

Doppelt übersehen. Zum Ausschluss von Kunstgewerblerinnen des Deutschen Kaiserreichs in der feministischen Historiografie und der Disziplin Designgeschichte

Zusammenfassung

Sowohl in der feministischen Historiografie als auch in der Fachdisziplin Designgeschichte ist der sich neu formierende Beruf der Kunstgewerblerin in den Dekaden vor der Weimarer Republik, insbesondere in der Gründerzeit (1871–1914), nicht wahrgenommen worden. Dies erstaunt deshalb, weil Frauen trotz zahlreicher gesetzlicher und kultureller Restriktionen allein durch Selbstermächtigungen wie Frauennetzwerke und einer Arbeitspraxis für den Markt erstmals in vergleichsweise großer Zahl beruflich reüssierten. Die historische Frauenbewegung nahm, trotz einer reichen Ratgeberliteratur für Frauenberufe, das Kunstgewerbe nur am Rande der Forschung über Fabrik- und Heimarbeiterinnen wahr, die Designgeschichte wiederum ließ das moderne Design, trotz der Konjunktur einer Kunstgewerbereformbewegung und eines boomenden Kunstgewerbemarktes, eigentlich erst mit der Gründung des Bauhauses 1919 entstehen. Sie schrieb die „Moderne“ des Designs zudem, auch in seiner „Vorgeschichte“, als reine Männergeschichte. Der Ausschluss aus dem kollektiven Gedächtnis führte zu einer defizitären Quellenlage, die die Forschung in beiden Disziplinen bis heute behindert.

Schlüsselwörter

Kollektives Gedächtnis, Feministische Historiografie, Designgeschichte, Selbstermächtigung, Frauennetzwerke, Kunstgewerbereformbewegung

Summary

Doubly overlooked. On the exclusion of female arts and crafts artists in the German Empire in feminist historiography and the discipline of design history

Both feminist historiography and the discipline of design history failed to recognise the newly emerging profession of female arts and crafts artists (Kunstgewerblerinnen) in the decades leading up to the Weimar Republic, in particular during the Gründerzeit (1871–1914). This is surprising given that, despite numerous legal and cultural restrictions, relatively large numbers of women achieved their initial professional success solely on account of self-empowerment through, for instance, women's networks and working practices focusing on the market. Despite a wealth of self-help literature aimed at women's professions, the historical women's movement only acknowledged arts and crafts in passing in its research on factory and home workers. Design history, in turn, did not really recognise modern design until the founding of the Bauhaus in 1919, in spite of the economic boom surrounding the arts and crafts reform movement and a booming arts and crafts market. It also wrote the "modernity" of design, even in its "prehistory", as a purely male history. This exclusion from collective memory led to a lack of sources, which continues to hamper research in both disciplines to this day.

Keywords

collective memory, feminist historiography, design history, self-empowerment, women's networks, arts and crafts reform movement



In der feministischen Historiografie sind Kunstgewerblerinnen¹ und ihre Berufspraxis in den Dekaden vor der Weimarer Republik, insbesondere in der Gründerzeit (1871–1914), nahezu ausgeschlossen worden.² Das erstaunt deshalb, weil die Anfänge der Professionalisierung von Frauenarbeit in kreativen angewandten Bereichen in die Zeit des Deutschen Kaiserreichs (1871–1918) fallen, parallel zur damaligen Frauenbewegung verliefen und von ihr angeregt wurden.³ Allein aufgrund dieses Kontextes hätten Kunstgewerblerinnen größere Aufmerksamkeit erfahren können. Dass dieses damals neue Berufsfeld von Frauen in der Rezeptionsgeschichte nicht aufgegriffen wurde, veranschaulicht auch die Unterrepräsentanz der Produkte von Grafikdesignerinnen in deutschen Archiven. Die exkludierende Geschichtsschreibung führt zu einem Schneeballeffekt: In ihrer digitalen Ausstellung *Verklärt, begehrt, vergessen. Frauen in der frühen Plakatgestaltung* kam die Kunstbibliothek Berlin 2022 zu dem Ergebnis, dass in der Zeit vor 1914 nur 40 Gestalterinnen gegenüber 957 Gestaltern in ihrer Sammlung vertreten waren. Die Plakatsammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg konnte 2023 nachweisen, dass von 400 000 Beispielen aus dem 19. und 20. Jahrhundert nur 1,5 % von Frauen waren.⁴

1 Marginalisierung eines Tätigkeitsfeldes von Frauen im kollektiven Gedächtnis

Strukturell zu nennen ist die Ignoranz gegenüber der Entstehung des neuen Berufszweigs der Kunstgewerblerin in der Genderforschung insofern, als sich die Diskurse

- 1 Die Termini „Kunstgewerbe“ (auch „Nutzkünste“, „Gebrauchskünste“, „angewandte Kunst“) und „Kunsthandwerk“ werden in der Disziplin Designgeschichte im Regelfall für das späte 19. Jahrhundert und die Jahrhundertwende verwendet, der Terminus „Design“ meist in Verbindung mit den 1920er- und 1930er-Jahren. Hinzu kommen im Verlaufe des Jahrhunderts die Begriffe „Form“ und „Gestaltung“, „visuelle Kommunikation“ und „industrial design“. Der Begriff „Design“ verweist auf die Abgrenzung zum Kunstgewerbe und zum Kunsthandwerk. Da es bei den nachfolgenden Diskussionen um die Erweiterung der Narrative der Designgeschichte geht, wird der Begriff „Design“ auch auf kunstgewerbliche Bereiche angewendet, um die dichotomische Anwendung der Begriffe nicht fortzusetzen. Der Terminus „angewandte Kunst“ spricht die Hierarchie zwischen der „freien/hohen Kunst“ und der „angewandten Kunst“ an. Die Begriffe verweisen auch auf breite ideologische, bisweilen dogmatisch geführte Diskussionen der Bewertung von Gestaltung und ihren Programmatiken.
- 2 Gebrauchsgrafik oder auch Grafikdesign wird im Folgenden deshalb besonders beachtet, weil viele der Kunstgewerblerinnen von der freien Kunst zum Grafikdesign übergingen oder in beiden Bereichen gleichzeitig arbeiteten. Die der Kunst verpflichtete Figuration und die im Jugendstil vertretene „Flächenkunst“ spielten z. B. in der Plakatgestaltung und den Buchillustrationen der Gründerzeit eine große Rolle, Arbeitsbereiche, die von der Disziplin Kunstgeschichte stärker beachtet wurden.
- 3 Im vorliegenden Beitrag wird die Diskussion über die Geschlechtervielfalt nicht aufgenommen, da sie in Deutschland im Kunstgewerbe der fokussierten Zeit keine Rolle spielte. In England dagegen stand sie im Zentrum einer neuen Liberalität, wie sie sich z. B. im *Suffrage Atelier* in London zeigte. Das *Suffrage Atelier* war ein Künstler*innenkollektiv, das die Demonstrationen der Suffragetten in England visuell begleitete und eine Art Corporate Design entwickelte.
- 4 Siehe die hektografierte Publikation zur Ausstellung *THE F*WORD. Guerrilla Girls und feministisches Grafikdesign*. Museum für Kunst & Gewerbe, Hamburg 2024, und die digitale Ausstellung *Verklärt, begehrt, vergessen. Frauen in der frühen Plakatgestaltung*. Kunstbibliothek Berlin. <https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/fruehe-plakate/#s0> [Zugriff: 14.08.2024].

und die Forschung der historischen Frauenbewegung vorwiegend auf Schwerpunkte wie pädagogische Berufe fokussierten. Wenn von Kunstgewerbe überhaupt die Rede war, dann konzentrierten sich wissenschaftliche und journalistische Untersuchungen auf Produktionsbereiche in der boomenden Kunstgewerbeindustrie und auf die Heimarbeit im Kunsthandwerk mit ihrer beschränkten seriellen Herstellung. Der neue Berufszweig der Kunstgewerblerin, die ihren Entwurf auf dem Markt anbot oder direkt für einen unternehmerischen Auftraggeber arbeitete, ist kaum wahrgenommen worden (vgl. zur Vielzahl der Veröffentlichungen Huerkamp 1999).

