen, die die Treue und die Zuneigung zu dem Dichterehepaar Dehmel demonstrieren wollten, waren gezwungen, auszutreten. Die Schriftstellerin Hilde Szpitter formulierte in einem Schreiben an die ehemalige Vorsitzende: “Denn wer jetzt nicht irgendwie zu Ihnen gehalten hat, der hat Sie auch vorher niemals liebgehabt.”⁴⁹⁷ Die Hamburger Mitgliedsfrau zeigte sich von den “Vorgänge[n] auf der letzten Tagung . . . bis ins tiefste empört und erschüttert”. Für Hilde Szpitter war es selbstverständlich, ihre Mitgliedschaft aufzukündigen. Sie begründete diese Entscheidung mit folgenden Worten: “. . . denn eine Gedok ohne den hoch künstlerischen und belebenden Geist einer Ida Dehmel ist für mich keine Gedok”. Die Schriftstellerin fragte sich, warum nicht eine eigene nationalsozialistische Künstlerinnenorganisation gegründet worden war: “Aber nein, es mußte die Gedok bleiben. Vielleicht wird nächstens noch der Himmel nationalsozialistisch!”⁴⁹⁸

Maria Mittelstaedt, die im Beirat der Hamburger Fachgruppe für Schrifttum aktiv war und Ida Dehmel sehr verehrte, war ebenfalls über die Ereignisse sehr verärgert. Obwohl sie sich zum Nationalsozialismus bekannte, verstand sie die Ächtung Ida Dehmels nicht und bezeichnete diese als einen “Verleumdungs-

⁴⁹⁶Archiv *Gedok Karlsruhe*, Gedok Heidelberg, Fotokopie des Protokollbuchs II.

⁴⁹⁷SUB H, DA:Br.: S 3128, Hilde Szpitter an Ida Dehmel, 10.5.1933.

⁴⁹⁸Ebd.

feldzug". Sie sah in der Ehefrau Richard Dehmels nicht die Jüdin, sondern die deutsche Frau, die den Gatten für das deutsche Volk verloren hatte. Auch sie zog mit dem Austritt aus der *Reichs-Gedok* ihre Konsequenzen. In einem Schreiben an Herrn Dr. Haselmeyer drückte sie ihre "flammende Empörung"⁴⁹⁹ aus: "Man hätte auflösen können, man hätte vom nationalen Gesichtspunkt aus neubegründen können, keine von uns hätte sich dem verschlossen. Frau Dehmel war ja längst entschlossen, ihr Amt niederzulegen, aber niemals, niemals hätte dieser Akt, dieser mit Gummiknüppeln versehene Akt, gegen uns schaffende Frauen vor sich gehen dürfen. Sie machen sich von der glühenden Auflehnung unserer Künstlerinnen keinen Begriff. Jede weiß, was Ida Dehmel an Kraft, Zeit und Menschenliebe für sie hergab."⁵⁰⁰

Die Hamburger Vorstandskollegin Anna Maria Darboven erhoffte sich von den neuen politischen Verhältnissen eine "straffere Zucht und Ordnung", kritisierte aber den Fanatismus und die damit verbundenen "Härten". Sie ermahnte die Gemeinschaft, niemals zu vergessen, was ihr Ida Dehmel "wert"⁵⁰¹ sei. Ihr Widerstand gegen die skrupellose Absetzung der langjährigen Vorsitzenden gab sie indessen bereits im Herbst 1933 auf, als sie dem Drängen von einzelnen Mitgliedern nachgab und wieder für die Organisation tätig wurde.⁵⁰²

Obwohl sich einzelne Frauen empört über das Schicksal der Initiatorin und Reichsvorsitzenden zeigten, verhielten sich viele Mitglieder ruhig. Das Ausbleiben von weiteren Beweisen der Zuneigung mag Ida Dehmel doppelt demütigend empfunden und verbittert haben.

Viele Mitglieder waren der Ansicht, die Hamburger Gemeinschaft würde nach dem Ausscheiden von Ida Dehmel nicht mehr lebensfähig sein. Außerdem erwarteten die Frauen, daß viele Jüdinnen austreten und zumindest diejenigen Ortsgruppen, die von Nichtarierinnen geleitet oder dominiert wurden, sich auflösen würden. Auch Ida Dehmel teilte diese Meinung.⁵⁰³ Aber der *Kampf-*

⁴⁹⁹SUB H, DA:Br.: M 998, Maria Mittelstaedt an Herrn Dr. Haselmeyer, 24.4.1933. — Mittelstaedt datierte den Vorfall im Hamburger Hof auf den 22.4.1933.

⁵⁰⁰Ebd. — Weitere Briefe des Bedauerns erreichten Ida Dehmel unter anderem von Gret Gottschalk-Wenzel aus Darmstadt.

⁵⁰¹Privatarchiv Elisabeth Höpker-Herberg, Schreiben von Anna Maria Darboven an Stefanie Pellissier, 10.4.1933.

⁵⁰²Privatarchiv Elisabeth Höpker-Herberg, Schreiben von Anna Maria Darboven an Ida Dehmel, 4.12.1933. — Es geht aus den Zeilen nicht hervor, in welcher Form Darboven sich in die Ortsgruppenarbeit einbrachte. Möglicherweise führte sie die Fachgruppe der Schriftstellerinnen oder übernahm ein Vorstandsamt (möglicherweise den ersten Vorsitz).

⁵⁰³Ida Dehmel nahm an, "daß manche Ortsgruppen der Reichs-Gedok sich auflösen werden, alle anderen werden mehr als die Hälfte ihrer Mitglieder verlieren und zwar vielfach auch die arischen, die über das Vorgehen hier in Hamburg ganz empört sind". — HLA, Karton 11, Abt. 3, Film 11–37: 2197, Schreiben von Ida Dehmel an Agnes von Zahn-Harnack, 3.5.1933.

bund für deutsche Kultur wollte die *Reichs-Gedok* nicht auflösen, sondern für seine Zwecke instrumentalisieren.

Die Gleichschaltung der Reichs-Gedok und ihrer Ortsgruppen

Nach der Machtübernahme Hitlers existierte in den ersten Monaten des Jahres 1933 kein institutioneller Rahmen für Kulturpolitik. Es war der Kampfbund, der die frühen kulturpolitischen Aktionen an sich riß. Er hatte bereits in der Weimarer Republik ein Netzwerk ausgebildet und verfügte über eine breite Mitgliederbasis. Es gelang ihm, seine eigene "Machtergreifung" im Vorfeld staatlicher Regelungen zu betreiben. Die Organisation startete zu diesem Zweck eine große Diskriminierungs- und Säuberungskampagne. Die Ortsgruppen und Stützpunkte des Kampfbundes waren angewiesen, in Zusammenarbeit mit den Kulturabteilungen der NSDAP Gleichschaltungen vorzunehmen. Der Begriff Gleichschaltung bezeichnete den Vorgang zur Erreichung der Monopolstellung der NSDAP und der Verschmelzung von Partei und Staat zu einer Einheit.⁵⁰⁴ Im Klartext handelte es sich um die nationalsozialistische Methode zur Machteroberung, die in der Regel die Ausschaltung und die Zerschlagung vorhandener politischer und körperschaftlicher Strukturen vorsah.⁵⁰⁵

"Vollkommen gleichgeschaltet". Das Schicksal der Hamburger Gedok-Ortsgruppe

Im Falle der Hamburger Künstlerinnengemeinschaft hatte die Gleichschaltung zur Folge, daß Ida Dehmel ihr Vorstandsamt für eine nationalsozialistische Gewährsfrau zur Verfügung stellen mußte und die Gemeinschaft sich dem Kampfbund als korporatives Mitglied anzuschließen hatte. Nach dem Einschreiten bei der Hamburger Künstlerinnengemeinschaft meldete jedenfalls der Landesleiter Nord des *Kampfbundes für deutsche Kultur* an seine Zentrale: "Fernerhin habe ich erreicht, daß einzelne große Organisationen, nachdem sie von uns vollkommen gleichgeschaltet waren, und auch ihre Satzungen diesbezüglich geändert sind, sich dem Kampfbund korporativ anschlossen. . . . Gleichgeschaltet wurden bisher folgende Organisationen: Gedok (Reichsverband deutscher und österreichischer Künstlerinnen), Schutzverband Deutscher Schriftsteller, Stadtbund, die Nordwestdeutsche Künstlerschaft, Bund Deutscher Gebrauchsgraphiker, - Ortsgruppe Hamburg, die beiden bestehenden

⁵⁰⁴Vgl. Brenner, Kunstpolitik des Nationalsozialismus, S. 36.

⁵⁰⁵Vgl. Das Dritte Reich im Überblick. Chronik, Ereignisse, Zusammenhänge. Hg. v. Martin Broszat und Norbert Frei, 5. Auflage München 1996, S. 40.

großen Theaterbesucher-Organisationen — die Hamburger Volksbühne und Hamburger Bühne, der Pen-Klub, das Vortragswesen Niedersachsen, Quickborn, (die große niederdeutsche Dachorganisation).“⁵⁰⁶

Nach der Amtsenthebung Ida Dehmels setzte ein großes Durcheinander ein. Im Gesamtvorstandsschreiben vom 25. April teilte die ehemalige Vorsitzende mit, es sei in Hamburg ein Vorstand eingesetzt worden, der mit Ausnahme von drei Frauen — die allerdings nicht zum Kreis der Mitarbeiter zählten — aus Personen bestehe, die der Gemeinschaft bisher ferngestanden hätten.⁵⁰⁷ Gegenüber dem *Bund Deutscher Frauenvereine* schilderte Ida Dehmel den weiteren Verlauf der Aprilsitzung im Hamburger Hof mit folgenden Worten: „...mein ganzer Mitvorstand, darunter politisch ganz rechtsstehende Frauen, wurde von dem Kommissar abgesetzt und ein neuer Vorstand eingesetzt. Dabei kamen solche Mißgriffe vor, daß zwei der eingesetzten Damen am nächsten Tag ihre Ämter wieder genommen wurden! Da wir hörten, daß der Plan besteht, die ernannte Vorsitzende von Hamburg, ein harmloses, ahnungsloses, gutwilliges junges Mädchen, auch zur Vorsitzenden der Reichs-Gedok zu machen, so übergab ich sofort mein Amt der stellvertretenden Vorsitzenden der Reichs-Gedok, Frau Toni Schütte, Bremen, Oberneuland 183. Ob es dabei bleibt, das ist natürlich nicht mit Bestimmtheit zu sagen.“⁵⁰⁸

Die Presse meldete am 25. April den Rücktritt des alten Vorstandes auf der “Generalversammlung Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen”. Den neuen Vorstand bildeten Gertrud Kappesser (erste Vorsitzende), Käte Wittenberg (zweite Vorsitzende), Lotte Braun (Schriftführerin) und Elisabeth Förster-Jäger (Kassiererin).⁵⁰⁹ Zwei Tage später erfolgte die Meldung von der Ablösung des kommissarischen Vorstandes durch “die nunmehr endgültige Führung des Bundes”⁵¹⁰: Gertrud Kappesser blieb weiterhin erste Vorsitzende. Elisabeth Michaelis wurde zweite Vorsitzende, Alice Fliegel-Bodenstedt erste Schriftführerin, Franziska von Jessendorf zweite Schriftführerin und Bertha Schwannecke Kassenführerin.⁵¹¹

⁵⁰⁶BArch, O 211, Landesleitung Nord an den Kampfbund in München, 6.5.1933. — Der Landesleiter setzte hier die Ortgruppe Hamburg mit der *Reichs-Gedok* gleich. In dem Brief wurden weitere Kulturorganisationen genannt, die man gleichzuschalten beabsichtigte: *Der Hamburger Tonkünstler-Verein*, der Kunstverein, die *Gesellschaft der Buchfreunde*, die *Patriotische Gesellschaft* sowie die *Literarische Gesellschaft* u. a. .

⁵⁰⁷Privatarchiv Elisabeth Höpker-Herberg, Kurze Geschichte der GEDOK. Maschinenschriftl. Manuskript, o. J. (1959/60).

⁵⁰⁸HLA, Karton 11, Abt. 3, Film 11–37: 2197, Schreiben von Ida Dehmel an Agnes von Zahn-Harnack, 3.5.1933.

⁵⁰⁹Die GEDOK 1926-2001, S. 16.

⁵¹⁰Ebd.

⁵¹¹Vgl. auch Maike Bruhns, Die Zerschlagung der Hamburger GEDOK. In: 70 Jahre GE-

Über die Vorgänge, die letztlich zur Auflösung der Hamburger Ortsgruppe am 16. April 1934 führten⁵¹², gibt es nur wenige Hinweise. Diese lassen aber die Vermutung zu, daß sich die endgültige Entscheidung über das Ende über Monate hinzog. Auf der großen Jahreszusammenkunft des Dachverbandes im Frühjahr 1934 erschien immerhin noch eine Vertreterin der Hamburger Lokalgemeinschaft. Über die Situation in der Elbestadt diskutierten die Delegierten auf der Maitagung, doch im Protokoll wurden die angeblichen “Zustände[n]” in der hanseatischen Gemeinschaft nicht weiter ausgebreitet. Überliefert sind freilich Differenzen innerhalb der Ortsgruppe und Unregelmäßigkeiten in der Kassenführung.⁵¹³

Mit den wenigen Informationen über die Gedok-Gemeinschaft in der Hansestadt kann kein schlüssiges Bild von den tatsächlichen Vorgängen nach dem Abgang des alten Vorstandes gezeichnet werden. Sicher scheint nur, daß die Vorstandsarbeit unter den neuen Verhältnissen nicht mehr richtig in Gang kam. Zu groß waren wohl die Empörung über die Vorgänge sowie Unsicherheiten im Umgang mit der unübersichtlichen Lage und Querelen zwischen der nationalsozialistischen Leitung und den Mitgliedern. Aber auch Unerfahrenheit des neuen Vorstandes dürfte eine Rolle gespielt haben. Das Hamburger Tageblatt interpretierte die Auflösung der Hamburger Ortsgruppe als Konsequenz eines mißglückten Versuches nach der “Ausschaltung” jüdischer Mitglieder “die alte Gemeinschaft im neuen Geiste weiterzuführen”. Diesem Bericht zufolge, gelang es den Nationalsozialistinnen nicht, das kunstfördernde Verständnis der Mitglieder, welches sich aus der Tradition der Frauenklubs speiste, im nationalsozialistischen Sinne umzuformen. Als Ersatzorganisation wurde den ehemaligen Gedok-Künstlerinnen die Mitgliedschaft bei einer neu eingerichteten Arbeitsgruppe der Frauenschaft unter der Führung von Gertrud Kappesser angeboten.

DOK, S. 84. und SUB H, DA:Br.: M 998, Maria Mittelstaedt an Herrn Dr. Haselmeyer, 24.4.1933: Maria Mittelstaedt erwähnte in dem Schreiben an Ida Dehmel, daß sie gern mit der Schauspielerin Käthe Wittenberg zusammengearbeitet hätte: “Niemals aber hätte ich und andere im Club auch nicht, mich einer Führung von Lotte Braun unterworfen. . . . Jene Daumen streichen noch jetzt als Nationalsozialistin mit Wonne das jüdische Geld ein!” – Ida Dehmel könnte das Kampfbundmitglied Gertrud Kappesser gemeint haben, als sie von einer jungen unerfahrenen Frau sprach, welche als ihre Nachfolgerin eingesetzt wurde.

⁵¹²Die GEDOK 1926–2001, S. 17.

⁵¹³Die Hamburger Vertreterin Frau Fincke “berichtete über die Übergriffe des Frl. Kappesser in Sachen Gehaltszahlung und über die Veruntreuungen der früheren Kassiererin Frau Schwannecke”. — Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1934.

Während die öffentliche Vereinsarbeit zusammenbrach⁵¹⁴, konnte das Leben in den Fachgruppen zumindest teilweise aufrecht erhalten werden. So wurden zum Beispiel auf einer Ausstellung, die parallel zur Jahrestagung 1934 in München stattfand, auch Arbeiten Hamburger Künstlerinnen aus den beiden Fachgruppen bildende und angewandte Kunst im Kunstverein in München gezeigt.⁵¹⁵

“Sie hat aufgelöst und es ist doch nicht aufgelöst.”

Die Wirren um den Verbandsvorsitz

Die lückenhafte Überlieferung hat zur Folge, daß die Vorgänge um die Nachfolgeregelung an der Verbandsspitze im Frühjahr und Sommer 1933 nur teilweise zu rekonstruieren sind. Tatsächlich sorgte allein schon die Tatsache für Verwirrung, daß Ida Dehmel zwei Vorstandsämter (nämlich den ersten Vorsitz in der *Reichs-Gedok* und in der Hamburger Ortsgruppe) versehen hatte. Wie bereits oben deutlich wurde, beeilte sich Ida Dehmel, einer Neubesetzung ihres Verbandsvorsitzes durch den Kampfbund vorzugreifen, indem sie ihr Amt vertretungsweise an die Bremer Ortsgruppenvorsitzende Toni Schütte⁵¹⁶ übergab. Diese Regelung teilte Ida Dehmel auch dem zuständigen Amtsgericht am 6. Mai 1933 schriftlich mit.⁵¹⁷ Am 13. Mai 1933 bestätigte indessen die Behörde Gertrud Kappesser vom Kampfbund im Amt der ersten Vorsitzenden und Berta Schwannecke von der Hamburger *NS-Frauenschaft* im Amt der ersten Kassenführerin.⁵¹⁸ Es ist anzunehmen, daß die beiden Frauen vom

⁵¹⁴Nach den erzwungenen Veränderungen im April wurden ab Mai 1933 keine Vereinsmitteilungen mehr im *Hamburgischen Vortrags-Anzeiger* abgedruckt. Ab Oktober 1933 gehörte die Gedok-Gemeinschaft Hamburg auch nicht mehr der Kulturvereinigung an. — *Hamburgischer Vortrags-Anzeiger*, April bis Oktober 1933.

⁵¹⁵StadtA M, Gedok 357, Münchener Zeitung, Nr. 142, 22.5.1934.

⁵¹⁶Toni Schütte trat am 1.5.1933 in die NSDAP ein. — BArch, Gaukartei.

⁵¹⁷“Ich teile Ihnen hierdurch mit, daß ich meinen Vorsitz in der Reichs-Gedok e. V. niedergelegt habe; ebenso wie die Kassenführerin der Reichs-Gedok, Frau Anna Maria Darboven. Meine Vertretung hat vorläufig Frau Toni Schütte, Bremen, Oberneuland 183, bisher stellvertretende Vorsitzende, übernommen. Sie erfahren weiteres, sobald die endgültige Neuwahl vollzogen ist.” — Amtsgericht Hamburg, Schreiben von Ida Dehmel an das Amtsgericht Hamburg, 6.5.1933.

⁵¹⁸Amtsgericht Hamburg, Eintrag vom 2. Juni 1933. — Auf der Rückseite des Briefes vom 6.5.1933 befinden sich handschriftliche Notizen des Amtsgerichtes, daß am 13.5.1933 Martha Möller beim Amtsgericht Hamburg erschienen sei und sich als Reichs-Gedok-Mitglied ausgewiesen habe. Sie habe bemerkt, daß nach der Amtsniederlegung des bisherigen Vorstands für die Fortführung der Vereinsgeschäfte eine gesetzliche Vertretung fehle. Sie beantragte deshalb, gemäß Paragraph 29 Gertrud Kappesser zur Vorsitzenden und Berta Schwannecke zur Schatzmeisterin zu bestellen. Die Behörde vermerkte, daß eine solche Bestellung bis zur

Amtsgericht als vorläufige Vertreterinnen bis zur satzungsgemäßen Neuwahl anerkannt wurden.⁵¹⁹

Damit war die Verbandsspitze zunächst doppelt besetzt! Während Gertrud Kappesser im Vereinsregister als rechtskräftige Vertreterin bis zu den nächsten Vorstandswahlen eingetragen war, leitete Toni Schütte von Bremen aus die Geschichte der *Reichs-Gedok*. In einem Rundschreiben gab sie die Bestimmungen der Partei bekannt, nach welchen zwar Nichtarierinnen weiterhin Mitglieder bleiben könnten, aber als Vorsitzende nur Arierinnen einzusetzen seien.⁵²⁰ Die Bremerin riet den Ortsgruppen, sich dem *Kampfbund für deutsche Kultur* anzuschließen.⁵²¹

Im September 1933 wurde die Verlegersgattin Elsa Bruckmann zur Verbandsvorsitzenden auf der Jahresversammlung in Köln bestimmt. Gleichwohl hielten die Unklarheiten über den Vorsitz der *Reichs-Gedok* ein weiteres halbes Jahr an, denn die endgültige Klärung der Verhältnisse und eine zweite, nun rechtsgültige Wahl der bayerischen Verlegersgattin erfolgte erst auf der Generalversammlung, die vom 23. bis 25. Mai 1934 in München abgehalten wurde.

Im Tagungsprotokoll findet sich folgende Erklärung, warum die Vorstandswahl wiederholt werden mußte: "In Hamburg wurde im Mai 1933 Frau Dehmel als 1. Vorsitzende der Ortsgruppe Hamburg abgesetzt und Fräulein Kappesser vom Kampfbund eingesetzt. Fräulein Kappesser ließ sich beim Registergericht als Vorsitzende für die Ortsgruppe und für die Reichs-Gedok eintragen. Die Eintragung als Vorsitzende der Reichs-Gedok war ein Fehler des Registergerichts und einer Dame, die das veranlaßt hatte. Der Fehler kam daher, weil früher Frau Dehmel beides führte. Fräulein Kappesser kam im September nach Köln zur Tagung der Reichsgedok, stimmte mit ab und wählte Frau Bruckmann mit. Trotzdem ist heute Fräulein Kappesser Reichsleiterin. In Hamburg sind so unerfreuliche Verhältnisse, daß Frau Bruckmann sich gezwungen sah, einer Auflösung der Ortsgruppe Hamburg zuzustimmen. Fräulein Kappesser hat

Wahl eines Vorstands durch die Mitgliederversammlung mit den genannten Personen vorgenommen werde. Zur Kulturarbeit von Berta Schwannecke in der Hamburger *NS-Frauenschaft* siehe: N.S. Frauen-Warte. Zeitschrift der N.S.-Frauenshaft, 1. Jg., Heft 12, 15.12.1932.

⁵¹⁹Amtsgericht Hamburg, Notiz 21.9.1933: Es sei vom Amtsgericht eine Aufforderung an Berta Schwannecke ergangen, die satzungsgemäße Neuwahl des gesetzlichen Vorstandes zur Eintragung in das Vereinsregister durch die von der Mitgliederversammlung gewählten ersten Vorsitzenden und ersten Schatzmeisterin zu veranlassen. Notiz 3.10.1933: Kappesser und Schwannecke seien beim Amtsgericht Hamburg erschienen und hätten um Aufschub der Anmeldefrist für einen neuen Vorstand der *Reichs-Gedok* bis Ende Oktober gebeten.

⁵²⁰Privatarchiv Adelhard Zippelius, Horn-Zippelius, Erinnerungen.

⁵²¹Archiv *Gedok Karlsruhe*, Gedok Heidelberg, Fotokopie des Protokollbuchs II.

aber die Auflösungs-Versammlung fehlerhaft einberufen, so daß die Beschlüsse dieser Versammlung nicht rechtswirksam sind. Fräulein Kappesser spielt die Reichsleiterin. Sie hat aufgelöst und es ist doch nicht aufgelöst. Kassenbücher sind nicht vorhanden. Wir sind jetzt gezwungen, eine Revision einzuleiten und die Wahl der Reichsleiterin zu wiederholen.”⁵²²

“Man setzt sich kühl über alle Paragraphen der Satzung hinweg”.

Die Gleichschaltung der Gedok-Ortsgruppen

Die Veränderungen an der Gedok-Spitze zwangen die anderen lokalen Gemeinschaften zum Handeln. Die Ortsgruppe Heidelberg fand dabei einen Weg, der es erlaubte, die Wertschätzung der Person Ida Dehmels auszudrücken und die Satzung nicht zu verletzen. Gleichzeitig öffnete diese Lösung die Möglichkeit, den neuen politischen und kulturellen Verhältnissen Rechnung zu tragen. Nachdem die Nachricht von der Amtniederlegung des Hamburger Leitungsgremiums bekannt geworden war, trat der engere Vorstand des Lokalvereins Heidelberg am 26. April 1933 zurück.⁵²³ Die Heidelbergerinnen lösten den Verein in seiner bisherigen Form auf der Generalversammlung am 11. Mai 1933 auf. Die Gemeinschaft konnte sich nicht vorstellen, sich dem Kampfbund anzuschließen, wie es Toni Schütte empfohlen hatte. Sie stellten aber die Gründung einer neuen Vereinigung mit der Bezeichnung “Die deutsche Künstlerin” in Aussicht. Stefanie Pellissier, die bisherige Vorsitzende, äußerte die Zuversicht, “daß der Gemeinschaftsgeist, den wir Ida Dehmel verdanken, unzerstörbar weiter wirkt, so daß wir auf dem Boden der nationalen Erhebung mit neuen Zielen neue Gemeinschaft aufbauen.”⁵²⁴ Der neue Verein entstand dann bis spätestens September 1933 unter dem Vorsitz von Maria Haas–Andreae.⁵²⁵

⁵²²Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1934.

⁵²³Archiv *Gedok Karlsruhe*, Gedok Heidelberg, Fotokopie des Protokollbuchs II. — Auf einem Vorstandstreffen am 15.4.1933 wurde noch folgende Frage erörtert: “Die politischen Ereignisse haben auch zu Erörterungen innerhalb der Gedok geführt, inwieweit auch hier den Maßnahmen (betr. das Zurückdrängen überstarker nichtarischer Einflüsse) Rechnung getragen werden sollte . . .”. Camilla Jellinek sprach sich auf der Vorstandssitzung am 3.5.1933 dafür aus, daß der Vorstand nicht zurücktreten, aber seine Ämter zur Verfügung stellen solle.

⁵²⁴Ebd.

⁵²⁵IfS F, S3/P4619, Mitteilungsblatt der Gedok Frankfurt, September 1933.

Dem Beispiel von Heidelberg folgend, lösten sich nach den Angaben von Gisela Gräfin von Waldersee einige Ortsgruppen auf⁵²⁶, um sich jedoch — so ist zu vermuten — bald darauf neu zu gründen. Dora Horn-Zippelius hingegen behauptete in ihren Aufzeichnungen, daß sämtliche Ortsgruppen und Fachvereine mit Ausnahme von Mainz “die Umstellung”⁵²⁷ vollzogen hätten. Tatsächlich überstanden die Ortsgruppen in Mainz⁵²⁸, Hamburg und Berlin die Gleichschaltungs- und Arisierungsbemühungen der Jahre 1933 und 1934 nicht. Zunächst ruhte auch die Verbindung nach Wien, von der man jedoch hoffte, sie “nach der Bestätigung der Zusammenarbeit mit Österreich von offizieller Seite” erneut aufnehmen zu können.⁵²⁹

In der Berliner Ortsgruppe kündigten sich die ersten Schwierigkeiten bereits im März 1933 an. Die Vorsitzende Edith Mendelssohn Bartholdy beklagte sich bei Ida Dehmel, daß ein so hoher Anteil von jüdischen Mitgliedern neu in den Vorstand gewählt worden sei, so daß die christlichen Frauen nur noch ein Drittel des Gesamtvorstandes ausmachen würden.⁵³⁰ Die Dominanz jüdischer Vorstandsmitglieder legt die Vermutung nahe, daß der Berliner Vorstand im Zuge der Gleichschaltung zurücktreten mußte. Auf der Kölner Jahresversammlung im Herbst 1933 war die Berliner Gemeinschaft jedenfalls nicht vertreten, wenngleich sie sich noch nicht aufgelöst hatte.⁵³¹ Edith Mendelssohn Bartholdy äußerte am 12. November 1933 gegenüber Ida Dehmel, der Lokalverein sei bei der derzeitigen “Führung nicht lebensfähig” und werde nicht mehr lang existieren. Sie ließ die Hamburgerin wissen: “Ich weiß auch noch nicht, was in der letzten Vorstandssitzung ausgebrütet worden ist. Man setzt sich kühl über alle Paragraphen der Satzung hinweg und kokettiert stark mit den Kampfbundmitgliedern.”⁵³²

⁵²⁶Vgl. von Waldersee, Geschichte der GEDOK. In: Gegenlicht, S. 153.

