

Bildende Künstlerinnen in Graz von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg – ihre Beziehungen, ihre Ausbildungs- und Ausstellungsmöglichkeiten

GUDRUN DANZER

In dieser Publikation mit vorwiegend musikgeschichtlichen Themen möchte der folgende Aufsatz den Blickwinkel über die Musik hinaus erweitern und die Aufmerksamkeit auf die bildende Kunst richten, und zwar im Besonderen auf Künstlerinnen. Dieser, die Disziplinen überschreitende Zusammenhang legt es nahe, an den Anfang einige allgemeine Bemerkungen über die Rehabilitation der Kunst von Frauen innerhalb der Kunstgeschichte der letzten 50 Jahre zu stellen.

Im Zuge der sogenannten zweiten Welle der Frauenbewegung rückte in den 1960er- und 1970er-Jahren zuerst in den USA die benachteiligte Stellung von Frauen innerhalb des Kunstsystems in den Fokus des Interesses. Vielfach waren es nun die Künstlerinnen selbst, die sich in ihrer Arbeit dieser Thematik annahmen und dagegen ankämpften. Innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung hatte weibliches Kunstschaffen von Anfang an – und das heißt seit Giorgio Vasaris Grundlagenwerk *Le Vite*, das 1550 in Florenz erschien – kaum Beachtung gefunden. Die Initialzündung, um für diese Vernachlässigung ein Bewusstsein zu schaffen und die Disziplin in feministischem Sinne zu erweitern, ging 1971 von einem Aufsatz der US-amerikanischen Kunsthistorikerin Linda Nochlin aus. Sie fragte: „*Why Have There Been No Great Women Artists?*“¹ Anders als dieser Titel vermuten ließe, machte sich die Autorin jedoch weniger daran, in der Vergangenheit nach „bedeutenden“ Künstlerinnen zu forschen und die Behauptung ihrer Frage zu widerlegen. Vielmehr deckte sie nicht nur die Unterdrückung weiblicher Kreativität in patriarchal dominierten Gesellschaften auf, sondern auch das auf männliche Prinzipien ausgelegte Bewertungssystem von Kunst ganz allgemein.

In den folgenden Jahrzehnten widmeten sich zahlreiche Kolleginnen der Erforschung des weiblichen Anteils der Kunstproduktion sowie der kritischen Befra-

1 Erschienen in der Jänner-Ausgabe der New Yorker Zeitschrift *ARTnews*; deutsche Übersetzung in: *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, hg. von Beate Söntgen, Berlin 1996, S. 27–56.



gung der Kunstgeschichte selbst und ihrer Prämissen. Waren diese doch wesentlich dafür verantwortlich, dass das weibliche Kunstschaffen weitgehend aus der Kunstgeschichtsschreibung eliminiert bzw. nie darin aufgenommen worden war. An die Stelle der traditionellen Stilgeschichte, die jeweils ein – selbstverständlich männliches – Genie als Gallionsfigur postulierte, traten nun sozialgeschichtliche und breiter gefasste kulturgeschichtliche Herangehensweisen. Man kann diese Bemühungen um eine feministische Kunstgeschichte oder Kunstwissenschaft als Teil der „Gender Studies“ sehen, die bis heute international zu einem sehr umfangreichen und vielgestaltigen Forschungsgebiet angewachsen sind.

Seit den 1970er-Jahren reagierten auch Kunstmuseen und Ausstellungskurator*innen auf diesen Prozess der Rehabilitation und Anerkennung von Frauen im System Kunst. So fand seitdem international eine große Zahl von Ausstellungen über das weibliche Kunstschaffen der Vergangenheit wie Gegenwart mit verschiedensten Schwerpunkten und in unterschiedlichen Kontexten statt. Dies näher zu referieren ist hier jedoch nicht der Ort. Als Beispiele seien jedoch einige wichtige Ausstellungen genannt: „*Das Jahrhundert der Frauen. Vom Impressionismus zur Gegenwart. Österreich 1870 bis heute*“ im Kunstforum Wien 1994², „*Blick-Wechsel und Ein-Blick. Künstlerinnen in Österreich aus der Sammlung des Historischen Museums der Stadt Wien*“ in der Hermesvilla Wien 1999/2000³ oder „*elles@centrepompidou. Women artists in the collection of the Musée national d'art moderne centre de création industrielle*“ im Centre Pompidou in Paris 2009⁴. In dem letztgenannten Projekt war die Sammlungsaufstellung des Museums ein Jahr lang ausschließlich mit Kunst von Frauen bestückt.

In den letzten Jahren und gegenwärtig ist geradezu ein Boom an Ausstellungen zu bemerken, die vergessene weibliche Positionen präsentieren oder den Anteil von Frauen an bekannten Kunstströmungen oder Institutionen ins Zentrum rücken. So zeigte etwa das Belvedere in Wien 2019 „*Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien 1900–1938*“⁵, die Schirn-Kunsthalle in Frankfurt am Main 2020 „*Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frieda Kahlo*“⁶, das MAK in Wien in diesem Jahr „*Die Frauen der Wiener Werkstätte*“⁷ oder das Bauhaus-Museum in Weimar aktuell „*Vergessene Bauhaus-Frauen. Lebensschicksale in den 1930er- und 1940er-Jahren*“⁸.

