



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Die *Acht Künstlerinnen* (1900-1912)

**Untersuchungen zu einer Künstlerinnenvereinigung in Wien
am Anfang des 20. Jahrhunderts**

Verfasst von / submitted by

Kimberly Mara Zwiener, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Sabine Plakolm-
Forsthuber

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | Einleitung | 5 |
| 2 | Künstlerinnen in Österreich im 19. Jahrhundert | 10 |
| 2.1 | Frauenrechtsbewegung und Emanzipation | 11 |
| 2.2 | Ausbildungsmöglichkeiten im In- und Ausland | 13 |
| 2.3 | Tätigkeitsfelder und bevorzugte Gattungen | 18 |
| 3 | Die Ausstellungssituation in Wien um 1900 | 21 |
| 3.1 | Frauen in von Männern dominierten Vereinigungen | 22 |
| 3.2 | Künstlerinnenvereinigungen | 24 |
| 3.3 | Alternative Ausstellungsorte für Künstlerinnen | 27 |
| 3.3.1 | Die Galerie Pisko | 28 |
| 3.3.2 | Der oberösterreichische Kunstverein | 29 |
| 4 | Biographien der <i>Acht Künstlerinnen</i> | 32 |
| 4.1 | Olga Wisinger-Florian (1844-1926) | 32 |
| 4.2 | Bertha von Tarnóczy (1846-1936) | 37 |
| 4.3 | Marie Müller (1847-1935) | 40 |
| 4.4 | Marie Egner (1850-1940) | 44 |
| 4.5 | Marianne von Eschenburg (1856-1937) | 47 |
| 4.6 | Teresa Feodorowna Ries (1866-1956) | 50 |
| 4.7 | Eugenie Breithut-Munk (1867-1915) | 53 |
| 4.8 | Susanne Renate Granitsch (1869-1946) | 56 |
| 5 | Acht Künstlerinnen und ihre Gäste | 59 |
| 5.1 | Die Gründung | 59 |
| 5.2 | Die Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen | 61 |
| 5.2.1 | Die erste Ausstellung von 1901 | 63 |
| 5.2.2 | Die zweite Ausstellung von 1902 | 67 |
| 5.2.3 | Die Ausstellung im oberösterreichischen Kunstverein von 1902 | 71 |
| 5.2.4 | Die dritte Ausstellung von 1904 | 73 |
| 5.2.5 | Die vierte Ausstellung von 1906 | 78 |
| 5.2.6 | Beteiligung der <i>Acht Künstlerinnen</i> an der „Imperial Royal Austrian Exhibition“ in London von 1906 | 83 |
| 5.2.7 | Die fünfte Ausstellung von 1909 | 86 |
| 5.2.8 | Die sechste Ausstellung von 1912 | 91 |
| 5.3 | Das Netzwerk der <i>Acht Künstlerinnen</i> | 94 |
| 5.4 | Zeitgenössische Rezensionen | 97 |

| | |
|--|------------|
| 5.5 Probleme und Auflösung der <i>Acht Künstlerinnen</i> | 100 |
| 6 Ergebnisse | 104 |
| Abbildungsteil | 109 |
| Olga Wisinger-Florian | 111 |
| Marie Müller | 124 |
| Marie Egner | 132 |
| Marianne von Eschenburg | 142 |
| Eugenie Breithut-Munk | 147 |
| Susanne Renate Granitsch | 149 |
| Bertha von Tarnóczy | 154 |
| Teresa Feodorowna Ries | 158 |
| Gastkünstlerinnen | 162 |
| Salon Pisko | 165 |
| Imperial Royal Austrian Exhibition | 169 |
| Appendix | 170 |
| A Liste aller Künstlerinnen | 170 |
| B Rekonstruierte Ausstellungskataloge | 181 |
| B.1 Rekonstruierter Katalog 1901 | 181 |
| B.2 Rekonstruierter Katalog 1902 | 186 |
| C Katalog der Ausstellung von 1902 in Linz | 191 |
| D Statistische Auswertung der verwendeten Techniken | 194 |
| Abbildungsnachweis | 196 |
| Literaturverzeichnis | 201 |
| Online-Ressourcen | 211 |
| Quellenverzeichnis | 213 |
| Archivalien | 213 |
| Ausstellungskataloge | 214 |
| Zeitungsartikel | 216 |
| Kurzfassung | 230 |
| Abstract | 231 |

1 Einleitung

Man sieht, wie die modernen Damen überall mit dabei sind, wo die modernen Herren künstlerisch etwas beginnen. Sie brauchen sich durchaus nicht zu verkriechen. In manchen Fällen glückt es ihnen sogar noch besser als den Herren. Warum auch nicht? [...] Es ist reizend, daß in unserer Zeit derlei möglich ist. Es wäre ja einfach langweilig, wenn die Männer immer Alles allein machen wollten. In diesem Falle machen's nun die Frauen einmal allein.¹

Im März 1900 gründeten Olga Wisinger-Florian (Abb. 4), Marie Egner (Abb. 62), Teresa Feodorowna Ries (Abb. 136), Marie Müller (Abb. 41), Bertha von Tarnóczy, Marianne von Eschenburg, Susanne Granitsch (Abb. 112) und Eugenie Breithut-Munk die Gruppe der *Acht Künstlerinnen*, die zwischen 1901 und 1912 zusammen mit eingeladenen Gästen im Kunstsalon Pisko, im oberösterreichischen Kunstverein und auf der „Imperial Royal Austrian Exhibition“ ausstellte. Diese gemeinschaftliche Präsentation von Frauenschöpfungen – darunter überwiegend Malereien, aber auch Graphiken, Plastiken und kunsthandwerkliche Objekte – war in der patriarchalen Kulturlandschaft der ausgehenden Habsburgermonarchie einmalig. Trotz gut besuchter Eröffnungen, regelmäßiger Berichterstattung und durchaus bekannten Beteiligten, geriet die Gruppe – wie so viele Künstlerinnen der Zeit – in Vergessenheit. Im Zuge der Neuen Frauenrechtsbewegung in den 1970er Jahren gewannen Frauenthemen an Aktualität. So wurden die *Acht Künstlerinnen* 1981 in den von Martin Suppan und Erich Tromayer publizierten Tagebüchern Marie Egners² wiederentdeckt und seitdem in kunsthistorischen Abhandlungen aufgegriffen. Die Erwähnungen sind jedoch häufig sehr ungenau und teilweise fehlerhaft.

Sabine Plakolm-Forsthuber reagiert als erstes auf die Veröffentlichung von Egners Tagebüchern und widmet der Gruppe kurze Textpassagen im Zusammenhang mit frühen Künstlerinnenvereinen.³ Am ausführlichsten berichtet Julie Marie Johnsons 1998 in ihrer Dissertation „The Art of the Woman. Woman's Art Exhibitions in fin-de-siècle Vienna“. Sie räumt den *Acht Künstlerinnen* ein eigenes Kapitel ein und berücksichtigt neben persönlichen Briefen einige Rezensionen.⁴ In Johnsons Überlegungen fehlen allerdings noch Wisinger-Florians Tagebucheinträge. Diese werden erstmals 1999 von Bärbel Holaus verwendet und 2018 von Alexander Koloman Giese umfangreich bearbeitet.⁵ Megan Marie Brandow-Faller bezeichnet die *Acht Künstlerinnen* in ihrer Publikation „An art of their own reinventing Frauenkunst in the female academies and artist leagues of late-imperial and first republic Austria, 1900-1930“ als Vorreiterorganisation.⁶ Ihre Argumentation

¹Neue Freie Presse 21.01.1902, S. 7.

²Suppan/Tromayer 1981.

³Forsthuber 1989 und Plakolm-Forsthuber 1994.

⁴Johnson 1998.

⁵Holaus 1999 und Giese 2018a.

⁶Brandow-Faller 2010.

stützt sich auf vorangegangene Forschungen und eine handvoll Zeitungsartikel von 1901 und 1902. Berichte zu den anderen Ausstellungen bezieht sie nicht ein. Zuletzt ist auf die 2018/2019 ausgetragene Schau „Die Stadt der Frauen: Künstlerinnen in Wien 1900-1938“ hinzuweisen. Nach langer Zeit zeigt das Belvedere hier wieder Bilder und Skulpturen der *Acht Künstlerinnen* gemeinsam, obgleich die Kontextualisierung des Zusammenschlusses ausbleibt.⁷

Darüber hinaus befassen sich mehrere AutorInnen mit einzelnen Mitgliedern der *Acht Künstlerinnen*. Martin Suppan, Erich Tromayer und Rupert Feuchtmüller veröffentlichen 1981 und 1993 zwei Bände zu Marie Egner. Während der erste vor allem die Tagebucheinträge und den Werdegang behandelt,⁸ liefert der zweite ein umfangreiches Werkverzeichnis.⁹ 2003 untersucht Herbert Zemen das Quellenmaterial zu Marie Müller, darunter Briefe ihres Bruders Leopold Carl und der Dichterin Marie Ebner-Eschenbach.¹⁰ Alexander Kolo- man Giese schon erwähnte Dissertation über Olga Wisinger-Florian zeichnet die Stilentwicklung der Malerin nach.¹¹ Erst 2021 gelangt Silvia Schmidt in ihrer Masterarbeit „Die Bildhauerin und Malerin Teresa Feodorowna Ries (1866–1956)“ zu neuen Einsichten.¹² Einen Überblick vieler Biographien bietet Ilse Korotins vierbändiges „Lexikon österreichischer Frauen“.¹³ Außerdem enthalten die *Database of Modern Exhibitions*¹⁴ – ein Projekt des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien – und das frauen- und gender-spezifische Wissensportal *Ariadne*¹⁵ von der österreichischen Nationalbibliothek nützliche Artikel zu Künstlerinnen, Künstlerinnengruppen oder -vereinen.

Auch zum Salon Pisko – der Stammgalerie der *Acht Künstlerinnen* – liegen bisher kaum Publikationen vor. Das von Werner J. Schweiger in den 1970er Jahren geplante Lexikon des Kunsthandels der Moderne blieb unvollendet. Sein Zettelkastensystem kann heute als „Kunstarchiv Werner J. Schweiger“ in der Wien Bibliothek und der Berlinischen Galerie für moderne Kunst eingesehen werden.¹⁶ Überdies liefert Tobias G. Natter in dem von ihm herausgegebenen Katalog „Die Tafelrunde. Egon Schiele und sein Kreis“ Eckdaten zu dem Galeristen.¹⁷ Der oberösterreichische Kunstverein ist hingegen besser erforscht. Zu seinem 80-jährigen Bestehen veröffentlicht Otto Jungmaier 1931 ein Geleitbuch,¹⁸ anlässlich des 150-jährigen Jubiläums folgt 2001 eine weitere umfangreiche Betrachtung.¹⁹ Andrea Bina

⁷Rollig/Fellner 2018.

⁸Suppan/Tromayer 1981.

⁹Suppan/Feuchtmüller 1993.

¹⁰Zemen 2003.

¹¹Giese 2018a.

¹²Schmidt 2021.

¹³Korotin 2016.

¹⁴Database of Modern Exhibitions 2019.

¹⁵Ariadne 2023.

¹⁶Die Daten zu Pisko befinden sich in Berlin, siehe [Kunstarchiv Werner J. Schweiger](#)

¹⁷Natter 2006.

¹⁸Jungmaier 1931.

¹⁹Langesgalerie Linz/Oberösterreichischer Kunstverein 2001.

und Sabine Fellner kuratieren 2022 die Schau „Auftritt der Frauen. Künstlerinnen in Linz 1851-1950“ im Stadtmuseum Nordico. Der dazugehörige Katalog enthält Informationen zu Tarnóczy und anderen Frauen des oberösterreichischen Kunstvereins.²⁰

Die Situation österreichischer Künstlerinnen des 19. und 20. Jahrhunderts ist gut erschlossen. Die wichtigste Literatur zu dem Thema ist nach wie vor Sabine Plakolm-Forsthubers Publikation „Künstlerinnen in Österreich 1897-1938“, in der Ausbildungs- und Ausstellungsmöglichkeiten dargelegt werden.²¹ Megan Marie Brandow-Faller setzt sich 2010 ebenfalls mit emanzipatorischen Prozessen, Institutionen sowie Vereinen und Netzwerken auseinander.²² Andere Autorinnen untersuchen die von Tarnóczy initiierte Münchener Damenakademie,²³ die „Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs“ (VBKÖ)²⁴ und den „Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen Wien“ (VSKW).²⁵ Seit 2018/2019 legen auch Museen das Augenmerk vermehrt auf weibliches Kunstschaffen zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Vorgestellt wurden Künstlerinnen aus Wien,²⁶ der Steiermark²⁷ und Linz,²⁸ sowie die Frauen der Wiener Werkstätten.²⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass für Frauen zugängliche Ausbildungs- und Ausstellungsmöglichkeiten, einzelne Vertreterinnen der Epoche sowie Institutionen und Vereine erforscht sind, die *Acht Künstlerinnen* aber zumeist nur oberflächlich Erwähnung finden. Viele der heute als Digitalisat frei zugänglichen Quellen konnten in bisherige Betrachtungen nicht integriert werden. Eine Monographie oder Schwerpunktarbeit über die *Acht Künstlerinnen*, welche die genauen Umstände und Vorbereitungen ihrer Gründung, ihrer Präsentationen sowie etwaige Netzwerke beinhaltet und sie in der feministischen Aufbruchstimmung der Zeit verortet, steht somit noch aus. Gleiches gilt für biographische Aufarbeitungen von Granitsch, Breithut-Munk, Tarnóczy und Eschenburg. Ziel ist daher die Forschungslücken zu schließen und Informationen über die Gruppe und deren Mitglieder zusammenzutragen. Der Fokus liegt dabei auf der Frage, wie sich die *Acht Künstlerinnen* als Ausstellungsgemeinschaft in Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts organisierten. Zu diesem Zweck sollen neben der vorhandenen Literatur verschiedene Primärquellen und Archivalien herangezogen und ausgewertet werden.

Kernstück der Arbeit bildet die Analyse der sechs verfügbaren Kataloge: vier der Ga-

²⁰Bina/Fellner 2022.

²¹Plakolm-Forsthuber 1994.

²²Brandow-Faller 2010.

²³Deseyve 2005.

²⁴Brendinger 2011 und Lackner 2017.

²⁵Baumgartner 2015.

²⁶Rollig/Fellner 2018.

²⁷Danzer 2020a.

²⁸Bina/Fellner 2022.

²⁹Thun-Hohenstein/Rossberg/Schmuttermeier 2021.

lerie Pisko³⁰ sowie jene des oberösterreichischen Kunstvereins von 1902³¹ und der „Imperial Royal Austrian Exhibition“.³² Unter Zuhilfenahme von Excel erfolgt eine statistische Auswertung der Daten in Hinblick auf die Ausstellerinnen, Anzahl der Exponate, verwendete Techniken und die anhand von Werktiteln vermuteten Gattungen. Hermann Hellers zweibändiges Buch „Die Österreichische Ausstellung in London 1906 in Wort und Bild nebst einer Vorgeschichte und Chronik der Ausstellung“³³ ergänzt den Katalog zur „Imperial Royal Austrian Exhibition“. Zahlreiche Artikel aus Tages-, Kunstfach- und Frauenrechtszeitungen, für deren Recherche vorwiegend das Suchportal ANNO der österreichischen Nationalbibliothek genutzt wird, berichten über Rahmenbedingungen der Ausstellungen, Eröffnungen und Vernissagen sowie Verkäufe. Ferner ermöglichen sie Einblicke in die zeitgenössische Bewertung von Frauenkunst. Häufig angeführt werden Teilnehmerinnen und Werktitel, in Einzelfällen auch Techniken und Objektbeschreibungen, sodass sich die fehlenden Kataloge von 1901 und 1902 teilweise rekonstruieren lassen. Selbstverständlich sind die Daten lückenhaft und stellenweise ergeben sich Unsicherheiten aufgrund ähnlicher Inhalte. Im Zweifelsfall liste ich daher mehrere Titel auf oder kennzeichne Angaben mit einem Fragezeichen (siehe Abschnitt B.1 und Abschnitt B.2). Da zur Linzer Schau von 1909 weder Katalog noch Zeitungsartikel vorliegen, findet sie in den Ausführungen keine Berücksichtigung.

Interessante und vor allem sehr persönliche Einblicke bieten die Tagebücher von Egner und Wisinger-Florian³⁴ sowie die in der Wienbibliothek aufbewahrte Korrespondenz zwischen Eschenburg beziehungsweise Wisinger-Florian und verschiedenen Gastkünstlerinnen.³⁵ Diese Quellen beleuchten die vorbereitende Organisation der Ausstellungen sowie individuelle Meinungen und Beweggründe der (Nicht-)Teilnahmen. Grundlegend für die Aufarbeitung der Biographien sind die Werke von August Martinez³⁶ und Karoline Murau.³⁷ Beide wurden in den 1890er Jahren verfasst und beinhalten Lebensläufe zeitgenössischer Malerinnen. Einblicke in das Schaffen von Teresa Feodorowna Ries offenbart ihre 1928 erschienene Autobiographie.³⁸ Darüber hinaus verwahrt das Wiener Stadt- und Landesarchiv den Nachlass von Marianne von Eschenburg, welcher aus verschiedenen

³⁰Die Pisko-Kataloge von 1904 ([Kat. Ausst. Pisko 1904](#)), 1906 ([Kat. Ausst. Pisko 1906](#)), 1909 ([Kat. Ausst. Pisko 1909](#)) und 1912 ([Kat. Ausst. Pisko 1912](#)) sind in der digitalen Bibliothek des Belvedere zu finden.

³¹[Kat. Ausst. Oberösterreichischer Kunstverein 1902](#). Dieser Katalog wurde mit freundlicher Unterstützung des Stadtmuseums Nordico aufgespürt und von der Bibliothek der oberösterreichischen Landeskultur GmbH zur Verfügung gestellt.

³²[Kat. Ausst. Imperial Royal Austrian Exhibition 1906](#).

³³[Heller 1906](#) und [Heller 1910](#).

³⁴Die Transkriptionen und Originale von Wisinger-Florians Tagebüchern konnten freundlicherweise in der Galerie Giese & Schweiger begutachtet werden.

³⁵[WBR](#).

³⁶[Martinez 1891](#).

³⁷[Murau 1895](#).

³⁸[Ries 1928](#).

Dokumenten, Briefen, Notiz-, Abrechnungs- und Skizzenbüchern besteht.³⁹ Weitere Details aus dem Leben bisher vernachlässigter Künstlerinnen beleuchten Ausstellungsrezensionen oder Nachrufe. Aufgrund der zahlreichen zeitgenössischen Zitate verzichte ich auf die Kennzeichnung von Rechtschreibfehlern, um den Lesefluss nicht zu stören.

Diese Masterarbeit gliedert sich in sechs Kapitel: Neben Einleitung und Ergebnissen gibt es zwei Hintergrund- und zwei Hauptkapitel. Als erstes erfolgt eine Einführung in die Situation von Künstlerinnen im 19. Jahrhundert unter Berücksichtigung der Ausbildungsbedingungen, Tätigkeitsfelder und der Frauenrechtsbewegung. Daran anknüpfend werden die Ausstellungssituation in Wien um 1900, die dominierenden Künstlervereinigungen, die Möglichkeiten für Frauen in männlichen, gemischtgeschlechtlichen und reinen Frauenvereinigungen und von den *Acht Künstlerinnen* genutzte, alternative Orte vorgestellt. Schwerpunkt der eigenen Forschungen sind Kapitel 4 und 5. Erstgenanntes ergründet die Biographien der Mitglieder und legt darin Herkunft, Werdegang, Erfolge und die jeweilige Rolle in der Gruppe dar. Kapitel 5 untersucht die *Acht Künstlerinnen* als Ausstellungsgemeinschaft. Es beinhaltet die Umstände der Gründung, die Planung und Durchführung der Präsentationen, die Netzwerke und Beziehungen zu den Gästen, die Kritiken in zeitgenössischen Berichten sowie Probleme und schließlich die Auflösung. Zum Schluss gehe ich auf die wichtigsten Ergebnisse meiner Literatur- und Quellenarbeit ein.

³⁹Nachlass Purtscher von Eschenburg.

2 Künstlerinnen in Österreich im 19. Jahrhundert

„Schon der Anblick der weiblichen Gestalt lehrt, daß das Weib weder zu großen geistigen noch körperlichen Arbeiten bestimmt ist.“⁴⁰ Sowohl bürgerliche als auch proletarische Frauen standen im 19. Jahrhundert unter dem Patriarchat und mussten den Ge- und Verboten von Männern Folge leisten. Es wurden finanziell nutzbringende Ehen für sie arrangiert und ihr Daseinszweck bestand hauptsächlich in ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter.⁴¹ Der Diskurs über die sogenannten *Geschlechtscharaktere*, der diese traditionelle Rollenaufteilung bewahrte, bildete sich bereits Ende des 18. Jahrhunderts heraus und reichte bis ins 20. Jahrhundert. Dabei wurden den Geschlechtern psychologische Eigenschaften aufgrund physiologischer Merkmale zugewiesen und die Natur oder das Wesen von Mann und Frau bestimmt. Frauen charakterisierte man aufgrund ihrer körperlich schwächeren Konstitution als gefühlsgeleitete, passive Naturwesen, welche ihre Bestimmung im Familienleben fanden.⁴²

In diesem Zusammenhang wurde Künstlerinnen jegliche Schöpferkraft abgesprochen, denn dafür fehle es ihnen an Talent, Originalität und Kreativität. So hatten Frauen lediglich die Rolle der Muse oder des Modells inne, nicht aber die der aktiven Künstlerin.⁴³ „Das Weib gebiert Menschen, der Mann das Kunstwerk“,⁴⁴ so der Kunstkritiker Karl Scheffler, der neben Paul Möbius und Arthur Roessler diesen Diskurs führte.⁴⁵ Malerinnen und Bildhauerinnen galten als naturwidrige Erscheinungen, die männliche Eigenschaften zu imitieren versuchten und weibliches Künstlertum sollte ausschließlich der Charakter- und Geschmacksbildung, der Haus- und Handarbeit und – soweit es die weiblichen Pflichten erlaubten – dem Vergnügen dienen.⁴⁶ Unter diesen Umständen entsprachen künstlerische Arbeiten durchaus weiblichen Tugenden wie Geduld, Fleiß und Ausdauer und waren in dem Frauen zugeordneten privaten Bereich der Reproduktion angesiedelt. Wichtig war der Freizeitcharakter statt einer kommerziellen, erwerbstätigen Nutzung. Somit entwickelte sich der Begriff Dilettantismus zum Inbegriff der Frauenkunst.⁴⁷

Trotz all dem existierten seit dem 16. Jahrhundert Spuren von international erfolgreichen Künstlerinnen und um 1900 erhöhte sich ihre Anzahl sogar drastisch.⁴⁸ Diese Frauen, die bereits deutlich von den Emanzipationsprozessen der Frauenrechtsbewegung profitierten, stammten weitgehend aus sozial privilegierten Schichten, also aus adeligen,

⁴⁰Arthur Schopenhauer, zit. nach [Dollen 2000](#), S. 20.

⁴¹[Wiltschnigg 2001](#), S. 171-176.

⁴²[Hausen 1976](#), S. 363-369.

⁴³[Winkelbauer 1999a](#), S. 47-48.

⁴⁴Karl Scheffler, zit. nach, [Dollen 2000](#), S. 21.

⁴⁵[Dollen 2000](#), S. 21.

⁴⁶[Doser 1989](#), S. 102.

⁴⁷[Plakolm-Forsthuber 1994](#), S. 25-31.

⁴⁸[Behling/Manigold 2000](#), S. 9.

gutbürgerlichen oder aus Offiziersfamilien. Viele wuchsen in einem künstlerischen Umfeld auf: Vater, Geschwister, Onkel oder Ehemann fungierten als Vorbilder und Austauschpartner. Die meisten blieben unverheiratet und wenn sie doch heirateten, bekamen sie seltener Kinder.⁴⁹ Ihre Biografien gliederten sich oftmals in nicht stringent aufeinander folgende Abschnitte: Sie unterbrachen häufiger ihre Ausbildung, um diese in einem relativ hohen Lebensalter, an einem anderen Ort oder bei einem anderen Lehrer wieder aufzunehmen.⁵⁰ Selbst in der Kunstszene präsente Malerinnen wie Tina Blau, Marie Egner oder Olga Wisinger-Florian, konnten nicht ausschließlich von ihren Arbeiten leben,⁵¹ denn bei der Vergabe prestigeträchtiger Aufträge wurden sie selten einbezogen. So beklagte sich Tina Blau: „In großer Menge wurden Bestellungen an Wiener Künstler bei dem Bau der Museen, beim Burgtheater vergeben, meiner hat man nicht gedacht.“⁵²

2.1 Frauenrechtsbewegung und Emanzipation

Seit der 1848er Revolution beehrten Frauen zunehmend gegen die bestehende Ordnung auf und rangen um ihre Rechte. Trotz des Vereinsgesetzes von 1867, welches ihnen jegliches politisches Engagement untersagte, gründeten sie Vereinigungen mit emanzipatorischen Programmen. So kristallisierten sich Ende des 19. Jahrhunderts eine sozialdemokratische, eine katholische und eine bürgerlich-liberale Frauenbewegung heraus.

Ab den 1880er Jahren engagierten sich Frauen in der Arbeiterbewegung, die sich 1889/90 in Hainfeld zur *Sozialdemokratischen Arbeiterpartei* zusammenschloss. Zwar bestand bereits 1891 die Forderung nach politischer und rechtlicher Gleichstellung im Parteiprogramm, doch die dualen Geschlechtercharaktere dominierten weiterhin das Denken der Funktionäre.⁵³ Die Frauen formierten sich daher im *Ersten Arbeiterinnen-Bildungsverein*, sowie im Lese- und Diktierclub *Libertas*. Sie streikten und demonstrierten regelmäßig und forderten bessere Arbeitsbedingungen und Löhne, sowie das Frauenwahlrecht. Ihr Ziel war der Aufbau einer eigenen unabhängigen Frauenexistenz, die eine Verheiratung und die damit verbundene ökonomische Abhängigkeit nicht mehr notwendig mache.⁵⁴ Inspiriert von der prekären Situation der Arbeiterinnen kam es auch im katholischen Frauenvereinsmilieu zu politisch orientierten Vereinsgründungen wie dem *Wiener Christliche Frauenbund* oder dem *Verband katholischer Arbeiterinnen*. Ziel war es die sozialdemokratische Arbeiterinnenbewegung zurückzudrängen und die Aufteilung von Arbeitsmarkt und Gesellschaft in Männer- und Frauenbereiche aufrecht zu erhalten.

Die bürgerlich-freisinnige Frauenbewegung beabsichtigte hingegen erwerbstätige Hand-

⁴⁹Danzer 2020a, S. 8-9.

⁵⁰Danzer 2020a, S. 60-61.

⁵¹Storch 1989, S. 94.

⁵²Doppler 2000, S. 9.

⁵³Hauch 2009, S. 24-31.

⁵⁴Witzmann 1985, S. 11-14.

lungsspielräume für Frauen aus den Mittelschichten zu schaffen, da diese trotz mangelnder standesgemäßer Möglichkeiten oftmals gezwungen waren zur Existenzsicherung der Familie beizutragen.⁵⁵ In diesem Zusammenhang gewann auch die (akademische) Ausbildung von Frauen und Mädchen an Bedeutung. 1892 wurde das erste Mädchengymnasium gegründet und noch vor der Jahrhundertwende konnten Frauen Philosophie und Medizin studieren.⁵⁶ Mit der Schaffung neuer Ausbildungs- und Erwerbsmöglichkeiten ging die Gründung zahlreicher berufsspezifischer Selbsthilfeinitiativen einher. Lehrerinnen und Erzieherinnen, Hebammen, Postbeamtinnen und andere Berufsgruppen schlossen sich zusammen, um ihre Standesinteressen zu wahren, sich sozialpolitisch abzusichern und ihre wirtschaftliche Lage zu verbessern. Auch der *Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen* gehörte diesen Vereinsgründungen an. Das Programm des 1893 gegründeten *Allgemeinen Österreichischen Frauenvereins (AÖFV)* ging über diese berufsspezifischen Interessen hinaus. Zu seinen wichtigsten Zielen gehörten das Frauenwahlrecht, die staatsbürgerliche Gleichstellung und die Zulassung zu allen Bildungsstätten und Berufsmöglichkeiten für Frauen. Der von Auguste Fickert, Rosa Mayreder und Marie Lang initiierte Verein mit der dazugehörigen Zeitschrift *Dokumente der Frau* (ab 1902 *Neues Frauenleben*) repräsentierte den radikalen Flügel der österreichischen Frauenbewegung.⁵⁷ Er verstand sich als parteiübergreifende Kulturbewegung und betrachtete die Frauenfrage im Zusammenhang mit der sozialen Frage.⁵⁸ Als Dachorganisation für die zahlreichen bürgerlichen Zusammenschlüsse konstituierte sich 1902 der *Bund österreichischer Frauenvereine (BÖFV)*, eine Initiative von Marianne Hainisch. Zu Beginn des Ersten Weltkrieges umfasste der BÖFV 74 Mitgliedsvereine und publizierte seit 1905 die Zeitschrift *Der Bund*. Dazu gehörten unter anderem der *Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen*, *Wiener Frauenkunst*, der *Verein Kunstschule für Frauen und Mädchen in Wien*, die *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* und der *AÖFV*, der die Organisation aufgrund von unterschiedlichen politischen Vorstellungen bereits 1906 verließ.⁵⁹

Künstlerinnen profitierten nicht nur von den neuen Vereinsgründungen, sondern auch von deren Publikationsorganen. Zeitschriften wie *Dokumente der Frau*, *Neues Frauenleben* oder *Der Bund* berichteten regelmäßig über Ausstellungen und würdigten bekannte Malerinnen und Bildhauerinnen. Zudem boten der *Wiener Frauenclub*, der *Neue Frauenclub* und der *Bund österreichischer Kunstvereine* Räumlichkeiten für Ausstellungen. Es verwundert daher nicht, dass viele Künstlerinnen mit Aktivistinnen vernetzt waren und sich in den Dienst der Frauenbewegung stellten.⁶⁰

⁵⁵Hauch 2009, S. 27-33.

⁵⁶Helpersdorfer 1989, S. 46-48.

⁵⁷Jammerneegg 2019.

⁵⁸Witzmann 1989, S. 12-14.

⁵⁹Jammerneegg 2019 a.

⁶⁰Storch 1989, S. 97.

2.2 Ausbildungsmöglichkeiten im In- und Ausland

Frauen waren mit anderen Ausbildungsbedingungen und -zielen als ihre männlichen Kollegen konfrontiert und hatten auf ihrem Weg zur Berufskünstlerin mit allerlei restriktiven Maßnahmen zu kämpfen. Die Akademie der bildenden Künste war bis 1920 nur Männern vorbehalten und Künstlerinnen konnten allenfalls als Ehrenmitglieder fungieren. Selbst für das Kopieren alter Meister – einem Kernelement der Schulung – bedurfte es männlicher Zustimmung.⁶¹ Ein besonderes Problem stellte die Anwesenheit von Frauen in den Anatomiekursen dar. Die Aktmalerei gehörte zur Grundausbildung für figurale Kompositionen, wurde jedoch um die Jahrhundertwende nur von privaten Malschulen für Studentinnen angeboten.⁶² Es sei „gegen die Regeln des Anstandes und der guten deutschen Sitten, dass Mädchen für sich allein, natürlich noch weniger in Verbindung mit Jünglingen in einer öffentlichen Schule nach dem lebenden nackten männlichen Modell zeichnen oder malen.“⁶³ Nichtsdestotrotz wurden bereits im 18. Jahrhundert sogenannte malende Töchter künstlerisch geschult und im Biedermeier setzte sich diese Tradition des aristokratischen Dilettantismus auch in bürgerlichen Kreisen fort. Die Ausbildung junger Mädchen in Kunst, Literatur und Musik diente dabei allerdings in erster Linie der Sozialisierung und einem möglichen sozialen Aufstieg durch Heirat.⁶⁴

Bis 1868 war der Privatunterricht überhaupt die einzige Möglichkeit für Frauen eine künstlerische Ausbildung in Österreich zu erhalten. Renommiertere Maler, Bildhauer und Akademieprofessoren, die sich zwar gegen das Frauenstudium aussprachen, nutzten dies als lukrativen Nebenverdienst.⁶⁵ So lehnte Edmund Hellmer in seiner Position als Mitglied des Professorenkollegiums zwar wiederholt Petitionen der Frauenvereinigungen bezüglich des Frauenstudiums ab, besserte aber gleichzeitig sein Gehalt mit Privatunterricht von Schülerinnen auf.⁶⁶ Meist wurden keine speziellen Aufnahmebedingungen gestellt und es herrschte ein sehr ungenügendes Niveau in den Ateliers. Lehrende unterrichteten überwiegend ihr Spezialfach und der Stil des Meisters fungierte als einzige Orientierungsmöglichkeit. Viele Schülerinnen sahen sich daher gezwungen die fehlenden Fächer durch andere Kurse in privaten Schulen zu ergänzen.⁶⁷ Alles in allem eine ausgesprochen kostspielige Angelegenheit, die ohnehin nur von Töchtern aus reichen Familien genutzt werden konnte und in vielen Fällen lediglich dem Dilettantismus diente.⁶⁸ Oftmals erwies es sich für Frauen schon als Schwierigkeit überhaupt einen Lehrer zu finden, da diese von Vorurteilen geprägt waren. Teresa Feodorowna Ries wurde von Edmund Hellmer

⁶¹Kassal-Mikula 1985, S. 79-82.

⁶²Dollen 2000, S. 26-27.

⁶³Rudolf von Eitelberger, zit. nach Plakolm-Forsthuber 1994, S. 43.

⁶⁴Brandow-Faller 2010, S. 106-108.

⁶⁵Plakolm-Forsthuber 2018, S. 43.

⁶⁶Habsburg/Krameritsch/Leśniak 2019, S. 114.

⁶⁷Deseyve 2005, S. 29-30.

⁶⁸Plakolm-Forsthuber 1994, S. 47-48.

anfangs mit folgender Begründung zurückgewiesen: „Ich selbst hatte einmal Schülerinnen, die eine war ‚schiach‘ und hatte auch kein Talent, die andere war schön und talentiert, aber die hat dann bald geheiratet und aus war’s mit der Kunst. Es hat wenig Zweck, Damen zu unterrichten, man plagt sich mit ihnen und dann heiraten sie einem weg.“⁶⁹ Auch Susanne Granitsch hatte Angst vor Ablehnung und sandte daher zunächst anonym einige ihrer Werke an Karl Karger und „erst als dieses Urtheil günstig ausfiel, als Professor Karger den Arbeiten der incognito auftretenden Bittstellerin Anerkennung zollte und zu weiterem Studium aufmunterte, lüftete Susanne das Wisir und trat nun offen mit der Bitte an Karger heran, sie als Schülerin aufzunehmen.“⁷⁰ Wegen all dieser Hindernisse begannen viele Malerinnen, darunter auch Marianne von Eschenburg und Marie Müller, ihre Karrieren im Atelier eines nahen Verwandten wie dem Vater, Bruder oder Onkel.⁷¹

Neben dem Privatunterricht bot die *k.k. Kunstgewerbeschule* ab 1868 Frauen ein Studium unter den gleichen Bedingungen wie Männern an – ein Novum in der Habsburgermonarchie. Im ersten Jahr inskribierten bereits acht Frauen und repräsentierten damit 10 % der gesamten Schülerschaft. Der Frauenanteil stieg daraufhin stetig, bis er in den frühen 1880ern seinen Höhepunkt mit 27 % weiblicher Studierender erreichte.⁷² Bereits 1872 führte man jedoch Zulassungsbeschränkungen in den Bereichen Porträt-, Historien-, Landschafts- und Genremalerei für Bewerberinnen ein.⁷³ Hinzu kam, dass Frauen lediglich an den Spezialisierungskursen in Blumen-, Ornament- und Tiermalerei teilnehmen durften.⁷⁴ Die Bildhauerei-Ausbildung wurde sogar gänzlich eingestellt, denn „[a]m wenigsten geeignet ist jedweder plastischer Unterricht für Frauen.“⁷⁵ 1886/7 entschieden dann jene Männer, welche sich für die uneingeschränkte Zulassung von Schülerinnen ausgesprochen hatten – Direktor Rudolf von Eitelberger, Hauptkurator Jacob von Falke und Referent des Unterrichtsministeriums Armand Dumreicher – Frauen von den Vorbereitungskursen auszuschließen. Dies stellte ein gravierendes Problem dar, denn erst nach der erfolgreichen Absolvierung der Vorbereitungsschule, konnten die Spezialisierungsklassen der Fachschulen – Baukunst, Bildhauerei sowie ornamentales oder figurales Zeichnen und Malen – besucht werden. Vermutlich befürchteten Eitelberger, Falke und Dumreicher eine „Hyper-Feminisierung“ der Institution sowie eine wachsende Konkurrenz durch weibliche Arbeitskraft. Jedenfalls waren Interessentinnen nun gezwungen ihre Grundausbildung anderenorts zu absolvieren, was nicht nur zu einem Rückgang von Frauen, sondern auch zu Qualitätsverlusten in den Fachklassen führte. Erst unter der Leitung des Secessionisten Felician Freiherr von Myrbach-Rheinfeld wandelten sich ab 1899 Lehrmethoden,

⁶⁹Ries 1928, S. 13.

⁷⁰Martinez 1891, S. 181.

⁷¹Doppler 2000, S. 10.

⁷²Brandow-Faller 2010, S. 123-131.

⁷³Aigner 2019, S. 85.

⁷⁴Dollen 2000, S. 48.

⁷⁵Rudolf von Eitelberger 1884, zit. nach Plakolm-Forsthuber 1994, S. 209.

Curriculum und Genderpolitik.⁷⁶ Das wiederhergestellte Angebot wurde mit Begeisterung aufgegriffen und Frauen waren in allen Fachklassen der Malerei, der Bildhauerei, des Kunstgewerbes und der Architektur vertreten.⁷⁷

Aufgrund der Restriktionen an der Kunstgewerbeschule entstanden zahlreiche Privatschulen, die sich der künstlerischen Ausbildung für Frauen widmeten. Der Bildhauer und Medailleur Franz Pönninger öffnete 1873 die erste dieser neuen Lehranstalten: *Die Allgemeine Zeichenschule für Frauen und Mädchen*. Bei den anfangs 63 Schülerinnen handelte es sich zumeist um Töchter von Industriellen, Kaufmännern und Beamten. Die Mädchen studierten Anatomie und Ornament nach Gipsabgüssen und die Fortgeschrittenen nach lebenden, voll bekleideten Modellen.⁷⁸ Pönningers Schule war öffentlich anerkannt, jedoch kein adäquater Ersatz zur Kunstgewerbeschule, da nahezu alle theoretischen Fächer fehlten und es große Differenzen bezüglich der Unterrichtszeiten gab. Sie erhielt um 1900 einen Aufschwung und ab 1903 wurde auch das Aktzeichnen unterrichtet. Im *Atelier für kunstgewerbliche Maltechniken*, welches im Rahmen des Wiener Frauen-Erwerbsvereins ab 1880 unter der Leitung von Rudolf Geyling bestand, konnten junge Mädchen diverse Maltechniken erlernen und diese an Blumen, Früchten, Landschaften sowie ornamentalen und figuralen Motiven erproben. Die *Zeichenschule des Wiener Frauen-Erwerbsvereins* vermittelte die dafür notwendigen Vorkenntnisse und ab 1885 gab es überdies einen Jugendkurs, der das Zeichnen nach toter und lebendiger Natur, Kopfstudien und einfache Akte beinhaltete. Nachdem Rudolf Geyling 1900 erkrankte, wurde die Schule geschlossen.⁷⁹ Weitere nennenswerte private Institutionen in Wien waren die *Kunstschule Strehblow* sowie die Malschulen von Adolf Kaufmann, Kruis-Hohenberger und Albin Egger-Lienz.⁸⁰

Nach der Jahrhundertwende verloren Privatschulen an Bedeutung, da die *Wiener Kunstschule für Frauen und Mädchen* einen angemessenen Ersatz bot.⁸¹ Der Maler und Kunstkritiker Adalbert Franz Seligmann erkannte das Defizit und die Marktlücke bezüglich der weiblichen Kunstausbildung und gründete die Schule 1897, dem Jahr der Erstzulassung von Frauen an der Philosophischen Fakultät der Universität Wien. Unterstützt wurde er von Prof. Dr. Friedrich Jodl, der Malerin Olga Prager sowie von engagierten Vorkämpferinnen der Frauenbildung wie Marianne Hainisch und Rosa Mayreder. Im Lehrkörper fanden sich Seligmann selbst mit einem *Curs für Kopf und Act*, Tina Blau, die bis 1915 *Landschaft und Stilleben* lehrte, und zahlreiche Künstler aus dem Umkreis der Secession. Richard Kauffungen unterhielt ab 1898 einen *Modellierkurs nach Gipsvorlagen sowie nach lebenden Modellen*, womit nun wieder eine Ausbildungsmöglichkeit für ange-

⁷⁶Brandow-Faller 2010, S. 124-151.

⁷⁷Plakolm-Forsthuber 2018, S. 44.

⁷⁸Brandow-Faller 2010, S. 100-110.

⁷⁹Plakolm-Forsthuber 1994, S. 45-46.

⁸⁰Brandow-Faller 2010, S. 111.

⁸¹Plakolm-Forsthuber 1994, S. 46.

hende Bildhauerinnen bestand. Ergänzend zum praktischen Unterricht gab es theoretische Fächer – im Angebot waren Vorlesungen in Anatomie, Perspektive und Kunstgeschichte. Die Schule expandierte binnen weniger Jahre und war mit 200 bis 300 Schülerinnen sehr erfolgreich. 1918 wurden akademische Klassen eingeführt, die jenen an der Akademie gleichgestellt waren. So erfreute sich die Lehranstalt auch nach der Öffnung der Akademie großer Beliebtheit, wurde jedoch 1926 in *Wiener Frauenakademie und Schule für freie und angewandte Kunst* und nach dem Zweiten Weltkrieg in *Modeschule der Stadt Wien im Schloß Hetzendorf* umbenannt.⁸²

Auch außerhalb von Wien bot sich jungen Frauen und Mädchen die Gelegenheit eine künstlerische Ausbildung zu absolvieren. Die 1785 gegründete *Zeichenakademie* in Graz, seit 1907 *Landeskunstschule*, wurde nach dem Vorbild der Wiener Akademie der bildenden Künste gestaltet, erreichte aber nie dessen Bedeutung. Ziel war die Vermittlung einer Grundausbildung als Vorbereitung auf eine Weiterbildung an bedeutenderen Einrichtungen. Schülerinnen wurden bereits 1806 aufgenommen und erhielten gesonderten Unterricht in der sogenannten *Frauenzimmerschule*. Besonders für die Generation der nach 1850 Geborenen erlangte die Zeichenakademie große Bedeutung.⁸³ Grund dafür war eine Umstrukturierung zur *Landeszeichenschule* bzw. *Landschaftlichen Zeichenakademie* mit der neuen Schwerpunktsetzung auf Historien- und Landschaftsmalerei im Jahr 1868. In diesem Zusammenhang wurden die Professoren Hermann von Königsbrunn für das Landschaftsfach und Heinrich Schwach für die Fächer Historie, Porträt und Genre berufen. Viele Frauen nutzten das Angebot und so waren die Geschlechterverhältnisse Ende des Jahrhunderts im Historienfach ausgeglichen und in der Landschaft überwogen sogar die weiblichen Studierenden.⁸⁴ Zudem führte Schwach 1896 das Aktstudium für Frauen ein. Marie Egner, Ernstine Kirchsberg und Marianne Stokes begannen ihre Karrieren an der Grazer Zeichenakademie, doch genau wie für die meisten ihrer Mitschülerinnen blieb dies nicht ihr einziger Ausbildungsort. Der Großteil ging nach Wien, München oder Paris.⁸⁵ Einige angehende Künstlerinnen frequentierten überdies die Grazer Kunstgewerbeschule, welche in diversen Fachklassen eine Ausbildung in Bildhauerei, Keramik und Textilarbeiten sowie Kurse in Ziselieren, in figuralem und kunstgewerblichen Modellzeichnen und Sticken anbot.⁸⁶

Solange Frauen der Zugang zur Akademie der bildenden Künste und zur Kunstgewerbeschule in Wien untersagt blieb, beziehungsweise mit Restriktionen verbunden war, absolvierten viele eine kostspielige Ausbildung im Ausland. Die Wahl fiel dabei wegen der geographischen Nähe, der gleichen Muttersprache und dem großen Angebot an pri-

⁸²Plakolm-Forsthuber 1994, S. 51-62.

⁸³Danzer 2020b, S. 45-48.

⁸⁴Scaria Braunstein 2020, S. 16.

⁸⁵Danzer 2020b, S. 48.

⁸⁶Plakolm-Forsthuber 1994, S. 46.

vaten Ausbildungsstätten oftmals auf München.⁸⁷ Ende des 19. Jahrhunderts avancierte die Stadt mit ihren regelmäßigen, internationalen Ausstellungen zur führenden Kunstmetropole Deutschlands, neben Paris sogar in Europa.⁸⁸ 1908 gab es über zehn private Lehranstalten, die nachweislich Schüler beiderlei Geschlechts aufnahmen. Sie gliederten sich in Mal- und Zeichenschulen, Schulen für Bildhauerei und Schulen für angewandte Kunst.⁸⁹ Dazu zählten unter anderem die Lehranstalten von Heinrich Knirr, Simon Hollósy, Ludwig Ritter von Heterich, Moritz Heymann sowie die Schule Neu-Dachau. Letzgenannte veranstaltete Sommerkurse und Reisen und vermittelte vor allem Akt- und Landschaftsmalerei. Auch bei Knirr konnten Frauen das Aktzeichnen im selben Raum, aber in nach Geschlechtern getrennten Gruppen erlernen.

Besondere Bedeutung erlangte die 1884 gegründete Damenakademie des Münchner Künstlerinnenvereins, welche seit dem Bestehen der Kunstschule in Wien jedoch nur von wenigen Österreicherinnen besucht wurde.⁹⁰ Die initiiierende Idee zur Vereinsgründung wird Bertha von Tarnóczy zugesprochen.⁹¹ Der Betriebsplan orientierte sich an der *Königlichen Akademie der bildenden Künste München* – es gab von Anfang an einen *Abendkurs im Aktzeichnen* – konnte aber wegen des höheren Kostenaufwandes, der reduzierten Stundenzahl, weniger Lehrmitteln und fehlender Fächer nicht mit dieser mithalten. Dafür wartete die Damenakademie mit renommierten Professoren wie Franz Marc, Heinrich Knirr und Tina Blau, auf. Letztere leitete zusammen mit der Österreicherin Carola von Bär-Mathes die Fächer Stillleben und Landschaft sowie Blumenmalerei.⁹² Nach der Öffnung der Kunsthochschulen für Frauen 1920/21 hatte der Verein sein Ziel nach gleichen Ausbildungsbedingungen erreicht und die Damenakademie wurde geschlossen.⁹³ Weitere Möglichkeiten eines Frauen-Kunststudiums in Deutschland boten die Akademien in Kassel, Breslau und Düsseldorf, das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt sowie die Malerinnenschule in Karlsruhe an.⁹⁴

Auch in Paris gab es zu der Zeit eine Vielzahl an gemischtgeschlechtlichen Privatschulen wie die *Académie Trélat*, die *Académie Colarossi* oder die *Académie Julian*. Nach einigem Widerstand konnten Frauen bereits 1897 an der *L'École des Beaux-Arts* studieren und ab 1900 an den dortigen Anatomiekursen teilnehmen.⁹⁵ Es gab jedoch zunächst nur vergleichsweise geringe und wenig intensive Kontakte und erst nach der Jahrhundertwende nutzten Österreicherinnen vermehrt die Chance einer Aus- oder Weit-

⁸⁷Plakolm-Forsthuber 1994, S. 49-50.

⁸⁸Danzer 2020b, S. 49-50.

⁸⁹Deseyve 2005, S. 31-32.

⁹⁰Plakolm-Forsthuber 1994, S. 49-51.

⁹¹Deseyve 2005, S. 42-50.

⁹²Deseyve 2005, S. 75-81.

⁹³Deseyve 2005, S. 88.

⁹⁴Dollen 2000, S. 28-31.

⁹⁵Brandow-Faller 2010, S. 11-12.

erbildung in Paris.⁹⁶ Viele österreichische Landschaftsmalerinnen unternahmen außerdem Italienreisen, wobei insbesondere Venedig und die damals noch zum Habsburgerreich gehörigen Regionen Istrien und Dalmatien sowie Triest, beliebte Ziele boten. Sie taten dies allerdings weniger zu Ausbildungszwecken, sondern vielmehr wegen der mediterranen Motive und der atmosphärischen Lichtverhältnisse.⁹⁷

2.3 Tätigkeitsfelder und bevorzugte Gattungen

Im Allgemeinen beschränkte man Malerinnen auf niedrigere Gattungen: Porträt, Tier- und Landschaftsmalerei sowie das Blumenstillleben. Diese spiegelten in einem besonderen Sinn das Natürliche wider, während Historien- und Aktmalerei als unpassend für Frauen erachtet wurden.⁹⁸ In der Kunstgewerbeschule waren Schülerinnen seit jeher in den Kursen Ornament- und Blumenmalerei stark vertreten, denn für die Studienrichtungen figurales Malen und Zeichnen sowie Skulptur fehlten ihnen für gewöhnlich die anatomischen Kenntnisse.⁹⁹ Diese Ausgrenzung aus dem Bereich prestigeträchtiger Aufgaben hatte laut Doppler durchaus System und folgte einer paradoxen Logik: Frauen blieb das Aktstudium, welches die Voraussetzung für Mythologie und Historie darstellte, verwehrt und somit waren sie folglich auch nicht fähig diese Genres auszuführen, wodurch sich Vorurteile bestätigten.¹⁰⁰ Die aufkommende Emanzipation beeinflusste diesen Umstand kaum. Sie fokussierte sich zunächst auf die Möglichkeiten der eigenen Lebensgestaltung als Künstlerin, nicht aber auf das Einfordern von über den weiblichen Bereich hinausgehenden Themen. Dies geschah erst nach der Gründung der Ersten Republik, als das weibliche Künstlertum in Österreich einigermaßen akzeptiert war.¹⁰¹ Allerdings kam der generelle Niedergang der Historienmalerei und der Aufschwung der Disziplinen Landschaft, Stillleben, Porträt und Genre gegen Ende des 19. Jahrhundert den Frauen zu Gute.¹⁰²

Die am häufigsten von Künstlerinnen gepflegte Disziplin war das Porträt – eine gesellschaftlich anerkannte Frauendomäne, die sich im Rahmen der Ausbildungsmöglichkeiten gut erlernen und ausüben ließ.¹⁰³ Frauen schienen nach Einschätzung der männlichen Theoretiker prädestiniert für diese Gattung zu sein. Zum Einen, weil ihre angebliche Unfähigkeit originelle Kunstwerke zu schaffen zu Gunsten ihrer Begabung im Kopieren und ornamentalen Arbeiten zurücktrete und sie nur naturnachahmend arbeiten müssten, zum Anderen entspreche das Porträt ihrer narzisstischen Neigung,¹⁰⁴ „[d]enn eigentlich ist es

⁹⁶Plakolm-Forsthuber 1994, S. 50-51.

⁹⁷Plakolm-Forsthuber 2002, S. 266-267.

⁹⁸Winkelbauer 1999a, S. 49.

⁹⁹Brandow-Faller 2010, S. 123-146.

¹⁰⁰Doppler 2000, S. 9.

¹⁰¹Danzer 2020a, S. 8-9.

¹⁰²Danzer 2020b, S. 49.

¹⁰³Doppler 2000, S. 32.

¹⁰⁴Johnson 1997, S. 171-172.

der Beruf der Weiblichkeit, sich selbst in Scene zu setzen und darzustellen“.¹⁰⁵ Entgegen diesem Vorurteil gab es nur wenige, meist traditionell aufgefasste Selbstbildnisse. So inszenierte Olga Wisinger-Florian das eigene Antlitz in ihrem Ölgemälde „Im Atelier“ (Abb. 5) nach althergebrachter Manier geschickt im Spiegel, während Susanne Granitsch sich in ihrem „Selbstbildnis an der Staffelei“ (Abb. 112) zwar stolz behauptet, die Darstellung gleichzeitig aber auch Assoziationen zum dilettantischen Freizeitcharakter hervorruft.¹⁰⁶

Von Frauenhand ausgeführte Aktmalerei war hingegen aufgrund der Restriktionen eine Besonderheit und zeichnete sich im Gegensatz zu der ihrer männlichen Kollegen durch weniger Erotik und ein höheres Maß an Einfühlung aus. Sujets aus dem häuslichen und privaten Bereich wie Interieurs, Stilleben und Blumen erfreuten sich großer Beliebtheit,¹⁰⁷ denn „[z]artes Empfinden, unermüdlicher Fleiß und unbeugsame Geduld müssen dem Blumenmaler zu Gebote stehen, soll er sein Ziel erreichen, und wem wären diese Eigenschaften in vollerm Maße zu Theil geworden, als dem Weibe?“¹⁰⁸ Wie schon beim Porträt erkannte man auch hier eine besondere weibliche Befähigung, da die mimetische, nachahmende Qualität des Abbildens unbelebter Natur mit ihrem unschöpferischen Wesen korrespondiere und Frauen als Naturwesen einen vertrauten Zugang zu den Motiven hätten.¹⁰⁹ Für das Landschaftsfach wurde die gleiche Argumentation angeführt: „Die potentielle weibliche Künstlerin vermag Kraft der in ihr angelegten Möglichkeiten, die ihrem Wesen nahestehende Natur nachzuahmen.“¹¹⁰ Tatsächlich prägten Tina Blau, Olga Wisinger-Florian und Marie Egner den österreichischen Stimmungsimpressionismus maßgeblich und entwickelten ein selbstevidentes Landschaftsbild mit emotionalen Qualitäten. Ihre Malerei zeichnete sich mitunter durch einen herben, wilden Zugriff auf das Motiv und einem freien Pinselstrich aus.¹¹¹ Der Großteil ihrer Kolleginnen blieb jedoch der weiblichen Manier treu und malte intime, stimmungsvolle Bilder einer gezähmten, idyllischen Natur.¹¹² Insgesamt konnten Landschaftsmaler und -malerinnen weniger beachtliche Erfolge für sich verbuchen, da Publikum und Sammler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Historien- und Salonmalerei bevorzugten.¹¹³

Weitaus schwieriger erwies sich die Situation im Bereich Skulptur und Plastik – nur sehr wenige, selbstbewusste Frauen konnten als Bildhauerinnen wirken.¹¹⁴ Vor dem frühen 19. Jahrhundert gibt es überhaupt keine Hinweise auf ihre Existenz, weil im Gegensatz zur Malerei eine aristokratische, beziehungsweise bürgerliche Tradition vollkommen fehlte.

¹⁰⁵Paul Zifferer, zit. nach [Doppler 2000](#), S. 17.

¹⁰⁶[Doppler 2000](#), S. 17-18.

¹⁰⁷[Danzer 2020a](#), S. 60-61.

¹⁰⁸[Martinez 1891](#), S. 53.

¹⁰⁹[Dollen 2000](#), S. 48.

¹¹⁰Karl Scheffler, 1908, zit. nach [Doppler 2000](#), S. 60.

¹¹¹[Brugger 1999](#), S. 21-23.

¹¹²[Danzer 2020a](#), S. 60-61.

¹¹³[Doppler 2000](#), S. 60.

¹¹⁴[Plakolm-Forsthuber 1997](#), S. 180.

Aufgrund ihrer biologischen Konstitution und dem vermeintlichen Mangel an Formsinn, sprachen Kunstkritiker Frauen jegliche Befähigung für diese „männlichste der Künste“ ab und angehende Bildhauerinnen sahen sich folglich mit einer Reihe von Problemen konfrontiert. Zunächst gab es kaum Ausbildungsmöglichkeiten. Die entsprechende Klasse der Kunstgewerbeschule war zwischen 1872 und 1900 für Frauen geschlossen und auch an der Kunstschule wurde erst 1898 ein Kurs angeboten. In Einzelfällen wie bei Theresa Feodorowna Ries oder Ilse Twardowski-Conrat konnten sie bei einem Privatlehrer lernen. Zudem erhielten Frauen nur selten öffentliche Aufträge und wenn, dann überwiegend für sepulkrale Denkmäler, wo die Namen der Urheberinnen nicht in Erscheinung traten. Ein weiteres Problem stellte die dringende Notwendigkeit eines Ateliers oder zumindest der Zutritt zu selbigem für die Schaffung lebensgroßer oder gar monumentaler Plastik dar.¹¹⁵ Dies erwies sich angesichts des knappen Raumangebots und der hohen Mietkosten oft als unmöglich. Als letztes sei das Tabu des Aktstudiums genannt, welches Bildhauerinnen in besonderem Maße traf. Nur gut situierte Frauen konnten sich Privatmodelle zu diesem Zweck leisten.¹¹⁶ Andere – wie Elza Kövesházi Kalmár – kompensierten dies durch das Studium der italienischen Renaissanceskulptur.¹¹⁷

Kleinkunst konnte hingegen unbedenklich von Frauen betrieben werden, da es nachbildend war und somit der weiblichen Natur entsprach.¹¹⁸ Schülerinnen der Kunstgewerbeschule wurden in Spezialateliers für keramische Dekoration und Emailarbeiten sowie für Spitzenzeichnen erstmals zu professionellen Dekorateurinnen von Glas, Keramik und Porzellan ausgebildet.¹¹⁹ Es war jedoch nicht das Ziel selbstständige Künstlerinnen, sondern vielmehr Zulieferantinnen oder Kleinkünstlerinnen auszubilden und somit weibliche Fähigkeiten auszubeuten, denn die Innovation der österreichischen Kunstindustrie sollte durch die Einbeziehung „weiblicher artistischer Arbeitskräfte“ eingeleitet werden, da die „Billigkeit derselben die Konkurrenzfähigkeit derjenigen Industrie wesentlich steigern kann, die sich ihrer statt der männlichen Kraft bedient“.¹²⁰ Für die Frauenerwerbstätigkeit schien das Kunstgewerbe regelrecht prädestiniert zu sein. Es handelte sich in erster Linie um eine erlernbare Tätigkeit und das Anfertigen mechanischer Reproduktion, die weniger Schöpferkraft benötigte.¹²¹

¹¹⁵Plakolm-Forsthuber 1994, S. 209-213.

¹¹⁶Doppler 2000, S. 114.

¹¹⁷Plakolm-Forsthuber 2002, S. 268.

¹¹⁸Plakolm-Forsthuber 1994, S. 210.

¹¹⁹Brandow-Faller 2010, S. 123-146.

¹²⁰Armand Freiherr von Dumreicher, 1877, zit. nach Plakolm-Forsthuber 1994, S. 41.

¹²¹Deseyve 2005, S. 20.

3 Die Ausstellungssituation in Wien um 1900

Um sich als KünstlerIn in der Habsburgermonarchie zu behaupten, reichte eine professionelle Ausbildung alleine nicht, viel entscheidender erwies sich die Teilhabe am Ausstellungsbetrieb. Diesbezüglich war es wiederum notwendig einer Vereinigung anzugehören.¹²² Hierfür bot die *Genossenschaft bildender Künstler Wiens* lange die einzige ernstzunehmende Möglichkeit.¹²³ 1861 gegründet, definierte sie sich als Standesvertretung für alle Wiener Künstler – unabhängig von Alter oder Stilrichtung. Interessenten mussten lediglich nachweisen, dass sie ihr Schaffen als Erwerbstätigkeit und nicht als Dilettantentum praktizierten. Nach der Realisierung des Künstlerhauses 1868 fanden regelmäßig gut besuchte Veranstaltungen mit hohem Preisniveau wie die berühmte Jahresausstellung oder die große internationale Kunstausstellung statt. Wegen der zahlreichen Einsendungen wurde eine Jury eingesetzt; weitere Aufgaben übernahmen Ausschüsse und ein Komitee.¹²⁴ 1897 führte die zunehmend kommerzielle Ausrichtung zur Abspaltung der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* – besser bekannt als Wiener Secession. Die Gruppe propagierte Fortschrittlichkeit und versuchte österreichische Kunst im internationalen Kontext zu beleuchten. Zwischen 1898 und 1905 organisierte sie 24 umfangreiche Schauen in dem von Olbrich gestalteten Gebäude.¹²⁵ Ein bezahlter Ausstellungsorganisator stand ihnen dabei zur Seite.¹²⁶ Mit dem neuartigen und ganzheitlichen Konzept des Gesamtkunstwerkes und der Präsentation moderner Strömungen wie Symbolismus, Impressionismus und Naturalismus, ging die Organisation neue Wege. Ihre Zeitschrift *Ver Sacrum* zählte aus künstlerischer und literarischer Sicht zu den herausragendsten Veröffentlichungen jener Zeit. 1905 kam es jedoch zu Streitigkeiten und Klimt, Aushängeschild und ehemaliger Präsident, sowie weitere namhafte Persönlichkeiten verließen die Secession, um fortan als *Klimt-Gruppe* zu wirken.¹²⁷

Als dritte, tonangebende Vereinigung konstituierte sich 1900 der Hagenbund – ein Zusammenschluss von Malern, Bildhauern, Architekten und Kunstgewerblern, der ebenfalls aus der *Genossenschaft bildender Künstler Wiens* hervorging. Er positionierte sich zwischen dem konservativen Künstlerhaus und der avantgardistischen Secession.¹²⁸ Mit der partiellen Vermietung der Zedlitzhalle unterstützte der Wiener Bürgermeister Karl Lueger die jungen Künstler.¹²⁹ Neben einem basisdemokratischen Jurysystem, welches aus der Gesamtheit aller ordentlichen Mitglieder bestand, sowie periodischen Frühjahrs-

¹²²Plakolm-Forsthuber 1994, S. 63.

¹²³Diewald/Schweighofer 2002, S. 27-30.

¹²⁴Aichelburg 2003, S. 9-10.

¹²⁵Diewald/Schweighofer 2002, S. 27-30.

¹²⁶Johnson 1998, S. 105.

¹²⁷Diewald/Schweighofer 2002, S. 27-30; [Homepage der Vereinigung bildender Künstler*innen Wiener Secession](#); Vergo 2015, S. 42-44 und 61.

¹²⁸Gamper 2014, S. 95.

¹²⁹Rathkolb 2014, S. 10.

und Herbstausstellungen betrieb der Hagenbund eine strategische und auf Gegenseitigkeit beruhende Einladungspolitik nationaler und internationaler KünstlerInnen und Künstlergruppierungen.¹³⁰

Künstlerhaus, Secession und Hagenbund galten um 1900 als die drei großen, die Kulturlandschaft dominierenden Vereinigungen. Wie wichtig die Zusammenarbeit mit dem Staat und etwaige Subventionen für ihren jeweiligen Erfolg waren, verdeutlicht eine Karikatur (Abb. 2), in der sie sich um die Gunst des Unterrichtsministers Baron Richard von Bienenroth streiten. Das Ministerium zeigte sich zumeist wählerisch bei der Vergabe von Geldern und lehnte Ansuchen oftmals ab.¹³¹ Nichtsdestotrotz erfuhren die Ausgaben für Kunstförderung an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert einen gewaltigen Anstieg.¹³² 1903 eröffnete die *Moderne Galerie*, deren Sammlung aus Ankäufen des *Cultusministeriums* und der Wiener Secession, die eigens dafür einen Fonds errichtet hatte, sowie Schenkungen von Privatpersonen bestand.¹³³ Darüber hinaus kam staatlich gesponserten internationalen Expositionen eine wichtige Bedeutung zu. Für gewöhnlich war der Ausstellungsraum sehr begrenzt, denn auch kleinere, nationale Gruppen wollten im Ausland repräsentiert werden. Aufgrund der großen Konkurrenz schloss man(n) Frauen häufig unter dem Vorwand des Dilettantismus aus. Alternative Orte wie die Galerie Pisko erweckten hingegen allgemeines Misstrauen, da konservative KritikerInnen den AusstellerInnen vorwarfen, die Qualitätskontrollsysteme der Jurys absichtlich ausgelassen zu haben.¹³⁴

3.1 Frauen in von Männern dominierten Vereinigungen

„Ausgestellt wird nicht! [...] den Ausschlag gegeben hat, glaube ich, die Abneigung gegen Ärger und gegen die Chicanen von Seite der faden Kerle im Künstlerhaus. Mein Gott, wenn ich diese Wichtigtuerei mit ihren windigen, armseligen ‚Gemale‘ betrachte.“¹³⁵ Dieser Tagebucheintrag verdeutlicht Egners Frust über die willkürliche und misogyne Ausstellungspolitik. Zwar konnten Frauen im Künstlerhaus exponieren und sogar mit einer Staatspreismedaille ausgezeichnet, jedoch keine Mitglieder werden. Dadurch fehlten ihnen nicht nur soziale und finanzielle Leistungen; die unregelmäßigen Beteiligungen und schlechten Hängungen verminderten zudem ihre Verkaufschancen. Mitunter entgingen ihnen auch Netzwerkmöglichkeiten, da sie – unter Makarts Präsidentschaft – Eröffnungen fernzubleiben hatten. Secession und Hagenbund akzeptierten Künstlerinnen ebenfalls nur als Gäste und nicht als ordentliche Mitglieder.¹³⁶ Der Zugang erfolgte in der Regel

¹³⁰Gamper 2014, S. 95-96.

¹³¹Rathkolb 2014, S. 13.

¹³²Gottsmann 2017, S. 9.

¹³³Homepage der Österreichischen Galerie Belvedere; Johnson 1998, S. 114-115.

¹³⁴Johnson 1998, S. 114-120.

¹³⁵Tagebuch Egners, 01. Januar 1908, zit. nach, Suppan/Tromayer 1981, S. 70.

¹³⁶Plakolm-Forsthuber 1994, S. 63-64; Baumgartner 2015, S. 331; Nagl 2001, S. 15; Gottsmann 2017, S. 98.

über männliche Protektion, also über den Lehrer oder Ehemann.¹³⁷ Ab 1906 traten einige wenige – darunter die Bildhauerin Elza Kövesházi-Kalmár – dem Hagenbund als korrespondierende Mitglieder bei.¹³⁸

Trotz der Benachteiligungen bei den drei großen Vereinigungen erlaubten lokale Zusammenschlüsse wie die *Vereinigung Bildender Künstler Steiermarks*, der auch Marie Egner und Ernestine Kirchsberg angehörten, eine Mitgliedschaft.¹³⁹ Zahlreiche regionale Vereine zur Förderung einheimischer KünstlerInnen konstituierten sich im Laufe des 19. Jahrhunderts. Beispiele hierfür sind der Österreichische, der Wiener, der Salzburger oder der Steiermärkische Kunstverein,¹⁴⁰ bei dem unter anderem Eugenie Munk, Olga Wisinger-Florian, Hedwig Friedländer und Rosa Mayreder mitwirkten.¹⁴¹ In der Aquarellisten-Vereinigung – einer Tochtergesellschaft des Künstlerhauses – war die Aufnahme von Frauen ausdrücklich erwünscht. Ordentliche Mitglieder konnten zwar nur ordentliche Mitglieder der *Genossenschaft bildender Künstler Wiens* und daher nur Männer werden, daneben entstand aber immerhin die Mitgliederkategorie der Amateure – später außerordentliche Mitglieder. Darunter fanden sich Marie Egner, Hermine Ginzkey, Susanne Granitsch und Josefine Swoboda, bei den korrespondierenden Mitgliedern Tina Blau und Rosa Mayreder.¹⁴² In Ausstellungsrezensionen wurden außerdem Hedwig Friedländer, Hermine Laukota und Eugenie Munk genannt.¹⁴³ Die juryfreie *Vereinigung Österreichischer bildender Künstler und Künstlerinnen* verzichtete gänzlich auf Geschlechtsunterschiede¹⁴⁴ und hatte mit Isa Jechl sogar eine Frau im Vorstand. Von 1899 bis 1907 veranstaltete sie regelmäßig Kunstschauen – unter anderem in der Galerie Pisko.¹⁴⁵ Der 1906 gegründete *Österreichische Künstlerbund* gestattete Frauen eine ordentliche Mitgliedschaft, sofern sie diese bei einer anderen Organisation oder eine künstlerische Befähigung nachweisen konnten. Im *Albrecht-Dürer-Bund* partizipierten sie ab 1908 als außerordentliche Mitglieder unter den gleichen Bedingungen wie ihre männlichen Kollegen.¹⁴⁶ In Klimts *Bund österreichischer Künstler* war dies ab 1912,¹⁴⁷ im *Mährischen Künstlerbund* und im *Verein bildender Künstler Steiermarks* ab 1913 möglich.¹⁴⁸

¹³⁷Elena Luksch-Makowsky, Broncia Koller-Pinell, Hermine Heller-Ostersetzer, Elza Kövesházi-Kalmár, Emilie Mediz-Pelikan, Teresa Feodorowna Ries und Ilse Twardowski-Conrat stellten schon früh in der Secession, Mediz-Pelikan, Marianne Stokes, Olga Wisinger-Florian und Rosa Silberer ab 1902 in der Zedlitzhalle aus. Siehe [Plakolm-Forsthuber 1999](#), S. 113 und [Jesse 2014](#), S. 359.

¹³⁸[Jesse 2014](#), S. 359.

¹³⁹[Heilingbrunner 2001a](#), S. 119.

¹⁴⁰[Ecker 2001](#), S. 44.

¹⁴¹[Grazer Tagblatt 06.06.1895](#), S. 1-2.

¹⁴²[Aichelburg 2003](#), S. 221-228.

¹⁴³[Kappf 1895](#), S. 62.

¹⁴⁴[Jesse 2014](#), S. 359-360.

¹⁴⁵[Brendinger 2011](#), S. 49-50.

¹⁴⁶[Jesse 2014](#), S. 359-360.

¹⁴⁷[Gamper 2014](#), S. 98.

¹⁴⁸[Jesse 2014](#), S. 360.

Darüber hinaus boten sich gute Karriereaussichten im Kunstgewerbe. *Wiener Kunst im Hause* bestand seit 1901 aus fünf Frauen und fünf Männern – überwiegend AbsolventInnen der Kunstgewerbeschule aus den Fachklassen von Hoffmann und Moser.¹⁴⁹ Allerdings herrschte hier ebenfalls eine geschlechtsspezifische Aufgabenverteilung: „Während die männlichen Mitglieder meist die Composition des Raumes und die Herstellung der Möbel besorgen und überwachen, haben die Damen die Beistellung der Ausstattung übernommen“.¹⁵⁰ Die Vereinigung präsentierte wiederholt in der Secession sowie in anderen – mitunter vom Ministerium zur Verfügung gestellten – Räumlichkeiten im In- und Ausland.¹⁵¹ Nach dem Entstehen der *Wiener Werkstätte* (WW), für die insgesamt 178 Kunsthandwerkerinnen nachgewiesen werden konnten, verlor die Gruppe aber an Bedeutung. Frauen waren von Anbeginn in die neue Produktionsgemeinschaft integriert, wobei unklar ist, ob sie nur ausführend oder auch entwerfend tätig waren. Ähnlich wie bei *Wiener Kunst im Hause* verzierten sie oftmals lediglich den vom Künstler kreierten Gegenstand.¹⁵² Anfangs galten ihre Arbeiten sogar nur als Erzeugnisse von Moser oder Hoffmann. Erst ab 1913 erhielten die Künstlerinnen der WW eigene Namensstempel.¹⁵³

3.2 Künstlerinnenvereinigungen

Nach Aussage von Tina Blau sei „die Zugehörigkeit zu einer organisierten und darum mächtigen Gruppe namentlich heutzutage für den Einzelnen fast eine Notwendigkeit geworden“.¹⁵⁴ Aufgrund ihrer eingeschränkten Teilhabe schlossen Frauen sich daher zusammen, um Ausstellungen zu veranstalten, ihre Werke zu verkaufen und eine künstlerische Existenz aufzubauen.¹⁵⁵ Als erste österreichische Organisation dieser Art gilt der 1885 von 50 Damen ins Leben gerufene VSKW. Bis zu seinem Ende 1938 zählte er 160 Autorinnen, Journalistinnen, Essayistinnen, Malerinnen, Bildhauerinnen und Musikerinnen. Ziel war zum einen die materielle Absicherung in Not, Krankheit und Alter durch die Errichtung eines Pensionsfonds, zum anderen die Schaffung eines Forums für literarisch-künstlerische Begegnungen und Präsentationen.¹⁵⁶ Die Finanzierung erfolgte über Stiftungen – teilweise sogar vom Kaiserhaus, aber auch von Ministerpräsident Graf Taaffe, Aristokraten, Großindustriellen und Vereinsmitgliedern wie Marie von Ebner-Eschenbach oder Olga Wisinger-Florian. Neben den ordentlichen gab es unter-

¹⁴⁹Mitglieder waren Else Unger, Gisela von Falke, Emil Holzinger, Karl Sumetsberger, Wilhelm Schmidt, Hans Vollmer, Franz Messner, Marietta Peyfuss, Therese Tretha und Jutta Sika. Siehe [Schmuttermeier 2021](#), S. 36.