Innerhalb der Disziplin Designgeschichte wiederum wird die Zeit vor Beginn der Weimarer Republik deshalb generell ausgeklammert, weil sie den Anfang der Geschichte modernen Designs erst später verortet, d. h. weitgehend mit der Gründung des Bauhauses 1919. Trotz einer breiten Kunstgewerbereformbewegung, die dem Datum vorausging und das gründerzeitliche Kunstgewerbe überlagerte, wird dieses Ereignis als Epochenäsur identifiziert. Erschwerend kommt hinzu, dass die nahe Vergangenheit vor der nun entstehenden sogenannten Moderne mit diesem angeblichen Epochenumbbruch von einer polarisierenden Rhetorik der Abgrenzung und Verachtung begleitet wurde. Vertreter:innen des Bauhauses und vergleichbarer moderner Richtungen inszenierten sich nun als voraussetzungslos neu. Begriffe wie die Neue Frau, das Neue Wohnen, die Neue Typographie etc. werden ausschließlich mit den 1920er-Jahren verbunden.

Beide Perspektiven führten zur Marginalisierung eines neuen beruflichen Tätigkeitsfeldes von Frauen im kollektiven Gedächtnis. Erst vereinzelt wird seit neuester Zeit in Deutschland durch Forschung und Ausstellungsprojekte eine größere Aufmerksamkeit für den Beruf der Kunstgewerblerin hergestellt. Dieser Prozess ist in anderen Ländern wie England, Österreich und den USA, nicht zuletzt wegen der grundsätzlichen Ignoranz der beschriebenen Epochenäsur in den Narrativen der Designgeschichte in Deutschland, weitaus intensiver vorangetrieben worden. Der vorliegende Beitrag möchte folglich Erinnerungsarbeit an Pionierinnen leisten, die durch strukturelles Verschweigen verhindert wurde.

2 Der Beruf der Kunstgewerblerin: Professionsentwicklung, Frauennetzwerke, Biografien

Die Gründerzeit hätte sowohl für die Fachdisziplin Designgeschichte als auch für die Genderforschung von besonderem Interesse sein sollen, weil sich der Bedarf des Bürgertums nach Repräsentation durch Dinge aufgrund der wirtschaftlichen Prosperität dieser Zeit erhöhte und sich die Chancen für Frauen, einen Beruf im Kunstgewerbe zu finden, durch die günstigere Auftragslage verbesserten.

Das Bürgertum war indes keine homogene Gruppe. So setzte sich das wohlhabende Großbürgertum vom Adel und Großunternehmertum ab, das Bildungsbürgertum vom Wirtschaftsbürgertum, dem Kleinbürgertum und den kleinen Ladenbesitzern. All diese feinen Unterschiede zwischen den sozialen Schichten verlangten nach symbolischem Ausdruck in den Dingen. Niemals zuvor fanden sich in bürgerlichen Wohnungen so viele Dinge wie im Zeitalter der beginnenden Industrialisierung und der damit einhergehenden Massenproduktion. Auch das seit Jahrhunderten etablierte Kunsthandwerk ar-

beitete zunehmend seriell. Zudem begannen die Wirtschaftsunternehmen, sich mit einer eigenen Marke von der Konkurrenz abzugrenzen und ihren Firmen ein eigenes visuelles Gesicht zu geben, was wiederum die Nachfrage nach Gebrauchsgrafik von der Verpackung bis zur Plakatwerbung förderte (vgl. hierzu Breuer 2023: 72ff.).

Der Professionalisierungsprozess in den einzelnen Bereichen des neuen Berufes der Kunstgewerblerin war unterschiedlich. Während sich die Ausbildung im Objektdesign meist, wie im Kunsthandwerk, in der Lehre bei Professionellen oder durch die Mitarbeit im elterlichen Betrieb vollzog, oft auch autodidaktisch war, kamen Gestalterinnen, die in gebrauchsgrafischen Zusammenhängen arbeiteten, meist aus der freien Kunst. Erst mit Beginn der Weimarer Republik hatten Frauen freien Zugang zu den Kunstakademien. Bis dahin mussten sie sich entweder durch teuren Privatunterricht ausbilden lassen oder sie kamen in den Genuss von sogenannten Damenakademien an den Kunstakademien, die Frauen in beschränkten Ausbildungsbereichen Zulass gewährten, wie die 1884 gegründete Münchener Damen-Akademie (Voit 2014). Eine Ausnahme waren der Lette Verein in Berlin, wobei hier das Angebot an Sparten des Kunstgewerbes begrenzt war, die Reimann-Schule, ebenfalls in Berlin, und die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst, Wilhelm von Debschitz, kurz Debschitz-Schule genannt, in München. Den mit der Gründerzeit nach englischem Vorbild agierenden Kunstgewerbeschulen wird zwar ein liberalerer Zugang von Frauen nachgewiesen, allerdings ist ihre Erforschung, insbesondere unter dem Genderaspekt, noch weitgehend ein Desiderat.⁵ Nicht selten wichen Frauen auf Ausbildungsstätten im Ausland aus, insbesondere Paris, London und Wien, weil sie dort in Kunstakademien eher Aufnahme fanden (Umbach 2015).

Aufgrund der eingeschränkten Ausbildungsmöglichkeiten griffen Frauen zur Selbstermächtigung. Am Ende des 19. Jahrhunderts entstanden autonome Netzwerke, die sich für die Berufskarriere bildender Künstlerinnen, darunter auch viele Kunstgewerblerinnen, einsetzten. Seit 1867 bot der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin die Gelegenheit einer fundierten Ausbildung in der eigenen Mal- und Zeichenschule an sowie die Teilnahme an Jahresausstellungen, Wettbewerben sowie Reisestipendien, Alters- und Krankenversorgungen. Dem Berliner Beispiel der Selbsthilfe folgten 1882 der Münchner Künstlerinnenverein, die 1885 ins Leben gerufene Malerinnenschule in Karlsruhe, der 1893 gegründete Württembergische Künstlerinnenverein und der 1895 organisierte Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Leipzig.⁶ Ein solches Netzwerk war auch der äußerst agile Lyzeumsclub, der 1905 in Berlin nach englischem Vorbild gegründet wurde. Er bot den künstlerisch arbeitenden Frauen ein Büro für Berufsberatung, eine ständige Kunstgalerie und den Zugang zu einem Netzwerk von Clubhäusern in ganz Europa an und organisierte Aus-

5 Auf internationaler Ebene wird von Deutschland aus ein Vorstoß mit dem Sammelband *Pioneers of Design Education: New Perspectives on Schools of Decorative Arts As a Global Phenomenon* unternommen, den Thomas A. Geisler, Anna-Sophie Laug, Sandra König, Alexandra Panzert und Kerstin Stöver Ende 2025 herausgegeben haben. Zudem hat die Universität Bochum das Forschungsprojekt „Die deutschen Kunstgewerbeschulen: künstlerisch-handwerkliche Ausbildungsinstitutionen im langen 19. Jahrhundert“ initiiert, das sich auf Deutschland konzentriert.

6 Fast zu jedem Verein sind um das Jahr 2000 einschlägige Publikationen erschienen, bspw. Deseyve (2005); Neumann (1999); *Unterschätzt. Künstlerinnen in Leipzig um 1900*. Katalog Museum der bildenden Künste Leipzig. <https://mdbk.de/ausstellungen/unterschaetzt-kuenstlerinnen-in-leipzig-um-1900/> [Zugriff: 09.01.2024].

stellungen. Für einige Künstlerinnen waren die Anwendungsfelder der angewandten Kunst Brotarbeit, sie wurden aber im Zuge der künstlerischen Reformbewegungen gleichzeitig aufgewertet.