⁵²⁷Privatarchiv Adelhard Zippelius, Horn-Zippelius, Erinnerungen. — Nach Aussagen von Dora Horn-Zippelius bereitete die Umstellung beim *Bund badischer Künstlerinnen* keine Probleme. Hanna Rebske jedoch schreibt, die *Gedok Karlsruhe* habe sich aufgelöst. — StadtA Ka, 8/ StS 20, Nr. 665, Rebske, Kleine Chronik der GEDOK — Ortsgruppe Karlsruhe.

⁵²⁸In Mainz war der gesamte Vorstand zurückgetreten. — Archiv *Gedok Karlsruhe*, Gedok Heidelberg, Fotokopie des Protokollbuchs II.

⁵²⁹Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1934.

⁵³⁰Archiv *Gedok Berlin*, Fotokopie des Schreibens von Edith Mendelssohn Bartholdy an Ida Dehmel, 12.3.1933.

⁵³¹Für Berlin hatte sich Frau Dr. Stang entschuldigen lassen. Vermutlich war das Vereinsleben zu diesem Zeitpunkt nicht mehr gesichert.

⁵³²Der weitere Wortlaut des Schreibens: “Eine Groteske von besonderem Charme — Frau Fleischmann, Frau Voss, Frau Geyer-Raack ... und nun natürlich auch wieder die Ihnen bekannte Frau v. Frankenberg, deren Ehrgeiz sie weit führen wird. Ich glaube, daß die Berliner Gruppe bald nur noch ein Tummelplatz für die ehrgeizigen Interessen einiger weniger

Mit den Veränderungen in den Ortsgruppen setzte ein Mitgliederschwund ein. Den deutlichsten Mitgliederschwund verzeichneten die Gemeinschaften in den Städten Frankfurt, Hannover, Heidelberg, Wuppertal, gefolgt von Köln und Leipzig. Nur in Bremen und Düsseldorf blieben die Mitgliederzahlen unverändert. Der *Dreistädtebund* wuchs sogar von 23 Mitgliedern im Jahre 1932 auf 150 im Jahre 1934. Vermutlich fand hier eine Umstellung vom reinen Malerinnenverein zur Gedok-Struktur statt.

Die beiden größten Gemeinschaften waren 1934 nunmehr die Vereinigungen in Bremen mit 330 und in München mit 300 Mitgliedern, gefolgt von den Ortsgruppen in Leipzig (298), Köln (285), Frankfurt (270) und Hannover (250).⁵³³ Es ist anzunehmen, daß ein Drittel der Gesamtmitglieder infolge der nationalsozialistischen Machtübernahme der *Reichs-Gedok* den Rücken kehrte, so daß die Zahl der Mitglieder auf schätzungsweise 2000 Personen zurückging.⁵³⁴

Diejenigen Gemeinschaften, die sich nach den Vorstandsumbildungen und nach dem Mitgliederschwund nicht aufgelöst hatten, stellten sich auf die neuen politischen Verhältnisse ein. In Frankfurt versicherte der Vorstand seinen Mitgliedern im September 1933: "Die Gedok steht auf nationalem Boden und macht die ernste Arbeit am vaterländischen Aufbau zu ihrer Aufgabe."⁵³⁵

Auch die Gedok-Gemeinschaft Mannheim hatte im August 1933 "die Gleichschaltung des Vorstands im nationalsozialistischen Sinne vollzogen". Die neue Vorsitzende verband "das deutsche Kunstschaffen der Frauen . . . mit den Bestrebungen des Kampfbundes für deutsche Kultur". Zukünftig seien die Leute sein wird." — SUB H, DA:Br.: M 928, Edith Mendelssohn Bartholdy an Ida Dehmel, 12.11.1933.

⁵³³Darmstadt zählte 150 Mitglieder, Stuttgart 110 (die Zahl bezieht sich auf die ordentlichen Mitglieder), Wuppertal 50, Düsseldorf 98 und Heidelberg 85(55). Für die Gruppen in Hamburg, Karlsruhe, Weimar und Mannheim sind keine Angaben vermerkt. — Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1934.

⁵³⁴In der Literatur findet sich die zweifelhafte Angabe, daß vor dem April 1933 7000 Mitglieder zum Verband gehörten und die Hälfte der Mitglieder danach ausgetreten sei. — Von Waldersee, Geschichte der GEDOK. In: Gegenlicht, S. 9.

⁵³⁵IfS F, S3/P 4619, Mitteilungsblatt der Gedok Frankfurt, September 1933. — An Stelle von Martha Levy wurde am 29.6.1933 als erste Vorsitzende Marie Berthold gewählt. Alice Regent-Beyschlag wurde erste Schriftführerin, Frieda Arnold zweite Schriftführerin, Emmy Bergmann erste Schatzmeisterin, Aennie Goldbach-Woge zweite Schatzmeisterin. 1934 änderte sich nochmals der hessische Vorstand: Clara Stadelmann übernahm den Vorsitz und Alice Regent-Beyschlag ihre Stellvertretung. — Amtsgericht Hamburg, Protokoll der Jahresversammlung 1934.

“ewig schönen Ideale nationalen Kunstschaffens in vorderste Linie”⁵³⁶ zu stellen.

In Köln übernahm Alice Neven DuMont (1877–1964) am 27. April 1933 den Vorsitz der Gedok-Gruppe, nachdem die Jüdinnen Else Falk⁵³⁷ und Margarete Tietz ihre Ämter niedergelegt hatten und auch die erste Vorsitzende Nina Andreae angeblich aus gesundheitlichen Gründen zurückgetreten war. Die Ehefrau des Verlegers der *Kölnischen Zeitung* und des *Kölner Stadtanzeigers* Dr. Alfred Neven DuMont⁵³⁸ blieb allerdings nur bis 1934 im Amt, da sie sich in den Augen der *NS-Frauenschaft* politisch als “nicht zuverlässig” erwiesen hatte.⁵³⁹

Die Münchner Ortsgruppe vollzog spätestens im Mai 1933 den Anschluß an den *Kampfbund für deutsche Kultur*. Damit stand eine weitere lokale Gemeinschaft auf “streng nationalem Boden”⁵⁴⁰. Noch bevor die Münchnerin Elsa Bruckmann zur Verbandsvorsitzenden gewählt worden war, erhob die junge bayerische Ortsgruppe den Anspruch auf die Führungsrolle. Sie forderte, die *Gedok* solle ein Band sein, “das alle künstlerisch schaffenden und künstlerisch fühlenden Frauen Deutschlands umschließe[n]”. Die bayerische Gruppe prognostizierte, daß sie in dieser Stadt ein Mittelpunkt sein werde, “in dem sich nicht nur das Frauen-Künstlertum Bayerns, sondern Deutschlands begegne[t].”⁵⁴¹

⁵³⁶StadtA Ma, S 2/600-1, Neue Mannheimer Zeitung, Nr. 350, 2.8.1933. — Erste Vorsitzende Marta Winter–Dürr, stellvertretende Vorsitzende Nora Vogel–Zimmermann und Elisabeth Petsch–Krapp, Schriftführerin Cläre Biermann, Schatzmeisterin Margarete Janson. — Vgl. auch Karoline Hille, Die Eroberung der Museen — ein Weg mit Hindernissen. In: ZeitenWandel. Frauengenerationen in der Geschichte Mannheims. Hg. v. der Frauenbeauftragten der Stadt Mannheim Ilse Thomas und Sylvia Schraut. [Frauen in der Geschichte Mannheims, Bd. 2.], Mannheim 1995, S. 390.

⁵³⁷Im März 1933 löste Alice Neven DuMont die Jüdin Else Falk an der Spitze des *Stadtverbandes Kölner Frauenvereine* ab, nachdem sie bereits von 1919 bis 1933 den stellvertretenden Vorsitz geführt hatte. Im Mai 1933 beschloß der Stadtverband allerdings seine Selbstauflösung. — Vgl. Katharina Regenbrecht, Alice Neven DuMont 1877–1964. In: “10 Uhr pünktlich Gürzenich”, S. 264–265.

⁵³⁸Von November 1925 bis Mai 1933 erschien donnerstags in der Abendausgabe des *Kölner Stadtanzeigers* das *Nachrichtenblatt des Stadtverbandes Kölner Frauenvereine*, in dem auch die Gedok-Ortsgruppe ihre Mitteilungen veröffentlichte.

⁵³⁹Vgl. Marlene Tyrakowski, “Die machten aus uns keine Nazi’ssen”. Kölner Frauenbewegung und Nationalsozialismus. In: “10 Uhr pünktlich Gürzenich”, S. 255; Regenbrecht, Alice Neven DuMont. In: Ebd., S. 264.

⁵⁴⁰StadtA M, Gedok 357, Münchener Zeitung, Nr. 129, 11.5.1933. — Satzung der *Gedok München* vom 16.5.1934 siehe: Amtsgericht München, VR 3641.

⁵⁴¹Ebd.

“Es scheint, daß es in Köln nur dem Takt und der Ruhe von Frau Dr. Büniger zu danken war, daß man überhaupt zusammen bleiben konnte.”

Die Jahresversammlung 1933 in Köln

Die erste Bundestagung nach der Gleichschaltung fand vom 14. bis 16. September 1933 in Köln statt.⁵⁴² Die Stimmung auf der Zusammenkunft war gespannt. Würde die Vorstandschaft zu den vergangenen Ereignissen und zur Ächtung der jüdischen Mitglieder Stellung nehmen? Würden an die entlassenen Vorsitzenden, insbesondere an Ida Dehmel, Gruß- und Dankworte gerichtet werden? Ida Dehmel (siehe Abbildung 41) und Edith Mendelssohn Bartholdy beteuerten im November 1933, sie hätten von der Gedok-Generalversammlung in Köln “offiziell nichts gehört”⁵⁴³. Inoffiziell erhielten die Damen Nachricht, Toni Schütte habe auf der Versammlung einen Dank an Dehmel und Mendelssohn Bartholdy ausgesprochen. Zum Ablauf der Tagung vermerkte letztere gegenüber Ida Dehmel: “Es scheint, daß es in Köln nur dem Takt und der Ruhe von Frau Dr. Büniger zu danken war, daß man überhaupt zusammen bleiben konnte. . . . Ich frage mich manchmal, ob es nun noch einen Wert hat, die ganze Gemeinschaft aufrecht zu erhalten, da die Idee, aus der sie geboren ist, nicht mehr zu verwirklichen ist.”⁵⁴⁴

Auf der Generalversammlung fiel die Wahl der neuen Vorsitzenden einstimmig auf Elsa Bruckmann aus München. Nach der nationalsozialistischen Terminologie wurde die erste Vorsitzende “Führerin” genannt. Zur zweiten Vorsitzenden wurde Toni Schütte aus Bremen und zur dritten Vorsitzenden Nina Andreae aus Köln gewählt. Die übrigen Posten des engeren Vorstandes wurden nicht mehr von der Mitgliederversammlung bestimmt, sondern die Reichsführerin setzte die Amtsinhaberinnen ein. Zur ersten Schriftführerin wurde Else von Fremery aus München ernannt. Else Froelich aus Hannover rückte von ihrem stellvertretenden Kassenamt zur ersten Schatzmeisterin auf.⁵⁴⁵

⁵⁴²Angela Weber zitiert in ihrer Darstellung das Protokoll, das sich nach ihren Angaben im Besitz der *Gedok* befindet.

⁵⁴³SUB H, DA:Br.: M 928, Edith Mendelssohn Bartholdy an Ida Dehmel, 12.11.1933. — Frau Mendelssohn Bartholdy betrieb 1933 eine Verkaufsstelle für Volkskunst und Handwerk. Ende 1933 gingen die Umsätze deutlich zurück. Nach ihrem Rücktritt zog sie sich ganz von der Gedok-Arbeit zurück. In einem Schreiben an Ida Dehmel bemerkte sie zynisch, Toni Schütte hätte ihr zu verstehen gegeben, daß es ihr unbegreiflich sei, daß sie sich völlig zurückgezogen habe.

⁵⁴⁴SUB H, DA:Br.: M 928, Edith Mendelssohn Bartholdy an Ida Dehmel, 12.11.1933. — Die Vorsitzende der Gedok-Ortsgruppe Leipzig Dr. Doris Herwig-Büniger (*1882) war Ehefrau des sächsischen Justizministers und Reichstagsabgeordnete der *Deutschen Volkspartei* in den Jahren 1928 bis 1930.

⁵⁴⁵Ihre Bestellung wurde jedoch vom Amtsgericht Hamburg zunächst für ungültig erklärt.

Exkurs: Elsa Bruckmann

Die neue Reichsführerin Elsa Bruckmann aus München stammte aus der Fürstenfamilie Cantacuzene. Die rumänische Prinzessin wurde am 23. oder 25. Februar 1865 geboren.⁵⁴⁶ Ihr Ehemann Hugo Bruckmann sympathisierte mit den Alldeutschen und den Antisemiten.⁵⁴⁷ Das Ehepaar Bruckmann führte nach dem Ersten Weltkrieg in München einen völkischen Salon, in dem Adolf Hitler (1889–1945) regelmäßig verkehrte.⁵⁴⁸ Die Familie führte Hitler nicht nur in die gehobenen Gesellschaftskreise ein, sondern bedachte ihn mit finanziellen Zuwendungen, erteilte ihm Unterricht in Benehmen und sorgte für eine modische Kleiderausstattung.⁵⁴⁹ In den Bruckmannschen Soireen hatte Hitler Gelegenheit, Kontakte zu Industriellen, Militärs, Adligen und Akademikern zu knüpfen.⁵⁵⁰ Nach verlorenem Putsch und verbüßter Festungshaft erhielt Adolf Hitler 1925 öffentliches Redeverbot. In dieser Situation war es für ihn sehr hilfreich, in den Abendgesellschaften der Familie auftreten und unter einflußreichen Persönlichkeiten seine politischen Ansichten darlegen zu können. Elsa Bruckmann war es auch, die den wichtigen Kontakt zu Emil Kirdorf (1847–1938) herstellte. Er war 1927 der einzige führende Ruhrgebietsindustrielle, der durch eine große Spende der Partei über finanzielle Engpässe hinweghalf.⁵⁵¹

Das Ehepaar Bruckmann trat auf Wunsch des Führers erst am 1. Juli 1932 in die NSDAP ein. Da Elsa Bruckmann für die Partei aber bereits seit deren Neugründung am 27. Februar 1925 tätig war, sollte die Parteigenossin die Mitgliedsnummer 92 erhalten. Der Parteieintritt wurde deshalb kurzerhand zurückdatiert und auf den 1. April 1925 verlegt.⁵⁵²

⁵⁴⁶BArch, PK Elsa Bruckmann; Vgl. Reichshandbuch der Deutschen Gesellschaft. Das Handbuch der Persönlichkeiten in Wort und Bild, 1. Bd., Berlin 1930.

⁵⁴⁷Vgl. Ian Kershaw, Hitler, 1889–1936. Aus dem Englischen von Jürgen Peter Krause und Jörg W. Rademacher, Stuttgart 1998, S. 239.

⁵⁴⁸Über Ernst Hanfstaengl, dessen Vater ebenfalls einen Kunstverlag besaß und der zu den bayerischen Kunstmäzenen zählte, wurde Adolf Hitler mit den Familien Bechstein und Bruckmann bekannt gemacht. In Bruckmanns Salon wurden unter anderem Alfred Schuler, Oswald Spengler und General Ludendorff eingeladen. — Vgl. Katharina Festner und Christiane Raabe, Spaziergänge durch das München berühmter Frauen, Zürich/Hamburg 1996, S. 147f.

⁵⁴⁹Vgl. David Clay Large: Hitlers München. Aufstieg und Fall der Hauptstadt der Bewegung. Aus dem Englischen von Karl Heinz Siber, München 1998, S. 61, S. 196f u. S. 273.

⁵⁵⁰Vgl. Kershaw, Hitler, S. 239.

⁵⁵¹Vgl. Der Aufstieg der NSDAP in Augenzeugenberichten. Hg. u. eingeleitet von Ernst Deuerlein, München 1968, S. 247 und S. 285f.; Kershaw, Hitler, S. 383.

⁵⁵²BArch, PK Elsa Bruckmann. — Ihr Ehemann wurde als Mitglied mit der Nummer 91, ebenfalls mit Wirkung vom 1. April 1925, in die Partei aufgenommen. — BArch, O 392 Hugo Bruckmann.

Die langjährige Gönnerin Hitlers war nicht nur in der *NS-Frauenschaft*, im *Deutschen Frauenwerk* und im *Roten Kreuz* Mitglied, sondern gehörte, wie bereits erwähnt, zum Vorstand des *Kampfbundes für deutsche Kultur*.

Mit den Agitatoren der kulturellen und kunstpolitischen Szene innerhalb der nationalsozialistischen Bewegung bekannt, stellte Elsa Bruckmann aus der Sicht der Gedok-Mitglieder, die sich auf die neuen politischen und ideologischen Verhältnisse nach 1933 eingestellt hatten, ein wichtiges Verbindungsglied zu den neuen Machthabern dar. Die einflußreiche Verlegersgattin fühlte sich denn auch berufen, die *Reichs-Gedok* zu beschützen. Sie versprach den Ortsgruppen nach ihrer Wahl zur Vorsitzenden im November 1933: "Ich als Ihre Führerin, der Sie das Vertrauen geschenkt, werde alles tun, was möglich und in meinen Kräften steht, um die Gedok zu erhalten und ihre Selbständigkeit zu vertreten und werde keinen Weg unversucht lassen, um sie entwicklungsfähig und fruchtbar in die Gesamtkultur unseres Dritten Reiches einzubauen."⁵⁵³ An ihrer antisemitischen Haltung muß wohl nicht gezweifelt werden, befindet sich doch in ihrem Nachlaß eine diffamierende, aquarellierte Zeichnung mit dem Porträt von Ida Dehmel, die vermutlich um 1933 entstanden war.⁵⁵⁴ Die Karikatur zeigt Ida Dehmel im Profil mit fliehender Stirn und markanter Nase. Damit entspricht das Bildmotiv in typischer Weise jenen Postkartenzeichnungen, welche zur Hetze gegen Personen jüdischer Abstammung verbreitet wurden.

Unter Elsa Bruckmann und der Reichskulturkammer: Der Verlust der Unabhängigkeit 1933/34

Die Errichtung einer nationalsozialistischen Kulturbehörde und die Eingliederung der Künstlerinnengemeinschaft in diese Organisation nahm ein volles Jahr in Anspruch.⁵⁵⁵ In diesem Zeitraum, besonders aber im ersten Halbjahr nach der Amtsenthebung des Gedok-Vorstandes, herrschte eine Art kunstpolitisches "Interregnum"⁵⁵⁶. Behördliche Zuständigkeiten und politische Vorgaben blieben undurchsichtig oder wechselten ständig. Obwohl das Vereinsleben in den Ortgruppen weiterging, gestaltete sich die Arbeit auf der Verbandsebene schwierig. Und dies nicht nur, weil der Vorstandsposten doppelt besetzt war,

⁵⁵³Privatarchiv Adelhard Zippelius, Rundbrief von Elsa Bruckmann an die Ortsgruppen, 17.11.1933.

⁵⁵⁴BSB, Bruckmanniana Bestand I, Karikatur Ida Dehmel, Postkarte mit aquarellierter Zeichnung (15x11cm), Signatur "LBE".

⁵⁵⁵Die endgültige Eingliederung der *Reichs-Gedok* in die Reichskammer der bildenden Künste wurde Ende April 1934 bestätigt. — StadtA M, Gedok 357, Völkischer Beobachter, Nr. 119, 29.4.1934.

⁵⁵⁶Brenner, Kunstpolitik im Nationalsozialismus, S. 35.

sondern weil im NS-Staat der Kunstbetrieb und die Einbindung der einzelnen Kunsttreibenden und der Kunstvermittelnden neu definiert und umorganisiert wurde.

Wichtigste Figur in Sachen Kunst war zweifelsohne Joseph Goebbels (1897–1945), der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda. Er machte sich, nachdem er sich gegen die kulturpolitischen Ambitionen des Kampfbundleiters Alfred Rosenberg⁵⁵⁷, des Reichsinnenministers Wilhelm Frick (1877–1947) und des Leiters der *Deutschen Arbeitsfront* Robert Ley (1890–1945) durchgesetzt hatte, mit der Gründung der Reichskulturkammer zum Chef in allen Kultur- und Kunstfragen. Nach den eher unkoordinierten, von Terrorakten begleiteten Aktionen des *Kampfbundes für deutsche Kultur* im ersten Halbjahr 1933 stellte die Gründung der Reichskulturkammer einen Übergang zu systematischer, rechtsförmiger Kulturpolitik dar. Die Goebbelsche Gleichschaltung erfolgte durch administrative Maßnahmen und bedeutete eine institutionelle Machtergreifung.

Nachdem die Reichskulturkammer durch das Gesetz vom 22. September 1933 und durch die erste Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1. November 1933 errichtet worden war, wurde die Standesorganisation 15 Tage später öffentlich ausgerufen. Der Reichsminister machte sich selbst zum Präsidenten der Reichskulturkammer und ihrer Fachkammern. Joseph Goebbels sicherte sich mit dem Recht, Verordnungen und Verwaltungsvorschriften erlassen zu können, ein kulturpolitisches Monopol.⁵⁵⁸

“Vorläufig ruhig wie bisher” weiterarbeiten. Die Eingliederung der Reichs-Gedok in die Reichskulturkammer

Kurz danach, am 17. November 1933, wandte sich die neue Reichsführerin Elsa Bruckmann mit einem Rundbrief “An alle Ortsgruppen der Gedok”⁵⁵⁹. Sie erteilte Anweisung, wie sich die Vereine gegenüber dem neuen Reichskulturkammergesetz zu verhalten hätten: “Als Reichsleiterin der Gedok möchte ich Sie Alle bitten, in Ruhe abzuwarten, was für Folgen dieses Gesetz für unseren Verband zeitigen wird. Ich, die den Wortlaut des Gesetzes kennt, ich selbst könn-

⁵⁵⁷Rosenbergs *Kampfbund für deutsche Kultur* und die *Deutsche Bühne* wurden am 4. Juni 1934 zur *Nationalsozialistischen Kulturgemeinde* zusammengeschlossen.

⁵⁵⁸Vgl. Volker Dahm, Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. In: Vierteljahrshäfte für Zeitgeschichte, 34. Jg., 1986, S. 78. — Brenner spricht sogar von einem “Ermächtigungsgesetz für Goebbels im Bereich der Kultur”. — Brenner, Kunstpolitik im Nationalsozialismus, S. 58.

⁵⁵⁹Privatarchiv Adelhard Zippelius, Rundbrief von Elsa Bruckmann an die Ortsgruppen, 17.11.1933.

te noch nicht sagen, wie er sich für sozusagen private Zusammenschlüsse und Verbände auswirken wird. Darum spreche ich heute den dringenden Wunsch aus, daß keine Ortsgruppe für sich allein auf eigenen Wegen Stellung nimmt, daß keine Anfragen von Ortsgruppen an das Propaganda-Ministerium oder sonstige staatliche Stellen und Behörden gerichtet werden.“ Es sollte “vorläufig ruhig wie bisher weitergearbeitet” werden, so die Parole Elsa Bruckmanns, die sich damit das alleinige Recht sicherte, für alle angeschlossenen Gemeinschaften im Bedarfsfall zu handeln. Elsa Bruckmanns Begründung für die verordnete Ruhigstellung: “Jedes verfrühte und schon gar jedes Einzeleingreifen wäre von Schaden”⁵⁶⁰.

Mit der Etablierung der Reichskulturkammer baute sich über dem Gedok-Verband eine zusätzliche hierarchisch angeordnete Verwaltungsebene auf, die sich in spezifische Fachkammern⁵⁶¹ mit einzelnen Abteilungen gliederte. Für den kunst- und kunstgewerbetreibenden Personenkreis war die Reichskammer der bildenden Künste zuständig.⁵⁶² In diese Fachkammer wurden sowohl die Berufskorporationen als auch deren Mitglieder aufgenommen.⁵⁶³ Damit verloren die großen beruflichen Interessenverbände ihre Unabhängigkeit gegenüber dem Staat und alle im Kunst- und Kulturbereich Arbeitenden waren gezwungen, Mitglied in der jeweils zuständigen Kammer zu werden.⁵⁶⁴ Die Aufnahme in die Reichskulturkammer indessen entschied darüber, ob eine Berufstätigkeit ausgeübt werden durfte, weshalb sich das staatliche Verwaltungsorgan zu einem “Selektionsinstrument”⁵⁶⁵ entwickelte. Diese Aufgabe sollte allerdings die

⁵⁶⁰Ebd.

⁵⁶¹Reichsfilmkammer, Reichstheaterkammer, Reichsrundfunkkammer, Reichspressekammer, Reichsmusikkammer und Reichsschrifttumskammer.

⁵⁶²Joseph Goebbels berief 1933 zunächst fachlich qualifizierte Künstler in das Präsidentenamt der Fachkammern; der Architekt Eugen Hönig wurde Präsident der Reichskammer der bildenden Künste. — Vgl. Reichskulturkammer und ihre Einzelkammern. Bestand R 56. Bearb. v. Wolfram Werner. [Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs, Bd. 31], Koblenz 1987, S. 7f.

⁵⁶³Nach Presseberichten wurde die *Reichs-Gedok* “als selbständiger Verband schaffender Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in die ‘Reichskunstkammer, Abteilung Künstlerinnenverbände’, eingegliedert”. Allerdings ist in der Fachliteratur, die die Verwaltungsorganisation der Reichskulturkammer aufzeigt, keine entsprechende Abteilung zu finden. Die Information ist deshalb mit Vorsicht zu behandeln. — StadtA M, Gedok 357, Münchener Zeitung, Nr. 142, 22.5.1934.

⁵⁶⁴Innerhalb kürzester Zeit waren Tausende von Personen zu registrieren, was zunächst nur rein formal zu leisten war, in dem die Mitgliederlisten der Korporationen erfaßt wurden.

⁵⁶⁵Konrad Dussel, *Der NS-Staat und die “deutsche Kunst”*. In: *Deutschland 1933–1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft*. Hg. v. Karl Dietrich Bracher, Manfred Funke und Hans-Adolf Jacobsen, Düsseldorf 1992, S. 258. — Ab 26.5.1936 war der Nachweis arischer Abstammung erforderlich, wenn man in die Reichskulturkammer aufgenommen

einzigste Funktion der Behörde bleiben, wie sich sehr bald herausstellte. Zukünftig wurde die Kunstpolitik vornehmlich als Personalpolitik betrieben.

Den Staat als kulturellen Führer begreifend, schuf das nationalsozialistische Regime vollkommen neue Regularien. Der Reichskulturkammer gelang es, alle Kunsttätigen in einer übergreifenden Organisation zu vereinigen. Dieser Zusammenschluß, der seit vielen Jahren immer wieder von den Kunstschaffenden gefordert worden war, erfolgte nun jedoch unter vollständig anderen Vorzeichen. Die neue Kontrollinstanz engagierte sich nämlich nicht als Interessenvertretung, sondern bedeutete für die künstlerisch Tätigen Zensur, kulturelle Bevormundung und Unterdrückung.⁵⁶⁶ Die soziale und wirtschaftliche Existenz des Einzelnen hing nun vollkommen vom Staat ab.