¹⁵⁰Die Redaction, *Wiener Kunst im Hause*, in: *Das Interieur*, Nr. 3, 1902, S. 97, zit. nach, [Schmuttermeier 2021](#), S. 36.

¹⁵¹[Schmuttermeier 2021](#), S. 36-48.

¹⁵²[Rossberg 2021](#), S. 14-20.

¹⁵³[Doppler 2000](#), S. 104.

¹⁵⁴Tina Blau, zit. nach, [Plakolm-Forsthuber 1994](#), S. 64.

¹⁵⁵[Plakolm-Forsthuber 1994](#), S. 63.

¹⁵⁶[Baumgartner 2015](#), S. 9.

stützende und Ehrenmitglieder. Sie zahlten jeweils unterschiedliche Beiträge und nahmen an der jährlichen Generalversammlung teil. Den Vorstand bildeten die Präsidentin, die Vizepräsidentin, eine Kassiererin und eine Schriftführerin. Ihnen stand außerdem ein fünfköpfiger Ausschuss beratend zur Seite.¹⁵⁷ Nachdem bereits regelmäßig literarische Zusammenkünfte stattfanden, initiierte Wisinger-Florian am 30. Januar 1887 im Saal Ehrbar einen „musikalisch-declamatorischen Akademie-Abend“ in Verbindung mit einer Gemäldeausstellung.¹⁵⁸ „Man sah dort – freilich in einer den meisten Bildern nicht sehr zuträglichen Beleuchtung von unten – eine Reihe gelungener Original-Gemälde von Olga Wisinger, Marie Müller, L. Froebe, Mar-Ehrler, M. König-Lorinser, C. Pönninger, L. Milbacher, u.A.“¹⁵⁹ Aufgrund der hohen, aus Eigenmitteln bestrittenen Kosten und der mangelnden Professionalität wiederholte man das Unterfangen jedoch nicht. Eine gewünschte Künstlerinnen-Akademie lehnte die Leitung mit der Begründung, dass diese sich zum Nachteil der Pensionsversicherung auswirken könne, ebenfalls ab.¹⁶⁰

Der *Radierclub Wiener Künstlerinnen* wirkte von 1903 bis 1914 und hatte seinen Sitz in der Druckerei Zirknizer im vierten Wiener Gemeindebezirk. Er ging aus der ersten Absolventinnenklasse der *Kunstschule für Frauen und Mädchen* hervor¹⁶¹ und wollte „im engsten kollegialen Anschlusse der ausübenden Mitglieder die vornehmste, in den Ausdrucksmitteln reichste Art der Griffelkunst [...] pflegen und für die Radierkunst durch vornehme, artistische Publikationen Freunde [...] gewinnen“.¹⁶² So wurden jährlich Portfolios mit 12 Originaldrucken zusammengestellt. Schon das Logo (Abb. 3) – ein Holzschnitt mit einer Muse vor einer Druckerpresse – verwies auf die Wichtigkeit des manuellen Verfahrens in Abgrenzung zur Massenproduktion.¹⁶³ Als eingetragene Organisation bestand der *Radierclub* aus KunstfreundInnen und Künstlerinnen und bot sieben Mitgliedertypen an: ausübende,¹⁶⁴ teilnehmende, unterstützende, außerordentliche, beratende und korrespondierende sowie Stifter und Ehrenmitglieder. Der Klub verfügte über einen Buchhändler, der allerdings eher geringe Einnahmen erbrachte.¹⁶⁵ Finanzieren konnte er sich über Mitgliedsbeiträge, Spenden und die aus Veranstaltungen erwirtschafteten Reinerträge.¹⁶⁶ Die Vereinsleitung übernahm ein Ausschuss, welcher für die Dauer eines Jahres von der Generalversammlung – also von allen ausübenden Mitgliedern – gewählt

¹⁵⁷Baumgartner 2015, S. 54-58.

¹⁵⁸Baumgartner 2015, S. 87-89.

¹⁵⁹Neue Freie Presse 01.02.1887, S. 5.

¹⁶⁰Baumgartner 2015, S. 88 und S. 336.

¹⁶¹Hofmann-Weinberger 2019.

¹⁶²Statuten des Radierclub Wiener-Künstlerinnen, 18.04.1903, S. 1.

¹⁶³Johnson 1998, S. 122-125.

¹⁶⁴Ausübende Mitglieder waren Präsidentin Marie Adler sowie Hertha Czoernig-Gobanz, Marianne Fieglhuber-Gutscher, Grete Fuchs-Braun, Emma Hrcnyrz, Erna Lederer-Mendel, Magda von Lerch, Emma Löwenstamm, Anny Rottauscher und Lilly Steiner, siehe Hofmann-Weinberger 2019.

¹⁶⁵Johnson 1998, S. 121-125.

¹⁶⁶Statuten des Radierclub Wiener-Künstlerinnen, 18.04.1903, S. 2.

wurde. Dazu gehörten eine Präsidentin, eine Vize-Präsidentin, eine Schriftführerin und drei weitere Personen.¹⁶⁷ Zwischen Januar und Mai 1904 versuchte Marie Adler die Unterstützung des Ministeriums zu erwirken, indem sie eine angemessene Zahl von Abonnements forderte. Ihre Bemühungen fanden jedoch keinerlei Gehör, hauptsächlich weil die bereits subventionierte *Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst* ohnehin Frauen aufnahm.¹⁶⁸

„Mancher wird sich die Frage vorlegen, ob es wohl nötig war, noch eine Vereinigung mehr zu gründen. Eine Künstlerinnenvereinigung zu gründen, war ein Gebot der Notwendigkeit.“¹⁶⁹ So entstand 1910 die bis heute existierende VBKÖ unter der Leitung von Olga Brand-Krieghammer, Ilse Twardowski-Conrat und Helene Krauss. In der Gründungsphase halfen die Protektion des Kaiserhauses und Zuwendungen aus dem Wiener Adel.¹⁷⁰ Von November 1910 bis Januar 1911 fand die erste Schau „Die Kunst der Frau“ in der Wiener Secession statt. Es handelte sich dabei um die erste Retrospektive im deutschsprachigen Raum, die das Schaffen von Künstlerinnen thematisierte, und – bis auf wenige Männer in der Jury – von ihnen kuratiert und arrangiert wurde. Den Kern bildeten die Hauptwerke alter Meisterinnen, die der VBKÖ als Legitimation für ihr eigenes, in den Nebenräumen exponiertes Schaffen, dienten. In nur zwei Monaten konnten 11.915 BesucherInnen verzeichnet und 50 Arbeiten für insgesamt 22.981 Kronen veräußert werden. Die Kosten sollten jeweils zur Hälfte durch Spenden und durch staatliche Subventionen gedeckt werden.¹⁷¹ Im Herbst 1911 ereignete sich die zweite Kunstschau, welche ausschließlich zeitgenössische Werke zeigte, in der Zedlitzhalle. Ab 1913 durften sogar Männer teilnehmen,¹⁷² heute sind sie auch als Mitglieder zugelassen. Aktuell gibt die VBKÖ an, „ein Ort, der zeitgenössische, feministische, künstlerische Agenden pflegt, der einen Raum für Experimente bietet und politische und aktivistische Arbeit fördert“, zu sein.¹⁷³

Nach 1910 folgte eine neue Generation, die, „motiviert durch die revolutionären Verhältnisse, sich offensiver deklarierte und gleichsam zum vorwärtstreibenden Subjekt der Forderungen und Optionen der Kunst der Frauen werden sollte.“¹⁷⁴ So konstituierten sich um 1918 weitere Vereinigungen, nun häufig beiderlei Geschlechts.¹⁷⁵

¹⁶⁷Statuten des Radirclub Wiener-Künstlerinnen, 18.04.1903, S. 6-10.

¹⁶⁸Johnson 1998, S. 125-126.

¹⁶⁹Text, wohl zu einer Rede 1930, ARCH 36, Archiv der VBKÖ, zit. nach, Brendinger 2011, S. 51.

¹⁷⁰Brendinger 2011, S. 51-52.

¹⁷¹Die Gesamtkosten beliefen sich auf 20.000 Kronen, von denen der Staat 6000 übernahm.

¹⁷²Brendinger 2011, S. 53-65.

¹⁷³Homepage der Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs.

¹⁷⁴Plakolm-Forsthuber 1994, S. 71.

¹⁷⁵Brendinger 2011, S. 55.

3.3 Alternative Ausstellungsorte für Künstlerinnen

„Was wollen Sie? Eine Kunststadt wird nicht gemacht dadurch, dass gute Bilder am Ort gemalt werden, sondern sie wird gemacht durch einen tüchtigen Händler!“¹⁷⁶ Ausgehend von Frankreich etablierte sich der Kunsthandel im Laufe des 19. Jahrhunderts in Österreich. In Wien führten Hugo Othmar Miethke und Carl Josef Wawra seit 1861 eine renommierte Galerie, gingen jedoch nach dem Börsenkrach 1873 getrennte Wege und die Firma nannte sich fortan H.O. Miethke. Der Galerist profilierte sich als Altmeisterhändler, suchte darüber hinaus den Kontakt zu zeitgenössischen KünstlerInnen und verhalf vor allem Makart zum Aufstieg. 1904 übernahm Paul Bacher das Geschäft, Carl Moll die künstlerische Leitung und der Kunstschriftsteller Arthur Roessler kurzzeitig die Direktion. Die Galerie bot daraufhin Molls Secessionenkollegen, der französischen Moderne und auch Frauen wie Wisinger-Florian ein wichtige Bühne.¹⁷⁷ 1905 fand hier die erste große Ausstellung der WW statt.¹⁷⁸ 1908 gründete entweder Guido oder Hugo Arnot eine Galerie am Kärntner Ring. Fest steht, dass Guido weitere Filialen in Paris und London installierte, während Hugo 1914 ein zweites Geschäftslokal in der Kärntnerstraße eröffnete. In New York existiert die Gallery Arnot bis heute.¹⁷⁹ Neben einer Kollektivausstellung von Schiele wurden mehrfach französische Moderne und 1909 Tina Blau präsentiert.¹⁸⁰ Bei dem 1911 ausgetragenen Auftritt des *Österreichischen Künstlerbundes* exponierten neben 36 Männern ebenfalls 13 Frauen.¹⁸¹ Im selben Jahr erfolgte die Schau „Die Wiener Stadt“, an der sich Marie Arnsburg, Olga Wisinger-Florian, Tina Blau sowie Eugenie Breithut-Munk beteiligten.¹⁸² Schließlich sind die beiden Kunstschauen von 1908 und 1909 zu nennen. Die Klimt-Gruppe, die nach ihrem Austritt aus der Secession wichtige Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten verloren hatte, ließ dafür in nur neun Wochen einen provisorischen Bau neben dem Eislaufplatz in der Lothringerstraße errichten. Der Staat unterstützte das Unternehmen, indem er den Bauplatz und Geld zur Verfügung stellte.¹⁸³ Insbesondere 1908 war der Frauenanteil mit fast einem Drittel auffallend hoch.¹⁸⁴ Neben all diesen Entwicklungen organisierten die *Acht Künstlerinnen* sechs Ausstellungen in der Galerie Pisko und zwei im Oberösterreichischen Kunstverein, weswegen in den folgenden beiden Unterkapitel näher auf diese Orte eingegangen werden soll.

¹⁷⁶Ludwig Keller, in: Protest 1911, S. 38, zit. nach Hansen 2002, S. 191.

¹⁷⁷Natter 2003, S. 16-26, S. 33, S. 62 und 73-80.

¹⁷⁸Diewald/Schweighofer 2002, S. 27-30.

¹⁷⁹Beschluss zur Provenienz des Werkes „Mädchen mit geneigtem Kopf“ von Egon Schiele, 27.03.2017.

¹⁸⁰Database of Modern Exhibitions 2020, Galerie Arnot.

¹⁸¹Kat. Ausst. Arnot 1911a.

¹⁸²Kat. Ausst. Arnot 1911b.

¹⁸³Weidinger 2008, S. 14-17.

¹⁸⁴Unter anderem stellten Eugenie und Margarete Breithut-Munk, Broncia Koller-Pinell, Elena Luksch-Makowsky, Mariette Peyfuss, Hilde Exner, Therese Trethan, Jutta Sika, Rosa Neuwirth, Fanny Harlfinger-Zakucka sowie Marie Adler aus. Siehe Fellner 2020, S. 34; Kat. Ausst. Kunstschau 1908; Database of Modern Exhibitions 2019, Eugenie Breithut-Munk.

3.3.1 Die Galerie Pisko

Im Nachruf heißt es, Gustav Pisko „begann seine Tätigkeit im Sekretariat des Salzburger Kunstvereins und war eine kurze Zeit im Münchener Glaspalast tätig. Er begab sich hierauf nach Wien, wo er einen Kunstsalon begründete, den er aus kleinen Anfängen sehr gehoben hat und in dem er des öfteren interessante Ausstellungen veranstaltete.“¹⁸⁵ Über seine vorherige Ausbildung ist nichts bekannt,¹⁸⁶ doch möglicherweise entstanden erste Kontakte durch seinen Schwager Emil Töpfer, der eine Galerie in der Walfischgasse führte.¹⁸⁷ 1895 eröffnete Pisko ein Geschäft in der Schwindgasse 11 im 4. Wiener Gemeindebezirk.¹⁸⁸ Zwischen 1899 und 1906 befand sich dieses dann in einem Neubau am Parkring 2, wo die BesucherInnen über „die breiten, teppichbelegten Treppen“¹⁸⁹ in die sechs lichten Säle, die Pisko vor 1901 „wesentlich erweitert und in modernen Geschmack ausgestattet“¹⁹⁰ hatte, gelangten. Es handelte sich um „ein comfortables, geräumiges Ausnahmestübchen“¹⁹¹ mit einem hübschen Ecksaal. Den Abschluss bildete ein „Mahagoni-vertäfeltes, elegant secedirendes Lesezimmer“,¹⁹² das zu Lektüre und Kaffee einlud. Demnach muss sich die Ausstellungsfläche in einem der oberen Stockwerke befunden haben. Wahrscheinlich war sie zur Wollzeile ausgerichtet, denn von hier aus erreichte man nach dem Treppenaufgang als erstes – wie im Katalog angegeben – den mittleren Saal (Abb. 155, Abb. 156, Abb. 157 und Abb. 158).¹⁹³ 1906 übersiedelte der Salon schließlich an den Schwarzenbergplatz, Ecke Lothringerstraße 14.¹⁹⁴ Wisinger-Florian befand die neuen Räumlichkeiten als „sehr schön, besonders erster Stock“,¹⁹⁵ was vermuten lässt, dass Pisko mindestens zwei Geschosse bezog. Der Katalog von 1909 listet drei Säle, wobei der erste am größten gewesen sein muss, da er über die Hälfte der Katalognummern umfasste.¹⁹⁶

Der junge ambitionierte Galerist suchte sich mit einem alternativen Programm eine eigene Nische im Wiener Kunstleben. Aufgrund seiner vorangegangenen Beschäftigung im Glaspalast pflegte er geschäftliche Beziehungen nach Bayern. So war die erste Schau von 1897 zeitgenössischen Münchener Künstlern, jene von 1899 dem ebenfalls aus München stammenden Satireblatt *Simplicissimus* gewidmet. Neben dieser süddeutschen Ausrichtung stellte Pisko seine Räumlichkeiten auffallend oft Künstlerinnen zur Verfügung. 1899

¹⁸⁵Neue Freie Presse 03.03.1911, S. 2.

¹⁸⁶Johnson 1998, S. 103.

¹⁸⁷Kunstarchiv Werner J. Schweiger.

¹⁸⁸Natter 2006, S. 98.

¹⁸⁹Neue Freie Presse 13.01.1901, S. 9.

¹⁹⁰Hevesi 1901, S. 42 .

¹⁹¹Neue Freie Presse 13.01.1901, S. 9.

¹⁹²Neue Freie Presse 01.02.1901, S. 2.

¹⁹³Kat. Ausst. Pisko 1904.

¹⁹⁴Natter 2006, S. 98-99.

¹⁹⁵Tagebuch Wisinger-Florian, 07.04.1908.

¹⁹⁶Kat. Ausst. Pisko 1909.

und 1900 fanden die ersten Einzelausstellungen von Tina Blau und Olga Wisinger-Florian, 1903 von Hermine Ginzkey und Marie Keller-Hermann statt.¹⁹⁷ Durch die Präsentation von Kunst-, kunstgewerblichen und technologischen Objekten der Pariser Weltausstellung erlangte er eine besondere Reputation, sodass spätestens ab 1904 „Herr Gustav Pisko [...] in Wiener Kunstkreisen sehr bekannt und beliebt“ war.¹⁹⁸ Das Unterrichtsministerium erwarb Werke für die *Galerie der Moderne*¹⁹⁹ und der Kaiser ließ 1907 zwei „Gemälde aus der Ausstellung des Malers Radimsky [...] zur Ansicht in die Hofburg kommen“.²⁰⁰ Im selben Jahr engagierte Pisko Arthur Roessler als künstlerischen und wissenschaftlichen Beirat, um „näher am Puls der zeitgenössischen Kunst sein zu können“.²⁰¹ Dieser erhielt mit der Unterzeichnung des Konsulentenvertrags ein Monatsgehalt von 300 Kronen sowie Provisionen bei Verkäufen.²⁰²

Im Dezember 1909 stellte die Neukünstler-Gruppe um Egon Schiele erstmals bei Pisko aus. Die 15 männlichen Gründungsmitglieder luden hierfür elf Kolleginnen²⁰³ – allesamt Absolventinnen der Kunstgewerbeschule oder der *Kunstschule für Frauen und Mädchen* – ein.²⁰⁴ Für 1911 plante Schiele eine Einzelausstellung bei Pisko, obschon er nach Größerem strebte: „Welche Zeiten! [...] Wenn ich ausstellen könnte, ich begnüge mich ja mit Pisko, mir ist alles gleich, obwohl meine Wertigkeit anderswo hingeht, ich sollte die Sezession kriegen“.²⁰⁵ Der Kunsthändler starb jedoch bereits am 3. März 1911 „im Alter von 44 Jahren an den Folgen einer Gehirnhautentzündung“ und hinterließ seine Witwe Clementine sowie zwei unmündige Kinder, die nicht in der Lage waren das Geschäft fortzuführen. Trotzdem bestand die Galerie weiterhin und organisierte zwischen 1911 und 1914 jährliche Präsentationen des *Österreichischen Künstlerbundes*.²⁰⁶ Zudem fanden 1913 eine Einzelausstellung von Max Oppenheimer, 1914 die Carl-Reinigungshaus-Preiskonkurrenz, an der zahlreiche ehemalige Neukünstler teilnahmen, und 1918 eine von Schiele gestaltete Ausstellung zu Gunsten des Witwen- und Waisenfonds statt. Ab 1914 wurde der Name Kunstsalon Wawra, nach dem ehemaligen Partner von Miethke, geführt.²⁰⁷

3.3.2 Der oberösterreichische Kunstverein

Zweck des 1851 in Linz gegründeten oberösterreichischen Kunstvereins war es „dem Publikum Gelegenheit zu bieten, sich von den Fortschritten der Kunst im allgemeinen und

¹⁹⁷Natter 2006, S. 98-99 und Kappf 1903, S. 15.

¹⁹⁸Neue Freie Presse 03.03.1911, S. 2.

¹⁹⁹Natter 2006, S. 99.

²⁰⁰Neues Wiener Tagblatt 21.03.1907, S. 12.

²⁰¹Natter 2006, S. 99.

²⁰²Kunstarchiv Werner J. Schweiger.

²⁰³Natter 2006, S. 95-97.

²⁰⁴Diewald/Schweighofer 2002.

²⁰⁵Natter 2006, S. 99.

²⁰⁶Johnson 1998, S. 103.

²⁰⁷Natter 2006, S. 99; Kunstarchiv Werner J. Schweiger

insbesondere der in Oberösterreich zu überzeugen, um hie[r]durch mehr Interesse dafür anzuregen, die unbekümmerte Existenz der Künstler durch ehrenhafte Mittel zu sichern und zu verbessern und den Werken derselben Anerkennung zu verschaffen“.²⁰⁸ Umgesetzt werden sollte dies durch die Veranstaltung und den Ankauf von Exponaten aus einer jährlichen, permanenten Ausstellung, Verlosungen sowie der Herausgabe eines Prämienblattes.²⁰⁹ Der Anteil aus der Donaumonarchie stammender KünstlerInnen betrug bei der ersten Schau ungefähr ein Drittel. AusländerInnen kamen zumeist aus Deutschland. Mit den Jahren erweiterten sich die Herkunftsorte, wobei Hauptzentren ab den 1880er Jahren Wien, München und Düsseldorf blieben.²¹⁰ Vereinsmitglieder zahlten einen Jahresbeitrag von 16 Kronen, hatten Stimm- und Wahlrecht bei der Generalversammlung und beschickten die Ausstellungen. TeilnehmerInnen entrichteten hingegen nur die Hälfte, partizipierten an Verlosungen und erhielten das Prämienblatt sowie freien Eintritt in die Expositionen. Ab 1904 gab es zudem Ehrenmitgliedschaften, zumeist für außerordentliches Engagement oder großzügige Spenden.²¹¹ Die Vereinsorganisation übernahm ein Ausschuss unter der Leitung des beziehungsweise der PräsidentIn.

Bereits die Statuten von 1851 legten die Einrichtung einer Bildersammlung fest. Somit entstand 1855 mit der *Oberösterreichischen Landesgalerie* erstmals im deutschsprachigen Raum ein Museum auf Betreiben eines privaten Kunstvereins. Infolge des Krieges ging es allerdings 1866 an das Land Oberösterreich.²¹² Nach einigen Jahren der Stagnation übernahm Konrad von Weißenwolff-Steyregg 1900 das Präsidentenamt. Anlässlich des kurz bevorstehenden 50-jährigen Jubiläums und mit Hilfe seines Sekretärs Dr. Alexander Nicoladoni, „der in jener Zeit wohl der Mittelpunkt des geistigen Lebens von Linz genannt werden kann“,²¹³ gelang ihm ein erneuter Aufschwung. Der neu gewählte Ausschuss konnte das finanzielle Gleichgewicht wiederherstellen und lud namhafte KünstlerInnen verschiedener Stile nach Linz ein.²¹⁴ Darüber hinaus realisierten sie 1903 den Bau des Volksgartensalons – eine wichtige Maßnahme, weil man bis dato wechselnde Räumlichkeiten im Landhauspavillon, im Steinernen Saal des Landhauses oder im Sitzungssaal des Museums Francisco Carolinium genutzt hatte.²¹⁵ Bertha von Tarnóczy wurde 1902 in den Ausschuss gewählt²¹⁶ und „in der Folge eine bedeutende Kraft des künstlerischen Lebens in Linz“.²¹⁷ Agathe Schwabenau – Mitbegründerin und Schülerin von Tarnóczys Malschule

²⁰⁸Jungmair 1931, S. 17.

²⁰⁹Jungmair 1931, S. 17.

²¹⁰Ecker 2001, S. 44-47.

²¹¹Jungmair 1931, S. 17 und S. 46.

²¹²Heilingbrunner 2001a, S. 110-112.

²¹³Jungmair 1931, S. 45.

²¹⁴Jungmair 1931, S. 45.

²¹⁵Bina 2022, S. 75.

²¹⁶Linzer Volksblatt 13.03.1902, S. 4.

²¹⁷Jungmair 1931, S. 44.

– fungierte sogar als Präsidentin und bis 1905 im Komitee.²¹⁸

Tarnóczy und Schwabenau waren jedoch nicht die einzigen im oberösterreichischen Kunstverein vertretenen Frauen. Obgleich die Gründungsversammlung noch eine rein männliche Angelegenheit darstellte, nahmen Malerinnen von Anfang an und nahezu durchgehend an den Schauen teil.²¹⁹ Der Frauenanteil stieg über die Zeit kontinuierlich. So schlossen sich Tina Blau ab den 1870er, Marie Egner, Olga Wisinger-Florian und Emilie Mediz-Pelikan ab den 1880er Jahren an.²²⁰ Tarnóczy beschickte seit 1895 nahezu jede Ausstellung.²²¹ Auch Marianne von Eschenburg, Hermine von Janda und Isa Jechl²²² sowie weitere Damen aus Wien, Prag, Düsseldorf, Dresden, Stuttgart, Venedig, Paris und anderen europäischen Städten waren – teilweise in gegenseitigen Austausch – vertreten.²²³ Um 1900 setzte sich das Kunstgewerbe – eine ohnehin von Frauen dominierte Disziplin – zunehmend durch. Somit exponierten 1903 *Wiener Kunst im Hause* zusammen mit dem Hagenbund,²²⁴ 1902 und 1909 die *Acht Künstlerinnen* sowie 1912 die *Münchener Künstlerinnen*.²²⁵

²¹⁸Bina 2022, S. 75; Jungmair 1931, S. 44.

²¹⁹Nagl 2001, S. 10-15.

²²⁰Fellner 2022, S. 47.

²²¹Heilingbrunner 2001a, S. 122.

²²²Heilingbrunner 2001b, S. 151-155.

²²³Nagl 2001, S. 16.

²²⁴Nagl 2001, S. 36-38.

²²⁵Heilingbrunner 2001a, S. 115-122.

4 Biographien der *Acht Künstlerinnen*

Um 1900 war Wien eine widersprüchliche und kosmopolitische Stadt und so gab es trotz der männlich dominierten Kunstinstitutionen viele Wege für Frauen Karriere zu machen. Doch durch die Vertreibungen der oftmals jüdischen Künstlerinnen in den 1930er und 40er Jahren lässt sich heute nur schwer nachvollziehen, wie lebhaft und erfolgreich Frauen in dieser Zeit waren. Diese Erinnerungslücke sei laut Johnson so stark ausgeprägt, dass heute ein falsches Bild der Vergangenheit vorherrsche – eines, in dem Frauen im Kulturleben beinahe unsichtbar erscheinen. Das Gegenteil sei der Fall gewesen, denn Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunsthandwerkerinnen waren nicht Teil einer separaten Sphäre, sondern in Ausstellungen von Secession, Künstlerhaus und Galerien integriert.²²⁶ Das folgende Kapitel arbeitet heraus, wie die einzelnen Mitglieder der *Acht Künstlerinnen* ihre individuellen Werdegänge bestritten, auf welche Probleme sie dabei stießen und welche Erfolge sie feierten.

4.1 Olga Wisinger-Florian (1844-1926)

Olga Florian wurde am 1. November 1844 als einziges Kind von Franz und Anna (Nina) Florian in Wien geboren. Ihr Vater diente als k.k. Regierungsrat in der Kabinettskanzlei, während die Mutter das Leben einer bürgerlichen Hausfrau führte.²²⁷ Aufgrund der von Martinez beschriebenen „beschränkten, ja ärmlichen Verhältnisse“,²²⁸ sollte Olga eine Tätigkeit erlernen, mit der sie später ihren Lebensunterhalt bestreiten könnte. Mit 12 Jahren erhielt sie daher Zeichen- und Malunterricht bei Martin Hoch. Sie gab die Malerei jedoch nach fünf Jahren auf, um sich der Musik zuzuwenden.²²⁹ Julius Epstein erteilte dem jungen Mädchen daraufhin Klavierunterricht am Wiener Konservatorium. Diverse zeitgenössische Zeitungen bezeugen bis 1874 Florians Engagement in zahlreichen kleineren Ensembles und als Solistin in Prag, Budapest und Wien. In dem selben Jahr heiratete sie den vermögenden Apotheker Franz Wisinger und führte seither den Doppelnamen Wisinger-Florian – nach Giese vermutlich sowohl aus geschäftlichem Kalkül, als auch aufgrund emanzipatorischer Überlegungen.²³⁰ Die Ehe, aus der ein gemeinsamer Sohn hervorging, endete 1890 mit dem Tod von Franz Wisinger.²³¹

„Ein tückisches Handleiden zwang sie [. . .] der musikalischen Laufbahn zu entsagen“,²³² sodass sich schließlich zwischen 1874 und 1878 die Transformation von der Pianistin Olga

²²⁶Johnson 2012, S. 1-5.

²²⁷Baumgartner 2015, S. 327.

²²⁸Martinez 1891, S. 12.

²²⁹Martinez 1891, S. 12.

²³⁰Giese 2018a, S. 7-8.

²³¹Korotin 2016, Bd. 3, S. 1132-1133.

²³²Murau 1895, S. 121.

Florian zur Malerin Olga Wisinger-Florian vollzog.²³³ Befreit von allen wirtschaftlichen Sorgen und mit der Unterstützung ihres Mannes wollte sie fortan „nur dilettierend ihrem heißen Verlangen nach künstlerischer Bethätigung Genüge leisten“.²³⁴ Im September 1874 begann der Unterricht bei Preißberger – einem Freund der Familie –, der jedoch nur von kurzer Dauer war, denn bereits im November wechselte sie zu Melchior Fritsch.²³⁵ Nach fünf Jahren endete auch diese Ausbildung mit der Begründung, dass er „wohl Dilettanten, aber keine Künstler“ ausbilde.²³⁶ Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten ihres Mannes, wollte Wisinger-Florian sich nun zur erwerbenden Künstlerin weiterentwickeln. Im Herbst 1879 hospitierte sie in der k.k. Akademie der bildenden Künste, wo sie den dortigen Kustos August Schaeffer kennen lernte und das Angebot erhielt, in seinem Atelier zu arbeiten.²³⁷ Der Lehrerwechsel könnte von dem Kalkül möglicher Ausstellungsbeteiligungen im Künstlerhaus motiviert gewesen sein, denn Schaeffer genoss hohes Ansehen im Wiener Kulturbetrieb und war bestens vernetzt.²³⁸ Es war kein glückliches Verhältnis – Schaeffer soll potentielle Verkäufe seiner Schülerin vereitelt haben – und endete ebenfalls vorzeitig nach nur einem Jahr.

Nach der Grundausbildung bei eher konventionell, der akademischen Tradition verhafteten Künstlern, fand die bereits 36-Jährige in Emil Jakob Schindler schließlich ihren Meister. Am 6. Oktober 1880 lief die erste Unterrichtsstunde ab. Die folgende Zeit war von gegenseitiger Wertschätzung und einem intensiven Austausch mit nahezu täglichen Treffen geprägt.²³⁹ Schindler selber bezeichnete sie als „die talentierteste Schülerin, welche er je gehabt“²⁴⁰ habe. Der Stimmungsimpressionist unterrichtete sie in allen Zweigen der Malerei – sogar im Aktzeichnen.²⁴¹ Gemeinsam mit seiner Familie und seinen Schülern – dazu gehörten auch Marie Egner und Carl Moll – unternahm er regelmäßig Studienreisen und mietete 1883 das leer stehende Schloss Plankenberg bei Neulengbach.²⁴² Aufgrund ihrer großen Fortschritte und weil er sie nichts mehr lehren könne, veranstaltete der Meister am 11. April 1885 die letzte Unterrichtsstunde.

1879 präsentierte Wisinger-Florian erstmals im Wiener Kunstverein, zwei Jahre später im Künstlerhaus, wo sie fortan regelmäßig ausstellte. Als Frau konnte sie zwar das renommierte Ausstellungshaus beschicken, ihre Bilder bekamen jedoch einen schlechten Platz

²³³Giese 2018a, S. 8.

²³⁴Martinez 1891, S. 13.

²³⁵Giese 2018a, S. 15-16.

²³⁶Martinez 1891, S. 13.

²³⁷Martinez 1891, S. 14.

²³⁸Schaeffer war ab 1881 Kustos, später sogar Direktor des Kunsthistorischen Museums und von 1884 bis 1886 Vorstand im Wiener Künstlerhaus.

²³⁹Giese 2018a, S. 17-22.

²⁴⁰Tagebuch Wisinger-Florian, 05.11.1883.

²⁴¹Martinez 1891, S. 14.

²⁴²Baumgartner 2015, S. 330.

zugewiesen und sie blieb von den Eröffnungen ausgeschlossen.²⁴³ Nichtsdestotrotz gelang ihr der Durchbruch, nachdem der Kaiser sich anlässlich der Frühjahresausstellung von 1884 für ihr „Kohlfeld“ interessierte. Die Kunstwelt und Zeitungen lobten die Malerin, die nun auf internationalen Schauen in München, Prag, London, Paris und Chicago reüssierte und allerlei Preise erhielt. Neben ihrer regen Ausstellungstätigkeit errichtete sie bereits 1883 ein Schüleratelier. Sie unterrichtete unter anderem Lina Röhrer, Henriette Filtsch und Camilla Goebel-Wahl – allesamt Mitglieder im VSKW und Gäste der *Acht Künstlerinnen*²⁴⁴ – sowie die Erzherzogin Clothilde und deren Töchter.²⁴⁵

Gute Verbindungen in der Wiener Gesellschaft, zur Aristokratie und zum Kaiserhaus waren für Wisinger-Florian von großer Bedeutung. Um 1880 führte Schindler sie in diverse Kunstkreise ein. Ab den 1890er Jahren ermöglichten der frühzeitige Tod ihres Mannes und ihre finanzielle Unabhängigkeit es ihr fast täglich öffentlichen Veranstaltungen beizuwohnen und regelmäßig Soirées zu veranstalten.²⁴⁶ Zu ihren Bekannten und Freunden zählten, neben der bereits erwähnten Erzherzogin, der Prinzregent Luitpold von Bayern, Fürst Ferdinand – der spätere König von Bulgarien –, die Kunsthändler Otto Miethke und Charles Sedelmeyer, renommierte Künstler – darunter die Maler Hans Makart, Carl Moll und Rudolf Ribarz – oder die Pianisten Richard und Julius Epstein.²⁴⁷ 1885 trat sie dem VSKW bei und umgab sich bei den Vortrags- und Konzertabenden mit intellektuellen und emanzipierten Frauen wie Marie Ebner-Eschenbach, Ada Christen, Frederike Gossmann – nachmalige Gräfin Prokesch-Osten –, Mina Hoegel, Mina Kautzky sowie Bertha von Suttner, an deren Seite sie sich für die Friedensbewegung engagierte. 1887 initiierte Wisinger-Florian eine literarisch-musikalisch-künstlerische Akademie in Verbindung mit einer Gemäldeausstellung im Saal Ehrbar,²⁴⁸ 1894 übernahm sie die Funktion der Schatzmeisterin, im Jahr darauf wurde sie zur Vizepräsidentin und 1900 zur Präsidentin gewählt. Das Amt legte die Malerin erst nach 17 Jahren aus gesundheitlichen Gründen nieder.²⁴⁹ In der VBKÖ war sie ab 1912 mehrfach Ehren-, seit 1917 ordentliches Mitglied und partizipierte an mehreren Ausstellungen.²⁵⁰

Nachdem Wisinger-Florian 1900 eine Einzelausstellung bei Pisko abgehalten hatte, initiierte sie die Gruppe der *Acht Künstlerinnen*. Sie beteiligte sich an allen sechs Zusammenkünften im Salon Pisko, der Ausstellung im oberösterreichischen Kunstverein und der Präsentation bei der „Imperial Royal Austrian Exhibition“ in London. Mit mindestens

²⁴³Baumgartner 2015, S. 331.

²⁴⁴Siehe Abschnitt A.

²⁴⁵Baumgartner 2015, S. 331-333.

²⁴⁶Holaus 1999, S. 89-93.

²⁴⁷Korotin 2016, Bd. 3, S. 1132-1133.

²⁴⁸Baumgartner 2015, S. 86-87.

²⁴⁹Holaus 1999, S. 92.

²⁵⁰Lackner gibt Ausstellungsbeteiligungen von 1910, 1913, 1916, 1917, 1930 und 1960 in der VBKÖ an. Wobei der Katalog „Die Kunst der Frau“ Wisinger-Florian nicht auflistet, siehe Lackner 2017, S. 458 und Kat. Ausst. Kunst der Frau.

70 Exponaten²⁵¹ war sie die am stärksten vertretende Künstlerin. Die erste Ausstellung beschickte sie mit 14,²⁵² die zweite mit mehr als einem Dutzend Arbeiten.²⁵³ Der Linzer Katalog listet fünf, 1904 waren acht, 1906 neun und 1909 lediglich vier Werke, 1912 abermals 14 Malereien bei Pisko präsentiert. Für die „Imperial Royal Austrian Exhibition“ stellte sie drei Gemälde zur Verfügung. Dabei handelte es sich ausschließlich um Ölbilder – größtenteils Landschaften.²⁵⁴

Einige der Ausstellungsstücke können anhand von Werktiteln, Datierungen und Beschreibungen aus Primärquellen sicher, andere mutmaßlich identifiziert werden. So findet sich der 1901 und 1912 ausgestellte „Teufelsfelsen bei Hartenstein“ (Abb. 9) heute in der Sammlung des Landesmuseums Niederösterreich. Die österreichische Galerie Belvedere besitzt einen um 1900 gemalten „Ententeich“ (Abb. 7), welcher wahrscheinlich bei der dritten Ausstellung gezeigt wurde, einen 1906 angekauften „Feldblumenstrauß“ (Abb. 6) sowie das um 1900 gemalte Gemälde „Blühender Mohn“ (Abb. 8), das 1906 bei Pisko und womöglich auch 1902 im oberösterreichischen Kunstverein – dort allerdings als „Mohnfeld“²⁵⁵ – zu sehen war. Die 1902 bei Pisko exponierte „Landstraße mit Lokomotive“, beziehungsweise „Pappelallee“, befindet sich heute im Leopoldmuseum unter dem Titel „Landschaft mit Eisenbahn“ (Abb. 12). Wisinger-Florian malte bereits 1899 eine Version dieses in Zeitungsberichten genau beschriebenen Bildes – jedoch ohne Eisenbahn (Abb. 13). 1901 machte „Colbert auf Els“²⁵⁶ ein Angebot und kaufte schließlich „das Elser Haus“,²⁵⁷ bei dem es sich vermutlich um den mit 1900 datierten „Tümpel in Els“ (Abb. 14) handelt. Zu dem 1906 zur Schau gestellten Gemälde „Oktoberschnee“ liegt eine Abbildung mit passender zeitlicher Einordnung vor (Abb. 20). Zu der 1902 bei Pisko gezeigten Landschaft „Apfelbäume in Blüte“ gibt es ein ähnlich betitelttes Ölbild (Abb. 17). Die 1904 katalogisierten Exponate „Platanenallee aus dem Parke Sr. kaiserl. Erzherzogs Josef“ und „Veilchen“ stimmen möglicherweise mit der „Platanenallee Seiner kaiserlichen Hoheit Erzherzog Josef in Alscuth“ von 1903 (Abb. 16) und dem „Veilchenstrauß“ (Abb. 21), die 1909 verzeichneten Darstellungen „Park in Euxynograd“ und „Terrasse in Monte Carlo“ mit der um 1907 gemalten „Ulmenallee in Euxynograd“ (Abb. 22) und dem „Park in Monte Carlo“ (Abb. 23) überein. Die Arbeiten „Kornfeld“ und „Kornfeld bei heraufziehendem Gewitter“ aus der dritten und vierten Ausstellung entsprechen gegebenenfalls dem um 1900 entstandenen „Kornfeld“ (Abb. 19). Die „Linzer Tagespost“ erwähnt überdies für

²⁵¹Möglicherweise waren es sogar mehr, da die Kataloge von 1901 und 1902 aus Primärquellen rekonstruiert wurden.

²⁵²Neue Freie Presse 01.02.1901, S. 2.

²⁵³Arbeiter-Zeitung 05.01.1902, S. 7.

²⁵⁴Kat. Ausst. Pisko 1904; Kat. Ausst. Pisko 1906; Kat. Ausst. Pisko 1909; Kat. Ausst. Pisko 1912, Kat. Ausst. Oberösterreichischer Kunstverein 1902 und Kat. Ausst. Imperial Royal Austrian Exhibition 1906. Siehe auch Abschnitt A, Abschnitt B.1 und Abschnitt B.2.

²⁵⁵Lychdorff 1902, S. 1.

²⁵⁶Tagebuch Wisinger-Florian, 13.01.1901.

²⁵⁷Tagebuch Wisinger-Florian, 16.01.1901.

die Exposition im oberösterreichischen Kunstverein einen „Krautacker“, welcher „im Jahre 1897 mit der goldenen Medaille ausgezeichnet“²⁵⁸ wurde und möglicherweise mit dem im Wien Museum befindlichen „Kohlfeld“ (Abb. 15) kongruiert. Der 1904 und 1906 gezeigte „Frühling“ könnte mit einem 1901 datierten Stück aus einer Privatsammlung (Abb. 24) ident sein. Zu dem 1912 präsentierten Werk „Im Garten“ existiert – neben unzähligen weiteren Gartendarstellungen im Œuvre der Künstlerin – eine Abbildung mit gleicher Bezeichnung (Abb. 25). Das Ölgemälde „In den Donauauen“ stellte Wisinger-Florian 1906 sowohl dem Salon Pisko, als auch der „Imperial Royal Austrian Exhibition“ zur Verfügung. „Donauauen in Grafenegg“ (Abb. 26) und „An den Donauauen (Föhrenallee)“ (Abb. 27) heißen zwar annähernd gleich, sind jedoch zeitlich später eingeordnet.

Bei anderen Exponaten kommen, aufgrund sehr ähnlicher Titel oder Sujets, mehrere Bilder in Frage. Dazu zählen die Arbeiten „Lilien“ (Abb. 28 und Abb. 29) und „Fürstenweg in Raitz“ (Abb. 30, Abb. 32 und Abb. 31). Vergleichbare Bezeichnungen zu dem 1901 ausgestellten „Rosengarten“ weisen die Darstellungen „Im Rosengarten“ (Abb. 10) und „Rosengarten in Grafenegg“ (Abb. 11) auf, beide sind allerdings später datiert. Im darauf folgenden Jahr waren ebenfalls „Rosen“ bei Pisko zu sehen, womöglich kongruent mit dem 1895 entstandenen „Rosenstrauß“ (Abb. 18). Für den „Vorfrühling“ liegen hingegen zwei fast idente Fotografien, die vermutlich das gleiche Bild zeigen, vor (Abb. 33 und Abb. 34). Um die 1902 eingesandten Bilder „Herbstlandschaft“, „Buchenallee im Parke von Grafenegg“ und die 1904 gezeigte „Buchenallee im Spätherbst“ zu bestimmen, könnten die Werke „Novembersonne“ (Abb. 35) und „Herbststudie“ (Abb. 36) sowie verschiedene Versionen von „Fallendes Laub“ (Abb. 38, Abb. 39 und Abb. 40) herangezogen werden. Die erste Fassung von „Fallendes Laub“ (Abb. 37) veräußerte die Malerin bereits 1900 im Rahmen ihrer Einzelpräsentation bei Pisko. Zur zweiten gibt es keine Abbildung – sie gilt als verschollen. Das dritte Bild (Abb. 38) wurde im März 1902 im Münchener Kunstverein verkauft und käme daher lediglich für die Landschaften aus der zweiten Ausstellung in Frage. Zwei Fassungen sind sogar in Grafenegg entstanden, laut Giese sind diese allerdings von 1903 – folglich zu spät für die 1902 präsentierte „Buchenallee im Parke von Grafenegg“.²⁵⁹ Bei generischen Titeln wie „Bauernhaus“, „Blumenstücke“, „Am Bache“ oder „Im Walde“ lassen sich keine Zuschreibungen vornehmen. Der „Friedhof in Lovrana“ wird in Kendes Nachlass genannt, jedoch ohne Abbildung.²⁶⁰

Ab 1908 verschlechterte sich Wisinger-Florians Gesundheitszustand zunehmend. 1912 fand nicht nur die letzte Ausstellung der *Acht Künstlerinnen*, sondern auch Wisinger-Florians letzte Sitzung als Präsidentin des VSKW statt. Sie zog sich in ihr Landhaus in Grafenegg zurück, verlor aufgrund eines Tumors ihr Augenlicht und verstarb schließlich

²⁵⁸Lychdorff 1902, S. 1.

²⁵⁹Giese 2018a, S. 117-119.

²⁶⁰Kende 1926, S. 11-13.

am 27. Februar 1926.²⁶¹ Olga Wisinger-Florian zählte zu den bedeutendsten weiblichen Künstlerpersönlichkeiten ihrer Zeit und gilt bis heute als wichtige Vertreterin des Stimmungsimpressionismus. Ihre Werke sind in allen großen österreichischen Sammlungen vertreten: Österreichische Galerie Belvedere, die Landesmuseen von Nieder- und Oberösterreich, Neue Galerie Graz und die Sammlung Leopold. Frühe Ansichten von Alleen, Gärten oder Feldern zeigen starke Ähnlichkeiten zu Arbeiten Schindlers, von dem sie sich ab 1884 löste. In späteren Jahren verwendete sie zunehmend reine, pastos auf die Leinwand gespachtelte Farben, die expressionistische Tendenzen erkennen lassen.²⁶²

4.2 Bertha von Tarnóczy (1846-1936)

Bertha von Tarnóczy wurde am 01. April 1846 in Innsbruck als Abkömmling eines alten ungarischen Adelsgeschlechts geboren. Ihr Vater war k.k. Hofrat Karl Ludwig Tarnóczy-Sprinzenberg, ihr Cousin zweiten Grades der Landschaftsmaler Eugen von Tarnóczy.²⁶³ Die Familie wechselte häufig den Wohnort – so lebte Bertha zeitweise im Kloster Sacre Coeur in Riedenburg am Bodensee. Laut Murau habe Tarnóczy sich durch einen Zufall der Malerei zugewendet: Die befreundete Baronin von Kreuthner bat sie, bei ihrer Mutter – der Präsidentin von Schwabenau – Unterricht zu nehmen. Die Malstunden fanden in Linz statt und dienten hauptsächlich der gemeinsamen Zerstreung. Anlässlich Tarnóczys Salzburgreise im Oktober 1875 stellte Schabenau ein Empfehlungsschreiben an den Maler Hansch aus. Nachdem Tarnóczy sich daraufhin bei Hansch im Kopieren geübt hatte, forderte dieser sie auf, sich in München weiterzubilden, denn „er selbst sei ein alter Maler, ihr Talent bedürfe aber der modernen Schule.“²⁶⁴ Da Bertha zunächst ihren kranken Onkel, den Erzbischof, pflegen musste, ging sie erst 1877 in die Kunstmetropole. Dort besuchte sie ein Jahr die weibliche Abteilung der Kunstgewerbeschule, ein weiteres Jahr malte sie bei der schwedischen Künstlerin Jeanne Bauk und absolvierte schließlich eine vierjährige Lehre bei Theodor Her.²⁶⁵

1882 initiierte Tarnóczy den *Münchener Künstlerinnen-Verein*, aus dem später die Damenakademie hervorging²⁶⁶: „Durchdrungen von der Nothwendigkeit einer Malerinnenschule in München wurde sie Mitglied eines aus zwölf Damen bestehenden Komités, das sich die Gründung einer derartigen Schule zur Aufgabe machte.“²⁶⁷ Sie selber musste München jedoch 1886 aufgrund familiärer Pflichten verlassen. Zurück in Wien studierte sie zwei weitere Monate bei Emil Jakob Schindler. Erst nach dem Tod ihres Vaters 1888

²⁶¹Baumgartner 2015, S. 339-340.

²⁶²Korotin 2016, Bd. 3, S. 1132-1133.

²⁶³Wöhler 2000, S. 156.

²⁶⁴Murau 1895, S. 111.

²⁶⁵Murau 1895, S. 109-111.

²⁶⁶Baumgartner 2015, S. 86-87.

²⁶⁷Murau 1895, S. 111.

und ihrer Mutter 1890 konnte sie sich frei entfalten. Sie erteilte Malunterricht und verbrachte die Sommermonate auf den Gütern ihrer Schülerinnen in Ungarn und Siebenbürgen. Darüber hinaus bereiste sie Holland, Italien,²⁶⁸ Paris und Nordfrankreich.²⁶⁹ Aus ihrer Studienzeit in München kannte Tarnóczy außerdem die Künstlerkolonie Dachau, wo sie bei Adolf Hölzel lernte.²⁷⁰

Ende Oktober 1898 ließ sie sich in Linz nieder und übernahm die Malschule der kürzlich verstorbenen Michaela Pfaffinger.²⁷¹ Pfaffinger hatte die Lehranstalt zwei Jahre zuvor in den Räumlichkeiten des oberösterreichischen Kunstvereins an der Ecke Pfarrplatz 13/Graben 2 eingerichtet.²⁷² In der viel beachteten, vorwiegend von Frauen besuchten Einrichtung wurde das Kopieren prinzipiell vermieden, eigenständiges Komponieren hingegen gefördert.²⁷³ Ende des Jahres 1900 zog die Schule in die geräumigere Lokalität in der Bethlehemstraße 20 um.²⁷⁴ Schwerpunkt des Unterrichts, der ohne Stundenzwang und ganztägig an sämtlichen Wochentagen abgehalten wurde, war die Landschaftsmalerei. Zusätzlich konnten die Mädchen Stilleben- sowie Porträt- und figurale Motive mittels wechselnder Modelle erproben.²⁷⁵ Von Ende Dezember 1899²⁷⁶ bis Mitte Januar 1900 veranstaltete Tarnóczy im Linzer Museum Francisco Carolinum erstmals „eine Ausstellung theils eigener Arbeiten, theils Arbeiten ihrer Schülerinnen“.²⁷⁷ In den folgenden Jahren fanden derartige Schauen regelmäßig statt.²⁷⁸ Tarnóczy – „redlich bemüht jeden einzelnen ihrer Schüler und Schülerinnen die Individualität zu erhalten“²⁷⁹ – zählte zu den bekanntesten Kunstpädagoginnen ihrer Zeit, bis sie ihre Tätigkeit schließlich 1912 beendete.²⁸⁰

Die Malerin stellte ab den 1880er Jahren regelmäßig im Salzburger,²⁸¹ im oberösterreichischen²⁸² und vereinzelt im böhmischen,²⁸³ im österreichischen²⁸⁴ und im Badener Kunstverein²⁸⁵ aus. Ihre Werke waren außerdem im Wiener Künstlerhaus,²⁸⁶ in Berlin²⁸⁷

²⁶⁸Murau 1895, S. 111-112.

²⁶⁹Linzer Volksblatt 09.10.1900, S. 4; Bina/Fellner 2022, S. 19.

²⁷⁰Nagl 2022, S. 104-106.

²⁷¹Linzer Tages-Post 14.10.1898, S. 4.

²⁷²Hack 2004, S. 89-90.

²⁷³Nagl 2022, S. 104.

²⁷⁴Linzer Volksblatt 09.10.1900, S. 4.

²⁷⁵Linzer Tages-Post 24.09.1911, S. 19; Linzer Tages-Post 29.10.1904, S. 5.

²⁷⁶Linzer Volksblatt 22.12.1899, S. 4.

²⁷⁷Linzer Tages-Post 06.01.1900, S. 2.

²⁷⁸Linzer Volksblatt 27.10.1901, S. 4; Linzer Tages-Post 29.10.1904, S. 5; Linzer Tages-Post 24.10.1906, S. 5; Linzer Tages-Post 26.10.1909, S. 5 und Linzer Tages-Post 28.12.1912, S. 5.

²⁷⁹Linzer Tages-Post 26.10.1909, S. 5.

²⁸⁰Gruber 2013.

²⁸¹Gruber 2013; Salzburger Chronik 26.02.1881, S. 2; Salzburger Chronik 16.09.1883, S. 3.

²⁸²Linzer Tages-Post 26.09.1880, S. 3; Bina/Fellner 2022 S. 191; Heilingbrunner 2001a, S. 122.

²⁸³Prager Tagblatt 24.10.1882, S. 11; Prager Tagblatt 09.06.1883, S. 2.

²⁸⁴Allgemeine Kunst-Chronik 26.06.1886, S. 527.

²⁸⁵Badener Zeitung 18.04.1906, S. 3; Badener Zeitung 03.08.1918, S. 2; Badener Zeitung 20.07.1919, S. 3.

²⁸⁶Murau 1895, S. 112; Neues Wiener Tagblatt 04.08.1885, S. 6; Sokal 1893, S. 7; Ostdeutsche Rundschau 12.04.1896, S. 6.

²⁸⁷Wiener Allgemeine Zeitung 06.08.1893, S. 7.

und in Brünn²⁸⁸ zu sehen. 1910 beteiligte sie sich gemeinsam mit Egner, Eschenburg, Wisinger-Florian und einigen ihrer Stammgäste an der Präsentation im Neuen Frauenklub,²⁸⁹ 1917 an der Kunstschau des Österreichischen Künstlerbundes in der Galerie Wawra²⁹⁰ und zwischen 1921 und 1930 nahm sie wiederholt an den Schauen der VBKÖ teil.²⁹¹ Sie wurde 1885 auf der Landesausstellung in Budapest und 1891 auf der Ausstellung in Agram mit dem Ehrendiplom ausgezeichnet.²⁹²

Tarnóczy war mit mindestens 36 Arbeiten bei allen Präsentationen der *Acht Künstlerinnen* vertreten. Für die Ausstellungen von 1901 und 1902 in Wien konnten jeweils zwei Werke rekonstruiert werden. Der Katalog des oberösterreichischen Kunstvereins listet fünf, die Pisko-Kataloge von 1904, 1906 und 1909 nennen je vier oder fünf, der Katalog der „Imperial Royal Austrian Exhibition“ drei Exponate. 1912 sandte Tarnóczy elf Bilder ein. Zumeist handelte es sich um Ölmalereien, vereinzelt exponierte sie Zeichnungen, Radierungen und einmalig ein Temperabild. Bewundert werden konnten ausschließlich Landschaften, darunter einige Seestücke, sowie Darstellungen von Häfen und Städten – oftmals Eindrücke ihrer Reisen aus Italien, Kroatien, Frankreich und Deutschland.²⁹³ Bildidentifikationen fallen aufgrund der wenigen bekannten Gemälde schwer. Sicher zuordenbar ist lediglich „Das Gässchen in Malcesine“ (Abb. 126), welches 1906 bei Pisko für die kaiserliche Sammlung angekauft wurde. Das 1906 und 1909 präsentierte „Hafenbild aus Malcesine“ stimmt gegebenenfalls mit „Malcesine (Gardasee)“ (Abb. 127) überein. Darstellungen aus Dachau (Abb. 129) und Ragusa (Abb. 128), die sich heute im Linzer Stadtmuseum Nordico befinden, könnten mit „Ein stiller Abend in Dachau“ und „Fort Loreneo (Ragusa)“ ident sein. Da einige Arbeiten von 1901 elf Jahre später erneut in Piskos Galerie zu sehen waren und Tarnóczy im Sommer 1900 eine Nordfrankreichreise unternahm,²⁹⁴ ist anzunehmen, dass neben „Hafen von Concarneau“ und „Einfahrende Schiffe“ auch „Abend im Hafen von Concarneau“, „Morgen in Concarneau“ und „Brandung“ 1901 ausgestellt waren. Ebenfalls wiederholt exponiert wurden die „Zypressen am Gardasee“, nämlich im Januar 1906 bei Pisko und wenige Monate später auf der „Imperial Royal Austrian Exhibition“.

In künstlerischen und emanzipatorischen Kreisen bestens vernetzt, pflegte Tarnóczy gute Verbindungen zur Künstlerkolonie Dachau. So vermittelte ihr Adolf Hölzel nach dem überraschenden Ableben Pfaffingers die Leitung der Linzer Malschule.²⁹⁵ Neben ihrem Engagement in Linz, im Münchener Künstlerinnen-Verein und bei den *Acht Künstlerinnen*,

²⁸⁸Neue Freie Presse 24.04.1898, S. 9.

²⁸⁹Neues Wiener Journal 07.04.1910, S. 8.

²⁹⁰Oesterreichische Volkszeitung 29.05.1917, S. 2.

²⁹¹Bina/Fellner 2022, S. 191.

²⁹²Murau 1895, S. 112.

²⁹³Kat. Ausst. Pisko 1904; Kat. Ausst. Pisko 1906; Kat. Ausst. Pisko 1909; Kat. Ausst. Pisko 1912, Kat. Ausst. Oberösterreichischer Kunstverein 1902 und Kat. Ausst. Imperial Royal Austrian Exhibition 1906. Siehe auch Abschnitt A, Abschnitt B.1 und Abschnitt B.2.

²⁹⁴Linzer Volksblatt 09.10.1900, S. 4.

²⁹⁵Fellner 2022, S. 46-47.

war sie von 1885 bis 1927 als Mitglied im VSKW – über viele Jahre sogar als Revisorin und im Ausschuss – tätig.²⁹⁶ Auch im oberösterreichischen Kunstverein wurde sie 1902 in den Ausschuss gewählt²⁹⁷ und organisierte zusammen mit Agathe Schwabenau – Mitbegründerin und Schülerin der Malschule Linz – verschiedene Ausstellungen.²⁹⁸ Überdies trat sie 1909 dem *Verein für Fraueninteressen* bei²⁹⁹ und war erst außerordentliches, von 1923 bis 1932 dann ordentliches Mitglied in der VBKÖ.³⁰⁰

Bekanntheit erlangte sie vor allem durch ihre stimmungsvollen Landschaften, sie malte aber auch Stillleben und Porträts.³⁰¹ Inspiration für ihre Natur- und Architekturansichten schöpfte sie aus regelmäßigen Studienreisen (Abb. 131, Abb. 132, Abb. 133, Abb. 134, Abb. 135). So verbrachte sie die Sommer unter anderen in Dalmatien, Norditalien – insbesondere am Gardasee – Tirol und Frankreich.³⁰² Tarnóczy fertigte Arbeiten in Öl, Tempera, Aquarell³⁰³ und teilweise Radierungen (Abb. 130) an. Heute befindet sich nur ein Werk von ihr in der österreichischen Galerie Belvedere (Abb. 126), andere sind im Kunsthandel, in Privatsammlungen oder der Verbleib ist unbekannt.

4.3 Marie Müller (1847-1935)

Marie Müller wurde am 10. Juli 1847 als zweitjüngste Tochter von Leopold Franz Müller und seiner Frau Josefa Bichler in Wien geboren. Sie hatte vier Schwestern – Louise, Josefine, Amalie und Bertha – und einen älteren Bruder namens Leopold Carl, der als „Orientmüller“ Bekanntheit erlangte. Die jüngere Schwester Bertha sowie Josefines Mann Eduard Swoboda und ihre Kinder Rudolf und Josefine widmeten sich ebenfalls der Malerei. So wuchsen die Geschwister Müller in bescheidenen Verhältnissen einer künstlerisch interessierten Familie heran. Leopold Carl begann 1851 sein Studium an der Akademie der bildenden Künste. Studienfreunde wie Michael Rieser (1828-1905) und Ferdinand Laufberger waren fortan häufig im Haus der Familie.

1872 – Marie war bereits 25 Jahre alt – nahm sie an dem von Rieser geleiteten Vorbereitungskurs der Kunstgewerbeschule für Figurales Zeichnen teil. Im darauf folgenden Jahr wechselte sie in Laufbergers *Fachschule für Figurales Zeichnen und Malen*. Für die Schuljahre 1875 bis 1877 erscheint Marie Müller vorübergehend nicht mehr als Schülerin. Wahrscheinlich zwangen gesundheitliche Probleme sie zu einer Pause. Sie zeichnete zu dieser Zeit fallweise für Rudolf Eitelberger, der nicht nur Direktor des Österreichischen

²⁹⁶Baumgartner 2015, S. 382.

²⁹⁷Linzer Volksblatt 13.03.1902, S. 4.

²⁹⁸Nagl 2022, S. 105.

²⁹⁹Linzer Tages-Post 24.04.1909, S. 5.

³⁰⁰Tarnóczy stellte 1916, 1919, 1921, 1923, 1925, 1926, 1930 mit der VBKÖ aus, Lackner 2017, S. 453.

³⁰¹Murau 1895, S. 111-112.

³⁰²Linzer Tages-Post 28.12.1912, S. 5.

³⁰³Vollmer 1938, S. 447.

Museums für Kunst und Industrie, sondern auch Leopold Carls wichtigster Förderer war. 1878 trat ihr Bruder seine Professur an und sie erteilte Zeichenunterricht – vermutlich ebenfalls an der Kunstgewerbeschule. Schließlich verließ Marie Müller 1880 die Lehranstalt. Ihre jüngere Schwester Bertha frequentierte zwei Jahre die Vorbereitungsschule, ohne jedoch in eine Fachklasse aufzusteigen. Nach dem Studium arbeiteten die Schwestern als Porträtmalerinnen und konnten dafür zwischen 1880 und 1890 den Vorraum von Leopold Carls Akademieatelier am Schillerplatz (Abb. 58 und Abb. 59) nutzen. Sie erfuhren Förderung durch August von Pettenkofen – ein Freund ihres Bruders –, der die Schwestern nach seinem Tod sogar als Universalerbinnen einsetzte. Bis 1902 bezogen Marie und Bertha ein eigenes mit zwei Räumen ausgestattetes Atelier an der Akademie (Abb. 60 und Abb. 61). 1898 wechselten sie die Räumlichkeiten ein letztes Mal innerhalb der Institution, bis auch diese ihnen 1901 gekündigt wurden. Sie fanden in der Köstlergasse 10 im vierten Bezirk eine neue Arbeitsstätte, die sie 1903 mit einem Publikumsbesuch im Rahmen der Wiener Kunstwanderungen einweihten.

Neben ihrer Tätigkeit als Porträtistin beschickte Marie Müller in- und ausländische Schauen. Nachdem sie 1883/1884 ihren Bruder auf dessen achter Kairoreise begleitet und dort einige Porträts und Studienköpfe der Volkstypen (Abb. 42, Abb. 43 und Abb. 44) sowie Interieurs gemalt hatte, präsentierte sie 1885 erstmals in der Öffentlichkeit. Dabei handelte es sich um das Porträt „Cairene Maiden“, welches in der „Annual Exhibition“ der *French Gallery* in London zusammen mit 22 Gemälden ihres Bruders zu sehen war. Bedingt durch diesen Erfolg wuchs die Anzahl an Porträtaufträgen aus der Wiener Gesellschaft. 1886 feierte die Künstlerin ihr Debut auf der Jahres-Ausstellung des Künstlerhauses mit sieben Ölbildnissen. Anschließend wurden drei Bilder in Berlin gezeigt und Marie Müller erhielt den Auftrag die Schriftstellerin Betty Paoli darzustellen. Fortan sandte sie regelmäßig Ölmalereien, Aquarellminiaturen auf Elfenbein (Abb. 47), Pastellbildnisse und Kostümstudien (Abb. 45) an das Künstlerhaus. 1888 kaufte der Kaiser sogar zwei ihrer in Kairo entstandenen Studienköpfe. 1891 beteiligte sie sich an der Internationalen Jubiläums-Ausstellung in Berlin und 1892 wurde auf der Internationalen Kunstausstellung in München erstmals ihr von der Stadt Wien in Auftrag gegebenes Porträt der Dichterin Marie Ebner-Eschenbach exponiert. Sie erhielt 1892 auf der Internationalen Aquarell-Ausstellung in Dresden die Auszeichnung Ehrendiplom und 1893 auf der Weltausstellung in Chicago eine Medaille. In den folgenden Jahren stellte sie erneut in München und Berlin aus, nahm jedoch nicht an der 1900 veranstalteten Pariser Weltausstellung teil.³⁰⁴

Bei der Gründung der *Acht Künstlerinnen* war Marie bereits über 50 Jahre alt. Sie wirkte bis auf 1909 – es mangelte ihr und Bertha in diesem Jahr an Neuem –³⁰⁵ an allen Präsentationen im Salon Pisko, im oberösterreichischen Kunstverein und an der „Imperial

³⁰⁴Zemen 2003, S. 1-9.

³⁰⁵Zemen 2003, S. 8.

Royal Austrian Exhibition“ mit. Ihr Bedauern bezüglich der einmaligen Nicht-Teilnahme drückte sie in einem Brief an Ebner-Eschenbach aus: „So gerne hätten Berta und ich uns daran beteiligt – bis zum letzten Moment haben wir gehofft wenigstens je einen Studienkopf zu diesem Termin fertig zu bringen aber Pechvögel wie wir sind, hatten wir bis zum letzten Moment nur mit Hindernissen zu kämpfen gehabt. Spital, schlecht brennende Öfen, daß wir nicht arbeiten konnten u.s.w.“.³⁰⁶ In den anderen sieben Ausstellungen konnten insgesamt 29 Werke, fünf für 1901, je drei in der Linzer Ausstellung und der „Imperial Royal Austrian Exhibition“, je vier für 1902, 1904 und 1912 und sieben für 1906 nachgewiesen werden. Wobei 1906 zwei nicht im Katalog aufgeführte Bildnisse – „Dame in schwarz“ sowie „Die Tochter des Herrn von Schoeller“ – Erwähnung finden.³⁰⁷ 1901 und 1912 waren „eine Reihe Miniaturen“ (Abb. 46),³⁰⁸ deren genaue Anzahl sich nicht bestimmen lässt, ausgestellt. Gezeigt wurden ausschließlich Porträts und Studienköpfe zumeist in Öl oder Pastell.³⁰⁹ Aufgrund nur weniger Reproduktionen von Müllers Bildern erwiesen sich eindeutige Identifikationen als schwierig. Auffallend oft waren Darstellungen der Schriftstellerin Ebner-Eschenbach zu sehen. Bei der ersten Schau wird es sich um das 1891 angefertigte Porträt (Abb. 48) handeln. Im Herbst 1901 schuf Müller ein Pastell (Abb. 49) und ein ganzfiguriges Ölbild (Abb. 50) von ihrer Freundin. Letzteres war erstmals 1902 und womöglich abermals 1912 bei Pisko zu bewundern. 1912 könnte aber auch die 1911/1912 erstellte und von Eschenbachs Bruder Victor Dubsy in Auftrag gegebene Kopie exponiert worden sein.³¹⁰ Ferner zeigte Müller 1901 einen Mädchenkopf mit aufgelöstem Haar und 1912 einen „Studienkopf“, welche der Beschreibung nach womöglich mit sich auf dem Kunstmarkt befindlichen Porträts übereinstimmen (Abb. 51 und Abb. 52). Offensichtlich war Müllers Engagement bei den *Acht Künstlerinnen* nicht finanziell motiviert. Zwar gelang es ihr 1902 ein „Mädchenbildnis“ an das Unterrichtsministerium zu veräußern, 1904 und 1906 stand jedoch keines ihrer Ausstellungsstücke zum Verkauf.³¹¹ Zudem verwendete Müller mitunter Altbekanntes wie die bereits erwähnten Darstellungen von Ebner-Eschenbach, das „Damenbildnis“ von 1901, welches mit ihrem letzten im Künstlerhaus präsentierten Werk kongruiert, oder das Pastellporträt des General Slatin Pascha, das nicht nur bei der „Imperial Royal Austrian Exhibition“, sondern bereits 1900 bei der Jahresausstellung im Künstlerhaus zu sehen war.³¹² Auch Marias Schwester Bertha und ihre Nichte Josefine Swoboda waren wiederholt Gäste der *Acht Künstlerinnen*.

³⁰⁶Müller an Ebner-Eschenbach, 07.01.1909, IN.57.407, zit. nach, Zemen 2003, S. 184.

³⁰⁷Wiener Hausfrauen-Zeitung 07.01.1906, S. 35; Liebwein 1906, S. 18.

³⁰⁸Diese oder eine ähnliche Miniatur könnte ausgestellt worden sein.

³⁰⁹Kat. Ausst. Pisko 1904; Kat. Ausst. Pisko 1906; Kat. Ausst. Pisko 1909; Kat. Ausst. Pisko 1912, Kat. Ausst. Oberösterreichischer Kunstverein 1902 und Kat. Ausst. Imperial Royal Austrian Exhibition 1906. Siehe auch Abschnitt A, Abschnitt B.1 und Abschnitt B.2.

³¹⁰Zemen 2003, S. 207.

³¹¹Kat. Ausst. Pisko 1904; Kat. Ausst. Pisko 1906

³¹²Zemen 2003, S. 6-7.

Abgesehen von ihren Aktivitäten im Rahmen der *Acht Künstlerinnen*, beschickte die Porträtistin 1908 die Österreichische Jubiläums-Kunstaussstellung³¹³ und bis 1914 das Künstlerhaus.³¹⁴ Dem 1910 gegründeten VBKÖ trat sie jedoch nicht mehr bei. Die Einladung zu „die Kunst der Frau“ lehnte Müller zunächst „mit der Entschuldigung, schon einer Vereinigung anzugehören“³¹⁵ dankend ab, zeigte dann aber doch Interesse an einer Beteiligung. Allerdings wies die Jury sämtliche Einsendungen zurück, wohl auch weil sie für die Retrospektive noch nicht bekannt genug und für folgende Ausstellungen mit ihren Miniaturporträts zu konservativ war.³¹⁶ Im Rahmen der „Gedenkausstellung Leopold-Carl Müller 1834-1892“ waren 1932 in der Galerie Neumann & Salzer letztmals Stücke aus der Kollektion Bertha und Marie Müller ausgestellt. Grund für Maries abnehmende Aktivitäten war womöglich ihr ab 1900 schlechter werdender gesundheitlicher Zustand, welcher sie trotz wiederholter Kuraufenthalte phasenweise zur Arbeitsunfähigkeit zwang. Ab 1910 litt die Künstlerin zudem an chronischen Augenbeschwerden. 1917 nahmen die Schwestern Müller Kontakt zum Kunstkritiker Adalbert F. Seligmann auf, um bei diesem eine Biographie ihres Bruders zu erwirken. Nachdem sie in Folge der Inflation in den 1920er Jahren ihr Vermögen verloren, übereigneten sie einen Teil von Leopold Carls Arbeiten an das Historische Museum der Stadt Wien und verkauften andere an den Kunsthändler Otto Kallier-Nirenstein. 1932 veräußerte Marie Müller sogar ihre Korrespondenz mit Marie Ebner-Eschenbach an die Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Am 31. März 1935 verstarb sie im Alter von 88 Jahren, Bertha folgte ihr zwei Jahre später.³¹⁷

Marie Müller gehörte um die Jahrhundertwende zu den bedeutendsten Wiener Porträtistinnen und malte Persönlichkeiten des Kunst- und Wirtschaftslebens und des Adels.³¹⁸ Mit der Schriftstellerin Marie Ebner-Eschenbach, welche 1885 den VSKW gründete – verband sie eine langjährige Freundschaft. Es ist jedoch unklar, ob Marie Müller dem Verein angehörte.³¹⁹ In ihrer Malweise unterschied sie sich kaum von ihrer Schwester³²⁰ und orientierte sich nach eigener Aussage an der Lehre ihres Bruders: „Trachte der Natur so nahe als möglich zu kommen, suche das Schöne heraus“.³²¹ Das von Zemen erstellte Werkverzeichnis beinhaltet 92 Nummern – 77 Porträts, zwölf Orientbilder und drei Interieurs. Der Aufenthaltsort ist größtenteils unbekannt oder in Privatbesitz. Zwei von den drei Bildnissen der Marie Ebner-Eschenbach sowie weitere Porträts (Abb. 53, Abb. 54, Abb. 55, Abb. 56, Abb. 57) befinden sich heute im Wien Museum.³²²

³¹³Korotin 2016, Bd. 2, S. 2326.

³¹⁴Zemen 2003, S. 8-10.

³¹⁵Müller an Ebner-Eschenbach, 08.08.1910, IN.57.415, zit. nach, Zemen 2003, S. 193.

³¹⁶Zemen 2003, S. 194-196.

³¹⁷Zemen 2003, S. 8-10.

³¹⁸Korotin 2016, Bd. 2, S. 2326.

³¹⁹Zemen 2003, S. 124.

³²⁰Neue Freie Presse 21.02.1903, zit. nach, Zemen 2003, S. 142.

³²¹Müller an Moritz Necker, 14.08.1902, I.N. 135.723, zit. nach, Zemen 2003, S. 138.

³²²Zemen 2003, S. 249-256.