2 Ausstellungskatalog hg. von Ingrid Brugger, Wien 1994.

3 Ausstellungskatalog hg. von Elke Doppler, Wien 1999.

4 Ausstellungskatalog hg. von Camille Morineau, Paris 2009.

5 Ausstellungskatalog hg. von Stella Rollig und Sabine Fellner, Wien 2019.

6 Ausstellungskatalog hg. von Ingrid Pfeiffer, München 2020.

7 Ausstellungskatalog hg. von Christoph Thun-Hohenstein, Anne-Katrin Rossberg und Elisabeth Schmuttermeier, Basel 2020.

8 Ausstellungskatalog als Band der Reihe Bauhaus/Aspekte, Weimar 2021.

In diesem Zusammenhang ist auch die von Günther Holler-Schuster und mir kuratierte Ausstellung „*Ladies First! Künstlerinnen in und aus der Steiermark 1850 bis 1950*“ zu sehen, die 2020/21 in der Neuen Galerie Graz gezeigt wurde.⁹ In diesem Projekt wurde, ausgehend von der Sammlung der Neuen Galerie und dem Künstler*innen-Archiv dieser Institution das weibliche Kunstschaffen von rund hundert Jahren auf lokaler Ebene erforscht – soweit mir bekannt ist, in dieser Breite ein bislang einzigartiges Unterfangen. Konkret wurden die Biografien von 63 Künstlerinnen recherchiert und, soweit möglich, ihr Werk. Das Ergebnis, nämlich eine derart große Zahl an qualitativ hochwertigen, jedoch weitgehend unbekanntem Werken, überraschte und begeisterte uns Kurator*innen wie auch das Publikum. Die Recherchen zu diesem Projekt sind nun auch die Grundlage für den vorliegenden Aufsatz.

Im 19. Jahrhundert war die Situation in der Steiermark für Frauen oder Mädchen, die Künstlerin werden wollten, eine ähnliche wie anderswo in Österreich oder in Europa. Der Beruf des Künstlers – sei es nun in der Malerei oder in der Skulptur – war männlich besetzt. Weibliche Vorbilder, „role models“, gab es kaum. Jedoch war es in „gebildeten Kreisen“ – und nur aus diesen kamen die Künstlerinnen zunächst – üblich, den Töchtern eine Ausbildung im Zeichnen, manchmal im Malen wie auch in der Musik angedeihen zu lassen. Eine eigenständige Karriere, mit der auch der Verdienst des eigenen Lebensunterhaltes verbunden gewesen wäre, war damit jedoch nicht intendiert. Die künstlerische Tätigkeit sollte im Bereich des „Dilettantischen“ (im eigentlichen Wortsinn) bleiben. War das eigentliche Ziel der Ausbildung der Mädchen doch meist eine spätere Heirat.

Seit der Jahrhundertmitte nahm dennoch die Zahl an jungen Frauen zu, die den Beruf einer Künstlerin ernsthaft für sich ins Auge fassten, oft auch gegen den Wunsch der Familie, und denen teils erfolgreiche Karrieren gelangen. Hier wurde der allmähliche Emanzipationsprozess wirksam, der von der Französischen Revolution ausgegangen war¹⁰ und der Frauen im Zuge der Liberalisierung der bürgerlichen Gesellschaft in Wechselwirkung mit der Industrialisierung neue Freiheiten brachte – bis hin zum allgemeinen Wahlrecht auch für Frauen, das in Österreich 1918 eingeführt wurde. Gleichzeitig ist aber auch eine gegenläufige Entwicklung zu beobachten: Die Zuschreibungen, was nun männlich und was weiblich sei bzw. zu sein habe, verfestigten sich mit der Etablierung einer bürgerlichen Gesellschaft. Während der Mann und Haushaltsvorstand für den Lebensunterhalt der Familie verantwortlich war, allgemeiner für das Leben außer Haus und in der Öffentlichkeit, wurden die

9 Ausstellungskatalog hg. von Gudrun Danzer, Graz 2020.

10 1791 hat die Frauenrechtlerin Olympe de Gouge in Paris die „*Rechte der Frau und Bürgerin*“ proklamiert und damit die rechtliche Gleichstellung von Frauen und Männern in der Gesellschaft erstmals gefordert.

Aufgaben der Frau zunehmend auf das Haus, auf die Erziehung und Pflege der Kinder, die Ausgestaltung des Heimes, das Private eingeschränkt.

Die gesellschaftliche Herkunft der Künstlerinnen

Die in dem Betrachtungszeitraum in Graz tätigen Künstlerinnen kamen durchwegs aus bürgerlichen Familien, meist waren die Väter Beamte oder Offiziere, einige auch Ärzte oder Universitätsprofessoren bzw. Unternehmer oder Gutsbesitzer. Weil es ein Charakteristikum dieser Stadt darstellt und einigen Einfluss auf das Gesellschaftsleben hatte, sei hier kurz auf Graz als „Pensionopolis“ des alten Österreich eingegangen. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts hatten zahlreiche Offiziere der k.u.k. Armee die Stadt als Wohnort für die Zeit nach ihrer aktiven Laufbahn gewählt.¹¹ Die Karrieren der Offiziere waren durch eine hohe Mobilität geprägt, die häufige Umzüge von Garnisonsstadt zu Garnisonsstadt notwendig machte. Dabei wurden sie, falls verheiratet, jeweils von ihren Familien begleitet, was sich etwa auch an den verschiedenen Geburtsorten der Kinder ablesen lässt.¹² In Graz trafen so Familien aufeinander, die in den verschiedenen Teilen der österreichisch-ungarischen Monarchie gelebt hatten und die durch diese Lebenserfahrung verbunden waren. Ein lebendiges Bild einer solchen Offizierskarriere und ihrer gesellschaftlichen Bezüge gibt Peter Wiesflecker in seinem Aufsatz „*In der Rangtour*“¹³, in dem er insbesondere auch die finanziellen Verhältnisse der Offiziere beschreibt, die Möglichkeit, sich nach einer bestimmten Anzahl von Dienstjahren in den Adelsstand erheben zu lassen, und die Chancen ihrer Töchter, sich standesgemäß zu verheiraten. Einer dort erwähnten Studie nach heirateten in der Zeit zwischen 1868 und 1884 nur 44,7% aller Offizierstöchter.¹⁴ Dies fügt der Tatsache, dass viele, nämlich rund die Hälfte, der von uns recherchierten bildenden Künstlerinnen unverheiratet blieben, eine weitere Facette hinzu: Einerseits wird dies ihre freie Entscheidung gewesen sein, um eine gewisse Unabhängigkeit bewahren und sich auf die künstlerische Tätigkeit konzentrieren zu können. Andererseits war es wohl eine Folge von fehlenden Möglichkeiten, sprich nicht ausreichenden finanziellen Mitteln für eine Mitgift. Im einen oder anderen Fall mag auch eine von

11 Vgl. dazu: Friedrich Wilhelm Kosch, „Stadt der Generale – Graz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift des historischen Vereines für Steiermark*, Graz 1973, S. 17–46.