Viele Frauen gründeten in Deutschland infolgedessen eigene Ateliers und boten dem freien Markt ihre Arbeit an. Einige Beispiele veranschaulichen dies:

- Änne Koken eröffnete 1910 in Hannover die Produktionsstätte Änne Koken. Werkstatt für angewandte Kunst. Von dort aus arbeitete sie für verschiedene namhafte Firmen, neben Bahlsen u. a. für Appels Feinkost, die Lindener Samtfabrik, Günther Wagner (Pelikan) und die Hannoversche Waggonfabrik. Sie wurde zum „Künstlerischen Beirat“ der Hannoverschen Cakes-Fabrik (Bahlsen) ernannt. Die Spannweite ihrer Arbeiten reichte von den „kleinen Formaten“ wie Drucksachen bis zu Glasfenstern, Schmuck, Kleidung und Textilien aller Art.
- Margarethe von Brauchitsch mitbegründete 1898 die Werkstätten für Kunst im Handwerk in München und übernahm dort die Leitung des Damenateliers für ornamentales Entwerfen. Zuvor hatte sie eine Malschule in Halle an der Saale geleitet, wo sie sich auch der dekorativen Stickerei zuwandte. Dekorative Stickerei war vor allem in England und Schottland eine kunsthandwerkliche Tätigkeit, die eng mit der Suffragetten-Bewegung verbunden war. Ab 1901 leitete sie parallel ein Atelier für Damenschneiderei, in der Folgezeit ein Unternehmen mit bis zu 16 Mitarbeiterinnen.
- Lilly Reich eröffnete 1911 in Berlin ein Atelier für Innenraumgestaltung, Dekorationskunst und Mode (Schuldenfrei 2025). Ab 1926 führte sie ein Atelier für Ausstellungsgestaltung und Mode in Frankfurt am Main und arbeitete darüber hinaus als Ausstellungsgestalterin in der Werkbund-Kommission des Frankfurter Messeamtes.
- Fia Wille unterhielt mit ihrem Ehemann ab 1900 ein Atelier für Raumkunst, Kunstgewerbe und Architektur in Berlin. Sie arbeitete universell in verschiedenen Designbereichen und hielt Vorträge, u. a. beim Deutschen Frauenkongress Berlin 1912 (Wille 1912, zit. nach Bauer 2003: 21).
- Else Oppler-Legband führte ab 1905 in Berlin-Schöneberg ein eigenes Schülerinnenatelier und bildete ab 1911 an der neugegründeten Höheren Fachschule für Dekorationskunst in Berlin aus (Franger 2023). 1904 gründete sie ein Unterrichtsatelier für private Schülerinnen und entfaltete bald darauf ihre künstlerische Tätigkeit für das Kaufhaus Wertheim. Sie gehörte zu den weiblichen Ausnahmen, die im Jahr 1907 gegründeten Deutschen Werkbund Mitglied waren und 1912 sogar einen Beitrag zum Jahrbuch der Vereinigung schreiben konnten (Oppler-Legband 1912).
- Alexe Altenkirch begann 1906 als Leiterin der Werbeabteilung („Reklame-Leiterin“) bei der Papierfabrik J.W. Zanders in Bergisch Gladbach zu arbeiten, eine Tätigkeit, die sie erfolgreich bis 1932 fortsetzte. Sie wurde 1907 an die Kölner Kunstgewerbeschule berufen und arbeitete dort 15 Jahre lang als Dozentin in der Damenabteilung für Textilentwurf und Freie Malerei. Sie war über die gesamte Lehrzeit die einzige Frau an dieser Schule.

Die Spurensuche nach Beispielen lässt sich in einer Vielzahl fortführen.⁷ Renommierete Preise waren nicht selten. Die Kunstgewerblerinnen wurden in Fachzeitschriften erwähnt und erhielten eigene publizistische Einzelbeiträge zu ihrem Werk. Mit ihrer freiberuflichen und professionellen Arbeit erreichten sie zwar noch lange nicht die Wertschätzung ihrer Kollegen, doch trugen neben ihren Frauennetzwerken die Zeitschriftenartikel zu ihrer Bekanntheit bei.

Einige der Frauen erhielten sogar Professor*innentitel. 1915 wurde Margarete Junge Professorin an der Königlich Sächsischen Kunstgewerbeschule in Dresden. Sie war dort bereits seit 1907 Lehrende in der neugegründeten Frauenklasse gewesen. Später leitete sie die Fachklasse für Mode und weibliche Handarbeiten (Welsch/Vietig 2016). 1919 erhielt Käthe Kollwitz den Professorinnentitel von der Preußischen Akademie der Künste. Zwei Jahre später wurde Gertrud Kleinhempel vom Ministerium für Handel und Gewerbe zur Professorin ernannt. Sie hatte bereits um 1900 bis etwa 1907 in Dresden mit ihren beiden Geschwistern eine Privatschule für Kunstgewerbe geführt. Alexe Altenkirch war Professorin an der Kölner Werkschule und Anna Simons an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf.

3 Feminisierung des Kunstgewerbes und der Kunstgewerbereformbewegung

Einer der Gründe, die die Professionalisierung von Frauen erschwerten, war die Feminisierung des Kunstgewerbes, die sich mit der weitverbreiteten Frauenfeindlichkeit verband. Die misogynen Bemerkungen berühmter Zeitgenossen wie des Kunstkritikers Adolf Loos und des Grafikdesigners Julius Klinger sowie die sehr begehrte Lektüre der Schriften des Kunstkritikers Karl Scheffler sind in diesem Zusammenhang Legende. Die Künstlerinnen der Wiener Werkstätte bezeichnete Loos beispielsweise als gelangweilte höhere Töchter, Julius Klinger sprach vom „Wiener Weiberkunstgewerbe“ (Wiener Museum für Angewandte Kunst et al. 2020: 8) und der Architekt Oswald Haerdtl diskreditierte die Werkstätte als „unerhörte Pupperlwirtschaft“ (Wiener Museum für Angewandte Kunst et al. 2020: 8).⁸

In dem wohl berühmtesten Text über die Abwertung sich emanzipierender Künstler- und Kunstgewerblerinnen, in Karl Schefflers *Die Frau und die Kunst*, beschreibt der deutsche Kulturkritiker die polaren Eigenschaften der Geschlechter (Scheffler 1900). Heftig gegen die Emanzipationsbestrebungen seiner Zeit argumentierend, die die Gleichheit der Geschlechter forderten, sprach er der „Natur“ der Geschlechter entsprechende Arbeits-

7 Sie steht seit 2023 im Zentrum des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderten Projektes *Für die Sichtbarkeit. Innovative Frauen im Fokus* an der Hochschule Mainz, in dem die Autorin beratendes Kooperationsmitglied ist.

8 Aufsehen erregte Loos mit dem Vortrag *Ornament und Verbrechen*, der 1908 veröffentlicht wurde. Das Ornament sei überwunden, die Modernen hätten sich zur Ornamentlosigkeit bekannt, heißt es darin. Dass er mit dem Begriff „Ornament“ auf weibliche Ausdrucksformen zielte, wird in seinen Schriften evident. Schon 1902 formulierte er am Beispiel der *Damenmode* – so der Titel des Aufsatzes, den er seinem Essay *Die Herrenmode* von 1898 gegenüberstellte – seine Auffassung von den Geschlechtern. Damenmode war für ihn, im Gegensatz zum Universalkleidungsstück des Herrenanzugs, im höchsten Maße abzulehnen (Loos 1910), zit. nach Opel (1931): 90–104; s. a. Loos 1902; Lux 1907).

felder zu: Aufgrund der Fähigkeit zu Rationalität, Sachlichkeit und räumlichem Denken sei der Mann allein fähig, hohe bildende Kunst und Architektur zu betreiben. Der Frau dagegen weist er aufgrund ihrer Neigung zu Dekor und Fantasie das Kunstgewerbe zu, da geprägt durch Repetition und Reproduktion. In die Kunstgattungen schreiben sich bei ihm Hierarchien ein, die die Konstruktion von Künstlerschaft als „männliche“ Kreativität bestätigen sollen und das Kunstgewerbe als minderwertiges Arbeitsfeld werten.