4.4 Marie Egner (1850-1940)

Marie Egner wurde am 25. August 1850 in Radkersburg in der Steiermark geboren. Ihr Vater war Oberförster im Dienste des Fürsten Liechtenstein. Sie verbrachte ihre Kindheit und Jugend in Neuwaldegg bei Wien, die Sommer im Salzkammergut. Mit 15 Jahren übersiedelte sie mit ihrer Familie schließlich nach Graz.³²³ Als Heranwachsende erhielt Egner zunächst Klavierunterricht und besuchte die Klasse von Hermann Königsbrunn an der Grazer Landeszeichenakademie, „wo sie vorerst nach Vorlagen zeichnete, dann alte Meister kopierte und im Sommer nach der Natur landschaftliche Zeichenstudien machte.“³²⁴ Nach sechs Jahren an der öffentlichen Lehranstalt lernte sie Nina von Budinszky kennen, die sie 1872 animierte mit ihr nach Düsseldorf zu gehen, um bei Carl Jungheim zu studieren. Bis 1875 setzte Egner sich unter Jungheims Anleitung mit der Ölmalerei auseinander. Ende desselben Jahres bezog sie ihr Atelier in Wien, wo sie mit Unterrichten und Auftragsarbeiten ihren Lebensunterhalt bestritt. Schließlich konnte sie genug Geld für die Fortsetzung ihrer Ausbildung akquirieren³²⁵ und nahm vermutlich ab Herbst 1880 bei Emil Jakob Schindler Privatunterricht.³²⁶ Auf dessen Schloss Plankenberg begann „sie sich an regnerischen Tagen auch der Blumenmalerei zuzuwenden [. . .], während sie früher nur Landschaften gemalt hatte.“³²⁷ Egner selber berichtete begeistert von dieser Zeit und ihrem Meister, der ihr zum künstlerischen Durchbruch verhalf.³²⁸ Nachdem sie sich von Schindler gelöst hatte, reiste sie im Herbst 1887 nach England und unterrichtete Mädchen in einer Boarding School in Wimbledon und Kensington. Entscheidend für ihre weitere Entwicklung war die Begegnung mit dem Marine- und Landschaftsmaler Robert Allan, der ihr die Aquarelltechnik näher brachte.³²⁹ Laut Murau beteiligte sich Egner „sehr viel an Ausstellungen sowohl in Wien als auch im Auslande, überall Erfolge erntend.“³³⁰ Seit 1875 hingen ihre Bilder regelmäßig im Wiener Künstlerhaus und ab 1888 fast jährlich im Aquarellistenklub.³³¹ Zwischen 1890 und 1900 feierte sie ihre größten Erfolge.³³² So waren ihre Malereien in London, München, Berlin und auf den Weltausstellungen in Chicago und Paris zu sehen.³³³

Als Mitbegründerin der *Acht Künstlerinnen* nahm sie zwischen 1901 und 1912 an sechs Präsentationen im Salon Pisko sowie an der Schau im oberösterreichischen Kunstverein und der „Imperial Royal Austrian Exhibition“ in London teil. Insgesamt konnten

³²³Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 10.

³²⁴Murau 1895, S. 14.

³²⁵Murau 1895, S. 15-16.

³²⁶Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 64.

³²⁷Murau 1895, S. 17.

³²⁸Jesina 2006, S. 6.

³²⁹Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 16.

³³⁰Murau 1895, S. 17.

³³¹Rollig/Fellner 2018, S. 276.

³³²Jesina 2006, S. 11.

³³³Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 19; Korotin 2016, Bd. 1, S. 665

61 Werke sicher nachgewiesen werden, ein Zeitungsartikel von 1912 nennt überdies sieben weitere,³³⁴ wobei in diesem Fall Doppelungen mit bereits im Katalog angeführten Arbeiten wahrscheinlich sind. Sie war damit nach Wisinger-Florian die am stärksten vertretene Künstlerin. 1901 und 1912 lieferte sie mit 14 beziehungsweise 15 Arbeiten die größte Anzahl, während es 1904 und 1906 sieben beziehungsweise acht waren und 1909 lediglich fünf. Für 1902 bleibt die genaue Anzahl unklar – fünf Ausstellungsstücke konnten anhand von Zeitungsberichten rekonstruiert werden, vier werden im Katalog der Linzer Exposition desselben Jahres gelistet. Bei der „Imperial Royal Austrian Exhibition“ stellte sie – wie auch ihre Mitstreiterinnen – drei Einsendungen zur Verfügung.³³⁵ Ausgestellt waren überwiegend kleinformatige Malereien in Öl oder Tempera, zwei Zeichnungen und eine Gouache.³³⁶

Einige Exponate lassen sich anhand von Titeln, Datierungen, Beschreibungen aus Primärquellen und mit Hilfe des umfangreichen Werkverzeichnisses sicher, andere mutmaßlich identifizieren. Thematisch sind die meisten in den Gattungen Landschaft und Stilleben angesiedelt, dazu kommen die 1912 gezeigte „Bauernstube“, die womöglich dem Gouache „Holländisches Kücheninterieur“ (Abb. 63) entspricht, sowie verschiedene Tierstücke mit Enten, Gänsen und Truthühnern. Eindeutig zugewiesen werden konnten „Letzte Post“, zu dem es allerdings drei Versionen gibt (Abb. 71, Abb. 72 und Abb. 73), das um 1899 in Venedig entstandene Stilleben „Bella Vista“ (Abb. 64) sowie das 1901 von der kaiserlichen Sammlung angekaufte Ölbild „In der Laube“ (Abb. 65). 1901, 1906 und 1912 stellte Egner „Mohnblumen“ beziehungsweise „Mohnfelder“ aus. Von diesem Sujet gibt es im Œuvre der Künstlerin zahlreiche Versionen. Nach Angaben des Werkverzeichnisses waren die um 1900 gemalte Fassung (Abb. 74) in der ersten, das Stilleben „Levkojen“ (Abb. 81) in der fünften Ausstellung von 1909 zu sehen.³³⁷ Arbeiten mit gleichen beziehungsweise sehr ähnlichen Benennungen und zeitlichen Einordnungen sind außerdem „Ursprung (Ferleiten)“ (Abb. 83), „Herbstblumen“ (Abb. 82), „Dünenlandschaft in der Bretagne“ (Abb. 66) und aus der Reihe der Abendspaziergänge die Ansichten „Die Donau bei Melk“ (Abb. 86), „Rothenburg ob der Tauber“ (Abb. 87) und „Rimini“ (Abb. 88). Bei dem 1902 ausgestellten „Oleander in der Sonne“ könnte es sich um das Ölbild „Südlicher Treppenaufgang mit Oleanderblüte“ (Abb. 80) handeln, auch wenn dieses mit 1885 lange vor der Pisko-Schau datiert ist. Bildtitel, für die mehrere Zuweisungen in Frage kommen, sind die Truthühnerstudien von 1902 und 1906 (Abb. 67, Abb. 68, Abb. 69 und Abb. 70),³³⁸ mit denen sich

³³⁴Wiener Abendpost 22.02.1912, S. 5.

³³⁵Kat. Ausst. Pisko 1904; Kat. Ausst. Pisko 1906; Kat. Ausst. Pisko 1909; Kat. Ausst. Pisko 1912, Kat. Ausst. Oberösterreichischer Kunstverein 1902 und Kat. Ausst. Imperial Royal Austrian Exhibition 1906. Siehe auch Abschnitt A, Abschnitt B.1 und Abschnitt B.2.

³³⁶Kat. Ausst. Pisko 1904; Kat. Ausst. Pisko 1906; Kat. Ausst. Pisko 1909, Jesina 2006, S. 5

³³⁷Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 340-341.

³³⁸Die möglichen Abbildungen treffen auf die 1902 präsentierte Studie, nicht aber auf jene von 1906 zu, da dieses laut Katalog in der Technik Tempera (Gesso grosso) angefertigt wurde.

Egner zwischen 1900 und 1904 intensiv auseinander setzte,³³⁹ die 1912 exponierte Landschaft „Ferleiten“ (Abb. 84 und Abb. 85), Darstellungen von Flieder (Abb. 75, Abb. 76, Abb. 77, Abb. 78 und Abb. 79) sowie von Enten und Gänsen (zum Beispiel Abb. 89, Abb. 90 und Abb. 91). Außerdem fanden noch die Werke „Meersburg“ und „Blühende Obstbäume“ in der Literatur Erwähnung, jedoch ohne Abbildung.³⁴⁰

Als besonders schwierig erwies sich die Unterscheidung von Landschaften und Stilleben anhand der Katalogeintragungen, da diese Gattungen in Egners Œuvre häufig gleichwertig ineinander verwoben sind.³⁴¹ Beispiele hierfür sind die landschaftlich eingebettete Blumengruppe „In der Laube“ (Abb. 65) und das Ölbild „Bella Vista“ (Abb. 64), welches den Blick durch ein Fenster auf das im Dunst liegende Venedig freigibt.³⁴² Eine weitere Schnittstelle zwischen Landschafts- und Blumenmalerei bilden die ab den 1890er Jahren gemalten „Blumenlandschaften“. Das betrifft *plein air* Darstellungen von Beeten, Feldern und Wiesen, die sich flächendeckend über das Bild ausbreiten und durch die steile Raumperspektive zugleich eine Nah- und eine Fernsicht suggerieren.³⁴³ Neben den bereits erwähnten Mohnfeldern deuten die Bezeichnungen „Alles was am Wege wächst“, „Glockenblumen“ und „Iris am Teich“ auf derartige Kompositionen hin.³⁴⁴ Viele der bei Pisko gezeigten Werke entstanden auf Egners zahlreichen Reisen durch Europa, die sie zeit ihres Lebens regelmäßig unternahm.³⁴⁵ Dazu zählten Motive aus Österreich (Abb. 86), Italien (Abb. 64 und Abb. 88), Frankreich (Abb. 66) und Deutschland (Abb. 87).

1910 partizipierte Egner an der berühmten Schau „Die Kunst der Frau“, wo sie ihre „Blauen Stranddisteln – Dünenlandschaft in der Bretagne“ (Abb. 66) an die kaiserliche Gemäldegalerie, „Gänse am Tümpel“ an die Grazer Galerie sowie ein Stilleben und eine Sonnenstudie an das Wiener Künstlerhaus veräußerte. Einen besonderen Erfolg stellte der Verkauf ihrer „Truthühner“ an den österreichischen Thronfolger im Mai 1916 dar.³⁴⁶ Sie nahm weiterhin an Präsentationen der Genossenschaft bildender Künstler und der VBKÖ, die ihr 1926 und 1930 jeweils eine Kollektivausstellung widmeten, teil.³⁴⁷ Während ihrer letzten Frankreichreise brach der Erste Weltkrieg aus und Egner war fortan gezwungen sich auf österreichische Motive zu beschränken. Zudem ließ sie ein Augenleiden fast erblinden, sodass sie sich zur Wiederherstellung ihrer Sehkraft zwei Operationen unterziehen musste. Ihre letzten Jahre verbrachte Egner in einem Altersheim in Maria Anzbach in Niederösterreich, wo sie am 31. März 1940 im Alter von 89 Jahren verstarb.³⁴⁸ Trotz Ent-

³³⁹Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 36.

³⁴⁰Kolleritsch 1979, Abb. 55; Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 346.

³⁴¹Winkelbauer 1999b, S. 74.

³⁴²Dahm-Rihs 1995, S. 46 und S. 57-58.

³⁴³Smola 2018, 150-151.

³⁴⁴Kat. Ausst. Pisko 1904; Kat. Ausst. Pisko 1906; Kat. Ausst. Pisko 1912

³⁴⁵Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 269-272.

³⁴⁶Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 40-42.

³⁴⁷Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 278.

³⁴⁸Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 40-41.

behungen und zunehmender Einsamkeit blieb sie unverheiratet, da sie Künstlerdasein und Familienleben für unvereinbar hielt. Ihren Unterhalt verdiente sie durch das Unterrichten – laut ihrer Tagebucheinträge empfand sie dies als eine mühevollen Arbeit.³⁴⁹

Egner bildete sich stetig weiter und suchte den Kontakt zu MalerkollegInnen wie Alfred Zoff, Hans Makart, Emil Schindler, Tina Blau, Olga Wisinger-Florian und Carl Moll.³⁵⁰ Seit 1895 war sie im VSKW tätig, zwischenzeitlich sogar als Ausschuss- und ab 1930 als Ehrenmitglied.³⁵¹ 1918 trat sie der VBKÖ bei.³⁵² Nach ihrem Tod richtete der Künstlerverband Wiener Frauen – die Nachfolgeorganisation der VBKÖ – den Marie-Egner-Fonds ein.³⁵³ Die Malerin, die einst selber Beistand und Rat bei dem Ansuchen einer Alterspension erfahren hatte, bat darum „streng darauf zu achten, dass das Geld ausschließlich zur Unterstützung von hilfsbedürftigen Kolleginnen (Mitglieder des Vereines) verwendet“ werde.³⁵⁴ Sie hinterließ dem Künstlerverband Wiener Frauen ein Barlegat von 666,67 RM sowie zwei Truhen mit Werken, von denen der Großteil verkauft wurde. In den folgenden Jahren gingen auch Spenden anderer Künstlerinnen in den Fonds ein.³⁵⁵

Die Künstlerin weist ein über sieben Jahrzehnte entstandenes Gesamtœuvre von annähernd 3000 Arbeiten – darunter größtenteils Zeichen- und Aquarellstudien sowie Bleistiftskizzen, Guoachen, Ölstudien und Gemälde – auf.³⁵⁶ Das Frühwerk unter Königsbrunn war vor allem von einem detaillierten Realismus, die mittlere Schaffensperiode von Schindlers Stimmungsimpressionismus geprägt. Ab Ende der 1880er Jahre löste sie sich von ihrem Lehrer und wandte sich der Aquarellmalerei zu. Als Motive wählte sie zumeist die einsame Natur, idyllisch aufgefasste Orte wie ländliche Gärten, Innenhöfe oder Laubengänge und widmete sich dem Kraut-und-Rüben-Stück sowie dem Stilleben.³⁵⁷ Ihre Bilder befinden sich heute in der Österreichischen Galerie Belvedere, dem Leopoldmuseum, der Landesgalerie Niederösterreich, der Neuen Galerie Graz, der Albertina und in zahlreichen Privatsammlungen.

4.5 Marianne von Eschenburg (1856-1937)

Marianne von Eschenburg, am 18. April 1856 in Wien geboren, stammte aus einer österreichischen, katholischen Adelsfamilie. Sie war das zweite von vier Kindern des Handels-

³⁴⁹Peer 2014, S. 185-186.

³⁵⁰Jesina 2006, S. 11; Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 11-12.

³⁵¹Baumgartner 2015, S. 360.

³⁵²Egners Werke wurden 1910, 1916, 1919, 1921, 1925, 1927, 1929, 1930, 1932, 1934, 1936, 1941, 1942, 1960, 1964 in der VBKÖ präsentiert, Lackner 2017, S. 415

³⁵³Lackner 2017, S. 108.

³⁵⁴Verfügung Marie Egners vom 08.07.1939, BI.6 und BI. 7, Arch 11, Archiv der VBKÖ, zit. nach, Lackner 2017, S. 108.

³⁵⁵Lackner 2017, S. 108-111.

³⁵⁶Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 44.

³⁵⁷Peer 2014, S. 186.

gerichtsvizepräsidenten Heinrich Freiherr Purtscher von Eschenburg und der Theresia, geborene Dumreicher Edle von Oesterreicher. Die Linie erlosch nach Mariannes Tod am 28. Oktober 1937.³⁵⁸

Besonders großen Einfluss auf Marianne hatte ihr Onkel, der Historien-, Genre- und Freskenmaler Carl Ritter von Blaas, der als Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien tätig und seit 1867 Mitglied im Wiener Künstlerhaus war.³⁵⁹ Eschenburg, die schon als Kind häufig das Atelier ihres Onkels besuchte, soll laut Murau vor ihren Freundinnen bekundet haben: „Wenn ich mit vierundzwanzig Jahren nicht verheiratet bin, werde ich Malerin.“³⁶⁰ Tatsächlich blieb sie zeit ihres Lebens unverheiratet und nahm mit 24 Jahren, folglich 1870 oder 1871, ihre Studien bei Blaas auf. Eine Zeitgenossin äußerte sich wie folgt zu ihrem weiteren Werdegang: „Marianne v. Eschenburg ist der Zickzackweg, den wir mehr weniger alle machen müssen [...] erspart geblieben. Zielbewußt hat sie sich gleich dem Fache zugewendet, zu dem ihre Begabung sie wies; äußere Hemmungen sind ihr erspart geblieben.“³⁶¹ Die junge Frau stellte nach nur zwei Jahren Studium erstmals im Kunstverein und im darauffolgenden Jahr im Künstlerhaus aus. Bald hatte sie sich als Porträtmalerin einen Namen gemacht, verdiente sich zudem als Kopistin (Abb. 92) und beschickte verschiedene in- und ausländische Schauen.³⁶²

Eschenburg vollendete ihre Ausbildung in Paris, wo sie Malerei bei Emile Auguste Carolus-Duran, Henri Martin und Elisa Koch studierte. Nach ihrer Rückkehr übernahm sie das Atelier ihres 1894 verstorbenen Onkels.³⁶³ Das genaue Datum und die Dauer ihrer Studien in der Kunstmetropole sind unklar. In ihrem Nachlass befinden sich jedoch Abrechnungsbücher, die über ihre Reisetätigkeiten Aufschluss geben: Sie besuchte Paris im Sommer 1893, von November 1894 bis Juni 1895 sowie in den Jahren 1899, 1900 und 1905. Zudem reiste sie in Deutschland, Frankreich, Italien und der Schweiz. Auf dem Rückweg von ihrem Parisaufenthalt 1893 passierte die Malerin Salzburg.³⁶⁴ Dort wurde zur selben Zeit im Künstlerhaus ihr Bild „Die Ausseerin“ präsentiert.³⁶⁵ Überdies stellte sie in den folgenden Jahren unter anderem im Aquarellistenklub,³⁶⁶ im Steiermärkischen Kunstverein in Graz,³⁶⁷ auf der Czernowitzer Jahresausstellung³⁶⁸ und 1910 im Wiener Frauenklub³⁶⁹ aus. In späteren Jahren beteiligte sie sich an Präsentationen im österreichi-

³⁵⁸Perthes 1939, S. 410.

³⁵⁹Schmidt 1979, S. 201-202.

³⁶⁰Murau 1895, S.20-21.

³⁶¹Die Zeit 02.02.1909, S. 15.

³⁶²Murau 1895, S. 21-22.

³⁶³Wiener Salonblatt 22.11.1931, S. 15.

³⁶⁴Nachlass Purtscher von Eschenburg, Nr. 8-15.

³⁶⁵Steirische Alpenpost 01.10.1893, S. 535.

³⁶⁶Neue Freie Presse 18.01.1897, S. 3.

³⁶⁷Kurz 1894, S. 9; Kurz 1898, S. 13.

³⁶⁸Die Zeit 11.07.1906, S. 3.

³⁶⁹Wiener Zeitung 30.03.1910, S. 6.

schen Künstlerbund³⁷⁰ und an den Schauen der VBKÖ, wo sie ab 1918 außerordentliches und von 1920 bis 1924 ordentliches Mitglied war.³⁷¹ Gegen Ende ihres Lebens verschärfte sich Eschenburgs ökonomische Situation und sie verkaufte weniger Bilder.³⁷²

Die Künstlerin widmete sich ab 1880 fast ausschließlich dem Porträt. Im Frühwerk beschäftigte sie sich hingegen mit Genrebildern, Stilleben und Landschaften.³⁷³ Besonders aufschlussreich sind zwei Skizzenbücher von 1878 und 1880, die überwiegend Bleistiftzeichnungen, aber auch Kohle-, Öl- und Aquarellskizzen von Landschaften (Abb. 93 und 94), Architektur (Abb. 95 und 96) und Genreszenen (Abb. 97) enthalten.³⁷⁴ Adressen und charakteristische Merkmale ihrer Modelle vermerkte Eschenburg in einem Notizbuch. Empfehlungen und Kontaktdaten dafür erhielt sie von Kolleginnen wie Friedländer.³⁷⁵

Aus einer angesehenen Familie stammend, war sie mit der höheren Wiener Gesellschaft bestens vernetzt.³⁷⁶ Für die *Acht Künstlerinnen* übernahm sie den Großteil der Korrespondenz mit den Gästen. Das belegen die mehr als 120 an sie adressierten Briefe unterschiedlicher Provenienz in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek. Als ordentliches Mitglied wirkte die Adelige von 1887 bis zu ihrem Tod im VSKW. „So lange der Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen besteht, bleibt ihr Name mit ihm und seiner Geschichte verbunden“,³⁷⁷ heißt es im Jahresbericht von 1936/37. Sie war nicht nur Mitbegründerin und Ehrenmitglied, sondern übernahm jahrzehntelang wichtige Funktionen. 1889 bis 1890 bekleidete sie das Amt der Schatzmeisterin, anschließend war sie 20 Jahre als Revisorin tätig.³⁷⁸ Darüber hinaus ist anzunehmen, dass Eschenburg auf ihren Reisen internationale Kontakte zu anderen Kunstschaaffenden knüpfte. Besonders ihr Aufenthalt bei der Künstlerkolonie in Darmstadt von 1904 lässt dies vermuten.³⁷⁹

In den Schauen der *Acht Künstlerinnen* präsentierte Eschenburg an die 32 Ölgemälde und Pastelle. Dabei handelte es sich fast ausschließlich um Porträts und Studienköpfe, lediglich der Werktitel „Weihnachtsgruss“ von 1912 deutet auf ein Genrebild hin. Für 1901 kann ich vier Exponate und für 1902 ein Damenporträt und mehrere „Kinderköpfchen“ bei Pisko sowie vier Werke, darunter ein „Fruchtstück“ im Linzer Pavillon nachweisen. Die Kataloge von 1904, 1906, 1909 und 1912 nennen jeweils vier bis sechs, jener der Londoner Ausstellung drei Arbeiten. Identifiziert werden konnten das Ölbildnis von Marianne Hainisch (Abb. 100), welches 1904 bei Pisko und 1906 in London gezeigt wurde, das

³⁷⁰Neues Wiener Tagblatt 23.06.1919, S. 3; Schreder 1920, S. 3.

³⁷¹Banesch 1921, S. 1; Neues Wiener Tagblatt 01.12.1922, S. 6; Wiener Zeitung 04.06.1930, S. 6, Lackner 2017, S. 416.

³⁷²Krabina 2021.

³⁷³Baumgartner 2015, S. 360; Murau 1895, S. 21; Salzburger Chronik 10.03.1892, S. 3.

³⁷⁴Nachlass Purtscher von Eschenburg, Nr. 5-6.

³⁷⁵Nachlass Purtscher von Eschenburg, Nr. 1.9 und Nr. 4.

³⁷⁶Krabina 2021.

³⁷⁷VSKW, 52. JB (VJ 1936/37), gefunden bei Baumgartner 2015, S. 360.

³⁷⁸Baumgartner 2015, S. 360.

³⁷⁹Nachlass Purtscher von Eschenburg, Nr. 13 und Nr. 15.

Pastell einer Marianne H. (Abb. 101) sowie die Darstellung von Olga Wisinger-Florian (Abb. 99).³⁸⁰ Das Wien Museum besitzt außerdem drei weitere Porträts, während zwei Bildnisse im Belvedere (Abb. 102 und 103) und ein Knabenbild (Abb. 104) mit dem dazugehörigen Entwurf (Abb. 105) in der Albertina aufbewahrt werden. In ihrem Nachruf heißt es, dass Eschenburg den österreichischen Frauen in Erinnerung bleiben wird,

[n]icht nur weil sie den Beweis bekräftigt, daß auch die Frau der Kunst hingebungsvoll zu dienen und sie zu bereichern vermag, sondern auch weil sie Marianne Hainisch in der strahlenden Anmut ihrer Frauenschönheit gemalt und damit das beste Bild geschaffen hat, das die Nachwelt von der Begründerin der österreichischen Frauenbewegung besitzt. Dieses Bild, eine Zierde der städtischen Galerie ist allen, die Marianne Hainisch liebten und verehrten, besonders teuer geworden. So hat die Künstlerin ihren Namen dauernd mit dem Wirken der großen Führerin verknüpft.³⁸¹

4.6 Teresa Feodorowna Ries (1866-1956)

Die Malerin und Bildhauerin Teresa Feodorowna Ries wurde am 30. Januar 1866 als Tochter von Gutmann und Bertha Ries in Pest (heute Budapest) geboren. Ries selber gab ihr Geburtsdatum später an und verschleierte Zeitangaben in ihrer 1928 erschienenen Biographie „Die Sprache des Steins“, um das Bild der Künstlerlegende zu kreieren. Sie entstammte einer vermögenden, gut situierten, jüdischen Familie, die bereits 1867 nach Moskau übersiedelte. Dort genoss das junge Mädchen eine ausgezeichnete Erziehung im Pensionat *Evenius*. Am 21. Juni 1885 heiratete sie den Bierbrauer Ottokar Löwit im Wiener Stadtpalast. Nachdem die junge Frau ihr einziges, nur wenige Monate altes Kind verlor und auch ihre Ehe annullierte, entdeckte sie ihre Leidenschaft für die Kunst. Sie erschwand sich die Aufnahme an der Moskauer Akademie, indem sie ein fremdes Werk als das ihrige ausgab. Von Januar 1890 bis Februar 1891 war Ries nachweislich inskribiert, allerdings nur als außerordentliche Hörerin. Laut eigener Aussage besuchte die angehende Künstlerin vormittags offiziell die Malereiklasse, während sie sich nachmittags freiwillig der Skulptur widmete. Ein Streitgespräch mit ihrem Lehrer führte schließlich zum Verweis. Sie arbeitete autonom weiter, modellierte in nur sechs Wochen ihre „Somnabule“ (Abb. 138) und beschloss ihre Ausbildung in Wien fortzusetzen. 1893 erhielt sie von Caspar Zumbusch eine Zusage, sie privat zu unterrichten, entschied sich letztendlich aber dafür, ihre Kenntnisse bei dem wesentlich jüngeren und moderneren Edmund Hellmer zu vertiefen. Angeblich gelang es ihr, den zunächst skeptischen Bildhauer mit einer Fotografie ihrer „Somnabule“ zu überzeugen. Die Zusammenarbeit endete vermutlich 1897,

³⁸⁰Kat. Ausst. Pisko 1904; Kat. Ausst. Pisko 1906; Kat. Ausst. Pisko 1909; Kat. Ausst. Pisko 1912, Kat. Ausst. Oberösterreichischer Kunstverein 1902 und Kat. Ausst. Imperial Royal Austrian Exhibition 1906. Siehe auch Abschnitt A, Abschnitt B.1 und Abschnitt B.2.

³⁸¹Die Österreicherin 12.1937, S. 3.

als Hellmer ihr vorschlug, sich ein eigenes Atelier zu suchen. Sie nutzte fortan Räumlichkeiten in der Salmgasse 8 im dritten Bezirk, war jedoch aufgrund des finanziellen Rückhalts ihrer Familie bis 1917 kaum auf Verkäufe angewiesen.³⁸²

In Wien erlangte sie durch ihre skandalträchtige Monumentalskulptur „Hexe, Toilette machend zur Walpurgisnacht“ (Abb. 137) Bekanntheit. Ab 1895 nahm die Ries am in- und ausländischen Ausstellungsgeschehen teil, präsentierte ihre Arbeiten im Künstlerhaus, in der Secession, bei der Weltausstellung in Paris, in München, London, Venedig und Rom und erhielt mehrfach Auszeichnungen.³⁸³ Bei der Kunstschau von 1908 war sie nicht vertreten, wohnte aber im selben Jahr dem *Neuen Wiener Frauenklub* und 1911 der Schau „Die Kunst der Frau“ bei. 1925 erhielt die Künstlerin bei der Hagenbund-Ausstellung einen eigenen Raum für ihre Gemälde und 1930 stellte sie mit der VBKÖ ebenfalls im Hagenbund aus.³⁸⁴

Zwischen 1901 und 1912 waren zehn Plastiken – zumeist aus Gips – sowie 13 Ölmalereien und -studien in der Galerie Pisko zu sehen. Es handelte sich überwiegend um Porträts, dazu kamen ein Selbstbildnis, zwei Akte, eine Landschaft und ein Genrebild.³⁸⁵ Was die Bildhauerin zur Mitgliedschaft und zur regelmäßigen Teilnahme bei den *Acht Künstlerinnen* bewog, bleibt unklar, da sie zumeist ohne Verkaufsabsicht mitwirkte. Einzig bei der Wiederholung der zweiten Ausstellung im oberösterreichischen Kunstverein und 1906 verzichtete sie auf eine Beteiligung.³⁸⁶ Letzteres begründet Schmidt mit ihrem kurz bevorstehenden Umzug in den Liechtensteinpark, wo sie im Februar ein pompöses Einweihungsfest und im Anschluss eine fünfwöchige „Dezennalausstellung“ abhielt.³⁸⁷ Für die erste Pisko-Veranstaltung konnte ich fünf Werke, für die zweite lediglich eine „Kindermaske“ aus Terrakotta nachweisen. 1904 sandte Ries sechs, 1909 und 1912 je fünf Ausstellungsstücke ein. Die „Imperial Royal Austrian Exhibition“ beschickte sie mit der „Porträtbüste des russischen Grundbesitzers N.F. Medinjeff“, die mit dem Gipskopf des Nikolai Wassiljewitsch Medinzoff kongruieren könnte. Ein Exemplar ist verschollen, ein anderes befindet sich im Bestand der Accademia Ravenna (Abb. 139). Bis auf das 1909 gezeigte Ölgemälde „Park in Grafenegg“ sind alle Arbeiten in Schmidts Werkverzeichnis aufgeführt. Bei den meisten ist der Verbleib unbekannt. Abbildungen liegen lediglich bei der 1901 und 1912 exponierten Bronzestatuette „Der Kuss“ (Abb. 140), einem „Mädchenporträt“ (Abb. 141), das laut Katalog allerdings in Gips und nicht in Marmor hergestellt wurde, und den 1901 und 1912 präsentierten „Russischen Bauern“ vor. Unter dem letztge-

³⁸²Schmidt 2021, S. 12-19.

³⁸³Habsburg/Krameritsch/Leśniak 2019, S. 116-120.

³⁸⁴Schmidt 2021, S. 22-32.

³⁸⁵Kat. Ausst. Pisko 1904; Kat. Ausst. Pisko 1906; Kat. Ausst. Pisko 1909; Kat. Ausst. Pisko 1912, Kat. Ausst. Oberösterreichischer Kunstverein 1902 und Kat. Ausst. Imperial Royal Austrian Exhibition 1906. Siehe auch Abschnitt A, Abschnitt B.1 und Abschnitt B.2.

³⁸⁶Kat. Ausst. Oberösterreichischer Kunstverein 1902; WA1906, S. 6.

³⁸⁷Schmidt 2021, S. 24.

nannten Titel gab es laut Schmidt zwei Werke, eines ist ihrer Meinung nach mit „Russischer Invalide“ (Abb. 142) ident.³⁸⁸ Das 1904 eingereichte Selbstbildnis könnte mit dem 1902 entstandenen „Selbstporträt im Malerkittel“ (Abb. 143) übereinstimmen, während 1901 eine andere Selbstdarstellung wie beispielsweise „Selbstporträt im roten Samtmantel“ bei Pisko zu sehen war. Die 1901 und 1912 zur Schau gestellte Ölskizze „Professor Hellmer“ ist zwar verschollen, jedoch vermittelt die Büste (Abb. 144), welche als Vorlage diente, einen ungefähren Eindruck der Arbeit.

Ries hatte sich schon zu Lebzeiten mittels erstklassiger gesellschaftlicher Kontakte und einem gewissen Vermarktungstalent einen Ruf als einfühlsame Porträtistin,³⁸⁹ selbstbewusste Künstlerin und *Femme Fatale* erarbeitet. Sie veranstaltete Ausstellungen und Feste in ihrem Atelier, zu denen namhafte AristokratInnen, PolitikerInnen, SchriftstellerInnen und KunstkritikerInnen erschienen, war in der Presse präsent, inszenierte sich in Selbstporträts und Fotografien, verfasste ihre Autobiographie und wurde in Roda Rodas Stück „Der Feldherrenhügel“ als Verführerin karikiert. Zu ihren großen Förderern und Auftraggebern zählten Fürst Johann II. von Liechtenstein, der ihr ein Atelier auf seinem Areal zur Verfügung stellte,³⁹⁰ und Hans Graf Wilczek. Überdies pflegte die Bildhauerin Kontakte zum Unterrichtsminister Hartel und Johann von Chlumetzky – Wilczeks Vertreter bei der Wiener Rettungsgesellschaft.³⁹¹ In jungen Jahren war sie Mitglied im VSKW und im Wiener Frauenklub,³⁹² obgleich sie künstlerisch lieber eine Einzelkämpferin blieb:

Für mich persönlich ist der Begriff einer Künstlervereinigung etwas Unbegreifliches! Gerade den der Herde entgegengesetzten Weg soll der Künstler gehen. Er hat als Einzelner dazustehen, wie eine Insel, und von jeder Korporation isoliert zu sein. Ich kann mir einen Beethoven, einen Michelangelo, einen Shakespeare, einen Goethe, einer Korporation angehörend, gar nicht vorstellen.³⁹³

Nachdem Ries die Zeit des Ersten Weltkrieges in der Schweiz verlebt hatte, kehrte sie nach Wien zurück. In Folge der russischen Revolution und des Verlustes des gesamten Familienvermögens geriet sie erstmals in finanzielle Nöte. Mit dem Verkauf ihrer Gruppe die „Unbesiegbaren“ (Abb. 145) an die Gemeinde Wien konnte sie ihren Unterhalt zwar zunächst sichern, doch mit dem Anschluss an das nationalsozialistische Deutschland verschärfte sich ihre Situation erneut. Als Jüdin verbrachte sie ihre letzten Jahre in Lugano und kam nie wieder nach Österreich. Bis an ihr Lebensende sorgte sie sich um ihre verbliebenen Arbeiten, von denen etliche abtransportiert oder zerstört wurden. In der Hoffnung auf einen eigenen Raum im Wien Museum überließ sie den Rest ihrer ehe-

³⁸⁸Schmidt 2021, S. 149-151.

³⁸⁹Theodor Herzl, Mark Twain und Unterrichtsminister Hartel ließen sich von Ries porträtieren.

³⁹⁰Fellner 2016, S. 39-40.

³⁹¹Ries 1928, S. 24-25.

³⁹²Schmidt 2021, S. 48.

³⁹³Ries 1928, S. 82.

maligen Heimatstadt.³⁹⁴ Sie starb am 16. Juli 1956 im Schweizer Exil ohne Gewissheit über den Verbleib ihrer Schöpfungen erlangt zu haben und geriet – obschon ihrer einstigen Berühmtheit – in Vergessenheit.³⁹⁵ Heute beschränkt sich ihr Nachlass auf wenige Skulpturen und ein Gemälde sowie ein kleines Konvolut an persönlichen Schriftstücken und Fotografien, die sich in Privatbesitz befinden.³⁹⁶ Ries widmete sich vor allem in den ersten Jahren ihrer Karriere der Monumentalplastik, was für Frauen dieser Epoche sehr ungewöhnlich war, schuf aber auch zahlreiche Malereien. Im Gegensatz zu anderen russischen Künstlern und Künstlerinnen fokussierte sie sich nicht auf russische Genremotive, sondern auf universale Themen wie Tod, Kuss oder Traum.³⁹⁷

4.7 Eugenie Breithut-Munk (1867-1915)

Eugenie Munk wurde am 12. Juli 1867 in Wien geboren,³⁹⁸ wo sie mit ihren Schwestern Lotte und Grete³⁹⁹ aufwuchs.⁴⁰⁰ Sie begann ihre Lehrzeit in Pönningers privater *Zeichenschule für Frauen und Mädchen*, bevor sie in die Allgemeine Abteilung der Kunstgewerbeschule und schließlich in die Klasse von Friedrich Sturm wechselte, um sich der Blumenmalerei zu widmen.⁴⁰¹ Obwohl Eugenie „zu den talentvollsten Schülerinnen zählte, fühlte sie doch einen unwiderstehlichen Drang zur figuralen Malerei und wandte sich an Professor Karl Karger um Aufnahme in dessen Fachschule“.⁴⁰² Nachdem Kargers Vorgänger das Unterrichten von Schülerinnen 1886/1887 eingestellt hatte, war sie die erste Frau in diesem Fach.⁴⁰³ Später studierte sie bei Felician Myrbach – Professor für Illustration und ab 1899 Direktor der Kunstgewerbeschule⁴⁰⁴ –, der „sie auf dem Umwege über moderne Maltechnik zum Kunstgewerbe hinüberführte.“⁴⁰⁵ Anschließend setzte sie ihre Ausbildung bei Alois Delug in Wien und bei Schmidt-Reutte an der Münchener Damenakademie fort.⁴⁰⁶ Ihr Name erscheint außerdem in der Mitgliederliste des von Tarnóczy initiierten Münchener Künstlerinnenvereins.⁴⁰⁷ Nach ihren Studienjahren erhielt sie ein Stipendium und ging nach Paris und London. Ab 1900 arbeitete Munk freischaffend in Wien. Zu dieser Zeit heiratete sie wahrscheinlich Peter Breithut und führte seither den Doppelnamen

³⁹⁴Johnson 2012, S. 236-238.

³⁹⁵Fellner 2016, S. 40.

³⁹⁶Schmidt 2021, S. 1.

³⁹⁷Johnson 2012, S. 228.

³⁹⁸Schmidt 1979, S. 248.

³⁹⁹Wahrscheinlich ist Margarete gemeint.

⁴⁰⁰Neue Freie Presse 24.07.1915, S. 18.

⁴⁰¹Murau 1895, S. 80-81.

⁴⁰²Murau 1895, S. 81.

⁴⁰³Martinez 1891, S. 181.

⁴⁰⁴Matulla 1978, S. 9.

⁴⁰⁵Neues Wiener Tagblatt 01.08.1915, S. 18.

⁴⁰⁶Schmidt 1979, S. 248.

⁴⁰⁷Deseyve 2005, S. 123.

men Breithut-Munk. Ihr Mann – selber Bildhauer, Medailleur, Maler und Goldschmied – war als Mitglied im Künstlerhaus und Hagenbund bestens vernetzt und stellte zwischen 1905 und 1913 regelmäßig in der Wiener Secession aus.⁴⁰⁸ Eugenie profitierte wahrscheinlich von seinen Verbindungen. Die Ehe blieb kinderlos.⁴⁰⁹ Auch Margarete Munk war Malerin und beteiligte sich auf Empfehlung ihrer Schwester⁴¹⁰ an den Präsentationen der *Acht Künstlerinnen* von 1906, 1909 und 1912.⁴¹¹

Munks Ausstellungstätigkeit begann in den 1890er Jahren. Sie beschickte wiederholt das Künstlerhaus,⁴¹² partizipierte an den Expositionen des Aquarellistenclubs,⁴¹³ des Steiermärkischen Kunstvereins,⁴¹⁴ der Kunstgewerbeschule⁴¹⁵ und an der Wiener Bilderschau.⁴¹⁶ Für ihre Einsendung bei der Pariser „Exposition des arts de la femme“⁴¹⁷ erhielt sie die *Mention honorable*⁴¹⁸ und anlässlich des 25-jährigen Jubiläums der Kunstgewerbeschule eine besondere Ehrung durch Erzherzog Rainer.⁴¹⁹ 1893 betraute der Fabrikant Ritter von Mußil Kargers Fachklasse mit der dekorativen Ausschmückung des Schlosses Neubruck bei Scheibbs. Von den Fliesenmalereien im Speisesalon übernahm Munk das Feld „Weinlese“. Im Stiegenhaus entstanden zwei Kolossalgemälde, „von denen das eine ein niederländisches Gartenfest, das andere den Empfang eines Admirals“⁴²⁰ darstellte. Munk und Granitsch arbeiteten an dem Letztgenannten, während ihre männlichen Kollegen das Gartenfest ausführten.⁴²¹ Ebenfalls 1893 erging an Kargers SchülerInnen der Auftrag die zugrunde gegangenen Sgraffittis an der Außenseite des Österreichischen Museums zu ersetzen. Insgesamt handelte es sich um zehn überlebensgroße Figuren: „Die Hauptfront zeigt die Personifikationen der Keramik, Plastik, Architektur, Malerei, Goldschmiedekunst und Erzgießerei, die rechte (Stadtspark-) Seitenfront die der Schmiedekunst und Glasindustrie, die linke (Schul-)Seitenfront die der Kunstschreinerei und der Textilkunst“.⁴²² Auf Munk gehen die erste und die letzte Darstellung der Hauptfront zurück: „Keramik“ und „Erzgießerei“.⁴²³ Ab 1901 präsentierte Breithut-Munk ihre Öl- und Pastellbilder in der Wiener Secession.⁴²⁴ Außerdem stellte sie anlässlich der Goldenen Hochzeit

⁴⁰⁸Schmidt 1979, S. 248-249.

⁴⁰⁹Neue Freie Presse 24.07.1915, S. 18.

⁴¹⁰Breithut-Munk an Eschenburg, ohne Datum, WBR, H.I.N.-66045.

⁴¹¹Kat. Ausst. Pisko 1906; Kat. Ausst. Pisko 1909; Neues Wiener Tagblatt 26.02.1912, S. 14.

⁴¹²Schmidt 1979, S. 248; Kappf 1894, S. 192; Schreder 1896, S. 1-2; Schreder 1897, S. 1-3.

⁴¹³Kappf 1895, S.62.

⁴¹⁴Grazer Tagblatt 06.06.1895, S. 1-2.

⁴¹⁵Schäffer 1898, S. 1; Wiener Abendpost 1893, S. 5-6

⁴¹⁶Friedmann 1898, S. 1.

⁴¹⁷Murau 1895, S. 81.

⁴¹⁸Neues Wiener Tagblatt 01.08.1915, S. 18.

⁴¹⁹Wiener Abendpost 1893, S. 5-6.

⁴²⁰Murau 1895, S. 81-82.

⁴²¹Murau 1895, S. 81-82.

⁴²²Welt-Neuigkeit-Blatt 03.09.1893, o. S..

⁴²³Murau 1895, S. 83.

⁴²⁴Schmidt 1979, S. 248; Wiener Abendpost 21.03.1901, S. 2; Kat. Ausst. Wiener Secession 1906

von Erzherzog Rainer⁴²⁵ sowie im Dorotheum,⁴²⁶ in der Galerie Arnot,⁴²⁷ im Münchener Glaspalast, auf der Kunstschau von 1908⁴²⁸ und 1910 bei „Die Kunst der Frau“ aus. 1930 – lange nach ihrem Tod – war sie in einer weiteren Ausstellung der VBKÖ vertreten.⁴²⁹

Als Mitglied der *Acht Künstlerinnen* beschickte die Malerin zwischen 1901 und 1912 den Salon Pisko, den oberösterreichischen Kunstverein und die „Imperial Royal Austrian Exhibition“ mit ungefähr 41 Bildern – davon fast die Hälfte Studien oder Skizzen. 1909 nahm sie überdies an einer Versteigerung in der Galerie teil. Für 1901 und 1902 konnte ich fünf beziehungsweise drei Einsendungen rekonstruieren, im Linzer Katalog sind zwei, in den Pisko-Katalogen für 1904 neun, für 1906 sieben, für 1909 sechs und für 1912 drei Werke verzeichnet. Bei der Londoner Ausstellung schloss sie sich ebenfalls mit drei Exponaten an. Munk reichte überwiegend Aquarelle, aber auch Ölgemälde und Zeichnungen ein. Auffallend ist die hohe Anzahl an Stadtlandschaften, darunter Ansichten aus Amsterdam, Knocke und Emden, sowie Genrebildern. Hinzu kommen Porträts, eine Interieurdarstellung und ein männlicher Akt.⁴³⁰ Da die Bezeichnungen oft sehr vage und von Munk ohnehin nur wenige Abbildungen bekannt sind, fallen genaue Bildzuweisungen schwer. Sicher identifiziert werden können lediglich das 1906 ausgestellte und für die kaiserliche Sammlung angekaufte Ölgemälde „Kindertanz“ (Abb. 106) und der Akt „das Segel“ (Abb. 107), der sowohl 1906 bei der „Imperial Royal Austrian Exhibition“, als auch 1904 in der Secession zu sehen war.⁴³¹ Ein ebenfalls in der Secession gezeigtes Damenbildnis (Abb. 108) könnte mit dem „Sitzenden Fräulein“ übereinstimmen. Überdies wäre ein Zusammenhang zwischen der im Katalog „Die Kunst der Frau“ publizierte Arbeit „Österreichische Bauern“ (Abb. 109) und Munks Bauernstudien möglich. Diese wurden zum einen 1909 bei Pisko, zum anderen bei der Kunstschau von 1908 präsentiert. Nur wenige Jahre nach Auflösung der *Acht Künstlerinnen* verstarb Breithut-Munk „in jungen Jahren nach schweren Leiden“⁴³² am 21. Juli 1915. Sie wurde auf dem Döblinger Friedhof beigesetzt.⁴³³

Zu Lebzeiten machte die Wienerin sich vornehmlich im Porträt und in der Porträtstudie einen Namen⁴³⁴. Außerdem fertigte die Malerin etliche Landschafts- und Stadtansichten auf ihren Reisen in Holland, Belgien und in der Bretagne sowie Genre- und His-

⁴²⁵Neues Wiener Tagblatt 26.03.1902, S. 5.

⁴²⁶Neue Freie Presse 22.08.1902, S. 5.

⁴²⁷Neues Wiener Tagblatt 21.02.1911, S. 15.

⁴²⁸Database of Modern Exhibitions 2019, Eugenie Breithut-Munk.

⁴²⁹Lackner 2017, S. 410.

⁴³⁰Kat. Ausst. Pisko 1904; Kat. Ausst. Pisko 1906; Kat. Ausst. Pisko 1909; Kat. Ausst. Pisko 1912, Kat. Ausst. Oberösterreichischer Kunstverein 1902 und Kat. Ausst. Imperial Royal Austrian Exhibition 1906. Siehe auch Abschnitt A, Abschnitt B.1 und Abschnitt B.2.

⁴³¹Die Kunst für Alle 15.06.1904, S. 427.

⁴³²Neue Freie Presse 01.08.1915, S. 16.

⁴³³Neue Freie Presse 24.07.1915, S. 18.

⁴³⁴Neues Wiener Tagblatt 01.08.1915, S. 18.

torienbilder an. Das Frühwerk war in besonderem Maße von ihrer Lehrzeit in München geprägt.⁴³⁵ Nach 1900 gelangte, so Schmidt, die Künstlerin über den Weg vom Dekorativen der secessionistischen Ver-Sacrum-Zeit zum Malerischen und wurde dabei von Hodler stark beeinflusst.⁴³⁶ Im Spätwerk wandte sie sich monumentalen, symbolistischen Kompositionen mit annähernd lebensgroßen Figuren zu.⁴³⁷ Eine weitere wichtige, aber weitaus weniger bekannte Tätigkeit ihres Schaffens stellte die Ex-Libris Kleinkunst dar.⁴³⁸ Sie zählte zu den berühmtesten BerufszeichnerInnen dieses Faches in Österreich-Ungarn⁴³⁹ und war unter anderem in Leiningen-Westerburgs Ex-libris-Buch vertreten.⁴⁴⁰ Heute sind nur wenige Bilder von ihr bekannt. Ein „Damenbildnis“ (Abb. 110) und das Ölgemälde „Kindertanz“ (Abb. 106) befinden sich in der Österreichischen Galerie Belvedere, ein Studienblatt in der Albertina (Abb. 111).

4.8 Susanne Renate Granitsch (1869-1946)

Susanne Renate Granitsch wurde am 21. Mai 1869 in Wien geboren. Sie war die älteste Tochter von Georg Ignaz Granitsch und Augusta Antonia, geborene Panstingel. Ihre jüngeren Geschwister hießen Edith und Robert.⁴⁴¹ Susannes Vater hatte als Reichsratsabgeordneter, Landesausschuss sowie Hof- und Gerichtsadvokat Ansehen erlangt. Mit 16 Jahren äußerte sie den Wunsch Malerin zu werden⁴⁴² und „nach dem sich das Mädchen im Institute Gunesch und im Wiener Frauen-Erwerbs-Vereine das seinem Stande angemessene geistige und wirthschaftliche Wissen angeeignet hatte“, ⁴⁴³ stimmten die Eltern einem künstlerischen Werdegang zu. So besuchte sie 1885 die Vorbereitungskurse der Kunstgewerbeschule unter der Leitung von Ludwig Minnigerode und Karl Hrachowina. Nach nur zwei Jahren gab sie das Studium auf, um in einem Privatatelier zu lernen. Der kaiserliche Rat Walz, Sekretär der Wiener Künstler Genossenschaft, empfahl ihr den Genremaler Karl Karger. Sie sandte ihm zunächst anonym einige ihrer Arbeiten und als sein Urteil günstig ausfiel, begann im Oktober 1887 der Unterricht.⁴⁴⁴

Während des Winters zeichnete sie nach der Natur, wobei sie verblüffende Fortschritte machte, und schon im nächsten Frühlinge begann sie nach kurzen Aquarellstudien in Oel zu malen. [...] ihre Leistungen übertrafen weit das, was man sonst von Schülern nach solcher Lehrdauer zu sehen gewohnt ist.⁴⁴⁵

⁴³⁵Murau 1895, S. 83.

⁴³⁶Schmidt 1979, S. 248.

⁴³⁷Neues Wiener Tagblatt 01.08.1915, S. 18.

⁴³⁸Ex-libris bezeichnet das künstlerisch gestaltete Besitz- oder Bibliothekszeichen in Buchdeckeln.

⁴³⁹Leiningen-Westerburg 1903, S. 7-8.

⁴⁴⁰Schlossar 1901, S. 22-24.

⁴⁴¹Bericht zur Restitution und Erbensuche in den Museen der Stadt Wien, 10.11.2003, S. 63.

⁴⁴²Murau 1895, S. 29-30.

⁴⁴³Martinez 1891, S. 180.

⁴⁴⁴Martinez 1891, S. 180-181.

⁴⁴⁵Murau 1895, S. 30.

Wiederholte Aufenthalte ab 1888 in München und Besuche im Glaspalast komplettierten ihre Ausbildung.⁴⁴⁶ In den 1890er Jahren beschickte Granitsch regelmäßig den Aquarellistenclub und das Künstlerhaus,⁴⁴⁷ wo sie ihr Genrebild „Der Gelehrte“ an Eduard Mußil verkaufen konnte. Dieser hatte die Karger’sche Schule mit der Ausschmückung seines Schlosses beauftragt – ein Projekt, an dem Granitsch und Munk gemeinsam mitwirkten.⁴⁴⁸ Bis Ende August 1893 ersetzte die Fachklasse zudem Laufbergers Sgraffittis an der Außenseite des Österreichischen Museums.⁴⁴⁹ Granitsch übernahm die Allegorien „Plastik“ und „Architektur“ (Abb. 113), die sich zusammen mit jenen von Munk an der Hauptfront befanden.⁴⁵⁰ Neben einer Serie von Ahnenbildern und Porträts für die Londoner Familie Heaton-Armstrong waren ihre Werke auch im Steiermärkischen Kunstverein und in München exponiert.⁴⁵¹

Im Rahmen der *Acht Künstlerinnen*-Ausstellungen beteiligte sie sich zwischen 1901 und 1912 mit mindestens 32 Einreichungen. 1901 war „Fräulein Granitsch [...] durch sechs Nummern vertreten“;⁴⁵² für 1902 konnte ich drei Arbeiten bei Pisko und zwei im oberösterreichischen Kunstverein rekonstruieren. Die Kataloge von 1904 und 1906 nennen jeweils fünf, jener der Londoner Schau drei Exponate, 1909 waren lediglich eine Porträtstudie, 1912 hingegen sieben Einsendungen von Granitsch ausgestellt. Sie verwendete die Techniken Ölmalerei, Pastell sowie Kohle- und Rötelzeichnung gleichermaßen und stellte größtenteils Porträts, vereinzelt aber auch Aktstudien, Heiligenbilder sowie Genreszenen zur Verfügung.⁴⁵³ Die meisten Ausstellungsstücke sind aufgrund generischer Titel wie „Aktstudie“, „Porträtskizze“, „Frauenfigur“ oder „Kinderköpfe“ nicht zuzuordnen. Sicher identifiziert werden kann nur der 1906 von den kaiserlichen Sammlungen angekaufte „Studienkopf“ (Abb. 115). Ein Studienblatt (Abb. 116) stimmt der Beschreibung nach mit den vier Pastellkinderköpfen von 1901 und 1912 überein. Ferner befinden sich in den Städtischen Sammlungen etliche Akt- und Porträtstudien (zum Beispiel Abb. 117, Abb. 118, Abb. 119, Abb. 120). Das 1906 in London gezeigte Bild „Cherrys“ könnte mit dem 1897 im Künstlerhaus präsentierten „Mädchen mit Kirschen“ ident sein.⁴⁵⁴

Überdies stellte Granitsch zusammen mit weiteren Schülerinnen der Kunstgewerbe-

⁴⁴⁶Korotin 2016, Bd. 1, S. 1071.

⁴⁴⁷Rollig/Fellner 2018, S. 278; *Allgemeine Kunst-Chronik* 15.04.1891, S. 252; Ranzoni 1891, S. 4; *Die Presse* 23.04.1892, S. 3; *Allgemeine Kunst-Chronik* 01.06.1893, S. 280; *Wiener Zeitung* 28.03.1894, S. 4; *Wiener Journal* 18.11.1895, S. 2; Hausenschild 1895, S. 287, Gayersperg 1895, S. 10; *Wiener Zeitung* 09.05.1896, S. 3; Schreder 1897, S. 2.

⁴⁴⁸Martinez 1891, S. 181-184.

⁴⁴⁹*Deutsches Volksblatt* 19.08.1893, S. 4.

⁴⁵⁰*Welt-Neuigkeit-Blatt* 03.09.1893, o. S..

⁴⁵¹Martinez 1891, S. 181-184 und Wurzelfeld 1897, S. 2.

⁴⁵²*Neue Freie Presse* 01.02.1901, S. 2.

⁴⁵³Kat. Ausst. Pisko 1904; Kat. Ausst. Pisko 1906; Kat. Ausst. Pisko 1909; Kat. Ausst. Pisko 1912, Kat. Ausst. Oberösterreichischer Kunstverein 1902 und Kat. Ausst. Imperial Royal Austrian Exhibition 1906. Siehe auch Abschnitt A, Abschnitt B.1 und Abschnitt B.2.

⁴⁵⁴Schreder 1897, S. 2.

schule wie Marie Müller, Hilda Lott, Sophie und Marie Arnsburg, Eugenie Munk und Josephine Swoboda bei der Erzherzog Rainer-Ausstellung,⁴⁵⁵ im Dorotheum,⁴⁵⁶ 1918 mit dem *Österreichischen Künstlerbund* in der Galerie Wawra⁴⁵⁷ und 1926 mit der *Künstlerischen Arbeitsgemeinschaft* aus.⁴⁵⁸ Außerdem sah man ihre Werke bis 1940 regelmäßig im Wiener Künstlerhaus.⁴⁵⁹ Granitsch war kein eingetragenes Mitglied im VSKW⁴⁶⁰ oder in der VBKÖ und nahm auch nicht an der legendären Schau „Die Kunst der Frau“,⁴⁶¹ allerdings einmalig an der VBKÖ-Ausstellung von 1930, teil.⁴⁶²

Die Malerin verstarb schließlich am 02. Dezember 1946.⁴⁶³ Im Frühwerk widmete sie sich hauptsächlich dem Genre (Abb. 114) und Porträt. Martinez und Murau charakterisierten ihre Kunst als „entschieden münchenerisch“⁴⁶⁴ mit einer Neigung zur neueren Münchener Freilichtschule.⁴⁶⁵ Nach der Jahrhundertwende behauptete Granitsch sich „als Bildnismalerin von Kindern und Mädchen“.⁴⁶⁶ Da sie selber ledig und kinderlos blieb, erbte ihre Nichte Edith von Schickh. Diese bot den Städtischen Sammlungen zahlreiche Gegenstände aus dem Besitz der Künstlerin an. Das Wien Museum erwarb bereits vor ihrem Tod einige Werke, darunter die Porträts von Dr. Anselm Weißenhofer (Abb. 121), Hermann Klotz und Richard Plattensteiner, ein Gemälde mit dem Titel „Mutter und Kind“ sowie das 1944 von den Städtischen Museen in Auftrag gegebene Selbstporträt (Abb. 122), welches unvollendet blieb.⁴⁶⁷ Weitere Arbeiten befinden sich im Belvedere (Abb. 123, Abb. 124 und Abb. 115) und in der Albertina (Abb. 125).

⁴⁵⁵Neues Wiener Tagblatt 26.03.1902, S. 5.

⁴⁵⁶Neue Freie Presse 22.08.1902, S. 5; Deutsches Volksblatt 02.09.1903, S. 7.

⁴⁵⁷Deutsches Volksblatt 12.06.1918, S. 4.

⁴⁵⁸Macha 1926, S. 3.

⁴⁵⁹Rollig/Fellner 2018, S. 278; Neues Wiener Tagblatt 15.03.1907, S. 11; Stern 1908, S. 2; Stern 1910, S. 3; Stern 1911, S. 2; Stern 1912, S. 1; Reichspost 11.01.1913, S. 10; Weißenthurn 1913, S. 117; Schreder 1915, S. 3; Neue Freie Presse 12.02.1916, S. 11; Stern 1916a, S. 3; Stern 1916b, S. 5; Neue Freie Presse 17.11.1917, S. 11; Neue Freie Presse 20.11.1922, S. 9; Neue Freie Presse 26.04.1923, S. 4; Die Stunde 05.06.1927, S. 4; Menkes 1928, S. 4; Antropp 1940, S. 2.

⁴⁶⁰Verzeichnis der ordentlichen Mitglieder, in: Baumgartner 2015, S. 355-386.

⁴⁶¹Kat. Ausst. Kunst der Frau.

⁴⁶²Lackner 2017, S. 421.

⁴⁶³Bericht zur Restitution und Erbensuche in den Museen der Stadt Wien, 10.11.2003, S. 64-66.

⁴⁶⁴Murau 1895, S. 31.

⁴⁶⁵Martinez 1891, S. 184.

⁴⁶⁶Wiener Abendpost 25.01.1904, S. 6.

⁴⁶⁷Bericht zur Restitution und Erbensuche in den Museen der Stadt Wien, 10.11.2003, S. 64-66.

5 Acht Künstlerinnen und ihre Gäste

Aufgrund der patriarchalen Situation im Wiener Ausstellungsbetrieb organisierten sich die Frauen selber und stellten zwischen 1901 und 1912 mehrfach im Kunstsalon Pisko aus. Zwar hieß es, ein „Comité von acht Wiener Künstlerinnen steht dieser Unternehmung vor und hat dieselbe mit anerkennenswerther Mühe in's Leben gerufen“,⁴⁶⁸ trotzdem handelte es sich nicht um einen Verein mit einem gewählten Vorstand, einer Präsidenschaft, Mitgliedern oder Statuten.⁴⁶⁹ Zumindest findet sich kein entsprechender Vermerk im Bestand der Vereinsakten beziehungsweise -statuten, im Vereinskataster, in den handschriftlichen Vereinsverzeichnissen oder im Vereinsindex des niederösterreichischen⁴⁷⁰ Landesarchivs.⁴⁷¹ Johnson bezeichnet die *Acht Künstlerinnen* als eine Ad-hoc-Ausstellungsgemeinschaft, die im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Gruppierungen weder eine offizielle Hierarchie, noch Büroräume oder Hängekomitees aufwies. Die Planung und Organisation der Gruppenausstellungen erfolgte ausschließlich über persönliche Treffen und Korrespondenz und wurde größtenteils von Eschenburg und Wisinger-Florian übernommen. Dieses Vorgehen blieb selbst nach Ausstellungserfolgen, regelmäßigen staatlichen Ankäufen und der Möglichkeit Österreich im Ausland zu repräsentieren bestehen.⁴⁷²

5.1 Die Gründung

Die Gründung der *Acht Künstlerinnen* geht wahrscheinlich auf eine Initiative von Wisinger-Florian zurück. Da sie im Vorjahr eine Einzelpräsentation bei Pisko abgehalten und überdies bereits Erfahrungen in der Organisation von gesellschaftlichen Zusammenkünften und Ausstellungen gesammelt hatte, stellte sie vermutlich den Kontakt zum Galeristen her.⁴⁷³ Im März 1900 notierte „Tante Olga“: „Egner und Eschenburg bei mir, wir wollen einen Club der 13 gründen und dann ausstellen.“⁴⁷⁴ In der folgenden Woche sagten Rosenthal und Ries zu, während Egner, Eschenburg und Tarnóczy zur Besprechung kamen.⁴⁷⁵ Ende des Monats hatten die Künstlerinnen sich geeinigt: „Egner, Granitsch, Eschenburg zu Comitésitzung gekommen, beschlossen nur 9 zu wählen! Egner, Granitsch, Wisinger, Rosenthal, Tarnotzy, Ries, Munk, Eschenburg und Marie Müller“.⁴⁷⁶ Diese Besetzung änderte sich später, als Marie Rosenthal-Hatschek (1871-1942) aus der Gruppe

⁴⁶⁸Deutsches Volksblatt 13.01.1901, S. 10.

⁴⁶⁹Lackner 2017, S. 23-24.

⁴⁷⁰Die Stadt Wien wurde erst 1922 ein eigenes Bundesland.

⁴⁷¹Informationen von MMag Katzler, NÖ Reg, HS 104/01, NÖ Reg, HS 104/03, Vereinsindex 104/49 (1901), Vereinsindex 104/50 (1902 bis 1904).

⁴⁷²Johnson 1998, S. 101-104.

⁴⁷³Johnson 1998, S. 101-103.

⁴⁷⁴Tagebuch Wisinger-Florian, 19.03.1900.

⁴⁷⁵Tagebuch Wisinger-Florian, 22.03.1900 und 26.03.1900.

⁴⁷⁶Tagebuch Wisinger-Florian, 30.03.1900.

schied. Warum die beliebte Porträtistin nicht mehr teilnahm und sich auch an keiner der Ausstellungen beteiligte, bleibt ungeklärt. In der Literatur und in zeitgenössischen Berichten treten zudem häufig verschiedene Angaben zu den Veranstalterinnen auf. So erschienen Olga von Boznańska und Josefine Swoboda mehrfach in diesen Ausführungen.⁴⁷⁷ Aus den Ausstellungskatalogen und dem Großteil der zeitgenössischen Berichte ergeben sich jedoch folgende Mitglieder: Olga Wisinger-Florian, Marie Egner, Marie Müller, Marianne von Eschenburg, Bertha von Tarnóczy, Eugenie Breithut-Munk, Susanne Granitsch und Teresa Feodorowna Ries.⁴⁷⁸

Einige dieser Künstlerinnen kannten sich bereits seit vielen Jahren. Die Bekanntschaft von Olga Wisinger-Florian und Marie Egner reichte bis in das Jahr 1881 zurück. Beide waren Schülerinnen von Emil Jakob Schindler⁴⁷⁹ und verbrachten mehrere Sommer auf dessen Schloss Plankenberg.⁴⁸⁰ Anfangs Rivalinnen und einander wenig sympathisch, verband sie schlussendlich eine 30-jährige Freundschaft. Die gehemmte und von Selbstzweifeln geplagte Egner schloss sich laut Baumgartner gerne der lebensfrohen Gesellschafterin an und besuchte häufig – teilweise mit nur mäßiger Begeisterung – deren Abendgesellschaften.⁴⁸¹ Trotz gegenseitiger, in den jeweiligen Tagebüchern vermerkten Sticheleien, hielten die Künstlerinnen zusammen. So setzte Wisinger-Florian sich 1887 für die Teilnahme ihrer Kolleginnen an der Ausstellung des VSKW ein: „Abends Damen-Comitee: Großer Streit über die Einladung der Nichtmitglieder, wich endlich den Gewaltstreich zu sagen: entweder die Müller und Egner stellen aus, geschieht das nicht, so stelle ich nicht aus. Das wirkte, da wurden sie windelweich.“⁴⁸²

Tarnóczy studierte ebenfalls kurzzeitig bei Schindler.⁴⁸³ Wisinger-Florian erwähnte sie erstmals 1882,⁴⁸⁴ im Jahr darauf empfing sie die Linzer Malerin in ihrem Atelier.⁴⁸⁵ Die folgenden Jahre waren von gegenseitigen Besuchen geprägt,⁴⁸⁶ auch wenn Wisinger-Florian sich mitunter recht abfällig über Tarnóczys Können äußerte⁴⁸⁷ und sie als „sehr dumm“⁴⁸⁸ bezeichnete. Tarnóczy wiederum war durch den 1882 von ihr initiierten Münchener Künstlerinnenverein und der dazugehörigen Damenakademie bestens vernetzt.⁴⁸⁹

⁴⁷⁷Dokumente der Frauen 01.02.1901, S. 674; Storch 1989, S. 94.

⁴⁷⁸Kat. Ausst. Pisko 1904; Kat. Ausst. Pisko 1906; Kat. Ausst. Pisko 1909; Kat. Ausst. Pisko 1912; Deutsches Volksblatt 13.01.1901, S. 10; Illustriertes Wiener Extrablatt 13.01.1901, S. 5; Arbeiter-Zeitung 05.01.1902, S. 7; Wiener Abendpost 08.01.1902, S. 4; Illustriertes Wiener Extrablatt 31.01.1902, S. 7; Wiener Hausfrauen-Zeitung 07.01.1906, S. 35; Wiener Abendpost 03.01.1906, S. 6.

⁴⁷⁹Baumgartner 2015, S. 34-35.

⁴⁸⁰Baumgartner 2015, S. 359.

⁴⁸¹Baumgartner 2015, S. 334.

⁴⁸²Tagebuch Wisinger-Florian, 19.02.1885.

⁴⁸³Baumgartner 2015, S. 34-35.

⁴⁸⁴Tagebuch Wisinger-Florian, 01.11.1882 und 24.11.1882.

⁴⁸⁵Baumgartner 2015, S. 34-35.

⁴⁸⁶Tagebuch Wisinger-Florian, 14.11.1884 und 22.11.1885.

⁴⁸⁷Tagebuch Wisinger-Florian, 21.06.1886 und 22.12.1885.

⁴⁸⁸Tagebuch Wisinger-Florian, 02.03.1886.

⁴⁸⁹Baumgartner 2015, S. 86-87.

Breithut-Munk war ebenfalls Mitglied im Künstlerinnenverein⁴⁹⁰ und absolvierte gemeinsam mit Granitsch ein Studium in Kargers Fachklasse an der Wiener Kunstgewerbeschule. Die beiden Frauen arbeiteten 1893 an der Neuausstattung von Schloss Neubruck und an den allegorischen Darstellungen auf der Fassade des Österreichischen Museums zusammen.⁴⁹¹ Marie Müller stellte ab 1886 regelmäßig im Künstlerhaus aus, wo sie vermutlich auf Wisinger-Florian traf.⁴⁹² Ende des Jahres fand ein Treffen zwischen den beiden Mänerinnen statt.⁴⁹³ Auch Ries und Rosenthal begegneten Wisinger-Florian im Künstlerhaus, allerdings erst 1897.⁴⁹⁴ Der Kontakt zur Baronin Eschenburg bestand vermutlich seit vielen Jahren durch die gemeinsame Arbeit im VSKW.⁴⁹⁵

Der 1885 gegründete Verein und die dort geknüpften Kontakte stellten laut Johnson einen Katalysator für das Formieren der *Acht Künstlerinnen* dar.⁴⁹⁶ Bis auf Granitsch und Breithut-Munk wirkten alle Beteiligten im VSKW. Wisinger-Florian engagierte sich als Ausschussmitglied, Kassenrevisorin, Vizepräsidentin und von 1900 bis 1916/7 als Präsidentin.⁴⁹⁷ Eschenburg war Mitbegründerin und übte zunächst die Tätigkeit der Schatzmeisterin, anschließend für 20 Jahre die der Revisorin aus.⁴⁹⁸ Egner und Tarnóczy gehörten dem Ausschuss an, Letztere fungierte 10 Jahre als Revisorin.⁴⁹⁹ Ries, Müller und Rosenthal waren ordentliche Vereinsmitglieder.⁵⁰⁰

5.2 Die Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen

Die *Acht Künstlerinnen* und ihre Gäste veranstalteten insgesamt sechs Ausstellungen in der Galerie Pisko, wiederholten diese jeweils 1902 und 1909 in Linz und beteiligten sich 1906 an der „Imperial Royal Austrian Exhibition“ in London. Bei Pisko präsentierten sie jeweils zwischen 103 und 137 Exponate – überwiegend Ölmalereien, Aquarelle, Pastelle und verschiedene Zeichentechniken, aber auch Lithographien, Radierungen, Plastiken sowie Kunsthandwerk (Abb. 164) – von bis zu 63 Teilnehmerinnen.⁵⁰¹

Zu jeder Schau wurde ein eigener Katalog produziert, obgleich mitunter Unstimmigkeiten zu den Zeitungsberichten auftreten. Die ersten beiden Kataloge konnte ich nicht ausfindig machen. Kappf erwähnte jedoch jenen von 1901 in einem Bericht zur ersten

⁴⁹⁰Deseyve 2005, S. 123.

⁴⁹¹Murau 1895, S. 81-83.

⁴⁹²Baumgartner 2015, S. 370-371.

⁴⁹³Tagebuch Wisinger-Florian, 28.12.1886.

⁴⁹⁴Tagebuch Wisinger-Florian, 30.03.1897.

⁴⁹⁵Baumgartner 2015, S. 360.

⁴⁹⁶Johnson 1998, S. 101.

⁴⁹⁷Baumgartner 2015, S. 386.

⁴⁹⁸Baumgartner 2015, S. 360.

⁴⁹⁹Baumgartner 2015, S. 360 und S. 382.

⁵⁰⁰Baumgartner 2015, S. 370-371 und S. 377.

⁵⁰¹Kat. Ausst. Pisko 1904; Kat. Ausst. Pisko 1906; Kat. Ausst. Pisko 1909; Kat. Ausst. Pisko 1912; Fellner 2022, S. 48-49.

Ausstellung,⁵⁰² während zu dem Zweiten eine Fotografie in Natters Veröffentlichung „Die Tafelrunde – Egon Schiele und sein Kreis“⁵⁰³ sowie eine Anmerkung in Wisinger-Florians Tagebuch existieren.⁵⁰⁴ Anhand von Zeitungsartikeln ließen sich die fehlenden Kataloge teilweise rekonstruieren. Neben den Namen der Künstlerinnen und den Werktiteln, konnte ich in manchen Fällen die Technik, eine Werkbeschreibung oder einen Käufer in Erfahrung bringen. Selbstverständlich sind die Daten lückenhaft und stellenweise ergeben sich Unsicherheiten aufgrund ähnlicher Inhalte. Im Zweifelsfall sind daher mehrere Titel aufgelistet oder Angaben mit einem Fragezeichen gekennzeichnet (Abschnitt B.1 und Abschnitt B.2).

Die fünf vorliegenden Kataloge weisen zwar kein einheitliches Layout, jedoch gewisse Ähnlichkeiten in der Struktur auf. Zunächst finden sich der Titel „8 Künstlerinnen und ihre Gäste“ sowie die Anschrift des Galeristen auf dem Einband. Es folgt eine Titelseite mit der Ausstellungsbezeichnung, den Veranstalterinnen und teilweise auch den Gästen. 1906 und 1909 ist am Ende ein alphabetisches Namensverzeichnis, 1904 der Hinweis auf das Jahresabonnement, welches für Familien drei, für Einzelpersonen zwei Kronen kostete, beigefügt. Das Kernstück eines jeden Katalogs stellt eine nummerierte Werkaufzählung mit Urheberin, Werktitel und verwendeter Technik dar. Verkäufliche Arbeiten sind durch eine Markierung ersichtlich. Eine Ausnahme bildet lediglich das Exemplar von 1912, das bis auf Namen und Werktiteln keine weiteren Informationen beinhaltet. 1909 sind zusätzlich die zu den Exponaten gehörigen Räumlichkeiten verzeichnet. Vermutlich korrespondieren die Auflistungen von 1904, 1906 und 1912 ebenfalls mit der Hängung beziehungsweise der Aufstellung in den Sälen.⁵⁰⁵ Im Falle des Katalogs des oberösterreichischen Kunstvereins von 1902 fehlt der Einband. Auf dem kunstvoll gerahmten Deckblatt der kleinen, vierseitigen Broschüre, die von J. Wimmer in Linz gedruckt wurde, sind unterhalb des Titels – „Katalog der Ausstellung der 8 Künstlerinnen“ – zunächst die Namen der Mitglieder, anschließend jene der Gäste aufgeführt. Den unteren Abschluss bildet eine Illustration von drei in der Natur sitzenden Frauen (Abb. 1). Auf den folgenden drei Seiten sind abschnittsweise die Künstlerinnen, ihre jeweiligen Atelier-Adressen und Werke mit Preisangaben aufgeführt. Aufgrund der fortlaufenden Katalognummern nehme ich an, dass die Werke in dieser Reihenfolge, also nach Künstlerinnen geordnet, hingen.⁵⁰⁶

Wisinger-Florian begann zwei Tage vor Eröffnung der zweiten Schau mit dem Katalog.⁵⁰⁷ Wahrscheinlich waren die Vorbereitungen weitestgehend abgeschlossen und sie notierte die Werke in der Reihenfolge ihrer Platzierung, bevor sie den Druck in Auf-

⁵⁰²Kappf 1901, S. 39.

