



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Menschenbild in der Skulptur
in Österreich zwischen 1938 und 1945“

Verfasserin

Susanne Panholzer - Hehenberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.^a phil.)

Wien, im September 2008	
Studienkennzahl:	A 315
Studienrichtung:	Kunstgeschichte
Betreuerin:	Ao. Prof. Dr. Daniela Hammer-Tugendhat

Inhalt

I	Einleitung	5
II	Kunstpoltische Rahmenbedingungen	8
1	Der „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich und die Auswirkungen auf die Kultur- und Kunstpolitik	8
1.1	Der „Anschluss“	8
1.2	Die Kunst- und Kulturpolitik	13
1.2.1	Die Einführung des Reichskulturkammergesetzes in Österreich und seine Auswirkungen	16
	Das Gesetz	16
	Die Ausgeschlossenen	18
	Die Verbliebenen	20
1.2.2	Das Wiener Kulturamt	21
	Wilhelm Frass als Sachbearbeiter für Bildhauerei	21
1.2.3	Zur Gleichschaltung von Partei und Staat	23
	Der Bildhauer im NS-Kunstapparat	24
1.2.4	Das Generalkulturreferat des Reichsstatthalters	24
1.2.5	Die Künstlervereinigungen	27
	Der Hagenbund	28
	Die Wiener Secession	31
	Das Wiener Künstlerhaus	37
2	Zur sozialen Lage der Bildhauer	43

III	Das Menschenbild in der Skulptur zwischen 1938 und 1945	53
1	Versprechungen und Erwartungen Zur Auftragslage.....	53
2	Die Darstellung der Frau	57
2.1	Der weibliche Akt.....	59
2.1.1	Sie ist jung. Sie ist schön. Ihr Körper ist makellos kräftig und gesund.....	61
2.1.2	Steingewordene Ideologie?	72
	Am Ende steht das Typische, das Wesentliche. Zur Entindividualisierung und Typisierung	74
	„Die Welt des Mannes ist groß, verglichen mit der der Frau.“ Zur Geschlechterdifferenz.....	76
	Ordnung gegen Chaos oder die Rückkehr des täuschenden Scheins Zur Harmonisierung der Bildmittel	79
2.1.3	„This figure is valueless for the winning of war“	81
2.1.4	Und ewig lockt das Weibliche Zur Frage der Kontinuität	85
	Der öffentliche weibliche Akt	87
	Der weibliche Akt – ein Fixpunkt im sozialen Wohnbau	93
3	Die Darstellung des Mannes	98
3.1	Der Mann – ein Kämpfer und Sieger	100
3.1.1	„Das Gesunde ist heroischer Befehl“ Disziplinierte Form als disziplinierende Form.....	118
3.1.2	Zur Frage der Kontinuität „Zum Ruhme sei dir Dank“ – Den Lebenden die Toten	122
	Der Sportsmann	134
3.2	Der Mann – ein Arbeiter und Bauer	141
3.2.1	Arbeit adelt	141
3.2.2	Der Bauer als „Sinnbild der lebenserzeugenden und lebenserhaltenden Urkraft“	147
3.2.3	Zur Frage der Kontinuität Von „Neuen Menschen“	151
	Der leidende und ausgezehnte Arbeiter	153
	„Von der Würde des Menschen“	155
	„Von der Würde der Arbeit“	157
4	Das Menschenbild im Porträt	161
	Nobilitierung und Legitimierung	167

4.1 Bruch oder Kontinuität.....	168
IV Zusammenfassung.....	172
V Literaturverzeichnis.....	177
Periodica:	185
VI Abbildungen.....	186
VII Lebenslauf	

I. Einleitung

Die menschliche Figur in der österreichischen Plastik zwischen 1938 und 1945 bildet den Ausgangspunkt dieser Arbeit.

Mit der menschlichen Figur formen Bildhauer dreidimensionale Menschenbilder. Die Tatsache der plastischen Körperhaftigkeit zeichnet die Skulptur in ihrer sinnlichen Überzeugungskraft besonders aus.

Als Projektionsfläche ihr eingeschriebener bzw. an sie herangetragenener Werte, Normen und Prinzipien ist sie von jeher Sinnbild gesellschaftlicher Wertvorstellungen.

Mit dem Anschluss an das Deutsche Reich 1938 wird Österreich in das nationalsozialistische Herrschaftsgefüge eingebunden. Faschistische Diktatur propagiert und diktiert dem Menschen verbindliche Haltungen, Prinzipien und Werte.

Die Fragen, ob und in welcher Form faschistische Prinzipien in der österreichischen Skulptur zwischen 1938 und 1945 zum Ausdruck kommen, sind für diese Arbeit maßgebend.

Verkörpern die Männer- und Frauengestalten die Herrschaftsansprüche der Nationalsozialisten?

Ist diesen Figuren eine Kongruenz zwischen Form und den gesellschaftlichen Zuständen immanent?

Fungieren diese Körperbilder für den/die Betrachterin als Abbilder einer gesellschaftlichen Realität und/oder als Identifikation stiftende Spiegelbilder?

Das Augenmerk liegt auf der formalen Gestaltung als Ausgangspunkt und richtet sich auf den Funktionszusammenhang, den die Plastiken in Ausstellungen, in Medien sowie im Rahmen eines städtebaulichen Ambientes eingenommen haben bzw. einnehmen sollten.

Die Arbeit will sich dem Problem der künstlerischen Form und deren ideologischen Verwertung stellen und versucht demnach, die Verbindungsstellen zwischen Kunstwerk und Politik zu berücksichtigen.

In einem totalitären System, das nicht nur die künstlerische Produktion, sondern auch die Rezeption von Kunstwerken zu kontrollieren und zu steuern versucht, kann die Bedeutung und die Funktion von Kunstwerken nur im Rahmen dieses Systems begriffen und erklärt werden. Der Blick richtet sich deshalb auch auf den politischen und gesellschaftlichen Kommunikationszusammenhang, auf die historischen, die institutionellen und

die politischen Bedingungen der Produktion und Rezeption von Kunst. Die Beantwortung der Frage nach der Stellung und Funktion des einzelnen plastischen Werkes innerhalb eines bestimmten historischen Kontexts ist an das Kunstsystem dieser Zeit gebunden.

Folglich versucht der erste Abschnitt dieser Arbeit, skizzenhaft die kunstpolitischen Rahmenbedingungen dieser Zeit abzustecken. Dabei stehen die institutionellen und sozialen Voraussetzungen, mit denen österreichische Bildhauer konfrontiert wurden, als auch die Repräsentanz der Künstler innerhalb der Kunst des Dritten Reiches im Mittelpunkt.

Der zweite Abschnitt beschäftigt sich mit der menschlichen Figur im Kontext ihrer ideologischen Verwertbarkeit.

Der Einteilung der Arbeit nach männlicher und weiblicher Darstellung liegt kein stilistischer, formaler Maßstab zugrunde, sondern das Menschenbild und seine Wirkung angesichts nationalsozialistischer Proklamierung der Geschlechterdifferenz.

Weder die Forschungslage noch die Intention dieser Arbeit erlauben eine lückenlose Darstellung des empirischen Materials.

Um Spezifika des Menschenbildes in der Skulptur der NS-Zeit herauszuarbeiten, bietet sich als Auswahlkriterium für die Exponate deren öffentlicher Wirkungsradius an. Werke, die über Ausstellungen, Medien oder im öffentlichen Raum einem breiten Publikum vorgestellt wurden, bilden die Grundlage. Den lokalen Schwerpunkt bildet die Bundeshauptstadt Wien.

Dies bringt zweierlei Problemfelder mit sich: Zum einen werden Exponate, die bereits vor 1938 entstanden, aber zwischen 1938 und 1945 Öffentlichkeit erlangten, als Teil der Kunstproduktion im Rahmen faschistischer Herrschaft mitreflektiert, zum anderen verweist dieser Umstand auf die Frage der Kontinuität.

Ein Problemaufriss dazu erscheint unverzichtbar, will man sich mit der Frage beschäftigen, ob, warum und wie sich die Werke der traditionalistischen Bildhauer für die Vermittlung der nationalsozialistischen Weltanschauung geeignet hatten.

Kunst ermöglicht die Verbreitung, Tradierung und Aktualisierung individueller und kollektiver Erfahrung. Insofern könnte vielleicht auch die Kunst des Zeitraumes als Quelle zusätzliche Auskunft geben, weshalb und wie der Faschismus in die Köpfe der Menschen kam und was er dort angerichtet hat. Dieser Aspekt war wesentliche Motivation für diese Arbeit.

Quellen

Um das Material annähernd im Rahmen einer Diplomarbeit zu halten, bilden die Kataloge der Ausstellungen im Wiener Künstlerhaus, einzelner Wechselausstellungen im Deutschen Reich, sowie die Kataloge der Großen Deutschen Kunstausstellungen (GDK) in München zwischen 1937 und 1944 die wesentlichste Quellengrundlage, außerdem die Kunstpublikationen „Kunst im deutschen/dritten Reich“ (KiDR), „Kunst ins Volk“, die Zeitschriften die „Pause“, der „Getreue Eckart“ und der „Völkische Beobachter“ (Wiener Ausgabe).

Die Durchsicht der Bestände einzelner Archive war unterschiedlich erfolgreich. Allen gemeinsam ist die unvollständige und lückenhafte Dokumentation.

Wenngleich die Dokumentensammlungen über einzelne Künstler im Rudolf Schmidt- und Ankewicz-Kleehoven-Nachlass unvollständig sind und keine Systematik aufweisen, war dieses Material zur Quellenfindung äußerst hilfreich.

Ohne Erfolg, gleichwohl zeitraubend, blieben die Versuche, Zutritt zum Berlin Document-Center zu bekommen.

Die Arbeit enthält zahlreiche Originalzitate aus der zeitgenössischen Presse. Damit sollte dem Mangel an ungedruckten Quellen ein wenig begegnet werden. Es wurde bewusst darauf verzichtet, die Passagen indirekt wiederzugeben, um den Aussagecharakter der Formulierungen nicht zu verfälschen oder zu verharmlosen.

Quellengrundlage sind an die 200 Bildreproduktionen aus eben diesen Beständen bzw. eigene Reproduktionen.

II. Kunstpolitische Rahmenbedingungen

1. Der „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich und die Auswirkungen auf die Kultur- und Kunstpolitik

1.1. Der „Anschluss“

Der Anschluss ist auf einer deutschen und einer österreichischen Ebene zu betrachten, „als Anschluss von außen und von innen.“¹

Die Vorgeschichte deutscher Anschlusspolitik reicht in die Frühzeit der Weimarer Republik zurück.

In den dreißiger Jahren wurde sie im wesentlichen durch einen evolutionären Kurs bestimmt.

Mit dem deutsch-österreichischen Abkommen vom 11. Juli 1936 wurde der Weg zur Angleichung Österreichs an NS-Deutschland unmittelbar geebnet. Im Juliabkommen anerkannte die deutsche Reichsregierung zwar die Souveränität Österreichs und verzichtete am Papier auf jede weitere Einmischung in innere österreichische Angelegenheiten, doch hatte Österreich im Gegenzug seine künftige Politik dem Bekenntnis, ein „deutscher“ Staat zu sein, anzupassen. Damit verpflichtete sich Österreich zur Zulassung deutscher Zeitungen, zu einer weit reichenden Amnestie angeklagter bzw. verurteilter Nationalsozialisten, zum Meinungsaustausch in außenpolitischen Fragen sowie zur Hereinnahme von Vertretern der „nationalen Opposition“ in die politische Verantwortung. Dem äußeren Anschluss ging ein innerer voraus. Dieser „innere Anschluss“ war das Ergebnis der komplexen österreichischen Nationswerdung. „Die wirtschaftlichen Schwierigkeiten des Kleinstaates Österreich und der innenpolitische Dissens verhinderten sodann einen demokratischen Nationalkonsens auf der Basis kompromissfähiger Interessen.“²

1934 wurde der Österreichbegriff vom Austrofaschismus besetzt und die

1 Hanns Haas, Der Anschluss, in: Emmerich Talos, Ernst Hanisch, Wolfgang Neugebauer (Hg.), NS-Herrschaft in Österreich 1938–1945, Wien 1988, S. 1.

2 Ebenda, S. 3.

gesamtdeutsche Idee von den Nationalsozialisten proklamiert.

Das ständestaatliche Österreich galt als „zweiter deutscher Staat“, die Austrofaschisten bezeichneten die Österreicher als die „besseren“, weil katholischen Deutschen. „Österreichisches und Reichsdeutsches in einer Synthese zu vereinigen“, definierte Kurt Schuschnigg, Bundeskanzler zwischen 1934 und 1938, als sein Bekenntnis.³

Das Juliabkommen 1936 ermöglichte die nationalsozialistische Unterwanderung Österreichs auf legalem und illegalem Weg. Das Abkommen brachte weder eine „innere Befriedung“ mit sich noch konnte es den austrofaschistischen Ständestaat stärken. Auf jedes österreichische Zugeständnis folgte eine neue deutsche Forderung. Zunehmend verstärkte sich auch der wirtschaftliche Druck auf Österreich. Die wirtschaftliche Verflechtung zwischen Österreich und Deutschland wurde zügig forciert. Mit der wirtschaftlichen Annäherung ging eine militärische Aufrüstung einher. Der evolutionäre Anschlusskurs verschärfte die Spannungen und der österreichische Spielraum wurde immer enger.

Mit dem Verlangen Hitlers nach Absetzung der Volksabstimmung über die Eigenstaatlichkeit Österreichs („Für ein freies und deutsches, unabhängiges und soziales, für ein christliches und einiges Österreich“), die Schuschnigg als Kanzler für 13. März 1938 ankündigte, erfuhr die Anschlusspolitik eine qualitative Kursänderung.

Am 11. März 1938 gab Bundeskanzler Schuschnigg den Forderungen Hitlers nach. Der Nationalsozialist Arthur Seyß-Inquart, am 16. Februar 1938 auf Verlangen Hitlers zum Innen- und Sicherheitsminister ernannt, teilte Göring mit, dass der Kanzler die Volksbefragung aufgehoben habe und zum Rücktritt bereit sei. Im Rundfunk erklärte Schuschnigg, der Gewalt zu weichen und erteilte dem Bundesheer den Auftrag, sich für den Fall des Einmarsches zurückzuziehen.⁴

„(...)dass wir der Gewalt weichen. Wir haben, weil wir um keinen Preis, auch in diesen ernstesten Stunden nicht, deutsches Blut vergießen gesonnen sind, unserer Wehrmacht den Auftrag gegeben, für den Fall, dass der Einmarsch durchgeführt wird, ohne Widerstand sich zurückzuziehen.“⁵

3 Haas, Der Anschluss (zit. Anm.1), S. 3.

4 Ebenda, S. 1 ff.

5 Wiener Zeitung, 12. März 1938, zit. nach: Haas, Der Anschluss (zit. Anm.1), S. 16.

Erst nach dieser Rede, die militärischen österreichischen Widerstand ausschloss, gab Hitler den Einmarschbefehl. Die Besetzung Österreichs durch deutsche Truppen begann.⁶

Die Regierung Seyß-Inquart beschloss am 13. März das Bundesverfassungsgesetz zur „Wiedervereinigung“ Österreichs mit dem Deutschen Reich.⁷

Die Vereidigung der österreichischen Beamten auf Hitler⁸ hatte zur Folge, dass sämtliche Institutionen bis zum Frühsommer von Juden und sogenannten „politisch untragbaren Personen gesäubert“ wurden.

Österreich wurde in sieben Gaue aufgeteilt⁹, Josef Bürckel wurde zum Reichskommissär für die „Wiedervereinigung“ Österreichs mit dem Deutschen Reich ernannt.¹⁰

Die von Hitler für den 10. April 1938 anberaumte Volksabstimmung über den Anschluss sollte die nationalsozialistische Machtergreifung sanktionieren, legitimieren und propagieren.

Der „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich setzte einen Höhepunkt einer jahrzehntelangen Entwicklung. Der „Traum vom Reich“, der ein zugkräftiges Vehikel der gesamtdeutschen Entwicklung und der nationalsozialistischen Propaganda gewesen war, ist in seinem Entstehen, seiner Intensität und seiner politischen Ausformung der ‚Anschlussidee‘ letztendlich nur als ein historisches Phänomen zu begreifen.¹¹

Der „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich bedeutete die Auslöschung der Eigenstaatlichkeit Österreichs.

6 Ebenda, S. 1–24.

7 Helfried Pfeifer, Die Ostmark. Eingliederung und Neugestaltung, Wien 1941, S. 21 f.

8 Diese Vereidigung wurde per Erlass vom 15. März 1938, RGBl I S. 245 verordnet. In: Pfeifer, Eingliederung der Ostmark, (zit. Anm.7), S. 30.

9 § 1 des Ostmarkgesetzes, in: Ebenda, S. 533 f.

10 Erlass des Führers und Reichskommissärs über die Bestellung des Reichskommissärs für Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich, vom 23. 4. 1938, RGBl. I S. 407, in: Ebenda, S. 82.

11 Norbert Schausberger, Der Griff nach Österreich, Der Anschluss, Wien-München 1978, S. 5.

„Österreichs Künstler folgen ihm“¹²

Verfolgt man die zeitgenössische Presse, so erscheint die Einbindung und Eingliederung der österreichischen Künstler samt ihrem Werk in den Rahmen des deutschen Kunstapparats, die mit dem Anschluss an das Deutsche Reich vollzogen wurde, als Erfüllung eines langersehnten Wunsches.

„Dank der Wiener Künstler – Feierliche Kundgebung im Wiener Künstlerhaus.

Der Zentralverband bildender Künstler Österreichs veranstaltete gestern, Samstag mittags, eine feierliche Kundgebung um seinem Dank an den Führer und Reichskanzler Ausdruck zu geben. (...)

In seiner Ansprache wies er (der Präsident des Verbandes Prof. Grill) die Bedeutung nach, die die Ereignisse der letzten Wochen für die Entwicklung der bildenden Künste besitzen. Es sei ihm ein Aufatmen der deutschösterreichischen Künstler gefolgt, die jahrelang von internationalen Mächten, einer volksfremden Presse und Kunst bitter zu leiden hatten und in ihrem natürlichen gesunden Schaffensdrang gehemmt wurden. Nun seien die deutschösterreichischen Künstler befreit. Aber Freiheit verpflichte mit dem Gelöbnis den Dank an den Führer durch restlosen Einsatz für die Ziele der deutschen Kunst abzustatten(...)¹³

Noch euphorischer begrüßte der Zentralverband bildender Künstler den Anschluss in seinem Verbandsorgan:

„Wir grüssen Österreich!

Fluchbeladene Jahre österreichischer Geschichte sind Vergangenheit geworden. Jahre, die unvergessen bleiben. Jahre, an die ferne Geschlechter in tiefer Trauer zurückdenken werden. In größter Not ist uns ein Retter erstanden – ADOLF HITLER!

Er gab uns Österreich zurück. Ein Österreich, das wir mit allen Fasern unseres Herzens lieben, für das wir leben, schaffen und sterben wollen!

Aus übervollem Herzen danken wir dem Führer des deutschen Volkes, unserem Führer; dem Schutzherrn deutscher Kunst, dem Sohne Österreichs ADOLF HITLER!

Österreich, dem Lande des Deutschen Reiches, SIEG HEIL!¹⁴

Namhafte Kunstinstitutionen folgten diesen Beispielen.

In der Aula der Akademie der bildenden Künste am 21. März 1938 huldigte man am 21. März 1938 den Anschluss mit einer Siegesfeier.

12 Österreichische Kunst, 1938, 9. Jg., Heft 4, S. 1.

13 „Dank der Wiener Künstler“, in: Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe), 3. April 1938, S. 13.

14 Nachrichtenblatt des Zentralverbandes bildender Künstler Österreichs zur Wahrung ihrer Standes- und Wirtschaftsinteressen, April 1938, Nummer 39, zit. nach: Wladimir Aichlborg, Das Künstlerhaus, Wien 1986, S. 111.

„An den Führer und Reichskanzler Adolf Hitler Berlin.