Gestalterische Werke von Frauen wurden als „Frauenkunst“ und Dilettantismus diskreditiert. Zu bedenken ist, dass sich im chauvinistischen Klima am Vorabend des Ersten Weltkrieges die komplementären Geschlechterkonstruktionen zugunsten des männlichen Geschlechts und der Mobilisierung seiner Kampfbereitschaft zuspitzten. So sehr eine musische Erziehung von bürgerlichen Frauen bis dato gefördert wurde, bezog sie sich nur auf das häusliche Leben und sollte einen bürgerlichen Lebensstil repräsentieren helfen. Sie galt als dilettantisch und wurde nicht als Beruf ausgeführt.⁹ Eine Ausnahme galt für ledige Frauen oder Witwen: Sie wurden vorwiegend in der sogenannten Frauenkunst ausgebildet, um als Lehrerinnen, Hausdamen und Erzieherinnen die musische Erziehung ihrer Schülerinnen zu fördern (Brandow-Faller 2010).

Gleichzeitig entstand eine künstlerische Gegenbewegung, die der Abwertung des Kunstgewerbes entschieden entgegentrat. Tatsächlich hatte nicht nur die Industrie des Kunstgewerbes im gründerzeitlichen Wirtschaftsaufschwung Konjunktur, sondern auch eine Reformbewegung um die Jahrhundertwende, die der bildenden Kunst eine ganz neue Rolle für die Gestaltung von Alltagsobjekten und Gebrauchsgrafik zuwies. Die simple Reproduktion historischer Kunst und des Jugendstils sowie die schablonenhafte Verwendung ihrer Motive in der industriellen Massenproduktion sollten ersetzt werden durch individuelle künstlerische Leistungen, einen zeitgemäßen Stil und eine der Gebrauchskunst entsprechende ästhetische Haltung. Unter der Voraussetzung allgemeiner Grundsätze wurde kein einheitlicher Stil angestrebt, sondern eine Formenvielfalt, die von den Künstlerpersönlichkeiten geprägt sein sollte. Im Kontext dieser Bewegung eroberten sich Frauen ein neues Berufsfeld.

4 Designhistorische Forschung über das gründerzeitliche Kunstgewerbe

Die designhistorische Forschung hat sich indes nahezu vollends auf die Anfänge dieser künstlerischen Reformmoderne konzentriert. Parallel verlaufende Ausbildungsstätten, die auch gründerzeitliches Kunstgewerbe lehrten, wie die Kunstgewerbeschulen ab Ende des 19. Jahrhunderts, die Gewerbeschulen, die Vorbildersammlungen für das ortsansässige Handwerk wurden nahezu vollständig ignoriert. Der Anteil der Frauen spielte in den Historiografien keine Rolle.

Erst im 21. Jahrhundert haben Wissenschaftlerinnen und Museumskuratorinnen vereinzelt den Blick auf die angewandte Kunst von Frauen in der Gründerzeit gelenkt. Das ist bei Despina Stratigakos und ihrer Forschung zur Genderpolitik des Deutschen

⁹ Neben den vielen Definitionen von Dilettantismus ist im Zusammenhang mit Frauenarbeit hier entscheidend, dass Handarbeit nicht als Beruf ausgeführt wurde (Bischoff 2003, 2001).

Werkbunds der Fall, allerdings konzentriert sie sich fast ausschließlich auf Architektinnen (Stratigakos 2003; Pepchinski 2007). Die Untersuchung des Frauenanteils an den Deutschen Werkstätten Hellerau untersuchten Tulga Beyerle und Klara Němečková (Beyerle/Němečková 2018). Die Autorin selbst hat die Designerinnen des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe, eines Werkbundmuseums ab 1910, untersucht (Breuer 2024). Das Museum für angewandte Kunst in Wien hat die große Zahl der Arbeiten von Designerinnen der Wiener Werkstätte ausgestellt – einige von ihnen haben auch für deutsche Auftraggeber gearbeitet.¹⁰ Vorreiterin in der Forschung zu Kunstgewerblerinnen ist Magdalena Droste, die bereits 1989 über den neuen Beruf schrieb (Droste 1989). Allerdings ist ihr Zeitrahmen weit über die Gründerzeit bis 1933 erweitert. Als Bauhausexpertin spielten für sie die 1920er-Jahre die größte Rolle. Vertiefend kann auch sie aufgrund der mangelnden Quellenlage nicht auf die wilhelminische Zeit eingehen. Wenngleich diese Arbeiten eine Tendenz zu einer neuen Sensibilität für die Kunstgewerblerinnen der Gründerzeit deutlich machen, bleiben sie Ausnahmen.

Ein Grund für die Minderbewertung des gründerzeitlichen Kunstgewerbes der Industrie und der seriellen Heimarbeit zeigt sich in der polarisierenden Rhetorik der Designmoderne nach der Wende zum 20. Jahrhundert. Sie entzündete sich an einem neuen normativen Kanon der Ästhetik, der pauschal in dieser Zeit bezeichneten „Sachlichkeit“. Insbesondere der Deutsche Werkbund (DWB) hat den Kanon der guten Gestaltung öffentlichkeitswirksam vertreten.¹¹ Er gründete sich 1907 mit dem Ziel, den im Ausland häufig abgewerteten deutschen Produkten – „made in Germany“ war in dieser Zeit pejorativ konnotiert – auf dem Weltmarkt eine neue herausragende Position zu verschaffen. Ausschlaggebend waren dabei die Gestaltungsprinzipien der Funktionalität, Qualität und Materialgerechtigkeit, die als sachliche und zweckmäßige Formgebung begriffen wurden. Die Werkbundvertreter – in der Gründungsphase und weit darüber hinaus nahezu ausschließlich Männer in führenden Positionen – verbanden ihren Protest gegen historisches Kunstgewerbe mit Urteilen wie Kulturverfall, Eklektizismus, „Tand“. Mit einem moralisch fundierten Qualitätsbegriff versuchte man, eine neue Warenästhetik zu etablieren, die Kunsthandwerk und industrielles Kunstgewerbe ablehnte, weil diese sich bislang angeblich mit Kopien und Adaptionen alter Formvorbilder samt ihrer oft reichen Ornamentik begnügten. Sein missionarisches Ethos der Sachlichkeit hat der Werkbund bis weit in die Dekaden nach 1945 beibehalten und es erfuhr mit dem Konzept der „Guten Form“ der 1950er- und 1960er-Jahre noch einmal einen Höhepunkt.¹²

10 Die Veröffentlichung ist für den hier behandelten Zusammenhang deshalb von Bedeutung, weil sich einige Vertreterinnen der Wiener Werkstätte auch in Deutschland im entsprechenden Zeitraum betätigt haben. Dazu zählen Mela Köhler, Käthe Olshausen-Schönberger und Berta Kiese-wetter (Museum für angewandte Kunst Wien et al. 2020).

11 Bei Veröffentlichungen über den Deutschen Werkbund behandeln die Autorinnen Despina Stratigakos sowie Mary Pepchinski und Christina Budde zwar die Geschlechterpolitik der Vereinigung, sie konzentrieren sich indes auf Architektinnen, die nur am Rande gestalterische Arbeiten im Objekt- und Gebrauchsdesign übernahmen (Stratigakos 2016; Pepchinski/Budde 2022).