⁵⁰³Natter 2006, S. 102.

⁵⁰⁴Tagebuch Wisinger-Florian, 02.01.1902.

⁵⁰⁵Kat. Ausst. Pisko 1904; Kat. Ausst. Pisko 1906; Kat. Ausst. Pisko 1909; Kat. Ausst. Pisko 1912

⁵⁰⁶Kat. Ausst. Oberösterreichischer Kunstverein 1902.

⁵⁰⁷Tagebuch Wisinger-Florian, 02.01.1902.

trag gab. Im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Ausstellungspublikationen fehlen – mit Ausnahme des Linzer Katalogs – begleitende und einleitende Texte, Illustrationen oder aufwändige Ornamente. Zudem werden keine Amtsinhaber oder Mitglieder von Hängekomitees genannt.⁵⁰⁸ Anscheinend handelte es sich um ein einfaches Beilagenheft, welches BesucherInnen und potentielle KäuferInnen für nähere Informationen zur Hand nehmen konnten.

5.2.1 Die erste Ausstellung von 1901

Nach der erfolgreichen Gründung im März 1900 galt es einiges für die erste Ausstellung zu organisieren. Potentielle Gastkünstlerinnen mussten informiert und eingeladen werden, um die Werke zusammenzustellen. Dabei sahen sich die *Acht Künstlerinnen* mit allerlei Herausforderungen konfrontiert. So geht aus einem Brief von Wisinger-Florian an Eschenburg hervor, dass sie von Dora Kalmus und Mediz-Pelikan Zusagen, von Rosenthal eine Absage und von Bertha Tarnóczy aufgrund eines Todesfalles weniger als erwartet erhalten habe. Außerdem befragte sie die Kollegin nach eigenen Werken, bat sie Erkundigungen bei Breithut-Munk und Granitsch einzuholen und auf Tina Blau einzuwirken, denn sie selber könne „so schwer etwas anderes thun als selbst zu malen“.⁵⁰⁹ Tina Blau beteiligte sich letztendlich weder an der ersten noch an den folgenden Ausstellungen. Auch mit Ries gab es Probleme. Die Bildhauerin wollte eine Woche vor Ausstellungsbeginn „ausspringen“, sodass Wisinger-Florian vor Wut „bald eine Grobheit gesagt“⁵¹⁰ hätte. Aus Sorge, nicht genügend Exponate zur Verfügung zu haben, schrieb sie an Eschenburg: „im Notfalle (nur) wenn zu wenig Material, kann ich 6-7 Bilder bringen, sonst natürlich nur 3-4“.⁵¹¹ Die Qualität von Kunstwerken potentieller Teilnehmerinnen wie von Hedwig Friedländer, Olga Boznańska oder Emilie Mediz-Pelikan wurde im Vorfeld geprüft⁵¹² – schließlich wollte Pisko „die schönsten Bilder haben“.⁵¹³ Bis Anfang Januar begutachtete Wisinger-Florian Arbeiten von Granitsch, Egnér und Müller. Zwei Tage vor Ausstellungseröffnung fehlten weiterhin Exponate und die Künstlerinnen konnten wegen der noch nicht abgeräumten Ausstellung von Pausinger erst am 10. Januar mit der Hängung beginnen.⁵¹⁴ Um Fehendes auszugleichen mussten die Hauptveranstalterinnen mehr eigenes liefern und sich zum Teil mit weniger guten Werken wie jenen matten Bildern von Friedländer begnügen.⁵¹⁵

Die Zusammenarbeit mit Pisko erwies sich mitunter als recht angespannt. Im Dezem-

⁵⁰⁸Kat. Ausst. Pisko 1904; Kat. Ausst. Pisko 1906; Kat. Ausst. Pisko 1909; Kat. Ausst. Pisko 1912

⁵⁰⁹Wisinger-Florian an Eschenburg, 03.11.1900, WBR, H.I.N.-65898.

⁵¹⁰Tagebuch Wisinger-Florian, 05.01.1901.

⁵¹¹Wisinger-Florian an Eschenburg, 03.11.1900, WBR, H.I.N.-65898.

⁵¹²Tagebuch Wisinger-Florian, 13.12.1900, 08.01.1901 und 10.01.1901.

⁵¹³Tagebuch Wisinger-Florian, 26.11.1900.

⁵¹⁴Tagebuch Wisinger-Florian, 05.01.1901, 06.01.1901, 08.01.1901, 09.01.1901 und 10.01.1901.

⁵¹⁵Tagebuch Wisinger-Florian, 10.01.1901.

ber und Januar gab es regelmäßige Treffen mit dem Galeristen,⁵¹⁶ die offensichtlich nicht immer ruhig verliefen.⁵¹⁷ Es kam zum Streit, weil Pisko ursprünglich „nur einen Tag zum rangieren haben“ wollte.⁵¹⁸ Schlussendlich war am 10. Januar nicht einmal die Hälfte der Ausstellung eingerichtet und die Hängung musste am nächsten Tag von 9:00 bis 18:00 Uhr fortgesetzt werden.⁵¹⁹ Weitere Konflikte folgten: „Tarnotzy macht am meisten Scheereien. Egner kommt zu spät“⁵²⁰, „Ries machte [...] eine überaus heftige Scene, wollte alles zurückziehen“⁵²¹ und Wisinger-Florians Pappeln wurden in der Mitte der Wand und „leider nicht übers Eck“⁵²² – wie von ihr erwünscht – platziert.

Trotz all dem eröffnete die Ausstellung am 12. Januar in dem vornehmen Ringstraßenbau am Parkring 2. Zwei schlichte, unter dem Hauptportal angebrachte Plakate mit der Inschrift „Künstlerinnen und ihre Gäste!“ wiesen den Weg über „die breiten, teppichbelegten Treppen“⁵²³ in die sechs lichten, modern ausgestatteten Säle.⁵²⁴ Das einfache, gefällige Arrangement ließe die Kunstwerke gut zur Geltung kommen, Plastisches sei sparsam, aber wirksam verteilt und stellenweise ein paar Ziervasen platziert gewesen.⁵²⁵ In den Räumlichkeiten waren laut dem „Illustrierten Wiener Extrablatt“ etwa neunzig Werke zu sehen.⁵²⁶ Kappf berichtete hingegen von einem Ausstellungskatalog mit 111 verzeichneten Nummern der *Acht Künstlerinnen* und 17 Gästen.⁵²⁷ Die meisten Frauen stammten aus der Monarchie, Ausnahmen bildeten die in Russland aufgewachsene Teresa Feodorowna Ries, die Polin Olga von Boznańska und Constanze Münch-Bellinghausen aus Deutschland. Die Veranstalterinnen hatten den Hauptteil der Ausstellung zu leisten,⁵²⁸ in diesem Fall waren es 53 von 83 rekonstruierten Katalognummern. Den Großteil bildeten Malereien in Pastell, Aquarell oder Öl. Laukotová präsentierte als einzige Radierungen, während mit Ries, Horsetzky und Kalmár drei Bildhauerinnen vertreten waren. Falke, Göbl und Filtsch widmeten sich mit ihren Vasen und Ofenschirmen dem Kunsthandwerk.⁵²⁹ Einem Bericht in der „Neuen Freien Presse“ zufolge überwogen bei den Malereien die Gattungen Porträt, Studienkopf und Landschaft, „das an sich fast weibliche Blumenstück“⁵³⁰ dränge sich nicht vor. Tatsächlich handelte es sich bei 30 der 72 Werke um Porträts oder Porträtstudien,

⁵¹⁶Tagebuch Wisinger-Florian, 12.12.1900, 03.01.1901 und 07.01.1901.

⁵¹⁷Tagebuch Wisinger-Florian, 06.12.1901.

⁵¹⁸Tagebuch Wisinger-Florian, 03.01.1901.

⁵¹⁹Tagebuch Wisinger-Florian, 10.11.1901 und 11.01.1901.

⁵²⁰Tagebuch Wisinger-Florian, 10.01.1901.

⁵²¹Tagebuch Wisinger-Florian, 11.01.1901.

⁵²²Tagebuch Wisinger-Florian, 10.01.1901.

⁵²³Neue Freie Presse 13.01.1901, S. 9.

⁵²⁴Neue Freie Presse 01.02.1901, S. 2; Hevesi 1901, S. 42.

⁵²⁵Neue Freie Presse 01.02.1901, S. 2.

⁵²⁶Illustriertes Wiener Extrablatt 13.01.1901, S. 5.

⁵²⁷Kappf 1901, S. 39.

⁵²⁸Johnson 1998, S. 108.

⁵²⁹Siehe Abschnitt B.1.

⁵³⁰Neue Freie Presse 01.02.1901, S. 2.

darunter ein Selbstporträt (Abb. 143) und ein russischer Bauer (Abb. 142) von Ries und Müllers berühmte Darstellung der Dichterin Marie Ebner-Eschenbach (Abb. 48). Die vier Pastellkinderköpfchen von Granitsch könnten mit einem in Toronto aufbewahrten Studienblatt (Abb. 116), Munks Arbeiten „Mädchenkopf mit aufgelösten Haar“ sowie „Bild eines jungen Mannes“ mit den Ölgemälden „Tiroler Mädchen“ (Abb. 51) und „Studienkopf“ (Abb. 52) übereinstimmen.

Die zweitgrößte Gruppe war die Landschaftsmalerei, welche mit 22 Exponaten rund ein Drittel der Ausstellung ausmachte. Darunter befanden sich fünf Seestücke – die Hafengebilde von Tarnóczy und Falke, ein Küstenbild bei Ragusa von Littrow und zwei Marinen von Mediz-Pelikan – sowie einige Stadtlandschaften von Egner, Janda und Kirchsberg. Die meisten Landschaften stammten von Wisinger-Florian und Egner,⁵³¹ sie stellten jeweils 14 Malereien.⁵³² Von der Erstgenannten wurden vor allem die Werke „Nach dem Gewitter“ – eine Landstraße mit Pappel und einem herannahenden Zug – sowie der „Teufelsfels in Hartenstein“ (Abb. 9) hervorgehoben. Egners Werke „Von oben“ – der Blick auf die Ziegeldächer eines Dorfes – sowie „Letzte Post“,⁵³³ besprach die Presse ausführlich.

Es gab überraschend wenige Stilleben: Blumenstücke von Egner, Wisinger-Florian und Münch-Bellinghausen sowie Egners „Bella Vista“ (Abb. 64), „ein Korb voll Granatäpfeln und Weintrauben am offenen Fenster, mit Ausblick auf das venetianische Lagunenmeer“.⁵³⁴ Die Gattungen Genre und Akt – dazu zählten eine Studie von Granitsch sowie Plastiken von Ries (Abb. 140) und Horsetzky – waren ebenfalls nur schwach vertreten. Zudem gab es ein Tierstück von Hoegl und ein Heiligenbild von Granitsch.⁵³⁵

Insgesamt berichteten sieben Artikel – verschiedene Tageszeitungen, zwei Kunstzeitschriften und das Frauenrechtsblatt „Dokumente der Frauen“ – über die bei Pisko gezeigten Malereien, Zeichnungen, Plastiken und kunstgewerblichen Objekte. Alles in allem erhielt die Ausstellung überwiegend positive Kritik. Wisinger-Florian schrieb am 13. Januar: „großes Feuilleton in der Freien Presse, dann im Wiener Journal, Tagblatt und Extrablatt. Alle gut“.⁵³⁶ In der „Deutschen Kunst- und Musikzeitung“ hieß es, die ganze Ausstellung mache einen imponierenden Eindruck, da sie durchwegs nur Gutes enthalte.⁵³⁷ Die „Neue Freie Presse“ sprach von wohlbeglaubigten und bereits aus dem Künstlerhaus und der Secession bekannten Künstlerinnen, von denen einige „inzwischen Tüchtiges gelernt und geleistet, manche einen kräftigen Schritt in die Moderne gethan“⁵³⁸ hätten. Das Niveau

⁵³¹Laut Egners Werksverzeichnis sollen ihre „Monblumen“ (Abb. 74) ausgestellt worden sein, Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 341.

⁵³²Neue Freie Presse 01.02.1901, S. 2.

⁵³³Es gibt zwei Versionen in Aquarell (Abb. 71 und Abb. 72) und eine in Öl (Abb. 73). Es ist unklar, welche 1901 ausgestellt wurde.

⁵³⁴Neue Freie Presse 01.02.1901, S. 2.

⁵³⁵Vergleiche (Abschnitt B.1)

⁵³⁶Tagebuch Wisinger-Florian, 13.01.1901.

⁵³⁷Kappf 1901, S. 39.

⁵³⁸Neue Freie Presse 01.02.1901, S. 2.

sei durchschnittlich erfreulich und erhebe „sich mit einzelnen Leistungen fraglich über Mittelgut“.⁵³⁹

Neben der Aufmerksamkeit in der Presse, erfreute sich die Ausstellung regen Zulaufs von Bürgerlichen, Bürokraten und Adeligen. Ein gelegentlicher Besuch bei Pisko sei laut der „Neuen Freien Presse“ „ohnein bereits nahezu eine Nummer im Tagesprogramm der kunstliebenden wie eleganten Welt“.⁵⁴⁰ Der Eintrittspreis war mit 50 Heller äußerst niedrig gestellt, was „dem großen Publikum leicht ermöglicht[e] [...], die sehenswerthe Auslese von Kunstwerken zu besichtigen“.⁵⁴¹ Bereits am Eröffnungstag war die Galerie „glänzend besucht, so das manchesmal ein förmliches Gedränge herrschte“.⁵⁴² Nachdem um 10:00 Uhr noch die letzten Vorbereitungen getroffen wurden, erschienen kurz darauf die ersten der gewiss 500 Gäste: „Stadler und Wiener kamen, Hartel hat sich entschuldigt, Minister Wittek war auch. Dann unzählige Bekannte. Um 2 Uhr kam Erzherzogin Josefa, [...] war äußerst lieb und freundlich.“⁵⁴³ Unterrichtsminister Hartel und Erzherzog Rainer begingen die Ausstellung zu einem späteren Zeitpunkt.⁵⁴⁴

An Donnerstagen veranstalteten die *Acht Künstlerinnen* zwischen 15:00 und 18:00 Uhr ihren Jour de Vernissage⁵⁴⁵ und traten „in unmittelbaren Contact mit dem Publicum“.⁵⁴⁶ Dabei handelte es sich um eine Besichtigung in „aller Stille, ohne dass auf dem Hause Fahnen und im Hause Frackschöbe gestattet hätten. Eine Vernissage ohne den hergebrachten Firniß. Keine Begrüßungs-Ansprachen und keine gelangweilten Rundgänge offizieller Kunstliebhaber in Sections-Chefs-Uniform“.⁵⁴⁷ Es herrschte mitunter großer Andrang. Wisinger-Florian zufolge sei die Galerie bereits beim ersten Jour am 17. Januar mit 420 Personen „enorm voll“ gewesen.⁵⁴⁸ Eine Woche später schrieb sie: „ganz großartiges Publicum. Äußerst elegant und fein, noch voller als das erste mal, sehr schön. Ellison, dann Rath, Wind, Gutherz, sogar Riess war da!“⁵⁴⁹ Die Jours kamen „nicht allein dem Verständniß, sondern auch dem Verkauf zugute“.⁵⁵⁰ Am 20. Januar informierte das „Fremdenblatt“ über den Verkauf von je zwei Bildern Egners und Wisinger-Florians.⁵⁵¹ Letztere erhielt zudem ein Angebot von Hofrat Schanter auf „Die Sonnenblumen“ und verkaufte „Das Elser Haus“ (Abb. 14) an Colbert.⁵⁵² Das Unterrichtsministerium erwarb Egners „In

⁵³⁹Neue Freie Presse 01.02.1901, S. 2.

⁵⁴⁰Neue Freie Presse 01.02.1901, S. 2.

⁵⁴¹Deutsches Volksblatt 13.01.1901, S. 10.

⁵⁴²Deutsches Volksblatt 13.01.1901, S. 10.

⁵⁴³Tagebuch Wisinger-Florian, 12.01.1901.

⁵⁴⁴Fremdenblatt, 20.01.1901, zit. nach, Johnson 1998, S.110.

⁵⁴⁵Deutsches Volksblatt 13.01.1901, S. 10.

⁵⁴⁶Neue Freie Presse 01.02.1901, S. 2.

⁵⁴⁷Neue Freie Presse 13.01.1901, S. 9.

⁵⁴⁸Tagebuch Wisinger-Florian, 17.01.1901.

⁵⁴⁹Tagebuch Wisinger-Florian, 24.01.1901.

⁵⁵⁰Neue Freie Presse 01.02.1901, S. 2.

⁵⁵¹Fremdenblatt, 20.01.1901, zit. nach, Johnson 1998, S.111.

⁵⁵²Tagebuch Wisinger-Florian, 13.01.1901 und 16.01.1901.

der Laube“ (Abb. 65)⁵⁵³ und zehn weitere Exponate – neben Egner und Wisinger-Florian auch von Breithut-Munk und Tarnóczy.⁵⁵⁴

5.2.2 Die zweite Ausstellung von 1902

Die Vorbereitungen für die zweite Ausstellung der *Acht Künstlerinnen* begannen einige Monate im Voraus. Erneut übernahmen Wisinger-Florian und Eschenburg die Organisation mit den Gästen und dem Galeristen. Die Baronin setzte die Einladungen Mitte April auf, sodass potentielle Mitausstellerinnen rechtzeitig informiert wurden.⁵⁵⁵ Margarethe von Kurowski antwortete darauf am 2. Juni, dass sie sich geehrt über die Einladung fühle,⁵⁵⁶ bedauerte jedoch im November nur ein Bild zur Verfügung zu haben.⁵⁵⁷ Noch am 28. Oktober zweifelte Wisinger-Florian an dem Zustandekommen einer zweiten Ausstellung, denn ohne sie und Eschenburg würde nichts passieren und die anderen Künstlerinnen seien nur fähig sich zu beschweren, auszustellen und sonst aufgrund der Unannehmlichkeiten nichts Weiteres zu tun. Sie klagte, wie schwierig es sei, eine solche Ausstellung zusammen zu halten.⁵⁵⁸ Einen Monat später waren diese Unsicherheiten überwunden und die Vorbereitungen wurden intensiviert. Bei einer Zusammenkunft der *Acht Künstlerinnen* am 20. November debattierten Wisinger-Florian, Eschenburg, Müller, Egner und Ries „über alles“ und legten schließlich den 5. Januar als Eröffnungstermin fest. „Tante Olga“ begutachtete noch am selben Tag Arbeiten von Janda und Filtsch⁵⁵⁹ und wenig später notierte sie „mit Eschenburg zur Rosenthal Hatschek einladen, ich fürchte ein nein!“⁵⁶⁰ Wie erwartet beteiligte sich die einst als Mitglied vorgesehene Rosenthal nicht.

Im Gegensatz zum Vorjahr begannen die *Acht Künstlerinnen* früher mit dem Rangieren der Ausstellung. Wisinger-Florian schickte ihre Bilder am 28. Dezember zu Pisko und von Silvester bis einschließlich 3. Januar hatten die Ausstellerinnen Zeit zum Hängen. „Tante Olga“ war zwar zufrieden mit der Platzierung der Werke „Rosen“ und „grüne Allee“, ärgerte sich aber, weil ihre kleinen Bilder nicht recht berücksichtigt wurden.⁵⁶¹ Interessanterweise wurden noch nach der Ausstellungseröffnung Eingriffe in das Arrangement vorgenommen. So versuchte Wisinger-Florian am Vormittag des 5. Januars vergeblich das Umhängen von dem Blumenstück „Flieder“ zu verhindern.⁵⁶² Abermals blieben Auseinandersetzungen zwischen den *Acht Künstlerinnen* nicht aus: Es sei ein „[g]rässliches Bild von

⁵⁵³Hülmbauer 1992, S. 212.

⁵⁵⁴Johnson 1998, S. 114.

⁵⁵⁵Tagebuch Wisinger-Florian, 19.04.1901.

⁵⁵⁶Kurowski an Eschenburg, 02.06.1901, WBR, H.I.N.-66109.

⁵⁵⁷Kurowski an Eschenburg, 20.11.1901, WBR, H.I.N.-66110.

⁵⁵⁸Wisinger-Florian an Eschenburg, 28.10.1901, WBR, H.I.N.-65901.

⁵⁵⁹Tagebuch Wisinger-Florian, 20.11.1901.

⁵⁶⁰Tagebuch Wisinger-Florian, 23.11.1901.

⁵⁶¹Tagebuch Wisinger-Florian, 28.12.1901, 31.12.1901, 01.01.1902, 02.01.1902, 03.01.1902 und 04.01.1902.

⁵⁶²Tagebuch Wisinger-Florian, 05.01.1901.

der Riess gekommen“⁵⁶³, die Müller mache Faxen und die Bilder von Wolfthorn kamen sehr kurzfristig.⁵⁶⁴ Doch nicht nur Wisinger-Florian war unzufrieden mit der Zusammenarbeit. Egner vertraute ihrem Tagebuch an: „Endlich wird mir die gemeine, aufdringliche Natur der Wisinger auch zu viel.“⁵⁶⁵

Trotz all dieser Widrigkeiten fand die Ausstellung vom 4. Januar bis 3. Februar im Salon Pisko am Parkring 2 statt.⁵⁶⁶ Die Eröffnung war somit einen Tag früher als ursprünglich geplant und mit „nahe 2000 Personen“⁵⁶⁷ noch stärker als die Vorangegangene frequentiert. Laut zeitgenössischen Berichten handelte es sich um ein wichtiges soziales Ereignis,⁵⁶⁸ zu dem sich ein „beträchtlicher Theil der Aristokratie“⁵⁶⁹ eingefunden hatte. In den folgenden Tagen ließ der Besucherstrom kaum nach.⁵⁷⁰ Namhafte Persönlichkeiten waren neben Erzherzog Ludwig Victor⁵⁷¹ unter anderem der Kunstmäzen und Polarforscher Hanns Wilczek, Eisenbahnminister Heinrich von Wittek, hochrangige Diplomaten wie Johann von Chlumecky, General Viktor Graf Dubský von Třebomyslice und Markgraf Johann Pallavicini sowie zahlreiche Baroninnen, Fürstinnen und Gräfinnen aus alten Adelsgeschlechtern – Harrach, Kinsky, Fugger, Esterházy, Liechtenstein – und viele mehr.⁵⁷² Egner war von dem überwiegend weiblichen Publikum eher genervt und hätte lieber im Künstlerhaus ausgestellt: „Alle Weiber von ‚ganz Wien‘ kommen, Piskeles ist geschmeichelt und mogelt mit den Bilderpreisen. [...] Die Ries – die einzig ‚weibliche‘ unter den ‚8‘ – empfängt dort ihre Liebhaber; jedes Weibel sagt einem ein dummes compliment und dafür muß man sich noch bedanken auch. O – hätte ich doch meinen ‚Treffer‘ um endlich diesen öden Pflanz los zu sein.“⁵⁷³

Neben Österreicherinnen waren laut dem „Wiener Fremdenblatt“ „heuer auch Gäste vom Ausland, darunter Marianne Stokes, Emilie Shanks, Marcia Lübkes, Klara Walther, Julie Wolfthorn, Margarethe v. Kurowsky u. Olga v. Boznanska vertreten.“⁵⁷⁴ An der Seite der acht Hauptveranstalterinnen beteiligten sich 26 weitere Gäste. Von diesen „vierunddreißig Damen die theils einluden, theils geladen waren“,⁵⁷⁵ konnte ich anhand von Zeitungsberichten 29 mit insgesamt 61 Katalognummern rekonstruieren. Die *Acht Künstlerinnen* stellten 31 Werke zur Verfügung. Als einzige Plastik wurde eine Kindermaske aus Terrakotta von Ries genannt, während Plischkes Fächer als kunsthandwerkliche Objekt

⁵⁶³Tagebuch Wisinger-Florian, 31.12.1901.

⁵⁶⁴Tagebuch Wisinger-Florian, 02.01.1902.

⁵⁶⁵Tagebuch Egner, Januar 1902, zit. nach, Suppan/Tromayer 1981, S. 64.

⁵⁶⁶Tagebuch Wisinger-Florian, 04.01.1902 und 03.02.1902.

⁵⁶⁷Tagebuch Wisinger-Florian, 04.01.1902.

⁵⁶⁸Johnson 1998, S. 110.

⁵⁶⁹Illustriertes Wiener Extrablatt 18.01.1902, S. 6.

⁵⁷⁰Tagebuch Wisinger-Florian, 04.01.1902 und 06.01.1902.

⁵⁷¹Tagebuch Wisinger-Florian, 10.01.1902.

⁵⁷²Johnson 1998, S. 110; Illustriertes Wiener Extrablatt 18.01.1902, S. 6.

⁵⁷³Tagebuch Egner, Januar 1902, zit. nach, Suppan/Tromayer 1981, S. 64.

⁵⁷⁴Fremdenblatt, 11.01.1902, zit. nach, Johnson 1998, S. 104-105.

⁵⁷⁵Neue Freie Presse 21.01.1902, S. 7.

alleinig stand. Den Großteil der Ausstellung bestritten Malereien in Öl oder Aquarell sowie Kohle- und Pastellzeichnungen. Ungefähr ein Drittel davon gehörten der Gattung Porträt, ein weiteres Drittel der Landschaftsmalerei – inklusive Stadtlandschaften von Janda und Wolfthorn sowie Seestücken von Littrow und Tarnóczy – an. Die meisten Porträts stammten von den Komiteemitgliedern Müller, Breithut-Munk,⁵⁷⁶ Eschenburg und Granitsch sowie Müllers Nichte Josefine Swoboda. Chalupek, Stokes, Pötting und Friedländer trugen mehrere Kinderköpfchen bei. Besondere Anerkennung fanden Müllers „Kopfstudie eines Mädchens“ mit dunklem, welligen Haar und ihr Bildnis der Schriftstellerin Marie Ebner-Eschenbach (Abb. 50). Näher beleuchtet wurden zudem Breithut-Munks „Porträt der Mutter“, Granitsch „Alter Herr im roten Gestühl“, Sowobodas Damenbildnisse und der „Graf Wurmbrand im Jagdkostüm“ sowie das Aquarell „Eine junge Pariserin“ von Chalupek.

Die Landschaftsmalerei dominierten Wisinger-Florian⁵⁷⁷ mit mehr als einem Dutzend Gemälden und Egner.⁵⁷⁸ Lob erfuhren Wisinger-Florians „Pappelallee“ (Abb. 12) – eine Landstraße mit einer Lokomotive in düsterer Beleuchtung –, das secessionistisch anmutende Werk Herchen von Wolfthorn sowie Walters „Rast“ – eine ältere, sich erschöpft an einem Waldweg ausruhende Frau. Das Stilleben – weitaus weniger stark präsent – vertraten Egner mit mehreren Früchte- und Blumenstücken, Wisinger-Florian mit „Lilien“ und „Rosen“⁵⁷⁹ sowie Laukotová und Münch-Bellinghausen. Egner lieferte mit ihrer Truthahnstudie⁵⁸⁰ zudem ein Tierstück.⁵⁸¹ Verkauft werden konnten eine Zeichnung von Janda an Erzherzog Ludwig Victor⁵⁸², Bilder von Stokes, der Fächer von Plischke⁵⁸³, Müllers „Studie eines Mädchenkopfes“ an das Unterrichtsministerium sowie „many other pictures“.⁵⁸⁴ Insgesamt bleiben eine große Anzahl der Verkäufe und mindestens 14 % der Titel unbekannt, denn viele Künstlerinnen wurden in den neun vorliegenden Artikeln lediglich namentlich erwähnt.⁵⁸⁵

Die meisten dieser Berichte stammen aus Tageszeitungen. Ferner widmeten sich die Kunstzeitschriften „Kunst für alle“ mit einem Beitrag von Bertha Zuckerandl und „The Studio“ sowie das Frauenrechtsblatt „Dokumente der Frauen“ den bei Pisko gezeigten

⁵⁷⁶Womöglich ist Munks „sitzendes Fräulein“ mit Abb. 108 ident.

⁵⁷⁷Wisinger-Florians Werke „Herbstlandschaft“ und „Buchenallee im Parke von Grafenegg“ könnten mit Abb. 35, Abb. 36 oder Abb. 38, das Ölbild „Apfelbäume in Blüte“ mit Abb. 17 übereinstimmen.

⁵⁷⁸Egners „Oleander in der Sonne“ könnte mit Abb. 80 ident sein.

⁵⁷⁹Bei Wisinger-Florians „Lilien“ könnte es sich um Abb. 28 oder Abb. 29, bei den „Rosen“ um Abb. 18 handeln.

⁵⁸⁰Hierzu gibt es mehrere Versionen, die zwischen 1900 und 1904 entstanden: Abb. 67, Abb. 68, Abb. 69 und Abb. 70.

⁵⁸¹Siehe Abschnitt B.2.

⁵⁸²Tagebuch Wisinger-Florian, 10.01.1902.

⁵⁸³Tagebuch Wisinger-Florian, 04.01.1902.

⁵⁸⁴Levetus 1902, S. 137.

⁵⁸⁵Siehe Abschnitt B.2.

Exponaten.⁵⁸⁶ Die Wiener Kritik habe sich laut dem „Linzer Tagesblatt“ „mit seltener Einstimmigkeit lobend darüber ausgesprochen“.⁵⁸⁷ Die „Neue Freie Presse“ berichtete von einer „reiche[n] Auswahl von Portraits, Skizzen und stimmungsvollen Landschaften“.⁵⁸⁸ Der „Wiener Abendpost“ zufolge fand die Ausstellung „Zuspruch und aufmunternden Beifall“.⁵⁸⁹ Auch die „Arbeiterzeitung“ äußerte sich sehr positiv zu den *Acht Künstlerinnen*, „die bereits im verflossenen Jahre hier [Galerie Pisko] eine Ausstellung veranstaltet hatten, die sich sehen lassen durfte, heuer aber erst von einem vollen Erfolg sprechen können“⁵⁹⁰ und von nun an „zu beachtenswerthen Faktoren im Wiener Kunstleben“⁵⁹¹ zählen würden. Bertha Zuckerkandl stellte ebenfalls eine gesteigerte Leistung der Künstlerinnen fest, denn es seien nicht – wie sonst üblich für Frauenkunst – „anmutige, limodenhaft süßliche Themen“⁵⁹² behandelt worden, sondern eine tiefere und ernstere Lebensauffassung zu erkennen gewesen. Das Hübsche sei dem Wahren gewichen, so die Journalistin.⁵⁹³ Kritisiert wurde vor allem der Mangel an Plastik, namentlich an Skulpturen von Ries.⁵⁹⁴ Zuckerkandl konstatierte daher, die Aufmerksamkeit müsse sich „auf die Bilderschau konzentrieren, und hier [seien] zwar recht gute Arbeiten zu finden, aber keineswegs tiefe Stimmungserreger“.⁵⁹⁵ Auch das „Fremdenblatt“ bemerkte, dass unter den überwiegend gelungenen Werken manche der Nachsicht bedürfen.⁵⁹⁶

Im Gegensatz zum Vorjahr unterstützten die *Acht Künstlerinnen* mit ihrer zweiten Ausstellung Wohltätigkeitszwecke. So verschickten sie für den 17. Januar spezielle Einladungen und spendeten den Reinertrag des Besuchstages an die Poliklinik. Das Präsidium dieser humanitären Anstalt, Scheimer Rat Baron Bezeeny und Professor Dr. Alois Monti, hatten sich zu diesem Zwecke eingefunden. Außerdem hielt die Fürstin Pauline von Metternich-Sándor eine Tour ab und lenkte dabei „die Aufmerksamkeit der Besucher auf die künstlerischen Feinheiten und Besonderheiten der Bilder der acht Malerinnen“.⁵⁹⁷ Die Einkünfte des Jour de Vernissage am 31. Januar, welcher von 15:00 bis 19:00 Uhr abgehalten wurde, kamen ebenfalls karitativen Zwecken zu Gute, in diesem Fall der „Wie-

⁵⁸⁶ Arbeiter-Zeitung 05.01.1902, S. 7; Wiener Abendpost 08.01.1902, S. 4; ?, S. 1-2; Neues Frauenleben 01.1902, S. 15; Illustriertes Wiener Extrablatt 18.01.1902, S. 6; Illustriertes Wiener Extrablatt 31.01.1902, S. 7; Zuckerkandl 1902, S. 282-283; Levetus 1902, S. 136-137; Fremdenblatt 1902, zit. nach Johnson1998, S. 104-105.

⁵⁸⁷ Linzer Tages-Post 15.02.1902, S. 4.

⁵⁸⁸ Neues Frauenleben 01.1902, S. 15.

⁵⁸⁹ Wiener Abendpost 08.01.1902, S.4.

⁵⁹⁰ Arbeiter-Zeitung 05.01.1902, S. 7.

⁵⁹¹ Arbeiter-Zeitung 05.01.1902, S. 7.

⁵⁹² Zuckerkandl 1902, S. 283.

⁵⁹³ Zuckerkandl 1902, S. 283.

⁵⁹⁴ Arbeiter-Zeitung 05.01.1902, S. 7; Wiener Abendpost 08.01.1902, S. 4; Vaterland 12.01.1902, S. 1-2; Zuckerkandl 1902, S. 282.

⁵⁹⁵ Zuckerkandl 1902, S. 282.

⁵⁹⁶ Vaterland 12.01.1902, S. 2.

⁵⁹⁷ Illustriertes Wiener Extrablatt 18.01.1902, S. 6.

ner Freiwilligen Rettungsgesellschaft“.⁵⁹⁸ Womöglich fand auch bei dieser Veranstaltung eine Zusammenarbeit mit der Fürstin statt. Die Adelige war eine Persönlichkeit von großer Popularität im Wiener Kulturleben, protektierte sowohl die Poliklinik als auch die Wiener Rettungsgesellschaft und organisierte verschiedene Ausstellungen, Redouten und Feste, deren Erträge gemeinnützigen Einrichtungen zu Gute kamen.⁵⁹⁹ Sie nutzte die Gelegenheit um ihre bevorstehenden Gold- und Silberredouten sowie das Rotundenfest im Prater zu bewerben.⁶⁰⁰

5.2.3 Die Ausstellung im oberösterreichischen Kunstverein von 1902

Nachdem die Schau im Salon Pisko am 3. Februar 1902 endete,⁶⁰¹ wurden dieselben Kunstgegenstände zwei Wochen später im landschaftlichen Pavillon auf der Promenade in Linz gezeigt. Die vom Oberösterreichischen Kunstverein ausgetragene Ausstellung dauerte zwei Wochen, also vom 16. Februar bis zum 2. März 1902⁶⁰² und war ein „Verdienst der Damen Fräulein von Tarnoczy und Frau Agathe Hofmann-Schwabenau“⁶⁰³ – beide im Verein tätig. Laut der „Linzer Tages-Post“ sei „die Gesellschaft auf Reisen gegangen“ und Linz nun „die erste Station, die gemacht“ werde.⁶⁰⁴ Entgegen dieser Ankündigung sind keine Präsentationen in anderen Städten oder Planungen für weitere Wiederholungen bekannt. Der besonders geschmackvoll dekorierte Pavillon konnte vormittags und am Sonntag den 23. Februar zusätzlich nachmittags besucht werden. Die „Anordnung der einzelnen Bilder“ und das Arrangement gelang Tarnóczy und Schwabenau „mit Portièren und Teppichen aus dem Lager der Firma Haas und Söhne und der von der Firma Isidor Schopper in Linz beigestellten Pflanzendecoration“ sowie „geringfügige[n] Adaptierungen, zu denen vor allem das Schaffen von Oberlicht“ gehörten, besonders gut.⁶⁰⁵

Ausgestellt waren 52 Kunstwerke, also weniger als die 65 rekonstruierten Einsendungen bei Pisko.⁶⁰⁶ Womöglich bot der Linzer Pavillon weniger Platz als die Wiener Galerie. Es beteiligten sich insgesamt 34 Frauen – mit Ausnahme von Ries alle Mitglieder der *Acht Künstlerinnen* sowie 27 Gäste.⁶⁰⁷ Der oberösterreichische Kunstverein bemühte sich „die ganze Collection hie[r]her zu bringen“.⁶⁰⁸ Nur wenige, bereits verkaufte Nummern, entfielen und wurden nach Möglichkeit durch neue ergänzt. Andere verspäteten sich auf-

⁵⁹⁸Illustriertes Wiener Extrablatt 31.01.1902, S. 6.

⁵⁹⁹Mikoletzky 1994.

⁶⁰⁰Illustriertes Wiener Extrablatt 18.01.1902, S. 6.

⁶⁰¹Tagebuch Wisinger-Florian, 03.02.1902.

⁶⁰²Linzer Tages-Post 15.02.1902, S. 4.

⁶⁰³Linzer Tages-Post 19.02.1902, S. 5.

⁶⁰⁴Lychdorff 1902, S. 1.

⁶⁰⁵Linzer Tages-Post 19.02.1902, S. 5.

⁶⁰⁶Die Gesamtzahl bei der Pisko-Ausstellung von 1902 lag wahrscheinlich höher, da auch in den anderen Jahren jeweils über 100 Werke präsentiert wurden.

⁶⁰⁷Kat. Ausst. Oberösterreichischer Kunstverein 1902.

⁶⁰⁸Lychdorff 1902, S. 1.

grund ungünstiger Witterungsverhältnisse, es sei „jedoch gelungen, diese Gemälde noch rechtzeitig dem Ensemble einzufügen.“⁶⁰⁹ Ungefähr die Hälfte der Exponate waren Landschaften, darunter einige Stadtlandschaften und ein Seestück, etwa ein Drittel Porträts. Vereinzelt gab es Stilleben, Heiligenbilder, Genre- und Tier-, allerdings keinerlei Akt-darstellungen. 13,2 % der Bilder erhielten die Bezeichnung „Studie“, Kunsthandwerk und Plastik fehlten gänzlich. Nur selten sind Techniken angeführt, so gab es je zwei Aquarelle und Radierungen, eine Kohle und eine Pastellzeichnung. Ein Zeitungsartikel deutet auf zwei weitere Pastelle hin,⁶¹⁰ bei den meisten anderen Bildern vermute ich, dass es sich um Ölmalereien handelte. Manches lässt sich mutmaßlich identifizieren: Für Egners „Enten-Jour“ kommen drei Arbeiten in Frage (Abb. 89, Abb. 90 oder Abb. 91), Wisinger-Florians „Krautacker“ hingegen kongruiert wahrscheinlich mit „Kohlfeld“ (Abb. 15), ihr „Mohn“ mit „Blühender Mohn“ (Abb. 8) und für „Lilien“ stehen zwei Versionen zur Auswahl (Abb. 28 oder Abb. 29), während „Herbst“ mit „Novembersonne“ (Abb. 35), „Herbststudie“ (Abb. 36) oder einer Fassung von „Fallendes Laub“ (Abb. 38, Abb. 39, Abb. 40) übereinstimmen könnte.

Es gelang mir – unter freundlicher Mithilfe vom Museum Nordicum – den Ausstellungskatalog in der Bibliothek der OÖ-Landeskultur GmbH ausfindig zu machen. Laut Ecker seien die Kataloge des oberösterreichischen Kunstvereins ab 1900 sehr genau recherchiert und einer aufwendigen graphischen Gestaltung unterzogen gewesen.⁶¹¹ Die kleine, vierseitige Broschüre stellt daher eine zuverlässige Quelle dar. Aufgrund der Auflistung nehme ich an, dass die Werke nach Urheberinnen geordnet hingen. Interessant ist die Angabe von Preisen – eine Information, die in den Pisko-Katalogen gänzlich fehlt. Sie kosteten zwischen 30 und 3600, die meisten jedoch 500 oder 600 Kronen. Die teuersten Arbeiten stammten von Wisinger-Florian, gefolgt von Walther, Wolfthorn, Müller und Granitsch. Am günstigsten verkaufte Friederike von Koch, neun Bilder waren unveräußerlich.⁶¹² Zum Vergleich: Der Staat erwarb Klimts „Kuss“ bei der Kunstschau von 1908 für 25.000 Kronen, für „Wasserschlangen“ und „Danae“ erhielt er je 8000, für „Mohnwiese“ 5000 Kronen.⁶¹³ Die Preise in den Katalogen des Künstlerhauses bewegten sich in dieser Zeit zwischen 20 und 30.000 Kronen. Wobei der Großteil für 800 bis 3000 und nur Druckgraphiken für weniger als 100 Kronen zu haben waren.⁶¹⁴

Die drei vorliegenden Zeitungsberichte der „Linzer Tages-Post“ nannten 16 Malereien

⁶⁰⁹Lychdorff 1902, S. 2.

⁶¹⁰Diese sind in dem im Anhang befindlichen Katalog mit Fragezeichen gekennzeichnet, siehe Lychdorff 1902, S. 2.

⁶¹¹Die Kataloge vor 1900 ähnelten eher Preislisten. Sie waren oftmals ungenau, fehlerhaft und fragmentarisch, siehe Ecker 2001, S. 54.

⁶¹²Kat. Ausst. Oberösterreichischer Kunstverein 1902.

⁶¹³Weidinger 2008, S. 18.

⁶¹⁴Kat. Ausst. Wiener Künstlerhaus 1900, Kat. Ausst. Wiener Künstlerhaus 1903, Kat. Ausst. Wiener Künstlerhaus 1906.

von 11 verschiedenen Damen. Alle waren nachweislich in der Galerie Pisko ausgestellt, teilweise aber unter einem anderen Titel. Viele wurden bereits wenige Wochen zuvor oder 1901, einige zu einem späteren Zeitpunkt erneut in Wien präsentiert.⁶¹⁵ Zwei Artikel sind eher kurz gefasst und enthalten lediglich die Eckdaten.⁶¹⁶ Beide äußern sich positiv zur Exposition, die bereits im Januar „das Gefallen des Publicums in hohem Maße erregt“ hätte und von der Wiener Kritik „mit seltener Einstimmigkeit“ gelobt worden sei.⁶¹⁷ Insgesamt mache die „ganze Ausstellung [...] einen angenehmen, intimen Eindruck, sie ermüde[...] nicht, wie der Besuch großer internationaler Ausstellungen dies nothwendig mit sich“ bringe.⁶¹⁸ Der Artikel vom 16. Februar ist hingegen sehr ausführlich und stellt die wichtigsten Künstlerinnen und ihr Schaffen vor. Lychdorff hielt darin die fast durchwegs positive Wiener Kritik, welche den Kunstverein zu einer Neuinszenierung veranlasste, für ungerechtfertigt, denn obschon recht interessant, befände sich unter „der ganzen Collection [...] kein sogenannter »Schlager«, kein Bild, welches packend ist und einen bleibenden Eindruck“⁶¹⁹ hinterließe. Die Schau mache aufgrund der fehlenden „Darstellungen menschlicher Leidenschaften [...] den Eindruck vornehmer Salonmalerei“⁶²⁰ – sie sei zwar schön, ginge aber nicht tief. Zudem mangle es manchen Bildern an zeichnerischen Qualitäten.⁶²¹

5.2.4 Die dritte Ausstellung von 1904

Kurz nach Schließung der zweiten Ausstellung entschieden Wisinger-Florian, Ries, Granitsch, Egner und Eschenburg bei ihrer Sitzung am 12. März 1902 „erst in 2 Jahren eine Ausstellung zu machen“.⁶²² Nachdem Wisinger-Florian Ende des Jahres bereits eine Zusage von ihrer Schülerin Camilla Göbl erhielt,⁶²³ vermerkte sie zwei Tage später in ihr Tagebuch: „Es wurde beschlossen, wieder Fremde einzuladen“.⁶²⁴ Erste Antworten auf die zu Jahresanfang ausgesandten Schreiben an potentielle Gastkünstlerinnen trafen im März ein.⁶²⁵ Außerdem nahm Wisinger-Florian zu diesem Zeitpunkt Kontakt zu den Honoratioren und dem Galeristen auf, schickte Letzterem erste Bilder und übergab die Einladungskarten.⁶²⁶ Im November folgte die nächste organisatorische Hochphase. Kurowski informierte Eschenburg, dass sie ihre Bilder bereits an Pisko gesandt habe und noch Fra-

⁶¹⁵Kat. Ausst. Oberösterreichischer Kunstverein 1902.

⁶¹⁶Linzer Tages-Post 19.02.1902, S. 5; Linzer Tages-Post 15.02.1902, S. 4

⁶¹⁷Linzer Tages-Post 15.02.1902, S. 4.

⁶¹⁸Linzer Tages-Post 19.02.1902, S. 5.

⁶¹⁹Lychdorff 1902, S. 1.

⁶²⁰Lychdorff 1902, S. 1-2.

⁶²¹Lychdorff 1902, S. 1-2.

⁶²²Tagebuch Wisinger-Florian, 12.03.1902.

⁶²³Tagebuch Wisinger-Florian, 08.12.1902.

⁶²⁴Tagebuch Wisinger-Florian, 10.12.1902.

⁶²⁵Kurowski an Eschenburg, 09.03.1903, WBR, H.I.N.-66108.

⁶²⁶Tagebuch Wisinger-Florian, 11.03.1903.

gen bezüglich des Transportes geklärt wissen möchte.⁶²⁷ Stokes hoffte, sobald sie nach London zurückgekehrt sei, „ein oder zwei Bilder zu finden, welche [sie] dann mit Vergnügen zur 8 Künstlerinnen Ausstellung senden werde“.⁶²⁸ Leider könne sie das Formular erst dann ausfüllen, denn vorher sei unklar, ob sie ein zweites Bild zur Verfügung habe. Sie bat daher darum diesen Brief als Anmeldung gelten zu lassen. Wisinger-Florian hatte am 23. Dezember ihre „ganzen Bilder für Pisko zusammengestellt“⁶²⁹ und wenige Tage später begann sie mit der Hängung.⁶³⁰

Die dritte Ausstellung der *Acht Künstlerinnen* und ihrer Gäste lief schließlich am 2. Januar um 11:00 Uhr an: „die großartigste Eröffnung, welche je war, gewiss über 2000 Menschen da, ganz enorm, leider war Nebel, sodass Licht brennen musste. Menge Honoratioren, Stadler [Sektionschef], Wiener, Weckbecker, Thurn Taxis, Wrede, Suttner, ungeheuer viel Aristokraten, alle Recensenten [...] Ein wirklich schöner Tag!“ Trotz des trüben Wetters fanden sich mehrere hundert Besucher ein, sodass „ein Ueberblick über die zahlreichen Gemälde und Plastiken und eine genauere Prüfung der einzelnen Werke nicht möglich war.“⁶³¹ Unter dem überwiegend weiblichen Publikum befanden sich erneut Eisenbahnminister Heinrich von Wittek und Johann von Chlumecky. Ferner waren die Frau des Unterrichtsministers Wilhelm von Hartel, der bekannte Kunstsammler Carl Strauß, Professor Doktor Karl Mayreder sowie zahlreiche Politiker, hohe Beamte, Militärs und mit den Ausstellerinnen befreundete Künstler zugegen.⁶³² Wie auch bei den vorangegangenen Ausstellungen standen die Veranstalterinnen an bestimmten Tagen dem Publikum für Fragen und Diskussionen zur Verfügung. Am 9. Januar – eine Woche nach Ausstellungseröffnung – berichtete Wisinger-Florian: „Ida Gutmann kam schon um $\frac{1}{2}$ 3. Dann Menge Bekannte, der Jour wohl nicht so voll als voriges Jahr, aber doch 150 zahlende Personen“.⁶³³ und drei Wochen darauf: „Jour bei Pisko, enorm viele Menschen, bei 250 zahlende Personen. Der höchste Adel, sehr nett“.⁶³⁴

Neben den acht Gastgeberinnen beteiligten sich 35 weitere Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen mit insgesamt 112 ausgestellten Werken, von denen 90 verkäuflich und 47 von Mitgliedern der *Acht Künstlerinnen* waren. Bei ungefähr der Hälfte handelte es sich um Ölmalereien, gefolgt von Zeichnungen, Aquarellen, Kunsthandwerk, Plastiken und Pastellen. Nur vereinzelt traten die Techniken Gouache, Lithographie, Tempera sowie Radierung auf (Abb. 161). Ries stellte mit einem Mädchen-,⁶³⁵ einem Knaben-

⁶²⁷Kurowski an Eschenburg, 27.11.1903, WBR, H.I.N.-66114.

⁶²⁸Stokes an Eschenburg, 01.11.1903, WBR, H.I.N.-66156.

⁶²⁹Tagebuch Wisinger-Florian, 23.12.1903.

⁶³⁰Tagebuch Wisinger-Florian, 28.12.1903.

⁶³¹Neues Wiener Tagblatt 03.01.1904, S. 10-11.

⁶³²Neues Wiener Tagblatt 03.01.1904, S. 11.

⁶³³Tagebuch Wisinger-Florian, 09.01.1904.

⁶³⁴Tagebuch Wisinger-Florian, 30.01.1904.

⁶³⁵Motiv und Datierung stimmen mit Abb. 141 überein, jedoch nicht das Material.

und zwei Männerporträts aus Gips die meisten skulpturalen Arbeiten. Ergänzt wurde dies von Silberers Relief „Klagen“ – ebenfalls aus Gips. Das Kunsthandwerk bestritten in diesem Jahr Busch und Plischke.⁶³⁶ Letztere lieferte einen Fächer auf Schwanenhaut mit mythologischen Szenen,⁶³⁷ während von Busch mehrere Leuchter und ein Handspiegel aus Messingguss stammten.⁶³⁸ Bezüglich der Gattungen konstatierte die Zeitung „Vaterland“: „Das Porträt, die Landschaft und die kleineren Genres, wie Blumen und Stilleben, sind recht gut vertreten.“⁶³⁹

Die Landschaftsmalerei dominierte mit 54 Werken – also beinahe der Hälfte der Exponate –, wobei die meisten von Wisinger-Florian⁶⁴⁰ und Egner stammten. Letztgenannte präsentierte eine Serie von sechs Regionen der österreichischen Kronländer. Besonders beliebt waren Abend- und Herbststimmungen. Littrow und Tarnóczy reichten ihre üblichen maritimen Motive ein. Ferner gab es einige Darstellungen von Städten und Architektur: Munks Skizzen aus Amsterdam und Knocke, Murad-Michalkowskis antike Architekturen, Arnsburgs Aquarelle aus der Wiener Innenstadt und ähnliche Motive von Kirchsberg, Ertl, Janda, Ruhm und Tarnóczy.⁶⁴¹ Die zweitgrößte Gruppe bildeten mit ungefähr einem Drittel der Arbeiten die Porträts, darunter ein Selbstbildnis von Ries (Abb. 143) und mehrere Studien. Müller, Eschenburg und Granitsch waren in dieser Gattung am stärksten vertreten. In der Presse besonders hervorgehoben wurde Eschenburgs Darstellung der Frauenrechtsaktivistin Marianne Hainisch (Abb. 100). Im Gegensatz zu den ersten beiden Ausstellungen widmeten sich in diesem Jahr mehr Frauen der Genremalerei. Hanel und Stokes mit ihren Werken „Brüderchen und Schwesterchen“ sowie „Tränenkrüglein“ lieferten Märchendarstellungen, während Granitsch, Munk, Walther, Paczka und Hüttenbrenner Menschen aus dem einfachen Volk darstellten. Stilleben traten nur vereinzelt auf: Blumenstücke von Wisinger-Florian, Kochs „Neglige“, Schefflers „Apfelsinen“ und Göbels „Zwetschken“. Zudem zeigten Munk und Janda jeweils eine Interieurszene und Munsch Pariser Aktstudien. Auffallend war der hohe Anteil unfertiger Arbeiten – dreizehn Exponate waren mit Studie, Skizze oder Studienkopf betitelt.⁶⁴²

Ich konnte insgesamt fünf Zeitungsartikel mit ausführlichen, zumeist lobenden Berichten zur dritten Ausstellung ausfindig machen. So schrieb Kulka, es sei „eine Vereinigung von Arbeiten, welche [...] mit geringen Ausnahmen durchwegs künstlerischen Ernst, ziemliches Können und manche persönliche Eigenart aufweisen“.⁶⁴³ Auch die „Wiener Abend-

⁶³⁶Kat. Ausst. Pisko 1904.

⁶³⁷Vaterland 10.01.1904, S. 3.

⁶³⁸Kat. Ausst. Pisko 1904.

⁶³⁹Vaterland 10.01.1904, S. 3.

⁶⁴⁰Vermutlich waren folgende Bilder von Wisinger-Florian zu sehen: Abb. 7, Abb. 16, Abb. 19, Abb. 21 und Abb. 24. Zudem könnte die „Buchenallee im Spätherbst“ mit Abb. 35, Abb. 36, Abb. 39 oder Abb. 40 ident sein.

⁶⁴¹Tarnóczys „Ein stiller Abend in Dachau“ könnte mit Abb. 129 übereinstimmen.

⁶⁴²Kat. Ausst. Pisko 1904.

⁶⁴³Kulka 1904, S. 13.

post“ bemerkte: „Der Gesamteindruck ist günstig, das Dilettantische ist zurückgedrängt und macht durch die bescheidene, leise Anmut des Tastens und Danebengreifens keinen gar zu unlieblichen Effect.“⁶⁴⁴ Das „Neue Wiener Tageblatt“ hob vor allem die wachsende Zahl der ausstellenden Gäste hervor und im „Vaterland“ rechnete der Autor nach den vergangenen gelungenen Veranstaltungen der *Acht Künstlerinnen* mit weiteren Erfolgen. Häufig erwähnte Arbeiten waren Murad-Michalkowskis antike Architekturen, Stokes Märchenbilder, Eschenburgs Porträts von Marianne Hainisch und dem Professor König sowie Ries Selbstporträt.⁶⁴⁵ Kritik erhielten lediglich die quantitativ und qualitativ schwächer vertretenden skulpturalen Arbeiten: „Das Relief ‚Klagen‘ zwingt zu der Bemerkung, dass auch eine Skizze nebst der Idee Hand und Fuss haben muss“.⁶⁴⁶ Außerdem „wurde diese Ausstellung, wohl leider bei schlechter Beleuchtung [...] eröffnet“.⁶⁴⁷

Bezüglich der Raumaufteilung können aufgrund der Reihenfolge im Katalog, Tagebucheinträgen und Zeitungsartikeln nur Mutmaßungen angestellt werden. Es ist anzunehmen, dass sich die Stadtlandschaften in einem Raum befanden, da sie im Katalog unter den Nummern 19 bis 32 gelistet sind.⁶⁴⁸ Misa bedauerte außerdem, dass Jandas Zeichnungen so tief hängen und man deren Feinheiten nicht genügend würdigen könne.⁶⁴⁹ Die Platzierung von Wisinger-Florians Bildern war wie folgt geplant: „die grünen neben der Müller. Die Platanen im ersten Raum und das große wahrscheinlich im letzten Zimmer über die Filtsch.“⁶⁵⁰ Tatsächlich stehen ihr „Ententeich“ (Abb. 7) und „Blick vom Fenster (Motiv aus Hartenstein)“ im Katalog neben Müllers „Porträt des Fräuleins Dora Miller von Aichholz“. Die „Platanenallee aus dem Parke Sr. kaiserl. Erzherzogs Josef“ (Abb. 16) findet sich am Anfang des Katalogs und war mit hoher Wahrscheinlichkeit im ersten Raum zu sehen, während mit dem „Großen“ vermutlich die „Buchenallee im Spätherbst“ (Katalognummer 106) gemeint ist. Dieses hing jedoch nicht wie ursprünglich vorgesehen über einem Werk von Filtsch.⁶⁵¹

Verkäufe sind im Katalog mit einem nachträglich eingetragenen Kreuz gekennzeichnet. Zudem informiert eine handschriftliche Anmerkung über 21 abgeschlossene Geschäfte, obgleich nur 16 Exponate im Katalog markiert sind.⁶⁵² Besucher hatten die Möglichkeit Werke mit einem blauen Zettel zu reservieren.⁶⁵³ Wisinger-Florian verkaufte insgesamt

⁶⁴⁴Wiener Abendpost 25.01.1904, S. 6.

⁶⁴⁵Kulka 1904, S. 13; Wiener Abendpost 25.01.1904, S. 6; Neues Wiener Tagblatt 03.01.1904, S. 10; Misa 1904, S. 25; Vaterland 10.01.1904, S. 3.

⁶⁴⁶Kulka 1904, S. 14.

⁶⁴⁷Misa 1904, S. 25.

⁶⁴⁸Kat. Ausst. Pisko 1904.

⁶⁴⁹Misa 1904, S. 25.

⁶⁵⁰Tagebuch Wisinger-Florian, 28.12.1903.

⁶⁵¹Kat. Ausst. Pisko 1904.

⁶⁵²Kat. Ausst. Pisko 1904.

⁶⁵³Tagebuch Wisinger-Florian, 03.01.1904 und 06.01.1904.

vier Bilder: „Frühling“ an Robiseck für 600 Kronen,⁶⁵⁴ „Die Buchenallee im Spätherbst“ an das Oberst-Kämmeramt der Hofburg,⁶⁵⁵ „Veilchen“⁶⁵⁶ und schließlich die „Platanenallee aus dem kaiserlichen Parke Sr. Erzherzog Josef“ (Abb. 16).⁶⁵⁷ Murad-Michalkowski erhielt von Pisko ein Angebot für „Aus der Babenbergerburg in Krems“ und ein Privatkäufer interessierte sich für die Zeichnung „Sarkophag des hl. Simon“. Sie war sich allerdings unsicher, ob Letztere noch erhältlich sei und erkundigte sich bei Eschenburg, „welche der vier Zeichnungen am 4. verkauft waren u. ob der Kauf damals wirklich schon abgeschlossen war“.⁶⁵⁸ Nach Angaben des Katalogs handelte es sich bei „Zypresse bei Castelnuovo“ um den erwähnten Handel. Zusätzlich konnten Stokes ihre Märchenbilder, Breithut-Munk eine Skizze aus Amsterdam und eine aus Knocke sowie Tarnóczy, Arnsburg, Mor, Ernst und Littrow jeweils ein Werk veräußern.⁶⁵⁹ Alle Verkäufe wurden über den Galeristen abgewickelt. Dieser zahlte am 9. Februar 1500 Kronen an Wisinger-Florian⁶⁶⁰ und drei Monate später die Bilder mit Akzepten.⁶⁶¹

Doch die Bezahlung verlief nicht immer so reibungslos. Ende Oktober beklagte sich Stokes, dass sie bis heute auf das Guthaben ihres Bildes „Brüderchen und Schwesterchen“ sowie einer später angefertigten Kopie warte und erwäge „einen Advokaten die Sache zu übergeben“.⁶⁶² Bereits zwei Wochen zuvor hatte sie sich mit einer Bitte bezüglich ihres „kleinen Bildes“ an Eschenburg gewandt. Sie habe dafür bereits einen Rahmen bestellt, diesen aber noch nicht voraus bezahlt. Zusätzlich müsse die Malerei noch verglast werden. Selbstverständlich wolle sie alle anfallenden Spesen übernehmen.⁶⁶³ Im Dezember desselben Jahres bat Stokes die Kollegin besagtes Bild bis November 1908 für sie zu verwahren.⁶⁶⁴ Zur selben Zeit wandte die Künstlerin sich mit einem ähnlichen Anliegen an Fräulein J. Wertheimer. Sie entschuldigte für die verspätete Rückzahlung ihrer Schulden und wies Wertheimer an, von dem Restgeld Firnis zu kaufen, um das Kopftuch des Kindes zu übermalen sowie dem Rahmen eine Lasur zukommen zu lassen.⁶⁶⁵ Im Katalog sind Stokes Bilder beide mit einem Kreuz gekennzeichnet, beim „Tränenkrüglein“ fehlt jedoch die Markierung zur Verkäuflichkeit. Es bleibt unklar, ob Wertheimer eines ihrer Werke erstanden hatte oder es sich bereits vor der Ausstellung in ihrem Privatbesitz befand.

⁶⁵⁴Tagebuch Wisinger-Florian, 03.01.1904.

⁶⁵⁵„[...] kaum nach Hause gekommen, telefoniert Pisko, dass meine große Allee für Hofmuseum angekauft ist. Voll der höchsten Freude darüber“, Tagebuch Wisinger-Florian, 05.01.1904.

⁶⁵⁶Kat. Ausst. Pisko 1904.

⁶⁵⁷Tagebuch Wisinger-Florian, 06.01.1904.

⁶⁵⁸Murad-Michalkowski an Eschenburg, 12.01.1904, WBR, H.I.N.-66130.

⁶⁵⁹Kat. Ausst. Pisko 1904.

⁶⁶⁰Tagebuch Wisinger-Florian, 09.02.1904.

⁶⁶¹Tagebuch Wisinger-Florian, 09.05.1905.

⁶⁶²Stokes an Eschenburg, 22.10.1904, WBR, H.I.N.-66157.

⁶⁶³Stokes an Eschenburg, 09.10.1904, WBR, H.I.N.-66161.

⁶⁶⁴Stokes an Eschenburg, 07.12.1904, WBR, H.I.N.-66165.

⁶⁶⁵Stokes an Wertheimer, 19.10.1904, WBR, H.I.N.-66164.

5.2.5 Die vierte Ausstellung von 1906

Ein erstes Treffen der *Acht Künstlerinnen* bezüglich der vierten Ausstellung fand am 28.12.1904 statt. Bei einer Abendsitzung debattierten sie vor allem über Henriette Mankiewicz.⁶⁶⁶ Womöglich wägen die Komiteemitglieder ab, ob Mankiewicz' Stickereien – eine Kunstform, die bisher nie gezeigt wurde – in das Gesamtkonzept passe. Trotz der langen Vorlaufzeit von zwei Jahren war das Zustandekommen einer erneuten Ausstellung im Oktober 1905 noch nicht geklärt. Zumindest schrieb Ries an Eschenburg: „ich wurde aufgefordert Ausstellungen zu beschicken, nun bitte ich eher um gefälliger Mitteilung ob unsere Ausstellung „8 Künstl.“, stattfindet, damit ich dann eventuell nicht blank da stehe“.⁶⁶⁷ Eschenburg führte überdies eine rege Korrespondenz mit Dora Hitz. Die *Acht Künstlerinnen* luden sie 1906 erstmals ein und für die deutsche Malerin blieben einige Fragen offen. Ihr fehlten Informationen „über eventuelle Frachtkosten oder Frachtfreiheit wie das bei persönlichen Einladungen zu anderen Ausstell. der Fall“⁶⁶⁸ sei. Sie wollte wissen, ob der sonst übliche freie Hin- und Rücktransport auch hier zutrefte und informierte Eschenburg, dass ihr zur Zeit – wenn das überhaupt erwünscht sei – lediglich ein lebensgroßes, recht empfindliches Damenporträt zur Verfügung stünde.⁶⁶⁹ Eschenburgs Antwort erfolgte schon am nächsten Tag: Der Kunsthändler sei nicht bereit die Fracht für ein unverkäufliches Bild zu tragen. Da die Transportkosten für Hitz unverhältnismäßig hoch seien, verzichtete sie für dieses Jahr auf eine Beteiligung, bedankte sich aber für die Bereitschaft allen ihren Wünschen beim Hängen des Bildes zu entsprechen und versicherte – sofern ihr was zur Verfügung stünde – kommende Ausstellungen zu beschicken.⁶⁷⁰

Auf Anraten von Eugenie Breithut-Munk nahm erstmals deren Schwester Margarete mit einer Studie und einem Paravant teil. Sie bat Eschenburg sich eines ihrer Porträts anzusehen. Margarete male zwar „noch daran, aber sie wird zum Termin fertig sein“.⁶⁷¹ Eugenie selber erklärte: „Das Portrait meiner Mama stelle ich unter keiner Bedingung aus. Ich kann nicht. Ich male und so fleißig ich eben kann an einem Portrait, vielleicht wird es noch fertig. Aber nicht bis zum /3.“⁶⁷² Mor bedankte sich Anfang November für die freundliche Einladung, gab aber zu, momentan nichts Passendes zu haben. Sie schlug Eschenburg stattdessen Martha Clauss vor – „eine alte Collegin von uns aus der Schmidt-Reutte Zeit, die sehr geschickt ist u. gerade etwas verkäufliches im Atelier hat“.⁶⁷³ Nachdem sie bereits über die Ausstellung gesprochen hatten, schien Clauss sehr geneigt, eines ihrer drei zur Verfügung stehenden Bilder nach Wien zu schicken. Mor riet ihr

⁶⁶⁶Tagebuch Wisinger-Florian, 28.12.1904.

⁶⁶⁷Ries an Eschenburg, 13.10.1905, WBR, H.I.N.-65948.

⁶⁶⁸Hitz an Eschenburg, 09.11.1905, WBR, H.I.N.-66078.

⁶⁶⁹Hitz an Eschenburg, 09.11.1905, WBR, H.I.N.-66078.

⁶⁷⁰Hitz an Eschenburg, 13.11.1905, WBR, H.I.N.-66079.

⁶⁷¹Breithut-Munk an Eschenburg, ohne Datum, WBR, H.I.N.-66045.

⁶⁷²Breithut-Munk an Eschenburg, ohne Datum, WBR, H.I.N.-66045.

⁶⁷³Mor an Eschenburg, 09.11.1905, WBR, H.I.N.-66128.

zumindest zwei einzureichen und übergab der Kollegin ihre Einladung mit dem Anmeldeformular. Ergänzend informierte sie Eschenburg darüber, dass Koch gerade bei ihr sei, in letzter Zeit viel gemalt habe und zwei Bilder zur Ausstellung senden werde. Bei Fürther wisse Mor nicht, ob diese „etwas tut [...] sehr schön wärs wohl das grosse Bild ‚Kind und Wärterin‘, das sie vorübergehend [...] hier in der Secession hatte“ auszustellen.⁶⁷⁴ Letzten Endes beteiligte Mor sich mit einer farbigen Zeichnung von der „Ponte vecchio in Florenz“, Clauss reichte ein koloriertes Blatt mit dem Titel „Torweg“ sowie ein Stilleben in Öl ein, während Koch das Interieur „Die blaue Stube“ lieferte. Von Henriette Fürther war 1904 nichts ausgestellt.⁶⁷⁵

Bei einer Sitzung der *Acht Künstlerinnen* am 11. Dezember wurde eine „Menge beschlossen“.⁶⁷⁶ Kurz vor Weihnachten traf Wisinger-Florian den Galeristen und erklärte die Exposition sei von ihrer Seite nun vollständig.⁶⁷⁷ Wenig später brachte sie ihre Malereien in den Kunstsalon⁶⁷⁸ und berichtete: „Den ganzen Tag bei Pisko, erst Nachmittag kamen die Bilder der Munk, gearbeitet bis nach 5, noch nicht fertig“.⁶⁷⁹ Das Hängen konnte erst am Vortag der Eröffnung abgeschlossen werden, wobei es erneut zu Konflikten kam.⁶⁸⁰ So seien „Egner und Mankiewitz [...] bald übereinander gekommen“⁶⁸¹ und Ries stand zwar auf dem Programm, habe aber „von dem Vorrechte der Primadonna assoluta Gebrauch gemacht und in letzter Stunde infolge Unpäßlichkeit abgesagt.“⁶⁸² Die Ausstellung lief schließlich am 3. Januar an: „Früh in grande parure zur Eröffnung, glänzendste Besuche. Es kamen Wickenburg, Eschenburg, Weckbecker, Attems, Graf Orsini, franz. Botschafter Graf Reverseanz mit Frau, Menge Künstler. Um 6 todmüde nach Hause gekommen. Es war aber doch sehr schön!“⁶⁸³ Auch verzichteten „die Damen nicht auch auf ihre etwas bourgeoismäßigen Jours und hausbackenen Empfänge“⁶⁸⁴ und führten hochrangige Gäste wie Erzherzog Rainer persönlich durch die Säle.⁶⁸⁵

Insgesamt partizipierten bis auf Ries alle Mitglieder der *Acht Künstlerinnen* sowie 52 Gäste. Neben den 58 im Katalog gelisteten Künstlerinnen traten in der Presse noch weitere Ausstellerinnen und Exponate auf. Die 137 verzeichneten Arbeiten – davon 46 von Komiteemitgliedern – setzten sich aus über 50 Ölgemälden, 20 Aquarell- und 12 Pastellmalereien, verschiedenen Zeichnungen mit Kohle, Rötel, Bleistift oder kolo-

⁶⁷⁴Mor an Eschenburg, 09.11.1905, WBR, H.I.N.-66128.

⁶⁷⁵Kat. Ausst. Pisko 1904; Kat. Ausst. Pisko 1906; Kat. Ausst. Pisko 1909

⁶⁷⁶Tagebuch Wisinger-Florian, 11.12.1905.

⁶⁷⁷Tagebuch Wisinger-Florian, 23.12.1905.

⁶⁷⁸Tagebuch Wisinger-Florian, 27.12.1905.

⁶⁷⁹Tagebuch Wisinger-Florian, 30.12.1905.

⁶⁸⁰Tagebuch Wisinger-Florian, 31.12.1905 und 02.01.1906.

⁶⁸¹Tagebuch Wisinger-Florian, 02.01.1906.

⁶⁸²Wiener Abendpost 03.01.1906, S. 6.

⁶⁸³Tagebuch Wisinger-Florian, 03.01.1906.

⁶⁸⁴Wiener Sonn- und Montags-Zeitung 15.01.1906, S. 9.

⁶⁸⁵Tagebuch Wisinger-Florian, 05.01.1906.

riert, sowie vereinzelt Radierungen, Lithographien, Gouache und Tempera zusammen (Abb. 162). Es gab lediglich zwei Skulpturen: Conrats Sandsteinbüste sowie „Die Reue“ von Horsetzky. Das Kunsthandwerk war mit 12 Objekten im Gegensatz zu den Vorjahren gut vertreten. Mankiewicz lieferte Blumenstickereien, Falke verschiedene Glasgefäße, von Plischke stammte ein Fächer und von Margarete Munk ein Paravant. Da Falke nur wenige Monate später bei der „Imperial Royal Austrian Exhibition“ ebenfalls Glasgefäße präsentierte, waren hier womöglich die gleichen oder ähnliche Exponate ausgestellt (Abb. 146, Abb. 147).

Unter den Malereien tat sich als dominanteste Gattung die Landschaft hervor.⁶⁸⁶ „An der Spitze steht natürlich wieder Frau Olga Wisinger-Florian“⁶⁸⁷ mit neun Ölgemälden: „Ihr buntes Bild „Von der österreichischen Riviera“ mit den violetten Rosmarinbüschen im Vordergrund war eine ebenso köstliche Augenweide wie ihr „Blühender Mohn“ [Abb. 8], ihr „Frühling“, „In den Donauauen“,⁶⁸⁸ „Feldblumenstrauß“ [Abb. 6] oder „Tulpenbeete“. Ernster muteten „Oktoberschnee“ (Abb. 20) und ein „Friedhof in Lovrana“ an.“⁶⁸⁹ Egner reichte fünf in verschiedenen Techniken ausgeführte Landschaften ein,⁶⁹⁰ während Littrow drei Studien aus Dalmatien und Heller-Ostersetzer die Pastelle „Winter“ und „Parklandschaft“ lieferten. Überdies gab es einige städtische und architektonische Darstellungen wie Arnsburgs „Wiener Ansichten“, Breithut-Munks Reiseeindrücke aus Deutschland, Holland und der Bretagne, Murad-Michalkowskis Motive aus Stein an der Donau, Mors „Ponte vecchio in Florenz“ und Redelsheimers Radierung „Schloss Sanssoucie“. Tarnóczy,⁶⁹¹ Breithut-Munk, Mayreder und Lott widmeten sich maritimen Sujets. Augustin, Chalupek und Egner⁶⁹² reichten je ein Tierstück ein.⁶⁹³

Die zweitgrößte Gruppe waren die Porträts.⁶⁹⁴ „Eugenie Breithut Munk hat ein sehr feines, durch die aparte Lichtführung bestechende tanzendes Kindchen gemalt, völlig frei und locker“ (Abb. 106).⁶⁹⁵ Weitere Kinderbildnisse stammten von Eschenburg, die zudem ein Porträt der Marianne H. (Abb. 101) – wahrscheinlich ist Marianne Hainisch gemeint – ausstellte. Granitsch lieferte ein Damenporträt und mehrere Studien,⁶⁹⁶ Swoboda und Kment reichten Miniaturen, Müller drei Männer- und ein Damenporträt ein. Die „Wiener Hausfrauen-Zeitung“ und das „Wiener Salonblatt“ nannten zusätzlich zwei nicht im

⁶⁸⁶Kat. Ausst. Pisko 1906.