12 Als Beispiel hier einige Geburtsorte von Grazer Malerinnen aus Offiziersfamilien: Ernestine Kirchsberg geb. 1857 in Verona, Friederike Koch-Langentreu geb. 1866 in Conegliano, Irene Pregler-Grundeler geb. 1868 in Wadowice, Emilie Hallavanya geb. 1874 in Pola, Mara Schrötter-Malliczky geb. 1893 in Prag.

13 Peter Wiesflecker, „In der Rangtour. Eine altösterreichische Offizierskarriere“, in: *Päpste, Privilegien, Provinzen, Festschrift für Werner Maleszek zum 65. Geburtstag*, hg. v. Johannes Gießauf, Rainer Murauer, Martin P. Schennach, Wien u. München 2010, S. 465–480.

14 Ebenda, S. 472.

der Norm abweichende sexuelle Orientierung der Grund gewesen sein. Jedenfalls war das Single-Dasein für Frauen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (und darüber hinaus) nichts Ungewöhnliches – eine Tatsache, die den heutigen, oft verallgemeinernden Blick auf historische Verhältnisse relativieren sollte. Übrigens blieb auch die Tochter des von Wiesflecker beschriebenen Offiziers Gustav Rieder, die in Graz als Kunstgewerblerin tätige Maria Rieder (Komorn 1897–1987 Graz), unverheiratet.

Anzunehmen ist, dass die Familien, die durch ihre Aufenthalte an den verschiedensten Orten der Monarchie eine weltoffene Lebenseinstellung erworben und sich nun in Graz niedergelassen hatten, untereinander Kontakte pflegten. Das gesellschaftliche Leben spielte sich vielfach in Vereinen ab, von denen seit 1870 eine große Zahl gegründet wurde. Neben dem schon seit 1815 bestehenden Musikverein gab es Studentenverbindungen, Turn-, Sport- und Gesangsvereine sowie Kulturvereinigungen mit unterschiedlicher politisch-ideologischer Ausrichtung. Zu den kulturellen Höhepunkten des Gesellschaftslebens zählten neben den Konzertveranstaltungen des Musikvereins vor allem Theater- und Opernaufführungen, die Theater- und Musikangelegenheiten füllten die Kulturspalten der Tagespresse und waren Gesprächsstoff der Gesellschaft. Der bildenden Kunst kam im Kulturleben der Stadt dagegen eine vergleichsweise geringere Bedeutung zu, doch darüber weiter unten mehr.¹⁵

Ausbildungsmöglichkeiten

Die biografischen Recherchen für das Projekt „*Ladies First!*“ haben bestätigt, dass sich männliche und weibliche Karrieren im Bereich der bildenden Kunst grundlegend unterschieden. Die „klassische“ Biografie eines männlichen Künstlers wies die aufeinanderfolgenden Stationen auf: Ausbildung – Entwicklung des Werkes – Ausstellungs- und Verkaufserfolge – eventuell Lehrtätigkeit. Dazu kamen vielleicht noch die Heirat und Familiengründung, was sich aber auf die erstgenannten Punkte kaum auswirkte. Anders die Biografien vieler Künstlerinnen: Sie unterbrachen häufig ihre Ausbildung, z. B. weil sie heirateten, Kinder auf die Welt brachten und versorgten oder auch ihre alten Eltern pflegten. Oft setzten sie in einem höheren Lebensalter ihre Studien fort, möglicherweise auch aus einem Gefühl mangelnden Selbstbewusstseins heraus. Jedenfalls konnten sie kaum die gleiche Konzentration auf die Entwicklung ihres künstlerischen Werkes richten wie ihre männlichen Kollegen. Umso ungerechter erscheinen uns heute die immer wieder geäußerten negativen Stereotypen in der Beschreibung und Kritik der Kunst von Frauen, deren Autoren – es versteht sich von selbst – Männer waren.

15 Vgl. dazu auch: Gudrun Danzer, „Aufbruch in die Moderne? Paul Schad-Rossa und die Kunst in Graz“, in: Ausstellungskatalog gleichen Titels, Neue Galerie Graz 2014, S. 26–67, hier S. 29–31.

Generell waren Frauen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges zu den Akademien der bildenden Künste in den größeren Städten und Metropolen nicht zugelassen – genauso wenig wie zu den Universitäten. Beides ist Ausdruck einer patriarchal organisierten Gesellschaft, in der sowohl die Kunst als auch die Wissenschaft als ausschließlich männliche Domänen galten. Umso mehr erstaunt es, dass die „Ständische Zeichnungs-Akademie“ in Graz, die 1785 zunächst als private Akademie gegründet worden war, bereits ab 1806 auch Schülerinnen aufnahm. Diese wurden anfänglich gesondert von ihren männlichen Kollegen in der sogenannten „Frauenzimmerschule“ „täglich mit Ausnahme des Donnerstags Nachmittags von 2–4“¹⁶ unterrichtet. Einschränkend ist zu erwähnen, dass diese Grazer Kunstschule nie das Niveau der großen hauptstädtischen Akademien anstrebte oder erreichte, der Unterricht also nicht unbedingt auf eine hauptberufliche künstlerische Tätigkeit abzielte. Für viele in Graz ansässige junge Leute, Männer wie Frauen, bot die Schule aber immerhin eine Grundausbildung, die anderswo fortgesetzt werden konnte. Besonders in der zweiten Jahrhunderthälfte und um 1900 war der Frauenanteil an dieser Schule, die 1907 in Landeskunstschule umbenannt wurde, zeitweise sehr hoch.¹⁷ Die Klassen wurden später auch nicht mehr getrennt nach Geschlechtern geführt. In den Biografien der Künstlerinnen sind als deren Lehrer an der Schule zunächst Heinrich Schwach (*1829 †1902) und Hermann von Königsbrunn (*1823 †1907) genannt, ab 1900 dann Alfred Schrötter-Kristelli (*1856 †1935) und Alfred Zoff (*1852 †1927).