Die bestehenden Berufskorporationen wandelte die neue Kulturbehörde in Körperschaften des öffentlichen Rechts um und versah sie mit neuen Bezeichnungen. So wurde der *Reichsverband der deutschen Schriftsteller* zur Reichsschrifttumskammer und das *Reichskartell der bildenden Künste* zur Reichskammer der bildenden Künste.

Das *Reichskartell der bildenden Künste* unter der Führung von Max Kutschmann (*1871) war erst im Sommer 1933 durch die Umbildung des *Reichsverbandes der bildenden Künstler Deutschlands* entstanden. Es handelte sich hierbei um die 1921 gegründete Spitzenorganisation der Künstlerschaft, welche aus dem Zusammenschluß der lokalen wirtschaftlichen Verbände hervorgegangen war.⁵⁶⁷ Max Kutschmann, Vorsitzender der *Deutschen Kunstgemeinschaft* und Obmann der Gruppe bildende Kunst im Kampfbund, hatte den Auftrag erhalten, die deutschen Künstler- und Kunstvereine gleichzuschalten, um diese auf die Eingliederung in das *Reichskartell der bildenden Künste* vorzubereiten. Bevor Goebbels die Reichskulturkammer installierte, stellte das Reichskartell "die einzige von der Reichsleitung der NSDAP anerkannte Dachorganisation der bildenden Künste"⁵⁶⁸ dar.

Mit der Eingliederung der wirtschaftlichen Verbände in die Reichskammer der bildenden Künste war den Künstlerkorporationen das Mitspracherecht in diesem Gremium genommen. Damit erledigten sich die Bemühungen der Künstlerinnenvereinigungen, Delegierte in die allgemeinen Organisationen

werden wollte.

⁵⁶⁶Vgl. Reichskulturkammer und ihre Einzelkammern. S. 8.

⁵⁶⁷Vgl. Kunst und Wirtschaft, 1. Jg., Heft 1, Oktober 1920; Ebd., 1. Jg., Heft 5, Februar 1921; 30 Jahre BBK. Ausstellung des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlins vom 14.5.–15.6.1980, Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1980.

⁵⁶⁸Deutsche Kultur-Wacht. Blätter des Kampfbundes für deutsche Kultur, 2. Jg., Heft 13, 1.7.1933.

zu entsenden. Die Vereinsform zur Vertretung sozialer und ökonomischer Sonderinteressen der weiblichen Kunstschaffenden machte keinen Sinn mehr.

Wie groß die Verwirrung und Unsicherheit auf Seiten der neuen Verwaltungsbehörde und der Korporationen war, zeigt die Situation der Gedok-Ortsgruppe Leipzig im Herbst 1933. Der Leipziger Kunstmaler Bernhard Grothe (*1905), Leiter der Landesstelle Sachsen der Reichskammer der bildenden Künste in Dresden, berief sich darauf, "als Kommissar für die Gleichschaltung von einer hiesigen Parteistelle eingesetzt"⁵⁶⁹ worden zu sein. Er gab an, daß ihm die kommissarische Leitung der örtlichen Gedok-Gemeinschaft übertragen worden wäre und legitimierte so seine Versuche, auf die Geschäftsführung der Ortsgruppe Einfluß zu nehmen. Gegenüber der Leipziger Vorsitzenden Doris Hertwig-Bünger soll er "in wenig angenehmer Weise dringlich geworden"⁵⁷⁰ sein. Die Einmischung in die inneren Angelegenheiten der Gemeinschaft ging so weit, daß sich die Verbandsvorsitzende Bruckmann gezwungen sah, beim Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste Eugen Hönig vorzusprechen.

Dieser Vorfall ist ein frühes Beispiel für die unzähligen Behördengängeleien und -schikanen, die unter der NS-Regierung für diejenigen Frauen Alltag wurden, die sich 1933 der Parole "deutsche Kultur" verschrieben hatten. Viele Probleme ergaben sich aufgrund der nie vollständig geklärten Zuständigkeiten zwischen den nationalsozialistischen Behörden und Parteiorganisationen oder aber aufgrund der ständigen Verletzung von Kompetenzgrenzen zwischen den einzelnen Verwaltungsressorts der Reichskulturkammer. Die Korrespondenz und die Verhandlungen mit den Kammern raubten der Vorstandschaft der *Reichs-Gedok* über Jahre hinweg Arbeitskraft und -zeit.⁵⁷¹ Und in den ersten Jahren nach dem Umbau des Verbandes konnte die Frauenorganisation nie sicher sein, nicht doch aufgelöst zu werden.⁵⁷²

⁵⁶⁹StA L, SF 4205.

⁵⁷⁰Ebd.

⁵⁷¹Die Verbandsleitung zerrieb sich zwischen Machtkämpfen und Streitereien sowie Ränkespielen zwischen NS-Organisationen, Verwaltungsbehörden sowie Fachkammern und deren Abteilungen. Als Beispiele können die Diskussionen um den Beitritt der Mitglieder in die Reichsschrifttumskammer und die Eingliederung der *Reichs-Gedok* in das *Deutsche Frauenwerk* angeführt werden.

⁵⁷²Siehe dazu den Behördenschriftwechsel bezüglich den Auflösungsgerüchten 1935: BArch, RKK 2100, Box 0438, File 09, Margarethe Stall.

Der Weg zur "Erneuerung" der Reichs-Gedok im Mai 1934

Die Einbindung der Gedok-Gemeinschaften in die staatlichen Instanzen bedeutete eine Reihe neuer Vorgaben. Nicht nur, daß sämtliche öffentlichen Kulturveranstaltungen vorher schriftlich genehmigt werden mußten und diese Vorgabe zu einem umfangreichen Schriftwechsel mit den zuständigen Behörden führte, darüber hinaus mußten auch die Statuten der *Reichs-Gedok* modifiziert werden. Die Satzungsänderung erfolgte auf der Generalversammlung im Mai 1934.⁵⁷³

Auf dieser Versammlung wurde die Vorstandswahl wiederholt. Um Elsa Bruckmann im Amt der ersten Vorsitzenden zu bestätigen, mußte aber der Vorgang gleich zwei Mal durchgeführt werden: einmal mit dem Wahlrecht der alten Satzung, danach mit der erneuerten Satzung des Jahres 1934. Nach der einstimmigen Wiederwahl von Elsa Bruckmann ernannte diese die Münchnerin Else von Fremery und die Bremerin Toni Schütte zu ihren Stellvertreterinnen.⁵⁷⁴ Zu Leiterinnen der Fachgruppen berief Elsa Bruckmann vornehmlich Frauen aus ihrer Umgebung.⁵⁷⁵ Damit bestimmten vor allem Münchner Vorstandsmitglieder das Verbandsgeschehen; der Sitz der Korporation wurde an den Wohnort der Reichsleiterin verlegt. Nun liefen die Fäden nicht mehr im Norden, sondern in der "Hauptstadt der Bewegung", in der Hiltensbergerstraße 26 in München, zusammen.

Die Satzungsänderung betraf in erster Linie den Verbandszweck: Der Paragraph 2 der Satzung aus dem Jahre 1934 sei darum in vollem Wortlaut wiedergegeben: "Der Bund hat die ihm durch den Präsidenten der Reichskulturkammer und den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste übertragenen Aufgaben zu erfüllen. Er hat daran mitzuwirken, die Deutsche Kultur in Verantwortung für Volk und Reich zu fördern und zwischen den Bestrebungen

⁵⁷³Zur Jahresversammlung 1934 reisten die Vertreterinnen aus 15 Städten an, Dressler gibt jedoch die Zahl der angeschlossenen Ortsgruppen mit 16 an. — Dresslers Kunsthandbuch 1934.

⁵⁷⁴StadtA M, Gedok 357, Münchener Zeitung, Nr. 145, 25.5.1934. — Damit schied die Kölnerin Nina Andreae wieder aus dem Amt der stellvertretenden Vorsitzenden aus. Else Froelich wurde jedoch als Schatzmeisterin bestätigt.

⁵⁷⁵Bestimmt wurden Berta Haußler und die Komponistin Philippine Schick für die Fachgruppe Musik, Margarethe Stall für die Fachgruppe bildende Kunst, Klara von Ruckteschell für die Fachgruppe angewandte Kunst, Dr. Helene Hanfstaengel für die Fachgruppe Schrifttum (die Bereiche Wissenschaft, Journalistik und Rezitation bildeten die Unterabteilung der Fachgruppe Schrifttum), Frau Linnebach für die Fachgruppe Tanz und Gymnastik sowie Hertha von Hagen (Kammerschauspielerin) für die Fachgruppe Theater. — Dresslers Kunsthandbuch 1934.

aller Kulturorganisationen einen Ausgleich zu bewirken. Aufgabe des Bundes ist insbesondere die Pflege wurzelechter Deutscher Kunst, die Förderung der Qualität in der künstlerischen Arbeit der Frau, die Regelung und Wahrung der ideellen, wirtschaftlichen und sozialen Angelegenheiten der Künstlerinnen und die Pflege der Verbindung zwischen Künstlerinnen und Kunstfreundinnen.“⁵⁷⁶

Die Formulierung machte unmittelbar klar, daß die ehemals aus Eigeninitiative entstandene Korporation nach 1933 in eine hierarchische staatliche Struktur eingebunden wurde. Dies bedeutete Kontrolle und Überwachung und die Möglichkeit, instrumentalisiert zu werden. Betrachtete sich die *Reichs-Gedok* in ihren Anfangsjahren als Interessenorganisation von kunstaustübenden Frauen, so rückte das nationalsozialistische Reglement die Ausübung einer “deutschen Kunst” in den Vordergrund. Dieses neue Verbandsziel wurde den bisher geltenden Aufgabenfeldern vorangestellt. Die im Jahre 1932 vorrangig behandelte Frage der Qualitätsförderung künstlerischer Frauenarbeit trat an die zweite Stelle.

Statt selbstverantwortlich Künstlerinnen zu fördern und Gemeinschaft zu pflegen, fand sich die *Reichs-Gedok* nun in der Abhängigkeit des Vorsitzenden des *Bundes Deutscher Kunstvereine* und der Reichskulturkammer bzw. der Reichskammer der bildenden Künste.

Die Ortsgruppen wurden durch die verbandsinternen Zentralisierungsbestrebungen und durch die autoritären Führungsstile in den übergeordneten Hierarchieebenen immer rechtloser und unselbständiger. Früher in ihrer Tätigkeit unabhängig, aber auf die Ziele der *Reichs-Gedok* verpflichtet, war es ihnen ab 1934 nicht mehr gestattet, ihre Vorsitzenden selbst zu wählen. Damit waren sie ihrer Eigen- und Selbständigkeit, aus der vor allem die Fachvereine, die alten Malerinnenvereine, entstanden waren, beraubt. Ihre Funktion beschränkte sich fortan auf eine Art Untergruppe.

Selbst die mitgliederstarken Vereine verloren ihre Macht in der Mitgliederversammlung, denn die Anzahl der Stimmen wurde wieder von der Mitgliederzahl losgelöst und jede Ortsgruppe erhielt (wie in den Anfangsjahren) nur noch eine Stimme. Tatsächlich lagen aber die zentralen Vollmachten bei der Reichsvorsitzenden. Wurde dennoch einmal abgestimmt, dann war nicht mehr eine einfache Stimmenmehrheit erforderlich, sondern eine Zweidrittelmehrheit. Mit dieser Regelung reduzierten sich die demokratischen Elemente in der Mitgliederversammlung deutlich.⁵⁷⁷

⁵⁷⁶Amtsgericht Hamburg, Satzung 1934.

⁵⁷⁷Eine weitere einschneidende Satzungsänderung betraf die Neuaufnahme von Einzelmitgliedern. Es wurden nur Personen mit deutscher Staatsangehörigkeit oder Volksdeutsche aufgenommen, die “sich zum neuen Staat bekennen und arische Herkunft im Sinne des

Die Neugestaltung der staatlichen Kunstpolitik und die Umformung des Gedok-Verbandes fand im Frühjahr 1934 einen ersten Abschluß. Ausdruck dieser Umstellungen war die Namensänderung des Verbandes in *Reichs-Gedok, Bund der Gemeinschaften Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen e. V.* Es wurde die Hoffnung ausgesprochen, daß die *Reichs-Gedok* als Mitglied der Reichskulturkammer “ihre wohlverdiente Entwicklung nehmen und der kunstschaftenden und kunstfördernden Frau als Kulturträgerin den Platz im öffentlichen Leben aus[zu]bauen und ... erhalten”⁵⁷⁸ möge. Nach diesen Schritten galt die *Reichs-Gedok* als “erneuert”⁵⁷⁹.

Beamtengesetzes sowie Zuverlässigkeit und Eignung” verbürgten. — Amtsgericht Hamburg, Satzung 1934.

⁵⁷⁸StadtA M, Gedok 357, Münchener Zeitung, Nr. 145, 25.5.1934.

⁵⁷⁹Dresslers Kunsthandbuch 1934.

Zusammenfassung

Die Künstlerinnenvereine im Zeitraum zwischen der ersten Gründung 1867 und der nationalsozialistischen Machtergreifung 1933 stellen sich als multifunktionale Netzwerke kunstausübender und kunstunterstützender Frauen dar. In erster Linie förderten die Vereinigungen das berufliche Fortkommen, indem sie Aus- und Weiterbildungsmaßnahmen und künstlerische Wettbewerbe organisierten, Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten schufen und Kontakte zu den Kolleginnen, aber auch zu einem interessierten Publikum herstellten. Einen zweiten Schwerpunkt bildete die berufliche Interessenvertretung, die in den kunstpolitischen Forderungen nach gleichberechtigter Behandlung in Künstlerkorporationen, Kunstgremien, Ausstellungsjurien und im staatlichen Akademiebetrieb Ausdruck fanden. Der fürsorgliche Aspekt der Künstlerinnenorganisationen bezog sich auf die soziale Absicherung der Mitglieder im Krankheitsfall oder im Rentenalter. Nicht zuletzt nahmen die Korporationen auch klassische Aufgaben der Kunstvereine wahr, wenn sie kunstinteressierte Personen mit zeitgenössischer Kunst in Verbindung brachten und diese aufforderten, mäzenatisch tätig zu werden. Die Künstlerinnenvereine traten als Organisatorinnen von weiterbildenden, kulturellen oder geselligen Veranstaltungen auf und wurden so zu Foren menschlicher Begegnung und sozialer Kontaktpflege außerhalb geschlossener gesellschaftlicher Kreise.

Entsprechend den zeitlichen Rahmenbedingungen verlagerten sich die inhaltlichen Schwerpunkte der Vereinsarbeit. Während in einer ersten Phase, die bis in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts reichte, die beruflichen Selbsthilfemaßnahmen, das Ringen um die Anerkennung des Berufsbildes und die höfisch orientierten gesellschaftlichen Verbindungen die Aktivitäten der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen bestimmten, trat mit zunehmender künstlerischer Konkurrenz und ökonomischer Bedrängnis in den Jahren vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges die frauen- und berufspolitische Interessenvertretung in den Vordergrund. In einer dritten Phase, die in der Mitte der 1920er Jahre einsetzte, agierten die neugegründeten Korporationen als Kontaktbörsen und widmeten sich über die verschiedenen Kunstsparten hinweg dem Management weiblicher Kunst und Kultur. Alle Vereinigungen achteten darauf, die Vertretungsrechte der professionell arbeitenden Künstlerinnen in den Kunstorganisationen zu bewahren.

Die Geschicke der Künstlerinnenvereinigungen waren stark von der Initiative einzelner, vielfach jüdischer Frauen geprägt. Dabei ist das Engagement von

Eugenie Kaufmann und Ida Dehmel hervorzuheben. Beide Frauen verfügten über ausgezeichnete Kontakte zur Frauenbewegung und zu Entscheidungsträgern des Kunstbetriebes: Eugenie Kaufmann betätigte sich in der freien und angewandten Kunst, unterhielt ein eigenes Kunstgewerbehaus, hatte mehrere Vereinsämter inne und wirkte in vielfältiger Weise als Kunstförderin. Ida Dehmel, kunstgewerblich und schriftstellerisch tätig, profitierte nicht nur vom dichterischen Ruhm ihres Mannes Richard Dehmel, sondern besaß reiche Erfahrung in der Gremienarbeit von Frauenvereinen und weitreichende Beziehungen zu Künstlerkreisen. Eine völlig andere Persönlichkeit verkörperte Käthe Kollwitz. Diese außerordentlich erfolgreiche Künstlerin saß in den entscheidenden Kunstausschüssen und erhielt als erste Frau eine Professur an einer staatlichen Akademie. Als Ehefrau und als Mutter zweier Kinder wurde sie zum Vorbild für viele Künstlerinnen. Dem *Frauenkunstverband* lieh sie ihren Namen als eine Art Gütesiegel für die Ernsthaftigkeit seiner Verbandsbestrebungen.

Die Berufsvereine und -verbände kunsttätiger Frauen verfolgten das Ziel, dilettierende Elemente aus den eigenen Reihen zu entfernen und die diskriminierende Geschlechterideologie zu entkräften. Um einerseits die Leistung und die Qualität von künstlerischen Frauenarbeiten zu steigern und andererseits den Vorwurf des Dilettantismus zu widerlegen, veränderten die Künstlerinnenvereinigungen im Laufe der Jahrzehnte ihre Strategien: Zunächst konzentrierten sich die Korporationen darauf, die künstlerischen Leistungen in den eigenen Reihen durch Schulung und Talentförderung zu steigern. Nicht zuletzt erhoffte man sich von einer gesellschaftlichen Anbindung der Vereinskünstlerinnen die notwendige Anerkennung künstlerischer Berufsausübung von Frauen und eine günstige Beeinflussung der Kunstkritik. Seit den 1880er Jahren achteten die Vereinigungen außerdem zunehmend auf das künstlerische Niveau der neuen Mitglieder: Sie verlangten Arbeitsproben oder den Nachweis einer künstlerischen Ausbildung und die Beteiligung an maßgeblichen Ausstellungen. Die Entwicklung in den Organisationen ging insgesamt dahin, den kunstausübenden Mitgliedern insbesondere in künstlerischen Fragen mehr Entscheidungsgewalt zuzusprechen. Der Einfluß der Kunstfreundinnen sollte zurückgedrängt werden, um stärker für die beruflichen Interessen eintreten zu können. Die Emanzipation von den kunstunterstützenden Mitgliedern erreichte um 1910 ihren Höhepunkt. Eine weitere taktische Maßnahme ergriffen die Vereine, indem sie in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts damit begannen, Kunstwerke von einzelnen begabten Künstlerinnen herauszustellen. Auf gesonderten Ausstel-

lungen demonstrierten sie, zu welchen künstlerischen Leistungen Frauen fähig sind. Gleichzeitig wurde auch die Forderung nach einem gleichberechtigten Zugang zu allen staatlich finanzierten Ausbildungsstätten laut. Diese Forderung stützte sich auf die Überlegung, daß eine gute Ausbildung auch gute Kunst hervorbringen müsse. Das Akademiestudium betrachteten die Künstlerinnen als eine notwendige Voraussetzung, um das künstlerische Leistungsniveau zu heben. Die Vertreterinnen der Künstlerinnenverbände waren der Überzeugung, daß die Verweigerung der besten Ausbildungsmöglichkeiten die Ursache für die angeblich ungenügenden Ergebnisse sei.

Die meisten Künstlerinnenvereinigungen unterschieden nicht zwischen berufs- und fachmäßiger Kunstaübung ihrer Mitglieder. Waren die Kunstfreundinnen oder die nicht für einen Erwerb arbeitenden kunstaübenden Frauen am Ausbildungs- und Ausstellungsbetrieb beteiligt, ließ sich keine scharfe Trennlinie zwischen Amateurinnen und Professionellen ziehen. So erschien in der Öffentlichkeit die erwerbstätige Fachfrau häufig neben der talentierten Kunstschaaffenden, welche mit ihrer Kunst keinen beruflichen Erfolg anstrebte. Das Problem der Qualitätssicherung und die Bestrebungen, eine möglichst für das Berufsbild positive Außenwirkung zu wahren, beschäftigte daher alle Künstlerinnengenerationen. Mit Beginn der 1930er Jahre wurden diese Fragen so aktuell, daß die Gedok-Gemeinschaften die Förderung von "Qualitätsarbeit" zum obersten Ziel ihrer Organisationstätigkeit erklärten.

Zur Verwirklichung ihrer ehrgeizigen Vereinsziele und Selbsthilfeprojekte wandten sich die Künstlerinnen an einen kunstverständigen, vorwiegend weiblichen Personenkreis, der den oberen Gesellschaftsschichten zuzurechnen ist. Die Mittel zur Einbindung der Kunstfreundinnen in die Vereine veränderten sich über die Jahrzehnte nicht: Stimmrechte für die Kunstfreundinnen, menschliche und soziale Kontaktpflege, ein unterhaltendes Veranstaltungs- und Bildungsprogramm und vereinzelt Ausstellungsmöglichkeiten, sofern die Werkstücke der nicht professionell Arbeitenden festgelegten Qualitätskriterien entsprachen. Die fördernden Mitglieder sollten sich als Sammlerinnen, Auftraggeberinnen, Auftragsvermittlerinnen und Stifterinnen engagieren und eine Verbindung zu gesellschaftlich relevanten Persönlichkeiten, Gruppen oder Institutionen herstellen. Insbesondere dem Stimmrecht kam eine Schlüsselrolle zu. Als der *Künstlerinnenverein München* die Unterscheidung zwischen ordentlichen und außerordentlichen Mitgliedern einführte, reduzierte diese Regelung die Anzahl der Kunstförderinnen in den Vorstandsgremien. Die umgekehrte Entwicklung vollzog sich bei der *Gedok*: Die Kunstfreundinnen in der

Vorstandsetage schufen künstlerische Beiräte und befreiten so die Kunsttätigen zwar von Organisationsarbeit, reduzierten aber damit Gestaltungs- und Mitbestimmungsmöglichkeiten dieser Mitgliedergruppe auf künstlerische Fragen.

Die ökonomischen und gesellschaftlichen Zwänge wiesen den Weg zu den Kunstfreundinnen und zu den unterstützenden Ehrenmitgliedern. Verschlechterte sich die wirtschaftliche Lage der Kunstschaffenden, so wuchs die Abhängigkeit von den kunstfördernden Mitgliedern. Aus diesem Grund waren die Künstlerinnen vor allem in der Weimarer Republik gezwungen, sich der Unterstützung einer wohlgesonnenen Käuferinnen- und Besucherinnenschicht zu vergewissern. Doch deren Möglichkeiten, Hilfe zu leisten, wurden in ökonomisch schwierigen Jahren zusehends geringer, denn diese Mitgliederklientel reagierte ebenso empfindlich auf Finanz- und Wirtschaftskrisen. Ihr Anteil an der Gesamtmitgliederzahl und ihre finanzielle Leistungsfähigkeit reduzierte sich in der Folge des Ersten Weltkrieges, der Revolution und der Geldentwertung deutlich.

Die Kunstinteressierten in die Vereinsarbeit einzubeziehen, erforderte außerdem Rücksichtnahme auf ihre Bedürfnisse und Normen. Zusammen mit den Kunstfreundinnen war es den Künstlerinnen vielfach nicht möglich, emanzipatorische, neue Wege zu beschreiten. Den Wunsch nach der gleichberechtigten Zugangsmöglichkeit zu den Kunstakademien sowie zu den Künstler- und Kunstgremien konnte manche einflußreiche und kaufkräftige Mitgliedsdame nicht mittragen.

In der Frage des Umgangs mit den Kunstfreundinnen wird unter anderem sichtbar, wie sehr sich Ida Dehmel bei der Gründung der *Gedok* auf Erfahrungen bereits erprobter Organisationsformen stützen konnte. Vorbildfunktion hatten nämlich die Frauenklubs und die klassischen Künstlerinnenvereine, die im 19. Jahrhundert gegründet worden waren. Die Einbeziehung der unterstützenden Klientel in die Gemeinschaftsarbeit funktionierte in ähnlicher Weise wie beim *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin*, wo der kunstfördernde Personenkreis bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts die Vereinsgeschicke maßgebend bestimmte. Die Entwicklung der *Gedok* ist deshalb vor dem Hintergrund einer langen Tradition von Künstlerinnenvereinigungen zu betrachten.

Die Geschichte der Berufsorganisationen zeigt, daß der Zusammenschluß von unterschiedlich gewachsenen Künstlerinnengemeinschaften problematisch war. Schwierigkeiten ergaben sich dadurch, daß sich verschieden geartete Lokalverei-

ne zu Verbänden zusammenschlossen. So erwies sich der Aufbau von tragfähigen Verbandsstrukturen als wenig geglückt. Außerdem litt unter den wirtschaftlichen Gegebenheiten und unter den Konflikten einer sich gegenseitig blockierenden Künstlerinnenschaft die Schlagkraft der Korporationen als ein Instrument, das der Frau eine gleichberechtigte Stellung im Bereich der Kunst sichern sollte.

Die Berufsvereinigungen trugen jedoch wesentlich dazu bei, daß unter den Künstlerinnen die Ausbildungsmisere öffentlich diskutiert und der Kampf gegen die Mißstände im Kunstbetrieb in organisierter Form angegangen wurde. Die Künstlerinnen veränderten mit Hilfe ihrer Vereinigungen das kulturelle Gesellschaftsleben und den Kunstbetrieb: Ohne das kollektive Auftreten von Künstlerinnen, ohne die Mitarbeit von Kunstfreundinnen und ohne den Aufbau eigener Organisationsstrukturen wäre es den kunstaustübenden Frauen nicht gelungen, als gesellschaftliches Phänomen wahrgenommen und schließlich als Normalität akzeptiert zu werden.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Unveröffentlichte Quellen:

Bundesarchiv (BArch):

PK Elsa Bruckmann; PK Dora Zippelius.

RKK 2100, Box 0438, File 09; RKK 2402, Box 0037, File 27.

O 211; O 392.

Gaukartei.

Staatsarchiv Bremen (StA B):

4,75/7-VR 73.

Staatsarchiv Hamburg (StA H):

Politische Polizei SA 868, SA 1209, SA 2012, SA 2236, SA 2474, SA 2476.

PPS, 5932.

ZAS, Ida Dehmel.

Staatsarchiv Leipzig (StA L):

Polizeipräsidium Leipzig 1826, Registerakten.

SF 4205.

Staatsarchiv München (StA M):

Pol. Dir. München 5651.

Generallandesarchiv Baden (GLA):

Verlassenschaftsakte Eugenie Kaufmann, Aktenverzeichnis Nr. 37532.

69, Nr. 9.

235/40214; 235/5839; 235/5872; 235/5914; 235/5953; 235/5969.

Helene-Lange-Archiv (HLA):

Karton 5, Abt. 2, 5-25,1: 2099; 5-25,2: 2100.

Karton 11, Abt. 3, 11-36,3: 2194; 11-37: 2197; 11-37,9: 2205.

T/J 1217.

Institut für Stadtgeschichte Frankfurt (IfS F):
S3/P4619.

Historisches Archiv Köln (HistA K):
Bestand 1138, Nr. 5 und Nr. 6.
Personenkartei Bayer.

Stadtarchiv Dresden (StadtA Dd):
Bestand 13.28, Nr. 2.

Stadtarchiv Heidelberg (StadtA Hd):
Heidelberger Neueste Nachrichten, 22.10.1932.

Stadtarchiv Karlsruhe (StadtA Ka):
8/ StS 20, Nr. 665.

Stadtarchiv Kassel (StadtA Ks):
I S4, N/8.

Stadtarchiv Mannheim (StadtA Ma):
Kunstverein Mannheim 12/1981, 561 und 805.
S 1/Personen 2484.
S 2/600-1; S 2/811-6.
Nachlaß Fritz Wichert, 91.

Stadtarchiv München (StadtA M):
Av. Bibl. 30799, Statuten des Künstlerinnenvereins München, 1898.
Kulturamt, Nr. 133.
ZA-Kunst.
Frauenklub München 346.
Gedok 357.