⁶⁸⁷Wiener Sonn- und Montags-Zeitung 15.01.1906, S. 9.

⁶⁸⁸Es könnte mit Abb. 26 oder Abb. 27 ident sein, allerdings datierte Giese beide Bilder später.

⁶⁸⁹Liebwein 1906, S. 18.

⁶⁹⁰Bei Egners „Ursprung (Ferleiten)“ handelt es sich vermutlich um Abb. 83.

⁶⁹¹Unter den Exponaten fanden sich unter anderem Tarnóczys „Hafen“ (Abb. 127) und „Gäßchen von Malcesine“ (Abb. 126) sowie „Fort Loreneo (Ragusa)“, welches mit Abb. 128 ident sein könnte.

⁶⁹²Zwischen 1900 und 1904 entstanden mehrere Truthühnerstudien (Abb. 67, Abb. 68, Abb. 69 und Abb. 70), jedoch keine in der im Katalog angegebenen Tempera-Technik.

⁶⁹³Kat. Ausst. Pisko 1906.

⁶⁹⁴Kat. Ausst. Pisko 1906.

⁶⁹⁵Wiener Abendpost 03.01.1906, S. 6.

⁶⁹⁶Der von Granitsch ausgestellte „Studienkopf“ (Abb. 115) befindet sich heute im Belvedere.

Katalog aufgeführte Werke Müllers: „Dame in Schwarz“⁶⁹⁷ sowie das Porträt „der kleinen Tochter des Herrn von Schöller in blauem Atlaskostüm“.⁶⁹⁸ Womöglich könnte hier eine Verwechslung mit anderen Arbeiten wie jenen Miniatur-Porträts der Familie Schoeller von Swoboda vorliegen. Darüber hinaus erschien eine nicht gelistete Künstlerin in der Rezension der „Wiener Sonn- und Montags-Zeitung“: „Käthe Kollwitz, die außergewöhnlich begabte Berliner Radiererin, die mit seltener Wucht und Kraft, mit erschreckender Echtheit und grausiger Poesie den Schrei des Elend wiedergibt, die brutale Macht empörter Waffen.“⁶⁹⁹ Es bleibt ungeklärt, ob der Fehler im Katalog oder im Zeitungsbericht zu verorten ist. Auf jeden Fall ist es erstaunlich, dass die schon damals erfolgreiche Graphikerin im Katalog vergessen oder in der Presse verwechselt wurde. Im Genre sind die Märchenbilder von Lott und Stokes, Chalupeks Illustrationsskizzen zu Kinderliedern sowie verschiedene Typen wie „Alte Mumauerin“, „Alte Dachauerin“, „Träumer“ und „Briefträger“ von Walther, Laukotová, Granitsch und Jechl zu nennen.⁷⁰⁰ Von den zwei Heiligendarstellungen bemängelte die zeitgenössische Kritik Granitsch Ölgemälde „St. Rochus“, denn sie habe sich damit „auf ein Gebiet begeben, dem ihre schätzbare Begabung noch nicht gewachsen“⁷⁰¹ sei. Das Stilleben war mit nur acht Werken eher schwach vertreten. Bei den meisten Arbeiten handelte es sich um Blumenstücke von Wisinger-Florian, Egner,⁷⁰² Benda und Hohewart-Münch.⁷⁰³ Als höchst originell hervorgehoben wurde Göbels „Kupfer und Zwiebeln“.⁷⁰⁴ Koch, Murad-Michalkowski und Stall zeigten jeweils eine Interieur-Darstellung und Czegka trat als Karikaturistin in Erscheinung. Aktdarstellungen fehlten gänzlich. Zuletzt sei der hohe Anteil von fast 14 % an Skizzen oder Studien erwähnt.⁷⁰⁵

Über die Aufstellung der Exponate ist wenig bekannt. Beim Eintritt in den Mittelsaal falle Stokes „Schneewittchen“ (Katalognummer 2) auf. Wisinger-Florians „Von der österreichischen Riviera“ (Katalognummer 132) vereinnahmte hingegen fast die gesamte Seitenwand des letzten Saales.⁷⁰⁶ Häufig stehen Werke mit ähnlichen Inhalten – wie die Märchenbilder von Stokes und Lott – oder der gleichen Urheberin nahe im Katalog. Dazu zählen unter anderem Studien von Breithut-Munk, Mankiewicz's Stickereien, Bleistiftskizzen von Murad-Michalkowski und Chalupeks Illustrationen zu Kinderliedern. Die Miniaturen von Swoboda und Kment wurden wahrscheinlich mit Plischkes Fächern und Falkes Glasgefäßen in einer Vitrine aufbewahrt.⁷⁰⁷

⁶⁹⁷Wiener Hausfrauen-Zeitung 07.01.1906, S. 35; Liebwein 1906, S. 18.

⁶⁹⁸Liebwein 1906, S. 18.

⁶⁹⁹Wiener Sonn- und Montags-Zeitung 15.01.1906, S. 9.

⁷⁰⁰Kat. Ausst. Pisko 1906.

⁷⁰¹Wiener Abendpost 03.01.1906, S. 6.

⁷⁰²Egner präsentierte unter anderem die Skizze „Herbstblumen“, welche mit Abb. 82 ident sein könnte.

⁷⁰³Kat. Ausst. Pisko 1906.

⁷⁰⁴Wiener Hausfrauen-Zeitung 07.01.1906, S. 35.

⁷⁰⁵Kat. Ausst. Pisko 1906.

⁷⁰⁶Wiener Hausfrauen-Zeitung 07.01.1906, S. 35; Kat. Ausst. Pisko 1906

⁷⁰⁷Kat. Ausst. Pisko 1906.

Bereits zwei Tage nach der Eröffnung freute sich Wisinger-Florian über „schöne Recension im Tagblatt und in Freier Presse“.⁷⁰⁸ Bis März erschienen weitere Artikel in der „Wiener Hausfrauen-Zeitung“, der „Wiener Sonn- und Montagszeitung“, dem „Wiener Salonblatt“ und in der Frauenrechtszeitschrift „Der Bund“ – alle zeigten sich überwiegend positiv.⁷⁰⁹ Es sei „eine äussert anmutige Ausstellung, die das Bestreben der Künstlerinnen rechtfertig[e], ihre Arbeiten selbständig der Öffentlichkeit zugänglich zu machen“.⁷¹⁰ Zudem müsse man anerkennen, „daß die Exposition heuer ein weit höheres Niveau erreicht hatte; Mittelware sah man beinahe gar nicht“,⁷¹¹ denn statt dilettantischen Malwesens seien „fast nur ernsthafte Arbeiten von „zarter Hand“ zugelassen“⁷¹² gewesen. Nur das „Wiener Sonn- und Montagsblatt“ kritisierte, dass es sich zwar um Tüchtigkeit, solide Künstlerarbeit und in manchen Fällen wirkliches Talent handele, aber nichts Aufregendes oder Welterschütterndes darunter sei.⁷¹³ Besonders häufig besprochen wurden die Arbeiten von Wisinger-Florian, Stokes Märchenbilder, Breithut-Munks Kindertanz, Swobodas Miniaturen, Conrats Sandsteinbüste, Mankiewicz Stickereien sowie Falkes Glasgefäße.⁷¹⁴ Kritik erhielten die etwas verwaschen gefühlvollen Landschaften von Ginzkey, Granitschs Hl. Rochus sowie Arbeiten von Mayreder.⁷¹⁵

Das „Neue Wiener Tagblatt“ schrieb am 19. Januar: „Das Ministerium für Kultus und Unterricht hat aus der Ausstellung „Acht Künstlerinnen und ihre Gäste“ im Salon Pisko nachstehende Werke angekauft: „Kindertanz“ von Eugenie Breithut-Munk [Abb. 106]; Studienkopf von Susanne Granitsch [Abb. 115]; „Gäßchen in Malcesine“ von Bertha v. Tarnoczy [Abb. 126]; „Feldblumenstrauß“ von Olga Wisinger-Florian [Abb. 6]. Außerdem wurden von Kunstfreunden erworben: „Griechengassel“; „Altes Kaiserbad am Schanzl“; „Geburts- und Wohnhaus von Johann Strauß Vater“ von Marie Arnsburg; „Küchenschellen“ von Luise Beata [Louise Benda]; „Das bin ich“ von Bertha Czepka [Czegka]; „Ursprung“ von Marie Egner [Abb. 83]; „Zur Blütezeit“ von Hermine v. Janda; Studienkopf von Bertha Müller; „Die Frauenstiege in Stein“ von Gabriele Murad-Michalkowski; zwei Fächer von Anna Plischke; „Im Hafen von Malcesine“ [Abb. 127] und „Zypressen am Gardasee“ von Bertha v. Tarnoczy.“⁷¹⁶ Zwei Tage später mutmaßte Wisinger-Florian, sie habe „Möglicherweise ein Bild verkauft, der blühende Obstgarten, scheint aber nicht

⁷⁰⁸Tagebuch Wisinger-Florian, 05.01.1906.

⁷⁰⁹Der Bund 02.1906, S. 10; Wiener Abendpost 03.01.1906, S. 6; Wiener Sonn- und Montags-Zeitung 15.01.1906, S. 9; Liebwein 1906, S. 18; Wiener Hausfrauen-Zeitung 07.01.1906, S. 35; Neues Wiener Tagblatt 19.01.1906, S. 4.

⁷¹⁰Der Bund 02.1906, S. 10.

⁷¹¹Liebwein 1906, S. 18.

⁷¹²Wiener Abendpost 03.01.1906, S. 6.

⁷¹³Wiener Sonn- und Montags-Zeitung 15.01.1906, S. 9.

⁷¹⁴Der Bund 02.1906, 10; Wiener Abendpost 03.01.1906, S. 6; Wiener Sonn- und Montags-Zeitung 15.01.1906, S. 9; Liebwein 1906, S. 18; Wiener Hausfrauen-Zeitung 07.01.1906, S. 35; Neues Wiener Tagblatt 19.01.1906, S. 4.

⁷¹⁵Wiener Abendpost 03.01.1906, S. 6.

⁷¹⁶Neues Wiener Tagblatt 19.01.1906, S. 4.

wahr zu sein!“⁷¹⁷ Die Exposition muss kurz danach geschlossen worden sein, nachdem sie „drei Wochen hindurch dem schau- und kauflustigen Publikum Gelegenheit [bot] vielerlei zu sehen, was sowohl der Betrachtung wie des Kaufens wert“⁷¹⁸ gewesen sei. Marianne Stokes zeigte sich überrascht über dieses zeitige Ende und wollte die Baronin Eschenburg in einigen Tagen darüber informieren, wohin ihr Bild von Pisko geschickt werden solle.⁷¹⁹

5.2.6 Beteiligung der *Acht Künstlerinnen* an der „Imperial Royal Austrian Exhibition“ in London von 1906

Im Jahr 1906 beteiligten sich die *Acht Künstlerinnen* neben der im Salon Pisko veranstalteten Schau noch an einem weiteren großen Ereignis – der „Imperial Royal Austrian Exhibition“. Diese wurde am 5. Mai im „Earls Court Exhibition Centre“ (Abb. 160) in London unter dem Protektorat des Prinzen von Wales eröffnet⁷²⁰ und dauerte nach einer Verlängerung bis zum 6. Oktober.⁷²¹

Die erfolgreiche „Londoner Kunstgewerbe-Ausstellung“ im Jahre 1902 inspirierte den seit vielen Jahren in England tätigen Kaufmann Wilhelm Höfler. Seit 1903 regte er eine „Österreichische Gewerbe- und Industrie-Ausstellung“ in den Earls Court-Anlagen in London an und präsentierte sein Projekt regelmäßig vor dem *Niederösterreichischen Gewerbeverein*. Neben dem Präsidenten August Denk gehörten unter anderem Dr. Ritter von Wittek, Sektionschef Dr. W. Exner und der Sektretär des österreichischen Exportvereins Adolf Schwarz zu seinen Zuhörern.⁷²² Höfler erklärte dem interessierten Publikum: „Deutschland, Frankreich, Italien und die Kolonien haben bereits Ausstellungen in Earls Court abgehalten, besonders Italien mit brillanten Resultaten, und ich sehe nicht ein, warum nicht Österreich auch eine glanzvolle Ausstellung inszenieren soll.“⁷²³ Die Erschließung des englischen Marktes sei unbedingt notwendig, Österreichs Bekanntheitsgrad solle dadurch gesteigert und dauerhafte Exportbeziehungen aufgebaut werden.⁷²⁴ Zunächst galt es für den *Niederösterreichischen Gewerbeverein*, „die kommerzielle Prosperität der Ausstellung möglichst sicherzustellen, ferner das Interesse der österreichischen Industrie für dieselbe zu erforschen, aber auch die moralische und materielle Förderung des Unternehmens durch die hohe Regierung zu erwirken“.⁷²⁵ Im April 1904 stellte das k.k. Handelsministerium schließlich eine Staatssubvention von 500.000 Kronen in Aus-

⁷¹⁷Tagebuch Wisinger-Florian, 21.01.1906.

⁷¹⁸Wiener Hausfrauen-Zeitung 07.01.1906, S. 35.

⁷¹⁹Stokes an Eschenburg, 15.01.1906, WBR, H.I.N.-66158.

⁷²⁰Linzer Tages-Post 13.05.1906, S. 4.

⁷²¹Heller 1906, S. 77-78.

⁷²²Heller 1906, S. 7-11.

⁷²³Heller 1906, S. 9.

⁷²⁴Heller 1906, S. 8-9.

⁷²⁵Heller 1906, S. 11.

sicht, woraufhin die Vorbereitungen intensiviert werden konnten.⁷²⁶ Das „Linzer-Tagblatt“ berichtete 1906 sogar von einer Million Kronen Fördermitteln seitens der österreichischen Regierung. Außerdem unterstützten insbesondere „Wien, der Landesauschuß des Erzherzogtums von Niederösterreich und verschiedene Provinzen und auch zahlreiche österreichische Großkaufleute, darunter die Oesterreichische Handelskammer in London“⁷²⁷ das Projekt. Adolf Schwarz – kaiserlicher Rat und Sekretär des *Österreichisch-Ungarischen Exportvereins* – übernahm die Direktion und stand dem Ausstellungskomitee vor. Max Fabiani war für die architektonischen Arbeiten, also das Arrangement sowie die Dekoration der Gesamtanlage und der Hallen zuständig.⁷²⁸ Erwerbungen wurden über den Direktor geregelt und nach Schließung der Exposition an den Käufer geliefert.⁷²⁹

Das weitläufige Gelände umfasste mehrere Bereiche wie die Princess-Hall, die Ducal-Hall, Queens Court, Empress Hall, Imperial Court sowie die offenen Plätze Elysia und Prater, wo sich neben Vergnügungen auch die Wiener Bäckerei und Würstelerzeugung vorstellten (Abb. 159). Es beteiligten sich über 600 Aussteller⁷³⁰ mit Exponaten des Wiener Kleingewerbes, der Mode-, Textil- und Zuckerindustrie sowie verschiedenen kunstgewerblichen Objekten wie Möbel, Kleinplastik oder Juwelierkunst. Auch die Wiener Werkstätten waren mit einem von Josef Hoffmann eingerichteten Raum vertreten. Das Teichufer beherbergte Landschaftsszenarien von Kautsky und Rottonara und andernorts wurden ein „Tiroler Dorf“ sowie unterschiedliche Typen von Provinzialhäusern aus den Kronländern mit dazugehöriger Heimatkunst präsentiert. Die „Ausstellung österreichischer Künstler“ befand sich zusammen mit einer Reiseausstellung und der Vorstellung österreichischer Badeorte im Imperial Court. In der Planskizze ist die Kunstaussstellung deutlich mit zehn Räumen – einen für jede Vereinigung – eingezeichnet (Abb. 159). Neben den *Acht Künstlerinnen* nahmen das Wiener Künstlerhaus, die Secession, der Hagenbund, Mánes, Sztuka, die *Lemberger Vereinigung von Liebhabern der bildenden Künste*, der *Salzburger Künstlerverein Haus und Kunst*, der *steirische Künstlerverein* und der *Künstlerverein Sava aus Laibach* teil.⁷³¹ Die räumliche Ausstattung dieser Ausstellungssektion entwarfen Aldabert Pecha, Leopold Bauer und Josef Urban – je ein Vertreter von Künstlerhaus, Secession und Hagenbund.⁷³² Neben 112 Männern stellten 17 Frauen aus, über die Hälfte stammte aus Österreich, ein Fünftel aus Polen und weitere aus Tschechien, Slowenien, Deutschland, Kroatien, Ungarn und Rumänien.⁷³³

Am 21. Januar 1906 – noch während der vierten Schau bei Pisko – notierte Wisinger-

⁷²⁶Heller 1906, S. 11-12.

⁷²⁷Linzer Tages-Post 13.05.1906, S. 4.

⁷²⁸Heller 1906, S. 38-40.

⁷²⁹Kat. Ausst. Imperial Royal Austrian Exhibition 1906, S. 3-5.

⁷³⁰Linzer Tages-Post 13.05.1906, S. 4.

⁷³¹Kat. Ausst. Imperial Royal Austrian Exhibition 1906, S. 6-7.

⁷³²Althof 1910, S. 55.

⁷³³DoME 2022, Imp. Royal Austrian Exhibition.

Florian, dass sie einen „Raum in London zur Ausstellung“ bekämen.⁷³⁴ Tatsächlich gehörte Eisenbahnminister Dr. Ritter von Wittek nicht nur dem *Niederösterreichischen Gewerbeverein* an, sondern besuchte auch regelmäßig die Präsentationen im Salon Pisko. Er oder einer der zahlreichen anderen Kontakte der *Acht Künstlerinnen* könnte somit die Teilnahme ermöglicht haben. Schließlich bezog die Gruppe zusammen mit Antonia Krasnik und Wilhelm von Szabados den letzten im Katalog aufgeführten Raum, in dem 42 Werke zu sehen waren.⁷³⁵ Dieser wurde von dem Komiteemitglied John Quincy Adams betreut.⁷³⁶ Interessant ist die gleichmäßige Aufteilung unter den Malerinnen mit je drei Bildern. Eine Gipsbüste von Ries (Abb. 139), zwei Plaketten auf schwarzem Marmor von Krasnik und eine Vitrine mit 18 Miniaturporträts von Szabados ergänzten das Ensemble. Die Plastiken und die Vitrine wurden im Katalog zuletzt gelistet, ansonsten ist keinerlei Sortierung nach Künstlerinnen oder Gattungen zu erkennen. Eschenburg⁷³⁷ und Müller zeigten Porträts, Egner, Tarnóczy und Wisinger-Florian österreichische Landschaften⁷³⁸ und Breithut-Munk Straßenansichten aus Emden und Amsterdam sowie ihren bereits in der Secession ausgestellten Männerakt „Das Segel“ (Abb. 107).⁷³⁹ Die „Weißen Rosen“ von Wisinger-Florian und ihr farbenfrohes „Blumenparterre“ gehörten laut Althof zu ihren technisch und geistig reifsten Erzeugnissen.⁷⁴⁰ Granitsch stellte „einige hübsche Kopfstudien“⁷⁴¹ und ein Werk mit dem Titel „Kirschen“ aus.⁷⁴² Althof lobte außerdem die Tüchtigkeit und Feinheit Egners, die frische Genialität von Breithut-Munk und die sonstigen Darstellungen von Tarnóczy.

Ob Krasnik und Szabados bei der „Imperial Royal Austrian Exhibition“ als Gäste der Frauengruppe auftraten, ist zu bezweifeln, da die Organisation und Verteilung der Ausstellungsflächen nicht den *Acht Künstlerinnen* oblag und diese auch nie Männer einluden. Wahrscheinlicher ist eine zufällige Zuteilung. An anderer Stelle waren aber durchaus einige ehemalige Gastkünstlerinnen zu sehen. Bosnañksa stellte mit der Künstlergruppe Szutka, Littrow in der Abteilung Elysia mit anderen dalmatischen Künstlern⁷⁴³ und Falke (Abb. 146, Abb. 147) in der kunstgewerblichen Abteilung aus. Stokes befürchtete bereits Mitte Januar sich nicht beteiligen zu können, da sie mit ihrem Mann 1909 eine Pri-

⁷³⁴Tagebuch Wisinger-Florian, 21.01.1906.

⁷³⁵Die Kunsthandwerkerin Antonia Krasnik (1874-1956) wirkte ab 1898 in Wien, wo sie bis 1903 an der Kunstgewerbeschule studierte. Sie präsentierte auf den Weltausstellungen von Paris und St. Louis, in London, Turin, Zagreb, der Wiener Secession und 1903 und 1906 im Kunstsalon Pisko, jedoch nie im Rahmen einer *Acht Künstlerinnen*-Ausstellung, siehe Galjer 2020, S. 23-24.

⁷³⁶Kat. Ausst. Imperial Royal Austrian Exhibition 1906, S. 109-117.

⁷³⁷Darunter auch Eschenburgs Ölbildnis von Marianne Hainisch (Abb. 100).

⁷³⁸Wisinger präsentierte erneut ihr Ölgemälde „In den Donauauen“, welches mit Abb. 26 oder Abb. 27 ident sein könnte, allerdings datierte Giese beide Bilder später.

⁷³⁹Kat. Ausst. Imperial Royal Austrian Exhibition 1906, S. 109-117.

⁷⁴⁰Althof 1910, S. 56.

⁷⁴¹Althof 1910, S. 56.

⁷⁴²Kat. Ausst. Imperial Royal Austrian Exhibition 1906, S. 109-117.

⁷⁴³Althof 1910, S. 55-56.

vatausstellung in London hätte und alles dafür reservieren müsste: „Etwas altes schon verkauftes auszustellen würde sich wol kaum der Mühe lohnen“.⁷⁴⁴

Alles in allem feierte die Exposition einen großen Erfolg. Sie konnte ungefähr 1,5 Millionen Besucher – darunter mit König Eduard, seiner Frau Alexandra und dem Prinzenpaar von Wales Vertreter des englischen Königshauses – sowie positive Urteile in der in- und ausländischen Presse verzeichnen.⁷⁴⁵ Eine Sonderausgabe der Kunstzeitschrift „The Studio“ widmete sich den gezeigten Werken und veröffentlichte einige Abbildungen,⁷⁴⁶ während Heller das zweibändige Werk „Die österreichische Ausstellung in London 1906 in Wort und Bild“ publizierte.⁷⁴⁷ Nur zwei Jahre später folgte auf dem Gelände des Earls Court eine ungarische Ausstellung – eine große Ehre für die Doppelmonarchie.⁷⁴⁸

5.2.7 Die fünfte Ausstellung von 1909

Die fünfte Ausstellung der *Acht Künstlerinnen* fand erst drei Jahre nach der vorherigen und bereits in Piskos neuen Räumlichkeiten am Schwarzenbergplatz, Ecke Lothringerstraße, statt. Bei dem ersten erwähnten Treffen am 14. Januar 1907 war lediglich die Hälfte der Mitglieder anwesend.⁷⁴⁹ Auch zwei Wochen später wurde bei Eschenburg „nichts beschlossen“.⁷⁵⁰ Danach finden sich lange keine weiteren Hinweise auf Aktivitäten. Egner bezweifelte im Januar 1908 sogar, dass die Gruppe „im Herbst noch leben“ würde.⁷⁵¹ Erst am 6. April 1908 schrieb Wisinger-Florian: „Sitzung bei der Eschenburg der 8 Künstlerinnen. Es soll die Ausstellung im November sein.“⁷⁵² Am Folgetag traf sich die Malerin mit Egner und Granitsch, um Piskos neue Räumlichkeiten zu begutachten.⁷⁵³ Im weiteren Verlauf korrespondierte die Baronin mit Breithut-Munk und Ries, die offensichtlich am 6. April nicht zugegen waren. Breithut-Munk gab daraufhin an: „Wenn sich die geehrten Damen bereits für November entschieden haben, ließe sich gar nichts mehr ändern, aber ich wäre sehr dafür, dass die Ausstellung erst im Jänner wäre. Ich glaube dass der November keine günstige Zeit ist. Vielleicht können wir uns doch für Jänner entscheiden.“⁷⁵⁴ Ries beantwortete Eschenburgs Anfrage im Mai und erklärte, dass sie „den Mohnat Jänner für eine Ausstellung fur gut“⁷⁵⁵ befände. Schlussendlich einigten sich die Künstlerinnen auf Anfang des Jahres 1909.

⁷⁴⁴Stokes an Eschenburg, 15.01.1906, WBR, H.I.N.-66158.

⁷⁴⁵Heller 1906, S. 63-78.

⁷⁴⁶Heller 1910, S. 57.

⁷⁴⁷Wiener Sonn- und Montagszeitung 24.12.1906, S. 8.

⁷⁴⁸Heller 1910, S. V.

⁷⁴⁹Tagebuch Wisinger-Florian, 14.01.1907.

⁷⁵⁰Tagebuch Wisinger-Florian, 03.02.1907.

⁷⁵¹Tagebuch Egner, 01.01.1908, zit. nach, Suppan/Tromayer 1981, S. 70.

⁷⁵²Tagebuch Wisinger-Florian, 06.04.1908.

⁷⁵³Tagebuch Wisinger-Florian, 07.04.1908.

⁷⁵⁴Breithut-Munk an Eschenburg, 05.04.1908, WBR, H.I.N.-66046.

⁷⁵⁵Ries an Eschenburg, 10.05.1908, WBR, H.I.N.-65947.

Nachdem Breithut-Munk zufällig gehört hatte, dass Eschenburg die Einladungen schon verschickt habe, bat sie die Kollegin noch die Münchener Malerin Fischhoff zu verständigen. Diese würde – wenn nötig – den Transport selber zahlen.⁷⁵⁶ Tatsächlich schickte Fischhoff das Ölgemälde „Worpsweder Bäuerin“ ein.⁷⁵⁷ Hitz antwortete am 29. Oktober auf die Ausstellungseinladung. Sie erkundigte sich, ob die Hin- und Rückfracht ihr zur Last fallen würde und „ob wie es scheint die Einladung für die beiden Bilder Juryfreiheit“⁷⁵⁸ bedeute. Zwei Wochen später berichtete sie von einem Porträt des Geheimrats Dr. Dümmler, welches sich in Wien bei Frau Hofrat von Liebenberg befände. Sie schlug Eschenburg vor, zu versuchen, das Bild zu bekommen. Selber könne sie sich leider nicht an die Dame wenden, da diese damals ungerechte Transportanforderungen gestellt habe, sodass Hitz „gezwungen war ihr drauf den Rechtsanwalt antworten zu lassen.“⁷⁵⁹ Das Vorhaben ist zu Hitz’ Freude offenbar geglückt und die Künstlerin bedankte sich vielmals für Eschenburgs Mühe und Güte für das Bild Sorge zu tragen.⁷⁶⁰ Stokes bekannte, dass ihr leider nichts zur Verfügung stünde, denn sie habe den Sommer über an einem anderen Projekt gearbeitet. Weiterhin schrieb sie: „Im Gegentheil, ich muss Sie sogar noch bitten, das kleine Bildchen, welches bei Ihnen nun schon über ein Jahr so freundliche Unterkunft gefunden hat – nicht auszustellen“.⁷⁶¹ Das Werk sei ihr nicht gut genug und da sie im Vorjahr im Hagenbund einen kleinen Erfolg erzielen konnte, wolle sie diesen jetzt nicht abschwächen. Erst recht nicht, weil sie zur Zeit mit der Steiermärkischen Gruppe im Künstlerhaus ausstelle und sehr unzufrieden mit der dortigen Hängung sei. Sie bat Eschenburg ihr das Werk durch einen Spediteur zuzusenden, sobald sie wieder eine beständige Adresse habe. Außerdem hoffe sie, dass Hedinger „ein oder mehrere ihrer guten Stilleben“⁷⁶² sende und sie selber beim nächsten Mal umso besser vertreten sein würde.⁷⁶³ Schlussendlich listete der Katalog ein Bild von der erwähnten Hedinger, ebenso eines von Stokes.⁷⁶⁴ Wisinger-Florian brachte ihre Gemälde Ende des Jahres zu Pisko, wo sogleich mit der Hängung begonnen wurde.⁷⁶⁵

Am 5. Januar wurde die Schau schließlich eröffnet. Sie war gut besucht und dürfte bis in die Nacht gedauert haben, denn Wisinger-Florian blieb bis halb zwei. Ansonsten vermerkte die Künstlerin, sei sie „sehr schön und viel besser als die voriges Jahr“⁷⁶⁶ gewesen. Egner kritisierte hingegen den „übliche[n] Rummel von Weibern“, es seien „sehr wenige

⁷⁵⁶Breithut-Munk an Eschenburg, 02.11.1908, [WBR](#), H.I.N.-66047.

⁷⁵⁷[Kat. Ausst. Pisko 1909](#).

⁷⁵⁸Hitz an Eschenburg, 29.10.1908, [WBR](#), H.I.N.-66080.

⁷⁵⁹Hitz an Eschenburg, 12.11.1908, [WBR](#), H.I.N.-66081.

⁷⁶⁰Hitz an Eschenburg, 07.12.1908, [WBR](#), H.I.N.-66082.

⁷⁶¹Stokes an Eschenburg, 20.11.1908, [WBR](#), H.I.N.-66159.

⁷⁶²Stokes an Eschenburg, 20.11.1908, [WBR](#), H.I.N.-66159.

⁷⁶³Stokes an Eschenburg, 20.11.1908, [WBR](#), H.I.N.-66159.

⁷⁶⁴[Kat. Ausst. Pisko 1909](#).

⁷⁶⁵[Tagebuch Wisinger-Florian](#), 29.12.1908.

⁷⁶⁶[Tagebuch Wisinger-Florian](#), 05.01.1909.

Männer und daher keine Käufer“ anwesend gewesen.⁷⁶⁷ Der Katalog weist 107 Nummern von 64 Künstlerinnen – sieben Mitglieder mit zusammengekommen 29 Werken und 56 Gäste – auf.⁷⁶⁸ Marie Müller figurierte „zwar unter den Arrangeurinnen, fehl[te] aber leider unter den Ausstellenden.“⁷⁶⁹ Abgesehen von München war „diesmal auch andres Ausland vertreten, so Berlin durch die in Wien neue Dora Hitz [...] und Elise Hädinger [...], England durch Marianne Stokes“.⁷⁷⁰ Die 60 Ölmalereien machten über die Hälfte der Exponate aus, gefolgt von 12 Aquarellen, 10 Pastellen, diversen Zeichnungen in Bleistift, Kohle oder koloriert, vereinzelt Arbeiten in Gouache und Tempera sowie Käthe Kollwitz’ Zyklus von 7 Radierungen (Abb. 148 – Abb. 154). Es gab nur wenige Plastiken: Conrats Gipsmodell „der Gärtner“, ein Reliefporträt von Christen und Büsten von Unger. Letztere stellte zudem Medaillonplaketten mit Kinderbildnissen aus. Im Kunsthandwerk stand Plischke mit ihrem Fächer alleine Abb. 163). Bemerkenswert ist, dass Ries statt plastischer Arbeiten lediglich Ölstudien einreichte. Dazu gehörten eine Parklandschaft, zwei Bildnisse, ein Genrebild und ein Akt.

Unter den Malereien bildeten die Landschaften die größte Gruppe. Dabei trat Wisinger-Florian „mit ihren Reminiszenzen aus dem Süden“⁷⁷¹ am stärksten hervor,⁷⁷² gefolgt von Egner, die Eindrücke aus der Bretagne (Abb. 66) ausstellte, Tarnóczy, Benda und Walther. Zudem fällt die hohe Anzahl an städtischen und architektonischen Motiven auf. Nachtigall und Filtsch lieferten Landschaften aus Dürnstein und Murad-Michalkowski stellte die Bleistiftzeichnungen „Am Bollwerk in Swinemünde“ und „Weißgärberohle in Breslau“ zur Verfügung. Czegka, Janda und Arnsburg widmeten sich Wiener Ansichten. Außerdem erwähnte die Zeitschrift „Neues Frauenleben“ die nicht im Katalog gelisteten „Altwiener Winkel“ von Hermine Sandór.⁷⁷³ Maritime Themen boten Koch, Littrow und Tarnóczy.⁷⁷⁴ Ungefähr ein Viertel der Exponate waren Porträts, was laut Alberti kaum verwundere, da mit Müller, Breithut-Munk, Granitsch und Eschenburg vier der Veranstalterinnen Porträtistinnen seien.⁷⁷⁵ Letztgenannte profilierte sich mit einem Pastellbildnis ihrer Malerkollegin Olga Wisinger-Florian (Abb. 99). Die nächstgrößere Gruppe stellte das Genre dar – laut Alberti zu Recht eine längst unmoderne Gattung, über der „eine

⁷⁶⁷Tagebuch Egner, 06.01.1909, zit. nach, Suppan/Tromayer 1981, S. 74.

⁷⁶⁸Kat. Ausst. Pisko 1909.

⁷⁶⁹Weißenthurn 1909, S. 40.

⁷⁷⁰Trübner 1909, S. 1-2.

⁷⁷¹Trübner 1909, S. 1-2.

⁷⁷²Die im Katalog verzeichneten Arbeiten „Park in Euxynograd“ und „Terrasse in Monte Carlo“ könnten mit Abb. 22 und Abb. 23 übereinstimmen. Für den „Fürstenweg in Raitz“ kommen Abb. 30, Abb. 31 oder Abb. 32 in Frage.

⁷⁷³Da die Recherche nach einer Hermine Sandór zu keinem Ergebnis führte und im Katalog ein Werk von Hermine Janda den Titel „Mölker-Bastei (Alt-Wien)“ trägt, könnte es sich womöglich um eine Verwechslung handeln. Siehe Kat. Ausst. Pisko 1909 und Alberti 1909, S. 52.

⁷⁷⁴Tarnóczy stellte erneut ein Hafengebäude aus Malcesine aus. Dabei könnte es sich um Abb. 127 handeln.

⁷⁷⁵Kat. Ausst. Pisko 1909; Alberti 1909, S. 53.

Art goldiger Märchenstimmung“ liege.⁷⁷⁶ Breithut-Munk und Fischhoff zeigten bäuerliche Szenen, Chalupek weihnachtliche Motive, Jechl, Czegka, Stokes und Adler Typendarstellungen wie „Bretonischer Fischer“, „Die Waise“ oder „Das süße Mädl“. Darüber hinaus sind Lübbes „Der neue Ball“, Lattermanns „Der Besuch“ sowie „Eine Blinde“ von Ries – eine Kerzenverkäuferin an der Kirchentür – dem Genre zuzuordnen.⁷⁷⁷ Das Stilleben war stärker als bei vorherigen Ausstellungen der *Acht Künstlerinnen* vertreten: „Uebrigens haben sich viele Damen der Kinder Floras angenommen, wie es sich gehört, und es sind sehr gute Leistungen, die da geboten werden von den Damen Egner,⁷⁷⁸ Mor, Göbel, Röhrer, Brand-Krieghammer, Gräfin Hohenwart, Baronin Cornaro und andren.“⁷⁷⁹ Alberti zufolge sei Husen Brocks „Urgroßmutter-Putz“ „eine recht originelle, gar nicht üble Stillebenidee [...] : zwei Altwiener Hauben auf ihren Haubenstöcken, dazu alter Schmuck, das gibt ein bißchen Stimmung, ein bischen Humor und viel Farbe.“⁷⁸⁰ Hallavanya malte ebenfalls eine abgelegte Haube, während Hedingers „Zitronen“ in der Presse häufig Anerkennung fanden.⁷⁸¹ Walther und Stall reichten jeweils ein Interieur, Ries einen Akt und Egner mit „Gänsen“ ein Tierstück ein. Insgesamt 14 Arbeiten waren als Skizze oder Studie deklariert, davon die Hälfte Porträts sowie mehrere Bauernstudien⁷⁸² von Breithut-Munk.

Im Gegensatz zu den Ausstellungskatalogen von 1904, 1906 und 1912 sind diesmal die Säle angegeben, sodass die Zusammenstellung der Werke ersichtlich wird. Mit Abstand die meisten Exponate – nämlich die Nummern 1 bis 67 – befanden sich im ersten Raum. Zu sehen waren Landschaften, Porträts, Stilleben, Genremalereien, zwei Interieurs und ein Tierstück, zumeist in Öl oder Pastell ausgeführt. Dazu Porträtmedaillons, drei Plastiken und vereinzelt anderes. Künstlerinnen, Gattungen und Techniken waren durchmischt und folgten keiner ersichtlichen Systematik.⁷⁸³ Wisinger-Florian, deren vier Gemälde alle hier ausgestellt waren, hatte ursprünglich andere Vorstellungen bezüglich der Hängung: „nichts erreicht, die Bilder werden getrennt, es soll besser aussehen.“⁷⁸⁴ Der zweite Raum beherbergte lediglich neun Katalognummern, darunter der „schon oft ausgestellt[...] berühmte[...] Syklus von 7 Radierungen aus dem Bauernkrieg von Käthe Kollwitz“.⁷⁸⁵ Alberti zufolge hätten sie diesem aber einen besseren Platz einräumen dürfen.⁷⁸⁶ Daneben hingen Jechls „Wiener Type“ und „Eine Blinde“ von Ries. Des weiteren fanden sich in dem Saal Fischoffs „Worpsweder Bäuerin“, ein Akt, Landschaften von Doel-

⁷⁷⁶ Alberti 1909, S. 53.

⁷⁷⁷ Trübner 1909, S. 1.

⁷⁷⁸ Egner stellte ihr Stilleben „Levkojen“ (Abb. 81) aus.

⁷⁷⁹ Trübner 1909, S. 1-2.

⁷⁸⁰ Alberti 1909, S. 53.

⁷⁸¹ Alberti 1909, S. 53; Trübner 1909, S. 1; Weißenthurn 1909, S. 40.

⁷⁸² Es könnte ein Zusammenhang von Munks Bauernstudien und Abb. 109 bestehen.

⁷⁸³ Kat. Ausst. Pisko 1909.

⁷⁸⁴ Tagebuch Wisinger-Florian, 29.12.1908.

⁷⁸⁵ Alberti 1909, S. 54.

⁷⁸⁶ Alberti 1909, S. 54.

ter und Ertl, zwei Blumen- und ein Seestück. Bis auf Kollwitz' Radierungen (Abb. 148 – Abb. 154) und Jechls Aquarell handelte es sich ausschließlich um Ölmalereien. Im letzten Raum waren die Katalognummern 78 bis 105 ausgestellt. Er beinhaltete vor allem Genre- und Architekturdarstellungen, aber auch einige Porträts, Landschaften und Blumenstillleben, zwei Plastiken sowie Plischkes Fächer auf Schwanenhaut. Im Vergleich zu den anderen Räumen fallen die vielen – teilweise nur als Studie oder Skizze ausgeführten – Arbeiten in unterschiedlichen Zeichentechniken, Aquarell oder Gouaches auf. Ölgemälde sind hier nur zwei verzeichnet.⁷⁸⁷

Zur fünften Ausstellung habe ich mit nur drei Artikeln die wenigsten Rezensionen gefunden. Sie stammten von Mar Weißenthurn in der „Wiener-Hausfrauen-Zeitung“, Franziska Alberti im „Neuen Frauenleben“ und von Wilhelm Trübner in dem „Neuen Wiener Tagblatt“.⁷⁸⁸ Laut Egners Aufzeichnungen besuchten die Journalisten, darunter Seligmann und Friedmann, am 5. Januar die Ausstellung. Sie ärgerte sich darüber, „daß über weibliche Kunst gespottet und geringschätzig gelächelt“ werde.⁷⁸⁹ Weißenthurn hebt vor allem Eschenburgs Bildnisse – „das Porträt der Malerin Wisinger-Florian, in Pastell [Abb. 99] ausgeführt, ist geradezu ein Meisterwerk“⁷⁹⁰ – Landschaften von Egner, Wisinger-Florian und Tarnóczy sowie den Akt von Ries hervor. „Von den Gästen sei in erster Linie Leo v. Littrow mit dem flott ausgeführten „Leuchtturm von Triest“, dann Berta Czegka mit ihrem Gouache „Wiener Straßenbilder“, Marie Arnsburg mit wunderhübschen Altwiener Aquarellen. Hermine v. Janda mit dem Oelgemälde „Am Felde“ und dem Altwiener Aquarell „Mölkerbastei“ genannt.“⁷⁹¹ Auch Trübner äußerte sich durchweg positiv und führte die Arbeiten nach Gattungen sortiert in seinem Artikel auf. Er bezeichnete die Schau als hübsches und unterhaltsames Kunstkränzchen.⁷⁹² Für Alberti war es „alles in allem, eine ganz respektable Ausstellung“.⁷⁹³ Viele der Teilnehmerinnen seien ohnehin längst bekannt und es handele sich „wohl nur um eine Gelegenheit, die Einzelnen mit einer größeren Anzahl von Werken vorzustellen und gleichzeitig einigen jüngeren Kolleginnen den Weg zu bahnen“.⁷⁹⁴ Überdurchschnittlich erschienen ihr die Radierungen von Käthe Kollwitz (Abb. 148 – Abb. 154) – diese „seltsam starken grausigen Blätter[...], die nicht nur ein volles Können, sondern etwas enthalten, was sonst nichts in der Ausstellung verrät, eine Weltauffassung.“⁷⁹⁵ Überdies kritisierte die Journalistin, dass sich einige Exponate wie Eschenburgs süßliche Porträts oder Ungers Kindermedaillons zu

⁷⁸⁷Kat. Ausst. Pisko 1909.

⁷⁸⁸Weißenthurn 1909, S. 40; Alberti 1909, S. 1-2; Trübner 1909, S. 1-2.

⁷⁸⁹Tagebuch Egner, 06.01.1909, zit. nach, Suppan/Tromayer 1981, S. 74.

⁷⁹⁰Weißenthurn 1909, S. 40.

⁷⁹¹Weißenthurn 1909, S. 40.

⁷⁹²Trübner 1909, S. 1-2.

⁷⁹³Alberti 1909, S. 54.

⁷⁹⁴Alberti 1909, S. 52.

⁷⁹⁵Alberti 1909, S. 54.

sehr nach dem Geschmack des Publikums richteten. Anstelle ihrer üblichen kraftvollen Skulpturen scheine Ries sich nun in der Malerei beweisen zu wollen – dies gelänge ihr jedoch nicht.⁷⁹⁶

5.2.8 Die sechste Ausstellung von 1912

Für die sechste und letzte Ausstellung liefen die Vorbereitungen relativ spät an. Am 23. Februar 1911 besah sich Wisinger-Florian einige Bilder bei Egner.⁷⁹⁷ Weitere Begutachtungen potentieller Exponate, Mitausstellerinnen oder Hinweise auf Komiteesitzungen finden sich nicht in ihren Aufzeichnungen. Auch lag mir lediglich die Korrespondenz mit Marianne Stokes vor. Diese bedankte sich erst am 8. Januar 1912 für die Einladung, die sie ein wenig unvorbereitet treffe, da sich alle ihre Porträts in London in Privatbesitz befänden, während sie selber bereits in München wohne. Infolgedessen müsse sie vorher bei den verschiedenen Besitzern anfragen. Außerdem wisse sie nicht, ob die Veranstalterinnen den Überseetransport tragen würden und fürchtete ohnehin, dass „es schon zu spät sein dürfte von England etwas kommen zu lassen“.⁷⁹⁸ Zehn Tage später verfasste sie erneut einen Brief an Eschenburg: „Auf ihre wiederholte liebenswürdige Aufforderung kann ich nicht umhin den Versuch zu machen etwas zur Ausstellung der 8 Künstlerinnen zu senden, und habe bereits etwas begonnen. Etwas von hieraus in London zu borgen ist mit vielen Umständen verbunden und die Leute leihen nicht gerne besonders nicht über das Wasser. Ich hoffe rechtzeitig fertig zu werden und sende Ihnen dann eine Portrait-Studie per Fracht zu.“⁷⁹⁹ Das erwähnte Werk – eine Art Wanddekoration – übergab Stokes am 6. Februar der Post. Zudem bat sie darum nach dem Auspacken eine etwaige Reinigung des Glases vorzunehmen.⁸⁰⁰ Am 15. Februar begannen die *Acht Künstlerinnen* mit der Hängung im Salon Pisko.⁸⁰¹ Das Arrangieren dauerte bis zum Vormittag des 17. Februar an, bevor schließlich um fünf Uhr eröffnet werden konnte. Es sei „sehr, sehr voll und schönes Publicum“, darunter Minister Metternich, zugegen gewesen.⁸⁰² Weitere prominente Besucher waren die Erzherzogin Maria Josefa⁸⁰³ sowie die Großherzogin von Toskana mit ihren Töchtern. Sie ließen sich im Rahmen eines Empfanges von Wisinger-Florian durch die Säle führen.⁸⁰⁴

Der Katalog enthält 111 Nummern inklusive Urheberin und Werktitel, allerdings fehlen in den meisten Fällen Angaben zur Technik und Verkäuflichkeit des jeweiligen Exponats.

⁷⁹⁶Alberti 1909, S. 53.

⁷⁹⁷Tagebuch Wisinger-Florian, 23.02.1911.

⁷⁹⁸Stokes an Eschenburg, 08.01.1912, WBR, H.I.N.-66163.

⁷⁹⁹Stokes an Eschenburg, 18.01.1912, WBR, H.I.N.-66162.

⁸⁰⁰Stokes an Eschenburg, 06.02.1912, WBR, H.I.N.-66160.

⁸⁰¹Tagebuch Wisinger-Florian, 15.02.1912.

⁸⁰²Tagebuch Wisinger-Florian, 17.02.1912.

⁸⁰³Tagebuch Wisinger-Florian, 21.02.1912.

⁸⁰⁴Tagebuch Wisinger-Florian, 22.02.1912.

Neben den acht Komiteemitgliedern, deren 64 Arbeiten einen erstaunlich hohen Anteil ausmachten, sind 17 Gäste verzeichnet. Die Auflistung scheint jedoch unvollständig zu sein, denn Zeitungsartikel rezensierten weitere 30 Werke und 21 Künstlerinnen. Im Allgemeinen waren die „zumeist sehr tüchtigen und geschmackvollen Arbeiten, zum Teil auch schon aus älterer Zeit bekannt“.⁸⁰⁵ Mehr als 30 Objekte wurden bereits 1901 bei dem Debüt der *Acht Künstlerinnen* ausgestellt. Darunter auffallend viel von Wisinger-Florian, Egner und Ries wie „Teufelsfelsen in Hartenstein“ (Abb. 9), „Letzte Post“ (Abb. 71, Abb. 72 oder Abb. 73), „Bella Vista“ (Abb. 64), „Mohnblumen“ (Abb. 74), „In der Laube“ (Abb. 65) oder das Selbstbildnis von Ries (Abb. 143). Ferner Tarnóczys Hafenbilder von Concarneau, Breithut-Munks Motive aus der Bretagne, Horsetzkys Skulptur „Unschuld“ sowie Arbeiten von Janda, Kirchsberg und einigen anderen (Abschnitt B.1). Die übereinstimmende Anzahl von 17 Gästen und 111 Exponaten, die Vielzahl erneut ausgestellter Werke sowie fehlende Angaben im Katalog, deuten meiner Meinung nach auf eine Neuauflage des Katalogs von 1901 hin.

Ries vertrat mit ihrer Bronzeskulptur „Der Kuss“ (Abb. 140) und ihrem „Bildnis des Schauspielers Christians“ die Plastik. Auch von der Bildhauerin Kalmár war ein Studienkopf gelistet – vermutlich ebenfalls eine Skulptur. Jandas und Falkes Vasen sowie die Ofenschirme von Göbl und Filtsch repräsentierten das Kunsthandwerk. Laukotová und Tarnóczy zeigten Radierungen. Insgesamt dominierten Landschaftsmalereien mit ungefähr einem Drittel der Exponate – je elf stammten von Wisinger-Florian⁸⁰⁶ und Egner.⁸⁰⁷ Stadtlandschaften und architektonische Motive brachten Janda, Kirchsberg, Egner und Breithut-Munk. Tarnóczy reichte mehrere Hafenbilder und Hoegel ein Tierstück ein. Die zweite Hauptgruppe – beinahe ebenso zahlreich wie die Landschaften – bildeten die Porträts. Am meisten taten sich hierbei Granitsch,⁸⁰⁸ Müller,⁸⁰⁹ Breithut-Munk und Swoboda hervor. Wisinger-Florian, Göbl, Egner und Münch-Bellinghausen zeigten Blumenstücke, Pötting, Breithut-Munk, Ries und Eschenburg genrehafte Typendarstellungen wie „Dachauerin“, „Mädchen aus der Bretagne“, „Russischer Bauer“⁸¹⁰ oder „Negerin“. Schließlich gab es auch fünf Akte, darunter Studien von Granitsch sowie Skulpturen von Ries und Horsetzky. Egner widmete sich als einzige einem Interieur⁸¹¹ und Granitsch mit ihrer „Matri honorem“ einem Heiligenbild. Mit über 11 % waren viele Studien, vor allem im Porträt, zu sehen.

⁸⁰⁵Neue Freie Presse 24.02.1912, S. 11.

⁸⁰⁶Für die Exponate „Im Vorfrühling“ und „Vorfrühling“ kommen Abb. 33 und Abb. 34 in Frage.

⁸⁰⁷Aus der Serie Abendspaziergänge könnten die Darstellungen von Melk, Rothenburg und Rimini mit Abb. 86, Abb. 87 und Abb. 88 übereinstimmen. Für das Werk „Ferleiten“ kommen Abb. 83, Abb. 84 und Abb. 85 in Frage.

⁸⁰⁸Von Granitsch waren erneut vier Kinderpastellköpfe zu sehen. Diese könnten mit Abb. 116 ident sein.

⁸⁰⁹Müller stellte abermals das Ölbild von Ebner-Eschenbach aus. Dabei handelte es sich entweder um Abb. 50 oder eine 1911/1912 erstellte Kopie. Ihr Studienkopf könnte mit Abb. 52 ident sein.

⁸¹⁰„Russischer Bauer“ von Ries war 1901 bereits ausgestellt und stimmt womöglich mit Abb. 142 überein

⁸¹¹Es könnte sich um Abb. 63 handeln.

Da die Veranstaltung in der Lothringerstraße 14 ausgetragen wurde, ist anzunehmen, dass den Ausstellerinnen abermals drei Räume zur Verfügung standen. Im Katalog fällt die Häufung von Exponaten derselben Urheberin auf: So werden von Wisinger-Florian, Egner, Ries, Müller und Horsetzky mitunter drei oder mehr Werke hintereinander angeführt. Auch die kunstgewerblichen Objekte befanden sich wahrscheinlich in unmittelbarer Nähe, da sie zusammen mit einem Porträt von Marie Müller unter den Nummern 17 bis 24 gelistet sind. Ansonsten lassen sich wenig Rückschlüsse auf kuratorische Überlegungen treffen – die Gattungen sind durchmischt und Angaben zu Techniken fehlen weitestgehend. Über Erwerbungen ist ebenfalls wenig bekannt. Wisinger-Florian nannte den Verkauf ihres sonnigen Frühlingbildes an Clotilde,⁸¹² ansonsten blieb die übliche Auflistung staatlicher Ankäufe in der Presse aus.

Unter den fünf vorliegenden Artikeln – ausschließlich aus Tagesblätter – war mit „Pester Lloyd“ erstmals eine tschechische Zeitung vertreten.⁸¹³ Die „Neue Freie Presse“ lobte den Verzicht „auf billige Effekthascherei nach neuester Fassung“.⁸¹⁴ Im Gegenteil seien einige Teilnehmerinnen „moderner in ihrer Art zu sehen als so manche, die immer mit der neuesten Mode“⁸¹⁵ ginge – eine Anspielung auf die im Herbst veranstaltete Schau „Die Kunst der Frau“.⁸¹⁶ Das „Deutsche Volksblatt“ kritisierte den Mangel an künstlerischer Individualität⁸¹⁷ und für das „Neue Wiener Tagblatt“ bildeten die Arbeiten „ein hübsches Ensemble, das allerdings keine Nervenattacken ‚auslöst‘. Also nichts für ‚Moderne‘“ sei.⁸¹⁸ Besondere Erwähnung fanden Wisinger-Florians und Tarnóczys Landschaften, Egners stimmungsvolle „Abendspaziergänge“ – ein Skizzenzyklus mit Motiven aus Österreich und Italien –, Porträts von Granitsch, Müller – vor allem jenes der Dichterin Ebner von Eschenbach (Abb. 48, Abb. 49 oder Abb. 50)–, Breithut-Munk und Boznánska sowie Ries und Horsetzky in der Plastik. Interessant ist die Nennung von nicht im Katalog aufgeführten Exponaten: Eine Zeichenstudie von Krauß, Magyars Selbstbildnis, die Landschaften „Herbst“ und „An der Amper“ von Benda, Mayreders „Obernberg am Inn“, Ginzkeys „Dämmerung“,⁸¹⁹ Ungers Porträtplaketten, Karikaturen von Czegka sowie weitere Landschaften aus Egners Serie „Abendspaziergänge“. Außerdem fanden noch Doelter, Bruner, Tannenhain, Christen, Berta Müller, Rücker-Lott, Koch, Mor, Arnsburg, Grüner,

⁸¹²Tagebuch Wisinger-Florian, 23.02.1912.

⁸¹³Woldemar 1912, S. 8; Neues Wiener Tagblatt 26.02.1912, S. 14; Wiener Zeitung 22.02.1912, S. 5; Neue Freie Presse 24.02.1912, S. 11; Levetus 1912, S. 12.

⁸¹⁴Neue Freie Presse 24.02.1912, S. 11.

⁸¹⁵Neue Freie Presse 24.02.1912, S. 11.

⁸¹⁶Neue Freie Presse 24.02.1912, S. 11.

⁸¹⁷Woldemar 1912, S. 8.

⁸¹⁸Neues Wiener Tagblatt 26.02.1912, S. 14.

⁸¹⁹„Das Neue Wiener Tagblatt“ nennt Marie Ginzkey. Aus vorherigen Ausstellungen ist Hermine Ginzkey bekannt, die Recherche nach einer Marie Ginzkey führte zu keinem Ergebnis. Entweder handelt es sich um eine wenig bekannte Verwandte oder hier liegt eine Namensverwechslung vor. Im Rahmen dieser Arbeit wird das Werk Hermine Ginzkey zugeordnet. Neues Wiener Tagblatt 26.02.1912, S. 14

Murad-Michalkowski und Stokes Erwähnung. Neben Stokes bereits angekündigter Porträtstudie wurden noch andere – womöglich bereits früher ausgestellte Exponate – genannt.⁸²⁰ Schließlich endete die Ausstellung am 12. März⁸²¹ und Pisko zahlte zeitnah 480 Kronen als Ausgleich an Wisinger-Florian.⁸²²

5.3 Das Netzwerk der *Acht Künstlerinnen*

„Es wurde beschlossen, wieder Fremde einzuladen“, schrieb Wisinger-Florian im Dezember 1902.⁸²³ Tatsächlich bedeutete die Auswahl qualitativ hochwertiger Kunst jede Menge Organisation. In diesem Zusammenhang spielten Netzwerke eine wichtige Rolle, denn die Aufnahme von Neuzugängen erfolgte weitgehend über Bekanntschaften. So notierten die Mitglieder potentielle Kandidatinnen auf ihren Reisen, um sie bei der nächsten Sitzung vorzuschlagen: Ries entdeckte Schanks, Wisinger-Florian Schultze-Naumburg, Munk bewarb ihre Schwester und Fischhoff aus München. Stammgäste sprachen – vor allem, wenn sie selber verhindert waren – ebenfalls Empfehlungen aus. Gelegentlich nahmen sogar Frauen, die von der Gruppe gehört hatten und sich eine Teilnahme wünschten, Verbindung auf.⁸²⁴ Im nächsten Schritt fanden Atelierbesuche zur Begutachtung der Arbeiten statt.⁸²⁵ Die *Acht Künstlerinnen* bildeten dabei „unter sich eine Art Aufnahmejury“, hielten „eine strenge Auslese und wieg[t]en die Werke sorgfältig ab, mit denen sie in die Öffentlichkeit“ zu treten gedachten.⁸²⁶ Aus Zeit- und Bildermangel mussten jedoch Kompromisse eingegangen und besonders Einsendungen aus dem Ausland konnten nicht im Voraus in Augenschein genommen werden.⁸²⁷ Manche benötigten außerdem Hilfe in der Kommunikation mit Pisko, bei Fragen des Hin- und Rücktransportes oder dem Ausleihen von den Eigentümern. Bisweilen erhielten die Veranstalterinnen postalisch genaue Anweisungen bezüglich des Auspackens, Reinigens, Verglasens, Firnisens oder der Hängung. Stokes bat sogar um Aufbewahrung und spätere Zusendung eines Bildes.⁸²⁸

Insgesamt ließen sich 93 Mitausstellerinnen identifizieren, wobei hier aufgrund fehlender Kataloge kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird. 1901 exponierten 17 Frauen,⁸²⁹ für 1902 konnte ich 22 rekonstruieren (Abschnitt B.2), während der Linzer Katalog 18, jene von 1904 35, 1906 51, 1909 56 und 1912 17 Gäste verzeichneten.

⁸²⁰Woldemar 1912, S. 8; Neues Wiener Tagblatt 26.02.1912, S. 14; Wiener Zeitung 22.02.1912, S. 5; Neue Freie Presse 24.02.1912, S. 11; Levetus 1912, S. 12.

⁸²¹Tagebuch Wisinger-Florian, 12.03.1912.

⁸²²Tagebuch Wisinger-Florian, 30.03.1912.

⁸²³Tagebuch Wisinger-Florian, 10.12.1902.

⁸²⁴Johnson 1998, S. 104-108.

⁸²⁵Siehe Tagebucheinträge von Wisinger-Florian zu Kapitel 5.2.

⁸²⁶Lychdorff 1902, S. 1.

⁸²⁷Die deutsche Malerin Dora Hitz erkundigte sich 1908 „ob wie es scheint die Einladung für die beiden Bilder Juryfreiheit“ bedeute. Siehe Hitz an Eschenburg, 29.10.1908, WBR, H.I.N.-66080.

⁸²⁸Johnson 1998, S. 107-108.

⁸²⁹Kappf 1901, S. 39.

Zeitungsartikel nennen zudem für 1909 eine und für 1912 21 nicht im Katalog gelistete Künstlerinnen. Die Teilnehmerinnenzahl fing somit vergleichsweise gering an und steigerte sich stetig bis sie 1909 ihren Höhepunkt mit 56 – beziehungsweise 57 – erreichte. Ungefähr die Hälfte stammten aus Österreich, ein Drittel aus Wien, weitere aus den Kronländern, vor allem aus Gebieten des heutigen Tschechien und Italien, jeweils eine aus Ungarn und Rumänien. Ausländerinnen kamen fast ausschließlich aus dem deutschen Reich, vereinzelt aus Lettland, Polen und der Schweiz. Bezüglich des Alters dominierte 1901, 1902 und 1909 die Gruppe der 40 bis 49-, 1904 und 1906 jene der 30 bis 39-Jährigen. 1901 waren die Künstlerinnen am jüngsten, teilweise sogar unter 20, 1912 mit vielen 50 bis 59 und vermehrt über 60-Jährige am ältesten. Da ich bei 16 Damen keinen Herkunftsort und bei 18 kein Geburtsjahr herausfinden konnte, handelt es sich bei diesen Angaben lediglich um eine Annäherung.⁸³⁰

Einige Frauen waren bei allen oder zumindest bei fast allen Ausstellungen vertreten und sind daher als Stammgäste zu bezeichnen. An sieben Schauen partizipierten Hermine von Janda mit 24, Hedwig Friedländer und Leo von Littrow mit jeweils zwölf sowie Camilla Göbl mit neun Arbeiten. Josefine Swoboda, Ernestine Kirchsberg, Marie Arnsburg, Henriette Filtsch und Constanze von Münch-Bellinghausen fehlten jeweils nur einmal und sandten insgesamt bis zu 13 Exponate. Sechs Künstlerinnen nahmen an fünf, zwölf an vier und fünf an drei Zusammenkünften teil. Die überwiegende Mehrheit präsentierte allerdings nur ein oder zwei Mal mit der Gruppe.⁸³¹ Zahlreiche wiesen ein besonderes Näheverhältnis zu einer beziehungsweise mehreren Veranstalterinnen oder Gästen auf. So gab es Verwandte wie Bertha Müller und Josefine Swoboda – Schwester und Nichte von Marie Müller –, die Schwestern Eugenie und Margarethe Munk sowie Klara und Emmi Walther.

Andere kannten einander von der Ausbildung. Marie und Bertha Müller, Eugenie Breithut-Munk, Susanne Granitsch, Gisela von Falke, die seit 1901 Mitglied in der Vereinigung *Wiener Kunst im Hause* war, und 14 weitere Damen studierten an der Wiener Kunstgewerbeschule.⁸³² Marianne Stokes, Marie Egner, Ernestine Kirchsberg und Emilie von Hallavanya hingegen begannen ihre Karrieren an der Grazer Zeichenakademie. Neben Bertha von Tarnóczy gehörten Hermine von Janda und Henriette Filtsch – beide aus der Schule Rosa Scherers – zu den Linzer Lokalkünstlerinnen.⁸³³ Etliche zog es nach München, vor allem an die von Tarnóczy initiierte Damenakademie und zur Künstlerko-

⁸³⁰Siehe Korotin 2016, Bd. 1-4; Brendinger 2011, S. 117-132; Baumgartner 2015, S. 355-386; Benezit Dictionary of artists und Database of Modern Exhibitions 2019.

⁸³¹44 Gastkünstlerinnen erscheinen nur einmal, 21 zweimal in den Ausstellungskatalogen beziehungsweise Zeitungsartikeln.

⁸³²Dabei handelte es sich um Arnsburg, Czegka, Falke, Göbl, Gruner, Heller-Ostersetzer, Lott, Munsch, Ressel, Swoboda, Friedländer, Hüttenbrenner, Mor und Preradovic.

⁸³³Nagl 2001, S. 14.

lonie Dachau.⁸³⁴ Weitere Bekanntschaften könnten über Privatlehrer entstanden sein. So lernten Ernestine Kirchsberg – wie Wisinger-Florian auch – bei Schäffer und Schindler, Marianne von Eschenburg und Adrienne Pötting bei Carl Ritter von Blaas. Außerdem unterrichtete Egner Preradovic, während Wisinger-Florian Camilla Göbl, Ilda Ernst, Henriette Filtsch und Lia Röhler betreute. Die Zusammenarbeit mit Hermine Ginzkey könnte von Pisko angestoßen worden sein, da diese 1903 gemeinsam mit Marie Keller-Hermann in seinem Kunstsalon präsentierte⁸³⁵ und daran anschließend ab 1904 bei jeder Schau der *Acht Künstlerinnen* vertreten war.

Ein wichtiges Forum zur Vernetzung stellte der VSKW dar. Fast alle der *Acht Künstlerinnen* sowie 16 der Gäste hatten eine Mitgliedschaft, sieben sogar ein Amt inne.⁸³⁶ Aus der gemeinsamen Vereinstätigkeit ergaben sich Freundschaften, zum Beispiel zwischen Wisinger-Florian und der langjährigen Präsidentin Mina Hoegl, die 1901 und 1912 Tierdarstellungen bei Pisko einreichte, der Vizepräsidentin Marie Herzfeld, der Friedensaktivistin Bertha von Suttner sowie den Stammgästen Ernestine Kirchsberg und Leontine Littrow.⁸³⁷ Letztere wurde in der Presse unter ihrem männlichen Pseudonym „Leo von Littrow“ als „bekannter Seemaler“⁸³⁸ mit guten Verkaufspreisen gefeiert.⁸³⁹ Müller porträtierte ihre Freundinnen Marianne von Ebner-Eschenbach und Betty Paoli – beide Schriftstellerinnen setzten sich im besonderen Maße für die Sache der Frauen ein.⁸⁴⁰ Auch Karoline Murau leistete mit ihrem 1895 erschienen Buch „Wiener Malerinnen“, in dem sie die meisten der *Acht Künstlerinnen* vorstellte, einen Beitrag zur Frauenrechtsbewegung.⁸⁴¹ Isa Jechl engagierte sich im VSKW, ebenso wie als Gründungs-, Vorstands- und Ausschussmitglied in der *Vereinigung Österreichischer bildender Künstler und Künstlerinnen*.⁸⁴² Einen weiteren Treffpunkt, der allerdings fast zehn Jahre später entstand, bot die VBKÖ. Ungefähr ein Drittel der im Salon Pisko auftretenden Damen, darunter Egner, Ries, Munk und Wisinger-Florian, beteiligte sich an der ersten Schau. Weitere waren in der Folge ordentliche, außerordentliche oder korrespondierende Mitglieder, sieben sogar Amtsträgerinnen.⁸⁴³ Olga Brand-Krieghammer – Gründerin und Präsidentin der VBKÖ

⁸³⁴Munsch, Mor, Ruhm, Koch, Kövesházi Kalmár, Laukotova, Kollwitz, Hitz und Munk studierten an der Damenakademie. Tarnóczy, Kövesházi Kalmár, Kurowski, Mediz-Pelikan, Augustin, Emmi Walther und Gruner unterhielten Kontakte nach Dachau, insbesondere zu Adolf Hölzl, der ab 1897 im oberösterreichischen Kunstverein aktiv war. Siehe Ecker 2001, S. 51.

⁸³⁵Kappf 1903, S. 15.

⁸³⁶Müller und Ries waren o.M., Egner, Tarnóczy, Wisinger-Florian und Eschenburg hatten zusätzlich ein Amt. Von den Gastkünstlerinnen waren Littrow, Mayreder, Ruhm, Hallavanya, Kirchsberg, Koch, Münch-Bellinghausen, Filtsch, Göbl und Röhler im VSKW. Röhler bekleidete ebenfalls zeitweise ein Amt, genau wie Hoegl, Arnsburg, Janda, Jechl, Pötting und Horsetzky. Siehe auch Abschnitt A.

⁸³⁷S. 1336-1337, Bd. 1, und S. 1284-1285, Korotin 2016.

⁸³⁸Salzburger Zeitung, Nr. 185, 1887, S. 3, zit. nach, Fraueneder 1994, S. 86.

⁸³⁹Baumgartner 2015, S. 368.

⁸⁴⁰Doppler 2000, S. 33.

⁸⁴¹Baumgartner 2015, S. 371.

⁸⁴²Jesse 2014, S. 359-360; Brendinger 2011, S. 59-50.

⁸⁴³Siehe Lackner 2017, S. 406-460 und Abschnitt A.

stellte 1909 mit den *Acht Künstlerinnen* aus. Die Bildhauerin Ilse Twardowski-Conrat, Schwester der Kunsthistorikerin Erica Tietze-Conrat, betätigte sich als Vize-Präsidentin und Kuratorin für „Die Kunst der Frau“ und exponierte regelmäßig im Ausland, in der Secession sowie 1906 und 1909 bei Pisko.⁸⁴⁴

Abgesehen von den vielen vergessenen Frauen wirkten ein paar bis heute namhafte Persönlichkeiten bei den Veranstaltungen der *Acht Künstlerinnen* mit – allen voran die berühmte Grafikerin Käthe Kollwitz. Sie wird 1906 in einem Zeitungsartikel zur vierten Ausstellung – nicht aber im dazugehörigen Katalog – erwähnt, während ihre Serie „Bauernkrieg“ (Abb. 148 – Abb. 154) 1909 bewundert werden konnte. Dora Hitz, die wie Kollwitz und Julie Wolfthorn der Berliner Secession angehörte,⁸⁴⁵ sandte 1909 ein Porträt, die Landschaftsmalerin Emilie Mediz-Pelikan beschickte den Kunstsalon 1901 und 1912 mit jeweils vier Gemälden. Elza Kövesházi Kalmár nahm zweimal mit je einem Studienkopf teil. Mit ihren Plastiken feierte sie Erfolge in der Secession, in der Galerie Miethke und mit dem Hagenbund, bei dem sie außerordentliches Mitglied war.⁸⁴⁶ Beachtung verdient zudem Hermine Heller-Osterseher, die neben ihrer Einsendung 1906 auf der Pariser Weltausstellung, in München, Berlin sowie in der Wiener Secession und bei Miethke präsentierte, jedoch bereits 1909 im Alter von nur 35 Jahren verstarb.⁸⁴⁷ Als Letztes sei die Feministin Rosa Mayreder angeführt – Mitbegründerin des AÖFV und der *Wiener Kunstschule für Frauen und Mädchen* sowie Herausgeberin der Zeitschrift „Dokumente der Frauen“. Sie exponierte viermal mit den *Acht Künstlerinnen*. Ihre Kollegin Marianne Hainisch ließ sich von Eschenburg porträtieren – beide Darstellungen wurden wiederholt bei Pisko und in London gezeigt.

5.4 Zeitgenössische Rezensionen

Wie bereits in vorangegangenen Kapiteln dargestellt, fanden die Ausstellungen der *Acht Künstlerinnen* ihren Niederschlag in der Presse. Insgesamt konnte ich Artikel von 20 verschiedenen Tages-, Kunstfach- und Frauenrechtszeitungen, die teils sehr verschiedenen, teils sich wiederholenden Narrativen folgten, ausfindig machen. Besonders regelmäßig äußerten sich die lokalen Tageszeitungen, die „Neue Freie Presse“, das „Neue Wiener Tagblatt“, die „Wiener Abendpost“ und das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ sowie die vom AÖFV herausgegebenen „Dokumente der Frauen“ beziehungsweise „Neues Frauenleben“ und die „Wiener Hausfrauen-Zeitung“. Mit Zuckermandl und Hevesi interessierten sich durchaus renommierte Kritiker für die Gruppe.

Einige Berichte schildern die schwierige Ausgangssituation für Frauen, da sie „man-

⁸⁴⁴Plakolm-Forsthuber 1999, S. 115-116.

⁸⁴⁵Jetter 2019a, S. 138-139; Jetter 2019b, S. 141-142.

⁸⁴⁶Plakolm-Forsthuber 2002, S. 268-273.

⁸⁴⁷Korotin 2016, Bd. 1, S. 1263-1264.

cherorten zu den allgemeinen Kunstausstellungen wenig zugelassen werden“.⁸⁴⁸ Die „Abschließung der Künstlervereinigungen gegen die weiblichen Kollegen“ habe zur Bildung einer feministischen Sektion geführt⁸⁴⁹ und so stellten auch die *Acht Künstlerinnen* ein „Schutz- und Trutzbündnis“⁸⁵⁰ in einer von Männern dominierten Kulturlandschaft dar. Besonders emanzipatorische Blätter vertraten die Ansicht, das „schwer besiegbare[...] Vorurteil in der Jury mancher Künstlergenossenschaft“⁸⁵¹ gegenüber Malerinnen und Bildhauerinnen entspreche nicht der Wahrheit, denn sie könnten entgegen aller Erwartungen „dasselbe leisten [...] wie die Männer, wenn man sie nur ruhig schaffen“ ließe.⁸⁵² Weitere AutorInnen meinten, dass die Exponate es „durchaus nicht bedürfen, unter dem relativen Gesichtspunkt der Frauenarbeit beurteilt zu werden“,⁸⁵³ „es wahrhafte Freude bereite[...], zu sehen, wie tapfer und leistungsfähig [...] die Malweiblein⁸⁵⁴ ihren Mann“⁸⁵⁵ stünden und das Wirken der Gruppe „einen sprechenden Beweis dafür liefer[e], was Frauenfleiß und Frauenkönnen zu leisten imstande“ seien.⁸⁵⁶ Letztendlich wünsche man sich „die immer seltener auftretenden Widersacher schaffender Frauen bekehren und für sich gewinnen“⁸⁵⁷ zu können. Sogar Tageszeitungen konstatierten eine Qualitätsverbesserung und betonten die Ernsthaftigkeit in Abgrenzung zum Dilettantismus vergangener Zeiten.⁸⁵⁸ So gelang den *Acht Künstlerinnen* und ihren Gästen „mit vereinten Kräften zu demonstrieren, dass die Frauen berechtigt [seien], auch in der bildenden Kunst mit den Männern in Wettbewerb zu treten“ und „Pinsel, Meißel und Radirnadel ebensogut zu führen“ verstünden.⁸⁵⁹ Zuckerkandl resümierte: „Die Lebensauffassung der malenden Frauen ist eine tiefere, ernstere geworden; ihre Konzeptionen schließen sich dem Gedankenzug der modernen Empfindungsthemen an. Das Hübsche ist dem Wahren gewichen.“⁸⁶⁰ 1904 rechnete man damit – ähnlich wie in Paris – „alle Jahre eine solche Kraftprobe des weiblichen Talents“⁸⁶¹ zu sehen.