Die zweite Kunstschule in Graz war die Kunstgewerbeschule, in der die Landeskunstschule in den 1920er-Jahren dann aufging und die heute als Ortweinschule bzw. als Höhere Technische Bundeslehr- und Versuchsanstalt die einzige Ausbildungsstätte für bildende Kunst in Graz ist.¹⁸ Sie wurde 1876 als Staatsgewerbeschule für das Baugewerbe und die „Kunstindustrie“ gegründet, ihr Zeichensaal war seit 1879 auch für „Damen“ geöffnet. Der dort tätige Bildhauer, Modelleur und Keramiker Karl Peckary (*1848 †1896) wird in den Biografien der Malerinnen Helene Birnbacher (*1859 †1923) und Friederike Koch-Langentreu (*1866 †1941) als einer ihrer Lehrer genannt.

Im Anschluss an die Grundausbildung in Graz schauten sich viele angehende Künstlerinnen in den größeren Kunstzentren der Zeit um Möglichkeiten zur weiteren Ausbildung um. Dafür kamen die Kunstgewerbeschulen infrage, die Künstlerinnen zumindest beschränkt Zugang gewährten – jene in Wien wurde 1867, jene in

16 Roberta-Maria Klärner, *Die steiermärkische Zeichnungs-Akademie in Graz*, Diss., Graz 1945, S. 189.

17 Die Schülerlisten der Zeichnungsakademie befinden sich nahezu vollständig im Stmk. Landesarchiv, ihre detaillierte Auswertung, ein Projekt, das Karin Leitner-Ruhe, Kuratorin in der Alten Galerie am Universalmuseum Joanneum, verfolgt, ist in Arbeit.

18 2021 wurde an der Kunstuniversität Graz erstmals das Lehramtstudium „Bildnerische Erziehung“ eingerichtet.

München 1868 gegründet –, weiters von anerkannten Künstlern betriebene Privatakademien oder eben privater Unterricht, den häufig Professoren jener Akademien gaben, die Frauen nicht besuchen durften. Die Nicht-Zulassung der Frauen an die Akademien hatte für einzelne Professoren also auch ganz konkrete pekuniäre Vorteile. Die steigende Zahl von Interessentinnen für eine fundierte Ausbildung in den bildenden Künsten, die wiederum mit der nun stärker werdenden Frauenbewegung in Zusammenhang steht, führte gegen Ende des 19. Jahrhunderts zur Gründung von sogenannten „Damenakademien“ in den größeren Städten. Eine der ersten dieser Schulen wurde 1884 in München durch den Künstlerinnen-Verein ins Leben gerufen, der sich zwei Jahre zuvor formiert hatte. In Wien gründete der Maler und Kritiker Adalbert Seligmann 1897 (im Gründungsjahr der Wiener Secession) die „Wiener Kunstschule für Frauen und Mädchen“.

Die Entwicklung der Malerei in der zweiten Jahrhunderthälfte – die Strömungen des Realismus und Impressionismus – machte vor allem München und Paris als Orte der Ausbildung für angehende Künstlerinnen aus Graz attraktiv, noch vor dem näher gelegenen Wien. Um die Jahrhundertmitte hatte München die Position als erste Stadt der bildenden Kunst im deutschen Sprachraum übernommen und baute sie sukzessive aus. Gegen Ende des Jahrhunderts galt München neben Paris als führende Kunststadt Europas und war ein Hauptanziehungsort für Künstler und Künstlerinnen aus aller Welt.¹⁹ Die renommierte Akademie der bildenden Künste war zwar auch hier für die Künstlerinnen nicht zugänglich, jedoch gab es als Alternative etliche private Kunstschulen, die auch Frauen aufnahmen, sowie die oben erwähnte Damenakademie. In München haben die folgenden Grazer Künstlerinnen vor 1918 eine Zeitlang studiert: Marianne Stokes (*1855 †1927, um 1875–80), Helene Birnbacher (*1859 †1923, Zeitraum unbekannt), Marie Baselli (*1862 †1924, 1903–04), Friederike Koch-Langentreu (*1866 †1941, 1891–99), Irene Pregler-Grundeler (*1868 †1945, Zeitraum unbekannt), Margarete Supprian (*1872 † um 1935, vor 1900), Olga Granner-Milles (*1874 †1967, 1893–95), Emilie Hallavanya (*1874 †1960, 1893–94), Emmy Paungarten (*1874 †1947, 1902–05), Rosa Guttenberg (*1878 †1959, Zeitraum unbekannt), Marta Elisabet Fossel (*1880 †1965, 1910–12), Rita Passini (*1882 †1976, Zeitraum unbekannt), Elfriede Coltelli (*1883 †1971, 1904 und 1910), Assunta Arbesser (*1884 †1971, 1910–12) und Emmy Hießleitner-Singer (*1884 †1980, 1910–12).

Neben München selbst war die Künstlerkolonie in Dachau bei München ein Anziehungspunkt, dem etliche der Grazer Künstlerinnen folgten. Die vermittelnde Per-

19 Vgl. Ausstellungskatalog *Die Münchner Schule 1850–1914*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Haus der Kunst, München 1979; Rainer Metzler, *München. Die große Zeit um 1900*, München 2008; Ausstellungskatalog *Ab nach München! Künstlerinnen um 1900*, hg. von Antonia Voit, Münchner Stadtmuseum, München 2014.

sönlichkeit diesbezüglich war der Professor an der Grazer Landeskunstschule, Alfred Schrötter-Kristelli. Der aus Wien gebürtige Maler hatte sich nach Studien in Wien und München in Dachau niedergelassen, im Jahr 1900 war er nach Graz berufen worden. Gemeinsam mit Künstlerkollegen hatte er die sogenannte Neu-Dachauer Malerschule begründet. Die folgenden Künstlerinnen haben sich zeitweilig in der Dachauer Künstlerkolonie aufgehalten und dort studiert: Marie Baselli (1903/04), Margarethe Donnersberg (*1878 †1966, Zeitraum unbekannt), Rita Passini (Zeitraum unbekannt), Elfriede Coltelli (1904 und 1910), Emmy Hießleitner-Singer (1910) sowie Norbertine Bresslern-Roth (*1891 †1978, 1907–11).