12 Einige thematische Veröffentlichungen, meist im Zusammenhang mit Ausstellungen, geben Einblick in das Werk als auch in die Rahmenbedingungen von Künstlerinnen der Zeit um 1900. So berichtet ein 2014 erschienener Katalog über die Münchner Damen-Akademie und die Debschitz-Schule für Angewandte Kunst, die Frauen aus ganz Europa anzogen (Voit 2014). Auf einige wenige Grafikdesignerinnen geht der Katalog einer Ausstellung des Bröhan-Museums in Berlin ein (Hoffmann/Grosskopf 2022). Wenngleich der Schwerpunkt auf einer Zeitgeschichte von Künstlerinnen liegt, ist auch der Katalog *Die Malweiber von Paris. Deutsche Künstlerinnen im Aufbruch* relevant, da viele

Darüber hinaus wurde die Designgeschichte geschrieben als männerdominierte Erzählung.¹³ Zur Marginalisierung von Frauen im kollektiven Gedächtnis hat beispielsweise das mehrfach aufgelegte Standardwerk des deutschen, 1934 nach England emigrierten Kunsthistorikers Nikolaus Pevsner beigetragen, das er 1936 zuerst auf Englisch, dann 1957 auf Deutsch und daraufhin in zahlreichen Sprachen und ergänzten Neuauflagen herausgab: *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius* (dt. *Wegbereiter moderner Formgebung: von Morris bis Gropius*). Pevsner betrachtete Charles Annesley Voysey und Charles Rennie Mackintosh ab Mitte des 19. Jahrhunderts als die ersten Pioniere der Design- und Architekturmoderne in Großbritannien und beendete den Prozess der Epochenbildung mit den Protagonisten des Modern Design, insbesondere mit Walter Gropius, dem Gründer des Staatlichen Bauhauses 1919. Für Pevsner repräsentierte das Bauhaus den radikalsten Bruch mit der Vergangenheit. In seiner linearen Geschichtsschreibung über ein ganzes Jahrhundert findet nur eine einzige Frau Erwähnung: Margaret MacDonald-Mackintosh, die Ehefrau von Charles Rennie Mackintosh, die beide den schottischen Modern Style vertraten.

Bis heute tragen Designhistoriografien, in Anlehnung an Pevsners Vorbild, Titel wie *Pioneers of German Graphic Design* (Müller 2017) und beschreiben eine personen- und männerzentrierte Designgeschichte. In seiner umfangreichen Publikation wählt Jens Müller für die Zeit von 1890 bis 1959 beispielsweise ausschließlich Pioniere aus. Im Appendix tauchen unter den 63 weiteren herausragenden Designer*innen nur drei Frauen auf: Käthe Kollwitz, Änne Koken und Dore Mönkemeyer-Corty. Infolgedessen firmieren Frauen in der Geschichte des Grafikdesigns vom späten 19. Jahrhundert bis etwa 1960 bis heute als Ausnahmen.

Wenngleich Designerinnen seit geraumer Zeit – im Vergleich zu anderen Nationen und Disziplinen wie der Kunstgeschichte indes zeitverzögert – größere Aufmerksamkeit erfahren haben, betrifft dies in Deutschland nahezu ausschließlich die Gestalterinnen der 1920er-Jahre, der sogenannten Klassischen Moderne im Design¹⁴, und dann erst wieder die Designerinnen der 1970er- und 1980er-Jahre, weitgehend angeregt durch die Neue Frauenbewegung (Bischoff/Threuter 1999¹⁵; van Bömmel 2023). Die fachspezifische Geschichtsschreibung orientiert sich dabei im Wesentlichen an herausragenden Designerinnen, die nun auf Augenhöhe mit ihren Kollegen gewürdigt werden sollen und

Künstlerinnen und spätere Gebrauchsgrafikerinnen Auslandsaufenthalte nutzten, um eine Ausbildung zu erhalten (Umbach 2015). Nur sehr wenige Monografien widmen sich einzelnen Designerinnen (z.B. Carstensen 2011; Welsch/Vietig 2016; Franger 2023). Ausführlich wurde im Rahmen von Firmengeschichten auch über Designerinnen gearbeitet (z. B. Meyer 1999; Hoffmann 2014).

13 Zur Unterrepräsentanz von Kunsthistorikerinnen in der Disziplin Kunstgeschichte, insbesondere aber zur geringen Wahrnehmung von Wissenschaftlerinnen, die einen entscheidenden theoretischen und methodischen Beitrag zur Disziplin geleistet haben, vgl. Chichester/Sölch (2021). In diesem Band werden auch mehrere Historikerinnen genannt, die sich mit angewandten Künsten auseinandergesetzt haben.

14 Eine der frühesten Arbeiten ist die Dissertation mit dem Titel *Gender, Art and Handicraft at the Bauhaus* von Anja Baumhoff (1994), die 2001 als *The Gendered World of the Bauhaus. The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919–1932* in Frankfurt am Main erschien. Inzwischen haben die Gestalterinnen am Bauhaus große Aufmerksamkeit erfahren, insbesondere anlässlich des 100-jährigen Gründungsjubiläums 2019.

15 Die Publikation bildet den dritten Band der 6. Kunsthistorikerinnentagung 1995/96, die an der Universität Trier unter dem Titel *Marginalisierung und Geschlechterkonstruktion in den Angewandten Künsten* stattfand.

nachweislich das „gute Design“ eines zeitgenössisch jeweils festgelegten normativen ästhetischen Kanons vertreten. Selten sind Monografien über Designerinnen erschienen, die einen signifikanten Anteil am Grafikdesign in der Kaiserzeit hatten. Neben Käthe Kollwitz, die trotz eines hohen Anteils an Plakaten ausschließlich als Künstlerin behandelt wird, sind dies Monografien über Julie Wolfthorn (Carstensen 2011) und in jüngster Zeit über Else Oppler-Legband (Franger 2023).

5 „Frauenfrage“, Frauenbewegung und Frauenforschung über Kunstgewerblerinnen

Generell stand die „Frauenfrage“, auch als Bestandteil des großen Leitthemas des 19. Jahrhunderts, der „sozialen Frage“, im Zentrum der Diskussionen von Wissenschaft und vielen Reforminstitutionen.¹⁶ Frauen aus dem Bürgertum wurde trotz zahlreicher Restriktionen erstmals so etwas wie „Sprecherlaubnis“ öffentlich zugestanden: Jenseits akademischer Forschung äußerten sie sich in Ausstellungen und in einschlägigen Fachzeitschriften. Frauen der bürgerlichen Frauenbewegung verfolgten zudem in hohem Maße eine bildungspolitische Arbeit angesichts der eingeschränkten Bildungs- und Berufschancen von Mädchen (vgl. u. a. Gnauck-Kühne 1891, 1895; Otto-Peters 1866; Lette 1965; Bäumer 1901). Wenngleich der Lehrberuf für Frauen ein Mittel zur beruflichen, ökonomischen und politischen Emanzipation war, haftete ihm im Vergleich zu anderen ‚freieren‘ Professionen aufgrund seiner Beschäftigung mit Kindern ein Makel an, ‚nicht ganz‘ Profession zu sein, weil er dem damals vorherrschenden Frauenbild entsprach. Auch die weiteren pädagogischen Berufe, in denen Frauen tätig sein konnten, galten als semi-professionell. Das Ergreifen eines „Frauenberufes“ reproduzierte infolgedessen hierarchische Differenz- und Herrschaftsverhältnisse der Geschlechter.