Die Akademie der bildenden Künste Wiens, die älteste auf deutschem Boden, festlich vereint zur Anschlussfeier, dankt dem großen Baumeister des Deutschen Reiches für unsere Rettung aus tiefster Not. In Treue werden wir die Worte unseres Führers erfüllen, die uns zum Fanatismus in deutscher Kunst verpflichten. Die kommissarische Leitung: Andri, Dachauer, Popp.“¹⁵

Ein wesentlicher Schritt zur „Gleichschaltung“ der Akademie der bildenden Künste war mit der „Säuberung“ des Lehrkörpers von „jüdischen“ Professoren sowie „nicht Systemkonformer“ getan worden.¹⁶

Selbst die Zeitschrift „Österreichische Kunst“, ein Periodika, das bis dahin versucht war, einen repräsentativen Querschnitt über das österreichische Kunstschaffen der Gegenwart zu geben¹⁷, titelte im April wie folgt:

„Österreichische Kunst auch du bist frei! Frei geworden durch die unvergleichliche Tat unseres Führers Adolf Hitler.

Frei von aller Bedrückung durch fremden Geist, Unverstand und Selbstsucht. Jahrzehnte planmäßiger Verseuchung deutschen Geistes und deutschen Fühlens sind vorüber. Sieghaft erhob sich aus Nacht und Elend die deutsche Urkraft, alles durchdringend, alles belebend. Belebend auch dich, österreichische Kunst, die du deutsch warst und wieder deutsch sein wirst. Tief im Herzen sitzt noch der Groll über die verlorenen Jahre nutzlosen Schaffens ohne Freude, ohne Ziel, ohne Teilnahme. Es ist vorbei. Kunst ist wieder eine Mission geworden, eine Mission, die zum Fanatismus verpflichtet. So will es unser Führer Adolf Hitler.

Österreichs Künstler folgen ihm.“¹⁸

- 15 Huldigungstelegramm an den Führer Adolf Hitler, verlesen auf der Siegesfeier der Akademie der bildenden Künste. Zit. nach: Elisabeth Klamper, Zur politischen Geschichte der Akademie der bildenden Künste 1918 bis 1948. Eine Bestandsaufnahme, in: Hans Seiger, Michael Lunardi, Josef Popolorum (Hg.), Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik, Wien 1990, S. 6.
- 16 Klamper, Politische Geschichte der Akademie (zit. Anm.15), S. 5–64.
- 17 „Die Gesamtleitung dieser Zeitschrift wurde vom Generalbeauftragten für Bildende Kunst des Landeskulturamtes der N. S. D. A. P. (Hitlerbewegung) Österreich an Vertrauensleute übertragen, die ihre Tätigkeit mit dem nächsten Heft beginnen. Heil Hitler! Die Schriftleitung. 15. März 1938.“ In: Österreichische Kunst, 1938, 9. Jg., Heft 3, o. S.
- 18 Österreichische Kunst, 1938 (zit. Anm.17), S. 1.

1.2. Die Kunst- und Kulturpolitik

Die Konsequenzen dieses „Anschlusses“ für die österreichische Kultur- und Kunstpolitik harren einer vollständigen Aufarbeitung.¹⁹ Umfassendere Arbeiten erschienen vorerst auf dem Gebiet der Literatur²⁰ sowie des Theater- und Filmbereichs²¹.

Im Bereich der bildenden Kunst blieben Untersuchungen zur Geschichte der Kunst im nationalsozialistischen Österreich bis in die späten 80er Jahre auf Kurzbeiträge in Katalogen und Zeitschriften beschränkt. Einen umfassenderen Beitrag zur Erforschung der Kunst- und Kulturpolitik in den dreißiger und vierziger Jahren in Österreich beinhaltet zunächst die Publikation „Im Reich der Kunst“²².

Die aktuellste und gleichwohl umfangreichste Auseinandersetzung österreichischer Kunst im Nationalsozialismus bietet der Ausstellungskatalog „Kunst und Diktatur“.²³

Folgend sollen einzelne, für die Arbeit wesentliche Facetten skizziert werden.

Obwohl die Zwangsauflösung des Parlaments durch den christlich-sozialen Bundeskanzler Engelbert Dollfuß 1933 und die Etablierung des austrofaschistischen Ständestaats die konsequente Liquidierung „marxistischer“ und „liberalistischer“ Gesellschaftssegmente im Staat auch den Kunst- und

19 Die Bücher von Fritz Rebhann – Wien war die Schule, Wien-München 1978; Das braune Glück zu Wien, Wien-München 1973; Finale in Wien. Eine Gaustadt im Aschenregen, Wien-München 1969 – sind faktenreiche chronikalische Darstellungen ohne wissenschaftlichen Anspruch.

20 Klaus Amann, Der Anschluss österreichischer Schriftsteller an das Dritte Reich. Institutionelle und bewußtseinsgeschichtliche Aspekte, Frankfurt/Main 1988.

Klaus Amann, Albert Berger (Hg.), Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse, Institutionelle Voraussetzungen, Fallstudien, Wien 1985.

Gerhard Renner, Österreichische Schriftsteller und der Nationalsozialismus (1933–1940). Der „Bund der deutschen Schriftsteller Österreichs“ und der Aufbau der Reichsschrifttumskammer in der „Ostmark“, Frankfurt/Main 1986.

21 Evelyn Schreiner, Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien 1938–1945 unter spezieller Berücksichtigung der Theaterszene, Dissertation, Wien 1981.

Oliver Rathkolb, Führertreu und Gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien 1991.

22 Seiger, Lunardi, Popolorum, Im Reich der Kunst (zit. Anm.15).

23 Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956, Ausstellungskatalog, 2 Bände, Wien 1994.

Kultursektor nicht unwesentlich beeinflusste²⁴, war die „Annexion“ dennoch von einschneidender Relevanz für den Kunst- und Kulturbetrieb.

Der „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich war jedoch auch auf kulturellem Gebiet kein überraschender Umbruch, sondern besaß historische Kontinuität.

Legale und illegale Organisationsversuche der nationalsozialistischen Künstler und Schriftsteller Österreichs lassen sich parallel zu den Aktivitäten der Nationalsozialisten im „Reich“ seit dem Beginn der dreißiger Jahre nachweisen.²⁵ Als Leiter des illegalen „Landeskulturamtes der NSDAP Österreich“ gründete Hermann Stuppäck²⁶ eine Reihe legaler und illegaler Kunstverbände. Die bedeutendste dieser Gründungen im künstlerischen Bereich war die Gründung des „Bundes Deutscher Maler“ im Mai 1937.

Gemäß den Satzungen verfolgte der Verein den

„§ 1 Zusammenschluss aller deutschstämmigen Maler Österreichs, die befähigt und gewillt sind, durch ihr Schaffen, frei von modischen oder wesensfremden Einflüssen, am Aufbau und der Erhaltung unserer arteigenen deutschen Kunst im Sinne der österreichischen Tradition mitzuwirken.“

§2 Der Bund wird für die Verbreitung der Idee einer bodenständigen Kunst Sorge tragen und dies insbesondere durch Veranstaltungen von Ausstellungen im In- und Auslande, von Vorträgen und Veröffentlichungen, in erster Linie aber durch rastloses Schaffen seiner Mitglieder zu erreichen trachten.“²⁷

Der Maler Leopold Blauensteiner, der laut Bericht der Bundespolizeidirektion Wien an die Generaldirektion für die öffentliche Sicherheit als „national“ eingestellt galt, fungierte als Bundesobmann des Vereins. Wilhelm Dachauer

- 24 O. Rathkolb weist in diesem Zusammenhang, darauf hin, daß eine „Unterdrückung geistiger Aktivitäten links-liberaler, demokratischer Prägung „ durch staatlich organisierte Repressionen bereits vor 1938 Platz gegriffen hat. In: Oliver Rathkolb, „Kulturbetriebskultur 1938“, in: Wien 1938, Ausstellungskatalog, Wien 1988, S. 359.
- 25 Oliver Rathkolb, Nationalsozialistische (Un-) Kulturpolitik in Wien 1938–1945, in: Seiger, Lunardi, Poplorum (zit. Anm.15), S. 248 f.
- 26 Hermann Stuppäck, seit 1931 Mitglied der NSDAP, hatte im „Kampfbund für Deutsche Kultur in Österreich“ bis 1933 gearbeitet und wurde 1935 vom Landesleiter der NSDAP Leopold beauftragt, ein illegales Kulturamt zu gründen. Nach dem Anschluß wurde er „kommissarischer Staatssekretär für Kunst und Kultur“, 1944 als „Generalkulturreferent“ Baldur Schirachs der mächtigste Kulturfunktionär Österreichs. 1964–1980 leitete er die Salzburger Sommerakademie für bildende Künste. Zit. nach: Klaus Amann, Literaturbetrieb 1938–1945. Vermessungen eines unerforschten Gebietes, in: Talos, Hanisch, Neugebauer, NS-Herrschaft (zit. Anm.1), S. 297.
- 27 AdR, BKA, Generaldirektion für die öffentliche Sicherheit 371.590/1937 und 338.439/1937, zit. nach: Klamper, Politische Geschichte der Akademie (zit. Anm.15), S. 16 ff.

hatte die Funktion des Obmannstellvertreters inne. Die Proponenten des „Malerbundes“ galten als prononcierte Nationalsozialisten.²⁸

„Der ‚Bund deutscher Maler Österreichs‘ ist ein Verein, der ebenso wie der ‚Bund deutscher Schriftsteller Österreichs‘ und andere Vereine offenbar zu dem Zwecke gegründet wird, um die nationalsozialistisch eingestellten, Angehörigen dieser Berufszweige zu erfassen und nach einheitlichen Richtlinien zu leiten.“²⁹

Die Organisierung der Maler hatte sicherlich nicht nur politisch-ideelle Gründe. Die Aussicht auf einen besseren Posten nach dem erhofften Anschluss mag den Zusammenschluss begünstigt haben.

„Während der Verbotszeit wurde der Umbruch auf kulturellem Gebiet systematisch vorbereitet, so dass im Augenblick der Machtergreifung in Österreich binnen 24 Stunden sämtliche kulturpolitischen Positionen besetzt werden konnten.“³⁰

Nach der organisatorischen Durchführung der Teilnahme österreichischer Künstler an der Großen Deutschen Kunstausstellung 1937 in München gehörte der Bund zu jenen Organisationen, die „zum Aufbau der Reichskammer der bildenden Künste des Landes Österreich“³¹ herangezogen wurden.

Tatsächlich wurden in der Kulturbürokratie die organisatorischen Schlüsselpositionen mit der NS-Machtergreifung innerhalb kürzester Zeit von nationalsozialistischen „Illegalen“ besetzt.

Hermann Stuppäck versuchte als „Landeskulturleiter der NSDAP“, die Ernennungen von „kommissarischen Leitern“ an allen öffentlichen Kunst- und Kulturinstituten zu veranlassen bzw. zu kontrollieren. Bevor das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda noch eingriff, hatten die österreichischen NSDAP-Funktionäre alle wichtigen kulturbürokratischen Funktionen „besetzt“. Sie exekutierten auch alle deutschen Gesetze – im besonderen das Reichskulturkammergesetz.³²

28 Ebenda.

29 Bericht der Generaldirektion für die öffentliche Sicherheit vom 21. Juni 1937 (zit. Anm.27) 26 (AdR).

30 Hermann Stuppäck, Neues Wiener Tagblatt, 17. 12. 1940, zit. nach: Schreiner, NS-Kulturpolitik (zit. Anm.21), S. 87.

31 Akten der Stillhaltekommission 37A,1., zit. nach: Monika Mayer, Freiwillige Verschmelzung. Künstlervereinigungen in Wien 1933–1945, in: Kunst und Diktatur (zit. Anm.23), Bd. 1, S. 292.

32 Rathkolb, Nationalsozialistische (Un-)Kulturpolitik (zit. Anm.15), S. 251 ff.

1.2.1 Die Einführung des Reichskulturkammergesetzes in Österreich und seine Auswirkungen

„Ebenso wie der einzelne Mensch die persönliche Freiheit um seines Volkes Willen aufgeben muss, so muss der Künstler seine so genannte Freiheit aufgeben, um einen höheren Willen, den er im Dienst des Staates findet.“³³

Die offizielle staatliche Landesvertretung der Künstler im nationalsozialistischen Deutschland war die „**Reichskammer der bildenden Künste**“ (RKK).

„Der Reichskammer der bildenden Künste unterstehen nach Anordnung der Präsidenten vom 10. April 1935 folgende Tätigkeitszweige:

- 1. Erzeugung von Kulturgut: Architekten, Gartengestalter, Gebrauchsgraphiker, Kunsthandwerker, Entwerfer und Raumausstatter.*
- 2. Wiedergabe, Erhaltung und Pflege von Kulturgut: Kopisten und Restauratoren.*
- 3. Geistige und technische Verarbeitung, Verbreitung, Absatz oder Vermittlung von Kulturgut: Kunst- und Antiquitätenhändler, Kunstverleger und Kunstblatthändler, Gebrauchs- und Werbekunstvermittler, Künstler- und Kunstvereine, Vereine für Kunsthandwerk, Evangelische Reichsgemeinschaft christlicher Kunst.*
- 4. Kunsterziehung: Anstalten der bildenden Künste.“³⁴*

Das Gesetz

Das deutsche Reichskulturkammergesetz vom 22. September 1933 wurde am 11. Juni 1938 in Österreich wirksam.³⁵

Ursprünglich entschied der Präsident des jeweiligen Verbandes über die Aufnahme in die einzelnen Fachverbände nach eigenem Ermessen. Die Änderung des § 25 der „Reichsdeutschen 1. Durchführungsverordnung“³⁶

33 Winfried Wendlang, Kunst und Nation, Berlin 1934, S. 13.

34 Anordnung des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste vom 10. April 1935 in Österreich durch das Gesetzblatt für das Land Österreich, Jahrgang 1938, Stück 66, 191. Kundmachung am 11. Juni 1938 bekannt gemacht.

35 Verordnung über die Einführung der Reichskulturkammergesetzgebung im Lande Österreich vom 11. Juni 1938, RGBl. S. 624; in: Pfeifer, Eingliederung der Ostmark (zit. Anm.7), S. 520 ff.

36 § 4 aus der Verordnung über die Einführung der Reichskulturkammergesetzgebung im Lande Österreich: „Die Anordnungen, die auf Grund von § 25 der Ersten Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes erlassen worden sind oder in Zukunft erlassen werden, treten im Lande Österreich gemäß besonderer Bestimmung der Präsidenten der Kammern in Kraft. Die Inkraftsetzung bedarf der Zustimmung des Reichskommissars für die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich.

sicherte Josef Bürckel, Kommissär der Wiedervereinigung, die direkte Einflussnahme über Aufnahme, Ablehnung und Ausschluss von Mitgliedern.

Mit der Einführung dieses Gesetzes in Österreich wurden alle österreichischen Künstler und im Kulturbereich tätigen in der Reichskulturkammer, „Körperschaft des öffentlichen Rechts“ zusammengefasst, mit der Aufgabe, *„deutsche Kultur und Verantwortung für Volk und Reich zu fördern, die wirtschaftlichen und sozialen Angelegenheiten der Kulturberufe zu regeln“* und *„zwischen allen Bestrebungen der ihr angehörigen Gruppen einen Ausgleich zu bewirken“*.³⁷

Sie standen unter der Führung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda.

Diese „Körperschaften des öffentlichen Rechts“, teilten sich in sechs Einzelkammern. Jeder, der bei der *„Erzeugung, der Wiedergabe, der geistigen oder technischen Verarbeitung, der Verteilung, der Erhaltung, dem Absatz von Kulturgut mitwirkt, muss Mitglied der Einzelkammer sein, die für seine Tätigkeit zuständig ist. Verbreitung ist auch die Erzeugung und der Absatz technischer Verbreitungsmittel.“*³⁸

Als Kulturgut wird im § 5 jede Schöpfung oder Leistung der Kunst, wenn sie der Öffentlichkeit übermittelt wird und jede andere geistige Leistung, wenn sie durch Druck, Film oder Funk der Öffentlichkeit übermittelt wird, definiert.

Die Bildhauer mussten sich in der Einzelkammer für Bildende Künste, im eigenen Fachbereich für Bildhauerei, organisieren.

Die Kompetenzen dieser Fachgruppe umfassten soziale und wirtschaftliche Angelegenheiten. Sie setzten die Arbeitsbedingungen fest und regelten die Ablehnung und Aufnahme der Mitgliedschaft bzw. den Ausschluss aus der Kammer innerhalb ihres Zuständigkeitsbereichs.³⁹

Dieser kann ferner anordnen, daß Entscheidung über den Anschluß von Mitgliedern oder die Ablehnung ihrer Aufnahme seiner Zustimmung bedürfen.“ In: Ebenda, S. 520.

37 § 3, 1. Durchführungsverordnung zum RKK, in: Hans Hinkel (Hg.), Handbuch der Reichskulturkammer, Berlin 1937, S. 27.

38 § 5, ebenda, S. 27.

39 § 16, § 17, ebenda, S. 30, S. 48.

Als „Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste“ fungierte Professor Leopold Blauensteiner⁴⁰, akademischer Maler und Mitglied der NSDAP.

Die Ausgeschlossenen

Mit der Einführung des RKK-Gesetzes in Österreich hatte Josef Goebbels auch in Österreich rechtliche Voraussetzungen geschaffen, österreichische Künstler und Kulturschaffende formell in den Dienst der NS-Herrschaft einzugliedern. Die Rahmenbedingungen bedeuteten ein straffes Gefüge, dem sich kein Künstler entziehen konnte.

Da die Mitgliedschaft in der RKK Voraussetzung für die Ausübung jeglicher künstlerischer Tätigkeit war und jeder Aufnahme in die RKK eine Prüfung politischer Zuverlässigkeit, „rassischer Abstammung“ und ein Verzeichnis der künstlerischen Arbeiten vorausging⁴¹, konnten alle „unliebsamen“, im besonderen alle jüdischen Künstler sofort aus der österreichischen Kunstszene ausgeschlossen werden. Eine Nichtmitgliedschaft bedeutete gleichsam Berufsverbot. Damit verlor der Künstler die soziale Existenzgrundlage, umso mehr als die Kammermitgliedschaft auch eine soziale Absicherung für den selben bedeutete.

Die Bewertung der künstlerischen Arbeit hing wesentlich vom politischen Engagement und der persönlichen Herkunft ab. Für den Ausschluss bzw. die Nichtaufnahme standen politisches Engagement, jüdische Abstammung bzw. jüdische ‚Verbindungen‘ (z. B. Heirat) im Vordergrund.

So wurde beispielsweise den Bildhauern Josef Heu und Florian Josephu-Drouot⁴², eine Aufnahme verweigert.

Zum Beispiel wurde Josef Heu, seit 1919 Künstlerhausmitglied und mit einer Jüdin verheiratet, nicht in die Reichskulturkammer aufgenommen und bekam

40 Leopold Blauensteiner war Gründungsmitglied des Bundes deutscher Maler Österreichs. Vgl. Rathkolb, Nationalsozialistische (Un-)Kulturpolitik (zit. Anm.15), S. 225; Siehe dazu: S. 14

41 Bereits der auszufüllende Fragebogen für die Aufnahme in die „Reichskammer der bildenden Künste“ enthielt Fragen nach diversen Parteimitgliedschaften, nach „arischer Abstammung“ und eine Werksübersicht. In: Fragebogen der Bildhauerin Edler von Pott, Rudolf Schmidt-Nachlass, Österreichische Galerie im Belvedere, Personalakte ›Edler von Pott‹.

42 Siehe dazu: S. 38

somit keine öffentlichen Aufträge mehr. 1938 emigrierte er nach England. Sein Atelier wurde konfisziert und die darin befindlichen Werke versteigert.⁴³

Konkret bedeutete das Berufsverbot für politisch engagierte (im Umfeld der Kommunisten, Sozialisten, Freimaurer und der „Vaterländischen Front“) und jüdischer Künstler. Wobei bedeutende Bildhauer wie Fritz Wotruba, Georg Ehrlich und Siegfried Charoux, denen Beziehungen zu Kommunisten und Sozialisten nachgesagt wurden, schon während des Austrofaschismus das Land verlassen mussten.

Auf Grund seines sozialistischen Engagements musste Siegfried Charoux bereits 1935 Österreich verlassen und emigrierte nach London. Als politischer Aktivist gegen die Nazidiktatur standen er und seine Frau 1940 auf einer Liste von Menschen, die es nach einer deutschen Invasion in England zu eliminieren galt.⁴⁴

Nachdem Fritz Wotruba 1934 aus Österreich floh, jedoch wieder nach Wien zurückkehrte, tauchte er 1938 zunächst in Berlin unter, von wo er endgültig in die Schweiz emigrierte.⁴⁵

Georg Ehrlich emigrierte 1937 von Wien nach London und kehrte nicht wieder zurück.⁴⁶

Rathkolb weist darauf hin, dass die Zwangsmitgliedschaft in Österreich fast keine Rolle mehr spielte, da der Zwang zu emigrieren schon vorher zu stark geworden war.⁴⁷

Die RKK bildete dennoch den formell-rechtlichen Rahmen für Selektion und Kontrolle österreichischer Künstler und Kunstproduzenten. Dieser Kontroll- und Selektionsmechanismus, der eine völlige Indienstnahme des Künstlers und seiner Arbeit seitens des Staates beabsichtigte und organisatorisch ermöglichte, schaltete direkt (durch Ablehnung der Aufnahme in die RKK) aber

43 Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich. Zur Kulturpolitik des Nationalsozialismus, hrsg. von der Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1985, S. 180.