Für etliche der Künstlerinnen war München quasi eine Zwischenstation für einen oder mehrere Aufenthalte in Paris – zu der Zeit und darüber hinaus *die* europäische Hauptstadt der Malerei und Skulptur und dementsprechend der Sehnsuchtsort für angehende Künstlerinnen und Künstler. Welche Bedingungen genau sich den Kunst-Studentinnen dort boten, wäre noch im Detail zu erforschen. Aus den Biografien ist zu erschließen, dass sie in Paris meist private Kunstschulen besuchten. Immer wieder finden wir z.B. die Akademien Trélat, Colarossi und Julian erwähnt sowie, für Emmy Paungarten, die Académie Moderne von Othon Friesz. Studienaufenthalte in Paris haben wir für die folgenden Künstlerinnen aus Graz nachgewiesen: Marianne Stokes (1880–84), Marie Baselli (1912), Friederike Koch-Langentreu (1899–1900), Olga Granner-Milles (1899–1900), Emilie Hallavanya (Zeitraum unbekannt), Emmy Paungarten (1912), Rosa Guttenberg (Zeitraum unbekannt) und Maria Peter-Reininghaus (*1883 †1934, 1904–13).

Jedoch wählten etliche Künstlerinnen, neben diesem starken Zug nach Westen – nach München und Paris – auch die Reichshauptstadt Wien für ihre weiterführenden Studien. Genannt seien hier: Anna Lynker (*1834 †1928, vor 1854), Ernestine Kirchsberg (*1857 †1924, ab 1881), Olga Holzhausen (*1871 †1944, 1910–14), Margarethe Donnersberg (1913–18), Marta Elisabeth Fossel (zwischen 1906 und 1910), Assunta Arbesser (im Sommer 1907 Privatunterricht bei Marie Egner), Tanna Kasimir-Hoernes (*1887 †1972, 1905–08), Grete Wilhelm (*1887 †1942, 1910–14), Norbertine Bresslern-Roth (1911–16), Paula (*1891 †1974) und Ida (1894 †1941) Maly (beide 1914–15), Grete Martiny-Holzhausen (*1893 †1976, 1910) und Elfriede Miller-Hauenfels (*1893 †1962, ab 1913), wobei etliche Künstlerinnen sowohl in Wien als auch in München ihre Studien betrieben.

Zu erwähnen ist eine weitere mit Wien verbundene wichtige Ausbildungsstätte: die Malschule bzw. Künstlerkolonie in Plankenberg nahe Tulln an der Donau. Emil Jakob Schindler (*1842 †1892), der als die führende Persönlichkeit des österreichischen Stimmungsimpressionismus gilt, hatte dort das Liechtenschein'sche Schloss gepachtet, bewohnte es in den Sommermonaten mit seiner Familie (die später berühmte Alma Mahler-Werfel war seine Tochter) und gab dort – und in seinem Wiener Atelier – ab 1885 Privatunterricht. Bei ihm studierte etwa die wohl prominenteste

steirische Künstlerin des Betrachtungszeitraumes, Marie Egner (*1850 †1940, 1881–87). Der Stimmungsimpressionismus war die erste Kunstströmung, die in Österreich von Malerinnen wesentlich mitbestimmt wurde, neben Marie Egner vor allem von Tina Blau, Olga Wisinger-Florian und Leo Littrow. Nach Schindlers Tod übernahm der Maler Hugo Darnaut (*1851 †1937) das Schloss und gab dort ebenfalls Privatunterricht, Ernestine Kirchsberg (ab 1893) und Marie Schuster Schörgarn (1869–1947, um 1895) waren seine Schülerinnen.

Einige der Künstlerinnen kehrten nach ihrer auswärtigen Studienzeit nicht mehr nach Graz zurück. So ließen sich etwa Marie Egner, Grete Wilhelm oder Elfriede Miller-Hauenfels in Wien nieder, während z.B. Emilie Hallavanya zunächst zwischen München und Graz pendelte und später (ab 1909) in der Künstlerkolonie in Frauenchiemsee lebte und an der Münchner Damenakademie unterrichtete. Maria Peter Reininghaus lebte lange in Paris, war dort neben ihrer künstlerischen Tätigkeit als Korrespondentin tätig und kehrte erst in den 1920er-Jahren nach Graz zurück. Der Studienaufenthalt in Paris wurde für zwei weitere Künstlerinnen aus der Steiermark bestimmend für ihre weiteren, sehr konträren Lebensläufe: Sowohl Marianne Stokes(-Preindlsberger) als auch Olga Granner-Milles lernten in Paris ihre späteren Ehemänner kennen – die Erstere den englischen Landschaftsmaler Adrian Stokes, die zweitere den schwedischen Bildhauer Carl Milles. Während Marianne Stokes an der Seite ihres Mannes ein gleichberechtigtes Leben als Künstlerin führte, in England Karriere machte und heute in wichtigen öffentlichen Museen vertreten ist, verzichtete die hochbegabte Olga Granner-Milles nach ihrer Heirat weitgehend darauf, das eigene Werk weiterzuentwickeln, und lebte quasi im Schatten ihres berühmten Mannes. Porträts fertigte sie anfangs nur noch an, wenn das finanziell notwendig war. Nach seinem Tod im Jahr 1955 kehrte sie nach Graz zurück, wo sie zurückgezogen bis zu ihrem Tod im Jahr 1967 lebte.