Bayerische Staatsbibliothek (BSB):
Bruckmanniana, Bestand I, Karikatur Ida Dehmel.
Bruckmanniana, Supplement (Schachtel 22).

**Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky
(SUB H):**

NL Hertha Borchert, Bba 80.

Dehmel-Archiv (DA):

Fotografien: Ida Dehmel (1913, 1927, um 1935); Ida und Richard Dehmel;
Ida Dehmel und Alice Bensheimer (1927).

DA:Br.: Da 85; F 1285; G 214/1; H 968; H 990; J 204; J 205; M 850; M
852; M 928; M 998; N 61; S 2658; S 3081; S 3128; 1916:218; 1916:219;
1917:288; 1917:289.

DA:Br.: Korrespondenz: Ida Dehmel/Alice Bensheimer:

Ida Dehmel an Emma Ender, 2.2.1927; Ida Dehmel an Juli[e] [Wolft-
horn], 26.11.1930.

Ida Dehmel an Alice Bensheimer:

8.8.1917; 6.7.1918; 21.5.1919; 7.12.1926; 18.12.1926; 13.1.1927;
29.1.1927; Fragment Februar 1927; 13.1.1928; 27.1.1928; 28.3.1928;
28.11.1928; 18.2.1929; 3.3.1929; 16.3.1929; 19.3.1929; 8.9.1929;
13.9.1929; 6.11.1929; 27.11.1929; 29.11.1929; 12.12.1929; 18.12.1929;
30.6.1930; 4.7.1930; 13.12.1930; undatiertes Brieffragment.

DA:Nachträge: Ida Dehmel an Julie Wolfthorn, 15.8.1930.

Stadtbibliothek Mainz (StadtB Mainz):

Mog m/1242; Mog 2/66 Nr. 3979.

Kunsthalle Bremen:

Bericht über die Tätigkeit des Bremer Malerinnen-Vereins B.M.V. 1899–1927.
Aufgeschrieben von Bertha Plump, Schriftführerin des B.M.V., Bremen
November 1932.

Satzungen des Bremer Malerinnen-Vereins, Bremen Januar 1911.

Satzungen des Bremer Malerinnen-Vereins, Bremen 1918.

Museum für Kunsthandwerk, Grassi Museum Leipzig:

Edith Mendelssohn Bartholdy, Personendokumentation.

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe:

Akten zur badischen Malerei:

Luise Kornsand und ihr Lebenswerk. Biographie von Emil Kornsand, 1970.

Karlsruher Tagblatt, 7.1.1914; ohne Angabe der Zeitung, 23.1.1914; ohne Angabe der Zeitung, Januar 1914; Heidelberger Zeitung 14.3.1914; Wiesbadener Bade-Blatt, 48. Jg., Nr. 291, 18.10.1914 und Nr. 292, 19.10.1914; Badische Presse, 54. Jg., Nr. 45, 15.2.1938; Württembergische Zeitung, März 1938; NS-Kurier Stuttgart, März 1938; Der Alemanne, 2.3.1939; Freiburger Zeitung, 4./5.3.1939.

Stadtgeschichtliches Museum Leipzig:

I 0676.

Bl. Kasten F, Frauengewerbeverein.

Zentralarchiv Staatlicher Museen zu Berlin (ZASMPK):

ZA Katharina Heise; ZA Eva Stort.

Amtsgericht Frankfurt:

VR 4312.

Amtsgericht Hamburg:

Gedok, Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstfreunde e. V. Abt. 69, Registerakten Bd. 1 zum Vereinsregister Bd. 75, Nr. 4487.

Amtsgericht Köln:

Satzung der Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen (Ortsgruppe Köln), 1931.

Protokoll der Generalversammlung am 2.2.1931.

Amtsgericht München:

VR 3641.

Archiv Gedok Berlin:

Fotokopie des Schreibens von Edith Mendelssohn Bartholdy an Ida Dehmel, 12.3.1933.

Archiv Gedok Hannover:

Schreiben von Ida Dehmel an die Vorsitzenden der Ortsgruppen, 7.2.1930.
Kunstfreundinnen-Versammlung, 3.12.1931. Redetyposkript von Else Froelich.
Jahrbuch des 1. Gemeinschaftsjahres 1928/1929.
Jahrbuch des 2. Gemeinschaftsjahres 1929.

Archiv Gedok Karlsruhe:

Gedok Heidelberg, Fotokopie des Protokollbuchs II, 1930–1933.

**Archiv des Bundes Bildender Künstlerinnen Württembergs e. V.
(Archiv des BBKW):**

Bund deutscher Künstlerinnen-Vereine e. V., Bericht über die Mitgliederversammlung am 22. September 1920 in Kassel.

**Archiv des Vereins der Berliner Künstlerinnen 1867 e. V., Berlin
(Archiv des VdBK 1867 e. V., Berlin):**

BG-VdBK 1247-32, Satzung 1913.
BG-VdBK 1249-1, Jahresbericht des VdBK 1914/15.
Schriftwechsel Kollwitz/Cauer–Magistrat (Abschrift), 20.6.1921.
Abschrift der Satzungen des Frauenkunstverbandes, 1926.
Mitgliederverzeichnis des Frauenkunstverbandes, 1926.
Mitteilungsblatt des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1927 (Fragment).
BG-VdBK, Auszugsweise Abschrift des Berichtes über die Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1927.
BG-VdBK 1264-1, Bericht über die Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1930.
BG-VdBK 1266-13, Bericht über die 7. Mitgliederversammlung des Bundes deutscher Künstlerinnenvereine 1932 in München.
BG-VdBK 170,3. Künstlerinnendossiers: Eugenie Kaufmann.

Privatarchiv Elisabeth Höpker-Herberg:

Katalog der ersten graphischen Ausstellung des Frauenbundes zur Förderung deutscher bildenden Kunst 1918, Hamburg 1918.
Einladung zur Gründung der Gedok, Ortsgruppe Hannover, 20.10.1927.
Einladung zur Gründung der Gedok, Ortsgruppe Bremen, Januar 1928.
Schreiben von Ida Dehmel an Anna Maria Darboven, 8.8.1932.
Schreiben von Anna Maria Darboven an Stefanie Pellissier, 10.4.1933.
Schreiben von Anna Maria Darboven an Ida Dehmel, 4.12.1933.

Kurze Geschichte der GEDOK. Maschinenschriftl. Manuskript, o. J. (1959/60).
Niederschrift des Interviews mit Dora Christiane Peters, 1976.

Privatarchiv Adelhard Zippelius:

Dora Horn-Zippelius, Erinnerungen an: Bund Badischer Künstlerinnen,
Frauenkunstverband, Gedok (1912–1938).

Dora Horn-Zippelius, Lebenslauf.

Fotografien: Malklasse von Caspar Ritter an der Damenakademie Karlsruhe
(1898); Porträt Dora Horn-Zippelius (1908).

Karlsruher Malerinnenverein:

Berichte über die Vereinsjahre 1904/05 bis 1910/11.

Protokolle der Generalversammlungen in den Jahren 1904, 1906 bis 1908,
1910, 1912 und 1913.

Vereinsprogramme der Jahre 1905/06, 1906/07 und 1909/10.

Mitgliederlisten der Vereinsjahre 1905/06 und 1909/10.

Bund badischer Künstlerinnen:

Karlsruher Tagblatt, Nr. 120, 1.5.1915.

Schreiben von Hans Thoma an Dora Horn-Zippelius, 8.5.1915.

Schreiben von Eugenie Kaufmann an Dora Horn-Zippelius, 3.5.1915 und
15.7.1915.

Programm und Ausschreibung der Ausstellung für künstlerische Mode-
entwürfe, 10. September bis 10. Oktober 1915 in Mannheim.

Anmeldung zur graphischen Ausstellung des Dreistädtebundes in Mainz,
1917.

(Reichs-)Gedok:

Schreiben von Ida Dehmel an Dora Horn-Zippelius, 6.7.1931.

Postkarte, ohne Datum (wahrscheinlich 1931).

Schreiben von Ida Dehmel an Dora Horn-Zippelius, 13.1.1932, 16.3.1932
und 4.3.1933.

Rundbrief von Elsa Bruckmann an die Ortsgruppen, 17.11.1933.

Veröffentlichte Quellen:

Zeitschriften:

DAS ATELIER. Organ für Kunst und Kunstgewerbe, 1.1890/91–7.1897.

BEIBLATT DER ZEITSCHRIFT FÜR BÜCHERFREUNDE. Monatshefte für Bibliophilie und verwandte Interessen. Organ der Gesellschaft der Bibliophilen, der Deutschen Buchgewerbekünstler und der Wiener Bibliophilen-Gesellschaft, N.F. 1.1909–23.1931.

DER CICERONE. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers, 1.1909–22.1930.

DER DEUTSCHE KÜNSTLER. Organ der wirtschaftlichen Verbände bildender Künstler Deutschlands, des Verbandes Deutscher Illustratoren, des Frauenkunstverbandes und des Vereins Württembergischer Kunstbildhauer, 1.1914/15–6.1919/20.

DEUTSCHE KULTUR-WACHT. Blätter des Kampfbundes für deutsche Kultur, 1.1932–2.1933.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauenschaffen, 1.1897/98–74.1934.

DEUTSCHER LYCEUM-CLUB. Offizielles Organ des Deutschen Lyceum-Clubs; zugleich Mitteilungsblatt des Vereins der Künstlerinnen, 4.1908/09–29.1934.

DIE FRAU. Monatsschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit. Organ des Bundes Deutscher Frauenvereine, 1.1893/94–51.1943/44.

FRAU UND GEGENWART. Zeitschrift für die gesamten Fraueninteressen, 1.1924–5.1928.

FRAU UND GEGENWART VEREINIGT MIT NEUE FRAUENKLEIDUNG UND FRAUENKULTUR. Zeitschrift für die gesamten Fraueninteressen, 25.1928(Okt.)–31.1934/35.

FRAUEN, KUNST, WISSENSCHAFT, Rundbriefe, Heft 1-26, 1987–1999.

FRAUENBERUF. Blätter für Fragen der weiblichen Erziehung, Ausbildung, Berufs- und Hilfstätigkeiten. Hg. v. Schwäbischen Frauenverein in Stuttgart, 1.1897/98–17.1914.

DIE FRAUENBEWEGUNG. Revue für die Interessen der Frauen, 1.1895–25.1919.

DIE FRAUENFRAGE. Zentralblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine, 15.1913–23.1921.

DIE FRAUENWACHT. Zeitschrift zur Förderung der Frauenbestrebungen in Württemberg. Organ des Württembergischen Lehrerinnenvereins und des Stuttgarter Frauenklubs, 1.1912/13–8.1919/20.

HAMBURGISCHER VORTRAGSANZEIGER. Periodische Mitteilungen über wissenschaftliche und künstlerische Veranstaltungen in Groß-Hamburg, 1928–1934.

DIE KÜNSTLERIN, 1. Jg., 1913.

DIE KUNST FÜR ALLE. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 1.1885/86–58.1943.

KUNST UND WIRTSCHAFT. Offizielles Organ der wirtschaftlichen Verbände bildender Künstler Deutschlands, 1.1920/21–14.1933.

KUNSTCHRONIK. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 1.1866–24.1889; N.F. 1.1889/90–29.1917/18.

KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT. Wochenschrift für Kenner und Sammler, N.F. (30) 54.1918/19 – (35) 59.1925/26.

KUNSTGEWERBEBLATT, 1.1884/85–5.1888/89; N.F. 1.1889/90–28.1916/17.

KUNSTNACHRICHTEN. Amtsblatt der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft, 1.1916–5.1920.

DIE LITERARISCHE GESELLSCHAFT. Hg. v. der Literarischen Gesellschaft, 1.1915–6.1920.

MITTEILUNGEN des Kampfbundes für deutsche Kultur, 1.1929–3.1931.

MITTEILUNGEN des Literarischen Bundes, 28.1927–33.1932.

MITTEILUNGEN des städtischen Museums des Kunsthandwerks zu Leipzig/Grassimuseum und seines Freundes -und Förderkreises e. V., 1.1992–.

MITTEILUNGSBLATT der Reichskammer der bildenden Künste, 1.1936–9.1944.

NACHRICHTENBLATT des Bundes Deutscher Frauenvereine, 3.1923–13.1933.

NEUE BAHNEN. Organ des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins, 1.1866–54.1919.

NEUE DEUTSCHE FRAUENZEITSCHRIFT. Die deutsche Frau in Haus, Beruf und Staat. Offizielles Organ des Kartells des Deutschen Frauen-Klubs, 1.1926–16.1941.

NEUE DEUTSCHE FRAUENZEITUNG. Offizielle Klub-Zeitung der deutschen Frauenklubs. Organ für alle Interessen der Frauenbewegung, 9.1914–14.1919.

N. S. FRAUEN-WARTE. Zeitschrift der N.S.-Frauenschaft, 1.1932/33–13.1944/45.

DIE SCHAFFENDE FRAU. Zeitschrift für modernes Frauentum, 1.1929–3.1932.

TEXTILE KUNST UND INDUSTRIE. Illustrierte Monatshefte für die künstlerischen Interessen der gesamten Textilindustrie, 1.1908–13.1922.

DIE WERKSTATT DER KUNST. Organ für die Interessen der bildenden Künstler, 1.1901/02–19.1919/20.

Jahr- und Handbücher der Kunst:

DRESSLERS KUNSTJAHRBUCH. Ein Nachschlagebuch für deutsche bildende und angewandte Kunst. Hg. v. Willy Oskar Dressler, Leipzig 1906.

DRESSLERS KUNSTJAHRBUCH 1907. Ein Nachschlagebuch für deutsche bildende und angewandte Kunst. Hg. v. Willy Oskar Dressler, Leipzig 1907.

DRESSLERS KUNSTJAHRBUCH 1908. Ein Nachschlagebuch für deutsche bildende und angewandte Kunst. Hg. v. Willy Oskar Dressler, Dresden 1908.

DRESSLERS KUNSTJAHRBUCH 1909. Ein Nachschlagebuch für deutsche bildende und angewandte Kunst. Hg. v. Willy Oskar Dressler, 4. Jg., Rostock 1909.

DRESSLERS KUNSTJAHRBUCH 1911/12. Handbuch der deutschen Kunstpflege einschl. Deutsch-Österreichs und der Deutschen Schweiz, Hg. von Willy Oskar Dressler, 6. Jg., Rostock 1911/12.

DRESSLERS KUNSTJAHRBUCH. Handbuch der Deutschen Kunstpflege (einschließlich Deutsch-Österreichs und der deutschen Schweiz) und Rangliste deutscher bildender Künstler, Kunstgelehrter und Kunstschriftsteller. Hg. v. Willy Oskar Dressler, 7. Jg., Rostock 1913.

DRESSLERS KUNSTHANDBUCH, Bd. 1: Bild, Kunst und Tonkunst. Das Buch der öffentlichen Kunstpflege Deutschlands, Österreichs, Dänemarks, Finnlands, der Niederlande, Norwegens, Schwedens, der Schweiz und Spaniens. Hg. v. Willy Oskar Dressler, 8. Jg., Berlin 1923.

HANDBUCH DES KUNSTMARKTES. Kunstadreßbuch für das Deutsche Reich, Danzig und Deutsch-Österreich. Geleitwort von Max Osborn, Berlin 1926.

DRESSLERS KUNSTHANDBUCH, Bd. 2: Das Buch der lebenden deutschen Künstler, Altertumsforscher, Kunstgelehrten und Kunstschriftsteller. Bildende Kunst. Hg. v. Willy Oskar Dressler, 9. Jg., Berlin 1930.

DRESSLERS KUNSTHANDBUCH, Bd. 1: Bildende, Redende und Spielende Kunst. Das Buch der öffentlichen Kunstpflege Deutschlands, Österreichs, Dänemarks, Finnlands, der Niederlande, Norwegens, Schwedens, der Schweiz und Spaniens. Hg. v. Willy Oskar Dressler, 10. Ausgabe, Berlin 1934.

Jahrbücher des Bundes Deutscher Frauenvereine:

JAHRBUCH DER FRAUENBEWEGUNG 1914. Hg. v. Elisabeth Altmann-Gottheiner, Leipzig/Berlin 1914.

KRIEGSJAHRBUCH DES BUNDES DEUTSCHER FRAUENVEREINE 1915. Hg. v. Elisabeth Altmann-Gottheiner, Leipzig 1915.

HEIMATDIENST IM ERSTEN KRIEGSJAHR. Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1916. Hg. und bearb. von Elisabeth Altmann-Gottheiner, Leipzig/Berlin 1916.

FRAUENBERUFSFRAGE UND BEVÖLKERUNGSPOLITIK. Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine für 1917. Hg. v. Elisabeth Altmann-Gottheiner, Leipzig/Berlin 1917.

FRAUENAUFGABEN IM KÜNFTIGEN DEUTSCHLAND. Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine für 1918. Hg. v. Elisabeth Altmann-Gottheiner, Berlin 1918.

JAHRBUCH DES BUNDES DEUTSCHER FRAUENVEREINE. Handbuch der kommunal-sozialen Frauenarbeit 1919. Hg. v. Elisabeth Altmann-Gottheiner, Leipzig/Berlin 1919.

DIE FRAU IM NEUEN DEUTSCHLAND. Jahrbuch des Bundes Deutscher Frauenvereine 1920. Hg. v. Elisabeth Altmann-Gottheiner, Leipzig/Berlin 1920.

JAHRBUCH DES BUNDES DEUTSCHER FRAUENVEREINE 1921–1927. Hg. v. Else Ulich-Beil, Mannheim/Berlin/Leipzig 1927.

JAHRBUCH DES BUNDES DEUTSCHER FRAUENVEREINE 1927–1928. Hg. v. Emmy Wolff, Mannheim/Berlin/Leipzig 1928.

Sonstiges:

ADRESSBUCH KARLSRUHE, Karlsruhe 1919 und 1921.

AMTLICHER KATALOG UND FÜHRER. Die Frau in Familie, Haus und Beruf, Berlin 18.3.–23.4.1933, Ausstellungsgelände am Funkturm. Hg. v. Ausstellungs-, Messe- und Fremdenverkehrs-Amt der Stadt Berlin, Berlin 1933.

DIE DAMEN-AKADEMIE des Künstlerinnen-Vereins München, Lehrkörper 1884–1917. Hg. v. Künstlerinnen-Verein München. Unter dem allerhöchsten Protektorat Ihrer Majestät der Königin, München 1917.

DARMSTÄDTER GEDOK-ALMANACH. Hg. v. Tilly Moog-Buss, Darmstadt 1940.

DIE DEUTSCHE KÜNSTLERIN. Ein Gedokbuch. Hg. im Auftrage der GEDOK Gemeinschaft der Vereinigungen Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen von Edith Mendelssohn Bartholdy unter Mitwirkung von Ida Dehmel u. a., Leipzig 1933.

DREY, Paul, Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst. Versuch einer Kunstökonomie, Stuttgart/Berlin 1901.

ERSTE AUSSTELLUNG des Deutschen Staatsbürgerinnen-Verbandes. Die gestaltende Frau im Haus Wertheim. Katalog der Ausstellung vom 18.10.–5.11.1930, Berlin 1930.

DIE FRAU IM BUCHGEWERBE UND IN DER GRAPHIK. Sondergruppe der Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik. Ausstellungskatalog, Leipzig 1914.

DIE FRAU IN HAUS UND BERUF. Unter dem allerhöchsten Protektorat Ihrer Majestät der Kaiserin und der Königin. Ausstellungshallen Zoologischer Garten, Berlin 1912.

FRAUENGENERATIONEN IN BILDERN. Hg. v. Emmy Wolff, Berlin 1928.

FREUND, Anna, Festgabe zum Jubiläum des Künstlerinnen-Vereins München, 1882–1907, München 1907.

75 JAHRE VEREIN DER KÜNSTLERINNEN ZU BERLIN 1942. Ausstellung im Schloß Schönhausen 13.6.–20.7.1942, Berlin 1942.

GEMEINSCHAFT Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, Ortsgruppe Leipzig e. V., Jahresberichte 1930 und 1931.

GEMEINSCHAFT Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, Ortsgruppe Leipzig e. V., Kunstaussstellung 1931. Ausstellungskatalog, Leipzig 1931.

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG. Ausstellungskataloge, Berlin 1914, 1919, 1921, 1923, 1925, 1927, 1928 und 1929.

HAMBURGER ADRESSBUCH, Hamburg 1918, 1919 und 1920.

HANDBUCH DER FRAUENBEWEGUNG. Teil 4: Die deutsche Frau im Beruf. Hg. v. Helene Lange und Gertrud Bäumer. Unter Mitarbeit von Robert Wilbrandt und Lisbeth Wilbrandt, Berlin 1902.

HILDEBRANDT, Hans, Die Frau als Künstlerin, Berlin 1928.

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

- ILLUSTRIERTES KONVERSATIONSLERIKON DER FRAU, 2 Bde, Berlin 1900.
- DER INTERNATIONALE FRAUEN-KONGRESS in Berlin 1904. Bericht mit ausgewählten Referaten. Hg. im Auftrage des Vorstandes des Bundes Deutscher Frauenvereine von Marie Stritt, Berlin 1904.
- KAUFMANN, Eugenie, Die Malerin und die Bildhauerin. In: Das Frauenbuch. Eine allgemeinverständliche Einführung in alle Gebiete des Frauenlebens der Gegenwart. Bd. 1: Frauenberufe und Ausbildungsstätten. Hg. v. Eugenie von Soden, Stuttgart 1913, S. 211–222.
- KÜNSTLERINNENVEREIN MÜNCHEN e. V. Jahres- und Rechenschaftsberichte samt Mitgliederverzeichnis der Jahre 1896/97 bis 1920/21.
- DIE KULTUR DER FRAU. Eine Lebenssymphonie der Frau des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Ada Schmidt-Beil, Berlin 1931.
- KURZER GESCHICHTSABRISS über die Gründung und Entwicklung des Künstlerinnen-Vereins München e. V. von 1882–1896. Hg. v. Künstlerinnenverein München e. V., München 1897.
- LEHMANN, Henni, Aus dem Frauenberufsleben. Das Studium der bildenden Kunst. In: Jahrbuch der Frauenbewegung 1914, S. 115–127.
- LEHMANN, Henni, Das Kunst-Studium der Frauen. Ein Vortrag von Henni Lehmann. Veröffentlichung des Vereins Frauenbildung-Frauenstudium, Darmstadt 1913.
- MÄRTEN, Lu, Die Künstlerin. Eine Monographie. [Kleine Monographien zur Frauenfrage, Bd. 2], München 1914 (1919).
- MANNHEIMER ADRESSBUCH, Mannheim 1913, 1915, 1922 und 1924.
- MITGLIEDERLISTE. Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, Ortsgruppe Leipzig, 1.1.1931.
- MITGLIEDER-VERZEICHNIS DER REICHSGEDOK. Gemeinschaft der Vereinigungen Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, Sitz Hamburg, Hamburg 1932/33.
- OFFIZIELLER KATALOG der deutschen Werkbund-Ausstellung Cöln 1914, Mai bis Oktober, Reprint 1981.
- SCHEFFLER, Karl, Die Frau und die Kunst, Berlin 1908.
- SONNEMANN, Mathilde, Zur Eröffnung des neuen eigenen Heims des Künstlerinnenvereins München, München 1899.
- STATISTIK DER FRAUENORGANISATIONEN im Deutschen Reiche. Bearbeitet im Kaiserlichen Statistischen Amte, Abteilung für Arbeiterstatistik. 1. Sonderheft zum Reichs-Arbeitsblatte, Berlin 1909.

VEREIN DER KÜNSTLERINNEN zum 25jährigen Jubiläums-Fest am 21. Januar 1922, Leipzig 1922.

VEREINIGUNG DÜSSELDORFER KÜNSTLERINNEN UND KUNST-FREUNDINNEN. Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1917.

WOLFF-ARNDT, Philippine, Wir Frauen von einst. Erinnerungen einer Malerin, München 1929.

Forschungsliteratur:

ALLGEMEINES KÜNSTLER-LEXIKON. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Nachdruck der Erstaussgabe, München/Leipzig 1992.

ALLGEMEINES LEXIKON der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde. Hg. v. Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig 1907, Reprint Zwickau 1972.

ANGERMEYER-DEUBNER, Marlene, Der institutionalisierte Kunstbetrieb. Kunstverein und Künstlervereinigung in Karlsruhe. In: Bilder im Zirkel: 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe. Hg. v. Jutta Dresch und Wilfried Rößling im Auftrag des Badischen Kunstvereins Karlsruhe, Karlsruhe 1993, S. 153–164.

ARIADNE. Almanach des Archivs der deutschen Frauenbewegung. Heft 8: Künstlerinnen im Kampf um Selbstbehauptung, Kassel 1987.

ASCHE, Susanne, Fürsorge, Partizipation und Gleichberechtigung — die Leistungen der Karlsruherinnen für die Entwicklung zur Großstadt (1859–1914). In: Asche u. a., Karlsruher Frauen 1715–1945, S. 171–256.

ASCHE, Susanne u. a., Karlsruher Frauen 1715–1945. Eine Stadtgeschichte. Mit Beiträgen von Gerlinde Brandenburger-Eisele, Gretel Haas-Gerber und Angelika Sauer. [Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs, Bd. 15]. Hg. v. Heinz Schmitt unter Mitwirkung von Ernst Otto Bräunche, Karlsruhe 1992.

DER AUFSTIEG DER NSDAP in Augenzeugenberichten. Hg. u. eingeleitet von Ernst Deuerlein, München 1968.

BAKE, Rita und REIMERS Brita, Stadt der toten Frauen. Der Hamburger Friedhof Ohlsdorf in 127 Frauenportraits. Hg. v. der Landeszentrale für politische Bildung, Hamburg 1997.

BAKE, Rita, Wer steckt dahinter? Hamburgs Straßennamen, die nach Frauen benannt sind. Unter Mitarbeit von Wilfried Rottmann. Hg. v. d. Landeszentrale für politische Bildung, Hamburg 1996.

- BAUMSTARK, Brigitte, Die Großherzogliche Badische Kunstgewerbeschule in Karlsruhe 1878–1920. Dissertation, Karlsruhe 1988.
- BAUMSTARK, Brigitte, Kunstgewerblerinnen in Karlsruhe und Baden. In: *Frauen im Aufbruch?* S. 151–164.
- BEESE, Marianne, Familie, Frauenbewegung und Gesellschaft in Mecklenburg, 1870–1920: Situation der Frauen und weibliche Lebensläufe: Laura Witte (1869–1939), Anna von Maltzahn (1856–1895), Rostock 1999.
- BEESE, Marianne, Frauen in der Geschichte Rostocks, Rostock 1993.
- BEHR, Shulamith, Anatomy of the woman as collector and dealer in the Weimar period: Rosa Schapire and Johanna Ey. In: *Visions of the 'Neue Frau': Women and the Visual Arts in Weimar Germany*. Hg. v. Marsha Meskimmon and Shearer West, Aldershot 1995, S. 96–107.
- BEHR, Shulamith, Dr. Rosa Schapire — Art Historian und critic in Exile. In: *Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933–1945*. Hg. v. Charmian Brinson u. a., München 1998, S. 215–223.
- BENDER, Ursula und GÖRS, Ellen, Organisierter Weiberkram. Die organisierte Frauenbewegung in Düsseldorf 1900 bis 1933, Düsseldorf 1992.
- BERGER, Renate, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 1982.
- BERINGER, Josef August, Badische Malerei: 1770–1920. Nachdruck der zweiten, im Text überarb. u. bedeut. erw. Aufl. 1922, Karlsruhe 1979.
- DIE BILDENDE KÜNSTLERIN: Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855–1945. Hg. und kommentiert von Carola Muysers, Amsterdam/Dresden 1999.
- BLICK-WECHSEL. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Hg. v. Ines Lindner u. a., Berlin 1989.
- BRANDENBURGER, Gerlinde, Dora Horn-Zippelius. In: *Badische Biographien*. Hg. v. Bernd Ottnad, N.F. II, Stuttgart 1987, S. 144f.
- BRANDENBURGER, Gerlinde, Feste und Vereine. Künstler in der Residenz zur Zeit des Großherzogs Friedrich I. In: *Kunst in der Residenz*, S. 66–73.
- BRANDENBURGER, Gerlinde, Die Malerinnenschule Karlsruhe. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Karlsruhe 1980.
- BRANDENBURGER–EISELE, Gerlinde, Malerinnen in Karlsruhe 1715–1918. In: *Asche u. a., Karlsruher Frauen 1715–1945*, S. 257–267.
- BRANDENBURGER–EISELE, Gerlinde, Von Hofdamen und Malweibern. Karlsruher Künstlerinnen im 19. Jahrhundert. In: *Frauen im Aufbruch?* S. 129–149.