44 Prof. Siegfried Charoux, (1896 Wien – 1967 London). Zur Eröffnung des Charoux-Museums in Langenzersdorf am 12. Juni 1982, Langenzersdorf bei Wien 1982. Siehe dazu: S. 33

45 Otto Breicha, Fritz Wotruba. Figur als Widerstand. Bilder und Schriften zu Leben und Werk, Salzburg 1977, S. 7 f.

46 Georg Ehrlich. Plastiken und Zeichnungen. 45. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1976, S. 3.

47 Rathkolb, Nationalsozialistische (Un-)Kulturpolitik (zit. Anm.15), S. 257.

auch indirekt (durch die Aussichtslosigkeit auf Mitgliedschaft, insbesondere bei jüdischen und politisch verfolgten Künstlern, beziehungsweise durch bewusste Mitgliedschaftsverweigerung als Widerstandsform) eine Reihe von Künstlern aus dem österreichischem Kunstgeschehen aus. Folgende Bildhauer und Bildhauerinnen seien in diesem Zusammenhang erwähnt:

Siegfried Bauer, Albert Bechtold, Franz Blum, Siegfried Charoux, Arthur John Fleischmann, Otto Fenzl, Georg Ehrlich, Josef Heu, Jane Hillmann-Schacherl, Florian Josephu-Drouot, Anne Kahane, Richard Kauffungen, Felo Kolm, Jakob Löw, Anna Mahler, Franz Pixner, Franz Xaver Plunder, Annemarie Polt, Albert Reuss, Lilly Rona, Irma Rothstein, Lisl Schorr, Eugen Gustav Steinhof, Pepi Weixlgärtner, Egon Weiner, Fritz Wotruba.⁴⁸

Die Verbliebenen

Für jene Bildhauer, die in der RKK für bildende Künste berufsständisch zusammengefasst wurden, veränderte sich Funktion und Prestige. Rechtlich wurde der Bildhauer zum öffentlichen Amtsträger.

Da der NS-Staat Kunst und Kultur als Angelegenheit des Staates betrachtete, repräsentierte die berufsständische Organisation nicht die Einrichtung des Staates, sondern vielmehr den Staat selbst in neuer Form.⁴⁹ Der Künstler avancierte zum Repräsentanten der NS-Diktatur.

Für die österreichischen Bildhauer, deren Stellung und Ansehen in der Gesellschaft ohnehin an Bedeutung verlor, stellten diese Entwicklungen eine vielerorts erwünschte und ersehnte Aufwertung ihrer Leistungen und ein Mehr an Anerkennung in Aussicht.

Neben der Selektion und Kontrolle kam der RKK auch die Funktion der Disziplinierung ihrer Mitglieder zu. Mit der Zwangsmemberschaft entpuppte sich die versprochene soziale Absicherung als soziale Abhängigkeit. „Die wirtschaftliche Existenz war bis zur Krankenkasseversorgung an die politische Befehlsstelle gekoppelt worden und allein die Tatsache, dass diese Abhängigkeit jederzeit als Repressalie genutzt werden konnte, genügte, um den indirekten Zwang wirksam zu halten“, formuliert Hildegard Brenner⁵⁰ treffend. Dieses Disziplinierungsinstrument mag für den Bildhauer, der im besonderen

48 Die Vertreibung des Geistigen (zit. Anm.43), S. 172 ff.

49 Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963, S. 57.

50 Ebenda, S. 60.

Maß an einen Auftraggeber gebunden war⁵¹, als besonders bedrohlich empfunden worden sein.

1.2.2 Das Wiener Kulturamt

Im September 1938 wurde das Wiener Kulturamt zur Regelung des Wiener Kulturlebens im Sinne der „Nationalsozialistischen Weltanschauung“ eingerichtet. Sein Leiter Hanns Blaschke steckte folgenden Rahmen ab:

„Drei Aufgaben galt es damals zu erfüllen: Die Förderung und Lenkung des Kunstlebens in Wien im Sinne unserer Weltanschauung, die Erziehung der Bevölkerung, und zwar sowohl der Jugend als auch der erwachsenen Generation zum Kunsterlebnis, und schließlich die Bewältigung der zahlreichen aus der Systemzeit überkommenen sozialen Probleme der schaffenden und nachschaffenden Künstlerschaft.“⁵²

Blaschke unterstanden für spezifische Fachbereiche **Sachbearbeiter**, auch Beiräte genannt, mit beratender Funktion. Neben den Fachbereichen Theater, Musik, Film, Literatur, Malerei, Architektur, Stadtbildpflege, Sammlungen, Büchereiwesen, Kunsthandwerk, Mode, Veranstaltungen, Presse und Bildstelle kam der Bildhauerei ebenfalls ein separater Bereich zu.⁵³

Wilhelm Frass als Sachbearbeiter für Bildhauerei

Als Sachbearbeiter für Bildhauerei wurde **Wilhelm Frass** eingesetzt. Als Schüler von Hans Bitterlich und Edmund Hellmer absolvierte er die Akademie der bildenden Künste. Seit 1919 war Frass Mitglied der Wiener Secession. Als Präsident des „Künstlerverbandes österreichischer Bildhauer“ war er kein Unbekannter in seinem Metier. Durch zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen in der Secession und im Künstlerhaus, aber auch die Teilnahme an internationalen Ausstellungen, z. B. 1934 an der Biennale in Venedig, und durch eine Reihe großer öffentlicher Aufträge gehörte Frass zu den bekanntesten und anerkanntesten Wiener Bildhauern. So erhielt er 1927 von der türkischen Regierung den Auftrag für das Monumentalrelief „Hygiea“ für das Hygiene-Institut in Ankara. Sein wohl größter öffentlicher Auftrag in Österreich war der „Tote Soldat“ für das Österreichische Heldendenkmal in der Krypta am Wiener

51 Siehe dazu: 2. Die soziale Lage der Bildhauer, S. 43 ff.

52 Hanns Blaschke, Fünf Jahre Kulturamt der Stadt Wien, Wien 1943, S. 3.

53 Ebenda, S. 4.

Heldenplatz.⁵⁴ Als einem „der begabtesten jüngeren Bildhauer“⁵⁵ wurde ihm 1933 der Professorentitel verliehen.

Neben anderen Preisverleihungen erhielt er 1924 den Preis der Stadt Wien und 1936 den großen Österreichischen Staatspreis.

Als illegales NSDAP Mitglied (seit 1933), schien er nach der NS-Machtergreifung für die Funktion des Sachbearbeiters im Kulturamt, sowie als Leiter der Akademischen Bildhauerklasse an der Wiener Frauenakademie geradezu prädestiniert.⁵⁶

In seiner Funktion als Sachbearbeiter bedurften alle Bildhauerei-Aufträge für die Stadt Wien seiner Zustimmung.⁵⁷

Als fix nominiertes Jurymitglied bei diversen Wettbewerbskonkurrenzen und Preisvergaben sicherte er sich seinen Einfluss auf künftige Projekte ab. In seinen Kompetenzbereich fielen z. B. Wettbewerbskonkurrenzen für das „Walter von der Vogelweide-Denkmal“, für das „Richard Chamberlain-Denkmal“ und für das „Gregor Mendel-Denkmal“.⁵⁸

Frass war zudem für die Abtragung zahlreicher Denkmäler, insbesondere solcher jüdischer Künstler, solcher, die jüdischen Persönlichkeiten gewidmet wurden und solchen, die an die 1. Republik erinnern sollten, verantwortlich.

*Im „Zuge der Entschandelungsaktion des Wiener Stadtbildes wurden nachstehende Denkmäler, die entweder Juden darstellten, oder von Juden geschaffen wurden, abgetragen: Sueß Denkmal am Schwarzenbergplatz, Marcus Denkmal am Resselpark, das Popper-Lynkeusdenkmal am Rathausplatz, das Ofner Denkmal in der Taborstraße, die „Unbesiegbaren“ auf dem Kongressplatz und der Ruf der Jugend im Wettsteinpark“.*⁵⁹

Im Auftrag von Frass wurden zudem das Ferdinand Hanusch-Denkmal im Hanuschhof (1926) von Karl Gelles und 1939 das Lessing Denkmal von

54 Vergleiche dazu das Werkverzeichnis zusammengestellt von Hubert Adolph. In: Hubert Adolf, Wilhelm Frass. Ein Beitrag zum Verständnis seines künstlerischen Schaffens, in: Mitteilungen der österreichischen Galerie 1971, S. 136.

55 Alfred Markowitz, Der Bildhauer Wilhelm Frass, in: Österreichische Kunst 1930, Jg. 5, Heft 3, S. 9.

56 DÖW, Personalakte ›Wilhelm Frass‹.

57 Vgl. Friedrich Grassegger, Seid, um zu sterben, Vergessene Plastiken des NS-Bildhauers Wilhelm Frass, in: Kunst und Diktatur (zit. Anm.23), Bd. 1, S. 354.

58 WSLA, MA 350 A1, Allgemein Registratur.

59 Die Gemeindeverwaltung der Stadt Wien 1938, Wien 1941, S. 129. Vgl. WSLA 1033/1939.

Charoux abgetragen.

1944 avancierte Wilhelm Frass zum „Künstler im Kriegseinsatz“, eine Anerkennung, die nur besonders verdienstvollen Künstlern zuerkannt wurde und ihn vom Wehrdienst und der Arbeit in einem Rüstungsbetrieb befreite.⁶⁰

1.2.3 Zur Gleichschaltung von Partei und Staat

War das Wiener Kulturamt auf Gemeindeebene für die Lenkung des Kulturlebens verantwortlich, kam diese Aufgabe innerhalb der Parteiorganisation der „Hauptstelle für Kultur“ des Gaupropagandamts zu.

Dieselben Personen, die im Gaukulturamt Stellenleiter der einzelnen Fachsparten waren, wurden vom Bürgermeister als Sachbearbeiter im jeweiligen Fachbereich des städtischen Magistrats eingesetzt.⁶¹

Über diese Personalunion wurde eine Gleichschaltung von Partei und Staat auf Gemeindeebene vollzogen. Das Kulturamt unterstand somit sowohl der Partei als auch der Gemeinde. Zur Umsetzung ihrer Parteiziele konnte sich die NSDAP uneingeschränkt der Gemeindestrukturen bedienen.

„Die Vereinigung der beiden großen Gruppen Partei und Verwaltung hat von vornherein den Vorzug, dass der Gedanke und der Planungswille der revolutionären Stoßtruppe der Bewegung, der Partei, ihre verlässliche Erfüllung finden können, während andererseits die Verwaltung und ihr Apparat am besten dazu geeignet sind, diese Planung zu betreuen, sie konstruktiv auszurichten, sie materiell zu untermauern und den grossen bestehenden Beamtenapparat zum Vollzug der Planung einzusetzen.“⁶²

Eine weitere Personalunion auf der Ebene des Gaupropagandamts mit der Landesleitung der Reichskulturkammer in Wien ermöglichte die totale Gleichschaltung und Kontrolle auf Landesebene.

„Im Zuge der Vereinheitlichung von Partei und Staat muss es erreicht werden, dass im allgemeinen die gleichen Aufgaben in der Partei und im Staate auch von den gleichen Personen verwaltet werden. Die Gaupropagandaleiter in der Partei sind demgemäß auch die Leiter der Landesstellen des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda. In Verfolg dieser Regelung müssen auch die Reichskulturkammer der Einheit von Partei und Staat angegliedert werden. Deshalb ordne ich an, dass die Landesstellenleiter und

60 Otto Thomae, Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978, S. 538.

61 Schreiner, NS-Kulturpolitik (zit. Anm.21), S. 72.

62 Hanns Blaschke, „Die kulturellen Aufgaben von Groß-Wien“, Vortrag gehalten am 8. 11. 1938, zit. nach: Schreiner, NS-Kulturpolitik (zit. Anm.21), S. 72.

*Gaupropagandaleiter von jetzt ab auch die Aufsicht über die Arbeit der Reichskulturkammern in ihrem Gebiet als Landeskulturwalter ausüben.*⁶³

Das Netz totaler Gleichschaltung der Reichs-, Gau- und Gemeindestellen schloss sich lückenlos und bot die rechtlichen, administrativen und organisatorischen Voraussetzungen, sämtliche Bereiche von künstlerischer Produktion und Produzenten, Künstlervereinigungen, Kulturförderung, Kunsthandel und Kunstverlage direkt dem NS-Herrschaftsapparat zu unterstellen.

Der Bildhauer im NS-Kunstapparat

Teures Material, hohe Arbeitsnebenkosten für geräumige und helle Ateliers und die eigentliche Bestimmung von Skulptur für den öffentlichen Raum zwingen den Bildhauer generell in stärkere Abhängigkeit zu seinem Auftraggeber als etwa den Maler.

Es ist nicht das Abhängigkeitsverhältnis und die Indienstnahme von Künstlern und ihrer Arbeit per se, welche hier problematisiert werden soll. Die Etablierung politischer Parteien als gesellschaftspolitisch relevante Kraft macht dieselben auch verstärkt zu Auftraggebern.⁶⁴ Interessanter ist vielmehr, unter welchen Voraussetzungen und mit welchem Ziel eine Indienstnahme erfolgte.

Mit der Einrichtung des Wiener Kulturamts in Personalunion mit der NSDAP wurden strukturelle Voraussetzungen geschaffen, mit einem Gemeindeauftrag den Bildhauer und sein Werk direkt in den Dienst der NS-Herrschaft zu stellen und zu kontrollieren.

Die Auswirkungen auf das Kunstwerk selbst werden an anderer Stelle ausgeführt.

1.2.4 Das Generalkulturreferat des Reichsstatthalters

Als einzige kulturpolitisch aktive Instanz, unabhängig zu den in Personalunion vereinten Stellen, agierte das Generalkulturreferat.

63 Anordnungen, Bekanntmachungen des Präsidenten der Reichskulturkammer III/3. Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, in: Ebenda, Schreiner, NS-Kulturpolitik (zit. Anm.21), S. 73.

64 Gerhardt Kapner, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXII, 1968, Heft 2., S. 90 ff.

Mit der Ablöse Josef Bürckels durch Baldur von Schirach ging eine kulturpolitische Wende einher. Betonte Bürckel fortwährend die „rassische Komponente“ von Kultur, so wollte Schirach im besonderen Wien als die deutsche Kultur- und Kunstmetropole in den Vordergrund rücken. Ab 1941 setzte er immer stärkere „Wien“-Kulturakzente⁶⁵. Schirachs massive Betonung eines „Wiener Kulturimperialismus“ stieß in Berlin auf direkte Ablehnung. Goebbels als auch Hitler sahen in dieser kulturpolitischen Linie eine „kulturelle Opposition“ und prangerten den „Wiener Kulturliberalismus“ an.⁶⁶

Über die Beweggründe Schirachs für diese kulturpolitische Haltung gab es in der Literatur verschiedene Spekulationen. Dass Schirachs separatistische Kulturpolitik als „Widerstandssymptom“ gegen das Dritte Reich in Österreich gesehen werden kann⁶⁷, dementiert Rathkolb überzeugend. „Es ging Schirach keineswegs darum – wie viele in Wien glaubten –, gegen das nationalsozialistische Deutschland indirekt Widerstand zu leisten, sondern er versuchte, eine Steigerung der Kampfkraft durch zusätzliche kulturelle Motivation zu erzielen – sozusagen unter dem Tenor einer Identifikation mit dem nationalsozialistischen Aggressionskrieg durch „Umpolung“ auf einen „Verteidigungskrieg“ zum Schutze der österreichischen bzw. Wiener Kulturgüter.“⁶⁸

Die Ausstellung „*Junge Kunst im Deutschen Reich*“ im Wiener Künstlerhaus, geplant von 7. Februar bis 28. März 1943, ließ auf einer anderen Ebene die konträren kulturpolitischen Vorstellungen eskalieren. Schirachs Generalkulturreferent Walter Thomas beauftragte den Münchner Kunstbetrachter Rüdiger, eine Ausstellung zusammenszustellen, die sich von der „*Großen Deutschen Kunstausstellungen*“ in München deutlich unterschied.

„Kunst erstarrt, wenn sie an der Oberfläche bleibt, zu der breite Bequemlichkeit willig folgt. Kunst lebt, wenn sie hinter der Oberfläche das fließende Leben spürt und spürbar

65 In seinem Wiener Kulturprogramm vom 6. April erklärte er „Wien zur bedeutenden Theaterstadt des Reiches“, „Wiens große Sendung“. „Wien als Kulturzentrum“ veranstaltete z. B. Grillparzer Woche und Mozart-Wochen. Baldur von Schirach, Das Wiener Kulturprogramm. Rede des Reichsleiter im Wiener Burgtheater am Sonntag den 6. April 1941, hrsg. vom Gaupropagandaamt Wien der NSDAP, 1941, S. 9 ff.

66 Nationalsozialistische (Un-) Kulturpolitik in Wien (zit. Anm.15), S. 269 f. – Fritz Rebhann, Finale in Wien, Wien-München 1969, S. 211.

67 M. Dubrovic, Veruntreute Geschichte, Wien 1985, S. 186 ff., zit. nach: Rathkolb, Nationalsozialistische (Un-) Kulturpolitik (zit. Anm.15), S. 270.

68 Ebenda, S. 268.

macht.(...) Unmittelbar überzeugen wird die Ausstellung alle die, welchen klargeworden ist, dass die Malerei die Kunst der Farben ist, dass es ein malerisches Verhalten zum Stofflichen gibt, (...) Enttäuschen mag sie wohl jeden, der zu sehr am Erzählten, am bunten Bilderbogen hängt. Je stärker durch die Kraft der Künstlerpersönlichkeit die Farbe malerisch bewegt wird, desto mehr erfordert das Geschaffene unser Erleben.“⁶⁹

Rüdiger lud 175 Künstler nach Wien, darunter waren bekannte Maler wie Padua, Dombrowskis oder Eisenmenger, aber auch solche wie Bäumler, Kolig, Mahringer oder Pregartbauer. Mit 111 Exponaten war der plastische Bereich dominant vertreten. Unter den Ausstellern war kein einziger österreichischer Bildhauer.⁷⁰

Auffällig war die Absenz sogenannter Staatsbildhauer, wie z. B. Arno Breker, Josef Thorak oder Ernst Ullmann, während Arbeiten eines Toni Stadlers, Ludwig Kaspers, oder Gustav Seitzs, – Künstler die mehr im Abseits standen⁷¹, zu sehen waren.

Alle Bildhauer bevorzugten die Aktskulptur und hingen einem abbildhaften Körperverständnis an.

Und dennoch hebt sich z. B. Ludwig Kaspers „Knieende“ durch eine „Körperarchitektur“, die durch strenge und bestimmte, kompromisslose Tektonik geprägt ist, von den favorisierten NS-Frauenkörpern ab⁷². Kasper entfaltet seine stereometrisch gesetzliche Statuarik zum Ausgleich von individuellem und allgemeingültigem Ethos. Organische und geometrische Form sind bei Kasper miteinander verbunden. Dadurch entsteht eine Gewissheit des Körperlichen, die eine feste und selbstbestimmte Haltung zum Ausdruck bringt.⁷³

Sowohl die Auswahl der Künstler als auch die Exponate waren dazu angetan, den 1933/34 abgeschlossenen „Expressionisten-Streit“⁷⁴ neu zu eröffnen.

69 Heinrich Neumann, „Junge Kunst im Dritten Reich“, in: Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe), 9. Februar 1943, S. 3.

70 Junge Kunst im Deutschen Reich Wien 1943, veranstaltet vom Reichsstatthalter in Wien Reichsleiter Baldur von Schirach, Ausstellungskatalog, Wien 1943.

71 Susanne Deichler, Dirk Luckow, Michael Schulz, Künstler ohne Staatsaufträge, in: Skulptur und Macht, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1984, S. 95.