Ausstellungsmöglichkeiten in Graz

Wie oben schon erwähnt, spielte die bildende Kunst im Vergleich etwa zu Theater und Musik im Grazer Gesellschaftsleben der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts eine geringere Rolle. Historische Kunst gab es in der ständischen Bildergalerie zu sehen, die der Zeichnungsakademie angeschlossen und im Wildenstein'schen Palais in der Neugasse (heute Hans Sachs-Gasse 1) eingerichtet war. Dieses Gebäude war aus ständischem Vermögen angekauft worden.²⁰ Mit der Eröffnung dieser Galerie im März

20 Vgl. Gustav Schreiner, *Grätz*, hg. von Heinz Heikenwälder, Graz 1843/1997, S. 206.

1819 war sie eines der ersten öffentlichen Kunstmuseen in der österreichisch-ungarischen Monarchie, das einem allgemeinen Publikum offenstand.²¹

Um die Grazer*innen auch über zeitgenössische Entwicklungen in der bildenden Kunst zu informieren, gab es hier spätestens seit den frühen 1850er-Jahren einen Zweigverein des Österreichischen Kunstvereins in Wien. Dieser zählte 1852 in der Steiermark 333 Mitglieder, übernahm die Ausstellungen des Wiener Vereins und präsentierte sie in den Räumen der Bildergalerie.²² Schließlich formierte sich in Graz ein eigener Verein: Im Jänner 1865 wurde der Steiermärkische Kunstverein gegründet. Mitglieder waren Kunstfreunde und -förderer ebenso wie ausübende Künstler*innen. Seit der ersten Ausstellung im April dieses Jahres veranstaltete der Verein jährlich zwei Ausstellungen, eine im Frühjahr und eine im Herbst. Diese fanden ebenfalls in den Räumen der Bildergalerie statt – zuerst in der Hans-Sachs-Gasse, später in dem neuen Museumsgebäude in der Neutorgasse (Eröffnung 1895), in das auch die Bildergalerie übersiedelte.

Der Kunstverein arbeitete zunächst weiterhin mit dem österreichischen Kunstverein in Wien zusammen und übernahm dessen Ausstellungen bzw. Teile davon. Diese wurden aus kürzlich entstandenen Werken namhafter internationaler Künstler zusammengestellt. Zusätzlich waren die Grazer „Künstler und Kunstfreunde“ aufgerufen, Werke einzubringen, die „statutenmäßig von dem [...] Beurtheilungscomité besichtigt“²³ wurden. Damit bot sich für die lokale Künstlerschaft erstmals die Möglichkeit, ihre Werke auch abseits des Kunsthandels der Öffentlichkeit zu präsentieren und zum Kauf anzubieten. Begleitet wurden die Ausstellungen von Faltblättern, in denen die Künstler*innen, deren Aufenthaltsort, die Werke und die Verkaufspreise angeführt waren. Diese „Ausstellungskataloge“, die sich fast vollständig im Steiermärkischen Landesarchiv, der Landesbibliothek und der Neuen Galerie Graz erhalten haben, wurden im Rahmen der beiden Ausstellungsprojekte der Neuen Galerie „Aufbruch in die Moderne?“ und „Ladies First!“²⁴ gesannt, harren aber noch ihrer detaillierten Auswertung. Ebenso wären die Reaktionen auf diese Ausstellungen in den Tageszeitungen noch ein ergiebiges Forschungsgebiet.

Für die Künstlerinnen, von denen hier die Rede ist, konnte die Beteiligung an den einzelnen Präsentationen jedoch bereits festgestellt werden. Sie sind in den entspre-

21 Die Bestände dieser Galerie wurden später zum Grundstock der Sammlungen der Alten und der Neuen Galerie am Landesmuseum, heute Universalmuseum Joanneum. Vgl. <https://www.museum-joanneum.at/alte-galerie/sammlungen/geschichte> (7.12.2021).

22 Vgl. Gudrun Danzer, „The Art System in Graz from the Founding of the Steiermärkischer Kunstverein (Styrian Art Society) in 1865 until the End of the Austrian-Hungarian Monarchy in 1918, part I“, Vortrag gehalten im Dezember 2017 an der Universität Ljubljana, unveröff. Manuskript, S. 4.

23 *Grazer Abendpost (Beilage der Grazer Zeitung)* Nr. 68, 23.3.1865, [S. 8].

24 Vgl. Anm. 15 und Anm. 9.

chenden Biografien im Katalog „*Ladies First!*“ verzeichnet.²⁵ Bereits in den beiden ersten Bestandsjahren des Vereins stellten dort Anna Lynker und Emilie Schmäck Werke aus, wobei sie dabei die einzigen Künstlerinnen unter männlichen Kollegen waren. In der Folge wurde der Steiermärkische Kunstverein für die in Graz (und in der Steiermark) tätigen Künstlerinnen zu einer wichtigen Plattform, um dort ihre Werke zu präsentieren, um Kontakte zum Publikum bzw. zu Käufern zu knüpfen und sich mit den Kolleginnen und Kollegen auszutauschen. Fanden sich zunächst unter den Ausstellenden nur einzelne Künstlerinnen, so nahm ihre Zahl ab ca. 1881 sukzessive zu – entsprechend dem allgemein wachsenden Anteil an Frauen an der Kunstproduktion. Nach der Jahrhundertwende waren es dann auch Künstlerinnen, denen man die Gestaltung der Plakate und Katalogumschläge für die Ausstellungen des Vereines anvertraute – etwa Marie Baselli 1905, Emilie Hallavanya 1906, Else Birnbacher 1907, Elfriede Coltelli 1908 und 1909. Um die Jahrhundertwende waren die bloßen Auffistungen der ausgestellten Werke durch kleine, teilweise illustrierte Broschüren abgelöst worden.