- BRAUNMÜHL, Clementine von, Erinnerungen. In: Frauenleben in München. Lesebuch zur Geschichte des Münchener Alltags. Hg. v. d. Landeshauptstadt München, München 1993, S. 211–224.
- BRAUNSCHWEIGISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON. 19. und 20. Jahrhundert. Hg. v. Horst–Rüdiger Jarck und Günter Scheel im Auftrag der Braunschweigischen Landschaft e. V., Hannover 1996.
- BREMER FRAUEN IN DER WEIMARER REPUBLIK 1919–1933, Bremen 1987.
- BREMER FRAUEN VON A–Z. Hg. v. Hannelore Cyrus u. a., Bremen 1991.
- BRENNER, Hedwig, Jüdische Frauen in der bildenden Kunst: ein biographisches Verzeichnis. Hg. v. Erhard Roy Wiehn, Konstanz 1998.
- BRENNER, Hildegard, Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963.
- BRÖHAN, Margit, Dora Hitz (1856–1924), Malerin. In: Profession ohne Tradition, S. 49–57.
- BROMMENSCHENKEL, Karin, Berliner Kunst- und Künstlervereine des 19. Jahrhunderts bis zum Weltkrieg. Dissertation, Berlin 1942.
- BRUHNS, Maike, Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst. In: Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933. Hg. v. Henrike Junge, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 269–282.
- BRUHNS, Maike, Die Zerschlagung der Hamburger GEDOK. In: 70 Jahre GEDOK, S. 84f.
- BRUNS, Karin, Völkische und deutschnationale Frauenvereine im ‘zweiten Reich’. In: Handbuch zur “Völkischen Bewegung” 1871–1918. Hg. v. Uwe Puschner u. a., München/New Providence/London/Paris 1996, S. 376–394.
- BURMEISTER, Ralf, Das “schätzenswerthe Element”. Männliche Gründungs- und Ehrenmitglieder des “Vereins der Berliner Künstlerinnen”. In: Profession ohne Tradition, S. 331–338.
- BUSSEMER, Herrad–Ulrike, Frauenemanzipation und Bildungsbürgertum. Sozialgeschichte der Frauenbewegung in der Reichsgründung, Weinheim/Basel 1985.
- CHRONIK des Vereins der Berliner Künstlerinnen 1867–1992. In: Profession ohne Tradition, S. 426–463.
- CIERPIALKOWSKI, Darius und KEIL, Carina, Der Verein Berliner Künstlerinnen in der Zeit zwischen 1933 und 1945. In: Profession ohne Tradition, S. 383–395.
- DAHM, Volker, Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, 34. Jg., 1986, S. 53–84.

- DECKEN, Godele von der, Emanzipation auf Abwegen. Frauenkultur und Frauenliteratur im Umkreis des Nationalsozialismus. Mit einem Vorwort v. Uwe-K. Ketelsen. [Athenäum Monografien, Literaturwissenschaft, Bd. 87], Frankfurt 1988.
- IDA DEHMEL. 1870–1942. Katalog der Ausstellung vom 14. Januar bis 27. Februar 1970. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Hamburg 1970.
- “DENN ICH WILL AUS MIR MACHEN DAS FEINSTE ...”. Malerinnen und Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert. Hg. v. Hannelore Cyrus, Bremen 1987.
- 30 JAHRE BBK. Ausstellung des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlins vom 14.5.–15.6.1980, Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1980.
- DAS DRITTE REICH IM ÜBERBLICK. Chronik, Ereignisse, Zusammenhänge. Hg. v. Martin Broszat und Norbert Frei, 5. Aufl. München 1996.
- DROSTE, Magdalena, Kunstgewerblerin. Frauen im Kunsthandwerk und Design 1890–1933. In: Frauen im Design. Berufsbilder und Lebenswege seit 1900. Hg. v. Landesgewerbeamt Baden–Württemberg, Design-Center Stuttgart, Stuttgart 1989, S. 174–202.
- DÜHRKOP, Marlis, Erscheinungsformen des Antisemitismus im Bund Deutscher Frauenvereine. In: Feministische Studien, 3. Jg., Nr. 1, Mai 1984, S. 140–149.
- DUSSEL, Konrad, Der NS-Staat und die “deutsche Kunst”. In: Deutschland 1933–1945. Neue Studien zur nationalsozialistischen Herrschaft. Hg. v. Karl Dietrich Bracher, Manfred Funke und Hans-Adolf Jacobsen, Düsseldorf 1992, S. 256–272.
- EVERS, Ulrika, Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Malerei, Bildhauerei, Tapiserie, Hamburg 1983.
- FEMINISTISCHE BIBLIOGRAFIE zur Frauenforschung in der Kunstgeschichte. FrauenKunstGeschichte — Forschungsgruppe Marburg. [Frauen in Geschichte und Gesellschaft, Bd. 20], Pfaffenweiler 1993.
- FESTNER, Katharina und RAABE, Christiane, Spaziergänge durch das München berühmter Frauen, Zürich/Hamburg 1996.
- DIE FLIEGE AUF DER WÄSCHELEINE. 90 Jahre Düsseldorfer Künstlerinnen. Hg. v. Verein Düsseldorfer Künstlerinnen, Düsseldorf 2001.
- FORSTHUBER, Sabine, Zwischen Selbstverwaltung und Vermarktung. Die Kunst der Wiener Frauen im Ausstellungsbetrieb der 1. Republik. In: Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Hg. v. Ines Lindner u. a., Berlin 1989, S. 131–147.

- FRAUEN, BILDER, MÄNNER, MYTHEN. Kunsthistorische Beiträge. Hg. v. Ilsebill Berta u. a., Berlin 1987.
- FRAUEN IM AUFBRUCH? Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800–1945. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe 25.3.–28.5.1995, Städtische Galerie “Lovis-Kabinett” Villingen-Schwenningen 18.6.–6.8.1995. Ausstellungskatalog. Hg. v. d. Stadt Karlsruhe, Städtische Galerie, Karlsruhe 1995.
- FRAUEN, KUNST, GESCHICHTE. Zur Korrektur des herrschenden Blicks. [Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins], Gießen 1984.
- FRAUEN OHNE GESCHICHTE — Geschichte ohne Frauen? Auf der Suche nach den Frauen in Hamburgs Geschichte. Hg. v. d. Landeszentrale für politische Bildung Hamburg, Hamburg 1995.
- FRAUENLEBEN IN MÜNCHEN. Lesebuch zur Geschichte des Münchener Alltags. Hg. v. d. Landeshauptstadt München, München 1993.
- FRAUENVEREINE IN KASSEL. Vereinigung der Künstlerinnen Hessen-Nassaus. In: Ariadne, Heft 8, 1987, S. 13.
- FREMSCH, Herbert, Die Verbände der freien Berufe. Ein Beitrag zur Statistik der Berufsverbände mit eigener Erhebung. Dissertation, Dresden 1928.
- FREVERT, Ute, Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit, Frankfurt 1986.
- FRISÉ, Maria, Alle leben von geborgtem Licht. Ida Dehmel — ein Lebensbild. In: Kontrapunkt. GEDOK gestern–heute, S. 15–27.
- 65 JAHRE GEDOK KÖLN. Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstfreunde e. V., Veranstaltungsprogramm, Köln 1992.
- 75 JAHRE GSMBK, Sektion Bern 1909–1984. 10. Berner Kunstaussstellung, Kunsthalle Bern 19.1.–19.2.1984, Bern 1984.
- FÜNFUNDZWANZIG JAHRE GEDOK FREIBURG 1962–1987, Freiburg 1987.
- 50 JAHRE GEDOK HANNOVER, 1927–1977. Malerei, Plastik, Grafik, Kunsthandwerk, Musik, Literatur, Rezitation, Kunstfreunde. Festschrift, Hannover 1977.
- FUHRMANN, Dietmar und JESTAEDT, Klaus, “...alles Das zu erlernen, was für eine erfolgreiche Ausübung ihres Berufes von ihnen gefordert wird...”. Die Zeichen- und Malschule des Vereins der Berliner Künstlerinnen. In: Profession ohne Tradition, S. 353–374.
- GARB, Tamar, Sisters of the Brush. Women’s Artistic Culture in Late Nineteenth Century Paris, New Haven/London 1994.

- GATERMANN, Birgit, Bildende Künstlerinnen in der Weimarer Republik 1919–1933. Dissertation, Kiel 1988.
- GATERMANN, Birgit, “Malweiber”. Bildende Künstlerinnen in den zwanziger Jahren. In: Neue Frauen. Die zwanziger Jahre. BilderLeseBuch. Hg. v. Kristine von Soden und Maruta Schmidt, Berlin 1988, S. 131–137.
- DIE GEDOK 1926–2001. Hg. von GEDOK–Hamburg, Hamburg 2001.
- GEGENLICHT — 60 Jahre GEDOK. Ausstellung vom 19.6.–30.7.1986, GEDOK (Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstfreunde e. V.) in Zusammenarbeit mit der Staatlichen Kunsthalle Berlin, Berlin 1986.
- GENSICHEN, Sigrid und NEUMANN, Edith, Ausbildungssituation und Organisationsformen von Künstlerinnen in Stuttgart im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. In: Adolf Hölzels Schülerinnen. Künstlerinnen setzen eigene Maßstäbe. Mit Beiträgen von Friederike Aßmus u. a. Hg. v. der Stadt Waiblingen, Waiblingen 1991, S. 37–41.
- GERHARD, Ute, Unerhört. Die Geschichte der deutschen Frauenbewegung. Unter Mitarbeit von Ulla Wischermann, Hamburg 1990.
- GEYER, Anna, Die Frauenerwerbsarbeit in Deutschland, Jena 1924.
- GOLLING, Monika und HARBUSCH, Jutta, Das Frauen-Find-Buch. Dokumente weiblichen Lebens in Kassels Stadtarchiv, Stadtmuseum und den Staatlichen Kunstsammlungen. [Schriftenreihe des Archivs der Deutschen Frauenbewegung, Bd. 6], 2. Aufl. Kassel 1990.
- GRAMMBITTER, Ulrike, Die “Malweiber” oder: Wer küßt den Künstler, wenn die Muse sich selbst küßt? In: Kunst in Karlsruhe 1900–1950. Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe im Badischen Kunstverein 24.5.–19.7.1981. Hg. v. der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1981, S. 27f.
- GREER, Germaine, Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst, Berlin/Frankfurt/Wien 1980.
- GREVEN–ASCHOFF, Barbara, Die bürgerliche Frauenbewegung in Deutschland 1894–1933, Göttingen 1981.
- HAGEMANN, Karen und KOLOSSA, Jan, Gleiche Rechte — Gleiche Pflichten? Der Frauenkampf für “staatsbürgerliche” Gleichberechtigung. Ein Bilder-Lese-Buch zu Frauenalltag und Frauenbewegung in Hamburg. Hg. v. der Landeszentrale für politische Bildung, Hamburg 1990.
- HARBUSCH, Jutta, ‘Und es gab sie doch’. Spurensuche nach Kasseler Künstlerinnen. In: Ariadne, Heft 8, 1987, S. 11f.

- HARTLIEB, Carola, Bildende Künstlerinnen zu Beginn der Moderne — die Künstlerinnen der “Berliner Secession”. In: *Profession ohne Tradition*, S. 59–72.
- EIN HAUS BLIEB 100 JAHRE LEBENDIG. Ein Verein wird 90 Jahre alt. Bund Bildender Künstlerinnen e.V. 1893–1983, Stuttgart 1983.
- HEINSOHN, Kirsten, Politik und Geschlecht. Zur politischen Kultur bürgerlicher Frauenvereine in Hamburg, Hamburg 1997.
- HENNING, Sabine, Ida Dehmel: “treusorgende Mutti” und “unverfrorene” Strategin. In: *70 Jahre GEDOK*, S. 17–19.
- HENNING, Sabine u. a., WRWlt — o Urakkord. Die Welten des Richard Dehmel, Ausstellung in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky 3.8.–30.9.1995. [Bibliothemata, Bd. 14], Bautz 1995.
- HEYL, Hedwig, Aus meinem Leben. Weibliches Schaffen und Wirken, Bd. 2, Berlin 1925.
- HILLE, Karoline, Die Eroberung der Museen — ein Weg mit Hindernissen. In: *ZeitenWandel. Frauengenerationen in der Geschichte Mannheims*. Hg. v. der Frauenbeauftragten der Stadt Mannheim Ilse Thomas und Sylvia Schraut. [Frauen in der Geschichte Mannheims, Bd. 2.], Mannheim 1995.
- HILLE, Karoline, Der Kampfbund für deutsche Kultur. In: *1933 — Wege zur Diktatur. Ergänzungsband*. Hg. v. der Staatlichen Kunsthalle Berlin, Berlin 1983.
- HÖNIG, Klaus, Der Bund Deutscher Frauenvereine in der Weimarer Republik 1919–1933, Egelsbach/Frankfurt/Washington 1995.
- HÖPKER–HERBERG, Elisabeth, Ida Dehmel. Maklerin in rebus litterarum. In: *Liebe, die im Abgrund Anker wirft: Autoren und literarisches Feld im Hamburg des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Inge Stephan und Hans-Gerd Winter, Berlin/Hamburg 1990, S. 13–39.
- HÖPKER–HERBERG, Elisabeth, Frau Isi. Materialien zur Biographie Ida Dehmels, beschrieben anhand einer Lebensskizze. In: *Year Book of the Leo Baeck Institute XII*, 1967, S. 103–134.
- DORA HORN–ZIPPELIUS (1876–1967). In: *Blick in die Geschichte. Karlsruher stadthistorische Beiträge 1988–1993*, Karlsruhe 1994, S. 243f.
- HUBER, Dorothee, Zur Präsenz der Künstlerinnen im schweizerischen Kunstbetrieb 1890–1928. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 43, 1986, S. 399–402.
- JENSEN, Susanne, “Wo sind die weiblichen Mäzene . . . ?” Private Kunstförderung im “Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin”. In: *Profession ohne Tradition*, S. 299–310.

- JÖCKLE, Clemens, "Künstler ... aufzumuntern und zu unterstützen". Die Geschichte des Pfälzischen Kunstvereins 1867–1920. Sonderdruck aus den Mitteilungen des Historischen Vereins der Pfalz e. V., Bd. 95, o. O. 1997.
- JÜDISCHE FRAUEN IM 19. UND 20. JAHRHUNDERT, Lexikon zu Leben und Werk. Hg. v. Jutta Dick und Marina Sassenberg, Hamburg 1993.
- JÜRGENS-KIRCHHOFF, Annegret, Schreckensbilder: Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993.
- JUNGE, Henrike, Wohlfeile Kunst. Die Verbreitung von Künstlergraphik seit 1870 und die Griffelkunst-Vereinigung, Mainz 1989.
- KÄTHE, PAULA UND DER GANZE REST. Ein Nachschlagewerk. Hg. v. Verein der Berliner Künstlerinnen e. V. in Zusammenarbeit mit der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 1992.
- KATENHUSEN, Ines, Gedok Hannover. In: Adelige, Arbeiterinnen und ... Frauenleben in Stadt und Region Hannover. Hg. v. Karin Ehrich und Christiane Schröder, Hannover 1999, S. 211–237.
- KERCHNER, Brigitte, Beruf und Geschlecht. Frauenberufsverbände in Deutschland 1848–1908. [Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 97], Göttingen 1992.
- KERSHAW, Ian, Hitler, 1889–1936. Aus dem Englischen von Jürgen Peter Krause und Jörg W. Rademacher, Stuttgart 1998.
- KLAUSMANN, Christina, Politik und Bewegungskultur. Bürgerliche und proletarische Frauenbewegung im Kaiserreich: Das Beispiel Frankfurt am Main. Dissertation, Frankfurt/New York 1997.
- KNIESS, Friedrich Wilhelm, Kommunale Kunstpolitik in Deutschland von 1918–1933. Darmstadt als Beispiel. Dissertation, Marburg 1984.
- KOLLWITZ, Käthe, Die Tagebücher. Hg. v. Jutta Bohnke–Kollwitz, Berlin 1989.
- KONTRAPUNKT. GEDOK gestern — heute. Dokumentation der GEDOK Rhein–Main–Taunus zum 50. Todestag von Ida Dehmel (1870–1942). Hg. v. Margarete Sorg, Wiesbaden 1992.
- KORITZ–DOHRMANN, Adelheid, Verein der Berliner Künstlerinnen e. V. Die Geschichte des Vereins im Rechtsverkehr. In: Profession ohne Tradition, S. 397–411.
- KRAHÉ, Frauke, Allein ich will. 20 Malerinnen aus Bremen, Worpswede und Fischerhude, Lilienthal 1990.

- KRENZLIN, Ulrike, "Auf dem ernsten Gebiet der Kunst ernst arbeiten". Zur Frauenausbildung im künstlerischen Beruf. In: Profession ohne Tradition, S. 73–87.
- KRULL, Edith, Kunst von Frauen. Das Berufsbild der bildenden Künstlerinnen in vier Jahrhunderten, Leipzig/Frankfurt 1984.
- KÜSTERS, Yvonne, Rosa Bodenheimer 1876–1938. In: "10 Uhr pünktlich Gürzenich", S. 73–75.
- KUNST IN DER RESIDENZ. Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne. Hg. v. der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1990.
- KUNST IN KARLSRUHE 1900–1950. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Ausstellung im Badischen Kunstverein 24.5.–19.7.1981, Karlsruhe 1981.
- LARGE, David Clay, Hitlers München. Aufstieg und Fall der Hauptstadt der Bewegung. Aus dem Englischen von Karl Heinz Siber, München 1998.
- LEXIKON DER FRAU, 2 Bde. Bearb. von Gustav Keckeis und Blanche Christine Olschak, Zürich 1953–1954.
- LITERATURLEXIKON. Autoren und Werke deutscher Sprache. Hg. v. Walther Killy, Bd. 3, Gütersloh/München 1989.
- MÄRZ, Ursula, Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin. Unveröffentlichte Magisterarbeit, maschinenschriftl. Manuskript, Bonn 1987.
- MÄRZ, Ursula, Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin. In: Zur Physiologie der bildenden Kunst. Künstlerinnen, Multiplikatorinnen, Kunsthistorikerinnen, Berlin 1985–1987. Porträts, Materialien, Register, Ladengalerie, Berlin 1987, S. 644–646.
- MARELLE, Luise und HEYL, Hedwig, Die Geschichte des Deutschen Lyceum-Clubs und seine Aufgaben in Gegenwart und Zukunft. Hg. v. Verlag der Monatsschrift "Deutscher Lyceum-Club", Berlin 1933.
- MEISTER, Monika, "Malweiber". Der Münchner Künstlerinnen-Verein um die Jahrhundertwende. Radiosendung des Bayerischen Rundfunks am 7.7.1996. Maschinenschriftl. Manuskript.
- MERKER, Reinhard, Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion, Köln 1983.
- MEYER, Günter, Auf der Suche nach den historischen Stätten des "Vereins der Berliner Künstlerinnen". In: Profession ohne Tradition, S. 291–298.

- MICHEL, Anette, "Alte Kämpferinnen". Dora Horn-Zippelius und Gertrud Gilg, Propaganda- und Gauschulungsleiterinnen der NS-Frauenschaft in Baden. In: Die Führer der Provinz. NS-Biographien aus Baden und Württemberg. Hg. v. Michael Kißener und Joachim Scholtyseck, Konstanz 1997, S. 225–265.
- MÖHLENKAMP, Annegret, Unter die Räder der Geschichte geraten Die private Rentenanstalt für deutsche bildende Künstler zu Weimar. Zur Künstler-Sozialgeschichte 1893 bis 1945, Stuttgart 1993.
- MOLZAHN, Ilse, Aus der Geschichte des Deutschen Lyceum-Clubs in Berlin, Berlin o. J.
- MÜHLFARTH, Leo, Kleines Lexikon Karlsruher Maler, zweite, erw. Aufl. Karlsruhe 1987.
- MÜNSTER, Anke, Künstlerinnen im Rheinland. Das Kunststudium an der Düsseldorfer Kunstakademie und den rheinischen Kunstgewerbeschulen. In: Rheinische Expressionistinnen, S. 21–29.
- MÜNSTER, Anke, Künstlerinnen in Köln und Düsseldorf von 1918 bis 1933. Unveröffentlichte Magisterarbeit, maschinenschriftl. Manuskript, Gießen 1993.
- MUYSERS, Carola, "In der Hand der Künstlerinnen fast allein liegt es fortan ...". Zur Geschichte und Rezeption des Berufsbildes bildender Künstlerinnen von der Gründerzeit bis zur Weimarer Republik. In: Feministische Studien, 14. Jg., Nr. 1, Mai 1996, S. 50–65.
- MYTHEN VON AUTORSCHAFT UND WEIBLICHKEIT IM 20. JAHRHUNDERT. Hg. v. Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk unter Mitarbeit von Maike Christadler und Sigrid Philipps. [Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Tübingen 1996], Marburg 1997.
- NEUHAUS-KOCH, Ariane, Die frühen Jahre. In: Verein Düsseldorfer Künstlerinnen e.V. 1911–1991. Dokumentation zum 80-jährigen Jubiläum des Vereins Düsseldorfer Künstlerinnen e.V., Düsseldorf 1991, o. S.
- NEUMANN, Edith, Künstlerinnen in Württemberg. Zur Geschichte des Württembergischen Malerinnen-Vereins und des Bundes Bildender Künstlerinnen Württembergs. 2 Bde. [Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart, Band 81], Stuttgart 1999.
- NEUMANN, Edith, "Zu Füßen der Galatea. Künstlerinnen auf dem Weg zur Professionalität". In: Stuttgart für Frauen. Entdeckungen in Geschichte und Gegenwart. Hg. v. der Gleichstellungsstelle und dem Amt für Touristik der Landeshauptstadt Stuttgart, Stuttgart 1992, S. 29–38.
- NIESTER, Sibylle, Die GEDOK. Interessenverband der Künstlerinnen 1926–1976. In: Tendenzen, 17. Jg., Heft 107, Mai/Juni 1976, S. 28–31.

- NOBS-GRETER, Ruth, Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung, Zürich 1984.
- NOBS-GRETER, Ruth, Kunsturteil und Geschlechterideologie. Aspekte eines Zusammenspiels. In: Das verborgene Museum I, S. 10–14.
- NUNGESSER, Michael, “Als die SA in den Saal marschierte ...”. Das Ende des Reichsverbandes bildender Künstler Deutschlands. Ausstellungskatalog. Hg. v. Bildungswerk des BBK Berlins, Berlin 1983.
- OESER, Max, Michel Koch. Ein deutscher Maler, Mannheim 1913.
- PERPLEX - POSITIONEN UND PERSPEKTIVEN. 75 Jahre GEDOK Künstlerinnenverband. Katalog der Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn. Hg. v. Ursula Toyka-Fuong, Köln 2001.
- PEUKERT, Detlev J.K., Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne, Frankfurt 1987.
- PLAKOLM-FORSTHUBER, Sabine, Künstlerinnen in Österreich 1897–1938: Malerei, Plastik, Architektur, Wien 1994.
- PRÄGER, Christmut, 125 Jahre Heidelberger Kunstverein. Chronik und Materialien. Hg. v. Hans Gercke, Heidelberg 1994.
- PRESLER, Gerd, “Brücke” an Dr. Rosa Schapire. Hg. v. der Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1990.
- PRESLER, Gerd, Schöne Grüße an die liebe Ro. In: Art — Das Kunstmagazin, Heft 8, 1989.
- PROFESSION OHNE TRADITION. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Ausstellungskatalog. Hg. von Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur und dem Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlin 1992.
- REGENBRECHT, Katharina, Alexe Altenkirch 1871–1943. In: “10 Uhr pünktlich Gürzenich”, S. 106–108.
- REGENBRECHT, Katharina, Alice Neven DuMont 1877–1964. In: “10 Uhr pünktlich Gürzenich”, S. 264–265.
- REICHERT, Bernhard und LOOK, Frank van, Handbuch des Vereins- und Verbandsrechts, 6. vollst. überarb. Aufl. Berlin 1995.
- REICHSHANDBUCH DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT. Das Handbuch der Persönlichkeiten in Wort und Bild, 1. Bd., Berlin 1930.
- REICHSKULTURKAMMER UND IHRE EINZELKAMMERN. Bestand R 56. Bearb. v. Wolfram Werner. [Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs, Bd. 31], Koblenz 1987.

- REIMANN, Werner, Über den Kampf der Frauen in Deutschland um akademische Ausbildung auf dem Gebiet der Bildenden Kunst. Untersucht und dargestellt an der Geschichte der Dresdner Kunstakademie nach 1900. [Studien zur Geschichte der Hochschule für Bildende Künste, Dresden, Heft 1]. Maschinenschriftl. Manuskript, Dresden 1983.
- RHEINISCHE EXPRESSIONISTINNEN, Hg. v. Margarethe Jochimsen, Trude Brueck und Anke Münster, Ausstellung 5.12.1993–21.2.1994, Verein August-Macke-Haus e. V., Bonn 1993.
- ROECKEN, Sully, Else Falk 1872–1956. In: "10 Uhr pünktlich Gürzenich", S. 220–222.
- RUPPERT, Wolfgang, Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, 2. Aufl. Frankfurt am Main 2000.
- SAUER, Marina, Die Bildhauerin Clara Rilke–Westhoff 1878–1954. Leben und Werk (mit Oeuvre-Katalog), Bremen 1986.
- SAUER, Marina, Dilettantinnen und Malweiber. Künstlerinnen im 19. und 20. Jahrhundert. In: Das verborgene Museum, S. 21–31.
- SCHAPIRE, Rosa, Karl Schmidt–Rottluffs graphisches Werk bis 1923, Berlin 1924.
- SCHARFF, Monika, Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen im Deutschen Kaiserreich: Beispiel Hamburg. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Hamburg 1989.
- SCHIEFLER, Gustav, Eine Hamburgische Kulturgeschichte 1890–1920. Beobachtungen eines Zeitgenossen. Bearb. v. Gerhard Ahrens, Hans Wilhelm Eckhardt und Renate Hauschild-Thiessen, Hamburg 1985.
- SCHRÖDER, Iris, Der "Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin" und die Frauenbewegung vor dem Ersten Weltkrieg 1867–1914. In: Profession ohne Tradition, S. 375–381.
- SCHÜMANN, Carl–Wolfgang, Das Haus der Frau. In: Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Die Deutsche Werkbund Ausstellung Cöln 1914. Ausstellungskatalog. Hg. v. Kölner Kunstverein, Köln 1984, S. 233–241.
- SCHULZ, Isabel, Künstlerinnen. Leben, Werk, Rezeption, Hamburg 1991.
- 60 JAHRE GEDOK HANNOVER 1927–1987. Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Literatur, Musik, Kunstfreunde, Hannover 1987.
- II. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE FEMMINILE DI BELLE ARTI TORINO. Catalogo ufficiale, Torino 1913.