Neben der größtenteils positiven Berichterstattung, empfahl Hevesi den acht Damen „ihr Niveau etwas höher zu stecken“, denn auf „wirkliche Theilnahme des Publikums wäre erst dann zu rechnen“.⁸⁶² „Das Niveau des Könnens, durchschnittlich erfreulich, er-

⁸⁴⁸Alberti 1909, S. 52.

⁸⁴⁹Trübner 1909, S. 1.

⁸⁵⁰Neues Wiener Tagblatt 03.01.1904, S. 11.

⁸⁵¹Der Bund 02.1906, S. 10.

⁸⁵²Misa 1904, S. 25.

⁸⁵³Kulka 1904, S. 13.

⁸⁵⁴Ein ursprünglich abwertender Begriff für dilettierende Künstlerinnen.

⁸⁵⁵Wiener Hausfrauen-Zeitung 07.01.1906, S. 35.

⁸⁵⁶Weißenthurn 1909, S. 40.

⁸⁵⁷Wiener Hausfrauen-Zeitung 07.01.1906, S. 35.

⁸⁵⁸Neue Freie Presse 01.02.1901, S. 2; Wiener Abendpost 03.01.1906, S. 6; Wiener Abendpost 25.01.1904, S. 6; Wiener Sonn- und Montags-Zeitung 15.01.1906, S. 9.

⁸⁵⁹Illustriertes Wiener Extrablatt 13.01.1901, S. 5.

⁸⁶⁰Zuckerkandl 1902, S. 283.

⁸⁶¹Vaterland 10.01.1904, S. 3.

⁸⁶²Hevesi, Fremden-Blatt 12.01.1902, zit. nach, Zemen 2003, S. 131.

heb[e] sich mit einzelnen Leistungen fraglich über Mittelgut“, schrieb auch die „Neue Freie Presse“. ⁸⁶³ Zudem fällt die in den Tages- und Fachzeitschriften vorgenommene Unterscheidung zwischen männlicher und weiblicher Begabung auf. Während Kommentare wie „eine sehr weibliche, aber nicht uninteressante Ausstellung“, ⁸⁶⁴ abwertend erscheinen, ⁸⁶⁵ nutzten einige AutorInnen die geschlechtsspezifische Zuordnung zur Beschreibung und positiven Hervorhebung stilistischer Merkmale. In diesem Zusammenhang erfuhren Wisinger-Florians „Geschmack, ihr feiner Farbensinn, ihre Erfindung in Anordnung“ ⁸⁶⁶ und ihre „am weiblichsten empfunden[en]“ „Lilien“ ⁸⁶⁷ Anerkennung. Einerseits nutzte man Ausdrücke wie „fast männlich, kräftig breit“, ⁸⁶⁸ kraftvoll oder „männlicher und wuchtiger als so mancher Mann“, ⁸⁶⁹ um auf außergewöhnliche Fähigkeiten hinzuweisen, andererseits blieben Egner und zahlreiche ihrer Kolleginnen „innerhalb der Grenzen der Weiblichkeit“, da sie „fast ausnahmslos männliche Kraft, Bravour und Ausdauer anstreben und dabei ihr Bestes und Eigenstes einbüßen [würden], alles was sie vor dem männlichen Künstler so herrlich“ ⁸⁷⁰ voraus hätten.

Häufig wurden die Ausstellungen im Kontext oder als „hübscher Beitrag zur Wiener Frauenbewegung“ ⁸⁷¹ betrachtet, nicht zuletzt weil sich Publikationsorgane emanzipatorischer Zusammenschlüsse am Diskurs beteiligten. „[W]er sie so beisammen sieht, bekommt doppelten Respekt vor der Frauenarbeit auf dem Gebiete der bildenden Kunst“ stellte die „Arbeiter Zeitung“ 1902 fest. ⁸⁷² Einzelne Exponate wie Plischkes Fächermalereien bezeichnete man als „Bindeglied zwischen der Kunst der Frauen in früheren Jahrhunderten und zwischen den Bestrebungen des modernen Weibes, das sich für Aufgaben stark genug glaub[e], die selbst der Mann nicht, ohne sich der ungeheueren Schwierigkeiten bewußt zu sein“, unternehme. ⁸⁷³ Alberti schloss hingegen mit den Worten: „Gleichwertig, aber nicht gleichartig sind die beiden Geschlechter. Man sollte meinen, gerade in Kunstschöpfungen müßte sich die geschlechtliche Auffassung am deutlichsten aussprechen? In der bildenden Kunst aber haben die Frauen bisher den Satz kaum bewiesen.“ ⁸⁷⁴ Im Gegensatz dazu bringen zwei Erzeugnisse des „Neuen Wiener Tagblatt“ ihre Angst vor dem Erstarken „des schwachen Geschlechts“ und einer damit verbundenen Gefahr zum Ausdruck. Demnach stünde das *Fin de siècle* „im Zeichen eines Entscheidungskampfes zwischen Mann

⁸⁶³Neue Freie Presse 01.02.1901, S. 2.

⁸⁶⁴Hevesi 1901, S. 42.

⁸⁶⁵Wiener Sonn- und Montags-Zeitung 15.01.1906, S. 9.

⁸⁶⁶Vaterland 10.01.1904, S.3.

⁸⁶⁷Wiener Abendpost 08.01.1902, S.4.

⁸⁶⁸Wiener Sonn- und Montags-Zeitung 15.01.1906, S. 9.

⁸⁶⁹Wiener Abendpost 22.02.1912, S. 5.

⁸⁷⁰Wiener Abendpost 08.01.1902, S.4.

⁸⁷¹Neue Freie Presse 01.02.1901, S. 2.

⁸⁷²Arbeiter-Zeitung 05.01.1902, S. 7.

⁸⁷³Vaterland 10.01.1904, S.3.

⁸⁷⁴Alberti 1909, S. 52-54.

und Frau“, der in Hinblick auf „die kühle Selbstverständlichkeit, mit der die neue Frauen-Ausstellung eröffnet wurde“, vielleicht sogar schon entschieden sei.⁸⁷⁵ Im Gegensatz zu den Künstlerinnen brächten Künstler es „nicht über sich, die holde Weiblichkeit von ihren Ausstellungen ganz auszuschließen“. Ohnehin hätten die meisten „der feministischen Veranstaltungen nicht bedurft“ und nützten lediglich „die einmal angenommene kriegerische Stellung ganz gern für eine ausgiebigere Mitteilbarkeit“.⁸⁷⁶

Der These von Johnson und Brandow-Faller, dass vor allem Tageszeitungen ein größeres Interesse an dem Publikum und der Frauenrechtsbewegung als an den Arbeiten bewiesen, kann ich nur bedingt zustimmen. In der Tat erwecken einige Artikel den Anschein einer gesellschaftlichen Kolumne, welche Einblicke in das soziale Netzwerk der *Acht Künstlerinnen* und die Verkäufe gewährt, während andere Stellung gegenüber emanzipatorischen Entwicklungen beziehen. So informierte beispielsweise das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ 1902 lediglich über die Wohltätigkeit der Kunstmäzenin Pauline von Metternich-Sandør und die „Neue Freie Presse“ bediente sich mitunter stereotyper Vorstellungen, wie sie später auch für „Die Kunst der Frau“ zum Tragen kamen.⁸⁷⁷ Nach der Betrachtung der verschiedenen Rezensionen ergibt sich allerdings ein vielseitigeres Bild, denn die Texte variieren in Länge und Informationsgehalt und manche analysieren sehr wohl stilistische Merkmale. Für eine umfassendere Einschätzung ist meiner Meinung nach ein Vergleich mit Schilderungen herkömmlicher Expositionen notwendig. Gerade bei der Aufzählung prominenter Besucher und verkaufter Werke könnte ich mir Parallelen vorstellen.

5.5 Probleme und Auflösung der *Acht Künstlerinnen*

Zwölf Jahre nach der Gründung und neun gemeinsamen Ausstellungen löste sich die Gruppe auf. Trat sie anfangs jährlich in die Öffentlichkeit, so vergrößerte sich das Intervall auf zwei, später sogar auf drei Jahre. Ihr letzter Auftritt kündigte das nahende Ende bereits an. Er erfolgte nach kurzfristiger Planung Mitte Februar 1912 und nicht wie sonst üblich im Januar.⁸⁷⁸ Über 30 Exponate, die schon 1901 zu sehen waren, wurden abermals gezeigt, etliche andere waren nicht einmal im Katalog aufgeführt. Unklar bleibt, ob es sich tatsächlich um eine Wiederholung der ersten Schau handelte oder lediglich der Katalog erneut Verwendung fand, um sich organisatorischen Aufwand zu sparen. Tatsächlich beanspruchten die Vorbereitungen viel Zeit und Anstrengung. Die *Acht Künstlerinnen* waren – im Gegensatz zu anderen – kein eingetragener Verein und hatte folglich

⁸⁷⁵Neue Freie Presse 13.01.1901, S. 9.

⁸⁷⁶Neues Wiener Tagblatt 26.02.1912, S.14.

⁸⁷⁷Johnson 1998, S. 109-111; Brandow-Faller 2010, S. 307-309.

⁸⁷⁸Siehe Tagebuch Wisinger-Florian, 23.02.1911 und Stokes an Eschenburg, 08.01.1912, WBR, H.I.N.-66163.

keine Statuten, welche Mitgliedschaft und Verantwortlichkeiten regelten. Zwar bildeten sie „unter sich eine Art Aufnahmejury“, ⁸⁷⁹ von einem Ausschuss, einer gewählten Präsidentin, sonstigen Ämtern oder Komitees wie etwa zur Hängung ist allerdings nichts bekannt. All diese Aufgaben übernahmen sie in Eigenregie oder vielmehr taten dies Wisinger-Florian und Eschenburg – Egner zufolge „freiwilliges Lastthier, nur um ihre Bilder ausstellen zu können.“⁸⁸⁰ Im Herbst 1901 zweifelte „Tante Olga“ am Fortbestand der Gemeinschaft, da sich die Übrigen unzureichend einbringen und bloß beschweren würden. Sie klagte, wie schwierig es sei, eine solche Ausstellung zusammen zu halten.⁸⁸¹ Die Anzahl der Gäste stieg kontinuierlich bis sie 1909 mit 56 Katalogeintragungen ihren Höhepunkt erreichte, was laut Plakolm-Forsthuber zu einer organisatorischen Überforderung der kleinen Gruppe führte.⁸⁸² Häufig war lange ungewiss ob, wann genau und mit welchen Künstlerinnen Präsentationen stattfänden.⁸⁸³ So manche Kandidatin verzichtete aus karrierestrategischen oder praktischen Gründen auf die Teilnahme: Therese Mor lehnte ab, weil sie bei Gelegenheit plane im Hagenbund auszustellen, Stokes wollte ihren Erfolg nicht mit einem unzureichenden Bild schmälern, Hitz enthielt sich 1906, da Pisko keinen freien Hin- und Rücktransport für unverkäufliche Werke trug. Tina Blau – die berühmte Stimmungsimpressionistin und Malerkollegin von Schindler, Wisinger-Florian und Egner – stellte nie mit den *Acht Künstlerinnen* aus, obgleich ihr Mitwirken durchaus erwünscht war. Womöglich zog sie das Künstlerhaus oder einen eigenen Kunsthändler vor,⁸⁸⁴ gleiches galt schließlich auch für Egner, die hoffte einen „Treffer“ bei der *Genossenschaft bildender Künstler Wiens* zu landen, „um endlich diesen öden Pflanz los zu sein“.⁸⁸⁵

Des Öfteren traten Konflikte innerhalb der *Acht Künstlerinnen*, mit den Gästen oder Pisko auf. Teilweise bereitete es Schwierigkeiten Gruppensitzungen einzuberufen oder es herrschte Frustration darüber, dass man sich auf nichts habe einigen können.⁸⁸⁶ Insbesondere Ries' Verhalten provozierte ihre Mitstreiterinnen. Mal weil sie kurzfristig absagte, mal weil sie alles zurück ziehen wollte, minderwertige Arbeiten schickte oder in den Ausstellungen Liebhaber empfing.⁸⁸⁷ Wisinger-Florian ärgerte sich häufig über Verspätungen, Scherereien, Faxen oder sonstige Streitgespräche.⁸⁸⁸ Egner wurde hingegen „die gemeine, aufdringliche Natur der Wisinger [...] zu viel.“⁸⁸⁹ Mit dem Galeristen kam es

⁸⁷⁹Lychdorff 1902, S. 1.

⁸⁸⁰TB Egner, Januar 1902, zit. nach, Suppan/Tromayer 1981, S. 64.

⁸⁸¹Wisinger-Florian an Eschenburg, 28.10.1901, WBR, H.I.N.-65901.

⁸⁸²Plakolm-Forsthuber 1994, S. 64.

⁸⁸³Siehe Ries an Eschenburg, 13.10.1905, WBR, H.I.N.-65948, und Breithut-Munk an Eschenburg, 05.04.1908, WBR, H.I.N.-66046.

⁸⁸⁴Johnson 1998, S. 106-108.

⁸⁸⁵TB Egner, Januar 1902, zit. nach, Suppan/Tromayer 1981, S. 64.

⁸⁸⁶Tagebuch Wisinger-Florian, 14.01.1907, 03.02.1907.

⁸⁸⁷Siehe Tagebuch Wisinger-Florian, 05.01.1901, 10.01.1901, 31.12.1901, Wiener Abendpost 03.01.1906, S. 6 und TB Egner, Januar 1902, zit. nach Suppan/Tromayer 1981, S. 64.

⁸⁸⁸Tagebuch Wisinger-Florian, 03.01.1902, 10.11.1901, 11.01.1901 und 02.01.1902.

⁸⁸⁹TB Egner, Januar 1902, zit. nach, Suppan/Tromayer 1981, S.64.

1901 zum Eklat. Er veranschlagte zunächst nur einen, gestand den Frauen nach reichlichem Protest immerhin zwei Tage für das Arrangieren zu.⁸⁹⁰ Fortan durfte ungefähr eine Woche vorher begonnen werden, allerdings führten kurzfristige Einsendungen und unterschiedliche Vorstellungen bezüglich der Hängung regelmäßig zu Stresssituationen. Nicht selten dauerten die Vorbereitungen länger als gedacht und wurden erst unmittelbar vor der Eröffnung abgeschlossen.⁸⁹¹ Wisinger-Florian rekapitulierte daher 1902: „bin ganz hin darauf, mag so was nicht mehr machen.“⁸⁹² Diese Aussage verwundert angesichts des fortgeschrittenen Alters und schlechten Gesundheitszustandes nicht. Vier der *Acht Künstlerinnen* waren 1912 jenseits der 60 und einige litten unter Erkrankungen. Pisko verstarb noch vor der letzten Präsentation am 3. März 1911, die erst 48-jährige Breithut-Munk nach langer Krankheit 1915. Trotz gelegentlicher Uneinigkeiten mit dem Galeristen hatte er die Gruppe stets unterstützt, indem er ihnen – entgegen der nach wie vor bestehenden Vorurteile gegenüber Frauenkunst – seine Räumlichkeiten zur Verfügung stellte. Sein Tod war sicherlich ein ausschlaggebender Faktor für ihre Auflösung.

Mit den Worten „Alle Weiber von ‚ganz Wien‘ kommen“⁸⁹³ und „Bei der Eröffnung der übliche Rummel von Weibern (sehr wenig Männer und daher keine Käufer)“⁸⁹⁴ charakterisierte Egner ein weiteres Problem. Das überwiegend weibliche Publikum sorgte für eine schlechte Verkaufsbilanz, denn die Kaufkraft jener Zeit war weitestgehend männlich.⁸⁹⁵ Ungeachtet davon sei Pisko „geschmeichelt und mogel[e] mit den Bilderpreisen“,⁸⁹⁶ was keineswegs verwundert. Galeristen veranschlagten damals bis zu 30 % Provision, während Künstlervereinigungen nur etwa 10 % des Verkaufspreises abzogen.⁸⁹⁷ Zwar tätigte der Staat manchmal Ankäufe aus den Expositionen der *Acht Künstlerinnen*– Unterrichtsminister Hartel zählte immerhin zu Wisinger-Florians Bekannten – letztendlich wurde dem Versprechen von Gleichbehandlung aller Zusammenschlüsse nicht entsprochen und lediglich die drei großen hinreichend unterstützt.⁸⁹⁸ Nichtsdestotrotz gab es Überlegungen bezüglich des Mitwirkens an staatlich gesponserten, internationalen Präsentationen. So erklärte Wisinger-Florian Eschenburg im November 1902: „Ich erfuhr noch manche Sachen, unter anderem daß die Regierung uns Malerinnen hat ernst nehmen wollen, und uns bei auswärtigen Ausstellungen mit Hagenbund, Secession, Künstlerhaus u.s.w. gleichstellen wollte! und nun nachdem wir so dumm waren aufzuhören, sah man daß auf uns

⁸⁹⁰Tagebuch Wisinger-Florian, 03.01.1901, 10.11.1901 und 11.01.1901.

⁸⁹¹Tagebuch Wisinger-Florian, 10.01.1901, 11.01.1901, 02.01.1902, 28.12.1901, 31.12.1901, 01.01.1902, 02.01.1902, 03.01.1902, 04.01.1902., 05.01.1901, 02.01.1906 und 29.12.1908.

⁸⁹²Tagebuch Wisinger-Florian, 03.01.1902.

⁸⁹³TB Egner, Januar 1902, zit. nach, Suppan/Tromayer 1981, S. 64.

⁸⁹⁴TB Egner, 6. Januar 1909, zit. nach, Suppan/Tromayer 1981, S. 74.

⁸⁹⁵Plakolm-Forsthuber 1994, S. 64.

⁸⁹⁶TB Egner, Januar 1902, zit. nach, Suppan/Tromayer 1981, S. 64.

⁸⁹⁷Johnson 1998, S. 73.

⁸⁹⁸Johnson 1998, S. 114-121.

nicht zu rechnen sei.“⁸⁹⁹ Obschon der günstigen Ausgangslage, des großen Medieninteresses sowie der gemeinnützig eingestuften Einbindung in- und ausländischer Gäste, kam es nie zu einer Förderung. Tatsächlich schwand die Aussicht in den folgenden Jahren, da neue Vereine entstanden und das Ministerium somit mehr Anfragen auf Unterstützung erhielt. Als Frauengruppe konnten die *Acht Künstlerinnen* in Hinblick auf politische Relevanz nicht mit nationalen Verbindungen wie Szutka oder Mánes konkurrieren. Die Teilnahme an der „Imperial Royal Austrian Exhibition“ bildete eine Ausnahme, weil das großzügige Gelände genügend Platz bot.⁹⁰⁰ 1910 hatte sich die Lage für Frauen bereits verbessert. Infolgedessen erhielt die administrativ gut organisierte VBKÖ durchaus finanzielle Zuwendungen von Staat, Kaiserhaus und Adel und durfte sogar Räumlichkeiten von Secession und Hagenbund nutzen. Nachdem sich fast alle Mitglieder und viele der Gäste der Frauen-Initiative anschlossen, beschleunigte dies wahrscheinlich das Ende der *Acht Künstlerinnen*.⁹⁰¹

⁸⁹⁹Wisinger-Florian an Eschenburg, 15.11.1902, WBR, H.I.N.-65902.

⁹⁰⁰Johnson 1998, S. 115-119.

⁹⁰¹Brendingner 2011, S. 51-59.

6 Ergebnisse

Mit allerlei Restriktionen, Benachteiligungen und Vorbehalten konfrontiert war es für Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunsthandwerkerinnen zu Anfang des 20. Jahrhunderts in Wien nicht leicht. Am Ausstellungsbetrieb konnten sie nur bedingt teilnehmen, weil die meisten Vereinigungen ihnen keine vollwertige Mitgliedschaft erlaubten – ein großer Nachteil, denn schließlich sicherten öffentliche Präsentationen und Verkäufe die Existenz erwerbstätiger KünstlerInnen. Olga Wisinger-Florian, Marie Egner, Teresa Feodorowna Ries, Marie Müller, Bertha von Tarnòczy, Marianne von Eschenburg, Susanne Grantsch und Eugenie Breithut-Munk gründeten somit aus einer Notsituation heraus die *Acht Künstlerinnen*. Als erste österreichische Ausstellungsgemeinschaft kunstschaftender Frauen hatte sie eine Vorreiterstellung in der Habsburgermonarchie – lediglich der VSKW existierte bereits seit 1885. Obschon dieser keine regelmäßigen Kunstaussstellungen veranstaltete, wirkte er doch als Katalysator für die 1900 entstandene Frauengruppe, da viele der Mitglieder und Gäste sich dort kennenlernten.

Neben bisher unbekanntem biografischen Daten zu einzelnen Mitgliedern der *Acht Künstlerinnen* konnten in der vorliegenden Masterarbeit neue Erkenntnisse über die Gründung, die Organisation, die Netzwerke, zeitgenössische Rezensionen sowie Probleme und Ursachen für die Auflösung gewonnen werden. Im März 1900 als *Club der 13* geplant, reduzierten die Initiatorinnen die Mitgliederzahl zunächst auf neun, dann auf acht Teilnehmerinnen. Ziel war die gemeinschaftliche und regelmäßige Präsentation in Zusammenarbeit mit Gastkünstlerinnen. Ein einheitlicher Stil oder ein spezifisches Programm wiesen sie dabei nicht auf; allein ihr Frau-Sein vereinte sie. Formal handelte es sich – im Gegensatz zu anderen im Zuge der Frauenrechtsbewegung entstanden berufsspezifischen Selbsthilfeinitiativen – nicht um einen eingetragenen Verein. Dementsprechend gab es keine Statuten, welche Mitgliedschaft und Verantwortlichkeiten regelten und die überwiegend von Wisinger-Florian und Eschenburg getragene Ausstellungsplanung und –organisation erfolgte ausschließlich über persönliche Treffen und Korrespondenz. Eschenburg sendete die Einladungsformulare an potentielle Mitausstellerinnen, während Wisinger-Florian deren Werke nach Möglichkeit begutachtete. Von diesem Jurysystem ausgenommen waren Schöpfungen aus dem Ausland. Auch bei der Auswahl mussten mitunter Kompromisse eingegangen werden, vor allem wenn nicht genügend Exponate zur Verfügung standen. Gehangen wurde schließlich gemeinsam, denn ein Komitee wie bei anderen Vereinigungen üblich hatten sie nicht. Dies führte wiederholt zu Konflikten: Einmal weil der Galerist zu wenig Zeit für das Arrangieren veranschlagte, in anderen Fällen wegen verspäteten Einsendungen oder entgegengesetzter Platzierungswünsche.

Die *Acht Künstlerinnen* wählten ein Stammlokal, womit sie zwar einen hohen Wiedererkennungswert erreichten, allerdings gelang ihnen – im Gegensatz zu anderen Vereinigun-

gen – die Einführung eines jährlichen Auftretens nicht. So exponierten sie 1901, 1902, 1904, 1906, 1909 und 1912 in der Galerie Pisko, die sich anfangs am Parkring 2 und ab 1906 am Schwarzenbergplatz Ecke Lothringerstraße 14 befand. Nachdem Wisinger-Florian von Januar bis Februar 1900 eine Einzelpräsentation bei Pisko ausgetragen hatte, veranlasste sie vermutlich die Zusammenarbeit mit dem Kunsthändler. Die Ausstellungen eröffneten zumeist Anfang Januar und dauerten drei bis vier Wochen. 1902 und 1909 folgten zusätzlich Expositionen im oberösterreichischen Kunstverein in Linz, dem Bertha von Tarnòczy als Ausschussmitglied angehörte. Außerdem gelang es den *Acht Künstlerinnen* bei der staatlich geförderten „Imperial Royal Austrian Exhibition“ von 1906, wo sie sich einen Raum mit Antonia Krasnik und Wilhelm von Szabados teilten, ihr Können zu demonstrieren. Wahrscheinlich spielten prominente Kontakte wie Dr. Ritter von Wittek, der als Mitglied des Niederösterreichischen Kunstvereins in das Projekt involviert war, bei der Vermittlung der begehrten Ausstellungsfläche eine Rolle. Im November 1902 stellte die Regierung den *Acht Künstlerinnen* sogar eine Gleichstellung mit Künstlerhaus, Secession und Hagenbund in Aussicht. Abgesehen von der Londoner Schau kam es jedoch nie zu weiteren Förderungen. Generell kann über die finanziellen Mittel nur spekuliert werden. Wenig plausibel erscheinen staatliche Zuwendungen, da Wisinger-Florian dergleichen in ihren Tagebüchern vermerkt hätte. Aufgrund ihrer Herkunft aus adeligen oder gutbürgerlichen Familien liegt die Vermutung nahe, dass sie die Kosten mit Eigenmitteln oder über Spenden deckten.

In zwölf Jahren traten die *Acht Künstlerinnen* somit neun Mal mit Malereien, Zeichnungen, Graphiken, kunsthandwerklichen Objekten und Plastiken in die Öffentlichkeit. Kataloge informierten BesucherInnen und potentielle KäuferInnen über die jeweilige Künstlerin, den Werktitel und die verwendete Technik. Die ersten beiden von 1901 und 1902 und jener von der 1909 in Linz wiederholten Zusammenkunft konnten nicht ausfindig gemacht, aber partiell mithilfe von Zeitungsartikeln rekonstruiert werden (Abschnitt B.1 und Abschnitt B.2). Gezeigt wurden bei Pisko bis zu 137, 1902 in Linz 52 und 22 Exponate in London. Dabei stellten die Veranstalterinnen zwischen 27 und 60 % der Einsendungen.⁹⁰² Allen voran Wisinger-Florian mit 70, gefolgt von Egner mit 61 und Munk mit 41 nachgewiesenen Bildern. Tarnòczy, Eschenburg und Granitsch präsentierten jeweils mindestens 34 Malereien, während Müller und Ries einmal aussetzten und am wenigsten beitrugen. Die Analyse der Kataloge von 1904, 1906 und 1909 ergab, dass fast die Hälfte der Ausstellungsstücke Ölmalereien waren, gefolgt von Aquarellen, Zeichnungen und Pastellen. Seltener erschienen kunsthandwerkliche Objekte, Plastiken sowie die Techniken Tempera, Gouache, Radierung und Lithographie (Abb. 164). Werktitel und Be-

⁹⁰²1901 war der Anteil an Werken der *Acht Künstlerinnen* im Verhältnis zu den Gästen am höchsten, 1902 und 1912 betrug er ungefähr die Hälfte, 1904 42 % und 1906 etwa ein Drittel der Exponate, während er 1909 und 1902 in Linz mit 27 beziehungsweise 28 % am niedrigsten war.

schreibungen zeitgenössischer Rezensionen deuten darauf hin, dass die Landschaftsmalerei dominierte, gefolgt von Porträts, die ungefähr ein Drittel ausmachten. Beides entsprach den für Frauen zgedachten Gattungen, in denen sie die größten Chancen hatten sich zu verwirklichen. Im Gegensatz dazu überrascht das geringe Ausmaß an Stilleben. Vereinzelt sah man Genrebilder, Akt-, Tier-, Interieur- oder Heiligendarstellungen nur in Ausnahmefällen. Die wenigen Skulpturen und Aktdarstellungen lassen sich auf Vorbehalte und Restriktionen zurückführen. Womöglich bot die Galerie auch nicht genügend Platz für mehrere große Objekte.

Die Eröffnungen erfreuten sich mit bis zu 2000 Personen regen Zulaufs von Bürgern, Bürokraten und Adligen, darunter die ErzherzogInnen Rainer, Ludwig Victor und Maria Josefa, Unterrichtsminister Hartel und Hanns Wilczek. Ferner sind zu fast allen Auftritten in der Galerie Pisko sogenannte *Jour de Vernissage*, bei denen die Veranstalterinnen das Publikum durch die Räume führten, und für 1902 Spenden an die Poliklinik und die *Wiener Freiwilligen Rettungsgesellschaft* sowie eine Zusammenarbeit mit der Mäzenin Pauline von Metternich-Sándor belegt.⁹⁰³ Verkäufe waren wohl gern gesehen, sicherlich aber nicht primäres Ziel des Unternehmens, denn die wenigsten Teilnehmerinnen bestritten ihren Lebensunterhalt allein mit ihrer Kunst und die meisten stammten ohnehin aus wohlhabenden Familien. Egner beschwerte sich 1909 über das zwar zahlreiche, aber doch überwiegend weibliche Publikum, weil die Kaufkraft jener Zeit weitestgehend in Männerhand lag. Nichtsdestotrotz konnte der Galerist bis zu 21 Geschäfte pro Schau mit Privatpersonen oder dem Unterrichtsministerium abwickeln. Die im Linzer Katalog angegebenen Preise bewegten sich zwischen 30 und 3600 Kronen, wobei die meisten 500 oder 600 kosteten – durchschnittlich also günstiger als im Künstlerhaus. Aus diesem und anderen karrierestrategischen Gründen präferierten Egner und einige ihrer Mitstreiterinnen andere Ausstellungsorte.

Ein ähnlich ambivalentes Verhältnis wiesen die teils anerkennenden, teils kritischen zeitgenössischen Rezensionen auf. Insgesamt berichteten 20 verschiedene Tages-, Kunstfach- und Frauenrechtszeitungen über die *Acht Künstlerinnen*. Die Texte, die mitunter prominente AutorInnen wie Hevesi oder Zuckerkanndl verfassten, zeichnen ein vielseitiges Bild und variieren in Länge und Informationsgehalt. Manche analysieren stilistische Merkmale, andere zählen lediglich die Eckdaten, prominente BesucherInnen oder Verkäufe auf. Viele beziehen sich auf die zeitgemäße dualistische Vorstellung der *Geschlechtscharaktere*, indem sie männliche gegen weibliche Eigenschaften abwägen. Übliche Narrative sind überdies die schwierige Ausgangssituation gegenüber Künstlerinnen, unberechtigte, veraltete Vorbehalte, da Frauen den Männern ebenbürtige gute Kunst schaffen könnten und der Zusammenhang mit der Frauenrechtsbewegung. Kritische Stimmen bemängelten

⁹⁰³Lediglich für 1909 konnte kein *Jour de Vernissage* verifiziert werden, was vermutlich mit den wenigen vorliegenden Rezensionen in Zusammenhang steht.

hingegen fehlendes Niveau oder empfanden emanzipatorische Prozesse als Bedrohung.

Wie die Secession und der Hagenbund betrieben auch die *Acht Künstlerinnen* eine Einladungspolitik, sodass 93 – meist über persönliche Kontakte und Empfehlungen ausgewählte – Gastkünstlerinnen eruiert werden konnten. Die berühmtesten waren Käthe Kollwitz, Olga Brand-Krieghammer, Ilse Twardowski-Conrat, Hermine Heller-Ostersetzer, Dora Hitz, Emilie Mediz-Pelikan und Rosa Mayreder. Ungefähr die Hälfte stammte aus Österreich, zumeist aus Wien, vereinzelt aus den Kronländern oder anderen Nationen. Ihre Anzahl begann 1901 mit 17 und stieg stetig, bis sie 1909 mit 56 beziehungsweise 57 – hier widersprechen sich die Angaben aus Katalog und Zeitungsartikeln – Gästen den Höhepunkt erreichte. Die meisten traten nur ein oder zwei Mal auf, einige partizipierten hingegen an allen oder zumindest fast allen Ausstellungen. Als Stammgäste sind Hermine von Janda, Hedwig Friedländer, Leo von Littrow, Camilla Göbl, Josefine Swoboda, Ernestine Kirchsberg, Marie Arnsburg, Henriette Filtsch und Constanze von Münch-Bellinghausen zu bezeichnen. Viele wiesen ein besonderes Näheverhältnis zu mindestens einer der Veranstalterinnen oder anderen Gastkünstlerinnen auf. Dabei handelte es sich oft um Verwandtschaften, langjährige Bekanntschaften aus der Ausbildung oder Frauenvereinigungen sowie Schülerinnen-Lehrerinnen-Verhältnisse. Einen wesentlichen Beitrag für die Umsetzung und das Gelingen des Unterfangens leisteten daher die Netzwerke der *Acht Künstlerinnen*. Besonders Wisinger-Florian hatte beste Kontakte im Wiener Bürgertum, Adel und Kaiserhaus, doch auch Ries, Tarnòczy, Eschenburg und Müller verfügten über erstklassige Beziehungen und verkehrten in künstlerischen und/oder emanzipatorischen Kreisen. Verbindungen zur Frauenrechtsbewegung bestanden vor allem über Rosa Mayreder – Gründerin des AÖFV und der *Kunstschule für Frauen und Mädchen* – und Marianne Hainisch, die den BÖFV initiierte. Mayreder beteiligte sich ab 1904 an allen Schauen, während Eschenburgs Porträts von Hainisch (Abb. 100 und Abb. 101) mehrfach ausgestellt waren.

Trotz anfänglicher Erfolge lösten sich die *Acht Künstlerinnen* bereits 1912 wieder auf. Wahrscheinlich war der organisatorische Aufwand zu hoch für die kleine Gruppe, erst recht, weil er überwiegend von Eschenburg und Wisinger-Florian getragen wurde. Die immer größer werdenden zeitlichen Abstände und der letzte, eher schwache Auftritt verweisen auf das nahende Ende. Wegen der Diskrepanz von im 1912er-Katalog und in den Rezensionen gelisteten Frauen und der frappierenden Ähnlichkeit zur rekonstruierten Präsentation von 1901, vermute ich eine Wiederholung der ersten Exposition oder zumindest eine Neuauflage des Katalogs. Zudem ist anzunehmen, dass die 1910 gegründete VBKÖ, an deren ersten Zusammenkunft „Die Kunst der Frau“ sich ungefähr ein Drittel der bei Pisko ausstellenden Damen anschlossen, die zunehmend älter und gesundheitlich angeschlagenen *Acht Künstlerinnen* in ihrer Funktion als Ausstellungsangebot für Frauen ablöste. Im Gegensatz zu ihnen erhielt die VBKÖ staatliche Subventionen, die Protektion

des Kaiserhauses und die Möglichkeit die Räumlichkeiten von Secession und Hagenbund zu nutzen. Zuletzt sei der frühe Tod von Gustav Pisko im Jahr 1911 und der damit verbundene Verlust ihres Galeristen anzuführen.

Alles in allem konnten in dieser Masterarbeit viele neue Erkenntnisse zu den *Acht Künstlerinnen* und der Frage, wie sie sich als Ausstellungsgemeinschaft in Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts organisierten, gewonnen werden. Bedauerlicherweise ließen sich aufgrund fehlenden Quellenmaterials – gemeint sind vor allem die Kataloge von 1901, 1902 und der Linzer Schau von 1909 – nicht alle Forschungslücken gänzlich schließen. Mit Sicherheit birgt das ein oder andere Archiv noch weitere von mir unentdeckte Primärquellen. Ausgehend von den hier vorgestellten Ergebnissen könnten ein Vergleich zu kleineren, männlichen Künstler- oder internationalen Künstlerinnenvereinigungen sowie eine vertiefende Netzwerkanalyse sinnvoll sein. Da viele einst erfolgreiche österreichische Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunsthandwerkerinnen in Vergessenheit geraten sind, stellt die Aufarbeitung weiterer Biographien und stilistischer Untersuchungen meiner Meinung nach eine wichtige Aufgabe für die kunsthistorische Forschung der kommenden Jahre dar.

Abbildungsteil



Abbildung 1: Katalog der Ausstellung der *Acht Künstlerinnen* in Linz, 1902, Bibliothek der Oberösterreichischen Landeskultur GmbH, Linz.



Abbildung 2: Freiherr von Bienenrb, Der neue Kunststreiter, vor 1905, Deckblatt von „Figaro“, Nr. 41, 49. Jahrgang, 14.10.1905, Wien 1905, S. 1.



Abbildung 3: Logo des Radiclub Wiener Künstlerinnen, vor 1903, Originalradierung, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Olga Wisinger-Florian



Abbildung 4: Olga Wisinger-Florian, Fotografie, Bildarchiv, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

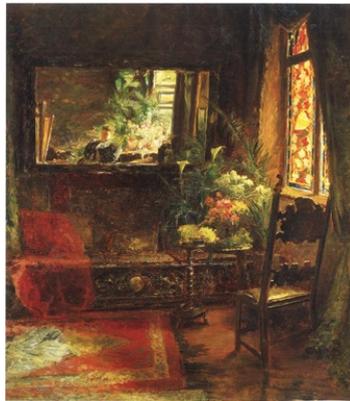


Abbildung 5: Olga Wisinger-Florian, Im Atelier (Selbstbildnis), 1896, Öl auf Leinwand, 77×67 cm, Wien Museum, Wien.



Abbildung 6: Olga Wisinger-Florian, Feldblumenstrauß, um 1906, Öl auf Holz, 72×100 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



Abbildung 7: Olga Wisinger-Florian, Ententeich, um 1900, Öl auf Karton, 66×96 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



Abbildung 8: Olga Wisinger-Florian, Blühender Mohn, um 1895/1900, Öl auf Pappe, 70×98 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



Abbildung 9: Olga Wisinger-Florian, Der Teufelsfelsen in Hartenstein, um 1900, Öl auf Leinwand, 94,6×124,3 cm, Landessammlungen Niederösterreich.



Abbildung 10: Olga Wisinger-Florian, Im Rosengarten, um 1903, Öl auf Karton, 21×33,5 cm, Galerie Kovacek & Zetter, Wien.



Abbildung 11: Olga Wisinger-Florian, Rosengarten in Grafenegg, 1904, Öl auf Karton, 49×72,5 cm, Privatsammlung.



Abbildung 12: Olga Wisinger-Florian, Landschaft mit Eisenbahn, 1901, Öl auf Karton, 26,7×28,2 cm, Leopoldmuseum, Wien.



Abbildung 13: Olga Wisinger-Florian, Pappelallee, 1899, Öl auf Karton, 26,2×39,5 cm, Privatsammlung.



Abbildung 14: Olga Wisinger-Florian, Tümpel in Els, 1900, Öl auf Karton, 50,5×67,5 cm, Privatsammlung.



Abbildung 15: Olga Wisinger-Florian, Kohlfeld, 1896, Öl auf Leinwand, 112,5×151 cm, Wien Museum, Wien.

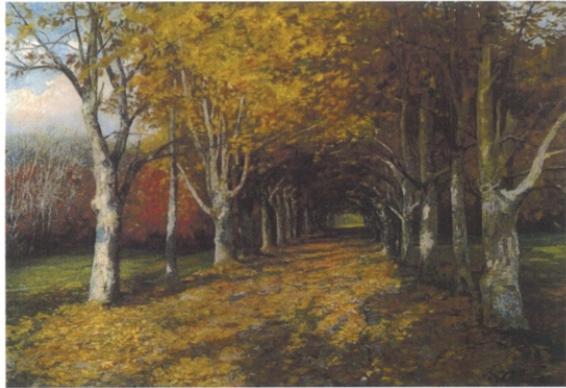


Abbildung 16: Olga Wisinger-Florian, Platanenallee Seiner kaiserlichen Hoheit Erzherzog Josef in Alscuth, 1903, Öl auf Leinwand, 98×138 cm, Privatsammlung.



Abbildung 17: Olga Wisinger-Florian, Blühende Apfelbäume, Öl auf Karton, 16,5×25 cm, Privatsammlung.



Abbildung 18: Olga Wisinger-Florian, Rosenstrauß, 1895, Öl auf Holz, Privatsammlung.



Abbildung 19: Olga Wisinger-Florian, Kornfeld, um 1900, Öl auf Karton, 33×71,5 cm, Dorotheum, Wien.



Abbildung 20: Olga Wisinger-Florian, Oktoberschnee, Motiv aus dem Schlossgarten Hartenstein, 1905, Öl auf Karton, 48×64 cm, Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien.



Abbildung 21: Olga Wisinger-Florian, Veilchenstrauß, Öl auf Karton, 28×39,5 cm, Privatsammlung.



Abbildung 22: Olga Wisinger-Florian, Ulmenallee in Euxinograd, um 1907, Öl auf Karton, 47×70 cm.



Abbildung 23: Olga Wisinger-Florian, Park in Monte Carlo, Öl auf Karton, 16×26 cm.



Abbildung 24: Olga Wisinger-Florian, Frühling, 1901, Öl auf Karton, 55×70 cm, Privatsammlung.



Abbildung 25: Olga Wisinger-Florian, Im Garten, Öl auf Karton, 69,5×97 cm, Privatsammlung.



Abbildung 26: Olga Wisinger-Florian, Donauauen bei Grafenegg, 1908, Öl auf Leinwand, 133×177 cm.



Abbildung 27: Olga Wisinger-Florian, An den Donauauen (Föhrenallee), 1909, Öl auf Karton, 72×101 cm, Privatsammlung.



Abbildung 28: Olga Wisinger-Florian, Lilien am Abend, 1898, Öl auf Leinwand, 90×113 cm, Privatsammlung.



Abbildung 29: Olga Wisinger-Florian, Liliengarten in Sittendorf, 1899, Öl auf Karton, 103×72 cm, Privatsammlung.

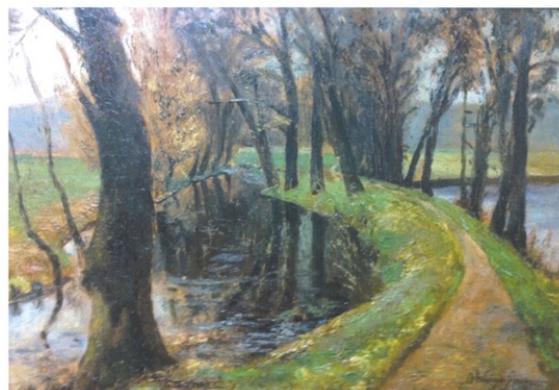


Abbildung 30: Olga Wisinger-Florian, Der Fürstenweg in Raitz (Mähren), 1906, Öl auf Karton, 37×51 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



Abbildung 31: Olga Wisinger-Florian, Der Fürstenweg in Raitz (Mähren), 1906/1907, Öl auf Leinwand, 101×135,5 cm.



Abbildung 32: Olga Wisinger-Florian, Fürstenweg in Raitz, 1906, Öl auf Karton, 38×50 cm, Privatsammlung.



Abbildung 33: Olga Wisinger-Florian, Vorfrühling im Wienerwald, Privatsammlung.



Abbildung 34: Olga Wisinger-Florian, Vorfrühling, Privatsammlung.



Abbildung 35: Olga Wisinger-Florian, Novembersonne, um 1902, 72×97 cm, Privatsammlung.



Abbildung 36: Olga Wisinger-Florian, Herbststudie, um 1902, Öl auf Karton, 41×49 cm.



Abbildung 37: Olga Wisinger-Florian, Fallendes Laub, 1. Fassung, 1899, Öl auf Leinwand, 96×127 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

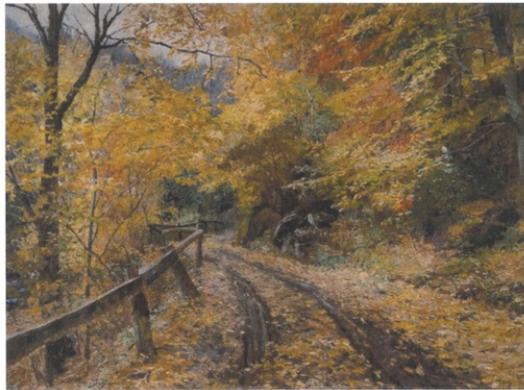


Abbildung 38: Olga Wisinger-Florian, Fallendes Laub, 3. Fassung, 1901, Öl auf Leinwand, 96×129 cm.



Abbildung 39: Olga Wisinger-Florian, Fallendes Laub, 5. Fassung, 1903, Öl auf Leinwand, 171×211 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



Abbildung 40: Olga Wisinger-Florian, Fallendes Laub, 1903, Öl auf Karton, 68,3×97 cm.

Marie Müller



Abbildung 41: Leopold Carl Müller, Marie Müller, die Schwester des Künstlers, 1866, Öl auf Leinwand, 79×66 cm, Wien Museum, Wien.



Abbildung 42: Marie Müller, Ein Orientale in weißem Kaftan und mit gelben Turban, ein Saiteninstrument spielend, 1884, Pastell auf Papier und Leinwand, 80×64 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



Abbildung 43: Marie Müller, Egyptische Musikantin, 1884, Öl auf Leinwand, 55×41 cm, 2021 im Dorotheum, Wien.



Abbildung 44: Marie Müller, Porträt einer jungen orientalischen Frau, 1884, Öl auf Leinwand auf Holz, 33×23 cm.



Abbildung 45: Marie Müller, Ein Landsknecht mit Bihänder (Kostümstudie), 1879, Öl auf Leinwand, 82×62 cm.



Abbildung 46: Marie Müller, Brustbild einer jungen Dame in hellblauem Kleid mit Perlenkette, Profil nach rechts, 1896, Öl auf Karton, hochovaler Bildausschnitt ca. 17×13 cm, bombiertes Glas, beschädigter samtbespannter Rahmen, 2021 im Dorotheum, Wien.



Abbildung 47: Marie Müller, August Pettenkofen (1822-1889), um 1890, Miniatur, Aquarell auf Elfenbein, 9,7×8,5 cm.



Abbildung 48: Marie Müller, Die Schriftstellerin Marie Freiin Ebner von Eschenbach, um 1890, Öl auf Leinwand, 74×59 cm, Wien Museum, Wien.



Abbildung 49: Marie Müller, Die Schriftstellerin Marie Ebner von Eschenbach, 1901, Pastell, Wien Museum, Wien.



Abbildung 50: Marie Müller, Die Schriftstellerin Marie Ebner von Eschenbach, 1901, Öl, ehemals im Besitz des Bruders Adolf Graf Dubsky, Zdislawitz.



Abbildung 51: Marie Müller, Tiroler Mädchen, Öl auf Holz, 31,5×23,5 cm.



Abbildung 52: Marie Müller, Studienkopf, vor 1912, Öl auf Holz, 26×16,5 cm, 2017 im Dorotheum, Wien.



Abbildung 53: Marie Müller, Betty Paoli, 1886, Öl auf Leinwand, 74×59 cm, Wien Museum, Wien.



Abbildung 54: Marie Müller, Ida von Fleischl-Marxow (1824-1899), 1901/1902, Pastell, 31×26 cm, Wien Museum, Wien.



Abbildung 55: Marie Müller, Dr. Karl Lueger (1844-1910), Öl, 22,5×17,5 cm, Wien Museum, Wien.



Abbildung 56: Marie Müller, Dr. Ludwig von Mauthner (1806-1858), Öl, Wien Museum, Wien.



Abbildung 57: Marie Müller, Baronin Sommaruga, Öl, Wien Museum, Wien.



Abbildung 58: Marie Müller, Marie Müllers Akademieatelier, Öl auf Holz, 46,5×33 cm, Wien Museum, Wien.



Abbildung 59: Bertha Müller, Marie Müllers Akademieatelier, Öl und Tempera auf Pappe, 47,5×63 cm, Wien Museum, Wien.



Abbildung 60: Marie Müller, Marie Müllers Akademieatelier, Öl auf Leinwand, 61×49 cm, Wien Museum, Wien.



Abbildung 61: Marie Müller, Marie Müllers Akademieatelier, 1901/1902, Öl auf Leinwand, 54,5×43 cm, Wien Museum, Wien.

Marie Egner



Abbildung 62: Marie Egner, um 1870, Fotografie von Josef Löwy, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abbildung 63: Marie Egner, Holländisches Kücheninterieur, 1895, Gouache auf Papier, 23,5×31,5 cm.

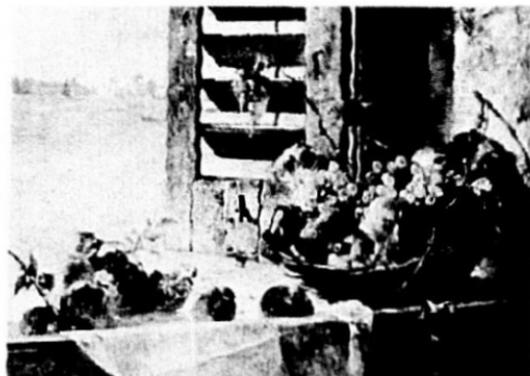


Abbildung 64: Marie Egner, Bella Vista, um 1899, Öl auf Leinwand, 68×96 cm.



Abbildung 65: Marie Egner, In der Laube, um 1901, Öl auf Karton, 50,5×66 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



Abbildung 66: Marie Egner, Dünenlandschaft in der Bretagne, um 1910, Tempera auf Papier, 48,5×66,8 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



Abbildung 67: Marie Egner, Truthühner im Olivenhain, um 1900/1904, Öl auf Holz, 14×23,5 cm, Galerie Giese & Schweiger, Wien.



Abbildung 68: Marie Egner, Baumblüte mit Truthähnen, um 1885 (?), Gouache auf Papier, 33×46 cm.

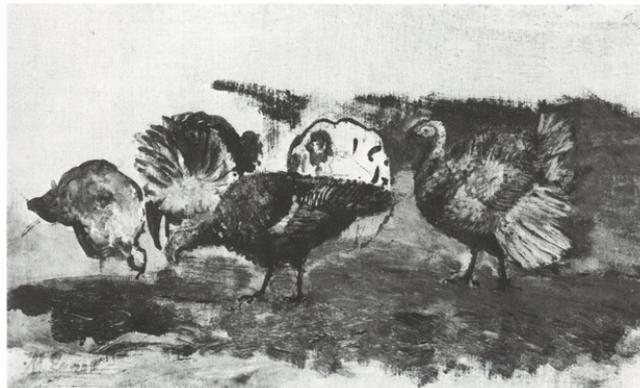


Abbildung 69: Marie Egner, Truthähne, um 1885 (?), Öl auf Leinwand, 15,5×23,5 cm.



Abbildung 70: Marie Egner, Truthähne, um 1900/1904, Öl auf Leinwand, 72×82 cm.



Abbildung 71: Marie Egner, Letzte Post, Studie zu gleichem Ölbild, um 1890, Aquarell auf Papier, 26×39,5 cm.



Abbildung 72: Marie Egner, Die Letzte Post in Meersburg, um 1900, Aquarell auf Papier, 12,5×20,1 cm.

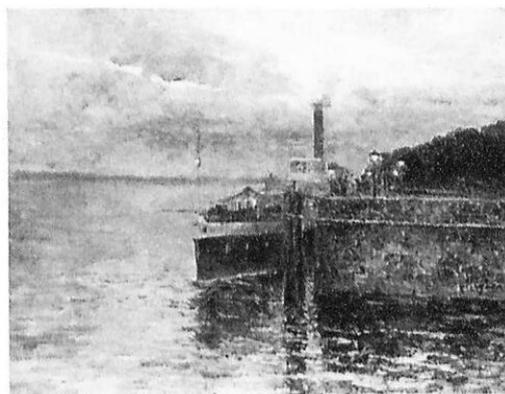


Abbildung 73: Marie Egner, Die Letzte Post in Meersburg, um 1900, Öl auf Leinwand, 52,5×69,5 cm.



Abbildung 74: Marie Egner, Mohnblumen, um 1900, Öl auf Holz, 16×26 cm.



Abbildung 75: Marie Egner, Flieder und Apfelblüte, um 1885, Öl auf Leinwand, 46×59 cm.



Abbildung 76: Marie Egner, Flieder, um 1897, Aquarell auf Papier, 29,6×19,7 cm.



Abbildung 77: Marie Egner, Flieder an der Parkmauer, um 1891, Aquarell auf Papier, 31,5×44 cm, Privatsammlung.



Abbildung 78: Marie Egner, Fliederstudie, um 1897, Aquarell auf Papier, 18×19 cm, Privatsammlung.



Abbildung 79: Marie Egner, Fliederstudie, um 1897, Aquarell auf Papier, 15,5×20 cm, Privatsammlung.



Abbildung 80: Marie Egner, Südlicher Treppenaufgang mit Oleanderblüte, um 1885, Öl auf Karton, 37×27,5 cm.



Abbildung 81: Marie Egner, Levkojen, um 1899, Öl auf Leinwand, 57,5×83 cm, Privatsammlung.



Abbildung 82: Marie Egner, Herbstblumen, um 1897, Aquarell, 26×28 cm, Privatsammlung.



Abbildung 83: Marie Egner, Ursprung (Käfertal in Ferleiten), 1896, Farbige Zeichnung, 55,5×72,5 cm.



Abbildung 84: Marie Egner, Ferleiten, um 1896, Öl auf Holz, 14×23,5 cm.



Abbildung 85: Marie Egner, Ferleiten, um 1897, Aquarell auf Papier, 15,6×23,4 cm.



Abbildung 86: Marie Egner, Die Donau bei Melk, Öl auf Holz, 14,3×24,7 cm, Privatsammlung, Graz.



Abbildung 87: Marie Egner, Rothenburg ob der Tauber, Öl auf Holz, 13,7×21,9 cm.

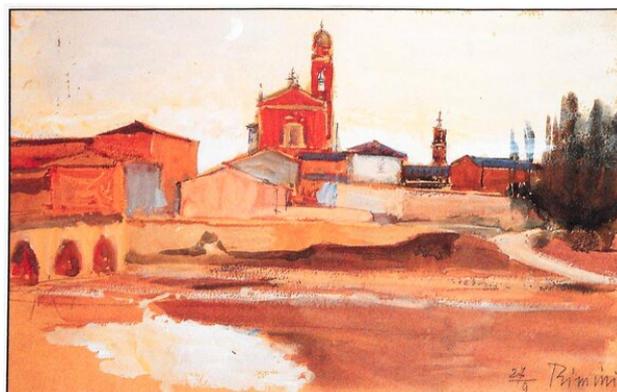


Abbildung 88: Marie Egner, Rimini, 1906, Gouache auf Papier, 12,3×20,1 cm.



Abbildung 89: Marie Egner, Enten am Bach, um 1902, Mischtechnik auf Papier, 27×33 cm.



Abbildung 90: Marie Egner, Gänse und Enten am Flussufer, um 1902, Papier auf Karton, 23,5×29,5 cm.

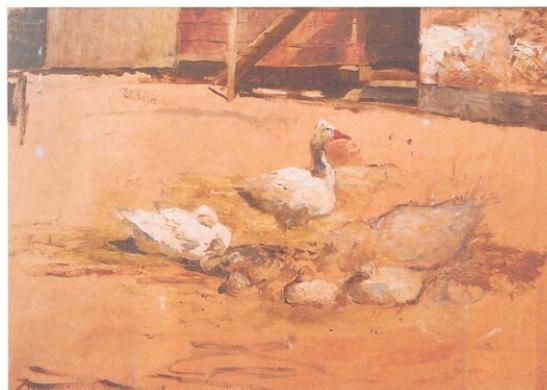


Abbildung 91: Marie Egner, Gänse und Enten am Bauernhof, um 1902, Öl auf Papier/Leinwand, 50×70 cm, Privatsammlung.

Marianne von Eschenburg



Abbildung 92: Marianne von Eschenburg, Alter Neapolitaner, Kopie nach Carl von Blaas, Öl auf Leinwand, 60×47,5 cm, Privatsammlung.



Abbildung 93: Marianne von Eschenburg, Zell am See, um 1880, Aquarell auf Papier, Skizzenbuch II., Nachlass Purtscher von Eschenburg, Stadt- und Landesarchiv, Wien.

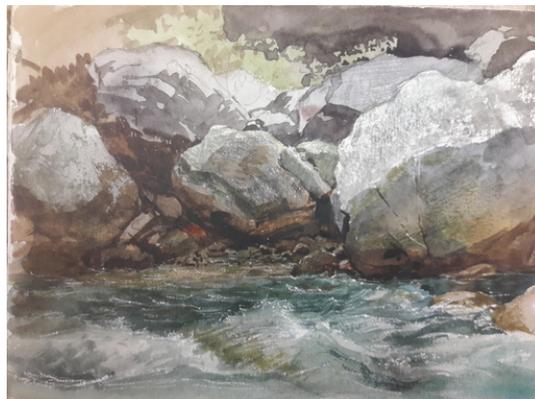


Abbildung 94: Marianne von Eschenburg, Ohne Titel, um 1880, Skizzenbuch II., Nachlass Purtscher von Eschenburg, Stadt- und Landesarchiv, Wien.



Abbildung 95: Marianne von Eschenburg, Ansicht von Friesach, um 1878, Bleistift auf Papier, Skizzenbuch I., Nachlass Purtscher von Eschenburg, Stadt- und Landesarchiv, Wien.



Abbildung 96: Marianne von Eschenburg, Burg Hochosterwitz, 1880, Bleistift auf Papier, Skizzenbuch I., Nachlass Purtscher von Eschenburg, Stadt- und Landesarchiv, Wien.



Abbildung 97: Marianne von Eschenburg, Ohne Titel, um 1880, Bleistift auf Papier, Skizzenbuch II., Nachlass Purtscher von Eschenburg, Stadt- und Landesarchiv, Wien.



Abbildung 98: Marianne von Eschenburg, Zeichnung von Olga Wisinger-Florian, 1913.



Abbildung 99: Marianne von Eschenburg, Olga Wisinger-Florian, 1907, Pastellkreide auf Papier, 80×60 cm, Wien Museum, Wien.



MARIANNE HAINISCH.
NACH EINER SKIZZE VON MARIANNE VON ESCHENBURG.

Abbildung 100: Marianne von Eschenburg, Porträt von Marianne Hainisch in mittleren Jahren.



Abbildung 101: Marianne von Eschenburg, Marianne Hainisch, 1903, Pastellkreide auf Papier, 81×66 cm, Wien Museum, Wien.



Abbildung 102: Marianne von Eschenburg, Freifrau Therese Purtscher von Eschenburg, 1887, Öl auf Leinwand, 71×55 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



Abbildung 103: Marianne von Eschenburg, Professor Alexander Kolisko, um 1900, Öl auf Leinwand, 63×50 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



Abbildung 104: Marianne von Eschenburg, Knabenbildnis mit Hut um 1910, Schwarze Kreide, weiß gehöht, graues Papier, 40,6×30,4 cm, Albertina, Wien.



Abbildung 105: Marianne von Eschenburg, Entwurf zu Knabenbildnis mit Hut um 1910, Kreide, graues Papier, 40,6×30,4 cm, Albertina, Wien.

Eugenie Breithut-Munk



Abbildung 106: Eugenie Breithut-Munk, Kindertanz, 1905, Öl auf Leinwand, 115,7×90 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



Abbildung 107: Eugenie Breithut-Munk, Das Segel, vor 1904.



Abbildung 108: Eugenie Breithut-Munk, Bildnis, vor 1903.



Abbildung 109: Eugenie Breithut-Munk, Österreichische Bauern, vor 1910.



Abbildung 110: Eugenie Breithut-Munk, Damenbildnis, Öl auf Leinwand, 85,5×64,5 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



Abbildung 111: Eugenie Breithut-Munk, Skizze zu einem sitzenden Mädchen und zwei Kopfstudien, 1899, Kreide, Pastellkreide und Bleistift, 38,8×48,8 cm, Albertina, Wien.

Susanne Renate Granitsch



Abbildung 112: Susanne Renate Granitsch, Selbstbildnis an der Staffelei, 1899, Öl auf Leinwand, 120,5×72,5 cm, Wien Museum, Wien.



Abbildung 113: Susanne Renate Granitsch, Architektur, 1893, Sgraffitti, Hauptfront (Ringstraßenseite) des österreichischen Museums am Stubenring.



Abbildung 114: Susanne Renate Granitsch, Katzenmütterchen, vor 1896, Öl auf Karton, 55,5×30 cm.



Abbildung 115: Susanne Renate Granitsch, Studienkopf, um 1905, Pastell auf Papier auf Leinwand, 48,5×48,5 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



Abbildung 116: Susanne Renate Granitsch, Studien für ein Kinderporträt, Pastell, 50,8×58,42 cm, Toronto.



Abbildung 117: Susanne Renate Granitsch, Figurenstudie: Portrait einer Frau mit Kopftuch, Kreide mit weißen Höhungen auf hellblau getöntem Papier, 57,5×42,2 cm, Wien Museum, Wien.



Abbildung 118: Susanne Renate Granitsch, Figurenstudie: Akt eines sitzenden Mannes, nach rechts gewendet, von schräg hinten, Kreide mit weißen Höhungen auf Papier, 60×46 cm, Wien Museum, Wien.



Abbildung 119: Susanne Renate Granitsch, Figurenstudie: stehender bärtiger Mann im Profil nach rechts, einen Gegenstand haltend; links: Ober- und Unterschenkelknochen. Rückseite: Figurenskizze, Kohlestiftzeichnung auf hellblau getöntem Papier, 58,2×38,9 cm, Wien Museum, Wien.



Abbildung 120: Susanne Renate Granitsch, Figurenstudie: Akt einer stehenden Frau mit erhobenen Armen, farbige Kreide auf hellblau getöntem Papier, 62,5×38,5 cm, Wien Museum, Wien.



Abbildung 121: Susanne Renate Granitsch, Anselm Weissenhofer, Universitätsprofessor für Kunstgeschichte, 1933, Öl auf Leinwand, 41×50 cm, Wien Museum, Wien.



Abbildung 122: Susanne Renate Granitsch, Susanne Renate Granitsch in ihrem Atelier, 1944, Öl auf Leinwand, 99,5×110,5 cm, Wien Museum, Wien.



Abbildung 123: Susanne Renate Granitsch, Selbstbildnis, 1910/1915, Öl(-tempera) auf Holz, 24×18 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



Abbildung 124: Susanne Renate Granitsch, Der Maler Karl Karger, 1913, Öl auf Leinwand, 85,5×116,5 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

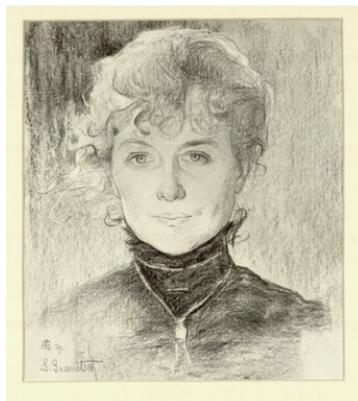


Abbildung 125: Susanne Renate Granitsch, Selbstporträt der Künstlerin, 1909, Kohle, Passepartout: 24,8×21,8 cm, Albertina, Wien.

Bertha von Tarnóczy



Abbildung 126: Bertha von Tarnóczy, Gässchen in Malcesine, 1900/1905, Öl auf Leinwand, 53×70 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

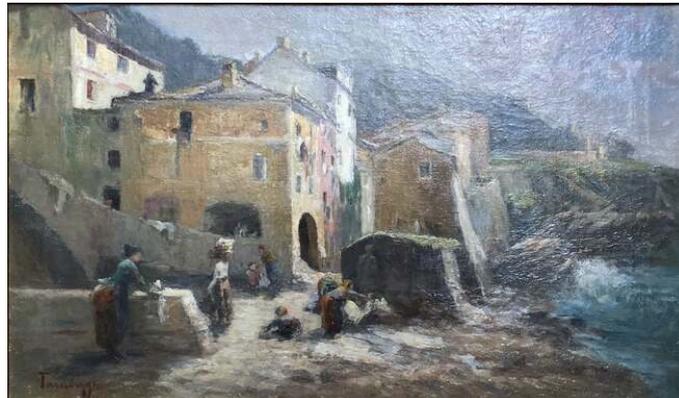


Abbildung 127: Bertha von Tarnóczy, Malcesine (Gardasee), 1900-1910, Öl auf Leinwand, 36×62 cm, Privatsammlung.



Abbildung 128: Bertha von Tarnóczy, Bucht von Ragusa, um 1870, Öl auf Leinwand, 49,5×75 cm, Stadtmuseum Nordico, Linz.



Abbildung 129: Bertha von Tarnóczy, Motiv aus Dachau bei München, vor 1913, Öl auf Holz, 46,2×37 cm, Stadtmuseum Nordico, Linz.



Abbildung 130: Bertha von Tarnóczy, um 1898, Radierung.



Abbildung 131: Bertha von Tarnóczy, Berggipfel im Abendlicht, Öl auf Leinwand, 34,4×42,5 cm.



Abbildung 132: Bertha von Tarnóczy, Blick auf die Ursulinenkirche St. Michael (1770-1772) in Linz, Öl auf Leinwand, 63,5×74,5 cm.



Abbildung 133: Bertha von Tarnóczy, Eine Burg in Tirol (?), Öl auf Leinwand, 33,5×57 cm.



Abbildung 134: Bertha von Tarnóczy, Ein Sommertag am Gardasee (?), Öl auf Leinwand, 45,5×68,5 cm.



Abbildung 135: Bertha von Tarnóczy, Eine Gasse in Rattenberg/Inn, Öl auf Leinwand, 67×53,5 cm.

Teresa Feodorowna Ries



Abbildung 136: Fotogalerie Contarini Venezia, Teresa Feodorowna Ries, um 1906, Fotografie.



Abbildung 137: Teresa Feodorowna Ries, Somnabule, 1892, Marmor, 183×70×40 cm Wien Museum, Wien.



Abbildung 138: Teresa Feodorowna Ries, Hexe, Toilette machend zur Walpurgisnacht, 1893, Marmor, 130×60×110 cm, Wien Museum, Wien.

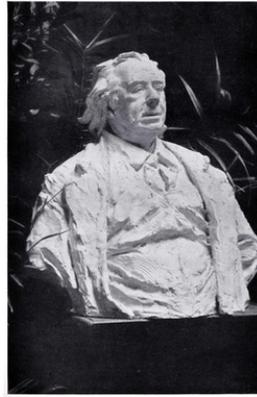


Abbildung 139: Teresa Feodorowna Ries, Nikolaj Wassiljewitsch Medinzoff, um 1895, Gips, Accademia Ravenna.



Abbildung 140: Teresa Feodorowna Ries, Der Kuss, 1899, Bronze mit brauner Patina, 48,5 cm.



Abbildung 141: Teresa Feodorowna Ries, Porträtbüste eines Mädchens, signiert und datiert 1899, Marmor, 54 cm hoch, verkauft im Kunsthandel 2013.



Abbildung 142: Teresa Feodorowna Ries, Russischer Invalide (Porträt eines alten Bauern), 1892, verkauft im Kunsthandel 1999.



Abbildung 143: Teresa Feodorowna Ries, Selbstporträt im Malerkittel, 1902, Öl auf Leinwand, 157×70 cm, Wien Museum, Wien.

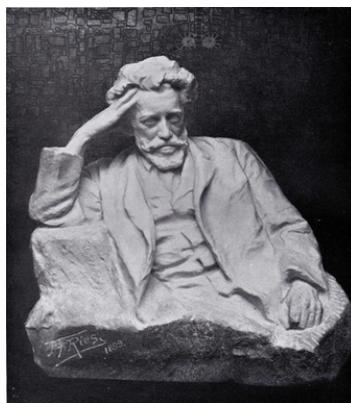


Abbildung 144: Teresa Feodorowna Ries, Edmund Hellmer, 1899, verschollen.



Abbildung 145: Teresa Feodorowna Ries, Die Unbesiegbaren, Bronze, Kongreßpark, Wien.

Gastkünstlerinnen

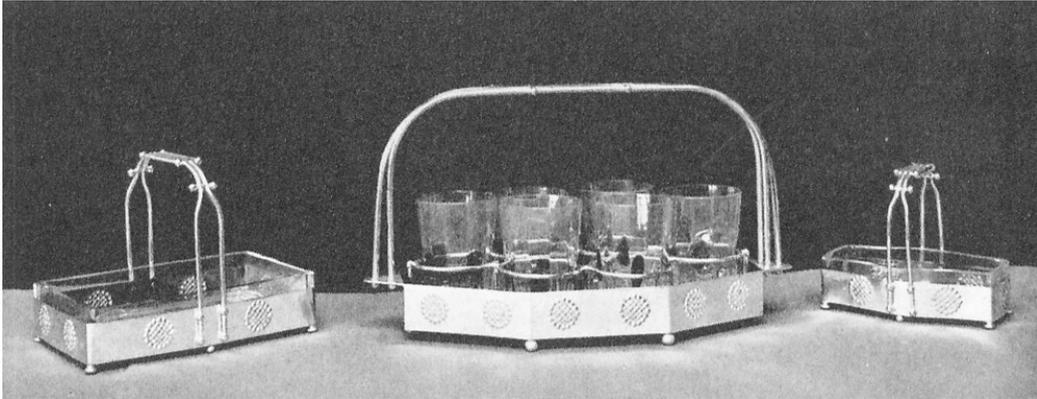


Abbildung 146: Baronin Gisela von Falke, Tafelgeschirr, um 1906, ausgeführt von Balkalowitz & Söhne, Wien.

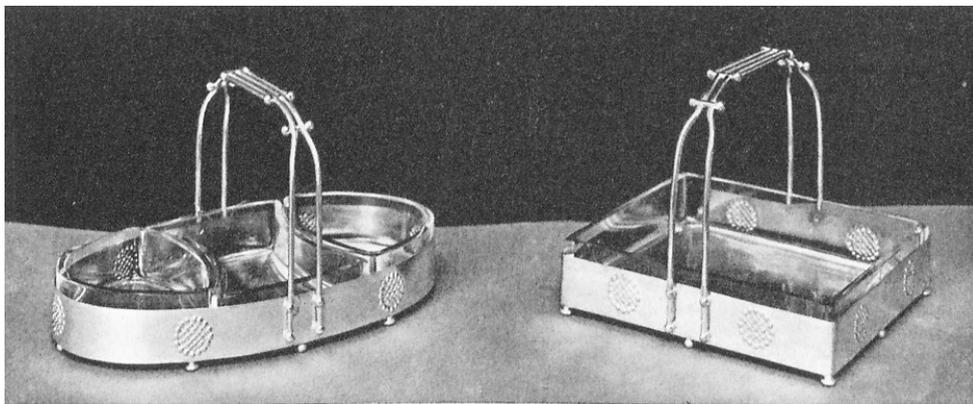


Abbildung 147: Baronin Gisela von Falke, Tafelgeschirr, um 1906, ausgeführt von Balkalowitz & Söhne, Wien.



Abbildung 148: Käthe Kollwitz, Die Pflüger (Bauernkrieg, Blatt 1), Radierung, Graphische Sammlung, Albertina, Wien.



Abbildung 149: Käthe Kollwitz, Vergewaltigt (Bauernkrieg, Blatt 2), 1907, Radierung, Graphische Sammlung, Albertina, Wien.



Abbildung 150: Käthe Kollwitz, Beim Dengeln (Bauernkrieg, Blatt 3), 1905, Radierung, Graphische Sammlung, Albertina, Wien.



Abbildung 151: Käthe Kollwitz, Bewaffnung in einem Gewölbe (Bauernkrieg, Blatt 4), 1906, Radierung, Graphische Sammlung, Albertina, Wien.



Abbildung 152: Käthe Kollwitz, Losbruch (Bauernkrieg, Blatt 5), 1902/1903, Radierung, Graphische Sammlung, Käthe Kollwitzmuseum, Köln.

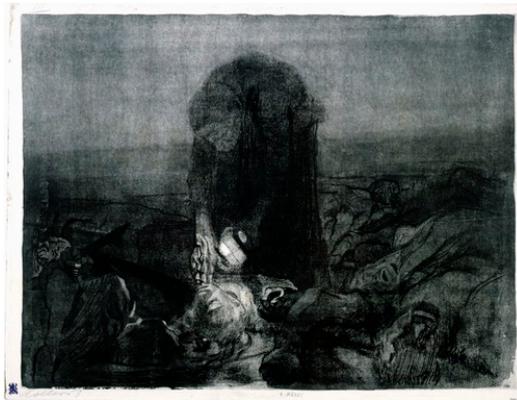


Abbildung 153: Käthe Kollwitz, Schlachtfeld (Bauernkrieg, Blatt 6), 1907, Radierung, Graphische Sammlung, Käthe Kollwitzmuseum, Köln.