In der Ratgeberliteratur von Vertreterinnen der bürgerlichen Frauenbewegung wurde auch der Beruf der Kunstgewerblerin behandelt. Doch bildete sich hierin die weitverbreitete Vorstellung von den komplementären Geschlechtscharakteren ab. Die Idee einer „Natur“ der Frau, der „weiblichen Eigenart“, entsprechenden gestalterischen Tätigkeit wurde auch von Frauen vertreten. Um 1910 hatten sich die Berufschancen für Frauen bereits etwas erhöht. Angesichts der beschriebenen Entwicklung glaubt Elisabeth Hahn in ihrem Überblicksartikel – über *Die Frau im Kunstgewerbe* in Eugenie von Sodens dreibändigem Standardwerk *Das Frauenbuch. Eine allgemeinverständliche Einführung in alle Gebiete des Frauenlebens der Gegenwart* (1913) – resümieren zu können:

„Im Laufe der letzten Jahre ist der Kampf der Frau um allgemeine Anerkennung ihrer Persönlichkeit im öffentlichen Leben in ruhigere Bahnen eingelenkt; aus dem stürmischen Ringen, das mit elementarer Gewalt die ganze Frauenwelt in Aufruhr gebracht hat, ist ein ruhiges, zielbewußtes Streben geworden. Die Frau hat gelernt, ihre Fähigkeiten hauptsächlich auf solchen Gebieten zu betätigen, wo ihr unumstrittene Anerkennung zuteil werden muß. So ist ihr durch den allgemeinen Umschwung des Kunstgewerbes in den letzten Jahren wieder ein reiches Arbeitsfeld erschlossen worden. Auf diesem Gebiet haben die Erfahrungen sogar den sicheren Beweis erbracht, daß in manchen Gebieten die Leistungen der Frau diejenigen des Mannes übertreffen“ (Hahn 1913: 196).

¹⁶ Vgl. allgemein zum Verhältnis der Geschlechter im 19. Jahrhundert Gerhard (1978: 369–381); Frevert (1988).

Die „Frauenfrage“ wurde ebenfalls in den modernen akademischen Wissenschaften thematisiert. Denn die Institutionalisierung der modernen Wissenschaften im 19. Jahrhundert wie der Nationalökonomie war eng verknüpft mit der Auseinandersetzung über die Geschlechterdifferenz.

Wesentlich für die Stärkung der entsprechenden akademischen Disziplinen und deshalb auch für die Pionierinnen der bürgerlichen Frauenbewegung war der 1872 u. a. von einflussreichen Nationalökonominnen gegründete Verein für Sozialpolitik. Er wollte Wissenschaft für soziale Missstände fruchtbar machen und wandte sich gegen eine liberalistische Wirtschaftspolitik. Über das Instrument der Politikberatung, über Enquêtes und nicht zuletzt empirische Studien, die zur Aufklärung beitrugen, wollte der Verein Einfluss auf die staatliche Sozialgesetzgebung nehmen. Symptomatisch für die Frauen, die zu dieser Institution zugelassen waren, war, dass sie den Fokus ihrer Betrachtungen auf die negativen Folgen der Industrialisierung für Arbeiterinnen legten. Sie schrieben über das Alltagsleben der Fabrikarbeiterinnen, der Heimarbeiterinnen oder Frauen in der Landwirtschaft ebenso wie über deren Arbeitsverhältnisse (Hering 2004). Die Studien griffen auch in methodischer Hinsicht zu neuen Analyseformen wie der (später sogenannten) teilnehmenden Beobachtung, um das ihnen fremde Gebiet der Arbeiterinnen genauer beleuchten zu können und um deren subjektiven Erfahrungen größeren Raum zu geben.

Im 19. Jahrhundert waren klassenspezifische Unterschiede zwischen Bürgerinnen und Arbeiterinnen charakteristisch, die ihren Widerhall in der zeitgenössischen Forschung zur Frauenerwerbstätigkeit im späten 19. Jahrhundert fanden. Für Kunstgewerberinnen, d. h. Entwerferinnen von Kunstgewerbe und Grafikdesign, bedeutete Berufstätigkeit einen Gewinn an Autonomie. Für Arbeiterinnen in der Kunstgewerbeindustrie dagegen war Heim- und Fabrikarbeit notwendige Lohnarbeit, die das Familieneinkommen ergänzte oder als Ledige, Alleinerziehende oder Witwe das Überleben sicherte.¹⁷ Fabrik- und Heimarbeiterinnen blieben in der Forschung weitgehend anonym – mit Ausnahme von Frauenrechtlerinnen oder Gewerkschaftlerinnen –, während für bürgerliche Kunstgewerberinnen die Rolle als Entwerferin wichtig war. Viele hinterließen auf ihren Produkten ihre Signatur, Initialen oder eigene Markenzeichen, was für teils massenhaft reproduzierte Industrieprodukte bis dato unüblich war.

Es haben vorwiegend Frauen in wissenschaftlichen Untersuchungen versucht, eine empirische Datenbasis zur Lösung der sozialen Lage von Arbeiterinnen zu schaffen.¹⁸ Bezeichnend für die damaligen Sozialwissenschaftlerinnen war, dass sie in die Vielfalt der gemäßigten bürgerlichen und konfessionellen Frauenbewegung eingebunden waren und sich durch ein sozialpolitisches Engagement in der Sozialreformbewegung profilierten. Zu diesen Frauen zählen u. a. Elisabeth Gnauck-Kühne, Gertrud Dyhrenfurth, Rosa Kempf, Marie Bernays und Alice Salomon. Zwar waren die empirischen Untersuchungen nicht auf die Kunstgewerbeindustrie fokussiert, aber die Studien bezogen dennoch einzelne Bereiche dieser Produktion mit ein, wie die Textilindustrie und das Druckereiwesen. Auch wenn die Arbeitsverhältnisse von Lohnarbeiterinnen und Frauen in der Heimarbeit

17 Vgl. zu den wenigen kunstgewerblichen Arbeiten von Frauen in der Industrie: Buckley (1990), siehe auch Buckley (1984) bzw. (1986). Die Arbeit von Frauen in der Kunstgewerbeindustrie ist in Deutschland bisher nicht untersucht worden. Auf lokaler Ebene werden Arbeiterinnen in der Kunstgewerbeindustrie bisweilen beachtet und geehrt, z. B. die Frauen in der Solinger Klingindustrie, die Lieferfrauen, und die Frauen der Klingindustrie in Sheffield, die Buffer Girls.

18 Vereinzelt ist dies auch durch Wissenschaftler geschehen, vgl. z. B. Weber (1899).

und dem Verlagswesen über viele Jahrzehnte ein Schwerpunkt dieser Forschung waren (siehe zusammenfassend Keller 2018), wird die Thematik äußerst selten von Plakat-künstlerinnen aufgegriffen. Eine Ausnahme bildet Käthe Kollwitz. Sie entwarf 1906 ein Aufsehen erregendes Plakat zu *Deutsche Heimarbeit-Ausstellung*, die von bürgerlichen Sozialreformer*innen und Gewerkschaften konzipiert wurde. Die Schau war die erste große Ausstellung zu dieser Thematik in Deutschland. Eröffnet wurde sie im Zentrum von Berlin Unter den Linden, der repräsentativen Flaniermeile im Kaiserreich – eine bewusste Provokation gegenüber der „feinen Gesellschaft“, da die Ausstellung dieser Zielgruppe die katastrophalen Arbeits- und Lebensbedingungen von Frauen vor Augen führen wollte. Zudem waren politische Plakate bis 1914 in Deutschland verboten.

Abbildung 1: Käthe Kollwitz: Plakat der Deutschen Heimarbeit-Ausstellung (1906)



Quelle: Käthe Kollwitz Museum Köln.

Abbildung 2: Julie Wolfthorn: Umschlag der Kunst- und Literaturzeitschrift Jugend, Nr. 25, 18. Juni 1898



Quelle: Jugend: Münchener illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben – 2.1897, Band 1 (Nr. 1–26).
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/Julie_Wolfthorn_-_Jugend_Nr._25%2C_1898.jpg
(Zugriff: 25.08.2025).