- 70 JAHRE GEDOK. GEDOK — Republik der Künste. Avantgarde und Tradition. Bearbeitet von Roswitha Siewert. Hg. v. der GEDOK Schleswig-Holstein, Lübeck 1996.
- STADT OHNE FRAUEN? Frauen in der Geschichte Mannheims. Hg. v. der Frauenbeauftragten und den Autorinnen, Mannheim 1993.
- STATUTEN UND STAMMTAFELN ZUR FOCKE'SCHEN FAMILIENSTIFTUNG, Bremen 1985.
- STELZL, Ulrike, "Die zweite Stimme im Orchester". Aspekte zum Bild der Künstlerin in der Kunstgeschichtsschreibung. In: Frauen in Forschung und Lehre. [Studien zu Bildung und Wissenschaft 12]. Hg. v. Bundesminister für Bildung und Wissenschaft, Bonn 1985, S. 39–54.
- STERR, Lisa, Aufbrüche, Einschnitte und Kontinuitäten — Karlsruher Frauen in der Weimarer Republik und im "Dritten Reich". In: Asche u. a., Karlsruher Frauen 1715–1945, S. 293–390.
- STILSTREIT UND FÜHRERPRINZIP. Künstler und Werk in Baden 1930–1945. Ausstellungskatalog. Hg. v. Wilfried Rößling im Auftrag des Badischen Kunstvereins Karlsruhe, Karlsruhe 1981.
- STOEHR, Irene, Neue Frau und Alte Bewegung? Zum Generationenkonflikt in der Frauenbewegung der Weimarer Republik. In: Frauenmacht in der Geschichte. Beiträge des Historikerinnentreffens 1985 zur Frauengeschichtsforschung. Hg. v. Jutta Dalhoff u. a., Düsseldorf 1986, S. 390–402.
- STUBBE-DA LUZ, Helmut, Die Stadtmütter. Ida Dehmel, Emma Ender, Margarete Treuge, Hamburg 1994.
- TYRAKOWSKI, Marlene, "Die machten aus uns keine Nazi'ssen". Kölner Frauenbewegung und Nationalsozialismus. In: "10 Uhr pünktlich Gürzenich", S. 246–263.
- UM-ORDNUNG. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne. Hg. v. Cordula Bischoff und Christina Threuter, Marburg 1999.
- "UND ICH SEHE NICHTS, NICHTS ALS DIE MALEREI". Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.–20. Jahrhunderts. Hg. v. Renate Berger, Frankfurt am Main 1987.
- DAS VERBORGENE MUSEUM I. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen. Hg. v. der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V., Berlin 1987.
- VEREIN DER BERLINER KÜNSTLERINNEN e. V. 1867–1987. Hg. v. Verein der Berliner Künstlerinnen in Zusammenarbeit mit dem Kunstamt Schöneberg, Berlin 1987.

- VEREIN DÜSSELDORFER KÜNSTLERINNEN E.V. 1911–1991. Dokumentation zum 80jährigen Jubiläum des Vereins Düsseldorfer Künstlerinnen e.V., Düsseldorf 1991.
- VOLLMER, Hans, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, 6 Bde., Leipzig 1953–1962.
- WALDERSEE, Gisela Gräfin von, Geschichte der GEDOK. Eine Chronologie. In: Gegenlicht — 60 Jahre GEDOK, S. 149–159.
- WEBER, Angela A.-K., Die Geschichte des Verbandes der Künstlerinnen und Kunstfreunde e.V. (Gedok). Schriftl. Hausarbeit im Rahmen der staatlichen Prüfung für das Lehramt an Sonderschulen, Universität Oldenburg 1986.
- WEBER, Angela A.-K., Die Geschichte des Verbandes der Künstlerinnen und Kunstfreunde (e.V.). Maschinenschriftl. Manuskript, o. J. (um 1988).
- WEGNER, Matthias, Aber die Liebe. Der Lebenstraum der Ida Dehmel, München 2000.
- WEHLTE-HÖSCHELE, Martina, Der Deutsche Künstlerbund im Spektrum von Kunst und Kunstpolitik des Wilhelminischen Kaiserreichs. Dissertation, Heidelberg 1993.
- WENDLAND, Ulrike, Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, 2 Teile, München 1999, S. 594–598.
- DER WESTDEUTSCHE IMPULS 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Die Deutsche Werkbund Ausstellung Cöln 1914. Ausstellungskatalog. Hg. v. Kölner Kunstverein, Köln 1984.
- WIELAND, Daniela, Geschichte der Frauenemanzipation in Deutschland und Österreich. Biographien, Programme, Organisationen, Düsseldorf 1983.
- WIETEK, Gerhard, Dr. phil. Rosa Schapire. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 9, 1964, S. 115–160.
- WILHELMI, Christoph, Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900: ein Handbuch, Stuttgart 1996.
- WILHELMY-DOLLINGER, Petra, Die Berliner Salons und der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin. In: Profession ohne Tradition, S. 339–352.
- WOLFF-THOMSEN, Ulrike, Lexikon Schleswig-Holsteinischer Künstlerinnen. Hg. v. Städtischen Museum Flensburg, Heide 1994.
- WOLFFHEIM, Elsbeth, Aufbruch und Bescheidung. Ein Frauenschicksal zwischen "Destination" und Selbstbestimmung. In: Gegenlicht, S. 14–36.

WULF, Joseph, Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963.

YELDHAM Charlotte, Women Artists in Nineteenth-Century, France and England. Their Art Education, Exhibition Opportunities and Membership of Exhibiting Societies and Academies, with an Assessment of the Subject Matter of their Work and Summary Biographies, 2 Bde., New York/London 1984.

ZBIKOWSKI, Dörte, Die Sammlung Rauert in ihrer Zeit. In: Nolde, Schmidt-Rottluff und ihre Freunde. Die Sammlung Martha und Paul Rauert. Hamburg 1905–1958. Hg. v. Eva Caspers, Wolfgang Henze, Hans-Jürgen Lwowski, Hamburg 1999, S. 11–96.

“10 UHR PÜNKTlich GÜRZENICH”. Hundert Jahre bewegte Frauen in Köln — zur Geschichte der Organisationen und Vereine. Hg. v. Kölner Frauengeschichtsverein, Münster 1995.

ZIES, Gisela, Ida Dehmel — ihre Zeit. In: Gegenlicht, S. 65–77.

ZWISCHEN SCHULE UND FABRIK. Textile Frauenarbeit in Baden im 19. und 20. Jahrhundert. Bearbeitet von Brigitte Heck u. a. Ausstellung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe und des Museums für Volkskunde, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz 1993. [Volkskundliche Veröffentlichungen des Badischen Landesmuseums Karlsruhe, Bd. 1], Sigmaringen 1993.

Anhang A

Die Künstlerinnenvereinigungen in
Deutschland 1867–1933.

Die Gründungsdaten.

- 1867 Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin
1919 Umbenennung in Verein der Künstlerinnen zu Berlin
- 1882 Künstlerinnenverein München
- 1893 Malerinnenverein Karlsruhe
- 1893 Württembergischer Malerinnenverein
- 1897 Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Leipzig
vor 1919 Umbenennung in Verein der Künstlerinnen Leipzig
- 1899 Bremer Malerinnenverein
- 1902 Vereinigung Schlesischer Künstlerinnen
- 1900–1902 Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Magdeburg
1915/1916 Umbenennung in Künstlerinnenbund Magdeburg
- 1905 Verbindung bildender Künstlerinnen Berlin–München
- 1905–1908 Kunstgruppe des Deutschen Lyceum-Clubs Berlin
- 1905–1909 Kunstgruppe des Rostocker Frauenvereins
- 1907 Neue Vereinigung von Künstlerinnen Berlin-Halensee
- 1907 Vereinigung der Künstlerinnen Hessen-Nassaus
- 1908 Künstlerinnenverein Braunschweig
- 1908 Bund deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine
1920 Umbenennung in Bund deutscher Künstlerinnenvereine
- 1908 Ortsverband Dresdner Künstlerinnen (Ortsgruppe Dresden des Bundes deutscher und österreichischer Künstlerinnenvereine)
- vor 1910 Mainzer Malerinnenverein
1917 Erweiterung zum Dreistädtebund (Mainz, Darmstadt, Frankfurt a. M.)
- vor 1911 Schweriner Kunstvereinigung
- 1911 Neue Vereinigung Münchner Künstlerinnen
- 1911 Vereinigung Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen
1929–1932 Umbenennung in Verein Düsseldorfer Künstlerinnen
- vor 1912 Thüringer Künstlerinnenverein
- 1912 Bund badischer Künstlerinnen
- 1910–1913 Bund niederdeutscher Künstlerinnen
1926 Erweiterung zum Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen
1930 Umbenennung in Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Ortsgruppe Hamburg (Gedok, Ortsgruppe Hamburg)
- vor 1913 Verband ost- und westpreußischer Künstlerinnen

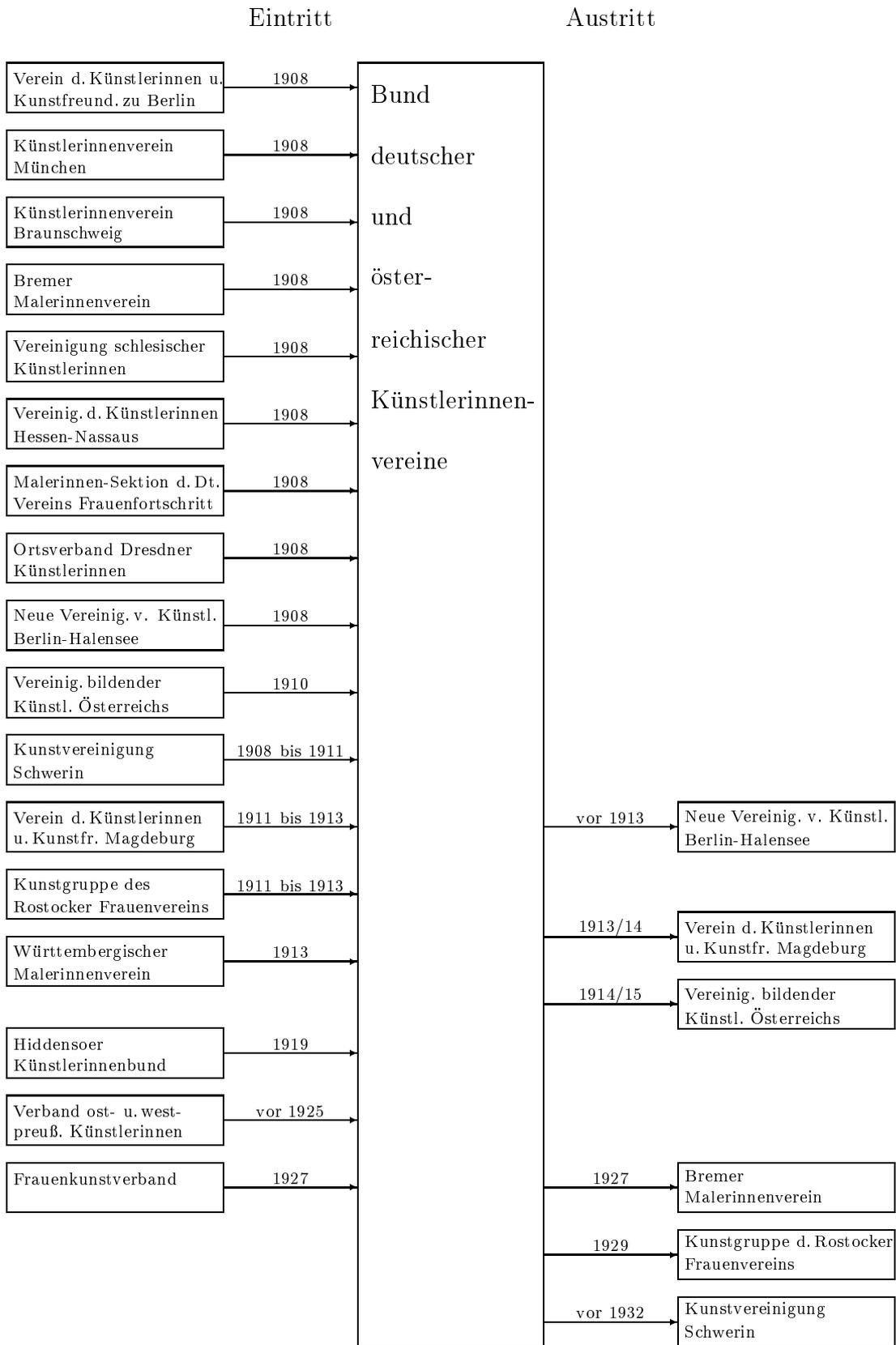
- 1913 Frauenkunstverband
- 1913 Ortsgruppe München des Frauenkunstverbandes
- 1914 Ortsgruppe Stuttgart des Frauenkunstverbandes
- 1918 Künstlerinnenvereinigung "Der Ring", Berlin
- 1919 Künstlerinnenvereinigung "Der Ring", Düsseldorf
- 1919 Hiddensoer Künstlerinnenbund
- 1926/27 Bund Deutscher Künstlerinnen
 1927 Umbenennung in Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen (Gedok)
 1932 Umbenennung in Verband der Gemeinschaften Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen (Reichs-Gedok)
- 1927 Gedok, Ortsgruppe Mannheim–Ludwigshafen
 Entstanden als Bund künstlerisch und schriftstellerisch tätiger Frauen von Mannheim, Ludwigshafen und Heidelberg (Maluhei)
 1927/28 Umbenennung in Bund künstlerisch und schriftstellerisch tätiger Frauen von Mannheim, Ludwigshafen, Heidelberg und Umgebung (Maluheidu)
- 1927 Gedok, Ortsgruppe Frankfurt
 Entstanden als Bund deutscher Künstlerinnen und Kunstfreundinnen, Ortsgruppe Frankfurt a. M.
- 1927 Gedok, Ortsgruppe Hannover
 Entstanden als Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Ortsgruppe Hannover
- 1928 Gedok, Ortsgruppe Bremen
 Entstanden als Bund Bremischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen
- 1929 Gedok, Ortsgruppe Köln
 Entstanden als Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Ortsgruppe Köln
- 1930 Gedok, Ortsgruppe Heidelberg
- 1930 Gedok, Ortsgruppe Leipzig
 Entstanden als Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Ortsgruppe Leipzig
- vor 1931 Gruppe Weimarer Malerinnen
- 1931 Gedok, Ortsgruppe Wuppertal–Bergisch-Land
- 1931 Gedok, Ortsgruppe Mainz

- 1932 Gedok, Ortsgruppe Berlin
Entstanden als Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer
Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Ortsgruppe Berlin
- 1932 Notverband Münchner Kunstgewerblerinnen
- 1933 Gedok, Ortsgruppe München
Entstanden als Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer
Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Ortsgruppe München

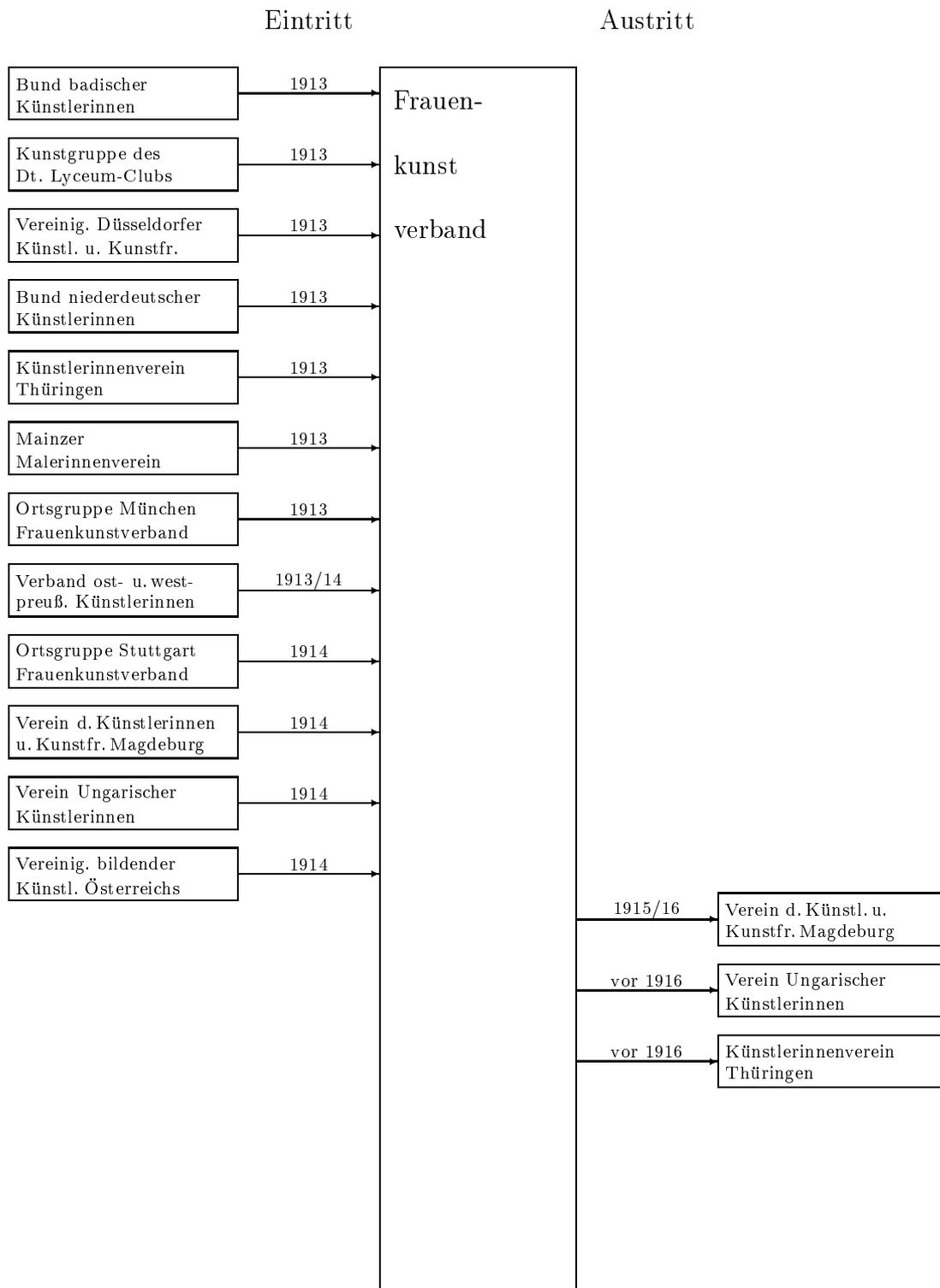
Anhang B

**Schaubilder: Die Künstlerinnenverbände.
Die Ein- und Austritte der Mitgliedsvereine.**

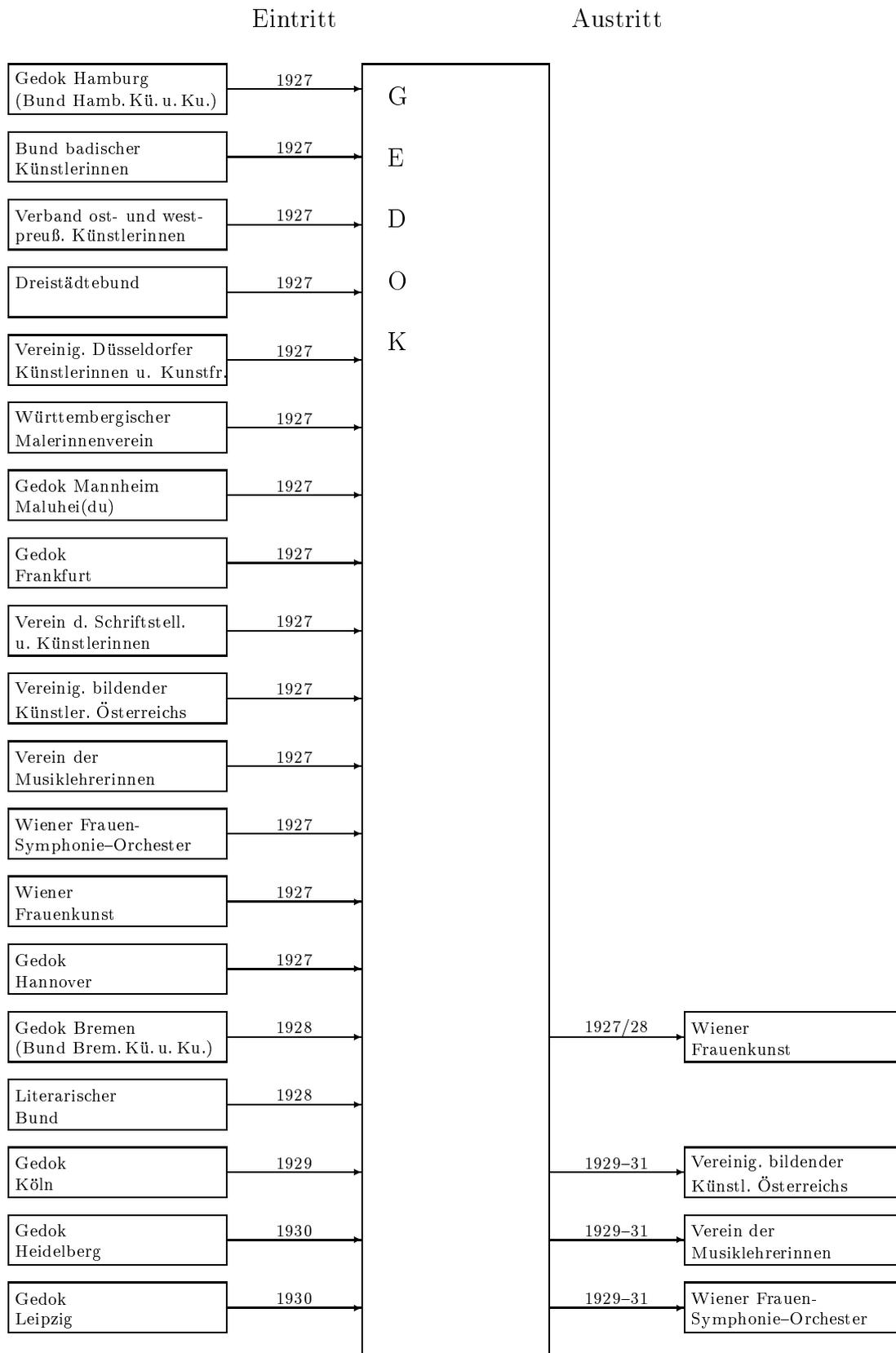
Bund deutscher (und österreichischer) Künstlerinnenvereine 1908–1933



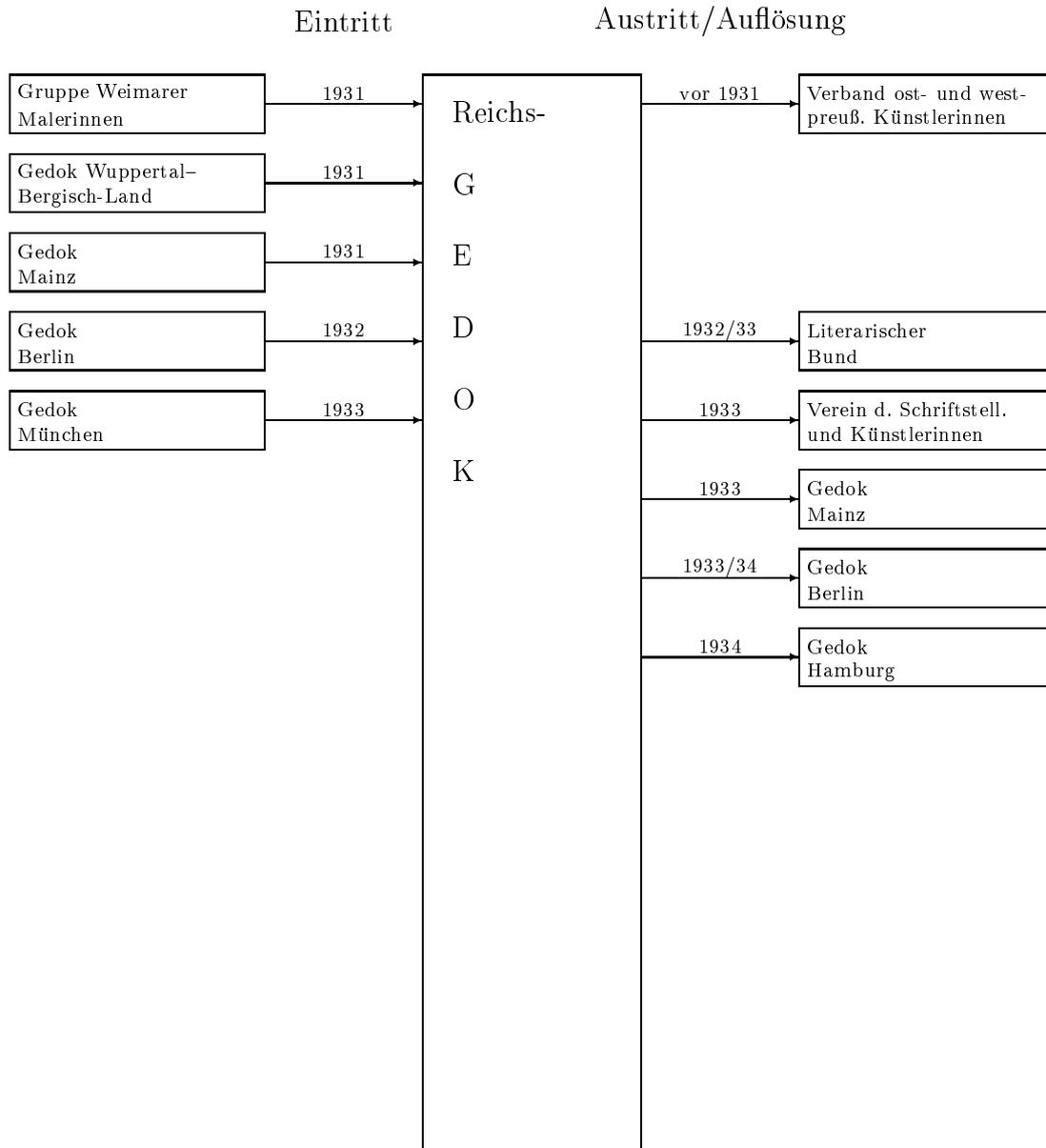
Frauenkunstverband 1913–1918



Gedok 1927–1930/31



Reichs-Gedok 1931/32–1933/34



Anhang C

Abbildungen.

Anhang C

Abbildungen.

Abb. 1

Kostümfest Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin
von 1900. Spargelbund.

In: Berliner Leben, 3. Jg., 1900, S. 17.



Spargelbund.

Abb. 2

Inserate der Zeichen- und Malschule in Berlin, der Damenakademie in München und der Malerinnenschule in Karlsruhe.

In: Die Werkstatt der Kunst, 12. Jg., Heft 30, 21.4.1913.

Mal- und Zeichenschule
Prof. Hans Müller-Dachau.
Akt, Kostüm, Kopf, Komposition.
 Juni—Oktober: Dachau bei München, Villenkolonie 5.

Kolorierarbeiten
 (Photographien, Oel) vergibt
Kunstverlag C. Komst.
 Berlin 42.
 Bei Anfragen 20 Pfg. Rückporto.
 Für Reproduktion: Originale in Ölmalerei zu kaufen gesucht.
 Nur Kindergruppen, ganze Figuren.
 Bei Anfragen Photographie, Rückp. beifüg.

ATELIER HANS LICHT
BERLIN, Motzstr. 70
 Wohnung:
 Charlottenburg, Kantstrasse 89.
 Vollst. künstl. Ausbildung v. d. erst. Einführungen i. d. Technische u. in d. Geist d. künstl. Schaffens bis z. selbständig. Kunstausübung u. künstl. Reife. Jährl. 2 Studien-Reisen. — Prospekte.