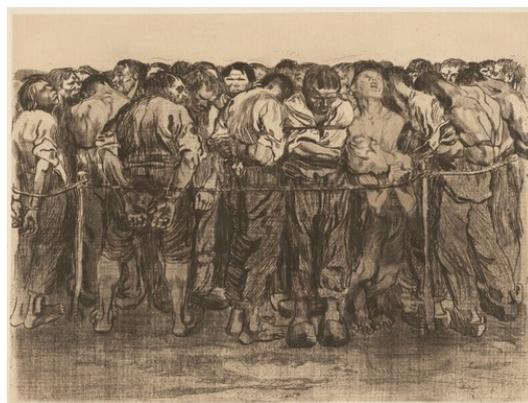


Abbildung 154: Käthe Kollwitz, Die Gefangenen (Bauernkrieg, Blatt 7), 1908, Radierung, Graphische Sammlung, Albertina, Wien.

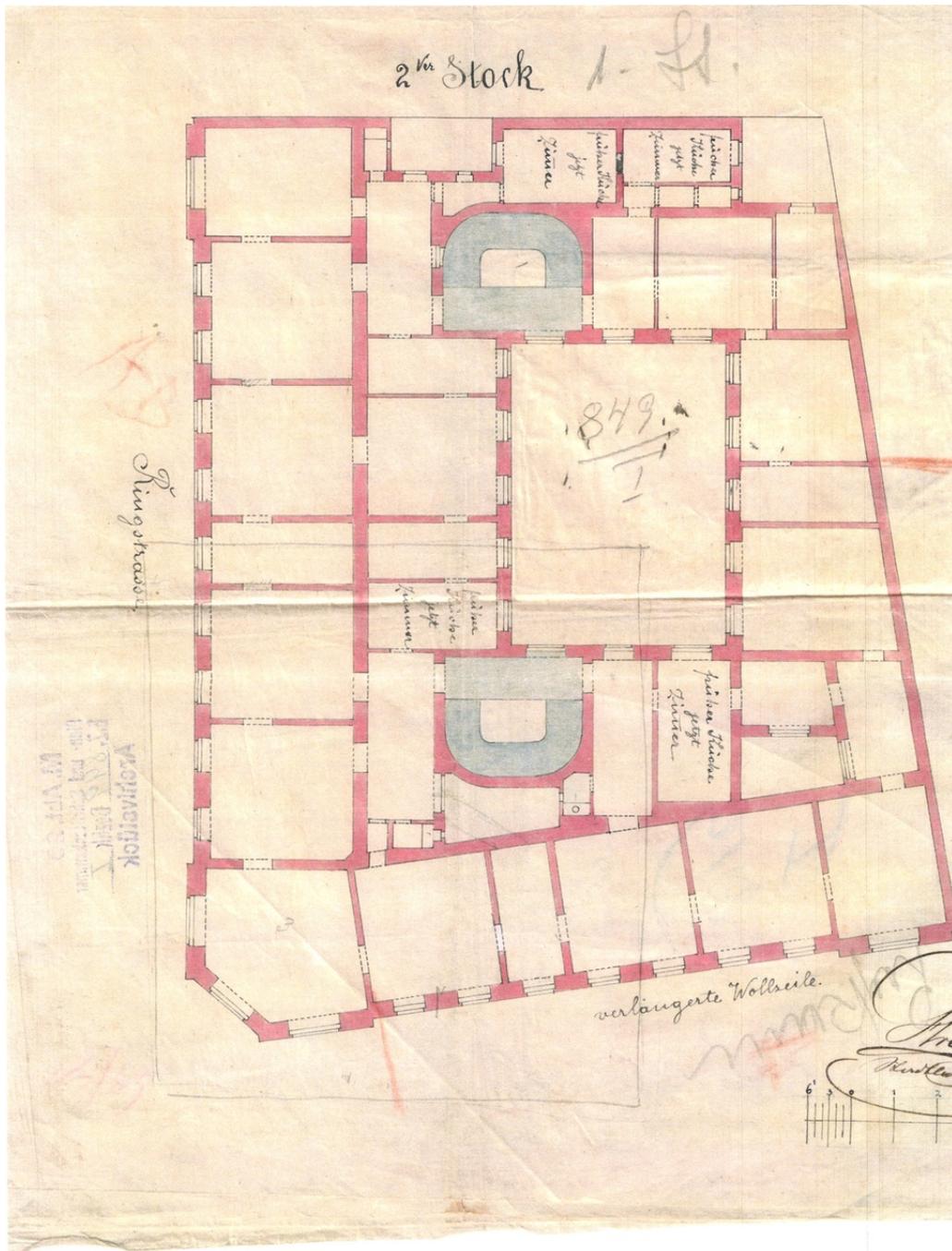


Abbildung 156: Auswechslungs-Plan für das Haus am Parkring 2 1010 Wien, zweiter Stock, Archiv der Magistratsabteilung 37 – Gebietsgruppe Ost, Wien.

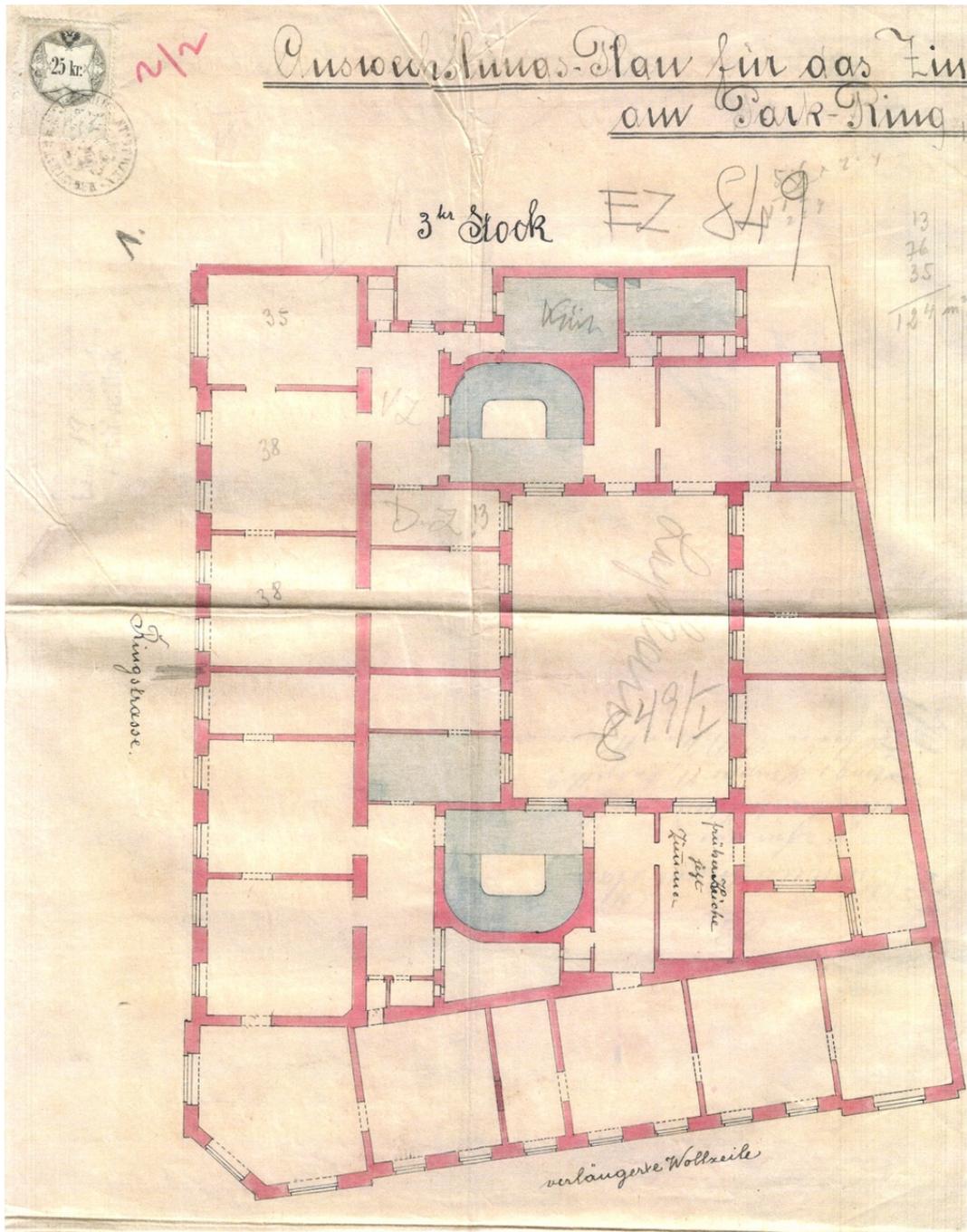


Abbildung 157: Auswechslungs-Plan für das Haus am Parkring 2 1010 Wien, dritter Stock, Archiv der Magistratsabteilung 37 – Gebietsgruppe Ost, Wien.

Imperial Royal Austrian Exhibition

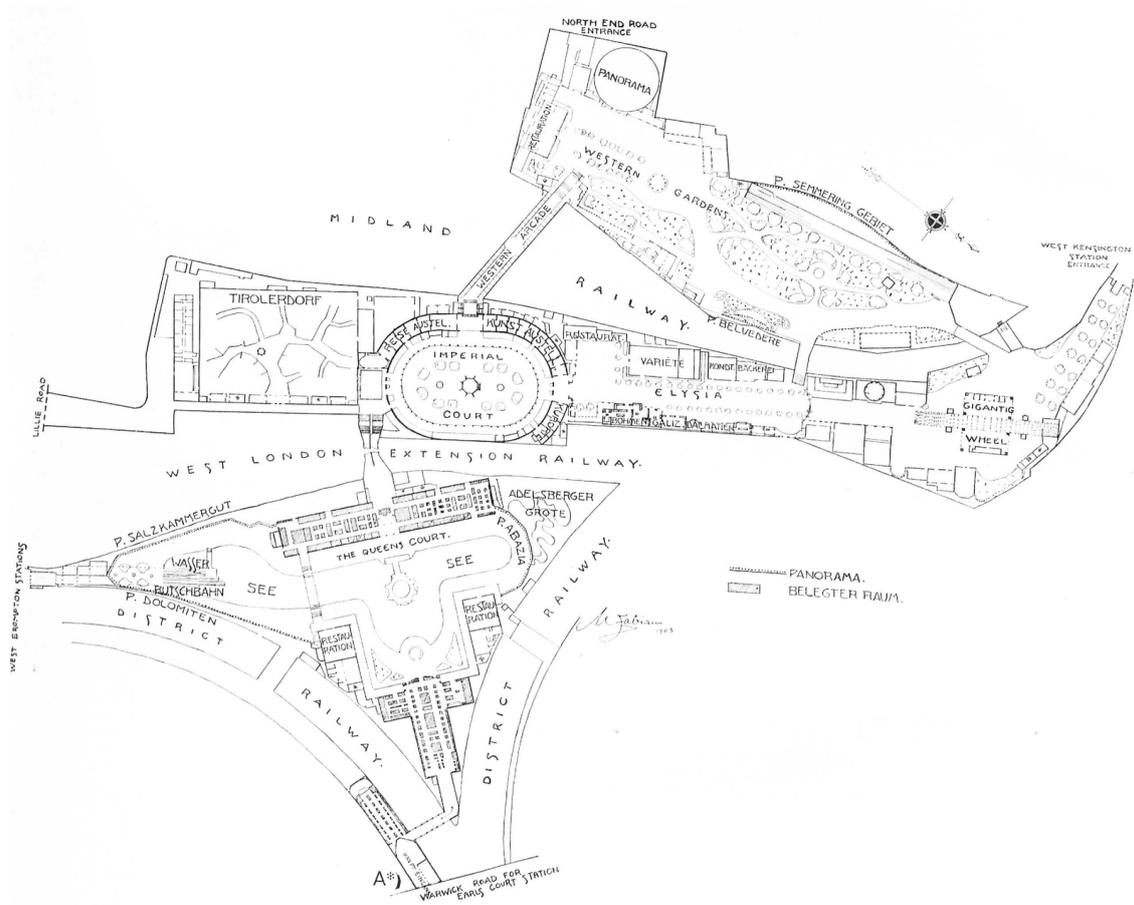


Abbildung 159: Planskizze des Schauplatzes der Österreichischen Ausstellung in London Earl's Court 1906.

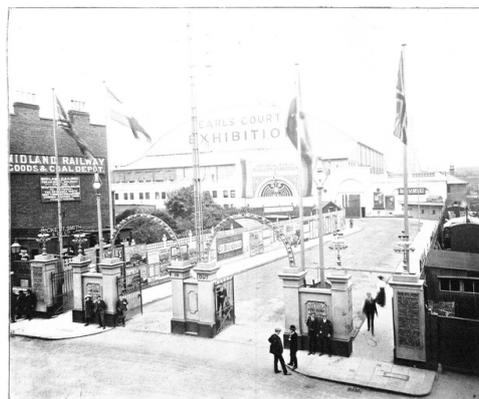


Abbildung 160: Haupteingang zur Österreichischen Ausstellung in London, Earl's Court, 1906.

Appendix

A Liste aller Künstlerinnen

Zu beachten ist, dass sich die Angaben für die Ausstellungen von 1901 und 1902 auf die (unvollständigen) rekonstruierten Kataloge (siehe Abschnitte [B.1](#) und [B.2](#)) beziehen. Die folgende Auflistung verwendet folgende Abkürzungen:

- A.O.M. – außerordentliche Mitgliedschaft
- Ausst. – Ausstellerin
- K.M. – korrespondierende Mitgliedschaft
- KdF – Kunst der Frau (erste Schau der VBKÖ)
- O.M. – ordentliche Mitgliedschaft
- VBKÖ – Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs
- VÖBKK – Vereinigung Österreichischer bildender Künstler und Künstlerinnen
- VSKW – Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen Wien
- IRAE – Imperial Royal Austrian Exhibition

Die angeführten Mitgliedschaften repräsentieren eine Auswahl der wichtigsten Vernetzungspunkte und erheben ebenfalls keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit.⁹⁰⁴

- **Adler, Angela**

Ausstellungen: 1909: 1 Werk

Mitgliedschaften: VBKÖ (O.M., Amt, KdF)

- **Amira, Anna von**

Ausstellungen: 1904: 1 Werk

Mitgliedschaften: VBKÖ (KdF)

- **Arnsburg, Marie**

Ausstellungen: 1902: 1 Werk, 1902 Linz: 1 Werk, 1904: 4 Werke, 1906: 4 Werke, 1909: 3 Werke, 1912: 1 Werk

Mitgliedschaften: VSKW (O.M., Amt), VBKÖ (Ausst.)

⁹⁰⁴Siehe [Korotin 2016](#), Bd. 1-4; [Brendinger 2011](#), S. 117-132; [Baumgartner 2015](#), S. 355-386; [Benezit Dictionary of artists, Database of Modern Exhibitions 2019](#), [Ariadne 2023](#), [Aichelburg 2003](#), S. 224-228 und [Lackner 2017](#), S. 406-460.

- **Augustin, Mariska**
Ausstellungen: 1906: 1 Werk
Mitgliedschaften: VBKÖ (O.M.)
- **Benda, Luise**
Ausstellungen: 1904: 3 Werke, 1906: 3 Werke, 1909: 4 Werke, 1912: 2 Werke
- **Boznańska, Olga von**
Ausstellungen: 1901: 1 Werk, 1902: 1 Werk, 1902 Linz: 2 Werke, 1909: 2 Werke, 1912:
2 Werke
Mitgliedschaften: VBKÖ (KdF), Szutka (O.M.),
- **Brand-Krieghammer, Olga**
Ausstellungen: 1909: 1 Werk
Mitgliedschaften: VBKÖ (O.M., Amt)
- **Breuning, Konstanze von**
Ausstellungen: 1906: 1 Werk, 1909: 1 Werk
- **Buffa, Pia (Baronin)**
Ausstellungen: 1904: 1 Werk
- **Busch, Irmgard**
Ausstellungen: 1904: 3 Werke
- **Chalupek, Marie**
Ausstellungen: 1902: 1 Werk, 1902 Linz: 2 Werke, 1906: 5 Werke, 1909: 2 Werke
- **Christen, Josefine**
Ausstellungen: 1909: 2 Werke, 1912: 1 Werk
Mitgliedschaften: VBKÖ (Ausst.)
- **Clauss, Martha**
Ausstellungen: 1906: 2 Werke, 1909: 2 Werke
- **Conrat, Ilse**
Ausstellungen: 1906: 1 Werk, 1909: 1 Werk
Mitgliedschaften: VBKÖ (O.M., Amt, KdF)
- **Cornaro, Helene Freiin von**
Ausstellungen: 1909: 1 Werk
Mitgliedschaften: VBKÖ (O.M., KdF)

- **Czegka, Berta**
Ausstellungen: 1906: 3 Werke, 1909: 2 Werke, 1912: 1 Werk
Mitgliedschaften: VBKÖ (A.O.M., Ausst.)

- **Doelter, Eleonore**
Ausstellungen: 1909: 1 Werk, 1912: 1 Werk
Mitgliedschaften: VBKÖ (A.O.M., Ausst.)

- **Egner, Marie**
Ausstellungen: 1901: 14 Werke, 1902: 5 Werke, 1902 Linz: 4 Werke, 1904: 7 Werke, 1906:
8 Werke, IRAE 1906: 3 Werke, 1909: 5 Werke, 1912: 22 Werke
Mitgliedschaften: Aquarellistenklub (A.O.M.) VSKW (O.M., Amt), VBKÖ (O.M., KdF)

- **Ernst, Ilda von**
Ausstellungen: 1904: 1 Werk

- **Ertl, Marie**
Ausstellungen: 1902 Linz: 1 Werk, 1904: 1 Werk, 1906: 1 Werk, 1909: 2 Werke

- **Eschenburg, Marianne von**
Ausstellungen: 1901: 3 Werke, 1902: 3 Werke, 1902 Linz: 4 Werke, 1904: 4 Werke, 1906:
6 Werke, IRAE 1906: 3 Werke, 1909: 4 Werke, 1912: 5 Werke
Mitgliedschaften: VSKW (O.M., Amt), VBKÖ (O.M.)

- **Escher, Gertrude**
Ausstellungen: 1906: 1 Werk

- **Falke, Gisela Baronin von**
Ausstellungen: 1901: 2 Werke, 1906: 3 Werke, 1912: 3 Werke
Mitgliedschaften: Wiener Kunst im Hause (O.M.)

- **Filtsch, Henriette**
Ausstellungen: 1901: 1 Werk, 1902 Linz: 1 Werk, 1904: 2 Werke, 1906: 2 Werke, 1909:
1 Werk, 1912: 1 Werk
Mitgliedschaften: VSKW (O.M.)

- **Fischhoff, George**
Ausstellungen: 1909: 1 Werk

- **Friedländer, Hedwig von**
Ausstellungen: 1901: 3 Werke, 1902: 1 Werk, 1902 Linz: 1 Werk, 1904: 2 Werke, 1906:
1 Werk, 1909: 2 Werke, 1912: 2 Werke
Mitgliedschaften: VSKW (O.M.), VBKÖ (Ausst.)

- **Fürther, Henriette**
 Ausstellungen: 1904: 1 Werk
 Mitgliedschaften: VBKÖ (KdF)
- **Ginzkey, Hermine**
 Ausstellungen: 1904: 1 Werk, 1906: 2 Werke, 1909: 1 Werk, 1912: 1 Werk
 Mitgliedschaften: Aquarellistenklub (A.O.M.), VBKÖ (O.M., KdF)
- **Granitsch, Susanne**
 Ausstellungen: 1901: 6 Werke, 1902: 3 Werke, 1902 Linz: 2 Werke, 1904: 5 Werke, 1906:
 5 Werke, IRAE 1906: 3 Werke, 1909: 1 Werk, 1912: 7 Werke
 Mitgliedschaften: Aquarellistenklub (A.O.M.), VBKÖ (Ausst.)
- **Grüner, Lila**
 Ausstellungen: 1904: 1 Werk, 1906: 1 Werk, 1909: 1 Werk, 1912: 1 Werk
 Mitgliedschaften: VBKÖ (O.M., Amt, KdF)
- **Göbl, Camilla**
 Ausstellungen: 1901: 1 Werk, 1902: 1 Werk, 1902 Linz: 1 Werk, 1904: 2 Werke, 1906:
 1 Werk, 1909: 1 Werk, 1912: 2 Werke
 Mitgliedschaften: VSKW (O.M.), VBKÖ (Ausst.)
- **Hallavanya, Emilie von**
 Ausstellungen: 1909: 1 Werk
 Mitgliedschaften: VSKW (O.M.), VBKÖ (O.M., K.M., KdF)
- **Hanel, Hermine**
 Ausstellungen: 1904: 1 Werk
- **Hedinger, Elise**
 Ausstellungen: 1909: 1 Werk
- **Heller-Ostersetzer, Hermine**
 Ausstellungen: 1906: 2 Werke
 Mitgliedschaften: VBKÖ (Ausst., KdF)
- **Hitz, Dora**
 Ausstellungen: 1909: 1 Werk
 Mitgliedschaften: Berliner Secession (O.M.), VBKÖ (K.M., KdF)
- **Hochsinger, Julka**
 Ausstellungen: 1909: 1 Werk

- **Hoegl, Mina**
Ausstellungen: 1901: 1 Werk, 1912: 1 Werk
Mitgliedschaften: VSKW (O.M., Amt)

- **Horsetzky, Melanie von**
Ausstellungen: 1901: 4 Werke, 1902: 1 Werk, 1906: 1 Werk, 1909: 1 Werk, 1912: 4 Werke
Mitgliedschaften: VSKW (O.M., Amt), VBKÖ (Ausst., KdF)

- **Husen Brock, Marie von**
Ausstellungen: 1909: 1 Werk

- **Hüttenbrenner, Ernie von**
Ausstellungen: 1904: 1 Werk

- **Janda, Hermine von**
Ausstellungen: 1901: 3 Werke, 1902: 3 Werke, 1902 Linz: 3 Werke, 1904: 4 Werke, 1906:
2 Werke, 1909: 2 Werke, 1912: 7 Werke
Mitgliedschaften: VSKW (O.M., Amt), VBKÖ (Ausst.)

- **Jechl, Isa**
Ausstellungen: 1906: 1 Werk, 1909: 1 Werk
Mitgliedschaften: VÖBKK (O.M., Amt), VSKW (O.M., Amt)

- **Kaiser, Antoinette**
Ausstellungen: 1906: 1 Werk

- **Kalmár, Elsa von**
Ausstellungen: 1901: 1 Werk, 1912: 1 Werk
Mitgliedschaften: VBKÖ (KdF), Kéve (O.M.), Hagenbund (K.M., A.O.M.)

- **Kirchsberg, Ernestine von**
Ausstellungen: 1901: 1 Werk, 1902: 2 Werke, 1904: 3 Werke, 1906: 1 Werk, 1909: 1 Werk,
1912: 3 Werke
Mitgliedschaften: VSKW (O.M.)

- **Kment, Emilie**
Ausstellungen: 1906: 2 Werke

- **Koch, Friederike von**
Ausstellungen: 1902 Linz: 3 Werke, 1904: 2 Werke, 1906: 1 Werk, 1909: 2 Werke, 1912:
1 Werk
Mitgliedschaften: VSKW (O.M.), VBKÖ (O.M., KdF)

- **Kollwitz, Käthe**
Ausstellungen: 1906: 1 Werk, 1909: 1 Werk
Mitgliedschaften: Berliner Secession (O.M., Amt), VBKÖ (K.M., KdF)

- **Krasnik, Antonia**
Ausstellungen: IRAE 1906: 2 Werke

- **Krauß, Helene**
Ausstellungen: 1912: 1 Werk
Mitgliedschaften: VBKÖ (O.M., Amt)

- **Kurowski, Margarete von**
Ausstellungen: 1902: 1 Werk, 1902 Linz: 1 Werk, 1904: 2 Werke, 1906: 2 Werke
Mitgliedschaften: VBKÖ (KdF)

- **Lattermann, Hermine von**
Ausstellungen: 1909: 1 Werk

- **Laukotová, Hermina**
Ausstellungen: 1901: 1 Werk, 1902: 1 Werk, 1902 Linz: 3 Werke, 1906: 3 Werke, 1912: 7 Werke
Mitgliedschaften: Verein deutscher Malerinnen in Böhmen, VBKÖ (O.M., KdF)

- **Lindner, Hermine**
Ausstellungen: 1909: 1 Werk
Mitgliedschaften: VBKÖ (O.M., KdF)

- **Littrow, Leo von**
Ausstellungen: 1901: 1 Werk, 1902: 1 Werk, 1902 Linz: 2 Werke, 1904: 3 Werke, 1906: 3 Werke, 1909: 1 Werk, 1912: 1 Werk
Mitgliedschaften: VSKW (O.M.), VBKÖ (Ausst., KdF)

- **Lott, Hilde**
Ausstellungen: 1906: 5 Werke, 1912: 1 Werk

- **Löwenstamm, Emma**
Ausstellungen: 1906: 1 Werk
Mitgliedschaften: Radirklub Wiener Künstlerinnen, VBKÖ (O.M.)

- **Lübbes, Maria**
Ausstellungen: 1902: 1 Werk, 1904: 2 Werke, 1906: 1 Werk, 1909: 1 Werk

- **Magyar, Marie**
Ausstellungen: 1912: 1 Werk
Mitgliedschaften: VBKÖ (O.M., Amt)
- **Mankiewicz, Henriette**
Ausstellungen: 1906: 5 Werke
- **May, Anna**
Ausstellungen: 1906: 1 Werk, 1909: 1 Werk
- **Mayreder, Rosa**
Ausstellungen: 1904: 2 Werke, 1906: 2 Werke, 1909: 1 Werk, 1912: 1 Werk
Mitgliedschaften: AÖFV, Aquarellistenklub (A.O.M.), VSKW (O.M.), VBKÖ (Ausst.)
- **Mediz-Pelikan, Emilie**
Ausstellungen: 1901: 4 Werke, 1912: 4 Werke
Mitgliedschaften: VBKÖ (Ausst., KdF), Hagenbund (E.M.)
- **Mor, Therese von**
Ausstellungen: 1904: 1 Werk, 1906: 1 Werk, 1909: 1 Werk, 1912: 1 Werk
Mitgliedschaften: VBKÖ (K.M., Amt, KdF)
- **Munk, Eugenie**
Ausstellungen: 1901: 5 Werke, 1902: 3 Werke, 1902 Linz: 2 Werke, 1904: 9 Werke, 1906:
7 Werke, IRAE 1906: 3 Werke, 1909: 6 Werke, 1912: 6 Werke
Mitgliedschaften: VBKÖ (Ausst., KdF)
- **Munk, Margarete**
Ausstellungen: 1906: 2 Werke, 1909: 2 Werke, 1912: 1 Werk
Mitgliedschaften: VBKÖ (O.M, KdF)
- **Munsch, Hermine**
Ausstellungen: 1902: 1 Werk, 1902 Linz: 1 Werk, 1904: 2 Werke
Mitgliedschaften: VBKÖ (Ausst., KdF)
- **Murad-Michalkowski, Gabriele**
Ausstellungen: 1904: 4 Werke, 1906: 4 Werke, 1909: 2 Werke, 1912: 1 Werk
Mitgliedschaften: VBKÖ (O.M., Amt, KdF)
- **Müller, Berta**
Ausstellungen: 1906: 2 Werke, 1912: 1 Werk

- **Müller, Marie**

Ausstellungen: 1901: 4 Werke, 1902: 4 Werke, 1902 Linz: 3 Werke, 1904: 4 Werke, 1906: 7 Werke, IRAE 1906: 3 Werke, 1912: 4 Werke

Mitgliedschaften: VSKW (O.M.)

- **Münch-Bellinghausen, Constanze von**

Ausstellungen: 1901: 1 Werk, 1902: 1 Werk, 1902 Linz: 1 Werk, 1906: 1 Werk, 1909: 1 Werk, 1912: 2 Werke

Mitgliedschaften: VSKW (O.M.)

- **Münster, Marie**

Ausstellungen: 1904: 2 Werke

- **Nachtigal, Maria**

Ausstellungen: 1906: 1 Werk, 1909: 1 Werk

- **Neuhaus, Marie von**

Ausstellungen: 1909: 2 Werke

Mitgliedschaften: VBKÖ (Ausst.)

- **Paczka, Cornelia**

Ausstellungen: 1904: 2 Werke

- **Plischke, Anna**

Ausstellungen: 1902: 1 Werk, 1904: 1 Werk, 1906: 2 Werke, 1909: 2 Werke

- **Preradovic, Zora von**

Ausstellungen: 1909: 1 Werk

Mitgliedschaften: VBKÖ (Ausst.)

- **Pötting, Adrienne von**

Ausstellungen: 1901: 1 Werk, 1902: 1 Werk, 1906: 1 Werk, 1912: 1 Werk

Mitgliedschaften: VSKW (O.M., Amt)

- **Redelsheimer, Franziska**

Ausstellungen: 1906: 1 Werk

- **Ressel, Marie**

Ausstellungen: 1901: 1 Werk, 1912: 1 Werk

Mitgliedschaften: VBKÖ (O.M.)

- **Ries, Teresa Feodorowna**

Ausstellungen: 1901: 5 Werke, 1902: 1 Werk, 1904: 6 Werke, IRAE 1906: 1 Werk, 1909:

5 Werke, 1912: 5 Werke

Mitgliedschaften: VSKW (O.M.), VBKÖ (KdF)

- **Risse, Lia**

Ausstellungen: 1906: 2 Werke

- **Ruhm, Karoline**

Ausstellungen: 1904: 2 Werke, 1906: 1 Werk, 1909: 2 Werke, 1912: 1 Werk

Mitgliedschaften: VSKW (O.M.), VBKÖ (O.M., Amt, KdF)

- **Röhrer, Lina**

Ausstellungen: 1909: 1 Werk

Mitgliedschaften: VSKW (O.M., Amt)

- **Sandór, Hermine**

Ausstellungen: 1909: 1 Werk

- **Scheffler, Margarete**

Ausstellungen: 1904: 1 Werk, 1906: 1 Werk

- **Schmid, Martha**

Ausstellungen: 1904: 1 Werk

- **Schrottenbach, Martha**

Ausstellungen: 1906: 1 Werk

Mitgliedschaften: VBKÖ (Ausst.)

- **Shanks, Emilie**

Ausstellungen: 1902: 1 Werk, 1902 Linz: 1 Werk

- **Silberer, Rosa**

Ausstellungen: 1904: 1 Werk

Mitgliedschaften: VSKW (O.M.), Neuer Wiener Frauenklub

- **Smöch-Renaldy, Lisa**

Ausstellungen: 1906: 2 Werke

- **Stall, Margarete**

Ausstellungen: 1906: 1 Werk, 1909: 1 Werk

Mitgliedschaften: VBKÖ (K.M., O.M., KdF)

- **Stokes, Marianne**

Ausstellungen: 1902: 1 Werk, 1904: 2 Werke, 1906: 1 Werk, 1909: 1 Werk, 1912: 1 Werk

Mitgliedschaften: VBKÖ (K.M., KdF)

- **Swoboda, Josefine**

Ausstellungen: 1901: 3 Werke, 1902: 3 Werke, 1902 Linz: 1 Werk, 1906: 1 Werk, 1909: 2 Werke, 1912: 4 Werke

Mitgliedschaften: Aquarellistenklub (A.O.M.), VBKÖ (O.M.)

- **Tannenhain, Eleonore von**

Ausstellungen: 1909: 1 Werk, 1912: 1 Werk

- **Tarnóczy, Bertha von**

Ausstellungen: 1901: 2 Werke, 1902: 2 Werke, 1902 Linz: 5 Werke, 1904: 4 Werke, 1906: 5 Werke, IRAE 1906: 3 Werke, 1909: 4 Werke, 1912: 11 Werke

Mitgliedschaften: VSKW (O.M., Amt), VBKÖ (O.M.), Künstlerinnen-Verein München e.V.

- **Thern, Jdus**

Ausstellungen: 1909: 1 Werk

- **Tornouist, Ellen**

Ausstellungen: 1909: 1 Werk

Mitgliedschaften: VBKÖ (O.M., KdF)

- **Unger, Hella**

Ausstellungen: 1909: 2 Werke, 1912: 1 Werk

Mitgliedschaften: VBKÖ (O.M., Amt, KdF)

- **Unverhau, Martha**

Ausstellungen: 1904: 1 Werk

- **Walther, Emmi**

Ausstellungen: 1909: 2 Werke

Mitgliedschaften: VBKÖ (KdF)

- **Walther, Klara**

Ausstellungen: 1902: 1 Werk, 1902 Linz: 1 Werk, 1904: 2 Werke, 1906: 1 Werk, 1909: 1 Werk

- **Wisinger-Florian, Olga**

Ausstellungen: 1901: 14 Werke, 1902: 13 Werke, 1902 Linz: 5 Werke, 1904: 8 Werke, 1906: 9 Werke, IRAE 1906: 3 Werke, 1909: 4 Werke, 1912: 14 Werke

Mitgliedschaften: VSKW (O.M., Amt), VBKÖ (E.M., O.M., KdF)

- **Wolfthorn, Julie**

Ausstellungen: 1902: 2 Werke, 1902 Linz: 2 Werke

Mitgliedschaften: Berliner Secession (O.M., Amt), VSKW (O.M.)

B Rekonstruierte Ausstellungskataloge

Da die Objektbezeichnungen in den verschiedenen Zeitungsartikeln variieren, sind im Zweifelsfall mehrere Titel durch einen Schrägstrich getrennt gelistet. Wurde lediglich der Name der Künstlerin und keine Informationen zu dem Werk/den Werken erwähnt, habe ich den Titel als „unbekannt“ bezeichnet. Für die Spalte „Nochmal ausgestellt“ in den nachfolgenden Tabellen sowie für die Tabelle in Abschnitt C wird folgende Notation verwendet: Bei generischen oder ähnlichen, nicht aber identen Werktiteln ist die jeweils andere Bezeichnung aus Katalog oder Zeitungsartikeln in Klammern angeführt und mit einem Fragezeichen versehen.

B.1 Rekonstruierter Katalog 1901

| Nr. | Titel | Technik | Nochmal ausgestellt | Quellen |
|------------------------------|------------------------------|---------|---------------------|--|
| Olga Wisinger-Florian | | | | |
| 1 | Nach dem Gewitter | | 1912 | Hevesi 1901; Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 2 | Teufelsfelsen in Hartenstein | | 1912 | Hevesi 1901; Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 3 | Blühende Rosen | | 1912 | Kappf 1901 |
| 4 | Rosengarten | | | Kappf 1901 |
| 5 | Frühlingabend | | 1912 | Kappf 1901 |
| 6 | Abendsonne | | | Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 7 | Blumenstücke | | | Hevesi 1901 |
| 8 | Malven | | | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 9 | Sonnenblumen | | | Tagebuch Wisinger-Florian 13.01.1901 |
| 10 | Elser Haus | | | Tagebuch Wisinger-Florian 13.01.1901; Tagebuch Wisinger-Florian 16.01.1901 |
| 11 | Unbekannt | | | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 12 | Unbekannt | | | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 13 | Unbekannt | | | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 14 | Unbekannt | | | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| Marie Egner | | | | |
| 15 | Letzte Post | | 1912 | Kappf 1901 |
| 16 | Von oben | | 1912 | Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |

| | | | | |
|----------------------------|----------------------------------|---------------------------|-------------------|---|
| 17 | Meersburg | | 1912 | Kappf 1901 |
| 18 | Bauernhof | | 1912 | Kappf 1901 |
| 19 | Blumenstücke | | | Hevesi 1901 |
| 20 | Altes Städtchen | | 1912 | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 21 | Bella Vista | | 1912 | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 22 | Gelsenlaube, In der Laube | | 1912 | Hülmbauer 1992, S. 212; Suppan/Tromayer 1981, S. 64 |
| 23 | Mohnblumen | Öl auf Holz (16×26 cm) | | Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 341, Abb. 555 |
| 24 | Zwischen Tag und Abend | | 1912 | Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 35 |
| 25 | Unbekannt | | | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 26 | Unbekannt | | | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 27 | Unbekannt | | | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 28 | Unbekannt | | | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| Bertha von Tarnóczy | | | | |
| 29 | Hafenbilder/Hafen von Concarneau | | 1912 | Hevesi 1901; Kappf 1901 |
| 30 | Einfahrende Schiffe | Kohlestift, Pinsel | 1912 | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| Susanne Granitsch | | | | |
| 31 | Actstudie | | 1912 (Aktstudie)? | Kappf 1901 |
| 32 | vier Pastellkinderköpfe | Pastell | | Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 33 | Madonna/Matri honorem | | 1912 | Hevesi 1901; Illustriertes Wiener Extrablatt 13.01.1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 34 | Bürgermeister von Weidlingau | Öl | | Hevesi 1901; Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 35 | Ihr Vater (Zeitung lesen) | Öl | | Hevesi 1901; Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 36 | Unbekannt | | | Neue Freie Presse 01.02.1901, S. 2 |
| Marie Müller | | | | |
| 37 | Eine Reihe von Miniaturen | | | Hevesi 1901; Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 38 | Porträt von Ebner-Eschenbach | Öl | 1912 | Hevesi 1901; Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 39 | Bild eines jungen Mannes | Pastell | | Kappf 1901 |

| | | | | |
|--------------------------------|---|---------------------|---------------------|---|
| 40 | Mädchenkopf mit aufgelöstem Haar | | | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| Marianne von Eschenburg | | | | |
| 41 | Frau Sectionschef Exner (auch: Erna oder Erner) | Pastell | 1912 | Hevesi 1901; Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 42 | Freiherr v. F. | Öl | | Kappf 1901 |
| 43 | Erzherzogin Agnes von Toscana | | 1912 | Hevesi 1901; Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| Josefine Swoboda | | | | |
| 44 | Miniaturen/Miniatur-Porträts | | | Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 45 | Gräfin Bombelles | Aquarell | 1912 | Hevesi 1901; Kappf 1901 |
| 46 | Großes Männerbildnis | | | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| Teresa Feodorowna Ries | | | | |
| 47 | Der Kuss | Skulptur | 1912 | Hevesi 1901; Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 48 | Halbfigur des Schauspielers Christian | Skulptur | 1912 | Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 49 | Russische Bauern | Ölskizze | 1912 | Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 50 | Professor Hellmer | Ölskizze | 1912 | Hevesi 1901; Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 51 | Damenkopf/Selbstbildnis | Ölskizze | | Hevesi 1901; Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| Melanie von Horsetzky | | | | |
| 52 | Unschuld | Plastik | 1912 | Kappf 1901 |
| 53 | Kopf eines alten Mannes | Plastik | | Kappf 1901 |
| 54 | weiblicher Act/Actfigurchen | Plastik | 1912 (Aktstudie)? | Hevesi 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 55 | Studienköpfe | Plastik | 1912 (Studienkopf)? | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| Elsa von Kalmár | | | | |
| 56 | Kopf eines jungen Mannes/Männerkopf | Plastik, Terracotta | | Hevesi 1901; Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| Eugenie Munk | | | | |
| 57 | Pierrot | | 1912, 1902 in Linz | Hevesi 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 58 | Pastellköpfe | | | Hevesi 1901 |
| 59 | Studien aus der Bretagne | | 1912 | Kappf 1901 |

| | | | | |
|---------------------------------|------------------------------|-----------|---|--|
| 60 | Bretonische Mädchentypen | | 1902 (Fischermädchen aus der Bretagne), Linz 1902 (Netzflickerin), 1912 (Mädchen aus der Bretagne)? | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 61 | Studienkopf (ihre Schwester) | | | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| Hermine von Janda | | | | |
| 62 | Frühling | | 1912 | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 63 | Kornfeld | | 1912 | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 64 | Fasszieherhaus | | 1912 | Kappf 1901 |
| Ernestine von Kirchsberg | | | | |
| 65 | Weißkirchen a. d. Donau | Aquarelle | 1912 | Kappf 1901 |
| Emilie Mediz-Pelikan | | | | |
| 66 | Morgenstimmung | | 1912 | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 67 | See- und Gartenbilder | | | Illustriertes Wiener Extrablatt 13.01.1901 |
| 68 | Küstenlandschaft mit Orangen | | | Hevesi 1901 |
| 69 | zwei Marinen | | | Kappf 1901 |
| Gisela Baronin von Falke | | | | |
| 70 | Unbekannt | Vasen | 1912 (drei Vasen)? | Hevesi 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 71 | Häfen | | | Kappf 1901 |
| Camilla Göbl | | | | |
| 72 | Ofenschirme | | 1912 (Ofenschirm)? | Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| Henriette Filtsch | | | | |
| 73 | Ofenschirme | | 1912 (Ofenschirm)? | Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| Adrienne von Pötting | | | | |
| 74 | Alte Dauchauerin | | 1912 | Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| Hedwig von Friedländer | | | | |
| 75 | Negerin | | | Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| 76 | Damenporträt | | | Hevesi 1901 |
| 77 | Mädchenporträt | Pastell | 1912 (Mädchenbildnis)? | Kappf 1901 |

| Hermina Laukotová | | | | |
|--|---------------------------------------|-------------|---------------------|---|
| 78 | Unbekannt | Radierungen | 1912 (Radierungen)? | Hevesi 1901; Illustriertes Wiener Extrablatt 13.01.1901; Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| Leo von Littrow | | | | |
| 79 | Küstenbild von Ragusa | | 1912 (Bei Ragusa)? | Kappf 1901 |
| Constanze von Münch-Bellinghausen | | | | |
| 80 | Blumenstücke/Crysanthenen | | 1912 | Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| Marie Ressel | | | | |
| 81 | Studienkopf | | 1912 (Studienkopf)? | Illustriertes Wiener Extrablatt 13.01.1901; Kappf 1901 |
| Mina Hoegl | | | | |
| 82 | Thierstück mit Fasanen und Jagdsachen | | 1912 (Thierstück)? | Kappf 1901; Neue Freie Presse 01.02.1901 |
| Olga von Boznańska | | | | |
| 83 | Porträt | | 1912 (Porträt)? | Hevesi 1901 |

B.2 Rekonstruierter Katalog 1902

| Nr. | Titel | Technik | Nochmal ausgestellt | Quellen |
|------------------------------|---|---------|-------------------------------------|--|
| Olga Wisinger-Florian | | | | |
| 1 | Lilien | | Linz 1902 | Levetus 1902; Wiener Abendpost 08.01.1902 |
| 2 | Buchenallee im Parke von Granfenegg | | | Neue Freie Presse 21.01.1902 |
| 3 | Herbstlandschaft | | Linz 1902 (Herbst)? | Wiener Abendpost 08.01.1902 |
| 4 | Landstraße mit Lokomotive/Pappelallee/ Pappelallee bei Regenwolken | | | Neue Freie Presse 21.01.1902; Vaterland 12.01.1902; Wiener Abendpost 08.01.1902 |
| 5 | Bei dem Bach | | | Levetus 1902 |
| 6 | Apfelbäume in Blossom | | | Levetus 1902 |
| 7 | Schwäne | | | Levetus 1902 |
| 8 | Bauernhaus | | | Levetus 1902 |
| 9 | Grüne Allee | | | Tagebuch Wisinger-Florian 31.12.1901 |
| 10 | Rosen | | | Tagebuch Wisinger-Florian 31.12.1901 |
| 11 | Unbekannt | | | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902 |
| 12 | Unbekannt | | | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902 |
| 13 | Unbekannt | | | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902 |
| Bertha von Tarnóczy | | | | |
| 14 | Fischerboote/Fischersegel bei Lovrana | | Linz 1902 (Fischerboote in Lovrana) | Wiener Abendpost 08.01.1902; Zuckermandl 1902 |
| 15 | Erntezeit | | Linz 1902 (Zur Erntezeit) | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902; Vaterland 12.01.1902; Wiener Abendpost 08.01.1902 |
| Marie Müller | | | | |
| 16 | Kopfstudie eines Mädchens | Pastell | Linz 1902 (Studienkopf)? | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902; Levetus 1902; Vaterland 12.01.1902; Wiener Fremdenblatt, 11.01.1902, zit. nach Johnson 1998, S. 104-105 |
| 17 | Porträt des Herrn Themistokles Metara | | | Vaterland 12.01.1902 |

| | | | | |
|--------------------------------|--|---------|--|---|
| 18 | Porträt einer jungen Dame im Profil/Blonde, junge Dame | Pastell | | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902; Vaterland 12.01.1902; Wiener Fremdenblatt, 11.01.1902, zit. nach Johnson 1998, S. 104-105 |
| 19 | Porträt von Ebner-Eschenbach | | | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902; Levetus 1902; Neue Freie Presse 21.01.1902; Vaterland 12.01.1902; Wiener Abendpost 08.01.1902; Wiener Fremdenblatt, 11.01.1902, zit. nach Johnson 1998, S. 104-105; Zuckerkandl 1902 |
| Eugenie Munk | | | | |
| 20 | Fischermädchen aus der Bretagne | | 1901 (Bretonische Mädchentypen), Linz 1902 (Netzflickerin), 1912 (Mädchen aus der Bretagne)? | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902 |
| 21 | Sitzendes Fräulein | | | Levetus 1902; Wiener Abendpost 08.01.1902 |
| 22 | Porträt der Mutter | | | Levetus 1902; Neues Frauenleben 01.1902; Wiener Abendpost 08.01.1902 |
| Marianne von Eschenburg | | | | |
| 23 | Tres gamins (drei Jungen) | | Linz 1902 (Pariser Studie)? | Levetus 1902; Wiener Abendpost 08.01.1902 |
| 24 | Porträt einer alten Dame | | | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902; Vaterland 12.01.1902 |
| 25 | Mehrere Kinderköpfchen, darunter der blonde Knabe (Nr. 78) | | | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902; Vaterland 12.01.1902 |
| Marie Egner | | | | |
| 26 | Truthahnstudie | | | Zuckerkandl 1902 |
| 27 | Oleander in der Sonne | | | Wiener Abendpost 08.01.1902 |
| 28 | blühende Obstbäume | | | Wiener Abendpost 08.01.1902 |
| 29 | Flieder | | | Neue Freie Presse 21.01.1902; Wiener Abendpost 08.01.1902 |
| 30 | Früchtestillleben mit Trauben | | | Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 36; Neue Freie Presse 21.01.1902 |
| Susanne Granitsch | | | | |
| 31 | Männerporträt/Alter Herr | Öl | Linz 1902 (Herrenporträt)? | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902; Neue Freie Presse 21.01.1902; Wiener Abendpost 08.01.1902 |

| | | | | |
|---------------------------------|------------------------------|----------------------------|--------------------------------------|--|
| 32 | Porträtskizze | | | Neues Frauenleben 01.1902 |
| 33 | Porträtskizze | | | Neues Frauenleben 01.1902 |
| Teresa Feodorowna Ries | | | | |
| 34 | Kindermaske | Ton (Terracotta), Farbe | | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902; Neues Frauenleben 01.1902; Wiener Abendpost 08.01.1902; Zuckerlandl 1902 |
| Hedwig von Friedländer | | | | |
| 35 | Mehrere Kinderporträts | | Linz 1902 (Studienkopf)? | Neues Frauenleben 01.1902; Vaterland 12.01.1902 |
| Ernestine von Kirchsberg | | | | |
| 36 | Unbekannt | | | Vaterland 12.01.1902 |
| 37 | Aprilstimmung | | | Neues Frauenleben 01.1902 |
| Josefine Swoboda | | | | |
| 38 | Graf Wurmbrand im Jagdkostüm | | | Levetus 1902; Vaterland 12.01.1902 |
| 39 | Damenporträt/Damenbildnis | Aquarell | Linz 1902 (Studienkopf)? | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902; Neue Freie Presse 21.01.1902; Vaterland 12.01.1902 |
| 40 | Damenporträt/Damenbildnis | Aquarell? | Linz 1902 (Studienkopf)? | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902; Vaterland 12.01.1902 |
| Marie Chalupek | | | | |
| 41 | Eine junge Pariserin | Aquarell | Linz 1902 | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902; Neues Frauenleben 01.1902; Wiener Abendpost 08.01.1902 |
| Olga von Boznańska | | | | |
| 42 | Unbekannt | Öl | Linz 1902 (Bretonne, Mädchenstudie)? | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902; Wiener Abendpost 08.01.1902; Wiener Fremdenblatt, 11.01.1902, zit. nach Johnson 1998, S. 104-105 |
| Julie Wolfthorn | | | | |
| 43 | Hexchen | | Linz 1902 | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902; Neue Freie Presse 21.01.1902; Wiener Abendpost 08.01.1902; Wiener Fremdenblatt, 11.01.1902, zit. nach Johnson 1998, S. 104-105 |
| 44 | Herbst/Herbstabend | | Linz 1902 | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902; Neue Freie Presse 21.01.1902; Wiener Abendpost 08.01.1902; Wiener Fremdenblatt, 11.01.1902, zit. nach Johnson 1998, S. 104-105 |

| | | | | |
|-------------------------------|---|-----------|---|--|
| Margarete von Kurowski | | | | |
| 45 | Mutterliebe | | Linz 1902 (Mutter und Kind)? | Vaterland 12.01.1902; Wiener Fremdenblatt, 11.01.1902, zit. nach Johnson 1998, S. 104-105 |
| Anna Plischke | | | | |
| 46 | Fächer | | | Tagebuch Wisinger-Florian 04.01.1902; Vaterland 12.01.1902 |
| Maria Lübbes | | | | |
| 47 | Unbekannt | | | Arbeiter-Zeitung 05.01.1902; Wiener Fremdenblatt, 11.01.1902, zit. nach Johnson 1998, S. 104-105 |
| Hermine Munsch | | | | |
| 48 | Unbekannt | | | Vaterland 12.01.1902 |
| Melanie von Horsetzky | | | | |
| 49 | Unbekannt | | | Neues Frauenleben 01.1902 |
| Marie Arnsburg | | | | |
| 50 | Landschaften | Aquarell | Linz 1902 (Torbole)? | Neues Frauenleben 01.1902; Wiener Abendpost 08.01.1902 |
| Hermine von Janda | | | | |
| 51 | Unbekannt | Zeichnung | | Tagebuch Wisinger-Florian 10.01.1902 |
| 52 | Figaro-Haus | Aquarell | | Levetus 1902 |
| 53 | Flüchtiger Blick auf Aschbach an der Donau | Kohle | Linz 1902 (Alter Hof in Aschach a. d. Donau), 1904 (An der Aschbach)? | Levetus 1902 |
| Klara Walther | | | | |
| 54 | Rast | | Linz 1902 | Levetus 1902; Wiener Abendpost 08.01.1902; Wiener Fremdenblatt, 11.01.1902, zit. nach Johnson 1998, S. 104-105 |
| Marianne Stokes | | | | |
| 55 | Kleines Frauenköpflein in holländischer Haube | | | Tagebuch Wisinger-Florian 04.01.1902; Wiener Abendpost 08.01.1902; Wiener Fremdenblatt, 11.01.1902, zit. nach Johnson 1998, S. 104-105 |
| Hermína Laukotová | | | | |
| 56 | Lilien neben besonnener Bank | | Linz 1902 (Aus einem Landgärtchen)? | Wiener Abendpost 08.01.1902 |

| | | | | |
|--|--------------------------------|--|--|---|
| Camilla Göbl | | | | |
| 57 | Herbststück | | Linz 1902 (Aus einem Parke in Dornbach)? | Wiener Abendpost 08.01.1902 |
| Leo von Littrow | | | | |
| 58 | Marinen von Abbazia | | | Wiener Abendpost 08.01.1902 |
| Adrienne von Pötting | | | | |
| 59 | Herrenbildnis auf grünem Grund | | | Wiener Abendpost 08.01.1902 |
| Constanze von Münch-Bellinghausen | | | | |
| 60 | Zwei Herzen und ein Gedanke | | Linz 1902 (Mohnblumen)? | Wiener Abendpost 08.01.1902 |
| Emilie Shanks | | | | |
| 61 | Unbekannt | | Linz 1902 (Seifenblasen)? | Wiener Fremdenblatt, 11.01.1902, zit. nach Johnson 1998, S. 104-105 |

C Katalog der Ausstellung von 1902 in Linz

| Nr. | Titel | Technik | Preis | Nochmal ausgestellt |
|--------------------------------|-------------------------|----------|--------|---|
| Marie Egner | | | | |
| 1 | Enten-jour | | 200 K | 1912 |
| 2 | Was am Wege wächst | | 600 K | 1912 |
| 3a | Das alte Stadtl | | 500 K | 1901/1912 (Altes Städtchen)? |
| 3b | Stadttthor in Meersburg | | 500 K | 1901/1912 (Meersburg)? |
| Marianne von Eschenburg | | | | |
| 4 | Pariser Studie | Pastell | 500 K | 1902 (Tres gamins)? |
| 5 | Weiblicher Studienkopf | Pastell? | 250 K | 1902 (Pastellbildnisse)? |
| 6 | Bildnisstudie | Pastell? | 150 K | 1902 (Pastellbildnisse)? |
| 7 | Fruchtstück | | 120 K | |
| Susanne Granitsch | | | | |
| 8 | Madonna | | 1200 K | 1912 (Matri honorem)? |
| 9 | Herrenporträt | | | 1902 (Männerporträt/Alter Herr)? |
| Marie Müller | | | | |
| 10 | Andacht | | 1600 K | |
| 11 | Studienkopf | | 600 K | 1902 (Porträt einer jungen Dame im Profil/Blonde, junge Dame)? |
| 12 | Studienkopf | | 400 K | 1901/1912 (Studienkopf/Mädchen mit aufgelöstem Haar)? |
| Eugenie Munk | | | | |
| 13 | Porträt | | | 1901 |
| 14 | Netzflickerin | | | 1901 (Bretonische Mädchentypen), 1902 (Fischermädchen aus der Bretagne), 1912 (Mädchen aus der Bretagne)? |
| Olga Wisinger-Florian | | | | |
| 15 | Krautfeld | | 3600 K | 1902 (Felder)? |
| 16 | Lilien | | 2400 K | 1902 |

| | | | | |
|-------------------------------|----------------------------------|-----------|--------------|---|
| 17 | Mohn | | 1600 K | 1902 (Felder und Blumen)? |
| 18 | Abend | | | 1901/1912 (Abendsonne)? |
| 19 | Herbst | | | 1902 (Herbstlandschaft)? |
| Bertha von Tarnóczy | | | | |
| 20 | Fischerboote in Lovrana | | 500 K | 1902 (Fischerboote/Fischersegel bei Lovrana)? |
| 21 | Ein Sonnenblick | | 500 K | |
| 22 | Aschach a. d. Donau | | 120 K | |
| 23 | Zur Erntezeit | | 800 K | 1902 (Erntezeit)? |
| 24 | Motiv bei Auhof | | 500 K | |
| Marie Arnsburg | | | | |
| 25 | Torbole | | 150 K | 1902 (Landschaften)? |
| Olga von Boznańska | | | | |
| 26 | Bretone | | 800 K | 1902 (Ölwischungen)? |
| 27 | Mädchenstudie | | 600 K | 1902 (Ölwischungen)? |
| Marie Chalupek | | | | |
| 28 | Aquarell-Porträt | Aquarell | Privatbesitz | 1902 |
| 29 | Ex libris | | 160 K | |
| Henriette Filtsch | | | | |
| 30 | Schmetterlinge | | 900 K | |
| Hedwig von Friedländer | | | | |
| 31 | Studienkopf | | 600 K | 1902 (Kinderporträts)? |
| Camilla Göbl | | | | |
| 32 | Aus einem Parke in Dornbach | | 200 K | 1902 (Herbststück)? |
| Hermine von Janda | | | | |
| 33 | Ottensheim | Aquarell | 60 K | |
| 34 | Alter Hof in Aschach a. d. Donau | Kohle | 200 K | 1902 (Flüchtiger Blick auf Aschach), 1904 (An der Aschach)? |
| 35 | Blütenbaum | | 300 K | 1901/1912 (Frühling), 1906 (Zur Blütezeit)? |
| Friederike von Koch | | | | |
| 36 | Chaumière | Radierung | 50 K | |

| | | | | |
|--|-------------------------|-----------|--------|--|
| 37 | Pegasus | Radierung | 30 K | |
| 38 | Poggio Imperiale | | 40 K | |
| Marie Ertl | | | | |
| 39 | Im Mühlthal | | 500 K | |
| Margarete von Kurowski | | | | |
| 40 | Mutter und Kind | | 440 K | 1902 (Mutterliebe)? |
| Leo von Littrow | | | | |
| 41 | Molo in Arbe | | 300 K | |
| 42 | Draga am Guarnero | | 500 K | |
| Hermína Laukotová | | | | |
| 43 | Marienkäferl | | | |
| 44 | Aus dämm'riger Schlucht | | 250 K | |
| 45 | Aus einem Landgärtchen | | 200 K | 1902 (Lilien neben neben besonnter Bank)? |
| Hermine Munsch | | | | |
| 46 | Herrenporträt | | | |
| Constanze von Münch-Bellinghausen | | | | |
| 47 | Mohnblumen | Aquarell | 650 K | 1902 (Zwei Herzen und ein Gedanke (Blumen))? |
| Emilie Shanks | | | | |
| 48 | Seifenblasen | | 800 K | 1902 (ohne Titel)? |
| Josefine Swoboda | | | | |
| 49 | Studienkopf | | 600 K | 1902 (Damenbildnis/Damenporträt)? |
| Klara Walther | | | | |
| 50 | Rast | | 2000 K | 1902 |
| Julie Wolfthorn | | | | |
| 51 | Hexchen | | 600 K | 1902 |
| 52 | Herbstabend | | 1800 K | 1902 |

D Statistische Auswertung der verwendeten Techniken

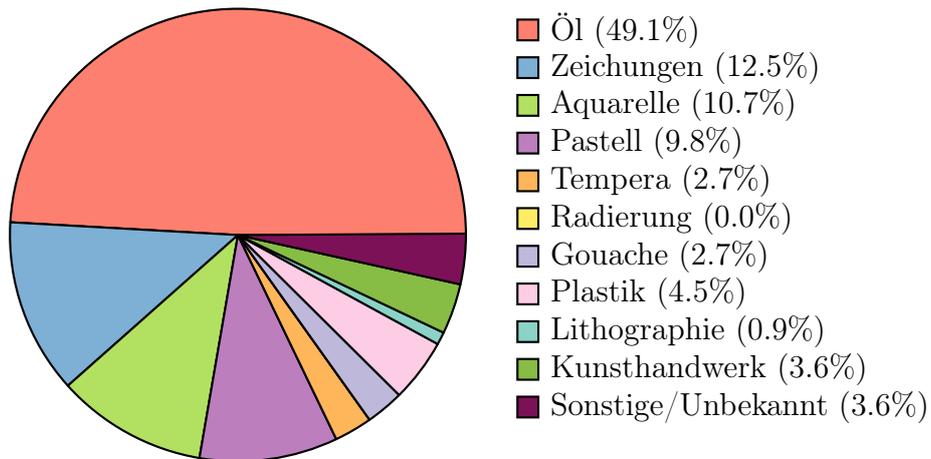


Abbildung 161: 1904

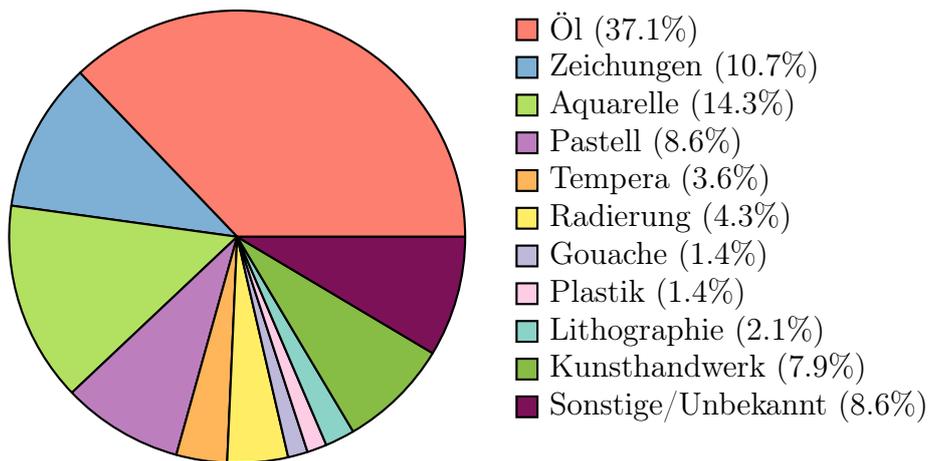


Abbildung 162: 1906

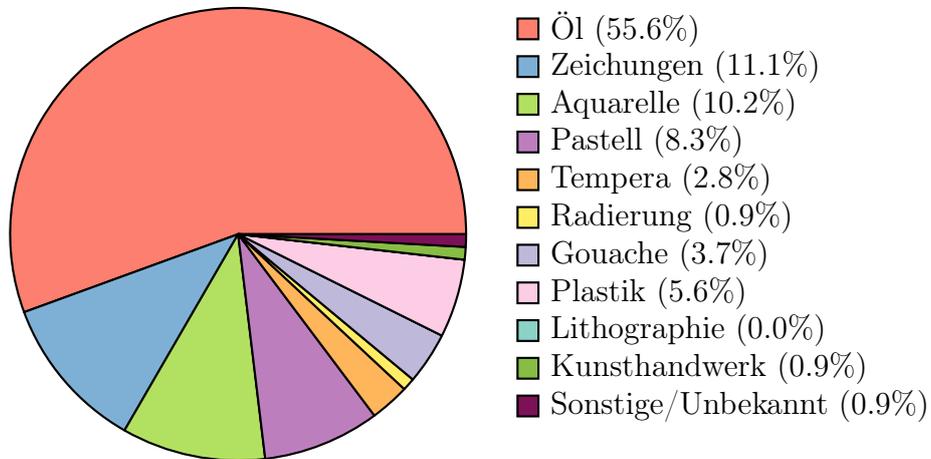


Abbildung 163: 1909

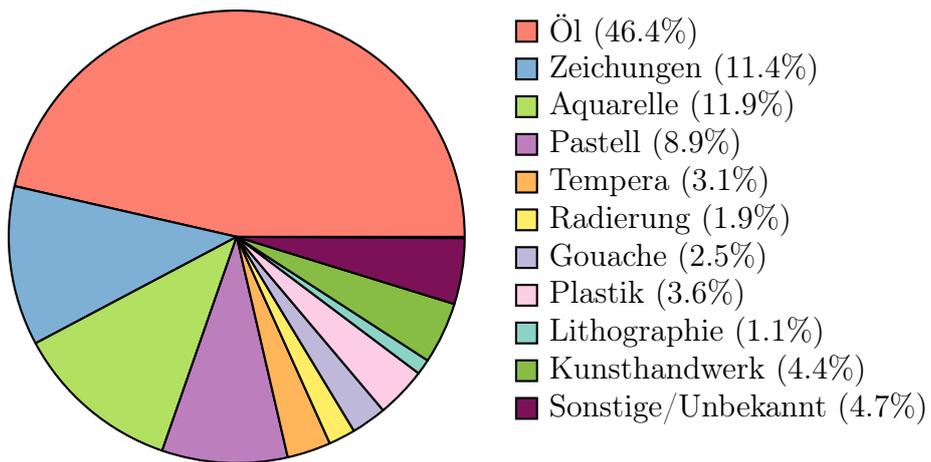


Abbildung 164: 1904, 1906, 1909

Abbildungsnachweis

| | | |
|----|--|-----|
| 1 | Kat. Ausst. Oberösterreichischer Kunstverein 1902 | 109 |
| 2 | Gamper 2014, S. 95 | 110 |
| 3 | Ariadne 2023, ÖNB 431190-D.Neu-Alb | 110 |
| 4 | Weninger 1991, S. 45, Abb. 18 | 111 |
| 5 | Belvedere, Sammlung Online | 111 |
| 6 | Belvedere, Sammlung Online | 111 |
| 7 | Belvedere, Sammlung Online | 112 |
| 8 | Belvedere, Sammlung Online | 112 |
| 9 | Landessammlungen Niederösterreich, Landessammlungen Online | 112 |
| 10 | Hussl-Hörmann/Wipplinger, S. 137 | 113 |
| 11 | Giese 2018a, S. 356, Abb. 142 | 113 |
| 12 | Leopoldmuseum, Online Sammlung | 113 |
| 13 | Giese 2019, S. 13 | 114 |
| 14 | Giese 2019, S. 16 | 114 |
| 15 | Giese 2018a, S. 340, Abb. 113 | 114 |
| 16 | Giese 2018a, S. 359, Abb. 147 | 115 |
| 17 | Christa Zaat, Facebook, Female Artists in History | 115 |
| 18 | Christa Zaat, Facebook, Female Artists in History | 115 |
| 19 | Hussl-Hörmann/Wipplinger, S. 126 und 127 | 116 |
| 20 | Hussl-Hörmann/Wipplinger, S. 121 | 116 |
| 21 | Schebesta/Grimschitz 1962, Abb. 51 | 116 |
| 22 | Giese 2018a, S. 362, Abb. 154 | 117 |
| 23 | Schebesta/Grimschitz 1962, Abb. 50 | 117 |
| 24 | Giese 2018a, S. 354, Abb. 138 | 117 |
| 25 | Christa Zaat, Facebook, Female Artists in History | 118 |
| 26 | Giese 2018a, S. 350, Abb. 131 | 118 |
| 27 | Hussl-Hörmann/Wipplinger, S. 29, Abb. 7 | 118 |
| 28 | Giese 2018a, S. 346, Abb. 124 | 119 |
| 29 | Giese 2018a, S. 347, Abb. 125 | 119 |
| 30 | Giese 2018a, S. 363, Abb. 155 | 119 |
| 31 | Giese 2018a, S. 365, Abb. 159 | 120 |
| 32 | Giese 2018a, S. 363, Abb. 156 | 120 |
| 33 | Giese 2018b, S. 36 | 120 |
| 34 | Hussl-Hörmann/Wipplinger, S. 114 | 121 |
| 35 | Giese 2018a, S. 366, Abb. 160 | 121 |
| 36 | Giese 2018a, S. 368, Abb. 164 | 121 |

| | | |
|----|---|-----|
| 37 | Giese 2018a, S. 358, Abb. 145 | 122 |
| 38 | Giese 2018a, S. 367, Abb. 162 | 122 |
| 39 | Giese 2018a, S. 358, Abb. 146 | 122 |
| 40 | Giese 2018a, S. 369, Abb. 166 | 123 |
| 41 | Ariadne 2023, Wienmuseum, Inv.-Nr. 51368 (CCBY 4.0) | 124 |
| 42 | Belvedere, Sammlung Online | 124 |
| 43 | Website Dorotheum GmbH & Co KG | 124 |
| 44 | Website Artnet Worldwide Corporation | 125 |
| 45 | Website Artnet Worldwide Corporation | 125 |
| 46 | Website Dorotheum GmbH & Co KG | 125 |
| 47 | Zemen 2003, Abb. 56 | 126 |
| 48 | Wien Museum, Online Sammlung | 126 |
| 49 | Zemen 2003, Abb. 46 | 126 |
| 50 | Zemen 2003, Abb. 47 | 127 |
| 51 | Website Artnet Worldwide Corporation | 127 |
| 52 | Website Dorotheum GmbH & Co KG | 127 |
| 53 | Wien Museum, Online Sammlung | 128 |
| 54 | Zemen 2003, Abb. 57 | 128 |
| 55 | Zemen 2003, Abb. 55 | 128 |
| 56 | Zemen 2003, Abb. 54 | 129 |
| 57 | Zemen 2003, Abb. 58 | 129 |
| 58 | Zemen 2003, Abb. 39 | 129 |
| 59 | Zemen 2003, Abb. 38 | 130 |
| 60 | Zemen 2003, Abb. 40 | 130 |
| 61 | Zemen 2003, Abb. 41 | 131 |
| 62 | Ariadne 2023, ÖNB/Bildarchiv 448814-B | 132 |
| 63 | Suppan/Feuchtmüller 1993, Abb. 34 | 132 |
| 64 | Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 339, Abb. 537 | 132 |
| 65 | Belvedere, Sammlung Online | 133 |
| 66 | Belvedere, Sammlung Online | 133 |
| 67 | Website Giese & Schweiger Kunsthandel | 133 |
| 68 | Suppan/Tromayer 1981, S. 121, Abb. 26 | 134 |
| 69 | Suppan/Tromayer 1981, S. 120, Abb. 25 | 134 |
| 70 | Suppan/Feuchtmüller 1993, Abb. 55 | 134 |
| 71 | Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 341, Abb. 558 | 135 |
| 72 | Suppan/Feuchtmüller 1993, Abb. 54 | 135 |
| 73 | Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 341, Abb. 560 | 135 |
| 74 | Weninger 1991, Abb. 49 | 136 |

| | | |
|-----|--|-----|
| 75 | Suppan/Tromayer 1981, S. 129, Abb. 34 | 136 |
| 76 | Suppan/Feuchtmüller 1993, Abb. 42 | 136 |
| 77 | Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 316, Abb. 308 | 137 |
| 78 | Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 334, Abb. 490 | 137 |
| 79 | Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 335, Abb. 491 | 137 |
| 80 | Suppan/Tromayer 1981, S. 128, Abb. 33 | 138 |
| 81 | Suppan/Feuchtmüller 1993, Abb. 50 | 138 |
| 82 | Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 336, Abb. 502 | 138 |
| 83 | Suppan/Feuchtmüller 1993, S. 331, Abb. 460 | 139 |
| 84 | Jesina 2006, S. 28 | 139 |
| 85 | Suppan/Feuchtmüller 1993, Abb. 41 | 139 |
| 86 | Kolleritsch 1979, Abb. 73 | 140 |
| 87 | Kolleritsch 1979, Abb. 96 | 140 |
| 88 | Suppan/Feuchtmüller 1993, Abb. 80 | 140 |
| 89 | Suppan/Feuchtmüller 1993, Abb. 58 | 141 |
| 90 | Jesina 2006, S. 43 | 141 |
| 91 | Jesina 2006, S. 42 | 141 |
| 92 | Website Dorotheum GmbH & Co KG | 142 |
| 93 | Nachlass Purtscher von Eschenburg, Skizzenbuch II. | 142 |
| 94 | Nachlass Purtscher von Eschenburg, Skizzenbuch II. | 142 |
| 95 | Nachlass Purtscher von Eschenburg, Skizzenbuch I. | 143 |
| 96 | Nachlass Purtscher von Eschenburg, Skizzenbuch I. | 143 |
| 97 | Nachlass Purtscher von Eschenburg, Skizzenbuch II. | 143 |
| 98 | Ariadne 2023, ÖNB/Bildarchiv Pf7316:B(1) | 144 |
| 99 | Wien Museum, Inv.-Nr. 56522 | 144 |
| 100 | Ariadne 2023, ÖNB/Bildarchiv Pf3759:E(3) | 144 |
| 101 | Wien Museum, Inv.-Nr. 40290 | 145 |
| 102 | Belvedere, Sammlung Online | 145 |
| 103 | Belvedere, Sammlung Online | 145 |
| 104 | Albertina, Sammlungen Online | 146 |
| 105 | Albertina, Sammlungen Online | 146 |
| 106 | Belvedere, Sammlung Online | 147 |
| 107 | Die Kunst für Alle 15.06.1904, S. 427 | 147 |
| 108 | Schwartz 1903, S. 79 | 147 |
| 109 | Kat. Ausst. Kunst der Frau, Abbildungsteil | 148 |
| 110 | Belvedere, Sammlung Online | 148 |
| 111 | Albertina, Sammlungen Online | 148 |
| 112 | Wien Museum, Online Sammlung | 149 |

| | | |
|-----|---|-----|
| 113 | Peter Haas, Wikipedia, CC BY-SA 3.0, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Susanne_Granitsch | 149 |
| 114 | Website Artnet Worldwide Corporation | 149 |
| 115 | Belvedere, Sammlung Online | 150 |
| 116 | Website 1stDibs.com | 150 |
| 117 | Wien Museum, Inv.-Nr. 93661/29 | 150 |
| 118 | Wien Museum, Inv.-Nr. 93661/41 | 151 |
| 119 | Wien Museum, Inv.-Nr. 93661/85 | 151 |
| 120 | Wien Museum, Inv.-Nr. 93661/65 | 151 |
| 121 | Wien Museum, Inv.-Nr. 58869 | 152 |
| 122 | Wien Museum, Inv.-Nr. 93659 | 152 |
| 123 | Belvedere, Sammlung Online | 152 |
| 124 | Belvedere, Sammlung Online | 153 |
| 125 | Albertina, Sammlungen Online | 153 |
| 126 | Belvedere, Sammlung Online | 154 |
| 127 | Christa Zaat, Facebook, Female Artists in History | 154 |
| 128 | Stadtmuseum Nordico, Inv.-Nr. G 11107 | 154 |
| 129 | Stadtmuseum Nordico, Inv.-Nr. G 12061 | 155 |
| 130 | Linzer Tages-Post 25.12.1898, S. 9 | 155 |
| 131 | Website Dorotheum GmbH & Co KG | 155 |
| 132 | Website Dorotheum GmbH & Co KG | 156 |
| 133 | Website Artnet Worldwide Corporation | 156 |
| 134 | Website Artnet Worldwide Corporation | 156 |
| 135 | Website Artnet Worldwide Corporation | 157 |
| 136 | Schmidt 2021, Deckblatt | 158 |
| 137 | Schmidt 2021, S. 116 | 158 |
| 138 | Schmidt 2021, S. 115 | 158 |
| 139 | Schmidt 2021, S. 122 | 159 |
| 140 | Schmidt 2021, S. 118 | 159 |
| 141 | Schmidt 2021, S. 127 | 159 |
| 142 | Schmidt 2021, S. 133 | 160 |
| 143 | Schmidt 2021, S. 122 | 160 |
| 144 | Schmidt 2021, S. 117 | 160 |
| 145 | Schmidt 2021, S. 118 | 161 |
| 146 | Holme 1906, D 55 | 162 |
| 147 | Holme 1906, D 56 | 162 |
| 148 | Albertina, Sammlungen Online | 162 |
| 149 | Albertina, Sammlungen Online | 163 |

| | | |
|-----|--|-----|
| 150 | Albertina, Sammlungen Online | 163 |
| 151 | Albertina, Sammlungen Online | 163 |
| 152 | Käthe Kollwitz Museum Köln, Die Kölner Kollwitz Sammlung | 164 |
| 153 | Käthe Kollwitz Museum Köln, Die Kölner Kollwitz Sammlung | 164 |
| 154 | Albertina, Sammlungen Online | 164 |
| 155 | MA 37 Gebietsgruppe Ost | 165 |
| 156 | MA 37 Gebietsgruppe Ost | 166 |
| 157 | MA 37 Gebietsgruppe Ost | 167 |
| 158 | MA 37 Gebietsgruppe Ost | 168 |
| 159 | Heller 1906, S. 38 | 169 |
| 160 | Heller 1906, S. 58 | 169 |

Literaturverzeichnis

Aichelburg 2003

Wladimir Aichelburg, Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001, in: Michael Martischinig (Hg.), Monographien zur Kunst Österreichs im zwanzigsten Jahrhundert. Die Künstlergenossenschaft und ihre Rivalen Secession und Hagenbund, Bd. 1, Wien 2003.