72 Siehe dazu: III.2. Die Darstellung der Frau, S. 57 ff.

73 Hans Olbrich (Hg.), Geschichte der deutschen Kunst 1918–1945, Leipzig 1990, S. 330 f.

74 In seinem Tagebuch notiert Goebbels, „daß er nicht bereit sei, zu dulden, daß von Wien aus eine neue, d. h. eine uralte Kunstrichtung inauguriert wird, die wir im Reich längst schon überwunden haben. Die Fehler, die einige unserer kunstbefreundeten Kreise 1933 machten, brauchen in Wien 1943 nicht noch einmal wiederholt zu werden.“ M.

In einem Bericht für Propagandaminister Josef Goebbels bezeichnete Adolf Ziegler die Ausstellung als eine Darstellung von „*gemäßigter Form der Verfallskunst (...), wobei hauptsächlich französische Kultureinflüsse Pate standen*“.⁷⁵

Ziegler sah in dieser Ausstellung einen bewussten Gegensatz zu Hitlers Richtlinien und den Ausstellungen im Haus der Deutschen Kunst.

Ein Krach zwischen Schirach und Hitler blieb nicht aus. Die Ausstellung wurde bereits am 7. März 1943 geschlossen und Walter Thomas musste gehen.

Albert Speer schildert in seinen „Spandauer-Tagebüchern“ diese Situation wie folgt:

„Ich erinnere mich an das Essen in der Reichskanzlei, zu dem Goebbels mit dem Katalog der Ausstellung in der erhobenen Hand gekommen war und süffisant bemerkt hatte: ‚Entartete Kunst unter der Schirmherrschaft des Reiches und der Partei! Das ist doch mal was Neues!‘ Dann erzählte ich Schirach, wie Hitler den Katalog durchblättert und zunehmend verärgert gesagt hatte: ‚Schon der Titel ist grundverkehrt! ‚Junge Kunst‘! das sind doch lauter alte Leute, Narren von vorgestern, die immer noch so malen. Der Reichsjugendführer sollte mal bei seiner eigenen Jugend nachfragen, was sie gern hat und nicht Propaganda gegen uns machen.‘“⁷⁶

Ein vermeintlicher Spielraum im Rahmen des Wiener Kulturlebens war von kurzer Dauer.

1.2.5 Die Künstlervereinigungen

Das Wiener Künstlerhaus, die Wiener Secession und der Hagenbund, die drei großen Wiener Künstlervereinigungen mit eigenen Räumlichkeiten, erwiesen sich als bestimmende Faktoren des österreichischen Kunst- und Kulturbetriebes in der Zwischenkriegszeit.

Den Mitgliedern bot sich über die regelmäßige Ausstellungstätigkeit die Chance, ihre Werke einem Publikum zu zeigen und zum Verkauf anzubieten. Insbesondere für die österreichische Situation, wo das Galeriewesen⁷⁷ noch

Wortmann, Baldur von Schirach, Wien 1982, zit. nach: J. T., Junge Kunst im Deutschen Reich, Wien 1943, in: (zit. Anm.23), Bd. 2, S. 940.

75 Berlin Document Center, Akte ›Gerdy Troost‹, zit. nach: Oliver Rathkolb, Die Wiener Note in der deutschen Kunst, in: Kunst und Diktatur (zit. Anm.23), Bd. 1, S. 335.

76 Albert Speer, Spandauer Tagebücher, Frankfurt/Main 1975, S. 464.

77 Nach 1918 stellten die „Neue Galerie“ und die „Galerie Würthle“ in Wien die wichtigen und bedeutenden Kunsthandlungen für die Moderne des In- und Auslandes in Österreich dar. Die schwierige wirtschaftliche Situation Österreichs nach 1918 wirkt sich auch im

Fortsetzung

nicht wirklich institutionalisiert war, boten die Vereinigungen oftmals die einzige Möglichkeit, auf den „Kunstmarkt“ zu gelangen.

Neben diesem ökonomischen Aspekt erhielt der Künstler über sein Werk Öffentlichkeit, und den Mitgliedern kam die Popularität der Institution zugute. Als Forum für die Präsentation ausländischen Kunstschaffens besaßen Künstlervereinigungen mit ihren Ausstellungsaktivitäten allgemeinen Informationswert für Künstler und Publikum.

Der Hagenbund

„Er wurde im Zeichen einer „gemäßigten Moderne“ gegründet, um zwischen konservativer und „Sezessionistischer Richtung“, die sich um die Jahrhundertwende heftig bekriegten, zu vermitteln, d. h., unbeirrt von Schlagwörtern und Parteigeschrei der Kunst zu dienen. Dieser Stellung ist der Hagenbund treu geblieben; er war nie auf eine Richtung eingeschworen und konnte dadurch, im steten Wechsel der Einzelpersönlichkeiten, seinen Charakter immer bewahren. Keine Wiener Vereinigung ist so undogmatisch wie diese; infolgedessen war sie, zur Pflege der Wiener Eigenart entstanden, gleichzeitig in der Lage, die Verbindung mit der Kunst des Auslands herzustellen und jeder neuen, jungen Künstlergruppe Boden und Heimat zu bieten.“⁷⁸

Hans Tietzes Beschreibung des Hagenbundes 1925 trifft das Erscheinungsbild der Organisation der zwanziger und dreißiger Jahre im Kern.

„Er hat sich für den Weg entschieden, ohne einengende Anschauungen, gerade die besonders diskutierten und angezweifelten Künstler und Kunstformen zu unterstützen.“⁷⁹

Nach dem Ersten Weltkrieg stellte sich für den Hagenbund die Frage,

„ob er sich ins monochrome Bild des offiziellen Wiener Kunstlebens einfügen oder ob er noch einmal in durchaus verändertem Geiste an seine Tradition anknüpfen will, zwischen Vergangenheit und Zukunft eine Brücke zu schlagen.“⁸⁰

Bereich des Kunsthandels mit zeitgenössischer Kunst aus. Die Kaufkraft des Publikums, sein Geschmack und die Risikobereitschaft des Galeristen ergab ein für Künstler oft fatales, heimtückisches Wechselspiel. Den österreichischen Galeristen gelang es nur teilweise, wichtige Impulse des Kunstbetriebes zu setzen. In: Antonia Hoerschlmann, Tendenzen österreichischer Malerei zwischen 1918–1938 und ihre Relation zur Europäischen Kunst des 20. Jh., Dissertation, Wien 1989, S. 65.
Eine Außenseiterrolle der Bildhauerei lässt sich vermuten, müsste jedoch noch genauer untersucht werden.

78 Hans Tietze, Wiener Ausstellungen, in: Kunstchronik und Kunstmarkt, NF 35, 59. Jg., Berlin 1925, S. 219.

79 Vorwort zu 35. Ausstellung des Hagenbundes, in: 35. Ausstellung des Bund Hagen, Ausstellungskatalog, Wien 1912, S. 3.

80 Hans Tietze, Ausstellung des Hagenbundes; in: Die bildenden Künste, Wiener Monatsschrift, 3. Jg., Wien 1920, S. 97 ff.

Tatsächlich sammelte der Hagenbund, 1900 gegründet, die fortschrittlichsten Exponenten der österreichischen Zwischenkriegsmalerei. Noch bevor 1922/23 einige „alte“ Mitglieder den Bund verließen, so zum Beispiel Leopold Blauensteiner und Franz Barwig, und die Vereinigung jene Mitglieder verlor, die der „Wiener Stilkunst“ um 1900 am deutlichsten anhängen, ortet die ‚Neue Freie Presse‘ eine „Stärkung des linken Flügels“⁸¹.

Der Wert des Hagenbundes als fortschrittliche Künstlervereinigung der Zwischenkriegszeit in Wien bestand darin, Künstler zu unterstützen, deren Werke als österreichische Auseinandersetzung mit internationalen kubistischen und neusachlichen Tendenzen zu verstehen sind.

Folglich konnte der ‚Künstlerbund Hagen‘ in den zwanziger und dreißiger Jahren die Secession als avantgardistisches Forum⁸² ablösen.

Zahlenmäßig waren die Bildhauer stark unterrepräsentiert. Karl Stemolak, Georg Ehrlich und Josef Humplik waren die bedeutendsten Vertreter dieser Minderheit. Obwohl alle drei Bildhauer in ihren Skulpturen einem abbildhaften Körperbild anhängen, zeigen auch die in ihrem Erscheinungsbild sehr unterschiedlichen plastischen Arbeiten⁸³ Typisches für den Hagenbund – ein breites, vielfältiges stilistisches Formenvokabular.

Mit der NS-Machtergreifung wurde der Hagenbund aufgelöst und verlor seine Ausstellungsräume.

Im Oktober 1937 fand die letzte Ausstellung des Hagenbundes in der Zedlitzhalle statt. Mit mehreren Werken waren Georg Humplik, Karl Stemolak und Georg Ehrlich noch vertreten.

Nachdem am 3. Mai 1938 Albert Janesch und Wilhelm Frass zu Unterbevollmächtigten für den Hagenbund ernannt wurden, verfügte der Stillhaltekommissar Albert Hoffmann im September 1938 die Löschung des Künstlerbundes.⁸⁴

81 Neue Freie Presse, 23. Juni 1920, zit. nach: G. Tobias Natter, Der Hagenbund, Zur Stellung einer Wiener Künstlervereinigung, in: Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900–1938, Ausstellungskatalog, Halbturm 1993, S. 18.

82 Monika Mayer, Freiwillige Verschmelzung. Künstlervereinigungen in Wien 1933–1945, in: Kunst und Diktatur (zit. Anm.23), Bd. 1, S. 288.

83 Siehe dazu: S.64, 82, 166

84 Mayer, Freiwillige Verschmelzung (zit. Anm.82), S. 292.

Auf der letzten Mitgliederversammlung kurz nach dem Anschluss, wo die nationalsozialistischen Beauftragten Wilhelm Frass und der Maler Albert Janesch erschienen sein sollen, wurde die Auflösung des Hagenbundes besiegelt, „weil einerseits die hier gezeigte Kunst ‚entartet‘ und andererseits die ganze Vereinigung ‚verjudet‘ sei“.⁸⁵

Die bereits vorbereitete Frühjahrsausstellung 1938 kam nicht mehr zustanden, der Name Hagenbund wurde gelöscht.

Das Verdikt „entartet“, welches über den Hagenbund verhängt wurde, stand für die Bereitschaft und Intention, neue Kunstströmungen junger Künstler verschiedener Richtungen von In- und Ausland zu fördern und der Öffentlichkeit vorzustellen⁸⁶, nicht aber für eine bestimmte verbindliche Kunstrichtung.

Der künftige Werdegang einzelner Hagenbundmitglieder verlief äußerst different. Zahlreiche Hagenbundkünstler wurden aus „rassischen“ und politischen Gründen verfeimt.⁸⁷

Was die Bildhauer anbelangt, kommt Gegensätzliches zu tragen. Während Georg Ehrlich noch 1937 nach London emigrieren musste⁸⁸, avancierte Karl Stemolak, Präsident des Hagenbundes von 1914–1917 und von 1929–1938, in den vierziger Jahren zum „geschätzten Künstler der Gegenwart“⁸⁹.

1939 wird Stemolak Mitglied der Wiener Secession, in Folge der Fusionierung mit dem Künstlerhaus wurde er als Mitglied der neuen Gesellschaft der

85 Robert Waissenberger, Der Hagenbund 1900–1938. Geschichte der Künstlervereinigung, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 16/60, 1972, S. 101 f., aufgrund seiner Gespräche mit Zeitzeugen, unter ihnen Eduard Gaertner, Karl Gunsam, Carry Hauser, Georg Merkel, Ernst Paar und Ferdinand Stransky. Natter, Der Hagenbund (zit. Anm.81), S. 25.

86 Ein gelungenes Beispiel dafür war die internationale Ausstellung „Europäische Plastik“, die der Hagenbund 1931 veranstaltete. Werke von Archipenko, Barlach, Belling, Breker, Carpeaux, Degas, Rodin, Haller, Lehmbruck, Lipschitz, Maillol, Mestrovic, Meunier, Minne, Kolbe, Rosso, u. a. zeigten einen repräsentativen Querschnitt europäischer Plastik. Europäische Plastik. Veranstaltung des Hagenbundes und der Neuen Galerie 1932, Ausstellungskatalog, Wien 1932.

87 Exemplarisch seien folgende Maler erwähnt: Carry Hauser, Josef Floch, Franz Lerch. In: „Die uns verließen“. Österreichische Maler und Bildhauer der Emigration und Verfolgung, Ausstellungskatalog, Wien 1980, S. 67. Die Vertreibung des Geistigen (zit. Anm.43), S. 168 ff.

88 Ebenda

89 J. Gregor, Karl Stemolak, in: Der getreue Eckhart, 20. Jg., Heft 5, Februar 1943, o. S.

bildenden Künste übernommen.⁹⁰

Stemolak erhielt 1944 den Staatlichen Ehrenpreis von 3000 Reichsmark⁹¹, war Jurymitglied bei den ab 1941 jährlich stattfindenden Raphael Donner – Preisverleihungen und diversen Denkmalskonkurrenzen der Stadt Wien.⁹²

In dem offiziellen Kunstmagazin der NSDAP „Die Kunst im Deutschen Reich“ (Organ des Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP), fand sein Werk lobende Erwähnung.⁹³

Mit der erzwungenen Flucht vieler seiner besten Mitglieder in die äußere oder innere Emigration einerseits und einer erfolgten Anpassung andererseits, verschwand der Hagenbund aus dem allgemeinen Bewusstsein.

Die Wiener Secession

Die Wiener Secession, 1897 gegründet, war bereits in den dreißiger Jahren mit einer wechselnden politischen Indienstnahme konfrontiert. Dies manifestierte sich einerseits im Arrangement mit dem austrofaschistischen System und andererseits in einer Annäherung zum Nationalsozialismus.

Symptomatisch für die engen personellen Verflechtungen von Kunst und ständestaatlicher Politik war zunächst im März 1934 der Beitritt der Ständigen Delegation, einer Interessensvertretung von Künstlerhaus, Secession und Hagenbund, zur Vaterländischen Front.⁹⁴ Mit der Aufforderung der Vaterländischen Front an die Ständige Delegation, politische Gutachten über Künstler zu erstellen⁹⁵, sollte auch auf kulturpolitischer Ebene die Ausschaltung politisch Oppositioneller vorangetrieben werden.

Der Katholikentag 1933, Inszenierung und Demonstration austrofaschistischer

90 Robert Waissenberger, *Die Wiener Secession*, Wien-München 1971, S. 275; Irene Nierhaus, *Das Zwiegesicht. Facetten der Kunst und Politik der Vereinigung bildender Künstler – Wiener Secession 1914–1945*, in: O. Kapfinger (Hg.), *Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897–1985*, Wien 1986, S. 93.

91 Rudolf Schmidt, *Das Wiener Künstlerhaus 1861–1951*, Wien 1951, S. 308.

92 WLSA, MA 350, Allgemeine Registratur.

93 *Kunst im Deutschen Reich*, (KiDR) 1942/12, S. 292.

94 *Freiwillige Verschmelzung* (zit. Anm.82), S. 288.

95 *Ebenda*.

Ideologie⁹⁶, fand in der Secession mit der Ausstellung „**Credo in der Gegenwartskunst**“⁹⁷ eine künstlerische Unterstützung.

Die ideologische Übereinkunft des österreichischen Ständestaates mit dem faschistischen Italien führte 1935 zu einem Kulturabkommen. 1936 veranstaltete die Secession mit dem italienischen Kulturinstitut unter dem Schutz des römischen Ministeriums für Presse und Propaganda die Ausstellung „**Italienische Plastik der Gegenwart**“.⁹⁸ An die 150 ausgestellte Werke zeigten einen Querschnitt des offiziellen Kunstschaffens des faschistischen Italiens.

Dem verstärkten Militarismus des ständestaatlichen Regimes trug die Secession mit der Ausstellung „**Von Front zu Front – Lichtbilder von österreichischen Kriegsschauplätzen im Weltkrieg**“ Rechnung. Die Ausstellung wurde anlässlich der Weihe des Österreichischen Heldendenkmals, mit dessen plastischer Ausführung der Secessionist Wilhem Frass⁹⁹ betraut wurde, veranstaltet.

Parallel dazu war es aber in den dreißiger Jahren noch möglich, dass zum Beispiel Werke von Fritz Wotruba und Siegfried Charoux ausgestellt wurden. Fritz Wotruba, 1933 der Secession beigetreten, konnte 1930 sein gesamtes Frühwerk ausstellen. Sein politisches Engagement zwang ihn nach der Niederschlagung des Februarstreiks 1934 zum ersten mal zur Flucht. 1937 musste er endgültig emigrieren.¹⁰⁰

Als Bildhauer trat Siegfried Charoux 1927 im Rahmen der „Kunstschau“ im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie auf. Sein politisches Engagement, seine Nähe zur Arbeiterbewegung und der Widerstand gegen den Austrofaschismus zwangen ihn 1935 zur Flucht.

„Unter Dollfuß war der Rebell mehr beschäftigt als der Bildhauer und von Schuschnigg aufwärts war es fast ausschließlich Rebellion. Mein Atelier im damaligen ‚Am Fuchsfeld‘ (heute Reumannhof) diente als Unterkunft für politisch Gleichgesinnte. Die Resultate dieser Aktivität, die auch die organisierte materielle Hilfe für die Familien politisch Gefangener

96 „(...) wir wollen einen christlich-deutschen Staat in unserer Heimat errichten. (...) Die jetzige Regierung ist einmütig entschlossen, im christlich-deutschen Geist die Erneuerung von Staat und Wirtschaft in die Wege zu leiten. Wir werden ständische Formen und ständische Grundlagen, (...) zur Grundlage des Verfassungslebens nehmen.“ Eine programmatische Rede des Kanzlers. In: Allgemeiner Deutscher Katholikentag, Wien 1933. 7. bis 12. September, Wien 1934, S. 55.

97 Nierhaus, Das Zwiegesicht (zit. Anm.90), S. 90.

98 Nierhaus, Das Zwiegesicht (zit. Anm.90), S. 90.

99 Siehe dazu: S. 21 f.

100 Otto Breicha (Hg.), Fritz Wotruba (zit. Anm.45), S. 7 f.

einschloss, mögen bescheiden gewesen sein... Die Staatspolizei interessierte sich bereits für mich und ich hatte zunehmende Schwierigkeiten, meine Verbindungen nicht zu gefährden. Ich wurde eingeladen, nach Russland zu gehen, zog aber England vor.“¹⁰¹

Wotruba und Charoux stellten sich nicht nur mit ihrem politischen Engagement außerhalb bzw. gegen das gesellschaftlich Erwünschte, auch ihre Arbeiten wichen von der „gängigen Kunstauffassung“ ab. Beide Künstler bildeten in unterschiedlicher Weise Skulpturen, die vom vorherrschenden überhöht-idealisierten Figurentypus abwichen.¹⁰²

Mit dem politischen Machtzuwachs des Nationalsozialismus verstärkten sich auch nationalsozialistische Tendenzen innerhalb der Secession.

Neben dem schwelenden Antisemitismus in dieser Vereinigung¹⁰³, ergaben sich durch die gemeinsamen Aktivitäten der Wiener Secession mit dem Deutschen Reich weitere sichtbare Berührungspunkte. Markante Beispiele in diesem Zusammenhang stellten wohl die 144. Ausstellung der Secession „**Deutsche Baukunst und Deutsche Plastik**“ auf dem Reichssportfeld in Berlin und die 148. Ausstellung „**Die Straßen Adolf Hitlers**“ dar.

Die Ausstellung „**Deutsche Baukunst und Deutsche Plastik**“, vom 7. April bis 17. Mai 1937 in der Secession, war eine umfangreiche Präsentation „nationalsozialistischer Kunstauffassung“ in Österreich. Mit großem Aufwand wurde dem Publikum mit der Darstellung dieses Großprojekts „Deutsche Leistung“ auf architektonischem und plastischem Gebiet vorgeführt. Die Propagandafunktion war offenkundig. Alexander Popp, von 1935 bis 1938 Präsident der Secession, Ausstellungsorganisator, war einer der prominenten Anhänger nationalsozialistischen Gedankengutes vor 1938.

Albiker, Behn, Bleeker, Kolbe, Wackerle und Wamper, deutsche Bildhauer, deren Werke auf der Ausstellung vertreten waren, wurden zu korrespondierenden Mitgliedern der Secession ernannt.¹⁰⁴

101 Siegfried Charoux, Briefe, in: Elisabeth Koller, Siegfried Charoux und das Werden des Charoux Museums, in: Prof. Siegfried Charoux (zit. Anm.44), S. 5.