Zeichen- und Malschule
des Vereins der Künstlerinnen zu Berlin
 nebst Seminar f. d. staatliche Zeichenlehrerinn.-Prüfung.
W 35, Schöneberger Ufer 38.
 Eigenes Gebäude.
Unterrichtsfächer: Elementarzeichnen, Porträt, Tages- u. Abend-Akt, Modellieren, Kostüm, Landschaft, Interieur, Kunstgeschichte, Blumen u. Stilleben, Anatomie, Perspektive u. Projektion, Graphik, Illustration, Schriftzeichnen, Plakat usw. — Seminar-Kursus.
Lehrkräfte: Prof. C. Benda, R. W. Busch, E. Eitze, M. Fischer, H. Hauck, H. Lehnert, M. Möckel, G. Mosson, F. Rhein, E. Schmidt-Kestner, Dr. Frida Schottmüller, I. Schütze-Schur, Prof. O. Seeck, Prof. Siebert, F. Triebisch, K. Wendel.
 Anmeldungen wochentägig von 1—2 Uhr nachmittags.
 Unterrichtsplan durch das Sekretariat.
Hildegard Lehnert, Direktorin.

MALSCHULE MÜLLER-SCHOENEFELD
CHARLOTTENBURG-BERLIN, SCHILLER-STR. 3
ZEICHNEN UND MALEN NACH KOPF :: KOSTÜM :: AKT :: STILLEBEN. — ABENDAKT FÜR DAMEN UND HERREN

Malerinnenschule Karlsruhe
 Unt. dem Protektorat d. K. H. d. Grossherzog. Luise von Baden
 Vorstand: Die Professoren **Otto Kemmer** und **F. Fehr.**
 Vorbereitungs- u. Naturklasse, Tages-Aktklasse, figürl. Malklasse, Landschaftsklasse, Modellierklasse, Abendakt und Kostümstudien, Radieren, Lithographieren, Anatomie, Perspektive, Kunstgeschichte.
Lehrer: Die Maler Prof. W. Conz, Hellmut Eichrodt, Prof. F. Fehr, Prof. O. Kemmer, Prof. H. Müller-Dachau, Prof. Wilh. Nagel, Bildh. Prof. G. Schreyögg.
 Lehrplan u. näh. Auskunft durch Prof. Otto Kemmer, Westendstr. 65.

Studien-Ateliers f. Malerei u. Plastik
Charlottenburg-Berlin
 Malen und Zeichnen, Akt und Porträt, Rund- und Reliefakt, Porträtmodellieren, Freilicht-Kursus (Landschafts-, Mensch- u. Tierstudien im Freien), Kursus f. Graphik Illustration u. Reklamekunst, Anatomie, Vortrag am Leben u. nach Präparaten. Bes. Kursus f. Vorgeschrittene. Abendaktkurse.
Lehrkräfte: Lovis Corinth, Lewin-Funcke, Mart. Brandenburg, Bischoff-Culm, E. Pottnier, Dr. Rob. Richter, Ernst Neumann.
 Ausserdem täglich 5—7 und 7—9 Uhr Akt (ohne Korrektur), Dauerakt und Skizzierübungen. Übungen nach der Bewegung. Jährliche Ausstellung mit Preiskonkurrenzen. Schüleraufnahme jederzeit. Prospekt durch das Bureau:
Kantstrasse 159.
 Sprechzeit 4—7 Uhr.
Lewin-Funcke.

Künstlerinnen-Verein München, E. V.
DAMEN-AKADEMIE .: Barerstraße 21
 Zeichnen und Malklassen (Kopf und Akt): die Herren E. Burmester, Max Feldbauer, A. Höfer, Hans Lesker. — Stilleben, Interieur: Frä. E. v. Hallavanya. — Illustration, Graphik, Kompositionskurs: Herr Ferd. Götz. — Modellieren: Herr Charles Jaeckle. — Abend-Akt, Kostümzeichnen, Anatomie, Kunstgeschichte, Maltechnik, Perspektive.

Dresdner Kunstschule
 für Damen u. Herren.
Georgplatz 1.
 Individuelle, künstlerische Ausbildung im Zeichnen, Malen, Modellieren und in der Graphik, unter Mitwirkung namhafter Künstler. Auch Vorbereitung für die staatlichen Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen mit Kursen für Tier- u. Menschenanatomie, Kunstgeschichte, Akt, Aquarellieren, Skizzieren sowie Pflanzenzeichnen, Projektion und Perspektive. — Prospekte daselbst gratis durch Dir. Prof. G. Richter.

ACCADEMIA INTERNAZIONALE DI BELLE ARTI
 FLORENZ, Viale Milton Nr. 21
Malerei, Zeichnen, Bildhauerei, Ornamentale Komposition, Abendakt 5—7 Uhr
 Ateliers für Damen und Herren — Schüleraufnahme jederzeit
 Prospekte kostenfrei durch die Direktion Jos. Z'binden-Kesselbach

Abb. 3

Malklasse von Caspar Ritter an der Malerinnenschule Karlsruhe, 1898.

Fotografie (dritte von rechts Dora Horn-Zippelius).

Familienarchiv Adelhard Zippelius.



Abb. 4

Titelblatt des Berichtes über die Tätigkeit des Bremer Malerinnenvereins
von 1899–1927. Aufgeschrieben von Bertha Plump, Bremen 1932.
Kunsthalle Bremen.

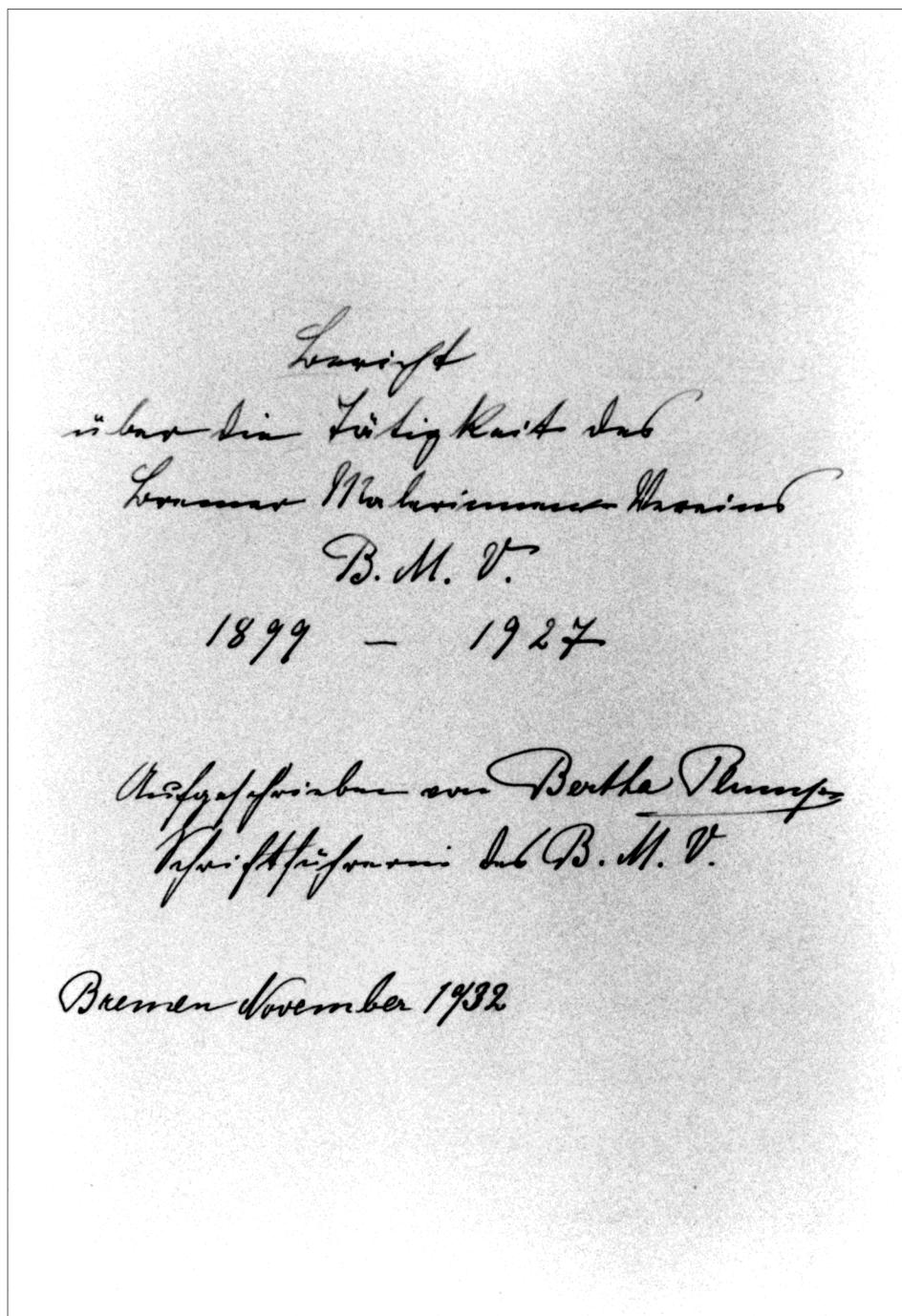


Abb. 5

Letztes Textblatt des Berichtes über die Tätigkeit des Bremer Malerinnenvereins von 1899–1927. Aufgeschrieben von Bertha Plump, Bremen 1932. Kunsthalle Bremen.

erledigt waren, sollte H. v. Kappf
gefragt, daß einwandfreie Zei-
tungsberichte in folgenden
Aben befristet werden. Ferner
Richter (Königsberg) und sein
Lehrer aus Altona war-
schaften und den Wunsch, in
einige anderen kleinen Con-
gates. Wenn wieder ein
Kommunikation bei freundlich ange-
botener Unterstützung fast fertig,
und erst jetzt war es möglich
war und von einander lieben
verfassen. Abitur.
In vereinigte das B. M. V.
sein seliges Ende.

Abb. 6

Satzungen des Bremer Malerinnenvereins, 1918.

Kunsthalle Bremen.

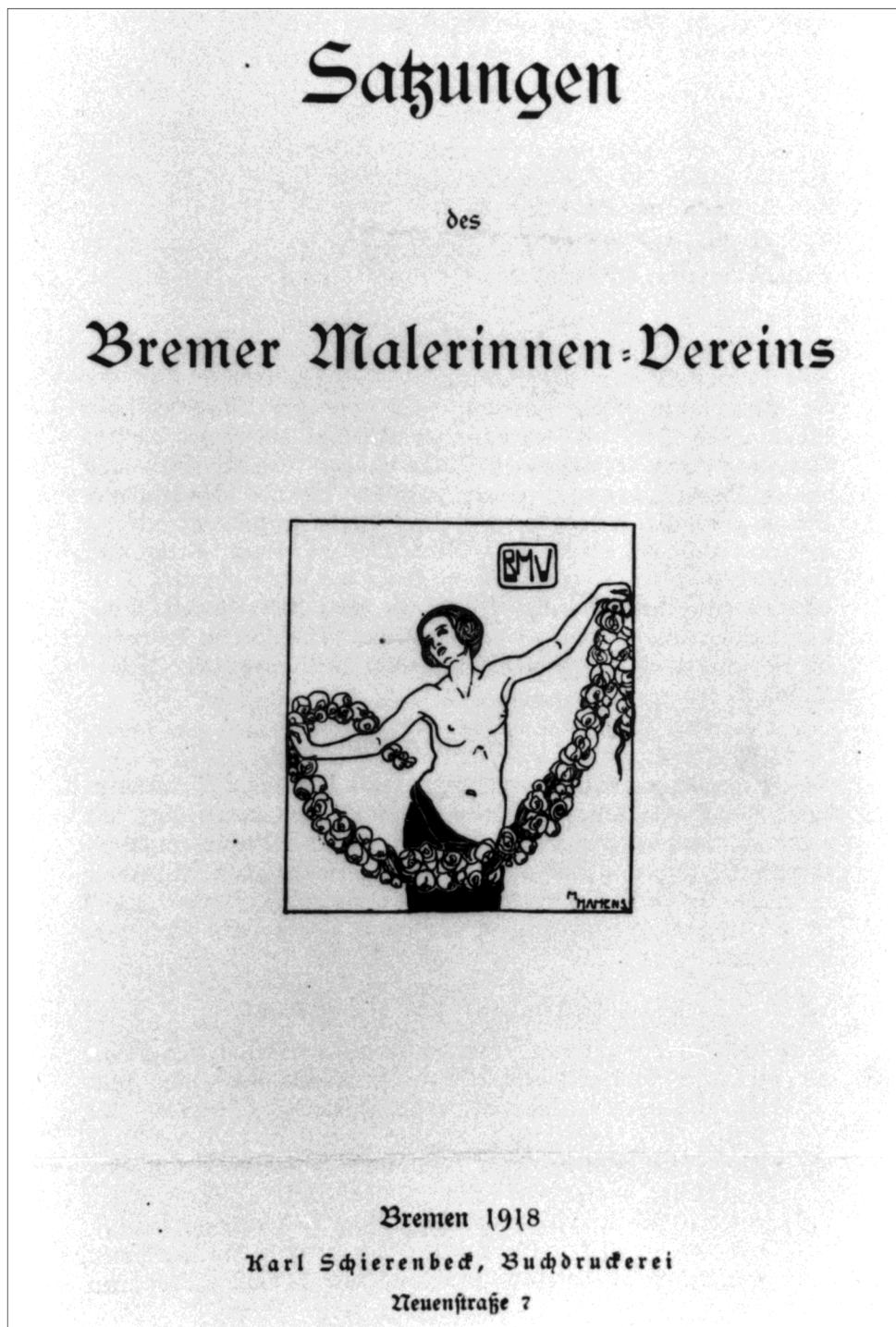


Abb. 7

Hildegard Lehnert in ihrem Atelier.

In: Anton Hirsch, Die bildenden Künstlerinnen der Neuzeit, Stuttgart 1905,
Fig. 5.



Abb. 8

Satzungen und Mitgliederverzeichnis des Ortsverbandes Dresdner
Künstlerinnen, 1912.

StadtA Dd, Bestand 13.28.

+1. *eing. 5. Juni*
Vier ist immer letztes *49.*

Exemplar.
Christa Schrader
1911

**Ortsverband
Dresdner Künstlerinnen
des Bundes Deutscher
und Österreichischer ❖ ❖
Künstlerinnen-Vereine**



**Mitglieder-Verzeichnis
Satzungen**

Abb. 9

Dora Hitz in ihrem Atelier.

In: Berliner Leben, 1. Jg., Heft 1, 1898, S. 26.



Abb. 10

Schreiben des Bundes badischer Künstlerinnen an das Großherzogliche Kultusministerium, 16.6.1913.

Vorlage und Aufnahme: Generallandesarchiv Karlsruhe

GLA 235/5914.

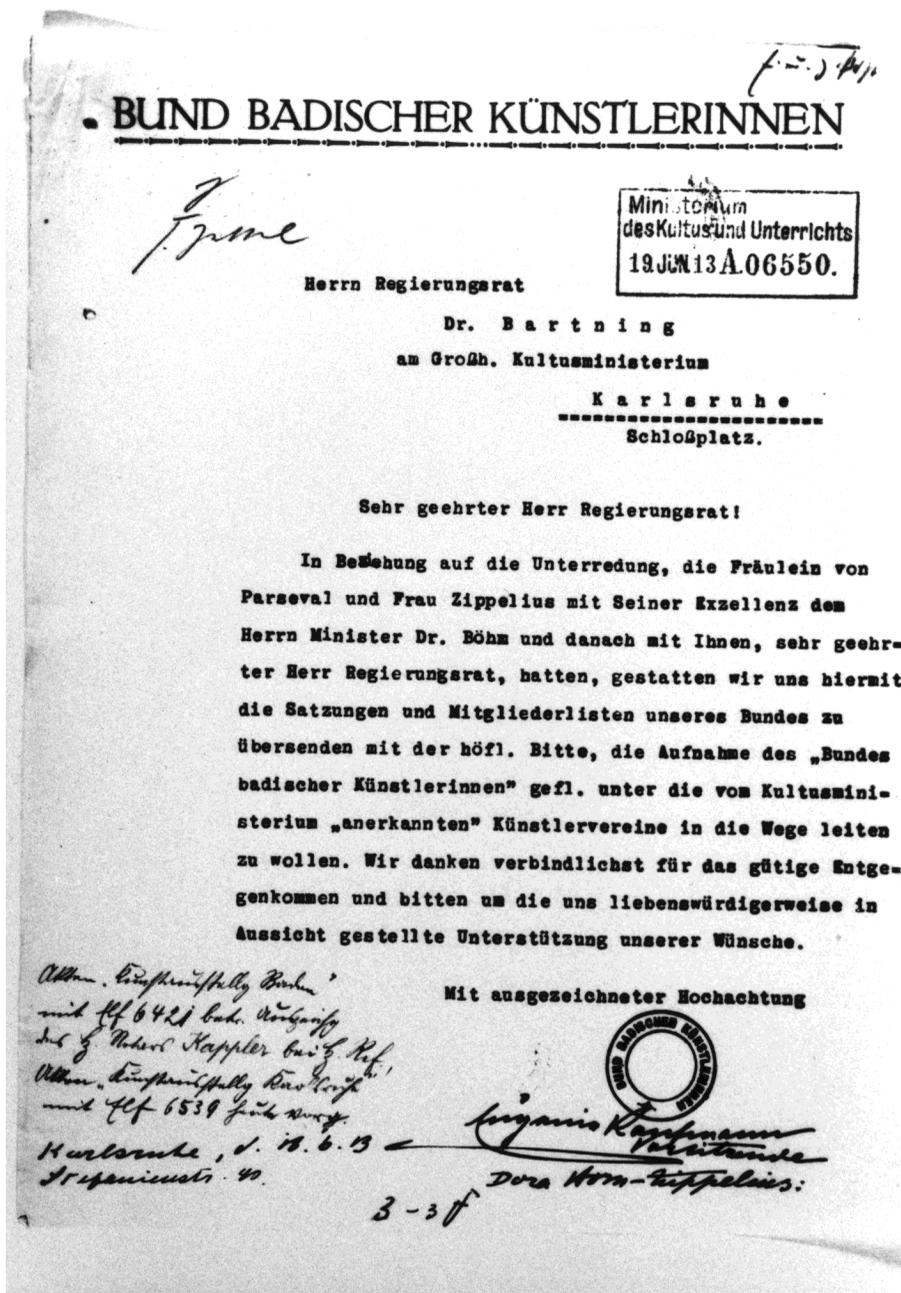


Abb. 11

Porträt Eugenie Kaufmann. Pastellzeichnung.

In: Max Oeser, Michel Koch, Ein deutscher Maler, Mannheim 1913, S. 6.



Abb. 12

Porträt Dora Horn-Zippelius, 1908. Fotografie.
Familienarchiv Adelhard Zippelius.



Abb. 13

Titelblatt der Zeitschrift *Die Künstlerin*, 1. Jg., Nr. 3, 16.4.1913.

Das Schiller-Nationalmuseum/Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar.

Die Künstlerin.



Beyer & Boehme a.m.B.H.
Berlin, S. 42

1. Jahrgang. Nr. 3.

16. April 1913

Preis 25 Pf.

Abb. 14

Flugblatt des Frauenkunstverbandes, 1913.

Vorlage und Aufnahme: Generallandesarchiv Karlsruhe

GLA 235/5914.

AN DIE BILDENDEN KÜNSTLERINNEN DEUTSCHLANDS!

Am 5. und 6. Mai dieses Jahres fand in Frankfurt am Main die erste Generalversammlung des Frauenkunstverbandes statt. Nachdem die Statuten beraten und beschlossen worden, tritt der

FRAUENKUNSTVERBAND

mit folgendem Programm in die Öffentlichkeit:

1. Anbahnung einer Verständigung und Zusammenarbeit mit ähnliche Interessen verfolgenden Künstlervereinigungen.
2. Einrichtung von Verkaufs-, Auftragsvermittlungs- und Fachauskunftsstellen.
3. Förderung günstiger Ausstellungsgelegenheiten.
4. Propagandatätigkeit für die Mitarbeit der Frau im öffentlichen Kunstleben.

Aus allen Gegenden Deutschlands trafen sich künstlerisch arbeitende Frauen, und ihr Ruf soll an das Ohr der großen weiblichen Künstlerschaft klingen:

**Kommt alle zu gemeinsamer wirtschaftlicher
und zu gemeinsamer künstlerischer Arbeit!**

Jede Richtung, jede Art Kunst soll vereint sein unter einem großen sozialen Gedanken. Gleiches Recht für alle Frauen, für alle Frauenarbeit, die wirkliche Kunst ist.

Für in der bildenden Kunst Berufstätige und für fördernde Mitglieder erfolgt die Aufnahme durch einfache schriftliche Anmeldung an die Geschäftsstellen Berlin und Mannheim: Frä. M. DEHRMANN, Berlin-Friedenau, Fregestraße 49 und Frau E. KAUFMANN, Mannheim B. 6, 28. Berufstätige Mitglieder zahlen 5 M. Aufnahmegebühr und 5 M. Jahresbeitrag, fördernde Mitglieder 10 M. Mindestbeitrag jährlich. Künstlerinnenvereine können dem Frauenkunstverband beitreten, deren Aufnahme unterliegt einem Vorstandsbeschluss. Solche Vereine von mindestens 20 Mitgliedern zahlen für jedes Mitglied 1 M. Aufnahmegebühr und 2 M. Jahresbeitrag.

E. BANDELL, Frankfurt a. M. M. BAUER, Berlin. F. BEST, Mainz. J. CLAUSS, München. J. DEHMEL, Hamburg. M. DEHRMANN, Berlin - Friedenau. M. von EICKHOFF - REITZENSTEIN, Berlin. CL. E. FISCHER, Berlin. D. HITZ, Berlin. D. HORN-ZIPPELIUS, Karlsruhe. F. B. v. JOEDEN, Frankfurt am Main. E. KAUFMANN, Mannheim. K. KOLLWITZ, Berlin. H. KUMMERFELD, Düsseldorf. H. LEHMANN, Öttingen. A. LOWENSTEIN, Berlin. F. MENSCHHAUSEN - LABRIOLA, Berlin. A. v. MERTENS, Weimar. P. MONJÉ, Düsseldorf. E. NACHTIGAL, Stuttgart. E. v. PARSEVAL, Baden-Baden. S. REICKE, Berlin. A. REINBACH, Cassel. O. ROEDERSTEIN, Frankfurt am Main. M. STEGMAYER, Darmstadt. E. STORT, Berlin. J. WOLFHORN, Berlin. *a. Triebner*

Abb. 15

Eröffnung des Deutschen Lyceum-Clubs, 1905.

In: Berliner Leben, 8. Jg., Heft 11, 1905, S. 13.



Frau Geheimrat Bröcher. Frau Fia Wille. Frau Helwig Heyl. Miss Smollev. Frau von Siemens. Fil. Else Schmitt. Gründerin des Londoner Lyceum-Clubs, geb. Helmholtz. Frau Tacke-Wagner. Spezialreporter von „Berliner Leben“ von Zacher & Labisch. Fil. Helene Lange. Fil. Marie von Busson. Frau von Ellox.

Abb. 16

Grundriß vom Haus der Frau auf der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Grafik, Leipzig 1914.

In: Die Frau im Buchgewerbe und in der Grafik. Sondergruppe der Weltausstellung für Buchgewerbe und Grafik. Ausstellungskatalog, Leipzig 1914.

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Bd 400.

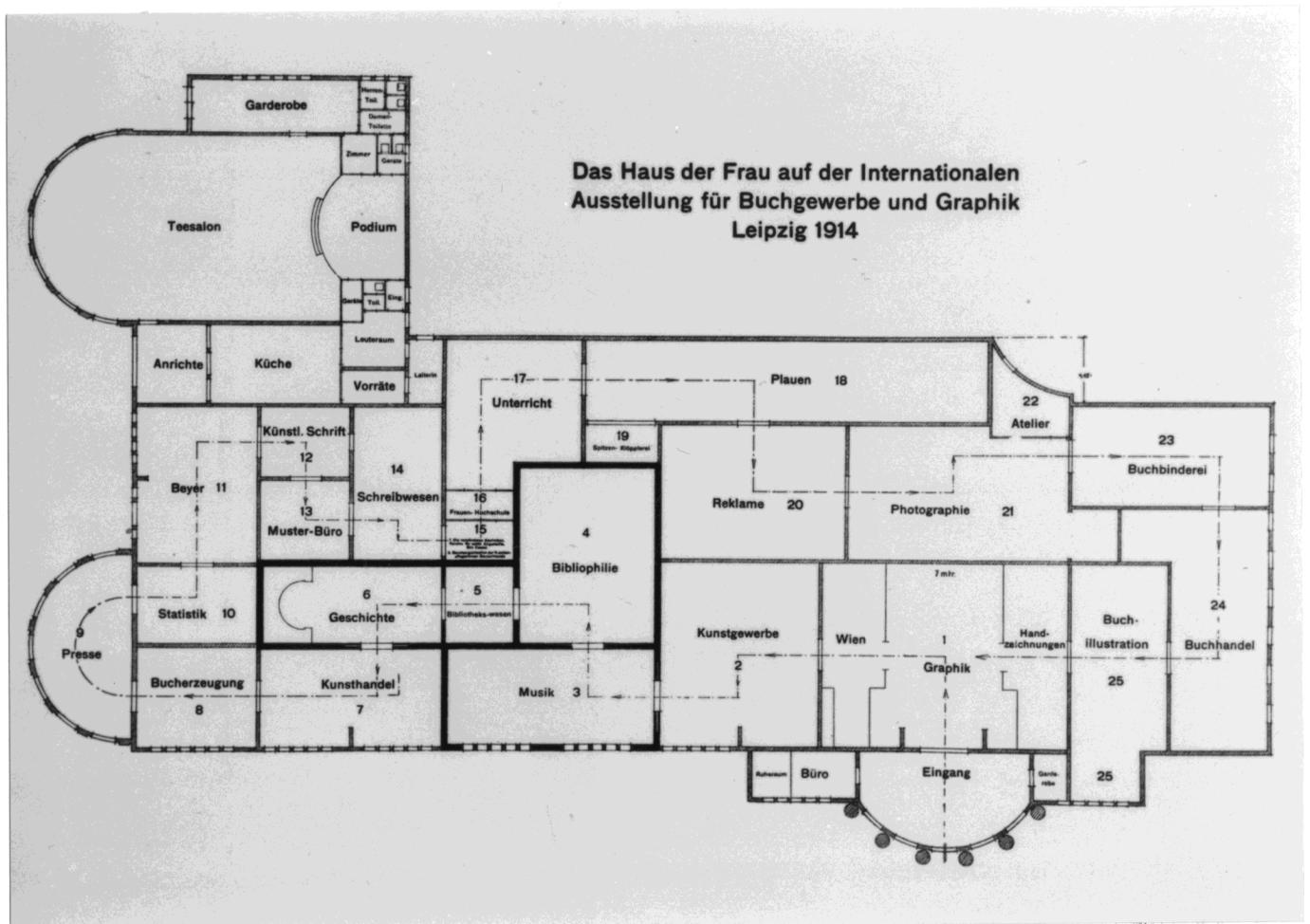
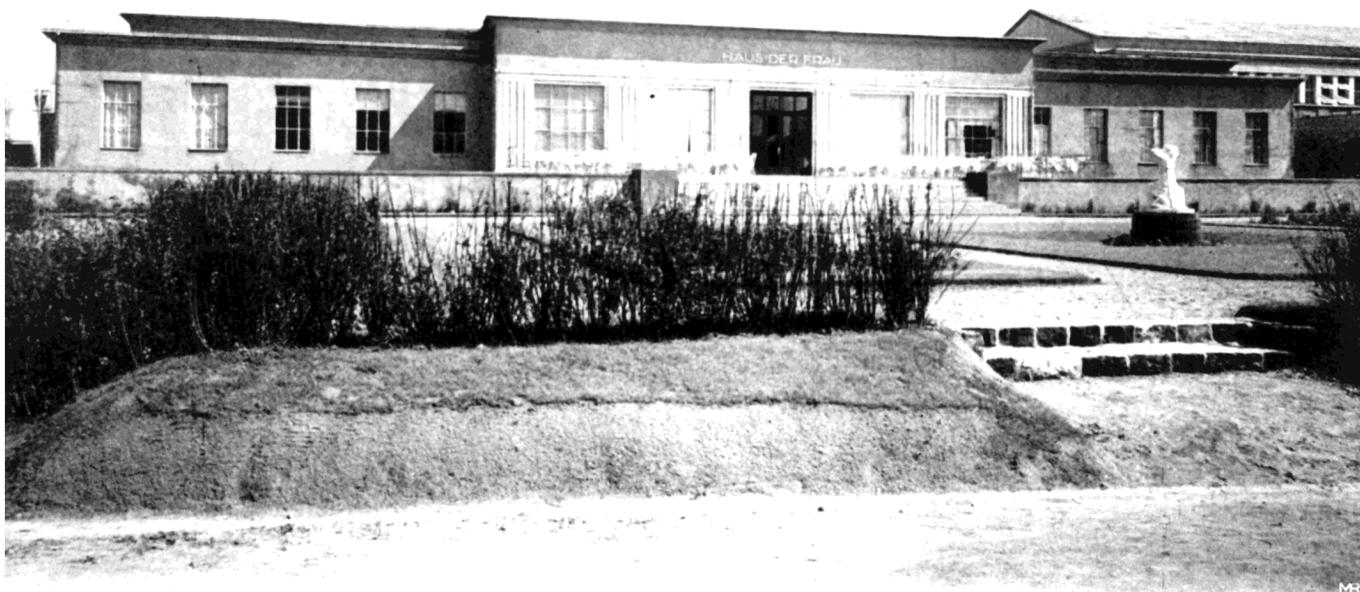


Abb. 17

Das Haus der Frau auf der Ausstellung des Deutschen Werkbundes
in Köln 1914.