6 Das Ende der Marginalisierung?

Das Jahr 1919 markiert einen entscheidenden Wendepunkt in der gesellschaftspolitischen Situation der Frauen – zumindest formell. Nach den Erfolgen der Frauenbewegung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa und Nordamerika und nachdem die SPD 1891 das Frauenstimmrecht parteiprogrammatisch festgeschrieben hatte, traten mit der Wahl zur Nationalversammlung im Januar 1919 wesentliche emanzipatorische Änderungen in Kraft: Deutschlandweit wurde die Teilhabe von Frauen an Wahlen garantiert, eines

der Hauptziele der Frauenbewegung. Das Wahlrecht ging einher mit Forderungen nach Selbstbestimmung und verfassungsgemäß verbrieft Gleichberechtigung. In diesem Zusammenhang erhielt auch die Forderung nach freier Berufswahl Aufschwung.

Dass sich mit der formellen Gleichstellung der Geschlechter indes nicht unbedingt die Ausbildungs- und Berufspraxis zugunsten der Frauen gravierend änderte, führt ein in der Disziplin Designgeschichte häufig erwähntes Beispiel vor Augen. Im Programm des Staatlichen Bauhauses von 1919 hieß es zunächst:

„Aufgenommen wird jede unbescholtene Person ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, deren Vor- bildung vom Meisterrat als ausreichend erachtet wird.“ (Gropius 1919: o. S.)

Zu Beginn des Bauhauses, einer der progressivsten Schulen des Landes, waren die Frauen in der Überzahl. 84 Studentinnen und 79 Studenten hatten sich für das Sommersemester 1919 eingeschrieben. Den Frauen standen anfangs noch alle Werkbereiche offen, sie wurden aber zunehmend in die Textil- und Keramikwerkstätten abgedrängt.¹⁹ Der Anteil der studierenden Frauen nahm daher von Semester zu Semester erheblich ab. Eine vergleichbare Entwicklung hat Anne-Kathrin Herber mit ihrer Dissertation *Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919* nachgewiesen (Herber 2009).

Nur in geringem Maße hat sich heute das Interesse an der Entstehung des Berufszweigs der Kunstgewerblerin in der Fachdisziplin Designgeschichte und der Genderforschung geändert. Allein die mangelnde Quellenlage mag der Grund für die anachronistisch verfahrenende Überlieferung im Hinblick auf die Geschlechterhistoriografie sein und zum Ausschluss dieses Berufsfeldes geführt haben.

Literaturverzeichnis

- Bäumer, Gertrud (1901). *Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland*. In Gertrud Bäumer & Helene Lange (Hrsg.), *Handbuch der Frauenbewegung* (Bd. 1, S. 1–166). Berlin: Moeser.
- Bauer, Corinna Isabel (2003). *Bauhaus- und Tessenow-Schülerinnen. Genderaspekte im Spannungsverhältnis von Tradition und Moderne* (Dissertation im Fachbereich Architektur – Stadtplanung – Landschaftsplanung). Universität Kassel.
- Baumhoff, Anja (2001). *The Gendered World of the Bauhaus. The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919–1932*. Frankfurt/Main: Peter Lang Verlag.
- Beyerle, Tulga & Němečková, Klara (Hrsg.). (2018). *Gegen die Unsichtbarkeit. Designerinnen der Deutschen Werkstätten Hellerau 1898–1938*. München: Hirmer.
- Bischhoff, Cordula (2001). „... mit eigener hoher Hand genähet ...“. Zur Funktion textiler Handarbeiten von Fürstinnen im 17. und 18. Jahrhundert. In Christiane Keim, Ulla Merle &

19 Mit dem Jubiläumsjahr der Gründung des Bauhauses 2019 sind vermehrt Buchpublikationen über Frauen am Bauhaus erschienen: Rössler, Patrick & Otto, Elizabeth (2019). *Frauen am Bauhaus. Wegweisende Künstlerinnen der Moderne*. München: Kneesebeck; Müller, Ulrike (2023). *Bauhaus-Frauen*. Berlin: Suhrkamp; Muscheler, Ursula (2018). *Mutter, Muse und Frau Bauhaus*. Berlin: Berenberg; Revedin, Jana (2020). *Jeder hier nennt mich Frau Bauhaus*. Köln: DuMont; Enzensberger, Theresa (2017). *Blaupause*. München: Hanser. Eine neue Website informiert über Gertrud Gropius, Ausstellungen zeigten die Werke von Ida Kerkovius in Apolda und die Schau *4 Bauhausmädels* in Erfurt. Die Tate Gallery in London hat Anni Albers mit einer Retrospektive geehrt, die auch in Düsseldorf gezeigt wurde. In der ARD lief der Fernsehfilm *Lotte am Bauhaus*.

- Christina Threuter (Hrsg.), *Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit. Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte*. Festschrift für Ellen Spickernagel (S. 37–51). Herbolzheim: Centaurus.
- Bischoff, Cordula (2003). Die handarbeitende Fürstin – zur Entstehung eines Typs des höfischen Privatporträts. In Gabriele Baumbach & Cordula Bischoff (Hrsg.), *Frau und Bildnis 1600–1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen* (S. 245–271). Kassel: Kassel University Press.
- Bischoff, Cordula & Threuter, Christina (Hrsg.). (1999). *Um-Ordnung – angewandte Kunst und Geschlecht in der Moderne*. Marburg: Jonas.
- Brandow-Faller, Megan Marie (2010). *An art of their own: Reinventing “Frauenkunst” in the female academies and artist leagues of late-Imperial and First Republic Austria, 1900–1930* (Dissertation). Washington. Zugriff am 26. April 2025 unter <https://www.proquest.com/openview/8744b39f33772a14f29ae6fcedddc0fd/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>.
- Breuer, Gerda (2023). ‚Reklamekunst‘ ab 1900: Deutsche Gebrauchsgrafikerinnen und die Industrie. In Gerda Breuer (Hrsg.), *HerStories in Graphic Design: Dialoge, Kontinuitäten, Selbstermächtigungen. Grafikdesignerinnen 1880 bis heute* (S. 72–86). Berlin: Jovis.
- Breuer, Gerda (2024). Aufbruch zu einer Professionalität – Kunstgewerblerinnen im Deutschen Museum. In Krefelder Kunstmuseen (Hrsg.), *Die große Verführung. Karl Ernst Osthaus und die Anfänge der Konsumkultur* (S. 164–184). Köln: Wienand.
- Buckley, Cheryl (1986). Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. *Design Issues*, 3(2), 3–14. <https://doi.org/10.2307/1511480>
- Buckley, Cheryl (1990). *Potters and Paintresses: Women Designers in the Pottery Industry, 1870–1955*. London: The Women’s Press.
- Carstensen, Heike (2011). *Leben und Werk der Malerin und Graphikerin Julie Wolfthorn (1864–1944). Rekonstruktion eines Künstlerinnenlebens*. Marburg: Tectum.
- Chichester, K. Lee & Sölch, Brigitte (Hrsg.). (2021). *Kunsthistorikerinnen 1910–1980. Theorien, Methoden. Kritiken*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Deseyve, Yvette (2005). *Der Künstlerinnen-Verein München e. V. und seine Damenakademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*. München: Utz.
- Droste, Magdalena (1989). Beruf Kunstgewerblerin. In Landesgewerbeamt Baden-Württemberg & Design Center Stuttgart (Hrsg.), *Frauen im Design. Berufsbilder und Lebenswege seit 1900* (S. 174–201). Stuttgart: Design Center Stuttgart.
- Franger, Gaby (2023). *Else Oppler. Eine außergewöhnliche Künstlerin. 1875–1965*. Nürnberg: Frauen in der Einen Welt.
- Frevert, Ute (1988). Bürgerliche Meisterdenker und das Geschlechterverhältnis. Konzepte, Erfahrungen und Visionen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. In Ute Frevert (Hrsg.), *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert* (S. 17–48). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Gerhard, Ute (1978). *Verhältnisse und Verhinderungen. Frauenarbeit, Familie und Rechte der Frauen im 19. Jahrhundert*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Gnauck-Kühne, Elisabeth (1891). *Das Universitätsstudium der Frauen. Ein Beitrag zur Frauenfrage*. Oldenburg: Schulze.
- Gnauck-Kühne, Elisabeth (1895). *Die sociale Lage der Frau*. Berlin: Otto Liebmann.
- Gropius, Walter (1919). *Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar*. Zugriff am 26. April 2025 unter https://monoskop.org/images/c/c3/Gropius_Walter_Programm_des_Staatlichen_Bauhauses_in_Weimar_1919.pdf.
- Hahn, Elisabeth (1913). Die Frau im Kunstgewerbe. In Eugenie von Soden (Hrsg.), *Das Frauenbuch. Eine allgemeinverständliche Einführung in alle Gebiete des Frauenlebens der Gegenwart* (Bd. 1: Frauenberufe und -ausbildungsstätten, S. 196–199). Stuttgart: Franck.