102 Siehe dazu: S. 84 ff.

103 Nierhaus, Das Zwiesicht (zit. Anm.90), S. 91.

104 Ebenda, S. 93.

Zur Stärkung des nationalsozialistischen Flügels innerhalb der Secession konnte auch die Gründung des „**Bundes deutscher Maler in Österreich**“, die von Secessionisten forciert wurde, beitragen.¹⁰⁵

Nicht zuletzt sei der Aspekt der persönlichen Bindung zum deutschen Faschismus, der sich durch die NSDAP-Mitgliedschaft zahlreicher Secessionsmitglieder vor dem Anschluss artikuliert, erwähnt. Exemplarisch sollen hier der Maler Janesch, der Architekt Alexander Popp und der Bildhauer Wilhem Frass genannt werden.¹⁰⁶

Eine NSDAP-Mitgliedschaft vor der Machtergreifung Hitlers spiegelte sicherlich umfassenderes ideologisches Einverständnis wider als eine Mitgliedschaft nach 1938.

Im Gegensatz zum Hagenbund wurde nach der Annexion der Mietvertrag der Wiener Secession zunächst verlängert.

Unmittelbar nach dem „Anschluss“ stellten die Wiener Secessionisten im Münchner Kunstverein aus.

„Die Wiener Secession, aus deren Ausstellerschar wir hier nur einige wenige Namen herausheben konnten, hat das Vorrecht erhalten, als erste deutsche Künstlervereinigung Wiens und des Landes Österreich in der Stadt der Deutschen Kunst auszustellen. Sie durfte dieses Vorrecht für sich beanspruchen. Nicht allein um ihres Kampfes willen, den sie in Wien um ihre politisch deutsche Haltung geführt hat.“¹⁰⁷

„Als ein erster verheißungsvoller Auftakt zu gemeinsamer Arbeit in dem neuen gemeinsamen Vaterlande ist die Ausstellung von Mitgliedern und Freunden der Wiener Sezession im Münchner Kunstverein zu begrüßen.(...) Die Wiener Sezession selbst hat trotz des schweren Drucks der letzten Jahre immer wieder versucht, dem Kunstschaffen im Dritten Reiche zu folgen und es in Ausstellungen den Wienerern nahezubringen. Ein Gang durch diese Münchner Schau zeigte die verwandte Nähe, Wärme und Liebe zur heimatlichen Natur und zum Volkstum, dieselben Töne und Melodien, die auch unsere Künstler bewegen. Denn schließlich gibt es ja für uns Bayern kein Hüben und Drüben, ist es doch dasselbe Blut(...)“¹⁰⁸

Im August 1938 wurde die Ausstellung „**Kunst der Ostmark**“ im Haus der Kunst in Berlin auf Einladung der NSDAP des Gaues Berlin mit dem Künstlerhaus gemeinsam beschickt.

105 Siehe dazu: S. 14 f.

106 Siehe dazu: S. 21 f.

107 Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe), 8. April 1938, S. 15.

108 Alexander Heilmeyer, Wiener Künstler in München, in: KiDR 1938/5, S. III.

„Was uns die Ostmark in dieser Ausstellung im Haus der Kunst in Berlin zeigt, ist uns ein Gruß blutsverbundener Generationen. Es macht uns glücklich, und wir wissen uns reich beschenkt, in diesen Werken deutsches Wesen zu erkennen, (...). Sämtliche Werke können vor einer verantwortungsvollen Kunstpflege bestehen, (...). Vielseitig und reich ist die Plastik vertreten. Auch hier schöpft die Ostmark aus dem Vollen.“

Ausgestellt waren Arbeiten von Wilhelm Frass, Otto Hofner, Karl Stemolak, Josef Franz Riedl, Oscar Thiede, Karl Perl, Rudolf Schmidt, Josef Humplik, Michael Drobil, Franz Seifert, Cecilia Danzer, Ferdinand Opitz u. a.¹⁰⁹

Ab 1939 führte die ehemalige Wiener Secession den Namen „Vereinigung bildender Künstler Wiens“.¹¹⁰

Im Frühjahr 1939 wurde die Ausstellung „**Umbruch und Aufbau der Ostmark**“ geplant und zur „**Berge und Menschen**“- Ausstellung wurde die Secession zur Mitarbeit eingeladen.

Erst 1939 sollte es zum Zusammenschluss der Wiener Künstlerhausvereinigung und der Wiener Secession kommen.

„Spät aber doch wurde der Forderung der Gemeinde Wien, „die seit vierzig Jahren bestandene Spaltung der Wiener Künstlerschaft zu beseitigen“ Rechnung getragen.“¹¹¹

Tatsächlich gab es seit der Etablierung des austrofaschistischen Ständestaates Bestrebungen, eine Sammelorganisation der österreichischen Künstlerschaft als eine österreichische Entsprechung der deutschen Reichskunstkammer einzurichten. Im Dezember 1933 kündigte Kurt Schuschnigg als Unterrichtsminister die Einrichtung österreichischer Künstlerkammern an, die „als Standesvertretung für die künstlerischen Berufe“ konzipiert waren.¹¹²

Seit 1934 tauchte wiederholt das Gerücht einer Zusammenlegung der Wiener Künstlerverbände auf.¹¹³

Zur wirklichen Fusionierung des Wiener Künstlerhauses mit der Wiener Secession kam es erst unter der NS-Herrschaft.

109 Die Auswahl der Exponate wurde von Reichsbeauftragten für künstlerische Formgebung Prof. Schweitzer getroffen. In: R. Volz, „Kunst der Ostmark“, in: KiDR, 1938, Heft 9, S. III f.

110 Nierhaus, Das Zwiegesicht, (zit. Anm.90), S. 93.

111 Die Gemeindeverwaltung des Reichsgaues Wien 1939, Wien 1942, S. 188.

112 Undatierter Entwurf zur Verordnung der Bundesregierung, betreffend die Errichtung österreichischer Künstlerkammern – §1, zit. nach: Mayer, Freiwillige Verschmelzung (zit. Anm.82), S. 289.

113 Nierhaus, Das Zwiegesicht (zit. Anm.90), S. 93.

Am 10. November 1939 wurde die „freiwillige Verschmelzung“¹¹⁴ vollzogen. Dieser Zusammenlegung ging eine Weisung der Reichskulturkammer in Berlin zur Auflösung der Secession voraus, in deren Folge sich die außerordentliche Hauptversammlung des Künstlerhauses einstimmig für eine Fusion aussprach. „Die einhellige Zustimmung“ zur Fusion, die Secessionspräsident Heinrich Revy seitens seiner Vereinigung bekundete¹¹⁵, führte vorhandene Unstimmigkeiten¹¹⁶ innerhalb der Secession nicht näher aus.

In einer Festveranstaltung am 18. Dezember 1939 wurde die Zusammenlegung gefeiert und die Secessionisten als ordentliche Mitglieder in die ebenfalls umbenannte Künstlervereinigung „**Gesellschaft bildender Künstler – Künstlerhaus**“ aufgenommen.¹¹⁷

Als ehemalige Secessionsmitglieder wurden unter anderem die Bildhauer Andre Hans, Bock Josef, Frass Wilhelm, Drobil Michael, Hoffmann Alfred, Humplik Josef, Stemolak Karl, Powolny Michael, Revy Heinrich, Hecke Arthur integriert.¹¹⁸

Das Gebäude der Secession wurde als „Ausstellungshaus Friedrichsstraße“ dem Künstlerhaus angegliedert. Die wirtschaftliche Liquidation wurde mit 18. Juli 1941 als abgeschlossen gemeldet.¹¹⁹

Die Sammlung aller Künstler in einer „Gemeinschaft“ vereinfachte nicht nur wirtschaftliche Angelegenheiten, sondern auch Kontrolle, Lenkung, Disziplinierung und Unterordnung der Künstler und ihrer Werke unter NS-Herrschaftsinteressen und hatte somit politische Dimension.

Die Übernahme der Schirmherrschaft über die gleichgeschalteten Künstlervereinigungen im August 1941 durch den Reichsstatthalter Baldur von Schirach machte die beabsichtigte Instrumentalisierung noch transparenter.

114 Mayer, Freiwillige Verschmelzung (zit. Anm.82), S. 288 ff.

115 Schreiben des Vorsitzenden H. Revy an R. H. Eisenmenger vom 17. 11. 1939, zit. nach: Ebenda, S. 293.

116 Nierhaus, Das Zwiesicht (zit. Anm.90), S. 93.

117 Ebenda, Nierhaus S. 93.

118 Vergleiche die Mitgliederlisten des KHA.

119 Mayer, Freiwillige Verschmelzung (zit. Anm.82), S. 293.

Das Wiener Künstlerhaus

Als älteste Wiener Künstlervereinigung, die bis in die dreißiger Jahre vorwiegend eine traditionsbewusste, in vergangenen Formen verharrende Kunstrichtung vertrat, bot das Künstlerhaus geeignete Anknüpfungspunkte für den NS.

„Es ist also Tatsache, dass gerade Wien sich gegen das Neue in der Kunst besonders zurückhaltend verhält (...) In dieser konservativen Stellung gegen alles ‚Neue‘ liegt ein immerhin berechtigter Stolz auf das ‚Alte‘, ein gesundes Kulturbewusstsein. Und dieses Bewusstsein fußt auf historischer Entwicklung. (...) Immer wieder sollen wir bei voller Überzeugung von der Notwendigkeit, uns dem allgemeinen Zug neuer und neuester Entwicklung anzuschließen, nicht vergessen, dass wir alte Kulturen zu hüten haben und umso gesünder und kräftiger im Kampf ums Dasein bestehen werden, je fester wir auf dem Boden dieser Kultur stehen.“¹²⁰

Das weitgehende Ausblenden von aktuellen künstlerischen Impulsen, wie dem Expressionismus, dem Kubismus oder der Neuen Sachlichkeit und dem ständigen Rückgriff auf Quellen des 19. Jahrhunderts, was Alexander Goltz, Leiter des Künstlerhauses, 1928 verteidigte, kam den NS-Kunstvorstellungen entgegen. Diese Haltung, insbesondere die vielbeschworene „Traditionspflege“, die vor 1938 bestimmend für das Künstlerhaus war, bildete auch die Grundlage für die Affinität zum Austrofaschismus.

Ausstellungen wie die **„Österreichische Kriegsbildausstellung 1914–1918“**, anlässlich der Weihe des Österreichischen Heldendenkmals 1934, oder die **„Östara-Ausstellung, Österreichische Arbeit im Ausland“** sind nur einige Beispiele in diesem Zusammenhang.¹²¹

Die **„Olympia Kunstwettbewerbs-Ausstellung“** 1936 im Künstlerhaus vom „Österreichischen Comitee“ und der ständigen Delegation der bildenden Künstler Österreichs veranstaltet, zeigte die für die 11. Olympischen Spiele in Berlin bestimmten Kunstwerke. In der plastischen Auswahl der Jury¹²² überwog bereits das Bild von in Bewegung erstarrten, posierenden Athleten. Die Auswahl

120 A. D. Goltz, Kunst und Künstler, in: W. Exner, Zehn Jahre Wiederaufbau. Die staatliche, kulturelle und wirtschaftliche Entwicklung der Republik Österreich 1918–1928, Wien 1928, S. 171.

121 Vgl. Monika Mayer, Gesunde Gefühlsregungen. Das Wiener Ausstellungswesen 1933–1945, in: Kunst und Diktatur (zit. Anm.23), Bd. 1, S. 294 ff.

122 Die Bildhauer Michael Drobil, Alfred Hofmann, Michael Powolny, Künstlerhausmitglieder, zählten zu den Jurymitgliedern.

der Bildhauer¹²³ entsprach im Wesentlichen jenen Künstlern, die ab 1938 das bildhauerische Schaffen in Österreich maßgeblich prägten.

1937 wurde Ranzoni in seiner Funktion als Präsident des Künstlerhauses von Leopold Blauensteiner abgelöst. Blauensteiner „*von den illegalen deutschen Nationalsozialisten als alleiniger Kandidat(...) aufgestellt*“¹²⁴, fungierte als „Verbindungsstelle mit dem Altreich in allen Fragen der bildenden Kunst“ und forcierte „die Ausrichtung der Künstlerschaft in nationalsozialistischem Sinne.“¹²⁵

Mit der vollzogenen Fusionierung von Künstlerhaus und Secession war die völlige Gleichschaltung 1939 abgeschlossen. Die Zusammenlegung bot die gewünschte Zentralisierung der Wiener Künstlerschaft als organisatorische Voraussetzung für Kontrolle und Lenkung des Kunst- und Kulturbetriebs.

Die Zusammensetzung der Künstlerhausbelegschaft veränderte sich. 1938 verminderte sich der Mitgliederstand „*zwangsläufig im Sinne der Nürnberger Reichsbürger-Gesetze*“¹²⁶ von 508 auf 383 Personen.

Zuallererst wurden jüdische Künstler und solche, die in verwandtschaftlicher Beziehung zu Juden standen, ausgeschlossen.

Als Fallbeispiele für die Bildhauerei seien Florian Josephu-Drouot und Siegfried Bauer erwähnt. Josephu-Drouot, seit 1936 Künstlerhausmitglied, war mit einer Jüdin verheiratet und Freimaurer und wurde deshalb aus dem Künstlerhaus ausgeschlossen. 1940 emigrierte er nach Jugoslawien.¹²⁷

Siegfried Bauer seit 1919 Künstlerhausmitglied, stellte seit 1908 regelmäßig aus, wurde aus dem Künstlerhaus ausgeschlossen, weil er dem „Arierparagraphen“ nicht entsprach. Er emigrierte 1938, danach verlor sich seine Spur.¹²⁸

Bei beiden Bildhauern erfolgte der Ausschluss ohne Beurteilung ihrer künstlerischen Arbeit.

123 Siehe dazu: S. 134 ff.

124 Brief von Oscar Thiede an L. Blauensteiner vom 9. 12. 1939, DÖW, zit. nach: Mayer, Freiwillige Verschmelzung (zit. Anm.82), S. 291.

125 Medaille zur Erinnerung an den 13. März 1938, zit. nach: Ebenda, S. 292.

126 Verhandlungsschrift des Künstlerhauses der Jahreshauptversammlung vom 6. 12. 1938. Jahresbericht 1937/38, zit. nach: Mayer, Freiwillige Verschmelzung (zit. Anm.82), S. 292.

127 Die Vertreibung des Geistigen (zit. Anm.43), S. 181.

128 Ebenda, S. 172.

Eine dementsprechende Personalpolitik entsprach der mehrheitlich erfolgten Anpassung und Teilnahme am NS-Kulturleben österreichischer Künstler.

Leopold Blauensteiner, der zum Leiter der Landeskammer der RKK avancierte und Präsident des Künstlerhauses bis 1939 war, begrüßte die Zäsur:

„Österreichische Kunst und österreichische Künstler sind befreit. Befreit von „patriotischer“ Unterdrückung und jüdisch-internationalem Zwang. Ihren tiefsten Dank haben sie in Worten dem Führer dargebracht. Nun aber gilt es, diesen Dank in Taten zu erweisen. Und hierbei wird verantwortungsbewusste Selbstbesinnung vonnöten sein. Der Führer hat die Richtlinien gewiesen. Ihnen zu entsprechen, wird jeder, seiner Begabung gemäß, an dem Wiederaufbau der deutschen Kunst mitzuarbeiten haben.(...)“

Um aber diesen Aufbau beginnen zu können, müssen vorerst alle Werkleute rechten Sinnes geworden sein. Denn zu lange hat artfremder Geist alleinherrschend sich auswirken dürfen, als dass nicht eine Verseuchung eingetreten wäre, die Sinn und Herz gar mancher unserer Künstler vergiftet hat. (...) Nun aber muss Einkehr gehalten werden. (...) nur wer innerlich durchdrungen ist von dem Geiste und Wesen seines Volkes, wird ein tauglicher Mitarbeiter sein. Daraufhin mögen sich alle prüfen. Und diejenigen, die sich bisher nicht um die Art ihres Volkes kümmern, die gefügig verwaschenen internationalen Idealen nachstrebten, mögen zunächst an sich arbeiten und den rechten Weg zu ihrem Volke zu finden suchen.(...) Niemand kann verlangen, in dem Range bei dem Baue mitzuarbeiten, den ihm eine volks- und rassefremde Beurteilung in nun endgültig vergangener Zeit verliehen hat.(...) Und am Beginne dieser Epoche wird der Name unseres Führers als des größten Bildners leuchten.“¹²⁹

Die erste Kunstausstellung der sogenannten ‚Ostmärkischen Künstler‘ nach dem „Anschluss“ war, wie bereits erwähnt, die Ausstellung **„Kunst der Ostmark“** in Berlin, die von Künstlerhaus und Secession gemeinsam beschickt wurde.¹³⁰

In seiner Eröffnungsrede distanzierte sich Blauensteiner von der Kunst der „Systemzeit“ und versprach „bodenständige deutsche Kunst“:

„Wir haben uns bemüht, in dieser Schau ein umfassendes Bild des gegenwärtigen gesunden Kunstschaffens zu bieten und hoffen, Sie damit überzeugen zu können, dass dieses Land bei seiner Heimkehr ins Reich auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst trotz aller Unterdrückung nicht mit leeren Händen kommt. Sie mögen daraus ersehen, dass diese Unterdrückung es dennoch nicht zuwege brachte, die bodenständige deutsche Kunst abzuwürgen. (...) Wohlwollend förderte unsere Systemregierung jede jüdisch-internationale Kunstäußerung und sandte sie als ostmärkische Kunst auf Auslandsausstellungen. Ungestört durften die Propheten dieser ‚zeitgemäßen Kunst‘ ihr Wesen treiben und auch von diesem Gebiet aus die Wurzeln des deutschen Kunstempfindens vergiften.(...) Sie waren ja damals schon frei von der Knechtschaft, von dem lange hindurch geübten jüdisch-

129 Leopold Blauensteiner, Die Österreichische bildende Kunst im Grossen Deutschen Reich, in: Die Pause, 1938, Heft 5, S. 58.

130 Siehe dazu: S. 34

internationalen Diktat einer Kunstrichtung, die als letztimportierte Mode Anspruch auf alleinige Schätzung erhob. Aus dieser Not erlöste uns der Führer. Als freie Menschen führte er uns ins Deutsche Reich zurück. Jetzt dürfen auch wir Ostmärker mitarbeiten an dem großen Aufbauwerk der deutschen Kunst, (...).“¹³¹

1939 wird Blauensteiner aus seiner Funktion als Präsident des Künstlerhauses entlassen und später als ehrenamtlicher Leiter wieder eingestellt.

Sein Nachfolger war Rudolf Hermann Eisenmenger.

Im Künstlerhaus selbst ging die Ausstellungstätigkeit ungebrochen weiter.¹³²

Die **Frühjahrsausstellung 1938** der Künstlerhausvereinigung sollte sogleich als „erste Kunstschau der Ostmark im großdeutschen Staat“ zeigen, was „arteigene Kunst“ zu sein hat.

„Die Ausstellung als das geschlossene Bekenntnis der volksnahen Kunst der Ostmark erbringt den Beweis, dass der Anschluss auf geistigem Gebiet, so auch in der Kunst, schon errungen war, als noch ein volksfremdes Regime die Konstruktion eines „österreichischen Menschen“ und einer „österreichischen Kultur“ künstlich aufrecht zu erhalten suchte. (...) So erweckt die Ausstellung als Ganzes in uns das beunruhigende Gefühl, dass die hiesigen Künstler auf ihre Weise die neue Zeit vorbereiteten, indem sie die Ideale deutscher Kunst über die Zeiten des Verfalls und der Entartung hinüberretteten in die Gegenwart, in die Zeit, in der die Kunst wieder aus ihren ursprünglichen völkischen Kräften heraus sich entfalten kann.“¹³³

Ungebrochen wurde die gewohnte Ausstellungstätigkeit (Frühjahrs- und Herbstausstellungen) fortgesetzt.

Die Ausstellung „*Entartete Kunst*“ fiel aus diesem üblichen Rahmen heraus. Nach München, Berlin, Düsseldorf und Salzburg wurde die „*Schandschau*“ zwischen 7. Mai und 18. Juni im Wiener Künstlerhaus gezeigt, um auch hier

„ein umfassendes Bild von den wahnsinnigen Auswirkungen des Kulturboschewismus im marxistisch-demokratischen Deutschland (zu) vermitteln und den Verfall einer unter jüdischer Führung stehenden Kunst vor Augen (zu) führen.“¹³⁴

Die Wanderausstellung wurde vom Institut für Deutsche Kultur und Wirtschaftspropaganda in Berlin veranstaltet und dürfte, nach

131 Aus einer Rede L. Blauensteiners, anlässlich der Eröffnungsfeierlichkeiten zur Ausstellung „Kunst der Ostmark“ in Berlin im August 1938, in: Österreichische Kunst, 1938, Jg. 9, Heft 9, S. 23.