In: Deutsche Kunst und Dekoration, 17. Jg., Bd. 34, 1914, S. 430.



FRAU KNÜPPELHOLZ-ROESER – BERLIN.

»HAUS DER FRAU« D.W.B.-AUSSTELLUNG

Abb. 18

Wettbewerbsausschreibung für die Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln 1914.

In: Die Werkstatt der Kunst, 13. Jg., Heft 20, 9.2.1914.

DEUTSCHE WERKBUND-AUSSTELLUNG
KÖLN 1914

Das Haus der Frau
Abt.: Plakat und Reklame
Vors.: Frau **EUGENIE KAUFMANN** :: **MANNHEIM**

WETTBEWERB

ENDTERMIN: 1. APRIL ENDTERMIN: 1. APRIL

OFFEN FÜR DEUTSCHE UND ÖSTERREICHISCHE KÜNSTLERINNEN
ZUR ERLANGUNG KÜNSTLERISCHER PLAKATE
UND REKLAMEMARKEN

Veranstaltet von den Firmen:

Günther Wagner, Fabriken für Kunstfarben . . . **Hannover** und **Wien**
Hewel & Veithen, Kakao-, Schokoladen- und Zuckerwarenfabrik . **Köln**
J. C. König & Ebhardt, Buch- und Steindruckerei, Geschäftsbücherfabrik, **Hannover** (für Hohenzollernkunstgewerbehaus, Berlin, Friedmann & Weber)
Dr. A. Oetker, Nahrungsmittelfabrik **Bielefeld**
W. Spindler, Färberei und Reinigung, Wäscherei . **Spindlersfeld b. Köpenick**
Sunlight-Seifenfabrik G. m. b. H. **Rheinau-Mannheim**
F. Wolff & Sohn, G. m. b. H., Karlsru. Parfüm.- u. Toiletteseifen-Fabrik . **Karlsruhe**

Für Preise ist die Summe von 350 M. pro Wettbewerb, zusammen 3500 M. ausgesetzt, die jedenfalls zur Verteilung gelangen müssen:

10 erste Preise . . . je M. 200.—
10 zweite Preise . . . je M. 100.—
10 dritte Preise . . . je M. 50.—

Die mit den ersten Preisen ausgezeichneten Arbeiten werden in der Deutschen Werkbund-Ausstellung Köln 1914 „Das Haus der Frau“, Abt.: Plakat und Reklame, ausgestellt. Die Jury besteht aus den Vertretern der interessierten Firmen und Mitgliedern des Werkbundes. Die weiteren Bestimmungen sind erhältlich durch die preisaus-schreibenden Firmen und bei Frau **Eugenie Kaufmann, Mannheim, C. 2. 16.**
Fräulein **Herta Koch, Darmstadt, Annastr. 23,**
Fräulein **Lili Reich, Berlin W., Heilbronnerstr. 19,**
Frau **Lina von Schaubroth, Frankfurt a. M., Schaumainkai 98,**
Fräulein **Else Lagus, Wien, Wiener Werkstätten.**
Fräulein **Ilse Moor, Wien XVIII, Michaelerstr. 16.**

Abb. 20

Ausstellung von Gemälden im Frauenklub Hamburg.

StA H, Politische Polizei, SA 1209, Hamburger Woche, Nr. 32, 1906.



Abb. 21

Ausstellung von Handarbeiten und Zeichnungen im Frauenklub Hamburg.
StA H, Politische Polizei, SA 1209, Hamburger Woche, Nr. 32, 1906.



Abb. 22

Zusammenkunft im Frauenklub Hamburg, 1909, (dritte von rechts
Ida Dehmel.)

StA H, Politische Polizei, SA 1209, Hamburger Frauenzeitung, Nr. 9, 24.3.1909.



Abb. 23

Werbung für eine Verkaufsausstellung des Frauenklubs Hamburg
im Warenhaus Tietz.

StA H, Politische Polizei, SA 1209, Deutsch-Israelitisches Familienblatt,
Nr. 20, 19.5.1913.



**Ständige monatlich wechselnde
Ausstellung der Künstlerinnen
des Frauenklub Hamburg bei
HERMANN TIEZ**

**Die Ausstellung ist in unsern Geschäftsstunden wochen-
tags kostenlos zu besichtigen.
Sämtliche zur Schau stehenden Arbeiten sind verkäuflich.**

Abb. 24

Porträt Ida Dehmel, 1913. Fotografie.
SUB H, DA, Fotografie Ida Dehmel.



Abb. 25

Porträt Richard und Ida Dehmel. Fotografie.

SUB H, DA, Fotografie Richard und Ida Dehmel.



Abb. 26

Porträt Alice Bensheimer, um 1925.

In: Frau und Gegenwart, 2. Jg., Nr. 39, 29.9.1925.



Abb. 27

Entwurf für die Mitgliederwerbung des Frauenbundes zur Förderung deutscher bildenden Kunst, 1916.

SUB H, DA:Br.: 1916:219.

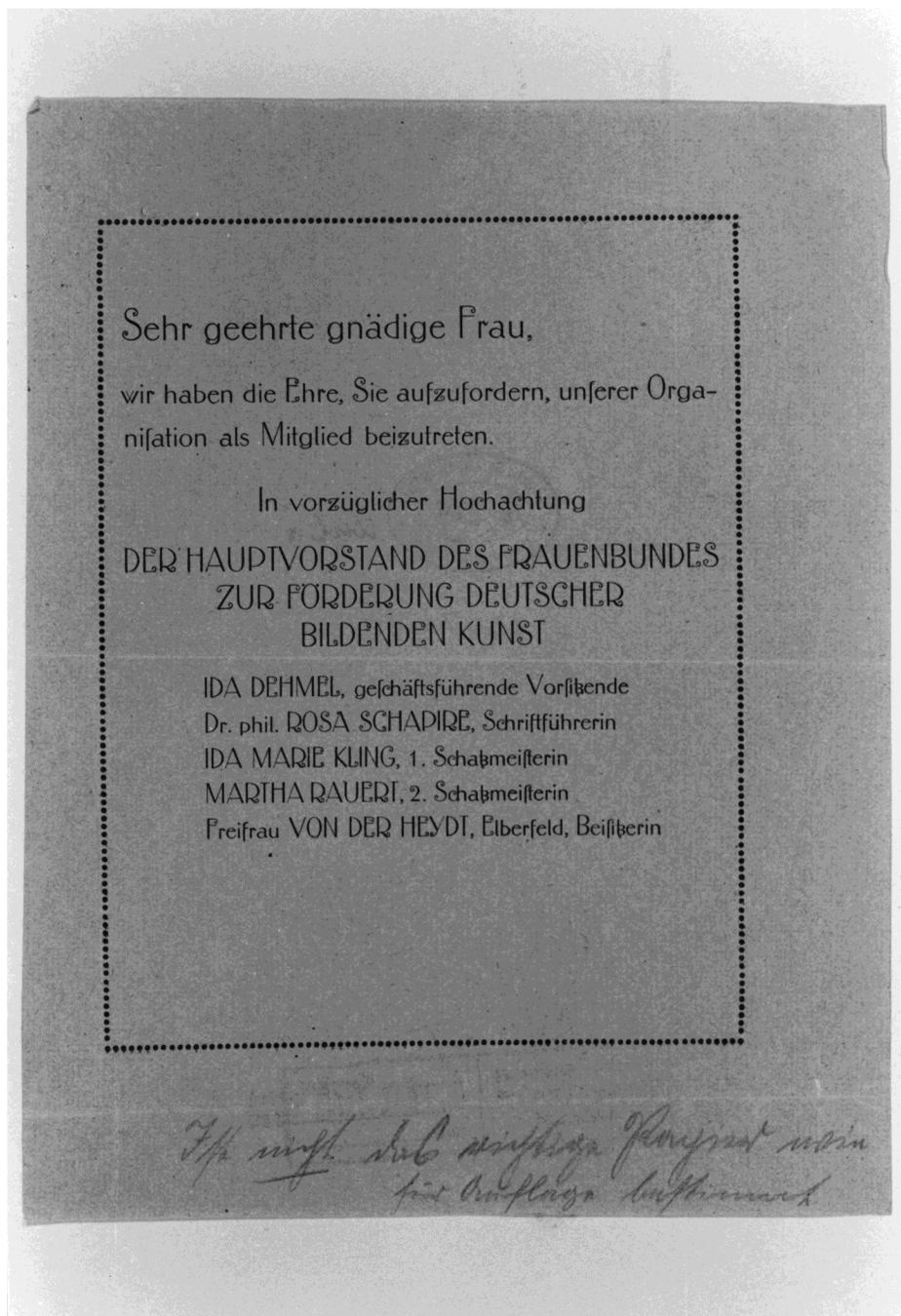
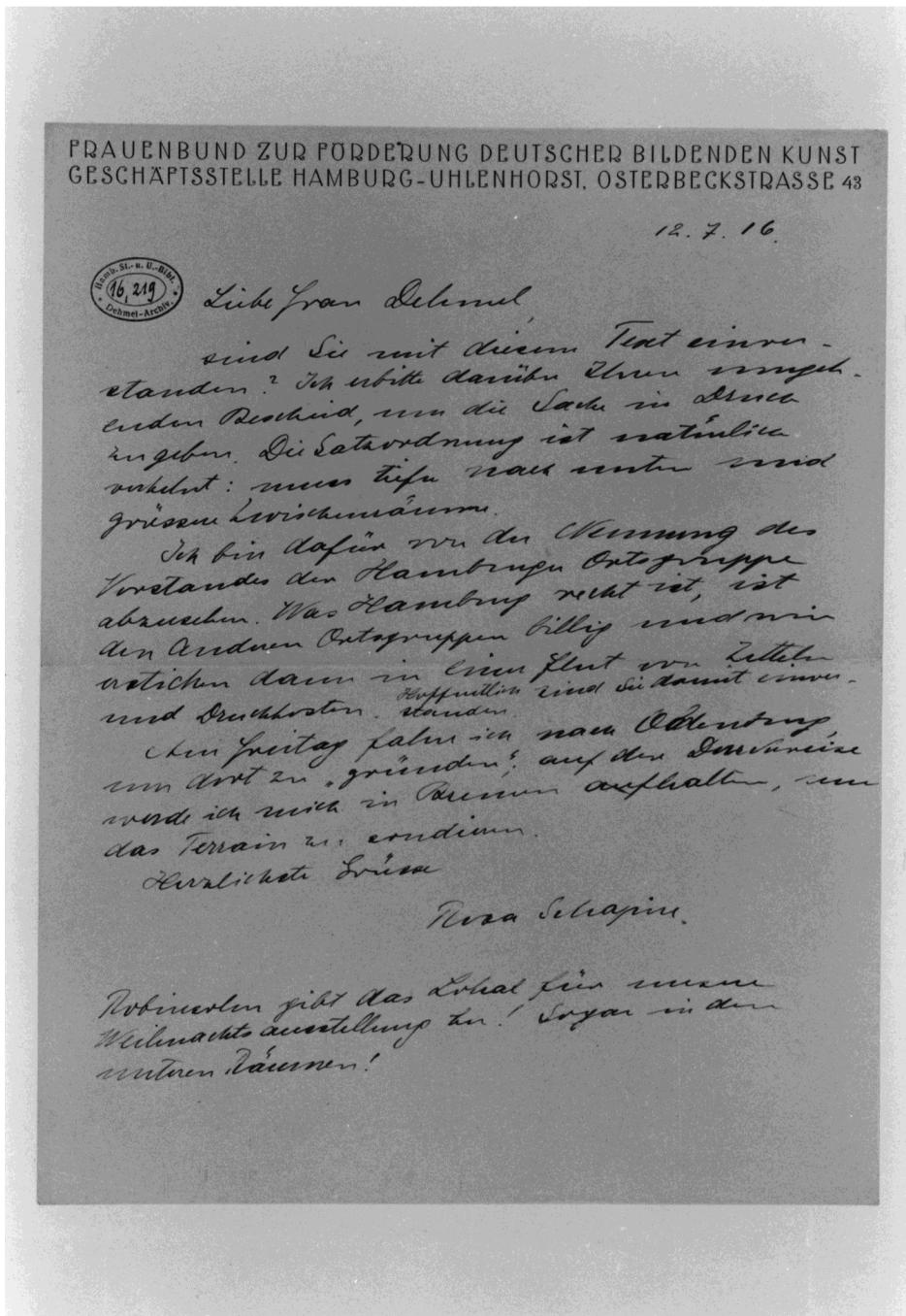


Abb. 28

Schreiben von Rosa Schapire an Ida Dehmel, 12.7.1916.

SUB H, DA:Br.: 1916:219.



FRAUENBUND ZUR FÖRDERUNG DEUTSCHER BILDENDEN KUNST
GESCHÄFTSSTELLE HAMBURG-UHLENHORST, OSTERBECKSTRASSE 43

12. 7. 16.



Liebe Frau Dehmel,

sind Sie mit diesem Text einver-
standen? Ich würde darüber Ihre empfeh-
lenden Bescheid, um die Sache in Druck
zugeben. Die Satzordnung ist natürlich
sachlich: muss tiefen nach unten sind
großen Leerraum.

Ich bin dafür von der Meinung des
Vorstandes der Hamburgischen Ortsgruppe
abzusehen. Was Hamburg recht ist, ist
den anderen Ortsgruppen billig und wir
wischen dann in einer Flut von Letzten
und Buchstaben. ^{hoffentlich sind Sie damit einver-}
standen.

Am Freitag habe ich nach Odendorf
von dort zu "gründen", auf der Danneise
wird ich mich in diesem aufhalten, um
das Terrain zu erörtern.

Arbeitszeit Luisa

Rosa Schapire.

Robinsonen gibt das Lokal für meine
Weihnachtsausstellung an! Soja in den
roten Säcken!

Abb. 29

Lesezimmer des Frauenklubs des Stadtbundes Hamburgischer Frauenvereine.

In: Frau und Gegenwart, 3. Jg., Nr. 49, 7.12.1926.



Abb. 31

Schreiben von Ida Dehmel an Alice Bensheimer, 18.12.1926. Zweite Seite.
SUB H, DA:Br.: Korrespondenz Ida Dehmel/Alice Bensheimer.

Zufammenfassen mit Frau. So wird ganz sicher ein
Gedanke abgehandelt. Man glaubt, ist nicht alle diese
Frauen so begierig, so dankbar, daß ich mir ja fast
wegen der Menge nicht zu sehr die Haare zerren
würde. Aber gerade dieser Maria braucht den
Blut, den schönen Haaren, in dem mir ausständig
trauen können. Ich frage mich ob mir alle so viel
Menschenfreundlichkeit entgegen sind, ich werde
das bald wieder erfahren. Herzlichlich! Die unbefriedigte
Malatin d. Handlung, Alma del Banco, jetzt am
1. Abend in d. Sitzung. "Es gibt oft in Kolonialen
Krisen gesagt: "Es gibt kein Feind, die sind mir
unerschütterliche Mann. Freund." Die alte gute alte
Willkommen, ein armer Hebräer auf Jagd. Ich
sah grüßig gesungen, die geben mir minder
Platz weg. Ich habe auch bei Sitzung nicht
wahr gemacht. Große Frau 45 Mtgl. Die Frau
dabei, die nicht ausgehen ist.
Herzlichlich bleiben mir ein Freund! Bitte auch auf
mein mal Ortgrüßen mir am 1. Feb. 1927!
Auch d. Frau. Ich bin bei Frau De eingeladen. Für
größere Frau, die zu Frau. - Maria auch findet
daß ich zu viel bin. Ich hoffe sie übrigens selbst
soll. Solange ich noch leben, will ich mir tun. Hoffen
ist das Aller mehr. Die Gedächtnis, daß die so gerne
Allen Bekanntheit bringen.

Abb. 33

Kostümfest des Bundes Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen 1927.

In: Frau und Gegenwart, 4. Jg., Nr. 8, 22.2.1927.



Abb. 34

Ida Dehmel auf dem Kostümfest des Bundes Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen 1927.

In: Frau und Gegenwart, 4. Jg., Nr. 8, 22.2.1927.



Frau Ida Dehmel.

Abb. 35

Porträt Ida Dehmel, 1927. Fotografie.
SUB H, DA, Fotografie Ida Dehmel.



Abb. 36

Porträt Ida Dehmel und Alice Bensheimer, 1927. Fotografie.
SUB H, DA, Fotografie Ida Dehmel und Alice Bensheimer.



Abb. 37

Postkarte von Felicie Hartlaub an Ida Dehmel, 24.6.1929. Vorderseite mit dem Stempel des Bundes künstlerisch und schriftstellerisch tätiger Frauen in Mannheim, Ludwigshafen, Heidelberg und Umgebung (Maluheidu).

SUB H, DA:Br.: H 968.

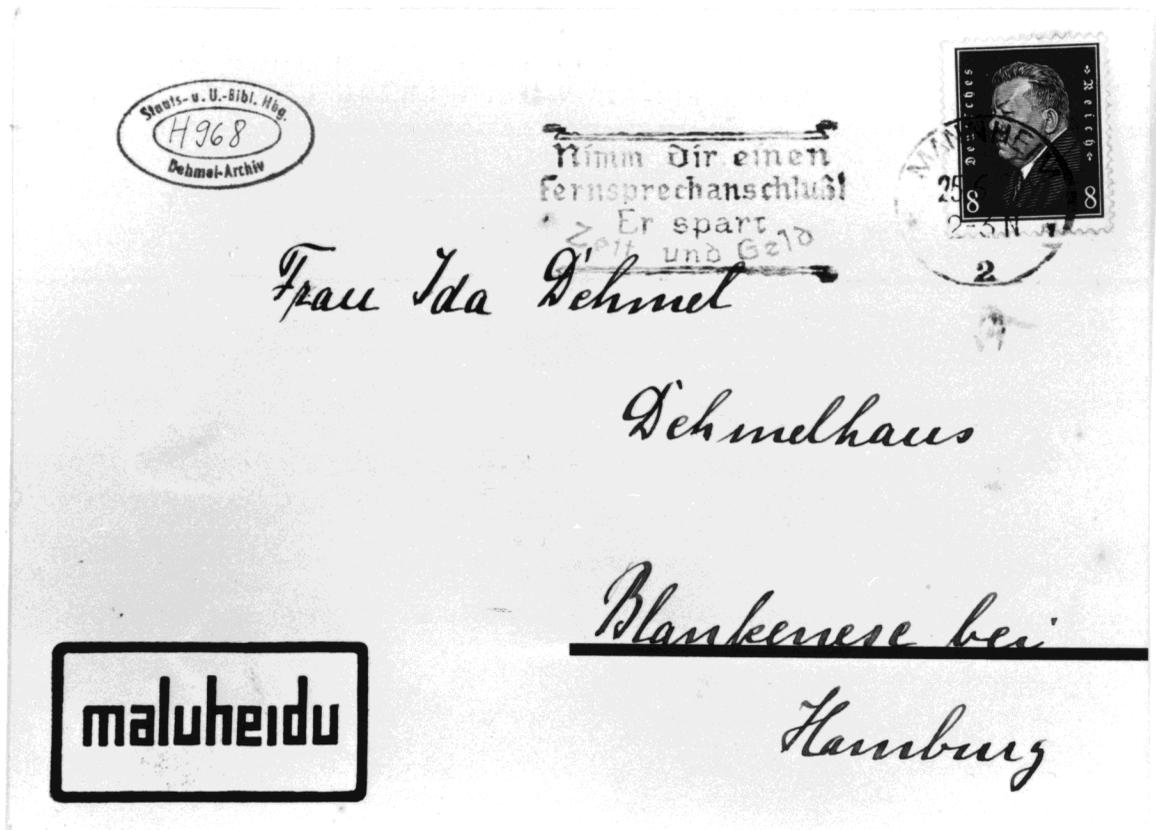


Abb. 38

Postkarte von Felicie Hartlaub an Ida Dehmel, 24.6.1929. Rückseite mit dem Schriftzug des Bundes künstlerisch und schriftstellerisch tätiger Frauen in Mannheim, Ludwigshafen, Heidelberg und Umgebung.

SUB H, DA:Br.: H 968.

**BUND KÜNSTLERISCH UND SCHRIFTSTELLERISCH TÄTIGER FRAUEN
VON MANNHEIM LUDWIGSHAFEN HEIDELBERG UND UMGEBUNG**

Mannheim, 24/6.29.

Liebe Frau Dehmel - Danke für die letzten Gedank-
beiträge. Wir werden wahrscheinlich den Antrag
stellen den Austausch von Vortragenden von einer
Ortsgruppe zu anderen lebhafter zu fördern. Ich schicke
ihnen rechtzeitig ein. Sind Sie eigentlich damit ein-
verstanden, dass die Ortsgruppe Hannover sich hart-
näckig Gedank nimmt? Ich würde, das gibt zu Mis-
verständnis Anlass, müsste bei der Vorstands-
sitzung geklärt werden. Wollen nicht Sie als Vorsitzende
diesen Antrag stellen? Mit den besten Grüßen
Ihre Felicie Hartlaub.

Abb. 39

Verbandsmitteilungen mit Signet der Gedok im Januar 1929.

In: Frau und Gegenwart vereinigt mit Neue Frauenkleidung und Frauenkultur,
25. Jg., 7. Heft, Januar 1929.



Gemeinschaft Deutscher und Oesterreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen

In der Frankfurter Ortsgruppe des Bundes
Deutscher Künstlerinnen und Kunstfreundinnen

sprach Clara Wolff über das Thema: **Vom Wesen der Mode.** Sie verzichtete auf alle historischen Erörterungen; zergliederte vielmehr von hoher Warte aus den Geist der heutigen Mode: Ihre simple Geste, die gut auf die Jetztzeit mit ihren technischen Erungenschaften reagiert. Derlei Schönheitsprinzipien passen eben besser zum trainierten Körper

per der sportlichen Frau denn Schnürpanzer und rückenschließende Roben der Vorkriegsjahre. Auch nicht mehr die Willkür einzelner regiert; das Kleid ist Zeitausdruck geworden. Diesem demokratisierenden, uniformierenden Zug (Jumper-

kleid, Filzhut) steht allerdings das abendliche, gewissermaßen dem Alltag entthobene Stilkleid gegenüber: Weiblich, aber beileibe nicht weichlich, lautet hier die Losung. Zwei Stile kreuzen einander, eine Tatsache, die wohl zum erstenmal gebucht wird, seit sich Eva mit dem Feigenblatt schmückte. Die Eva von 1929 aber, bemerkte die Rednerin fein, putzt sich nicht mehr, sie **kleidet** sich. Auch einige Schleierchen von den Geheimnissen der Pariser haute couture wurden gelüftet. Schade, daß es nicht mehr waren, denn in dieser Terra incognita hätte manches Frauenherz gewiß noch gerne länger verweilt. Reicher Beifall dankte Clara Wolff für ihre anregende Ausführung.
J. V. L.

Bund Hamburgischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen E. V.

Montag, den 14. Januar, 8 Uhr abends, im Stadtbundklub, Hamburger Hof
Diskussionsabend

Thema: **Das junge Mädchen von heute.**

Leitung der Diskussion: Ida Dehmel. Gesellschaftliche Leitung: Maria Mittelstaedt.

Es haben sich eine Reihe unserer Mitglieder freundlicherweise bereit erklärt, an den Tee-Nachmittagen (Donnerstags 4—6 Uhr, im Stadtbundklub) die gesellschaftliche Leitung zu übernehmen, um den Vorstand zu entlasten. 3. Januar: Frau Anna Rothardt, 10. Januar: Frau Margit Durrieu.

Ortsgruppe Hannover

Sonnabend, den 5. Januar 1929: Vortrag des Herrn Prof. Dr. Hildebrandt aus Stuttgart, in der Aula, Langensalzerstraße, 20 Uhr: **Die Frau in der bilden-**

den Kunst. (Mit Lichtbildern.) Eintritt: Kunstfreundinnen 1 *R.M.*, Künstlerinnen 50 *Rpf.*, Schülerinnen 50 *Rpf.*, Gäste 2 *R.M.*

Bund künstlerisch und schriftstellerisch tätiger Frauen von Mannheim, Ludwigshafen, Heidelberg und Umgebung (Maluheidu)

Am 19. November hielt Frau Martha Storz unseren Mitgliedern den im letzten Bericht angekündigten Vortrag über: „Mahatma Gandhi und die Aufgaben der europäischen Frau im öffentlichen und privaten Leben.“ Die Vortragende schilderte Lehre und Wirken des großen Inders und rief in eindringlichen Worten die Frauen auf, die Grundgedanken Gandhis auch in Europa in ihrem Wirkungsbereich zu erfüllen. Über die Möglichkeiten die Lehre des Mahatma auf europäische Verhältnisse zu übertragen, entspann sich in der stark besuchten Versammlung eine lebhaftige Diskussion.

Am Montag, den 3. Dezember, veranstaltete die Ortsgruppe im großen Saal des Hotel National auf Wunsch vieler Mitglieder einen Diskussionsabend über „Das

junge Mädchen unserer Zeit“. Die Zugkraft des Themas zeigte sich schon in der Zahl der Besucherinnen, die nahezu 200 erreichte. Die Leitung der Diskussion lag in den Händen von Prof. Dr. Elisabeth Altmann-Gottheiner. Sie hatte das Thema in drei Unterabteilungen zerlegt: 1. Stellung zum Elternhaus, 2. Stellung zu Ehe und Liebe, 3. Stellung zum Beruf. Auf diese Weise konnte verhindert werden, daß die sehr lebhaftige Diskussion, an der sich auch eine Reihe ganz junger Mädchen beteiligte, ins Uferlose glitt. Der Abend darf als großer Erfolg gebucht werden, denn es gelang in früher kaum vorstellbarer Weise, Mütter und Töchter zu freimütiger Aussprache über viele Fragen zu bewegen, die man ehemals in bürgerlichen Kreisen kaum berührte und die jedenfalls die verschiedenen Generationen niemals mit einander besprachen.

Abb. 40

Hugo und Elsa Bruckmann stehend im Garten, 1930-1940. Fotografie.
BSB, Bruckmanniana, Supplement.



Abb. 41

Porträt Ida Dehmel, um 1935. Fotografie.

SUB H, DA, Fotografie Ida Dehmel.