Zu Ende des 19. Jahrhunderts kam es auch in Graz zu einer Erneuerungsbewegung innerhalb des Kunstsystems, die mit der internationalen Bewegung des Secessionismus und Jugendstils zusammenhängt, hier aber eine sehr spezifische Ausformung erfuhr. Darüber gibt der Ausstellungskatalog „*Aufbruch in die Moderne?*“ ausführlich Auskunft.²⁶ Diese Bewegung nahm Ende der 1880er-Jahre ihren Ausgang vom Steiermärkischen Kunstverein und sorgte in der Künstlerschaft und im Kreis der Kunstinteressierten der Stadt für viel Aufregung und heftige Diskussionen. Eine der Folgen war die Gründung eines weiteren Kunstvereines – der Vereinigung bildender Künstler Steiermarks – im Jahr 1899, weil zumindest ein Teil der Künstler*innen sich vom Steiermärkischen Kunstverein nicht mehr ausreichend vertreten fühlte. Dort konnten ja nicht nur Künstler*innen, sondern auch „Kunstfreunde“ Mitglied sein. Außerdem verstand sich der Kunstverein nun vor allem auch als Bildungsinstitution und als Vermittler für aktuelle internationale Kunstströmungen. Dementsprechend veranstaltete er vermehrt Themenausstellungen, in denen oft auswärtige Künstlergruppierungen präsentiert wurden. Die Vereinigung hingegen war dezidiert als Vertreterin der lokalen Künstlerschaft gegründet worden. Auch sie organisierte, beginnend mit Oktober 1900, nun jeweils zwei Ausstellungen im Jahr und zeigte dort ausschließlich steirische Künstler*innen. Die Spaltung zwischen diesen beiden Vereinen war jedoch nicht so tief, als dass lokale Künstler*innen nicht da wie dort ihre Werke präsentierten konnten und das auch taten. Zu beobachten ist aber, dass zum Beispiel die ehemaligen Schülerinnen von Alfred Schrötter-Kristelli an der Landeskunstschule eher weiterhin im Kunstverein ausstellten – Schrötter stand der oben

25 Vgl. Anm. 9.

26 Vgl. Anm. 15.

erwähnten Erneuerungsbewegung nahe. Im Katalog der 8. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler von 1907 finden sich erstmals auch einige Künstlerinnen als Mitglieder genannt. Da die Kataloge leider nicht vollständig erhalten sind, lässt sich jedoch nicht genau sagen, ab wann auch Frauen dort Mitglieder werden konnten.

Jedenfalls scheinen die genannten beiden Kunstvereine den Grazer Künstlerinnen genügend Möglichkeiten geboten zu haben, ihre Werke in der Öffentlichkeit zu präsentieren. Denn anders als in anderen Städten, und speziell in den Kunstmetropolen, kam es hier nicht zur Gründung eines Vereines, der sich ausschließlich mit den Anliegen der Kunst produzierenden Frauen befasst hätte. In Wien entstand 1885 der „Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen“ als eine der frühesten Standesvertretungen. 1901 formierte sich dort dann die „Gruppe der Acht Künstlerinnen“ (darunter Marie Egner), um mit gemeinsamen Ausstellungen die Aufmerksamkeit eines größeren Publikums auf sich zu lenken. Aus dieser Gruppierung entstand 1910 die „Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs“, die neben der Organisation von Ausstellungen ihrer Mitglieder 1910/11 unter dem Titel „Die Kunst der Frau“ in der Wiener Secession erstmals in der Kunstgeschichte einen repräsentativen internationalen Überblick über die Kunst von Frauen vom Barock bis zur Gegenwart bot.²⁷ Auch etliche der Grazer Künstlerinnen waren Mitglied dieses Vereins, so zum Beispiel Marianne Stokes, Marie Egner, Friederike Koch-Langentreu, Emmy Paungarten, Emilie Hallavanya, Rita Passini, Tanja Kasimir-Hoernes, Paula Maly oder Elfriede Miller-Hauenfels.

Lehrtätigkeit

Trotz der Ausstellungsmöglichkeiten, die den Künstlerinnen in den beiden Grazer Vereinen geboten wurden, war es schwierig, allein mit der künstlerischen Tätigkeit für den eigenen Lebensunterhalt aufzukommen. Freischaffende Künstlerin zu sein konnte sich nur leisten, wer über den entsprechenden familiären Hintergrund verfügte. Jedoch boten sich den Frauen auch verschiedene andere Verdienstmöglichkeiten an. Das konnten Auftragsarbeiten sein, wie zum Beispiel sakrale Gemälde (Caroline von Frast, * 1841 † 1902), Porträts (Helene Birnbacher, Olga Holzhausen, Emmy Paungarten) oder der Bereich von (Werbe-)Grafik und Illustration (Marie Baselli, Marta Elisabet Fossil, Elfriede Coltelli).

27 Sabine Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei – Plastik – Architektur*, Wien 1994, S. 64. Diese grundlegende Publikation ist auch heute noch das Schlüsselwerk zum Thema der österreichischen Frauen-Kunstgeschichte, allerdings mit starkem Fokus auf die Situation in Wien.

Eine weitere Einkommensquelle war das Erteilen von Malunterricht. Bereits in der ersten Jahrhunderthälfte hat Therese Eissl (*1784 † nach 1849), die in dem lokalen Grazer Zusammenhang generell als Pionierin angesehen werden kann, eine Mal- und Zeichenschule für Frauen und Mädchen betrieben – und zwar ab 1839 in ihrer Wohnung in der Salzamtsgasse. Marie Egner gab in den 1870er-Jahren in Graz Malstunden und später, nach ihrer Übersiedelung, dann auch in Wien. Weiters ist in den Biografien von Emmy Paungarten und Susi Sartori-Sing erwähnt, dass sie Schüler*innen betreuten, Marta Elisabet Fossil, die über eine Kupferdruckpresse in ihrem Atelier verfügte, erteilte dort ab 1917 auch Unterricht. Eine private Malschule in der Sporgasse leitete in den Jahren um 1914 Friederike Koch-Langentreu. Bei zwei Personalausstellungen im Rahmen des Steiermärkischen Kunstvereins in den Jahren 1914 und 1917 wurden neben ihren Werken auch Arbeiten ihrer Schüler*innen gezeigt.