132 Vgl. die Auflistung diverser Ausstellungen zwischen 1938 und 1944 von Rudolf Schmidt. – KHA – Ausstellungsakten (1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943). Karton 133 ff.

133 Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe), 14. April 1938, S. 12.

134 Dr. O. Gillen, Was ist entartete Kunst, in: Völkischer Beobachter, (Wiener Ausgabe), 5. Mai 1939, S. 6.

Pressemeldungen zu schließen, unverändert in der Münchner Zusammenstellung übernommen worden sein. Mangels Quellen kann heute nicht mehr verifiziert werden, inwieweit die ursprüngliche Absicht, der Schau Beispiele lokaler Verfallskunst vor Ort beizustellen, umgesetzt wurde. Weder Zeitungsmeldungen noch Kunstzeitschriften nennen konkrete Kunstwerke und Künstler namentlich. Ein Ausstellungskatalog mit Werksverzeichnis wurde nicht publiziert.¹³⁵

Im Unterschied zu München wurde in der Wiener Ausstellung die „Entartete Kunst“ mit der Schau der „Entarteten Musik“ gemeinsam präsentiert.

1937, anlässlich der Ausstellung „*Entartete Kunst*“ in München, versuchte das Neue Wiener Tagblatt noch gegen die Diffamierung der Modernen Kunst anzuschreiben.

*„Die Ablehnung der geistigen Komponente der modernen Kunst entspricht völlig dem Argwohn, den man heute in aller Welt dem Geistigen entgegenbringen beliebt. Das gesteigerte Geistes gilt als Sündenbock, der verantwortlich gemacht wird für die qualvollen Krisen unserer Tage.“*¹³⁶

War in bescheidenem Maß Toleranz gegenüber der Moderne vor 1938 möglich, unterschieden sich die Zeitungsartikel anlässlich der Ausstellungseröffnung im Mai 1939 lediglich durch den Grad der Verhetzung der Moderne.¹³⁷

Die alljährlichen Frühjahrs- und Herbstausstellungen waren künftig der einzige Raum, der manchen Künstlern in Wien die Möglichkeit einräumte, ihre Arbeit kontinuierlich der Öffentlichkeit zu zeigen.

Einzelne Bildhauer führten ihre Arbeiten in Kollektiv-Ausstellungen vor.¹³⁸

Die **Jubiläumsausstellung der Gesellschaft bildender Künstler Wien, Künstlerhaus**, anlässlich des 80-jährigen Bestehens, vom November 1941 bis Februar 1942, bot hier wohl den repräsentativsten Querschnitt, insbesondere für die Plastik. Von 407 ausgestellten Werken waren 60 Skulpturen. Folgende Bildhauer durften ausstellen: Behn Fritz, Bock Josef, Drobil Michael, Fiale Karl,

135 Entartete Kunst, Wien 1939, in: Kunst und Diktatur (zit. Anm.23), Bd. 2, S. 938.

136 Entartete Kunst, in: Neues Wiener Tagblatt, 8. 8. 1937.

137 Entartete Kunst, Aus dem Inferno der Nachkriegszeit, in: Wiener Neueste Nachrichten, 6. 5. 1939, S. 6. – Jüdischer Kunstdilettantismus, in: Volkszeitung, 6. 5. 1939, S. 10. – Zur Eröffnung der Ausstellung „Entartete Kunst“ in Wien, in: Das Kleine Blatt, 6. 5. 1939, S. 1. – Schauderhaftes Kunstbekenntnis des Kulturbolschewismus, in: Kleines Volksblatt, 6. 5. 1939.

138 Z. B. Drobil Michael 1942, Alfred Hofmann 1943. Vgl. die Ausstellungskataloge ...

Frass Wilhelm, Grienauer Edwin, Hofmann Alfred, Hofner Otto, Humplik Josef, Moiret Edmund, Müllner Josef, Opitz Ferdinand, Perl Karl, Phillip Carl, Riedel Alfons, Riedl Josef Franz, Seifert Franz, Stemolak Karl, Thiede Oscar, Zita Heinrich.

Für die Auswahl der Arbeiten waren als Mitglieder der Ausstellungskommission für den Bereich der Bildhauerei Robert Ullmann, Josef Riedl und Alfred Hofmann verantwortlich.¹³⁹

Im Zuge der Bestimmung über den totalen Kriegseinsatz wurde der Ausstellungsbetrieb 1944 eingestellt.

Andere Ausstellungsmöglichkeiten ergaben sich für gewisse Bildhauer durch die Beteiligung an den jährlich veranstalteten „*Großen Deutschen Kunstausstellungen*“ (GDK) in München, die als repräsentativste Gesamtschau des NS-Kunstschaffens gewertet werden kann.

„Es ist klar, dass die einzige gesamtdeutsche Kunstausstellung – dies ist nach dem Willen des Führers jetzt und für alle Zeiten die alljährliche Ausstellung im Haus der Deutschen Kunst zu München – nur das Vollkommenste, Fertigeste und Beste zeigen kann, was deutsche Kunst zu vollbringen vermag. Problematisches und Unfertiges hat jetzt und nie im Haus der Deutschen Kunst Aussicht auf Annahme. „Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtete Mission“ sind Führerworte, die über dem Eingang des Hauses der Deutschen Kunst stehen. Möge dieser Satz dem deutschen Künstlertum in all seinem Schaffen stets vor Augen stehen, damit es in fanatischer Erfüllung seiner erhabenen Mission künstlerische Höchstleistungen vollbringen möge, die würdig sind der großen künstlerischen deutschen Vergangenheit, die insbesondere aber unvergleichlichen, neuerstandenen, höchsten Ausdruck verleihen der Größe der aus Blut und Boden, aus nationalsozialistischer Haltung und Weltanschauung geborenen neuen deutschen Zeit.“¹⁴⁰

Folgende österreichische Bildhauer waren mit einigen Arbeiten im Haus der Deutschen Kunst in München vertreten.

GDK 1937: Drobil Michael, Frass Wilhelm, Hanusch Margarete, Riedl Franz Josef, Schmidt Rudolf, Thiede Oscar

GDK 1938: Bock Alois, Drobil Michael, Frass Wilhelm, Hanusch Margarete, Schmidt Rudolf, Thiede Oscar, Ullmann Robert

GDK 1939: Drobil Michael, Frass Wilhelm, Thiede Oscar

139 Gesellschaft bildender Künstler Wiens, Künstlerhaus, Jubiläumsausstellung aus Anlass des 80-jährigen Bestehens, November 1941 bis Februar 1942, Ausstellungskatalog, Wien 1941.

140 Vorwort, in: Große Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München, Ausstellungskatalog, München 1937, S. 5.

GDK 1940: Frass Wilhelm

GDK 1941: Thiede Oscar, Ullmann Robert

GDK 1942: Thiede Oscar

GDK 1943: Ullmann Robert, Drobil Michael, Riedl Josef Franz¹⁴¹

Abgesehen von der österreichischen Beteiligung an den GDK-Ausstellungen wurden nach 1938 meist in Zusammenarbeit mit dem Wiener Künstlerhaus Austauschausstellungen mit dem „Altreich“ durchgeführt. So wurde zum Beispiel die Ausstellung „*Das schöne Wiener Frauenbild*“ als Wanderausstellung unter anderem in Köln gezeigt und die Ausstellung „*Wiener Kunst*“ in Düsseldorf veranstaltet.¹⁴²

Im August 1944 wurde der gesamte Ausstellungsbetrieb eingestellt.

2. Zur sozialen Lage der Bildhauer

Die triste soziale Lage österreichischer Künstler begünstigte eine Indienstnahme durch die NS-Kulturpolitik.

Mit sozialen Problemen sahen sich die Künstler verstärkt seit Beginn des Ersten Weltkrieges konfrontiert. Auf den Zusammenbruch der Monarchie Ende 1918 folgten grundlegende gesellschaftspolitische Umwälzungen, die auch die Künstlerschaft betrafen. Der Aufschwung der Arbeiterbewegung, die Verarmung breiter Teile der gesellschaftlichen Mittelschicht und des Adels durch den Verlust von Kriegsanleihen und die Inflation der folgenden Jahre, die eine gewaltige Umschichtung des Volksvermögen zugunsten des großen Kapitals zur Folge hatte, veränderte das gesellschaftliche Gefüge grundlegend.¹⁴³

„Für die Künstler bedeutete der Zerfall der Dynastie und die Verarmung von Adel und breiten Teilen der Mittelschicht einen Verlust wichtiger potentieller Auftraggeber. Der Zerfall der Monarchie hatte auch den Zerfall einer ausgeglichenen gesellschaftlichen Kultur zur Folge.“

141 Große Deutsche Kunstausstellungen im Haus der Deutschen Kunst zu München (GDK) 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, Ausstellungskataloge.

142 Karl Pawek, Die Schöne Wienerin, Sonderschau im Wiener Künstlerhaus, in: Die Pause 1942/6, S. 23–29.
„Wiener Kunst“ in Düsseldorf, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1941.

143 Fritz Weber, Hauptprobleme der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung Österreichs in der Zwischenkriegszeit, in: Franz Kadrnoska (Hg.), Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1919–1938, München-Wien-Zürich 1981, S. 593–621.

Was aber an deren Stelle trat, war selten erfreulich, noch seltener besonders kultiviert und bot keineswegs die Voraussetzungen für eine geistig regsame Geselligkeit. Die Kunst bedeutete für jene Kreise, die während des Krieges reich geworden waren und auch die traurige Zeit nach dem Zusammenbruch geschäftlich auszunützen wussten, nicht viel mehr als eine Ware, mit der man spekulieren konnte (...) Nachkriegsmäzene waren nur eine sehr vorübergehende Erscheinung.“¹⁴⁴

Diese historische Entwicklung traf die Bildhauer hart. Erhöhte Arbeitsnebenkosten und die eigentliche Bestimmung von Skulptur für den öffentlichen Raum ergaben eine noch stärkere Abhängigkeit des Künstlers von einem Geldgeber. Großskulpturen sind ohne Auftraggeber nur äußerst schwierig zu realisieren.

Gustinus Ambrosi, ein anerkannter Bildhauer seiner Zeit, spricht in seiner Schrift „Jury und Künstlerelend“ diese Problematik an:

„So ist die Notwendigkeit eines Staatsamtes für schöne Künste unerledigt, demzufolge das ganze Kunstleben ein Chaos. Unerledigt ist die Dringlichkeit der dauernden Unterstützung höchst begabter Künstler und auch anderer, die bloß hilfsbedürftig sind und demzufolge genauso arbeitslos sind, wie jeder andere Arbeitslose. Der neue Staat hat die Hofgebäude in Besitz genommen, ohne auch nur an eine der vielen Kunstvereinigungen zu denken, die obdachlos sind. Ich erwähne nur den Hagenbund, (..) den österreichischen Künstlerbund (...). Desgleichen sind in Baden, Linz, Salzburg und Graz die Kunstvereine ohne Heim. Unglaublich groß ist der Mangel an zweckmäßigen Ateliers.(...). So wird die soziale Not in die Quälerei gesteigert.“¹⁴⁵

Die veränderte Auftragslage, die die Existenzgrundlage zahlreicher Bildhauer gefährdete, hatte nicht nur ökonomische Ursachen. Mit der Umwälzung des monarchistischen Herrschaftssystems und der damit einhergehenden Stabilisierung eines bürgerlichen Machtapparats bei ständig anwachsendem Druck von Seiten der Arbeiterbewegung wurde auch die tradierte Funktion und Stellung der Kunst in Staat und Gesellschaft immer mehr erschüttert und in Frage gestellt – ein Problemkreis, der die zwanziger aber auch die dreißiger Jahre hindurch eine nicht unwesentliche Rolle spielte.

Mit dem Ersten Weltkrieg entstanden für die Bildhauer neue Aufgabenfelder. Kriegswirklichkeit und Massensterben wurden öffentlich durch die symbolische Heroisierung des Krieges verdeckt. Diese Funktion kam auch der Skulptur zu. In Österreich beschlossen fast alle Gemeinden, die Gefallenen durch Gedenkstätten zu ehren.

144 Carry Hauser, Von Kunst und Künstlern in Österreich, Tirol 1938, S. 20 f.

145 Gustinus Ambrosi, Jury und Künstlerelend. Denkschrift anlässlich der Protest-Ausstellung, Wien 1919, S. 5 f.

Kriegerdenkmäler bildeten nach dem Ende des Krieges eine Hauptaufgabe für Bildhauer und vor allem für Steinmetze.¹⁴⁶

Die veränderte Struktur der Gesellschaft nach 1918 verlangte nach neuen Aktivitäten im Kunst- und Kulturbetrieb. Anstelle der privaten Geldgeber mussten verstärkt öffentliche Mittel zur Verfügung gestellt werden.

„Die allgemeine Verarmung jener Schichten, zu deren Tradition bisher eine Art von Verhältnis zur Kunst gehörte, machen es begreiflich, dass das Mäzenatentum neue Formen annehmen muss: kollektives Mäzenatentum; denn Werke dieses Ranges gehören von Anbeginn der Allgemeinheit.“¹⁴⁷

Mit dem Entstehen der Republik spielten vermehrt politische Parteien als Auftraggeber eine Rolle.

„Anders als bisher, wo Kaiser, Kirche und Bürger als Stifter von Kunsthandwerken aufgetreten sind, habe nun die öffentliche Hand – der Staat, die Stadt – Kunstaufträge zu vergeben.“¹⁴⁸

Nach 1918 kam in Wien den Exponenten der Sozialdemokratischen Partei im Wiener Gemeinderat diesbezüglich eine entscheidende Rolle zu.

1918 wurde von der Sozialdemokratischen Partei eine eigene „Kunststelle“ eingerichtet, die sich die Demokratisierung der Kunst zu ihrem Hauptanliegen machte.¹⁴⁹

Ihr Programm hatte jedoch kaum Auswirkungen auf die Förderung klasseneigener, proletarischer Kunst. Es ging ihr vor allem darum, die herrschende bürgerliche Kultur der Arbeiterschaft näher zu bringen. Zudem konzentrierte sich die „Kunststelle“ auf die Bereiche Theater und Musik, die bildende Kunst wurde völlig außer Acht gelassen, was mitunter Kritik hervorrief.¹⁵⁰

Diese Grundeinstellung wirkte sich dementsprechend negativ auf die Auftragsvergabe an Bildhauer aus.

146 Joachim Giller, Hubert Mader, Christina Seidl, *Wo sind sie geblieben...?*. Kriegerdenkmäler und Gefallenenehrung in Österreich, Wien 1992, S. 92 ff. Siehe dazu auch: S. 122 ff.

147 Hans Tietze, *Gemeindepolitik und moderne Kunst*, Wien 1927, in: *Die verlorenen Österreicher 1918–1938*, Ausstellungskatalog, Wien 1982, S. 141.

148 Richard Kralik, *Wiener Denkmalsplätze*, in: *Das Vaterland*, o. J., S. 5 f., zit. nach: Gerhardt Kapner, *Freiplastik in Wien*, Wiener Schriften 31, Wien 1970, S. 50.

149 Alfred Pfoser, *Literatur und Austromarxismus*, Wien 1980, S. 59.

150 Leopoldine Moll, *Mehr bildende Kunst in unserem Programm*, in: *Kunst und Volk*, 1929, 3. Jg., S. 288 f.

„Denn – und hier kommen wir neben den soziologischen und den wirtschaftlichen Ursachen zu einer dritten Gruppe von Gründen für die stiefmütterliche Haltung unserer Zeit gegenüber ihrer Kunst – diese, jedenfalls die bildende Kunst, spielt in dem allgemeinen Bildungsideal von heute nicht die Rolle, die ihr in der abgetretenen Generation zugefallen war. (...) Pessimisten sagen, dass für das Schöne eben kein Raum geblieben sei. Nicht ganz mit Recht, es ist vielleicht billiger zu sagen, dass sich das ästhetische Bedürfnis verschoben hat und jetzt im Tanz, in der Körperkultur eine stärkere Befriedigung finden als in der genießenden Betrachtung als schön anerkannter Werke (...) Es fehlt der heutigen Generation in der Schönheit der Kunst der Zusammenhang mit anderen Lebensmächten.“¹⁵¹

Die Kunstförderung der Wiener Gemeindeverwaltung vernachlässigte den Bereich der Bildhauerei. Wesentliche Prämisse für die Auftragsvergabe war der soziale Faktor.

„... und es kann nicht gesagt werden, dass das Geld, das dafür (für Denkmäler, Anm. d. Verf.) gewidmet wird, zwecklos ausgegeben wird, denn man muss immer daran denken, dass jeder Bau, jede Art von Geldausgaben zugleich auch eine Art von Arbeitsbeschaffung darstellt.“¹⁵²

Verglichen mit der regen Bautätigkeit, die in den ersten drei Jahrzehnten von der Gemeinde Wien massiv vorangetrieben wurde, erscheint die Plastik als ein Stiefkind. Sieht man von einzelnen größeren Denkmalaufträgen, wie das 1921 aufgestellte „Strauß-Denkmal“ im Stadtpark¹⁵³ oder vom „Republik Denkmal“ am Schmerlingplatz¹⁵⁴ ab, fanden die Bildhauer hauptsächlich bei der „Ausschmückung der Wohnhausbauten“ der Gemeinde Wien ihre Beschäftigung.¹⁵⁵

Bis Ende des Jahres 1928 wiesen 50 Wohnhausbauten Werke der bildenden Kunst auf. In der Zeit des zweiten Bauprogramms wurde der bisher beschrittene

151 Hans Tietze, Die Kunst in unserer Zeit. Flugschrift der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien, Wien 1930, S. 8.

152 Gemeinderatssitzungsprotokoll vom 1. 7. 1932, S. 929, zit. nach: Brigitte Ott, Kulturpolitik der Gemeinde Wien 1919–1934, Dissertation, Wien 1968, S. 61.

153 Das bereits 1904 von Edmund Hellmer begonnene „Strauß-Denkmal“ wurde nach finanzieller Unterstützung seitens der Gemeinde Wien vollendet und 26. Juni 1926 enthüllt.

154 Über Ansuchen des Komitees für die Errichtung eines Denkmals aus Anlaß der 10. Wiederkehr des Tages der Ausrufung der Republik hat der Gemeinderat Fundierungsarbeitskosten und Aufstellungsplatz abgesichert. Der Gesamtentwurf stammt von Anton Hanak sowie die Bronzestatue des Viktor Adler. Karl Wollek modellierte das Porträt Ferdinand Hanuschs, und Franz Seifert schuf die Büste Jakob Reumanns. Das Denkmal wurde am 12. November 1928 durch den Bürgermeister enthüllt.

155 Ott, Kulturpolitik der Gemeinde Wien (zit. Anm.152), S. 90.

Weg fortgesetzt.¹⁵⁶

Weitere Wohnhausanlagen wurden künstlerisch ausgestattet.¹⁵⁷ Die vergebenen Aufträge konnten die Not vielleicht etwas lindern, die Krise konnten sie nicht wettmachen.

„Wien ist als Kulturstadt der Schatten vergangener Jahrhunderte, als lebendiger Faktor existiert es nicht (...) Eine lebendige Kunststadt muss modern und international sein (...) Wenn die Ehrfurcht gegen die Vergangenheit nicht zur Achtung vor der Gegenwart führt, wird sie gefährlich (...) und vergisst darob auf die Künstler von heute.“¹⁵⁸

In den dreißiger Jahren verschärfte sich die soziale Situation zusehends. Durch die Wirtschaftskrise und die schlechte finanzielle Lage der Gemeinde wurden sämtliche Ausgaben im Budget drastisch gekürzt.

„Zu den traurigsten und beklagenswertesten Erscheinungen der Gegenwart gehört der Niedergang der Kunst, gehört die schwere Notlage einer der wichtigsten Schichten des Volkes, der Künstler. (...) Die munifizierten Kunstförderer von einst sind verarmt, die Neureichen kennen weder Kunstsinn noch Bürgerstolz, der Mittelstand ist vernichtet und der Kunstgeschmack unseres Volkes vielfach leider in Grund und Boden verdorben (...).“¹⁵⁹

In der Gemeinderatssitzung vom 19. 5. 1933 wird vom Gemeinderat Dr. Riehl die komplizierte Lage ausgenutzt, um auch in diesem Zusammenhang die seit dem ersten Weltkrieg vorhandene Meinung von der Überlebensunfähigkeit des Österreichischen Staates zu proklamieren.