- Herber, Anne-Kathrin (2009). *Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien* (Dissertation). Heidelberg. Zugriff am 26. April 2025 unter http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/11048/1/Dissertation_Teil_I_Anne_Kathrin_Herber.pdf.
- Hering, Sabine (2004). „Frühe“ Frauenforschung: Die Anfänge der Untersuchungen von Frauen über Frauen. In Ruth Becker & Beate Kortendiek (Hrsg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung* (S. 285–297). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. https://doi.org/10.1007/978-3-322-99461-5_34
- Hoffmann, Tobias (2014). *Kunst und Keksdose. 125 Jahre Bahlsen*. Katalog zur Ausstellung im Bröhan-Museum (Berlin). Köln: Wienand.
- Hoffmann, Tobias & Grosskopf, Anna (Hrsg.). (2022). *Ansehen! Kunst und Design von Frauen 1880–1940*. München: Hirmer.
- Huerkamp, Claudia (1999). Die Lehrerin. In Ute Frevert & Heinz-Gerhard Haupt (Hrsg.), *Der Mensch des 19. Jahrhunderts* (S. 176–200). Frankfurt/Main: Campus.
- Keller, Marion (2018). *Pionierinnen der empirischen Sozialforschung im Wilhelminischen Kaiserreich*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Lette, Adolf (1865). *Denkschrift über die Eröffnung neuer und die Verbesserung bisheriger Erwerbsquellen für das weibliche Geschlecht*. Zugriff am 23. September 2025 unter https://www.digitale-bibliothek-mv.de/viewer/image/PPN667362444/31/LOG_0004/.
- Loos, Adolf (1902). Damenmode. *Dokumente der Frauen*, 6(23), 660–664.
- Lux, Joseph August (1907). Der Qualitätsbegriff im Kunstgewerbe. *Deutsche Kunst und Dekoration*, 20, 253–269.
- Meyer, Reiner (1999). *Die Reklamekunst der Keksfabrik Bahlsen in Hannover von 1889–1945* (Dissertation). Göttingen.
- Müller, Jens (2017). *Pioneers of German Graphic Design* (Bd. 1: 1890–1959). Berlin: Callisto.
- Neumann, Edith (1999). *Künstlerinnen in Württemberg. Zur Geschichte des Württembergischen Malerinnen-Vereins und des Bundes Bildender Künstlerinnen Württembergs*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Opel, Adolf (Hrsg.). (1931). *Adolf Loos. Trotzdem, 1900–1902*. Wien: Prachner.
- Oppler-Legband, Else (1912). Die Höhere Schule für Dekorationskunst. In Deutscher Werkbund (Hrsg.), *Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912* (S. 105–110). Jena: Eugen Diederichs.
- Otto-Peters, Louise (1866). *Das Recht der Frauen auf Erwerb. Blicke auf das Frauenleben der Gegenwart*. Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Pepchinski, Mary (2007). *Feminist Space. Exhibitions and Discourses between Philadelphia and Berlin, 1865–1912*. Kromsdorf/Weimar: VDG.
- Pepchinski, Mary & Budde, Christina (Hrsg.). (2022). *Women Architects and Politics. Intersections between Gender, Power Structures and Architecture in the Long 20th Century*. Bielefeld: transcript.
- Scheffler, Karl (1900). *Die Frau und die Kunst. Eine Studie von Karl Scheffler*. Berlin: Julius Bard. Zugriff am 26. April 2025 unter <https://archive.org/details/diefrauunddiekun00sche/page/62/mode/2up>.
- Schuldenfrei, Robin (2014). Einführung in Lilly Reich: Questions of Fashion. *A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 21(1), 102–120.
- Spitzmüller, Beate (2001). *Julie Wolfthorn*. In Britta Jürgs (Hrsg.), *Denn da ist nichts mehr, wie es die Natur gewollt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen um 1900* (S. 248–259). Berlin: Aviva.
- Stratigakos, Despina (2003). Women and the Werkbund. Gender Politics and German Design Reform, 1907–14. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 62(4), 490–511. <https://doi.org/10.2307/3592499>

- Stratigakos, Despina (2016). *Where Are the Women Architects? A timely and important search for architecture's missing women*. Princeton: Princeton University Press.
- Umbach, Kathrin (Hrsg.). (2015). *Die Malweiber von Paris. Deutsche Künstlerinnen im Aufbruch*. Katalogbuch. Neu-Ulm: Gebr. Mann Verlag.
- van Bömmel, Marie (2023). Vergessene Pionierinnen? Die Ausstellung *Künstlerinnen international 1877–1977* als historiografische Intervention und Inspiration. *GENDER*, 15(3), 40–54. <https://doi.org/10.3224/gender.v15i3.04>
- Vitten, Anne (2023). „Unbequeme Konkurrentinnen“. *Die frühe fotografische Ausbildung von Frauen im Berliner Lette-Verein ab 1890*. Zugriff am 23. September 2025 unter https://zeitgeschichte-digital.de/doks/frontdoor/deliver/index/docId/2626/file/visual_history_vitten_lette_verein_1890_de_2023.pdf. <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2626>.
- Voit, Antonia (Hrsg.). (2014). *Ab nach München – Künstlerinnen um 1900*. Katalog zur Ausstellung im Münchner Stadtmuseum. Edition Süddeutsche Zeitung.
- Weber, Alfred (1899). Die Hausindustrie und ihre gesetzliche Regelung. In Verein für Socialpolitik (Hrsg.), *Hausindustrie und Heimarbeit in Deutschland und Österreich* (Zweiter Band: Die Hausindustrie der Frauen in Berlin, S. 12–38). Berlin: Duncker & Humblot. <https://doi.org/10.3790/978-3-428-57332-5>
- Welsch, Marion & Vietig, Jürgen (Hrsg.). (2016). *Margarete Junge. Künstlerin und Lehrerin im Aufbruch in die Moderne*. Dresden: Sandstein Verlag.
- Wiener Museum für angewandte Kunst (MAK); Thun-Hohenstein, Christoph; Rossberg, Anne-Katrin & Schmutzmeier, Elisabeth (Hrsg.). (2021). *Die Frauen der Wiener Werkstätte. Women Artists of the Wiener Werkstätte*. Ausstellungskatalog. Basel: Birkhäuser.

Zur Person

Gerda Breuer, Dr. phil., Professorin i. R. für Kunst- und Designgeschichte. Universität Wuppertal. Museumsleiterin in NRW und Darmstadt. Arbeitsschwerpunkte: Designgeschichte, visuelle Kultur.
E-Mail: info@gerdabreuer.de