Aigner 2019

Silvie Aigner, Bildhauerinnen der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit, in: Stella Rollig/Sabine Fellner (Hgg.), Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900-1938 (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2019), Wien 2019.

Baumgartner 2015

Marianne Baumgartner, Der Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien (1885–1938), Wien/Köln/Weimar 2015.

Behling/Manigold 2000

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

Bina 2022

Andrea Bina, Die ereignisreiche Lebensgeschichte der Künstlerin Agathe Schwabenau. Stadtgeschichtliche Spurensuche in und um Kleinmünchen, in: Andrea Bina/Sabine Fellner (Hgg.), Auftritt der Frauen. Künstlerinnen in Linz 1851-1950 (Kat. Ausst., Stadtmuseum Nordico, Linz 2022), Linz 2022, S. 67-75.

Bina/Fellner 2022

Andrea Bina/Sabine Fellner (Hgg.), Auftritt der Frauen. Künstlerinnen in Linz 1851-1950 (Kat. Ausst., Stadtmuseum Nordico, Linz 2022), Linz 2022.

Brandow-Faller 2010

Megan Marie Brandow-Faller, An art of their own reinventing Frauenkunst in the female academies and artist leagues of late-imperial and first republic Austria, 1900-1930, Washington D.C. 2010.

Brendinger 2011

Marie-Sophie Brendinger, Die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs. Studien zu ihrer Rolle in Kunst- und Frauengeschichte Europas (Diplomarbeit), Wien 2011.

Brugger 1999

Ingrid Brugger (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute (Kat. Ausst. Kunstforum, Wien 1999/2000), Wien 1999.

Dahm-Rihs 1995

Agatha Dahm-Rihs, Das Stilleben im Werk Marie Egners (Masterarbeit), Wien 1995.

Danzer 2020a

Gudrun Danzer (Hg.), Ladies First! Künstlerinnen in und aus der Steiermark 1850-1950 (Kat. Ausst., Neue Galerie, Graz 2020/2021), Graz 2020.

Danzer 2020b

Gudrun Danzer, 63 Künstlerinnen aus der Steiermark – ihr Umfeld, ihre Möglichkeiten, ihre Karrieren, in: Gudrun Danzer (Hg.): Ladies First! Künstlerinnen in und aus der Steiermark 1850-1950 (Kat. Ausst., Neue Galerie, Graz 2020/2021), Graz 2020, S. 44-61.

Deseyve 2005

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

Diewald/Schweighofer 2002

Sigrid Diewald/Bettina Schweighofer, Betrachtungen zur Ausstellungssituation in Wien um 1900. Zur Vermittlung avantgardistischer Strömungen in der bildenden Kunst, in: Newsletter Moderne. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900, Nr. 1, 5. Jahrgang, Graz 2002, S. 27-30.

Dollen 2000

Ingrid von der Dollen, Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der “verschollenen Generation“, München 2000.

Doppler 2000

Elke Doppler (Hg.), Blickwechsel und Einblick. Künstlerinnen in Österreich. Aus der Sammlung des Historischen Museum der Stadt Wien (Kat. Ausst. Hermesvilla, Wien 2000), Wien 2000.

Doser 1989

Barbara Doser, Die Frau als Künstlerin – widernatürlich und „Typus der Minderheit“ innerhalb des weiblichen Geschlechts?, in: Reingard Witzmann (Hg.), Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900 (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990), Wien 1989, S. 101-107.

Ecker 2001

Berthold Ecker, Zwischen Internationalität und Heimatkunst – Künstlerische Orientierung im Oberösterreichischen Kunstverein bis zum Zweiten Weltkrieg, in: Langesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum und dem Oberösterreichischen Kunstverein (Hgg.), 150 Jahre Oberösterreichischer Kunstverein 1851-2001, Linz 2001, S. 43-71.

Fellner 2016

Sabine Fellner, „Schade, daß sie in dem Wahne lebt, Männerarbeit tun zu wollen, dafür ist sie nicht geboren“ – Teresa Feodorowna Ries, in: Sabine Fellner/Andrea Winkelbauer (Hgg.),

Die bessere Hälfte – Jüdische Künstlerinnen bis 1938 (Kats. Ausst. Jüdisches Museum Wien, Wien 2016), Wien 2016. S. 35-41.

Fellner 2020

Sabine Fellner, Künstlerinnen in Wien und ihr Beitrag zur Moderne, in: Gudrun Danzer (Hg.), Ladies First! Künstlerinnen in und aus der Steiermark 1850-1950 (Kat. Ausst., Neue Galerie, Graz 2020/2021), Graz 2020, S. 34-39.

Fellner 2022

Sabine Fellner, Auftritt der Frauen. Künstlerinnen in Linz 1851-1950, in: Andrea Bina/Sabine Fellner (Hgg.), Auftritt der Frauen. Künstlerinnen in Linz 1851-1950 (Kat. Ausst., Stadtmuseum Nordico, Linz 2022), Linz 2022, S. 45-53.

Forsthuber 1989

Sabine Forsthuber, Zwischen Selbstverwaltung und Vermarktung. Die Kunst der Wiener Frauen im Ausstellungsbetrieb der 1. Republik, in: Ines Lindner/Sigrid Schade/Silke Wenk/Gabriele Werner (Hgg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 131-147.

Fraueneder 1994

Hildegard Fraueneder, Weiblichkeit und Kunst. Künstlerinnen im Salzburger Kunstverein: 1868-1945, in: Salzburger Kunstverein (Hg.), 150 Jahre Salzburger Kunstverein (Kat. Ausst., Salzburger Kunstverein, Salzburg 1994/1995), Salzburg 1994, S. 78-113.

Galjer 2020

Jasna Galjer, The foreign designer Antoinette Krasnik and the Wiener Moderne, Zagreb 2020.

Gamper 2014

Verena Gamper, Zwischen Profilierung und Pragmatismus: Zur Ausstellungspolitik des Hagenbundes, in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hgg.), Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne 1900 bis 1938 (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2014/2015), Wien 2014, S. 95-101.

Giese 2018a

Alexander Koloman Giese, Olga Wisinger-Florian. Leben und Werk. Vom Poetischen Realismus zum Farbexpressionismus, Wien 2018.

Giese 2018b

Alexander Giese, „... mit den Blumen keinen Concurrenten.“ Olga Wisinger-Florians Feldblumenbilder, in: Stella Rollig/Rolf H. Johannsen (Hgg.), Sag's durch die Blume! Wiener Blumenmalerei von Waldmüller bis Klimt, München 2018.

Giese 2019

Giese & Schweiger 2019 – Kunsthandlung Giese & Schweiger (Hg.), Olga Wisinger-Florian (1844-1926). Zwölf ausgewählte Werke, Wien 2019.

Gottsmann 2017

Andreas Gottsmann (Hg.), Staatskunst oder Kulturstaat? Staatliche Kunstpolitik in Österreich 1848-1918, Schriftenreihe des Österreichischen Historischen Instituts in Rom, Bd. 1, Wien/Köln/Weimar 2017.

Habsburg/Krameritsch/Leśniak 2019

Valerie Habsburg/Jakob Krameritsch/Anka Leśniak, Das Professorenkollegium lehnt die Zulassung von Frauen zum Studium ab. Die Bildhauerin Teresa Feodorowna Ries als Privatschülerin von Edmund Hellmer, in: Simone Bader/Katharina Hölz/Jakob Krameritsch/Fabian Leitgeb/Emanuel Mauthe/Florian Mayr/ Bianco Phos (Hgg.), Speziialschule. Zur Geschichte des Bildhauergebäudes der Akademie der bildenden Künste Wien, Wien 2019, S. 110-128.

Hack 2004

Ulrike Hack, Linzer Stadtführerin. Frauengeschichtliche Stadtrundgänge, Linz 2004.

Hansen 2002

Dorothee Hansen, „Preistreiberei“ oder „Brotkorbinteressen“? Kunsthandel, Preise und der Künstlerstreit 1911, in: Wulf Herzogenrath/Dorothee Hansen (Hgg.), Van Gogh: Felder. Das Mohnfeld und der Künstlerstreit (Kat. Ausst., Kunsthalle Bremen, Bremen 2002/2003) Bremen 2002, S. 186-203.

Hauch 2009

Gabriella Hauch, „Arbeit, Recht und Sittlichkeit“. Die Frauenbewegung als politische Bewegung 1848 – 1918, in: Gabriella Hauch (Hg.), Frauen bewegen Politik. Österreich 1848-1938. Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung, Bd. 10, Innsbruck 2009.

Hausen 1976

Karin Hausen, Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze (Hg.), Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Stuttgart 1976.

Heilingbrunner 2001a

Susanne Heilingbrunner, Die Vereinsgeschichte des Oberösterreichischen Kunstvereins von 1851 bis 2001, in: Langesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum und dem Oberösterreichischen Kunstverein (Hgg.), 150 Jahre Oberösterreichischer Kunstverein 1851-2001, Linz 2001, S. 107-145.

Heilingbrunner 2001b

Susanne Heilingbrunner, Künstlerbiographien, in: Langesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum und dem Oberösterreichischen Kunstverein (Hgg.), 150 Jahre Oberösterreichischer Kunstverein 1851-2001, Linz 2001, S. 147-166.

Helpersdorfer 1989

Irmgard Helpersdorfer, Die Wiener Frauenvereine und ihre Publikationsorgane 1860-1920, in:

Reingard Witzmann (Hg.), Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900 (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990), Wien 1989, S. 43-52.

Holaus 1999

Bärbel Holaus, Olga Wisinger-Florian (1844-1926). Arrangement mit dem „Männlichen in der Kunst“, in: Ingrid Brugger (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute (Kat. Ausst. Kunstforum, Wien 1999/2000), Wien 1999, S. 84-103.

Hussl-Hörmann/Wipplinger

Marianne Hussl-Hörmann/Hans-Peter Wipplinger (Hgg.), Olga Wisinger-Florian – Flower Power der Moderne, Köln 2019.

Hülmbauer 1992

Elisabeth Hülmbauer, Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, A-E, Wien 1992.

Jesina 2006

Claus Jesina (Hg.), Marie Egner (Kat. Ausst. Galerie 16, Galerie Jesina, Wien 2006), Wien 2006.

Jesse 2014

Kerstin Jesse, „Außerordentliche“ Frauen im Hagenbund. Künstlerinnen und ihre Netzwerke, in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hgg.), Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne 1900 bis 1938 (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2014/2015), Wien 2014, S. 357-366.

Jetter 2019a

Nuria Jetter, Dora Hitz (1856 Altdorf bei Nürnberg – 1924 Berlin), in: Yvette Deseyve/Ralph Gleis (Hgg.), Kampf um Sichtbarkeit. Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1919, Berlin 2019, S. 138-139.

Jetter 2019b

Nuria Jetter, Käthe Kollwitz (1867 Königsberg – 1945 Moritzburg bei Dresden)), in: Yvette Deseyve/Ralph Gleis (Hgg.), Kampf um Sichtbarkeit. Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1919, Berlin 2019, S. 141-142.

Johnson 1997

Julie Marie Johnson, Schminke und Frauenkunst. Konstruktionen weiblicher Ästhetik um die Ausstellung „Die Kunst der Frau“, 1910, in: Emil Brix/Lisa Fischer (Hgg.), Die Frauen der Wiener Moderne, Wien 1997, S. 167-178.

Johnson 1998

Julie Marie Johnson, *The Art of the Woman. Woman's Art Exhibitions in fin-de-siècle Vienna*, Chicago 1998.

Johnson 2012

Julie Marie Johnson, *The memory factory: the forgotten women artists of Vienna 1900*, West Lafayette 2012.

Kassal-Mikula 1985

Renata Kassal-Mikula, *Wiener Malerinnen*, in: Tino Erben (Hg.), *Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit 1848-1920* (Kat. Ausst., Hermesvilla, Wien 1985), Wien 1985, S. 78-85.

Kolleritsch 1979

Hildegard Kolleritsch, *Marie Egner 1850-1940. Landschaften, Blumenbilder* (Kat. Ausst., Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1979), Graz 1979.

Korotin 2016

Ilse Korotin (Hg.), *biografiA. Lexikon österreichischer Frauen*, Bd. 1-4, Wien/Köln/Weimar 2016.

Lackner 2017

Rudolfine Lackner, *Für die lange Revolution! Die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs 1910-1985 und der Verband bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen Wiener Frauenkunst 1926-1938/1946-1956. Eine Re-/Konstruktion*, Wien 2017.

Langesgalerie Linz/Oberösterreichischer Kunstverein 2001

Langesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum und dem Oberösterreichischen Kunstverein (Hgg.), *150 Jahre Oberösterreichischer Kunstverein 1851-2001*, Linz 2001.

Matulla 1978

O. Matulla, *Myrbach von Rheinfeld Felician Frh.*, in: *Österreichische Akademie der Wissenschaften* (Hg.), *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Bd. VII., Wien 1978.

Nagl 2001

Michaela Nagl, *Künstlerinnen im Oberösterreichischen Kunstverein*, in: *Langesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum und dem Oberösterreichischen Kunstverein* (Hgg.), *150 Jahre Oberösterreichischer Kunstverein 1851-2001*, Linz 2001, S. 9-42.

Nagl 2022

Michaela Nagl, *Agathe Schwabenau (1857-1950), Malerin*, in: Andrea Bina/Sabine Fellner (Hgg.), *Auftritt der Frauen. Künstlerinnen in Linz 1851-1950* (Kat. Ausst., Stadtmuseum Nordico, Linz 2022), Linz 2022, S. 101-109.

Natter 2003

Tobias G. Natter, Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne (Kat. Ausst., Jüdisches Museum der Stadt Wien, Wien 2003/2004), Wien 2003.

Natter 2006

Tobias G. Natter (Hg.), Die Tafelrunde. Egon Schiele und sein Kreis (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2006), Wien 2006.

Peer 2014

Peter Peer, Marie Egner (1850 Radkersburg – 1940 Wien), in: Agnes Husslein-Arco/Stephan Koja (Hgg.), Im Lichte Monets. Österreichische Künstler und das Werk des großen Impressionisten (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2014/2015), Wien 2014, S. 185-188.

Plakolm-Forsthuber 1994

Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897-1938. Malerei, Plastik, Architektur, Wien 1994.

Plakolm-Forsthuber 1997

Sabine Plakolm-Forsthuber, Stein der Sehnsucht, Stein des Anstosses. Drei Bildhauerinnen der Jahrhundertwende, in: Emil Brix; Lisa Fischer (Hgg.), Die Frauen der Wiener Moderne, Wien 1997.

Plakolm-Forsthuber 1999

Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen im Umkreis der Wiener Secession, in: Ingrid Brugger (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute (Kat. Ausst., Kunstforum Wien, Wien 1999), Wien 1999, S. 112-120.

Plakolm-Forsthuber 2002

Sabine Plakolm-Forsthuber, Elza Kövesházi Kalmár ovvero il rapporto delle artiste austriache con Firenze, in: Maria Chiara Mocali (Hg.), Cultura tedesca a Firenze. Scrittrici e artiste tra Otto e Novecento, Firenze 2005, S. 261-275.

Plakolm-Forsthuber 2018

Sabine Plakolm-Forsthuber, Ausbildung, Vereine, Netzwerke, in: Stella Rollig/Sabine Fellner (Hgg.): Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900-1938 (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2019), Wien 2018, S. 43-48.

Rathkolb 2014

Oliver Rathkolb, „Förderung von vaterländischen künstlerischen Bestrebungen“. Der Hagenbund und der kunstpolitische Handlungsrahmen von der Monarchie bis zur Kanzlerdiktatur, in: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl/Harald Krejci (Hgg.), Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne 1900 bis 1938 (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2014/2015), Wien 2014, S. 9-16.

Rollig/Fellner 2018

Stella Rollig/Sabine Fellner (Hgg.), Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900-1938 (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2019), Wien 2018.

Rossberg 2021

Anne-Katrin Rossberg, Ans Licht gebracht: Kunst und Leben der Wiener-Werkstätte Frauen, in: Christoph Thun-Hohenstein/Anne-Katrin Rossberg/Elisabeth Schmuttermeier (Hgg.), Die Frauen der Wiener Werkstätte (Kat. Ausst., Museum für angewandte Kunst, Wien 2021), Wien 2021, S. 12-21.

Scaria Braunstein 2020

Karin Scaria-Braunstein, Das Leben der Frauen in der Steiermark 1850-1950 – Zeiten der Umbrüche, in: Gudrun Danzer (Hg.): Ladies First! Künstlerinnen in und aus der Steiermark 1850-1950 (Kat. Ausst., Neue Galerie, Graz 2020/2021), Graz 2020, S. 14-23.

Schebesta/Grimschitz 1962

Theodor Schebesta/Bruno Grimschitz (Hgg.), Emil Jakob Schindler und sein Kreis (Kat. Ausst., Galerie Schebesta, Wien 1962), Wien 1962.

Schmidt 1979

Rudolf Schmidt, Österreichisches Künstlerlexikon. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 1, Wien 1979.

Schmidt 2021

Silvia Schmidt, Die Bildhauerin und Malerin Teresa Feodorowna Ries (1866-1956). Jugendliches Ausnahmetalent oder geniale Selbstdarstellerin? (Masterarbeit), Wien 2021.

Schmuttermeier 2021

Elisabeth Schmuttermeier, Auftakt zur Wiener Werkstätte: Die Vereinigung „Wiener Kunst im Hause“, in: Christoph Thun-Hohenstein/Anne-Katrin Rossberg/Elisabeth Schmuttermeier (Hgg.), Die Frauen der Wiener Werkstätte (Kat. Ausst., Museum für angewandte Kunst, Wien 2021), Wien 2021, S. 36-49.

Smola 2018

Franz Smola, Die Erfindung der Blumenlandschaft. Pleinairistische Blumenbilder um 1900 von Olga Wisinger-Florian und Marie Egner, in: Stella Rollig/Rolf H. Johannsen (Hgg.), Sag's durch die Blume! Wiener Blumenmalerei von Waldmüller bis Klimt (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2018) Wien 2018, S. 147-157.

Storch 1989

Ursula Storch, „...hübsche Blumenstücke und Stilleben...“ Rosa Mayreder und andere bildende Künstlerinnen in Wien um 1900, in: Reingard Witzmann (Hg.), Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900 (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990), Wien 1989, S. 90-101

Suppan/Feuchtmüller 1993

Martin Suppan/Rupert Feuchtmüller (Hgg.), Marie Egner. Eine österreichische Stimmungsimpressionistin. Blumen, Landschaften, Bd. 2, Wien 1993.

Suppan/Tromayer 1981

Martin Suppan/Erich Tromayer (Hgg.), Marie Egner. Eine österreichische Stimmungsimpressionistin, Bd. 1, Wien 1981.

Thun-Hohenstein/Rossberg/Schmuttermeier 2021

Christoph Thun-Hohenstein/Anne-Katrin Rossberg/Elisabeth Schmuttermeier (Hgg.), Die Frauen der Wiener Werkstätte (Kat. Ausst., Museum für angewandte Kunst, Wien 2021), Wien 2021.

Vergo 2015

Peter Vergo, Kunst in Wien 1898-1918. Klimt – Kokoschka – Schiele und ihre Zeitgenossen, Hamburg 2015.

Vollmer 1938

Tarnóczy (T.-Sprinzenberg), in: Hans Vollmer (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 32, Leipzig 1938, S. 447.

Weidinger 2008

Alfred Weidinger, „... billig wie die Möglichkeit“. Entstehungsgeschichte zur Kunstschau, in: Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger (Hgg.), Gustav Klimt und die Kunstschau 1908 (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2008/2009), Wien 2008, S. 14-20.

Weninger 1991

Peter Weninger/Peter Müller (Hgg.), Die Schule von Plankenberg, Emil Jakob Schindler und der österreichische Stimmungsimpressionismus (Kat. Ausst., Niederösterreichisches Landesmuseum, Sankt Pölten 1991) Graz 1991.

Wiltschnigg 2001

Elfriede Wiltschnigg, Das Rätsel Weib. Das Bild der Frau in Wien um 1900, Berlin 2001.

Winkelbauer 1999a

Andrea Christine Winkelbauer, Als Frau und Künstlerin. Durchsetzungsstrategien weiblicher Kunstschaffender im 19. Jahrhundert, in: Ingrid Brugger (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute (Kat. Ausst., Kunstforum, Wien 1999/2000), Wien 1999, S. 45-60.

Winkelbauer 1999b

Andrea Christine Winkelbauer, Marie Egner (1850 – 1940), in: Ingrid Brugger (Hg.), Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute (Kat. Ausst., Kunstforum, Wien 1999/2000), Wien 1999, S. 72-83.

Witzmann 1985

Reingard Witzmann, Zwischen Anpassung und Fortschritt – Der Berufsalltag der Frau, in: Tino Erben, Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit 1848-1920 (Kat. Ausst., Hermesvilla, Wien 1985), Wien 1985.

Witzmann 1989

Reingard Witzmann, Frauenbewegung und Gesellschaft in Wien um die Jahrhundertwende, in: Reingard Witzmann (Hg.), Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900 (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990), Wien 1989, S. 10-18.

Wöhler 2000

Claudia Wöhler, Bertha von Tarnóczy, in: Österreichische Galerie Belvedere (Hg.), Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, Bd. 4: S-Z, Wien 2000, S. 156.

Zemen 2003

Herbert Zemen (Hg.), Die Porträtmalerin Marie Müller 1847-1935. Leben und Werk samt ihren Briefwechsel mit der Dichterin Marie von Ebner-Eschenbach 1830-1916 und unter Berücksichtigung der Porträtmalerin Bertha Müller 1848-1937, Wien 2003.

Online-Ressourcen

Ariadne 2023

Christa Bittermann-Wille/Helga Hofmann-Weinberger (Hgg.), Ariadne. Das frauen- und genderspezifisches Wissensportal der österreichischen Nationalbibliothek, zuletzt geändert 2023 (18.08.2023), URL: <https://www.onb.ac.at/mehr/ariadne-frauen-und-genderspezifisches-wissensportal/ueber-ariadne>.

Benezit Dictionary of artists

Universität Oxord (Hg.), Oxford Art online. Grove Art Online, Benezit Dictionary of artists, zuletzt geändert 2023 (13.07.2023), URL: <https://www.oxfordartonline.com/>.

Database of Modern Exhibitions 2019

Database of Modern Exhibitions (DoME). European Paintings and Drawings 1905-1915 (01.08.2023), URL: <https://exhibitions.univie.ac.at/>.

Database of Modern Exhibitions 2019, Eugenie Breithut-Munk

Eugenie Breithut-Munk, in: Database of Modern Exhibitions (DoME). European Paintings and Drawings 1905-1915, zuletzt geändert 17.08.2019 (04.10.2022), URL: <https://exhibitions.univie.ac.at/person/831>.

Database of Modern Exhibitions 2020, Galerie Arnot

Galerie Arnot, in: Database of Modern Exhibitions (DoME). European Paintings and Drawings 1905-1915., zuletzt geändert 17.12.2020 (27.07.2023), URL: <https://exhibitions.univie.ac.at/location/124>.

DoME 2022, Imp. Royal Austrian Exhibition

Imp. Royal Austrian Exhibition, in: Database of Modern Exhibitions (DoME). European Paintings and Drawings 1905-1915, zuletzt geändert am 12.11.2022 (12.11.2022), URL: <https://exhibitions.univie.ac.at/exhibition/1023>.

Gruber 2013

Ch. Gruber, Tarnóczy von Sprinzenberg, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.), Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation, zuletzt geändert 2013 (13.01.2023), URL: http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_T/Tarnoczy-Sprinzenberg_Bertha_1846_1936.xml

Hofmann-Weinberger 2019

Helga Hofmann-Weinberger, Radierklub Wiener Künstlerinnen, in: Ariadne. Das frauen- und genderspezifisches Wissensportal der österreichischen Nationalbibliothek (Hg.), Frauen in Bewegung 1848-1938, zuletzt geändert 2019 (28.07.2023), URL: <https://fraueninbewegung.onb.ac.at/node/430>.

Homepage der Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs

Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs (Hg.), Homepage der Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs (28.07.2023), URL: <https://www.vbkoe.org/>.

Homepage der Vereinigung bildender Künstler*innen Wiener Secession

Vereinigung bildender Künstler*innen Wiener Secession (Hg.), /künstler*innenvereinigung (27.07.2023), URL: <https://secession.at/kuenstlerinnenvereinigung>.

Homepage der Österreichischen Galerie Belvedere

Österreichische Galerie Belvedere (Hg.), Home. Geschichte Belvedere, zuletzt geändert 2023 (27.07.2023), URL: <https://www.belvedere.at/geschichte-belvedere>.

Jammernegg 2019

Lydia Jammernegg, Allgemeiner Österreichischer Frauenverein, in: Ariadne. Das frauen- und genderspezifisches Wissensportal der österreichischen Nationalbibliothek (Hg.), Frauen in Bewegung 1848-1938, zuletzt geändert 2019 (12.07.2022), URL: <https://fraueninbewegung.onb.ac.at/node/129>.

Jammernegg 2019 a

Lydia Jammernegg, Bund Österreichischer Frauenvereine, in: Ariadne. Das frauen- und genderspezifisches Wissensportal der österreichischen Nationalbibliothek (Hg.), Frauen in Bewegung 1848-1938, zuletzt geändert 2019 (12.07.2022), URL: <https://fraueninbewegung.onb.ac.at/node/215>.

Krabina 2021

Bernhard Krabina, Marianne von Eschenburg, in: Stadt Wien (Hg.) Wien Geschichte Wiki, zuletzt geändert am 15.01.2021 (26.03.2022), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Marianne_von_Eschenburg.

Mikoletzky 1994

Mikoletzky, Lorenz, Metternich, Pauline Fürstin von, in: Dr. Peter Hoeres (Hg.), Neue Deutsche Biographie, Bd. 17. Jahrgang 1994, München 1994, S. 243-244 [Online-Version] (12.02.2023), URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118581481.html>.

Quellenverzeichnis

Althof 1910

Paul Althof, Die bildende Kunst auf der Oesterreichischen Ausstellung in London, in: Hermann Heller (Hg.), Die Österreichische Ausstellung in London 1906 in Wort und Bild nebst einer Vorgeschichte und Chronik der Ausstellung, Bd. 2, Wien/London 1910, S. 55-56.

Heller 1906

Hermann Heller (Hg.), Die Österreichische Ausstellung in London 1906 in Wort und Bild nebst einer Vorgeschichte und Chronik der Ausstellung, Bd. 1, Wien/London 1906.

Heller 1910

Hermann Heller (Hg.), Die Österreichische Ausstellung in London 1906 in Wort und Bild nebst einer Vorgeschichte und Chronik der Ausstellung, Bd. 2, Wien/London 1910.

Jungmair 1931

Otto Jungmair, Oberösterreichisches Kunstleben 1851-1931. Geleitbuch des Oberösterreichischen Kunstvereines anlässlich seines achtzigjährigen Bestandes, Linz 1931.

Kende 1926

Albert Kende (Hg.), 86. Kunstauktion. Nachlass Olga Wisinger-Florian, Wien. Gemälde (Kat. Ausst., Auktionshaus Albert Kende, Wien 1926), Wien 1926.

Martinez 1891

August Martinez, Wiener Ateliers. Biographisch-kritische Skizzen, Wien 1891.

Murau 1895

Karoline Murau, Wiener Malerinnen, Wien 1895.

Perthes 1939

Justus Perthes (Hg.), Gothaisches Genealogisches Taschenbuch der Freiherrlichen Häuser, Teil B, Gotha 1939.

Ries 1928

Teresa Feodorowna Ries, Die Sprache des Steines, Wien 1928.

Archivalien

Bericht zur Restitution und Erbensuche in den Museen der Stadt Wien, 10.11.2003

Restitution und Erbensuche in den Museen der Stadt Wien, in: Vierter Bericht des amtsführenden Stadtrates für Kultur und Wissenschaft über die gemäß dem Gemeinderatsbeschluss vom 29. April 1999 erfolgte Übereignung von Kunst- und Kulturgegenständen aus den Sammlungen der Museen der Stadt Wien sowie der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 10. November 2003,

Wien 2003, zuletzt geändert 10.11.2003 (27.07.2023): URL: <https://www.wienbibliothek.at/sites/default/files/files/wien-restitutionsbericht-2003.pdf#page=632>.

Beschluss zur Provenienz des Werkes „Mädchen mit geneigtem Kopf“ von Egon Schiele, 27.03.2017

Beschluss des beratenden Gremiums vom 27. März 2017 hinsichtlich des Werkes von Egon Schiele Mädchen mit geneigtem Kopf (Gerti Schiele), Wien 2017, zuletzt geändert 27.03.2017 (27.07.2023): URL: https://www.bmkoes.gv.at/dam/jcr:cda9caf0-4da6-41cd-9cc6-37834bd99e7a/Schiele_Maedchen_mit_geneigtem_Kopf.pdf.

Kunstarchiv Werner J. Schweiger

Kunstarchiv Werner J. Schweiger, Bestand BG-WJS-KK-97, Berlinsche Galerie Museum für Moderne Kunst, Berlin."

MA 37 Gebietsgruppe Ost

Magistratsabteilung Gebietsgruppe Ost – Bezirke 1, 2, 8, 9, 20, 21 und 22, Archivstück E.Z. 849, I. Bezirk.

Nachlass Purtscher von Eschenburg

Nachlass Purtscher von Eschenburg, 1828-1910, Bestand 3.5.56, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Wien.

Statuten des Radirclub Wiener-Künstlerinnen, 18.04.1903

Statuten des Radirclub Wiener-Künstlerinnen, Wien 18. April 1903, ausgestellt von Giovanelli von der k.k. n.-ö. Statthalterei, Bestand 433518-B NEU MAG, österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Tagebuch Wisinger-Florian

Tagebuch Olga Wisinger-Florian, Galerie Giese & Schweiger, Wien.

WBR

Handschriften Aut – Autograph(en), Handschriftensammlung, Wienbibliothek im Rathaus (WBR), Wien.

Ausstellungskataloge

Kat. Ausst. Arnot 1911a

Galerie Arnot, Ausstellung des „Österr. Künstlerbund“ (Kat. Ausst., Galerie Arnot, Januar 1911), Wien 1911. URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1527079781314> (03.10.2023).

Kat. Ausst. Arnot 1911b

Galerie Arnot, Die Wiener Stadt (Kat. Ausst., Galerie Arnot, Februar/März 1911), Wien

1911. URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1527080487731> (03.10.2023).

Kat. Ausst. Imperial Royal Austrian Exhibition 1906

Adolf Schwartz (Hg.), Imp. Royal Austrian Exhibition 1906 Earls Court. Fine Arts (Kat. Ausst., Earls Court Exhibition Centre, London 1906), London 1906. URL: <https://archive.org/details/improyalaustrian00urba/page/108> (03.10.2023).

Kat. Ausst. Kunst der Frau

Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (Hg.), Die Kunst der Frau, XXXVII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession. I. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (Kat. Ausst. Wiener Secession, Wien 1910), Wien 1910. URL: <https://archive.org/details/frick-31072002471771> (03.10.2023).

Kat. Ausst. Kunstschau 1908

Provisorischer Katalog zur Kunstschau von 1908 (Kat. Ausst., Wiener Konzerthaus, Wien 1908), Wien 1908. URL: <https://archive.org/details/provisorischerka00kuns> (03.10.2023).

Kat. Ausst. Oberösterreichischer Kunstverein 1902

Katalog der Ausstellung der 8 Künstlerinnen (Kat. Ausst., Oberösterreichischer Kunstverein, Linz 1902), Linz 1902. Gefunden in: I-90765_1902, Bibliothek der Oberösterreichischen Landeskultur GmbH, Linz.

Kat. Ausst. Pisko 1904

Katalog der III. Ausstellung der 8 Künstlerinnen, Wien 1904. URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1445437594234> (03.10.2023).

Kat. Ausst. Pisko 1906

Katalog der 4. Ausstellung 8 Künstlerinnen und ihre Gäste, Wien 1906. URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1444643856666> (03.10.2023).

Kat. Ausst. Pisko 1909

Katalog der 5. Ausstellung 8 Künstlerinnen und ihre Gäste, Wien 1909. URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1444644920233> (03.10.2023).

Kat. Ausst. Pisko 1912

VI. Ausstellung der „Acht Künstlerinnen“, Wien 1912. URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1445438026461> (03.10.2023).

Kat. Ausst. Wiener Künstlerhaus 1900

Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Hg.), Katalog der XXVII. Jahres-Ausstellung in Wien (Kat. Ausst., Wiener Künstlerhaus, Wien 1900), Wien 1900. Gefunden in: 381_KH-K-1900, Künstlerhaus-Archiv, Wien.

Kat. Ausst. Wiener Künstlerhaus 1903

Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Hg.), Katalog der XXX. Jahres-Ausstellung in Wien (Kat. Ausst., Wiener Künstlerhaus, Wien 1903), Wien 1903. Gefunden in: 401_KH-K-1903, Künstlerhaus-Archiv, Wien.

Kat. Ausst. Wiener Künstlerhaus 1906

Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Hg.), Katalog Herbstausstellung im Künstlerhaus (Kat. Ausst., Wiener Künstlerhaus, Wien 1906), Wien 1906. Gefunden in: 424_KH-K-1906, Künstlerhaus-Archiv, Wien.

Kat. Ausst. Wiener Secession 1906

Vereinigung Bildender Künstler Österreichs (Hg.), XXVII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien (Kat. Ausst., Wiener Secession, Wien 1906), Wien 1906. URL: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1414425809560> (03.10.2023).

Zeitungsartikel

Alberti 1909

Franziska Alberti, Acht Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Auguste Fickert (Hg.), Neues Frauenleben, Nr. 2, 21. Jahrgang, Februar 1909, Wien 1909, S. 52-54.

Allgemeine Kunst-Chronik 01.06.1893

Ausstellungen, in: Wilhelm Lauser (Hg.), Allgemeine Kunst-Chronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Literatur, Nr. 12, Bd. 17, 01. Juni 1893, Wien 1893, S. 280.

Allgemeine Kunst-Chronik 15.04.1891

n., Ausstellungen, in: Wilhelm Lauser (Hg.), Allgemeine Kunst-Chronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Literatur, Nr. 9, Bd. 15, 15. April 1891, Wien 1891, S. 252-253.

Allgemeine Kunst-Chronik 26.06.1886

r.R., Die Fremdensaison-Ausstellung des öst. Kunstvereines, in: Wilhelm Lauser (Hg.), Allgemeine Kunst-Chronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik und Literatur, Nr. 26, 10. Jahrgang, 26. Juni 1886, Wien 1886, S. 525-527.

Antropp 1940

Willhelm Antropp, Wege und Wandlungen. Zur Ausstellung im Wiener Künstlerhaus. II*), in: Völkischer Beobachter, Nr. 54, 53. Jahrgang, Wien 1940, S. 2.

Arbeiter-Zeitung 05.01.1902

J., Theater und Kunst. Salon Pisko., in: Arbeiter Zeitung. Zentralorgan der österreichischen Sozialdemokratie. Morgenblatt, Nr. 5, 14. Jahrgang, 05. Januar 1902, Wien 1902, S. 7.

Badener Zeitung 03.08.1918

A.K., Lokal-Nachrichten. Dritte Ausstellung des Kunstvereines in Baden, in: Badener Zeitung, Nr. 62, 39. Jahrgang, 03. August 1918, Baden 1918, S. 2.

Badener Zeitung 18.04.1906

Die erste Badener Kunstaussstellung, in: Badener Zeitung, Nr. 31, 27. Jahrgang, 18. April 1906, Baden 1906, S. 3.

Badener Zeitung 20.07.1919

A.K., IV. Ausstellung des Kunstvereines in Baden, in: Badener Zeitung, Nr. 61, 40. Jahrgang, 20. Juli 1919, Baden 1919, S. 2-3.

Banesch 1921

Hermine Banesch, Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs im Künstlerhause, in: Deutsches Volksblatt. Morgen-Ausgabe, Nr. 11542, 33. Jahrgang, 26. Februar 1921, Wien 1921 S. 1.

Der Bund 02.1906

D.R., Aus aller Welt, in: Bund österreichischer Frauenvereine (Hg.), Der Bund. Zentralblatt des Bundes österr. Frauenvereine, Nr. 3, 1. Jahrgang, Februar 1906, Wien 1906, S. 9-10.

Deutsches Volksblatt 02.09.1903

Theater, Kunst und Literatur. Kunstaussstellung im Dorotheum, in: Deutsches Volksblatt. Morgen-Ausgabe, Nr. 5264, 15. Jahrgang, 02. September 1903, Wien 1903, S. 7.

Deutsches Volksblatt 12.06.1918

Sch – r., Theater, Kunst und Literatur. Österreichischer Künstlerbund, in: Ernst Vergani (Hg.), Deutsches Volksblatt, Nr. 1057, 30. Jahrgang, 12. Juni 1918, Wien 1918, S. 4.

Deutsches Volksblatt 13.01.1901

Theater, Kunst und Literatur. Collectivausstellung von Werken österreichischer Künstlerinnen, in: Ernst Vergani (Hg.), Deutsches Volksblatt, Nr. 4321, 13. Jahrgang, 13. Januar 1901, Wien 1901, S. 10.

Deutsches Volksblatt 19.08.1893

Tagesneuigkeiten.[Österreichisches Museum], in: Ernst Vergani (Hg.), Deutsches Volksblatt. Morgen-Ausgabe, Nr. 1663, 5. Jahrgang, 19. August 1893, Wien 1893, S. 4.

Die Kunst für Alle 15.06.1904

K.K., Von Ausstellungen und Sammlungen, in: Fritz Schwarz (Hg.), Die Kunst für Alle, Nr. 18, 19. Jahrgang, 15. Juni 1904, München 1904, S. 427-433.

Die Presse 23.04.1892

l., Feuilleton. Jahresausstellung im Künstlerhause. Malerei, in: Die Presse, Nr. 113, 45. Jahrgang, 23. April 1892, S. 1-3.

Die Stunde 05.06.1927

P. Stf., Festausstellung im Künstlerhaus, in: Die Stunde, Nr. 1273, 5. Jahrgang, 05. Juni 1927, Wien 1927, S. 4.

Die Zeit 02.02.1909

A.L., Acht Künstlerinnen und ihre Gäste. Ausstellung im Salon Pisko, in: Die Zeit, Nr. 2285, 8. Jahrgang, 2. Februar 1909, Wien 1909, S. 15.

Die Zeit 11.07.1906

Theater und Kunst. Czernowitzer Jahresausstellung, in: Die Zeit. Abendblatt, Nr. 1632, 5. Jahrgang, 11. Juli 1906, Wien 1906, S. 3.

Die Österreicherin 12.1937

G. Un, In memoriam, in: Die Österreicherin. Organ des Bundes österreichischer Frauenvereine, Nr. 8, 10. Jahrgang, Dezember 1937, Wien 1937, S. 3.

Dokumente der Frauen 01.02.1901

J.M., Zur Frauenbewegung. Frauenfrage im Allgemeinen, in: Auguste Fickert, Marie Lang, Rosa Mayreder (Hgg.), Dokumente der Frauen, Bd. 4, Nr. 21, 01. Februar 1901, Wien 1901, S. 674.

Friedmann 1898

Armin Friedmann, Feuilleton. Wiener Bilderschau. II.*), in: Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 296, 29. Dezember 1898, Wien 1898, S. 1-2.

Gayersperg 1895

X. v. Gayersperg, Künstlerhaus, in: August Kirsch (Hg.), Welt-Neuigkeits-Blatt, Nr. 268, 22. Jahrgang, 22. November 1895, Wien 1895, S. 10.

Grazer Tagblatt 06.06.1895

H., Feuilleton. 78. Gemäldeausstellung des Steiermärkischen Kunstvereins, in: Grazer Tagblatt. Morgenausgabe, Nr. 184, V. Jahrgang, 06. Juli 1895, Graz 1895, S. 1-2.

Hausenschild 1895

Rudolf Hausenschild, XXIII. Jahres-Ausstellung in Wien, in: Wilhelm Lauser (Hg.), Allgemeine Kunst-Chronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Literatur, Nr. 11, 19. Jahrgang, 01. Juni 1895, Wien 1895, S. 285-290.

Hevesi 1901

Ludwig Hevesi, Aus dem Wiener Kunstleben: Eine Damenausstellung, in: Arthur von Scala (Hg.), Kunst und Kunsthandwerk, Nr. 4, 4. Jahrgang, Wien 1901 S. 42-43.

Holme 1906

Charles Holme (Hg.), The Art-Revival in Austria. The Studio special summer number 1906, London/Paris/New York 1906.

Illustriertes Wiener Extrablatt 13.01.1901

k.St., Acht Künstlerinnen und ihre Gäste. – Secession, in: Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 13, 30. Jahrgang, Wien 1901, S. 5.

Illustriertes Wiener Extrablatt 18.01.1902

LC, Empfang bei den acht Künstlerinnen, in: Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 17, 31. Jahrgang, 18. Januar 1902, Wien 1902, S. 6.

Illustriertes Wiener Extrablatt 31.01.1902

Was gibt's denn Neues? (Jour zu Gunsten der Rettungsgesellschaft.), in: Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 30, 31. Jahrgang, 31. Januar 1902, Wien 1902, S. 7.

Kappf 1894

Otto von Kappf, Aus dem Künstlerhause, in: Adolf Robitschek (Hg.), Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung, Nr. 15, 21. Jahrgang, 01. August 1894, Wien 1894, S. 192.

Kappf 1895

Otto von Kappf, Die Aquarellisten im Künstlerhause, in: Adolf Robitschek (Hg.), Deutsche Kunst- und Musikzeitung, Nr. 5, 22. Jahrgang, 01. März 1895, Wien 1895, S. 62.

Kappf 1901

Otto von Kappf, Bildende Kunst, in: Adolf Robitschek (Hg.), Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung, Nr. 4, 28. Jahrgang, 25. Februar 1901, Wien 1901, S. 39.

Kappf 1903

Otto von Kappf, Bildende Kunst, in: Auguste Fickert (Hg.), Neues Frauenleben, Nr. 1, 15. Jahrgang, Januar 1903, Wien 1903, S. 15.

Kulka 1904

Leopoldine Kulka, Ausstellung der acht Künstlerinnen und ihrer Gäste, in: Auguste Fickert (Hg.), Neues Frauenleben, Nr. 1, Jänner 1904, Wien 1904, 13-14 .

Kurz 1894

Ludwig R.V. Kurz, Von der Gemäldeausstellung, in: Grazer Volksblatt, Nr. 4, 27. Jahrgang, 06. Januar 1894, Graz 1894, S. 9-10.

Kurz 1898

Ludwig R.V. Kurz, 85. Gemäldeausstellung des Steiermärkischen Kunstvereins in Graz. Ostern 1898, in: Grazer Volksblatt, Nr. 82, 31. Jahrgang, 13. April 1898, Graz 1898, S. 13-14.

Leiningen-Westerburg 1903

K.E. Graf zu Leiningen-Westerburg, Bildende Kunst. Ex-Libris Kleinkunst, in: Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 130, 09. Juni 1903, Wien 1903, S. 7-8.

Levetus 1902

Amelia Levetus, „Studio Talk“, in: The Studio. An illustrated Magazine of fine an applied art, 25. Jahrgang, London 1902. S. 136-137.

Levetus 1912

Amalia Levetus, Theater und Kunst. Aus dem Wiener Kunstleben, in: Pester Lloyd. Morgenblatt, Nr. 72, 59. Jahrgang, 24. März 1912, Budapest 1912, S. 12.

Liebwein 1906

J. R. Liebenwein, Kunst, in: Tassilo Hans Engel (Hg.), Wiener Salonblatt, Nr. 11, 37. Jahrgang, 17. März 1906, Wien 1906, S. 18.

Linzer Tages-Post 06.01.1900

v. Lff., Tarnoczy-Ausstellung im Linzer Museum, in: Linzer Tages-Post, Nr. 4, 36. Jahrgang, 06. Januar 1900, Linz 1900, S. 2-3.

Linzer Tages-Post 13.05.1906

Die österreichische Ausstellung in London, in: Linzer Tages-Post, Nr. 109, 42. Jahrgang, 13. Mai 1906, S. 4.

Linzer Tages-Post 14.10.1898

Nachrichten aus Oberösterreich und Salzburg, in: Linzer Tages-Post, Nr. 235, 34. Jahrgang, 14. Oktober 1898, Linz 1898, S. 4.

Linzer Tages-Post 15.02.1902

Nachrichten aus Oberösterreich und Salzburg. Gemälde-Ausstellung, in: Linzer Tages-Post, Nr. 38, 38. Jahrgang, 15. Februar 1902, Linz 1902, S. 4.

Linzer Tages-Post 19.02.1902

Nachrichten aus Oberösterreich und Salzburg. Oberösterreichischer Kunstverein, in: Linzer Tages-Post, Nr. 41, 38. Jahrgang, 19. Februar 1902, Linz 1902, S. 5.

Linzer Tages-Post 24.04.1909

Nachrichten für Oberösterreich und Salzburg. Verein für Fraueninteressen, in: Linzer Tages-Post, Nr. 93, 45. Jahrgang, 24. April 1909, Linz 1909, S. 5.

Linzer Tages-Post 24.09.1911

Briefkasten. Malschule, in: Linzer Tages-Post, Nr. 219, 47. Jahrgang, 24. September 1911, Linz 1911, S. 19.

Linzer Tages-Post 24.10.1906

Ausstellung der Malschule von Berta v. Tarnoczy, in: Linzer Tages-Post, Nr. 243, 42. Jahrgang, 24. Oktober 1906, Linz 1906, S. 5.

Linzer Tages-Post 25.12.1898

Weihnachtsbeilage der „Tages-Post“ 1898, in: Linzer Tages-Post, Nr. 294, 34. Jahrgang, 25. Dezember 1898, Linz 1898, S. 9.

Linzer Tages-Post 26.09.1880

Nachrichten aus Linz und Oberösterreich, in: Linzer Tages-Post, Nr. 222, 16. Jahrgang, 26. September 1880, Linz 1880, S. 3-4.

Linzer Tages-Post 26.10.1909

Ausstellung der Malschule von Berta v. Tarnoczy, in: Linzer Tages-Post, Nr. 245, 45. Jahrgang, 26. Oktober 1909, Linz 1909, S. 5.

Linzer Tages-Post 28.12.1912

Abschiedsausstellung. Nachrichten aus Oberösterreich und Salzburg, in: Linzer Tages-Post, Nr. 296, 48. Jahrgang, 28. Dezember 1912, Linz 1912, S. 5.

Linzer Tages-Post 29.10.1904

Lff., Ausstellung der Malschule von Berta v. Tarnoczy, in: Linzer Tages-Post, Nr. 249, 40. Jahrgang, 29. Oktober 1904, Linz 1904, S. 5.

Linzer Volksblatt 09.10.1900

Tagesneuigkeiten aus Stadt und Land, in: Linzer Volksblatt für Stadt und Land, Nr. 231, 32. Jahrgang, 09. Oktober 1900, Linz 1900, S. 4.

Linzer Volksblatt 13.03.1902

Tagesneuigkeiten aus Stadt und Land. Oberösterreichischer Kunstverein, in: Linzer Volksblatt, Nr. 60, 34. Jahrgang, 13. März 1902, Linz 1902, S. 4.

Linzer Volksblatt 22.12.1899

Tagesneuigkeiten aus Stadt und Land, in: Linzer Volksblatt für Stadt und Land, Nr. 292, 31. Jahrgang, 22. Dezember 1899, Linz 1899, S. 4.

Linzer Volksblatt 27.10.1901

Gemälde-Ausstellung im Landhaus-Pavillon auf der Promenade. Tagesneuigkeiten aus Stadt und Land, in: Linzer Volksblatt, Nr. 249, 33. Jahrgang, 27. Oktober 1901, Linz 1901, S. 4.

Lychdorff 1902

Lychdorff, Acht Künstlerinnen und ihre Gäste. Ausstellung des oberöstr. Kunstvereines im Landhaus-Pavillon auf der Promenade, in: Linzer Tages-Post, Nr. 39, 38. Jahrgang, 16. Februar 1902, Linz 1902, S. 1-2.

Macha 1926

R. Macha, Kunstaussstellung der „Künstlerischen Arbeitsgemeinschaft“, in: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, Nr. 75, 60. Jahrgang, 16. März 1926, Wien 1926, S. 3.

Menkes 1928

Hermann Menkes, Zwei Generationen. Künstlerhaus. – Hagenbund, in: Lippowitz (Hg.), Neues Wiener Journal, Nr. 12414, 36. Jahrgang, 15. Juni 1928, Wien 1928, S. 4.

Misa 1904

Paula Misa, Acht Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Jos. K. Taufsig (Hg.), Wiener Hausfrauen-Zeitung. Organ für hauswirtschaftliche Interessen, Nr. 3, 30. Jahrgang, 17. Januar 1904, Wien 1904, S. 25.

Neue Freie Presse 01.02.1887

Kleine Chronik. Vortragsabend, in: Neue Freie Presse. Morgenblatt, Nr. 8057, 01. Februar 1887, Wien 1887, S. 5.

Neue Freie Presse 01.02.1901

Die Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Neue Freie Presse. Abendblatt, Nr. 13090, 01. Februar 1901, Wien 1901, S. 2.

Neue Freie Presse 01.08.1915

A.F.S., [† Eugenie Breithut-Munk.], in: Neue Freie Presse. Morgenblatt, Nr. 18298, 01. August 1915, Wien 1915, S. 16.

Neue Freie Presse 03.03.1911

Gustav Pisko. Kleine Chronik, in: Neue Freie Presse. Abendblatt, Nr. 16714, 03. März 1911, Wien 1911, S. 2.

Neue Freie Presse 12.02.1916

A.F.S., Künstlerhaus, in: Neue Freie Presse, Nr. 18490, 12. Februar 1916, Wien 1916, S. 11.

Neue Freie Presse 13.01.1901

St – g, Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Neue Freie Presse. Morgenblatt, Nr. 13071, 13. Januar 1901, Wien 1901, S. 9.

Neue Freie Presse 17.11.1917

A.F.S., Künstlerhaus, in: Neue Freie Presse, Nr. 19124, 17. November 1917, Wien 1917, S. 10-11.

Neue Freie Presse 18.01.1897

N, Kleine Chronik. Ausstellung des Aquarellisten-Klubs, in: Neue Freie Presse. Abendblatt, Nr. 11640, 18. Januar 1897, Wien 1897, S. 1-3.

Neue Freie Presse 20.11.1922

A.F.S., Künstlerhaus, in: Neue Freie Presse, Nr. 20906, 20. November 1922, Wien 1922, S. 9.

Neue Freie Presse 21.01.1902

S. Localbericht. [„Acht Künstlerinnen und ihre Gäste.“], in: Neue Freie Presse. Morgenblatt, Nr. 13437, 21. Januar 1902, Wien 1902, S. 7.

Neue Freie Presse 22.08.1902

S. Die Kunstausstellung im Dorotheum, in: Neue Freie Presse. Morgenblatt, Nr. 13648, 22. August 1902, Wien 1902, S. 5.

Neue Freie Presse 24.02.1912

A.F.S., Kunstausstellungen, in: Neue Freie Presse. Morgenblatt, Nr. 17064, 24. Februar 1912, Wien 1912, S. 11.

Neue Freie Presse 24.04.1898

Theater und Kunstnachrichten, in: Neue Freie Presse. Morgenblatt, Nr. 12093, 24. April 1898, Wien 1898, S. 8.-9.

Neue Freie Presse 24.07.1915

Todesanzeige von Eugenie Breithut, geb. Munk, in: Neue Freie Presse. Morgenblatt, Nr. 18290, 24. Juli 1915, Wien 1915, S. 18.

Neue Freie Presse 26.04.1923

A.F.S., Künstlerhaus III., in: Neue Freie Presse. Abendblatt, Nr. 21058, 26. April 1923, Wien 1923, S. 4.

Neues Frauenleben 01.1902

H., Acht Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Auguste Fickert (Hg.), Neues Frauenleben, Nr. 1, 14. Jahrgang, Januar 1902, Wien 1902, S. 15.

Neues Wiener Journal 07.04.1910

Theater und Kunst, in: Neues Wiener Journal, Nr. 5910, 18. Jahrgang, 07. April 1910, Wien 1910, S. 8.

Neues Wiener Tagblatt 01.08.1915

(Eugenie Breithut-Munk.), in Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, Nr. 211, 49. Jahrgang, 01. August 1915, Wien 1915, S. 18.

Neues Wiener Tagblatt 01.12.1922

h.t., Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen, in: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, Nr. 321, 56. Jahrgang, 01. Dezember 1922, Wien 1922, S. 6.

Neues Wiener Tagblatt 03.01.1904

Vergnügungsanzeiger, in: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, Nr. 3, 38. Jahrgang, 03. Januar 1904, Wien 1904, S. 10-11.

Neues Wiener Tagblatt 04.08.1885

Theater, Kunst und Literatur, in: Neues Wiener Tagblatt, Nr. 212, 19. Jahrgang, 04. August 1885, Wien 1885, S. 6.

Neues Wiener Tagblatt 15.03.1907

Theater, Kunst und Literatur, in: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, Nr. 73, 41. Jahrgang, 15. März 1907, Wien 1907, S. 10-11.

Neues Wiener Tagblatt 19.01.1906

Theater und Kunst. Bilderkäufe des Unterrichtsministeriums., in: Neues Wiener Abendblatt. Abendausgabe des „Neuen Wiener Tagblatt“. Nr. 18, 40. Jahrgang, 19. Januar 1906, Wien 1906, S. 4.

Neues Wiener Tagblatt 21.02.1911

st., Theater, Kunst und Literatur, in: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, Nr. 52, 45. Jahrgang, 21. Februar 1911, Wien 1911, S. 15-16.

Neues Wiener Tagblatt 21.03.1907

Theater, Kunst und Literatur, in: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, Nr. 79, 41. Jahrgang, 21. März 1907, Wien 1907, S. 11-12.

Neues Wiener Tagblatt 23.06.1919

st, Feuilleton. Kunstausstellungen, in: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, Nr. 171, 53. Jahrgang, 23. Juni 1919, Wien 1919, S. 3.

Neues Wiener Tagblatt 26.02.1912

Theater, Kunst und Literatur. Acht Künstlerinnen und ihre Gäste. Im Kunstsalon Pisko, in: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, Nr. 55, 46. Jahrgang, 26. Februar 1912, Wien 1912, S. 14.

Neues Wiener Tagblatt 26.03.1902

Tagesbericht. Erzherzog Rainer-Ausstellung, in: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, Nr. 84, 36. Jahrgang, 26. März 1902, Wien 1902, S. 5.

Oesterreichische Volkszeitung 29.05.1917

Kunstschau. Oesterreichischer Künstlerbund, in: Oesterreichische Volks-Zeitung, Nr. 145, 63. Jahrgang, 29. Mai 1917, Wien 1917, S. 2.

Ostdeutsche Rundschau 12.04.1896

Theater, Kunst, Schrifttum. Künstlerhaus, in: K. H. Wolf (Hg.), Ostdeutsche Rundschau, Nr. 101, 7. Jahrgang, 12. April 1896, Wien 1896, S. 6.

Prager Tagblatt 09.06.1883

t., Feuilleton. Die Ausstellung des böhmischen Kunstvereines, in: Prager Tagblatt, Nr. 158, 7. Jahrgang, 09. Juni 1883, Prag 1883, S. 1-2.

Prager Tagblatt 24.10.1882

Der Kunstverein für Böhmen, in: Prager Tagblatt, Nr. 295, 6. Jahrgang, 24. Oktober 1882, Prag 1882, S. 10-11.

Ranzoni 1891

Em. Ranzoni, Kunstblatt. Malerei, in: Neue Freie Presse, Nr. 9506, 12. Februar 1891, Wien 1891, S. 4.

Reichspost 11.01.1913

J.R., Theater, Kunst, Musik. Aquarellausstellung im Künstlerhaus, in: Reichspost, Nr. 18, 20. Jahrgang, 11. Januar 1913, Wien 1913, S. 10.

Salzburger Chronik 10.03.1892

Vereinschronik. Künstlerhaus und Kunstverein, in: Salzburger Chronik, Nr. 57, 28. Jahrgang, 10. März 1892, Salzburg 1892, S. 3.

Salzburger Chronik 16.09.1883

Kronland Salzburg. Salz. Amtsblatt Nr. 74. Im Kunstverein, in: Salzburger Chronik, Nr. 211, 19. Jahrgang, 16. September 1883, Salzburg 1883, S. 2-3.

Salzburger Chronik 26.02.1881

Kronland Salzburg. Landesangelegenheiten. Im Kunstverein, in: Salzburger Chronik, Nr. 25, 17. Jahrgang, 26. Februar 1881, Linz 1881, S. 1-2.

Schlossar 1901

Anton Schlossar, Graf Leiningen-Westerburg's neues Ex-libris-Buch, in: Neue Freie Presse. Morgenblatt, Nr. 13255, 21. Juli 1901, Wien 1901, S. 22-24.

Schreder 1896

Karl Schreder, Die XXIV. Jahresausstellung im Künstlerhause. I., in: Ernst Vergani (Hg.), Deutsches Volksblatt, Nr. 2595, 8. Jahrgang, 24. März 1896, Wien 1896, S. 1-2.

Schreder 1897

Karl Schreder, Die XXV. Jahresausstellung im Künstlerhause, in: Ernst Vergani (Hg.), Deutsches Volksblatt, Nr. 2958, 9. Jahrgang, Wien 1897, S. 1-3.

Schreder 1915

Karl Schreder, Kunstausstellungen. II.*), in: Deutsches Volksblatt. Demokratisches Organ, Nr. 9511, 27. Jahrgang, 26. Juni 1915, S. 1-2.

Schreder 1920

Karl Schreder, Theater, Kunst und Literatur, in: Deutsches Volksblatt, Nr. 11433, 32. Jahrgang, 06. November 1920, Wien 1920, S. 3.

Schwartz 1903

Fritz Schwartz (Hg.), Die Kunst für Alle, Nr. 3, 19. Jahrgang, 01. November 1903, München 1903, S. 79.

Schäffer 1898

Emil Schäffer, Feuilleton. Die österreichische Malerei in der Jubiläums-Kunstaussstellung, in: Neue Freie Presse. Morgenblatt, Nr. 12160, 01. Juli 1898, Wien 1898, S. 1-3.

Sokal 1893

Clemens Sokal, Feuilleton. Künstlerhaus. Die Weihnachtsausstellung, in: Wiener Allgemeine Zeitung, Nr. 4706, 26. November 1893, Wien 1893, S. 7-8.

Steirische Alpenpost 01.10.1893

IX. Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen, im Künstlerhause zu Salzburg (15. Juni bis 30. September), in: Steirische Alpenpost, Nr. 40, 9. Jahrgang, 01. Oktober 1893, Bad Aussee 1893, S. 535-536.

Stern 1908

Friedrich Stern, Feuilleton. Im Künstlerhause, in: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, Nr. 325, 42. Jahrgang, 25. November 1908, Wien 1908, S. 1-3.

Stern 1910

Friedrich Stern, Feuilleton. Bei den Aquarellisten, in: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, Nr. 14, 44. Jahrgang, 15. Januar 1910, Wien 1910, S. 1-3.

Stern 1911

Friedrich Stern, Feuilleton. Wiener Kunstaussstellungen, in: Neues Wiener Tagblatt, Nr. 327, 45. Jahrgang, 27. November 1911, Wien 1911, S. 1-4.

Stern 1912

Friedrich Stern, Feuilleton. Bei den Aquarellisten, in: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, Nr. 10, 46. Jahrgang, 12. Januar 1912, Wien 1912, S. 1-2.

Stern 1916a

Friedrich Stern, Feuilleton. Die Frühjahrsausstellung. Im Künstlerhause, in: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, Nr. 127, 50. Jahrgang, 08. Mai 1916, Wien 1916, S. 2-5.

Stern 1916b

Friedrich Stern, Feuilleton. Herbstausstellung, in: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, Nr. 332, 50. Jahrgang, 30. November 1916, Wien 1916, S. 2-5.

Trübner 1909

Wilhelm Trübner, Kunstaussstellungen. Acht Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, Nr. 11, 43. Jahrgang, 11. Januar 1909, Wien 1909, S. 1-2.

Vaterland 10.01.1904

S.G., Künstlerinnen und ihre Gäste (Salon Pisko), in: Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie. Morgenblatt, Nr. 10, 45. Jahrgang, 10. Januar 1904, Wien 1904, S. 3.

Vaterland 12.01.1902

S.G., in: Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie. Morgenblatt, Nr. 11, 43. Jahrgang, 12. Januar 1902, Wien 1902, S. 1-2.

Weißenthurn 1909

Mar von Weißenthurn, Acht Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Wiener Hausfrauen-Zeitung. Organ für hauswirtschaftliche Interessen, Nr. 1, 35. Jahrgang, 03. Januar 1909, Wien 1909, S. 40.

Weißenthurn 1913

Mar von Weißenthurn, Künstlerhaus und Sezession, in: Häuslicher Ratgeber für Österreichs Frauen, Nr. 10, 28. Jahrgang, 1913/1914, Wien 1913, S. 116-117.

Welt-Neuigkeit-Blatt 03.09.1893

X. v. G – g, Theater, Kunst, Musik und Literatur. Die Sgraffitten, in: August Kirsch (Hg.), Welt-Neuigkeit-Blatt, Nr. 202, Jahrgang 1893, 03. September 1893, Wien 1893, ohne Seite.

Wiener Abendpost 03.01.1906

Kleine Chronik. (Kunst-Ausstellung.), in: Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 2, 03. Januar 1906, Wien 1906, S. 6.

Wiener Abendpost 08.01.1902

a.f., „Acht Künstlerinnen und ihre Gäste.“, in: Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 5, 08. Januar 1902, Wien 1902, S. 4.

Wiener Abendpost 1893

Jubelfeier der k. und k. Kunstgewerbeschule, in: Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 231, 9. Oktober 1893, Wien 1893, S. 6

Wiener Abendpost 21.03.1901

a.fr., Feuilleton. Die X. Ausstellung der „Secession“. II.*), in: Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 67, 21. März 1901, Wien 1901, S. 1-3.

Wiener Abendpost 22.02.1912

Theater, Kunst und Literatur. (Acht Künstlerinnen und ihre Gäste), in: Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 43, 22. Februar 1912, Wien 1912, S. 5.

Wiener Abendpost 25.01.1904

Kleine Chronik. (Kunst-Ausstellungen.), in: Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 19, 25. Januar 1904, Wien 1904, S. 6.

Wiener Allgemeine Zeitung 06.08.1893

Die Wiener in der Berliner Kunstaussstellung, in: Wiener Allgemeine Zeitung, Nr. 4610, 06. August 1893, Wien 1893, S. 7.

Wiener Hausfrauen-Zeitung 07.01.1906

v.W., Acht Künstlerinnen und ihre Gäste, in: Wiener Hausfrauen-Zeitung. Organ für hauswirtschaftliche Interessen, Nr. 3, 32. Jahrgang, 07. Januar 1906, Wien 1906, S. 35.

Wiener Journal 18.11.1895

Tagesneuigkeiten, Die Ausstellungen im Künstlerhause, in: Wiener Journal, Nr. 743, 18. November 1895, Wien 1895, S. 1-2.

Wiener Salonblatt 22.11.1931

Kunst, Konzerte und Vorträge, in: Wiener Salonblatt, Nr. 24, 62. Jahrgang, 22. November 1931, Wien 1931, S. 15.

Wiener Sonn- und Montags-Zeitung 15.01.1906

p.a. Kunstausstellungen, in: Alexander Scharf (Hg.), Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, Nr. 3, 44. Jahrgang, 15. Januar 1906, Wien 1906, S. 9.

Wiener Sonn- und Montagszeitung 24.12.1906

Die österreichische Ausstellung in London, Wiener Sonn- und Montagszeitung, Nr. 52, 44. Jahrgang, 24. Dezember 1906, Wien 1906, S. 8.

Wiener Zeitung 04.06.1930

A.A., Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau in Österreich. Jubiläumsausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs, in: Wiener Zeitung, Nr. 128, 227. Jahrgang, 04. Juni 1930, Wien 1930, S. 6.

Wiener Zeitung 09.05.1896

Feuilleton. Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhause. III.*), in: Wiener Zeitung, Nr. 108, 09. Mai 1896, Wien 1896, S. 1-4.

Wiener Zeitung 22.02.1912

Theater, Kunst und Literatur. (Acht Künstlerinnen und ihre Gäste), in: Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, Nr. 43, 22. Februar 1912, Wien 1912, S. 5.

Wiener Zeitung 28.03.1894

Wissenschaft, Kunst und Theater, in: Wiener Zeitung, Nr. 70, 28. März 1894, Wien 1894, S. 4.

Wiener Zeitung 30.03.1910

Kleine Chronik, Bilderausstellung im Frauenklub, in: Wiener Zeitung, Nr. 72, 30. März 1910, Wien 1910, S. 5-8.

Woldemar 1912

Wolfgang Woldemar, Theater, Kunst und Literatur. Kunstausstellungen bei Miethke und Pisko, in: Ernst Vergani (Hg.), Deutsches Volksblatt. Morgenausgabe, Nr. 8324, 24. Jahrgang, 06. März 1912, Wien 1912, S. 8.

Wurzelfeld 1897

Heinrich Wurzelfeld, Weihnachtsausstellung des Steiermärkischen Kunstverein (2. Folge), in: Grazer Tagblatt. Organ der Deutschen Volkspartei für Alpenländer, Nr. 19., 7. Jahrgang, 19. Januar 1897, Graz 1897, S. 1-4.

Zuckermandl 1902

Berta Zuckermandl, Von Ausstellungen und Sammlungen, in: Friedrich Pecht (Hg.), Die Kunst für alle, Nr. 12, 17. Jahrgang, 15. März 1902, München 1902, S. 282-283.

Kurzfassung

Im März 1900 gründeten Olga Wisinger-Florian, Marie Egner, Teresa Feodorowna Ries, Marie Müller, Bertha von Tarnòczy, Marianne von Eschenburg, Susanne Granitsch und Eugenie Breithut-Munk die Gruppe der *Acht Künstlerinnen*, die zwischen 1901 und 1912 zusammen mit eingeladenen Gastkünstlerinnen im Kunstsalon Pisko, im oberösterreichischen Kunstverein und auf der „Imperial Royal Austrian Exhibition“ ausstellte. Diese gemeinschaftliche Präsentation von Frauenschöpfungen – darunter überwiegend Malereien, aber auch Plastiken und kunsthandwerkliche Objekte – war in der patriarchalen Kulturlandschaft der ausgehenden Habsburgermonarchie einmalig. In meiner Masterarbeit gehe ich daher der Frage nach, wie sich diese Künstlerinnenvereinigung in Wien am Anfang des 20. Jahrhunderts organisierte. Da die Gruppe in der bisherigen Literatur wenig Beachtung gefunden hat, arbeite ich vorwiegend mit Primärquellen. Dazu gehören Ausstellungskataloge, Zeitungsartikel, zeitgenössische Publikationen, wie die Künstlerlexika von Murau und Martinez, Tagebucheinträge von Wisinger-Florian und Egner, sowie der Briefverkehr zwischen Eschenburg beziehungsweise Wisinger-Florian und den Gastkünstlerinnen. Ich kontextualisiere meine Forschungen mit zwei Kapiteln zur Situation von Künstlerinnen im 19. Jahrhundert. Dabei arbeite ich insbesondere die Ausbildungsbedingungen, Tätigkeitsfelder und Ausstellungsmöglichkeiten für Frauen, sowie das Zusammenspiel mit der Frauenrechtsbewegung heraus. Kernstück meiner Arbeit sind die Biographien der einzelnen Mitglieder, sowie meine Forschungen zu den Acht Künstlerinnen als Ausstellungs-Gemeinschaft. Ich untersuche die Umstände der Gründung, die Planung und Durchführung der Ausstellungen, die Netzwerke und Beziehungen zu Gastkünstlerinnen, die Kritiken in zeitgenössischen Berichten sowie die Probleme und schließlich die Auflösung der Gruppe.

Abstract

In March 1900, Olga Wisinger-Florian, Marie Egner, Teresa Feodorowna Ries, Marie Müller, Bertha von Tarnòczy, Marianne von Eschenburg, Susanne Granitsch, and Eugenie Breithut-Munk founded the group *Acht Künstlerinnen*. The name of this association translates to “eight female artists” – in an international exhibition they referred to themselves as the “Eight Lady Artists of Vienna”. Between 1901 and 1912, they presented their works together with invited guest artists at the Gallery Pisko, the *Oberösterreichischer Kunstverein* (Upper Austrian Art Association), and the “Imperial Royal Austrian Exhibition”. This collective presentation of women’s creations, predominantly paintings but also sculptures and handicraft objects, was unique in the patriarchal cultural landscape of the declining Habsburg monarchy. Therefore, in this master’s thesis, I investigate how this association of female artists in Vienna organized itself at the beginning of the 20th century. Since the group has received little attention in existing literature, this work mainly concentrates on primary sources. These include exhibition catalogs, newspaper articles, contemporary publications, such as the artist lexicons by Murau and Martinez, diary entries by Wisinger-Florian and Egner, as well as correspondence between Eschenburg or Wisinger-Florian, and the guest artists. I contextualize my research with two chapters on the situation of female artists in the 19th century. In particular, I examine the conditions of education, fields of activity, and exhibition opportunities for women, as well as their interaction with the women’s rights movement. The core part of this thesis consists of the biographies of each member, as well as my research on the eight female artists as an exhibition community. I investigate the circumstances of the group’s founding, the planning, and implementation of exhibitions. Moreover, I analyze the networks and relationships with guest artists, the reviews in contemporary reports, as well as the problems and eventual dissolution of the group.