„Was die Förderung der Kunst durch die Gemeinde betrifft, müssen wir die paar tausend Schilling, die sie da hinwerfen, als einen Bettel und als eine Schande für die Stadt bezeichnen, die den Ruf der bedeutendsten deutschen Kulturstadt bis in die heutige Zeit erhalten hat.“ Abhilfe dafür sah er nur im Anschluss an das Deutsche Reich und prophezeite, *„(...) dass Wien dann endlich wieder die Stellung einnehmen wird, die ihm seiner Vergangenheit nach gebührt, als der ersten Kunststadt des deutschen Volkes.“¹⁶⁰*

Unter der austrofaschistischen Diktatur besserte sich die soziale Lage der Bildhauer nicht wirklich.

„Nach dem Amtsantritt des Bürgermeisters Richard Schmitz waren die Augen der Künstlerschaft hilfesuchend und erwartungsvoll auf ihn gerichtet. Die Not der Künstlerschaft war ins unerträgliche gestiegen, die private Kunstförderung in der verarmten Stadt auf einen

156 Gemeindeverwaltung der Bundeshauptstadt 1923–1928, S. 1275, in: Ott, ebenda, S. 90.

157 Eine Auflistung derselben findet sich in: Ebenda, S. 91 ff.

158 Hans Tietze, Gemeindepolitik und moderne Kunst (zit. Anm.147), S. 140.

159 Gemeinderatsprotokoll vom 3. 6. 1932, S. 635 ff., in: Ott, Kulturpolitik (zit. Anm.152), S. 6.

160 Gemeinderatssitzungsprotokoll vom 19. 5. 1933, S. 438, in: Ott, Kulturpolitik, ebenda, S. 99.

Bruchteile gesunken (...). Dieser großen Not und Erwartung sah sich nun Schmitz voll bestem und ehrlichen Willen zu helfen, mit großem Interesse für die Kunst, aber mit kleinen und beschränkten Mitteln gegenüber. (...) Die Kunstförderung soll alle Zweige der Kunst erfassen: Architektur, Bildhauerei, Malerei und das Kunstgewerbe.(...) Es gilt, der Kunst ihren gebührenden Platz, ihre Ehre wiederzugeben. Nicht als eine Bettlerin, sondern als eine Schenkerin höherer Freuden muss die bildende Kunst betrachtet werden. (...) Die Kunstförderung selbst geschieht durch direkte Aufträge, durch Ankäufe, durch engere und allgemeine Wettbewerbe, durch Subventionierung von Künstlern für Privatbauten und Denkmäler unter Leitung sachkundiger Künstler.“¹⁶¹

Die Publikation „Kunstförderung durch die Stadt Wien“ glich eher einer Propagandaschrift, als dass sie wirklicher Ausdruck einer verbesserten Auftragslage der Bildhauer war.

Größere Denkmalaufträge, die die Allianz von Katholizismus, Nationalismus und Militarismus versinnbildlichen sollten, wie das österreichische Heldendenkmal am Heldenplatz¹⁶², oder der seitens des Bundeskanzleramtes ausgeschriebene Wettbewerb für ein „Denkmal des ermordeten Engelbert Dollfuß“ am Ballhausplatz 1936¹⁶³, beschäftigten zwar einige Bildhauer und Architekten, konnten im wesentlichen jedoch nichts verändern.

Neben der Funktion, austrofaschistischen Legitimations- und Machtanspruch sichtbar zu machen, war der Aspekt der Arbeitsplatzbeschaffung ein wesentlicher Grund für die Kunst-am-Bau Aufträge sowie für andere Denkmäler.

Größere Denkmalskonzeptionen, wie für ein Kaiser-Franz-Josef Denkmal¹⁶⁴

161 Richard Schmitz, Kunstförderung durch die Stadt Wien. Aufträge und Erwerbungen von Werken der Kunst und des Kunstgewerbes in den Jahren 1934–1936, Wien 1937, S. 5.

162 1934 wird das im Auftrag der österreichischen Staatsverwaltung durch ein Denkmalkomitee entstandene Heldendenkmal als „Ehrenmal der österreichischen Armee und Geschichte“ eingeweiht. Der Architekt Rudolf Wondracek, der Bildhauer Wilhelm Frass und die Maler Herbert Dimmel und Leopold Schmid wurden mit der Ausführung betraut.
Das österreichische Heldendenkmal, in: Österreichische Kunst, 5. Jg., 1934, Heft 9, S. 3 f.

163 Am 22. Dezember 1936 erging vom Bundeskommissär für Heimatdienst ein Rundbrief an die Bildhauer Jakob Adelhart, Hans Andre, Sepp Dobner, Hans Pontiller, Michael Powolny und Walter Ritter, „zu einem beschränkten Wettbewerb für das Relief auf dem von Clemens Holzmeister entworfenen Dollfußdenkmal auf dem Ballhausplatz.“ In: Adolf Hahnl, Der Bildhauer Jakob Adelhart, Salzburg 1980, S. 138 f.

164 Aus dem 1936 von der Stadt Wien ausgeschriebenen Wettbewerb für ein Kaiser-Franz-Josef Denkmal gingen drei Sieger hervor: Architekt Clemens Holzmeister mit Bildhauer Hans Andre und der Bildhauer Josef Müllner. Weder diese Projekte noch andere, anlässlich einer erneuten Wettbewerbsausschreibung 1937 eingelangten Entwürfe, wurden realisiert.

und ein Dollfuß-Denkmal¹⁶⁵ kamen aufgrund der veränderten politischen Rahmenbedingungen 1938 über das Wettbewerbs- und Planungsstadium nicht hinaus.

Umsetzen konnte der Bildhauer Rudolf Schmidt einen St. Engelbert Bildstock (nach dem Anschluss entfernt) im Rahmen des Ausbaues der Wiener Höhenstraße – ein austrofaschistisches Prestigeprojekt¹⁶⁶, und Wilhem Frass den „Unbekannten Soldaten“ im Kontext des Österreichischen Heldendenkmals¹⁶⁷.

Neben diesen historischen Denkmalskonzeptionen wurden zahlreiche Skulpturen mit sakralen Motiven für neu errichtete Kirchen aber auch für Profanbauten geschaffen. Alle Familienasyle der Stadt Wien erhielten beispielsweise als Hauszeichen eine Skulptur jenes Namenspatrones, unter deren Schutz sie gestellt waren.¹⁶⁸

Dennoch blieb die prekäre Situation für die gesamte Bildhauerschaft bestehen.

In einer zehneitigen Denkschrift an das Rektorat weist Albert Bechtold, Professor einer Bildhauerklasse an der Akademie der Bildenden Künste, 1937 auf die real existenzgefährdende Situation seiner Studenten hin:

*„Von den vierzehn Schülern meiner Schule kämpfen fast alle mit dem Hunger, fast alle sind unterernährt. Für geistige und seelische Bedürfnisse bleibt keinem was übrig...“. Dem abzuhelpen, sei die Pflicht der höchsten verantwortlichen Stellen,“ wenn nicht die Not in ihrer Krassheit zu einer ruchbaren Kulturschande werden soll“.*¹⁶⁹

Wirtschaftliche Repression, immens hohe Militärausgaben und verstärkter politischer Druck des nationalsozialistischen Deutschlands auf die

Barbara Feller, Sichtbarmachung der Vergangenheit. Kunst-am-Bau und neue Monumente in Österreich 1930–1938, in: (zit. Anm.23), Bd. 1, S. 284 f.

165 Der 1936 veranstaltete Wettbewerb vom Denkmalkomitee der Vaterländischen Front für ein Dollfuß-Denkmal auf dem Ballhausplatz, bestimmte den Entwurf von Clemens Holzmeister und Hans Andre zur Ausführung. Trotz Grundsteinlegung noch im Jahr 1936 kam auch dieses Projekt über den Baubeginn nicht hinaus. Barbara Feller, ebenda, S. 285 f.

166 Georg Rigele, Die Wiener Höhenstraße, Wien 1993.-Erich Bernard, Das leuchtende Band im Wienerwald. Die Prestigebauten Wiener Höhenstraße und Kahlenberger Restaurant, in: Kunst und Diktatur (zit. Anm.23), Bd. 1, S. 230 ff.

167 Gedenkschrift anlässlich der Weihe des österreichischen Heldendenkmals am 9. September 1934, hrsg. von der Vereinigung zur Errichtung eines österreichischen Heldendenkmals, Wien 1934. Siehe dazu: S. 48

168 Schmitz, Kunstförderung durch die Stadt Wien (zit. Anm.161), S. 5 f.

169 Albert Bechtold, zit. nach: Max Haller, Albert Bechtold, in: Montfort, Jg. 20, 1968, Heft 1, S. 6.

austrofaschistische Diktatur sind einige Faktoren, die die soziale Misere der österreichischen Bevölkerung, der sich auch die Künstler nicht entziehen konnten, weiter verschärften.

Die Gründung einer „Österreichischen Notgemeinschaft für Kunst und Schrifttum“ unterstreicht dieses Bild der sozialen Missstände und macht sie sich gleichzeitig zu nutzen.

„Not-Gemeinschaft für Kunst, das sagt sofort – Not treibt endlich zu jener Lebensgemeinschaft zwischen der Allgemeinheit und dem Künstler, mit der es noch vielfach so im argen liegt. Und diese Gemeinschaft hat sich dann sogleich darin zu bewähren, dass sie den Kampf mit der Not aufnimmt...Ein doppeltes Ziel der neuen Gründung also. Nicht nur die Not des Augenblicks soll beseitigt, es soll aus ihr zugleich eine neue Tugend gewonnen und gefestigt werden, die dann über den Tag hinaus dauert.“¹⁷⁰

Das NS-Herrschaftssystem verstand es, die schwierige soziale Situation der Künstlerschaft weiter auszunutzen.

Mit der Einführung des „Reichskulturkammergesetzes“ in Österreich und der darin verankerten sozialen Absicherung und Unterstützung entstand für viele die Hoffnung auf eine Verbesserung ihrer Situation. Über die gewährte soziale Absicherung erzielten die NS-Kulturpolitiker das erwünschte Abhängigkeitsverhältnis. Die triste Lage österreichischer Künstler begünstigte die mehrheitlich erfolgte Anpassung. Die soziale Komponente wurde massiv für propagandistische Zwecke ausgenutzt.

Otto Thomae¹⁷¹ weist auf die Häufigkeit von Presseanweisungen und Presseberichten mit sozialer Thematik hin. Dass Goebbels als politisch Verantwortlicher diesen Fragenkomplex so in den Vordergrund spielte, obwohl dabei zugegeben wurde, dass die soziale Sicherung noch keineswegs zufriedenstellend gelöst war, erklärt Thomae damit, „dass den Betroffenen deutlich vor Augen geführt wurde, welche Folgen ein jederzeit möglicher

170 Friedrich Schreyvogel, Die österreichische Notgemeinschaft für Kunst und Schrifttum, in: Der Wiener Kunstwanderer. Offizielles Organ der Notgemeinschaft für Kunst und Schrifttum in Österreich, 1. Jg., Februar 1933, Nr. 1, S. 3.

Friedrich Schreyvogel, katholisch-völkischer Dichter, illegales NSDAP Mitglied seit 1934, Mitbegründer dieser „Notgemeinschaft“ zählte 1936 zu den Vorstandsmitgliedern des „Bunds der deutschen Schriftsteller Österreichs“, eine „offizielle Organisation“ der NSDAP und betätigte sich nach dem „Anschluss“ mitunter als Denunziant seiner „rassisch“ oder politisch stigmatisierten österreichischen Kollegen. In: Klaus Amann, Literaturbetrieb 1938–1945. Vermessungen eines unerforschten Gebietes, in: Talos, NS-Herrschaft (zit. Anm.26), S. 286.

171 Otto Thomae, Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978, S. 127.

Ausschluss aus der RKK für die Arbeits- und Lebensumstände haben würde“.¹⁷²

Auch in Wien verstanden die Verantwortlichen, die sozialen Probleme für NS-Propaganda zu nutzen.

„Vom Judentum geistig und rassistisch zersetzt, stand unser Volk in seinen breiten Massen ohne starke Gesinnung, ohne Glauben, ohne Weltanschauung in einer Zeit innerer hoffnungsloser Erbärmlichkeit. Die Künstler und Kunstverbände standen einsam und voneinander isoliert diesem Treiben hilflos gegenüber, das erloschene Mäzenentum einer geistigen und gesellschaftlichen Aristokratie, die Öde einer versiegenden Kulturperiode zwang sie, dem Schieber und Börsenjobber dienstbar zu sein oder zufällig aufgestöberter Gelegenheitsarbeit im Wirtschaftskampf des Lebens nachzujagen. (...) Zu groß waren Not und Hilfsbedürftigkeit auf der einen, Gestaltungsdrang und Planungsfülle auf der anderen Seite, als dass an einen systematischen Aufbau zu denken war. Es galt zunächst nur da und dort auftretende Löcher zu stopfen (...).“¹⁷³

Das „Hilfswerk für deutsche bildende Kunst“¹⁷⁴, eine von den sogenannten sozialen Maßnahmen, die den Künstlern sofortige Verbesserung versprach, sollte zusätzliche Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten für bedürftige Künstler schaffen. Wien, Linz und Graz gehörten mit zu den Veranstaltungsstädten.

Notstandsaktionen¹⁷⁵ und Künstleraltershilfe¹⁷⁶ konnten das Problem der sozialen Sicherung dennoch nicht lösen. Die versprochenen Aufträge blieben aus.¹⁷⁷

Soziale Faktoren mögen auch eine Rolle für die zahlreichen Denunziationen innerhalb der Künstlerschaft gespielt haben.¹⁷⁸ Die Auftragslage war knapp, die

172 Ebenda, S. 128.

173 Hanns Blaschke, Fünf Jahre Kulturamt der Stadt Wien, Wien 1943, S. 5 f.

174 Otto Thomae, Die Propaganda-Maschinerie (zit. Anm.171), S. 128.

175 Zum Beispiel veranstaltet die neu gegründete Organisation „Kraft durch Freude“ im Sommer 1938 in Wien ein großes Künstlerfest als Notstandsaktion, in: Blaschke, Fünf Jahre Kulturamt (zit. Anm.173), S. 7 f.

176 Göbbels stiftet für die deutschen Künstler eine so genannte „Künstleraltershilfe“. In: Thomae, Die Propaganda-Maschinerie (zit. Anm.171), S. 131.

177 Siehe dazu: S. 53 ff.

178 Als Beispiel sei hier ein Brief von Heinz Leinfellner und Otto Beckmann angeführt, der im Zusammenhang mit der Lehrkanzelenhebung von Albert Bechtold verfasst worden sein mußte. (Der Brief ist an einen Professor gerichtet, dessen Name nicht ausgewiesen wurde.)

„Ott Franz, Beckmann, Schnall, Ruesch, Zeischegg, Leinfellner, alle illegal, können über die schmutzige intrigante, hinterhältige Weise des Prof. Bechtold unter Eid Aussagen

Fortsetzung

Bewerber zahlreich. Die Ausschaltung anderer Konkurrenten konnte die eigene Lage verbessern.

Trotz vermehrter Aufträge und Arbeit für manche Künstler blieb der erhoffte „Höhenflug“ der Bildhauerei in Österreich aus.

Letztendlich wurden die Städte mit ihren Plätzen nicht von den versprochenen und erwünschten Monumentalwerken gesäumt, sondern von Toten und Kriegsschutt.

machen. Seine Schüler auf die er sich stützen konnte, wie: Hauser, die beiden Leitners, Wett, Staud u. a. m. sind alle Korpsangehörige der Sturmcharen, mit dem politischen Katholizismus eng verbunden. Diese Leute sind alle von katholisch-kommunistischen Ideologien, wie man es an ihren Arbeiten sieht, erfüllt. Die H. S. Studentenführung ist entschlossen, die genannten Bechtold-Schüler, falls sie sich tarnen (...) unschädlich zu machen. Wir allein haben den illegalen Kampf unter den Studenten geführt, wir allein wissen Bescheid. Es ist bekannt, das sich einige bereits in der SA befinden und einige sogar Parteibetätigungen erschwindelt haben (...)", in: AAdBK, AD 682/38.

III. Das Menschenbild in der Skulptur zwischen 1938 und 1945

1. Versprechungen und Erwartungen Zur Auftragslage

Ein „unendliches Gebiet“ an Arbeit wurde den österreichischen Künstlern kurz nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten versprochen, ein großartiger Aufschwung der Kunst proklamiert.

„An der Spitze Wiens steht nun ein Bürgermeister, der so vielfach auf den Gebieten des Bauens bewandert ist, dass er der Berufenste erscheint, die Ideen des Führers über die Neugestaltung des deutschen Wiens Wirklichkeit werden zu lassen. An Stelle der Willkür, der Unzulänglichkeit und der Planlosigkeit wird ein gesetzmäßiger Aufbau treten, getragen von einem einheitlichen Willen und einer einheitlichen Baugesinnung. Hundertfach sind die Aufgaben, die alle der Erfüllung harren, Stadtplanung, Bauten der Partei, des Staates, der Stadtverwaltung, Wohnungsbauten, Siedlungen, Landesplanung, um endlich den Grenzen der Stadt weit hinaus die nötige Freiheit zu geben eine unendliches Gebiet für Arbeit und Schönheit. Die Baukunst wird wieder zur wahren Mutter der bildenden Künste werden, zur Führerin von Plastik und Malerei, die, mit der Baukunst eng verbunden, einer neuen Blüte entgegengehen sollen.“¹⁷⁹

Auch der Architekt Siegfried Theiß wies auf die großartige Bautätigkeit im großdeutschen Reich hin, versprach österreichischen Architekten, Bildhauern sowie Malern riesige Aufgaben.¹⁸⁰

Die Erwartungshaltung österreichischer Künstler war dementsprechend groß. Genährt wurde sie zudem durch den Aufschwung der Bautätigkeit und Plastik im „Alten Reich“ und dessen propagandistische Ausschlichtung. Zahlreiche Propagandafilme über die Entstehung diverser Großprojekte, wie zum Beispiel der Film „Das Reichsparteigelände“, die Ausstellung über die Deutschen Leistungen auf dem Gebiet der Architektur und Plastik in der

179 Prof. Arch. Alexander Popp, Neue Baugesinnung, in: Die Pause, 1938, Heft 5, S. 59.

180 Siegfried Theiß, Adolf Hitler und der neue deutsche Baustil, in: „Neue Freie Presse“, 9. April 1938.

Secession¹⁸¹ und eine Fülle von Abbildungen bildhauerischer Arbeiten in den aufwendig gestalteten Kunstmagazinen, um nur einige verwendete Propagandamittel zu erwähnen, waren auch den österreichischen Künstlern nicht unbekannt und konnten Nährboden für ihre Hoffnungen bilden.

Trotz der angekündigten „großartigen Bauprogramme“ nach der Machtübernahme blieben die konkreten architektonischen wie bildhauerischen Leistungen äußerst gering, ja zum größten Teil eigentlich sogar völlig aus. Dies trifft im Besonderen für Wien zu.

Klaus Steiner¹⁸² bezeichnet die Bau- und Planungsgeschichte Wiens in der NS-Zeit als „die Geschichte enttäuschter Hoffnungen“.

So erhielt Wien den Status einer Neugestaltungstadt zu einem Zeitpunkt, an dem kaum mehr jemand ernsthaft daran glaubte, dass damit eine große Zukunft einer städtebaulichen Entwicklung bevorstehen würde. Der Reichsarbeitsminister erließ am 20. Jänner 1943 aufgrund des Gesetzes über die Neugestaltung deutscher Städte vom 4. Oktober 1937 eine entsprechende Verordnung.¹⁸³

Den von Wien angestrebten Status hatten beispielsweise in der „Ostmark“ Graz, Linz und Salzburg 1939, Innsbruck 1940 und Klagenfurt 1941, wesentlich früher erreicht.¹⁸⁴

Großprojekte blieben im Planungsstadium, Repräsentationsbauten, Partei- und Staatsgebäude im Umfang deutscher Vorbilder blieben aus.

Die fehlenden Großbauprojekte in Österreich, insbesondere in Wien, wirkten sich auf die Bildhauerei, deren engere Bindung an die Architektur von der NS-Kunstdoktrin ständig proklamiert wurde, unmittelbar negativ aus.