Die bildenden Künstlerinnen und die Musik

An den Schluss dieser Ausführungen seien – wiederum in Hinblick auf den musikhistorischen Kontext dieser Publikation – einige Bemerkungen über die Beziehung der Künstlerinnen zur Musik gestellt, soweit sie aus den Biografien und Werken zu erschließen sind. Generell gehörte, wie bereits eingangs erwähnt, zur Erziehung der „höheren Töchter“ sowohl eine musikalische wie auch eine bildnerische Grundausbildung. So verfügten vermutlich einige der genannten bildenden Künstlerinnen auch über musikalische Kenntnisse, sei es im Gesang oder in der Beherrschung eines Instrumentes, auch wenn dies in der Biografie nicht dezidiert erwähnt wird.

Eine Beziehung zur Welt der Musik im weiteren Sinn hatte Anna Lynker, lebte sie doch im Haushalt des Diplomaten und Gelehrten Anton von Prokesch-Osten und dessen Frau, der Pianistin und Salonière Irene Kiesewetter. Sie war dort als Gesellschafterin, Reisebegleiterin und wissenschaftliche Assistentin tätig. Kunsthistorisch bemerkenswert sind vor allem ihre Ansichten aus dem Orient, die sie zu einer der sehr wenigen Frauen machen, die einen Beitrag zu der damals boomenden Orientalerei leisteten (Abb. 1).

Näher nachzuprüfen wäre die Verbindung zwischen Marianne Stokes (-Preindlsberger) und Johann Strauß, der ihr 1875 ein Musikstück gewidmet hat. Das Titelblatt unterrichtet uns wie folgt: *„Licht und Schatten. / Polka Mazurka. / Nach Motiven der Operette ‚Cagliostro in Wien‘ / für Pianoforte componirt / und der Kunstjüngerin / Fräulein Marianne Preindlsberger / freundlichst gewidmet / von / Johann Strauss., / k.k. Hofballmusik-Direktor. / op 374 / [...].“* Weder vonseiten der Strauß-Forschung



Abb. 1: Anna Lynker, *Orientalischer Markt in Magnesia ad Sipylum* (Türkei), 1866, Öl auf Leinwand, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum

noch vonseiten der Biografin der Künstlerin²⁸ konnten die näheren Umstände dieser Widmung bislang herausgefunden werden. Außerdem hat Marianne Stokes 1881 ein Musikbuch für Kinder von Wilhelm Kienzl illustriert: *„Kinder-Liebe und -Leben, Musik für zwei kleine Hände, ein Bilderbuch mit Noten“*²⁹ (Abb. 2).

Auch eine Vermutung, die sich vornehmlich auf die Namensgleichheit stützt, kann vielleicht von der Musikforschung erhärtet werden: Bei den biografischen Recherchen zu Ernestine Kirchsberg begegnete uns die Pianistin Amélie von Kirchsberg, deren Auftritte im Grazer Stephaniensaal und im Landschaftlichen Rittersaal zwischen 1885 und 1890 von den Grazer Zeitungen positiv vermerkt wurden. Dass die beiden Künstlerinnen Schwestern waren, wäre gut möglich. Weiters wissen wir von der Malerin Irene Pregler-Grundeler, dass sie auch als Pianistin in Erscheinung trat – in diesem Fall fehlen aber bislang nähere Angaben, welche Auftritte in welchem Rahmen mit diesem „In-Erscheinung-Treten“ gemeint sein könnten.

Die Verbindung von Olga Granner-Milles zur Musik schließlich ergibt sich aus einem ihrer Werke: Auf dem Bild *„Lintschi am Klavier“* von 1900 zeigt sie uns ihre

28 Magdalen Evans, *Utmost Fidelity. The painting lives of Marianne and Adrian Stokes*, Ausstellungskatalog, Bristol 2009.

29 Verlag Voigt, Leipzig 1881.



Abb. 2: *Kinder-Liebe und -Leben*. Musik für zwei kleine Hände von Wilhelm Kienzl, Illustrationen von Marianne Preindlsberger (-Stokes), Leipzig 1881, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum



Abb. 3: Olga Granner-Milles, *Lintschi Granner am Klavier*, 1900, Öl auf Leinwand, Millesgården Museum, Lidingö, Schweden

Schwester Lintschi, mit der sie eng verbunden war und die sie auch während ihres Studienaufenthaltes in Paris besuchte. Die junge Frau sitzt verträumt und mit geschlossenen Augen vor dem Instrument mit den aufgeschlagenen Noten, die rechte Hand liegt ruhig auf den Tasten. Sie spielt also nicht, sondern scheint in Nachdenken versunken zu sein, vielleicht wie beiläufig einige Tasten anschlagend. Dargestellt ist hier also nicht die aktiv musizierende Künstlerin, sondern die passiv in sich hinein Lauschende – was wiederum den so hartnäckig tradierten Stereotypen des „weiblichen Wesens“ entspricht (Abb. 3).³⁰

Schlussbemerkung

Es wurde hier versucht, zusammenfassend die Bedingungen zu schildern, die bildende Künstlerinnen in Graz in dem Betrachtungszeitraum vorfanden und wie sie diese zu nutzen verstanden. Wie erwähnt, waren dafür die Forschungen zu der Ausstellung „*Ladies First!*“ die Basis. Dieses Projekt war eine erste Bestandaufnahme eines bislang kaum behandelten Themenbereiches. Es konnte und wollte Vollständigkeit nicht für sich beanspruchen – weder bei der Erforschung der Œuvres der Künstlerinnen noch bei der ihrer Biografien. So versteht sich auch dieser Aufsatz als Einladung für weiterführende Recherchen – ob sie nun aus der Musik- oder aus der Kunstforschung kommen, es bleibt viel zu tun!

30 Mein herzlicher Dank gilt an dieser Stelle Ingeborg Harer für die anregenden Gespräche während eines gemeinsamen Besuches der Ausstellung „*Ladies First!*“