Im Vordergrund stand nicht die Konzeption freier Plastiken – vom räumlichen Umfeld formal und inhaltlich unabhängige Skulpturen –, sondern die Einbindung in die architektonische Raumgestaltung. Erst im

181 Vom 7. April bis zum 19. Mai 1937 war in der Secession die Ausstellung „Deutsche Baukunst und Deutsche Plastik“ zu sehen. Siehe dazu auch: S. 33

182 Klaus Steiner, Planungen für Wien in der NS-Zeit, in: Wien 1938, Ausstellungskatalog, Wien 1988, S. 431.

183 RGBL. I S. 45, 535 und 1054; der diesbezügliche Führererlaß über städtebauliche Maßnahmen im Reichsgau Wien stammt vom 18. 8. 1942, zit. nach: Klaus Steiner, ebenda (zit. Anm.182), S. 448.

184 Ebenda, S. 431.

Zusammenspiel mit der Architektur würde die Plastik ihre wahre Bestimmung erreichen.

„Was die Plastik den anschauenden Sinnen unmittelbar offenbart, spricht die Architektur dem betrachtenden Geiste mittelbar aus (...).“¹⁸⁵

Noch präziser postulierte Heinz Grothe dieses Abhängigkeitsverhältnis:

„Wie der Architekt sein Bauvorhaben gemäß der Art neuen Bauwillens entwirft, nicht anders ordnet sich der Bildhauer in dieses Denken ein und sucht den Zusammenklang von Architektur und Plastik, erstrebt, wie es eine jede wahrhaft große Idee erfordert, die entsprechende monumentale Gestaltung seines Themas.(...) Alles wird aus der einen Idee gestaltet.“¹⁸⁶

Ihren konkreten Niederschlag fand diese enge Bindung von Architektur und Plastik im „Kunst-am-Bau Erlass“ vom 22. Juni 1934.

Darin ist festgehalten, dass bei allen Hochbauten des Reiches, der Länder, der Gemeinden, der Körperschaften des öffentlichen Rechts und der Körperschaften, bei denen Reich, Länder oder Gemeinden die Aktienmehrheit oder die Mehrheit der Geschäftsanteile besitzen, grundsätzlich ein angemessener Prozentsatz der Bausumme für die Erteilung von Aufträgen an bildende Künstler und Kunsthandwerker aufgewendet werden muss.¹⁸⁷

Da die Großaufträge im versprochenen Ausmaß auf österreichischem Gebiet ausblieben, fanden die österreichischen Bildhauer ihre Betätigungsfelder im Rahmen der Kunst-am-Bau Tätigkeit und bei kleineren Denkmalsaufträgen.

Was hier unter dem Begriff Kunst-am-Bau angesprochen werden soll, sind Aufträge, die von den NS-Kulturstellen unter *„Schmückung von öffentlichen Gebäuden durch Sgraffitos, Fresken, Reliefs u. s. w.“* subsumiert wurden.¹⁸⁸ (So zum Beispiel: **„Pflügender Bauer“**¹⁸⁹ von Alfons Riedel, **„Siegfried“**¹⁹⁰ von Ferdinand Opitz, **„Kameraden“**¹⁹¹ von Kunibert Zinner.)

185 Albert Speer, zit. nach: Kurt Lothar Tank, Deutsche Plastik unserer Zeit, München 1942, o. S.

186 Heinz Grothe, Junge Bildhauer unserer Zeit, Königsberg 1940, o. S.

187 Kunst-am-Bau Erlaß vom 22. Juni 1934, in: Anna Teut, Architektur im Dritten Reich 1933–1945, Wien 1967, S. 293.

188 WSLA, MA 350, A1 Allgemeine Registratur 170/1941.

189 Siehe S. 147

In Wien regelte die Auftragsvergabe ab Jänner 1941 das Kulturamt, allerdings mit der Einschränkung, *„dass es sich dabei um Arbeiten handeln musste, deren Aufstellung oder Anbringung keine wesentliche Veränderung des Außen- oder Innenraumes bedeuten würde.“*¹⁹² Vor diesem Zeitpunkt war jegliche Anbringung eines künstlerischen Schmucks an die Genehmigung der Dienststelle des Baureferenten beim Reichsleiter gebunden.¹⁹³

Mit dieser Kunst-am-Bau Tätigkeit griff die nationalsozialistische Stadtverwaltung ein bereits bekanntes Betätigungsfeld für die Bildhauer auf. Im Vergleich zu den Leistungen in den zwanziger Jahren war das Ausmaß der vergebenen Aufträge unter der NS-Stadtverwaltung bei maximaler Annahme äußerst gering.¹⁹⁴

Da die versprochene Bautätigkeit in allen Bereichen, vor allem in Wien, mehr oder weniger ausblieb, wurden bereits zuvor errichtete Gebäude für derartige Aufträge herangezogen, insbesondere Wohnhausbauten.

Große Staatsaufträge für das Altreich erhielten Ernst Ullmann¹⁹⁵ und Gustinus Ambrosi¹⁹⁶.

190 Siehe S. 116

191 Siehe S. 107

192 Baldur Schirach geht auf den Vorschlag von Hanns Blaschke, daß „bei Auftragserteilungen, die nicht bedeutend und wesentlich für die Gestaltung des Stadtbildes sind, die Entscheidung dem Kulturamt überlassen bleibt und die Einholung der vorherigen Genehmigung des Bauamtes nicht erforderlich ist“, ein. WSLA, MA 350, Allgemeine Registratur 170 /1941.

193 Ebenda.

194 Die äußerst lückenhafte Quellenlage erlaubt keine eindeutige und stichhaltige Auftragsübersicht. Ein Überblick bleibt demnach spekulativ. Jan Tabor zieht folgende Bilanz: 1919–1933 rund 300, 1933–1938 rund 50, 1938–1945 rund 30. Jan Tabor, Vom Ungewohnten zum Gewöhnlichen, von gefördert zu gefährdet, in: Die Wellenbrecher, Vergessene Kunst der 50er Jahre am Wiener Kommunalbau, Ausstellungskatalog, Wien 1988, S. 29.
Vgl. dazu auch: Irene Nierhaus, Kunst-am-Bau. Zur künstlerischen Ausgestaltung der Wiener Kommunalanlagen der 50er Jahre, Dissertation, Wien 1989.

195 Siehe dazu: S. 59 f.

196 Siehe dazu: S. 58

2. Die Darstellung der Frau

Die Darstellung der Frau in der Skulptur zwischen 1938 und 1945 erfolgte im Wesentlichen durch das Sujet der weiblichen Aktskulptur.

Dokumentiert wird diese Präferenz zunächst einmal in den Ausstellungen zwischen 1938 und 1945.

Die halbjährlich veranstalteten Künstlerhaus-Ausstellungen bieten dabei einen repräsentativen Querschnitt durch das bildhauerische Schaffen österreichischer Bildhauer im Nationalsozialismus. Nachdem die meisten städtischen bzw. staatlichen Aufträge selten vollendet wurden und noch seltener an ihren eigentlichen Aufstellungsort gelangten, blieben die Ausstellungen oftmals einziges Forum, Skulpturen einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen. Zur gängigen Ausstellungspraxis gehörte auch, offizielle Auftragsarbeiten vor ihrer Aufstellung im Modellstadium der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Demzufolge sind Ausstellungen repräsentative Zeugen bildhauerischer Spezifika dieser Zeit.

Die Figur der nackten Frau dominiert. In den Künstlerhaus-Ausstellungen lag der Anteil der weiblichen Aktskulptur gemessen an den Darstellungen der Frau insgesamt zwischen 65 und 70 Prozent.¹⁹⁷

Neben der Aktskulptur wurde die Frau mittels Porträt dargestellt.¹⁹⁸ Andere Motive, wie „Mutter-Kind“ Darstellungen oder religiös motivierte Themen traten deutlich hinter diese Themen zurück.

Die Vorliebe österreichischer Bildhauer für die Gestaltung weiblicher Aktskulptur kommt auch in den Ausstellungsbeiträgen zur „Großen Deutschen Kunstausstellung“ (GDK) in München zum Ausdruck.

Von 14 ausgestellten Frauendarstellungen zeigen neun eine nackte Frau¹⁹⁹, bei den restlichen Exponaten handelt es sich um Porträts.

197 Dieser Auswertung liegen die Ausstellungskataloge der Wechselausstellungen des Künstlerhauses zwischen 1938 und 1944 zugrunde.

198 Siehe dazu: S. 161 ff.

199 Große Deutsche Kunstausstellungen im Haus der Deutschen Kunst zu München (GDK) 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, Ausstellungskataloge.

1937: Josef Riedl: „Sybille“

Wilhelm Frass: „Weiblicher Torso“

1939: Michael Drobil: „Stehende“, „Schlummernde“

Fortsetzung

Die beiden größten Staatsaufträge österreichischer Bildhauer zeigen ebenfalls diesen Kunsttopos. Robert Ullmanns Arbeiten „Abend“ und „Morgen“ (Teil des vierfigurigen Zyklus „die Tageszeiten“²⁰⁰) und die Frauengruppe „Morgenröte“ entstanden 1940 im Auftrag des Generalbauinspektors für die Reichshauptstadt Albert Speer für den „Großen Platz“ in Berlin.²⁰¹ Der „Abend“ und der „Morgen“ tauchen als Wandbrunnen in Speers Plänen für den „Großen Platz“ auf.²⁰²

Gustinus Ambrosi gewann die Konkurrenz um eine Brunnengruppe für den Park der ehemaligen Reichskanzlei in Berlin gegen Josef Thorak und Arno Breker. Er bekam den Auftrag zur Schaffung von vier Brunnenfiguren – „Bacchus“, „Diana“, „Narcissos“ und „Venus“.²⁰³

Die Dominanz des Frauenaktes spiegelt sich zudem in Kollektivausstellungen der Künstler Josef Müllner²⁰⁴, Alfred Hoffmann²⁰⁵ und Michael Drobil²⁰⁶ anlässlich der Verleihung des Raffael-Donner Preises wider sowie in den Jahresausstellungen der Akademie der bildenden Künste.²⁰⁷

Sieht man von der Porträtplastik²⁰⁸ ab, ergibt diese Bestandsaufnahme, dass die Darstellung der Frau zwischen 1938 und 1945 die Darstellung der nackten Frau ist.

- 1940: Robert Ullmann: „Schauende“
- 1941: Alfons Riedel: „Liegende“
- 1943: Josef Riedl: „Venus von Wels“
- Robert Ullmann: „Abend“, „Morgen“, „Morgenröte“.

200 Die zwei zusätzlich vorgesehenen weiblichen Figuren kamen nicht mehr zur Ausführung.

201 Werner Rittich, R. Ullmann, in: KiDR 1943/9, S. 190.

202 HstA 1835, 2802 und 2886, zit. nach: Magdalena Bushart, Überraschende Begegnung mit alten Bekannten. Arno Brekers NS-Plastik in neuer Umgebung, in: Bertold Hinz (Hg.), NS-Kunst: 50 Jahre danach. Neue Beiträge, Marburg 1989, S. 53.

203 Die Figuren „Bacchus“ und „Diana“ wurden noch in Bronze ausgeführt, die beiden anderen kamen über das Gipsmodell nicht hinaus. In: Rudolf Schmidt-Nachlaß (zit. Anm.41), Akte ›Gustinus Ambrosi‹, Inv. 66 00/5.

204 Wechselausstellung, Künstlerhaus 1943, Josef Müllner, S. 2

205 Wechselausstellung, Künstlerhaus 1944, Der Donnerpreis, Alfred Hoffmann, S. 6.

206 Die Meisterpreisträger 1942, Michael Drobil, Alfred Cossmann, Gottlieb Kempf-Hartenkampf, in: Ausstellungskatalog, Künstlerhaus, Frühjahrsausstellung 1942, o. S.

207 Die Akademie der bildenden Künste in Wien 1941, Ausstellungskatalog. – Jubiläumsausstellung der Akademie der bildenden Künste, 25. 10. 1942 bis 3. 1. 1943, Ausstellungskatalog, Wien 1942.

208 Siehe dazu: S. 161 ff.

2.1 Der weibliche Akt

Bestimmend für die Darstellung der nackten Frau war das Sujet des öffentlichen weiblichen Aktes. Der „Akt“ als Konstruktion eines Idealkörpers²⁰⁹ wurde für den öffentlichen Raum geschaffen.

Mehrheitlich schufen Wiener Bildhauer die weibliche Aktfigur für Brunnendenkmäler. So gestaltete Wilhelm Frass Frauenfiguren für den „**Donau-Brunnen**“ [Abb. 1], der hinter dem Rathaus am Friedrich Schmidt-Platz²¹⁰ Aufstellung finden sollte. Josef Müllner schuf die Frauengruppe „**Donauwellen**“²¹¹ [Abb. 2] als Brunnenplastik. Josef Riedls „**Venus von Wels**“²¹² [Abb. 3] war ebenfalls für einen Stadtbrunnen in Wels gedacht. Edmund Moirets „**Stauende**“²¹³ [Abb. 4] entstammt auch einer Brunnenplastik.

Es wurde bereits erwähnt, dass es sich bei den großen Staatsaufträgen an Ambrosi und Ullmann in Berlin um repräsentative Brunnendenkmäler handelte.

Neben Arno Breker wurde 1940 auch der Wiener Bildhauer Robert Ullmann mit Aufträgen für den „Großen Platz“ am Ende der als „Via Triumphalis“ in Berlin angelegten Nord-Süd Achse betraut. Um eine Freifläche von 450 x 280 m sollten sich ein Neubau der Reichskanzlei, der „Führerpalast“ Adolf Hitlers, der Kuppelbau der „Großen Halle“, der neue und der alte Reichstag sowie ein Gebäudekomplex für das „Oberkommando der Wehrmacht“ gruppieren.²¹⁴ Ullmans „**Tageszeiten**“ [Abb. 5] sollten in diesem Komplex als Wandbrunnen aufscheinen.²¹⁵

Neben derartigen Frauenfiguren im öffentlichen Raum erlangten auch jene Skulpturen eine große Öffentlichkeit, die im Auftrag von Porzellanmanufakturen entstanden. Zwei Werke Otto Hofners für die Porzellanmanufaktur

209 Silke Wenk, Der öffentliche weibliche Akt: Allegorie des Sozialstaates, in: Ilsebill Barta u. a., Frauen-Bilder, Männer-Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987, S. 239 ff.

210 Fotodokumentation, Wilhelm Frass, St. Pölten – Stadtarchiv.

211 Werksverzeichnis, Akte ›Josef Müllner‹, in: Rudolf Schmidt-Nachlaß (zit. Anm.41).

212 Akte ›Josef Riedl‹, Ankewicz-Kleehoven-Nachlaß

213 Künstlerhaus, Frühjahrsausstellung 1943, Ausstellungskatalog, Wien 1943, Abb.

214 Bushart, Begegnung mit alten Bekannten (zit. Anm.202), S. 48.

215 Ebenda.

Rosenthal²¹⁶ und die Skulptur „**Die Sinnende**“ [Abb. 6] von Robert Ullmann²¹⁷ für Meißner-Porzellan und ein „**Weiblicher Akt**“ desselben Bildhauers²¹⁸ seien hierzu erwähnt.

Einen öffentlichen Wirkungsradius erlangten prominente und geschätzte Arbeiten auch in Form medialer Vermarktung.

Die „Gesellschaft der bildenden Künstler Wiens – Künstlerhaus“ erhöhte durch die Kunstkartenreproduktion den Bekanntheitsgrad so mancher Aktplastiken.

Müllners „Donauwellen“, Riedls „Venus von Wels“, Drobils „Stehende“ u. a. m. wurden auf Kunstkarten reproduziert.²¹⁹ Damit folgten sie den Gepflogenheiten der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München (Ullmanns „Morgenröte“ wurde ebenfalls als Kunstkarte vertrieben.) Skulpturen ohne geplanten öffentlichen Aufstellungsort konnten auf diese Weise ebenso mit einer größeren Öffentlichkeit, die über das Ausstellungspublikum hinauswies, rechnen.

Die aufwendig gestalteten Kunstmagazine, wie „Die Kunst im Dritten Reich“ (KiDR)²²⁰ und „Kunst dem Volk“²²¹, mit den großformatigen, qualitätsvollen Abbildungen leisteten zudem ihren entsprechenden Beitrag.

Folglich waren Skulpturen, die die österreichische Kunstlandschaft zwischen 1938 und 1945 maßgeblich bestimmten, auch ohne erfolgte Aufstellung im Alltagsleben allgemein zugänglich.²²²

Mehrheitlich war also der weiblichen Aktskulptur ein öffentlicher Wirkungsgrad eigen, begrenzt man den öffentlichen Raum eben nicht auf den öffentlichen Platz.

216 Die Figuren wurden durch Kriegshandlungen zerstört. In: Werkverzeichnis von Otto Hofner, zusammengestellt von Dr. Gerhard Hofner, in: R. Schmidt-Nachlass (zit. Anm.41), Akte ›Otto Hofner‹.

217 Die Pause 1941/8, S. 39.
Dieselbe Figur wurde auch in Böttcher Steinzeug ausgeführt. Vgl. Abb. in: KiDR 1943/9, S. 187 f.

218 Die Pause 1941/4, Titelabbildung.

219 Kunstkarten, hrsg. von der Gesellschaft bildender Künstler Wiens – Künstlerhaus, Michael Drobil, „Die Stehende“ – Josef Müllner „Donauwellen“ – Josef Riedl – „Venus von Wels“, in: R. Schmidt-Nachlass (zit. Anm.41), Akte ›Drobil‹, ›Müllner‹, ›Riedl‹.

220 Die Kunst im Dritten Reich. Ab 1940 mit geändertem Titel: Kunst im Deutschen Reich (KiDR). München, 1. Jg. 1937–1944.

221 Kunst dem Volk, Monatsschrift für bildende und darstellende Kunst, hrsg. von Heinrich Hoffmann, Wien 1939–1942.

222 Silke Wenk, Volkskörper und Medienspiel. Zum Verhältnis von Skulptur und Fotografie im deutschen Faschismus, in: Kunstforum, Bd. 114, Juli/August 1991, S. 226 ff.

Die größere Anzahl der benannten Skulpturen wurde bereits als öffentliche Denkmäler konzipiert, wenngleich sie selten zur Aufstellung kamen. Betreffend der Funktions- und Wirkungsweise ergeben sich so eine Reihe von Unterschieden zu der Kunst, die ausschließlich in Galerien und Museen ausgestellt wird.

Denkmäler sind prinzipiell allen zugänglich. Die öffentliche Plastik markiert die Plätze einer Stadt in bestimmter Weise. Die öffentliche Skulptur setzt somit Zeichen für jedermann und stellt einen Faktor des alltäglichen Lebens der Menschen einer Stadt dar.²²³

2.1.1 Sie ist jung. Sie ist schön. Ihr Körper ist makellos kräftig und gesund.

Das Erscheinungsbild der weiblichen Aktskulptur ist vielfältig und divergent. Trotz vorhandener Differenz ist der Darstellung der nackten Frau ein klar abgesteckter Rahmen vorgegeben. Vorerst soll auf die gemeinsamen Gestaltungscharakteristika eingegangen werden.

Erwähnenswert ist zunächst einmal die Aufrüstung vieler Akte durch Titel wie „Abend“, „Morgen“, „Morgenröte“, „Erhebung der Seele“, „Erwachen“, „Heiligtum der Frau“, „Donauwellen“, „Sonnenfreude“ usw.

Die Festlegung der Bildinhalte durch dementsprechende Benennungen verbieten dem Akt, gleich Akt zu sein und transportieren die Frau in die Sphäre des scheinbar Elementaren, des unveränderbaren Seins, jedem gesellschaftlichen Kontext und jedem realen Zeitbezug weit entrückt. Was Bertold Hinz²²⁴ für die NS-Malerei als „Substantialisierung durch verbale Prädikate“ beschreibt, kann hier gleichfalls beim figürlichen Frauenakt beobachtet werden.

Mehrheitlich stellen die Frauenfiguren scheinbar unprätentiöse Körpergestalten dar. Ausschließlich junge Frauenkörper werden vorgeführt. In modellhaften Posen verharren sie in Steh – (z. B. Drobils „**Stehende**“ [Abb. 7], Margarethe Hanusch „**Mädchenfigur**“ [Abb. 8]), Liege- (z. B. A. Riedels,

223 Silke Wenk, Die steinernen Frauen. Weibliche Allegorien in der öffentlichen Skulptur Berlins im 19. Jahrhundert, in: Sigrun Anselm (Hg.), Triumph und Scheitern in der Metropole, Berlin 1987, S. 91.

224 Bertold Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München 1974, S. 98.

„**Liegende**“ [Abb. 9], Müllners „**Donauwellen**“ [Abb. 2]) und Sitzmotiven (Ullmanns „**Anmut**“ [Abb. 10], „**Abend**“ [Abb. 11] „**Sinnende**“ [Abb. 6], „**Schauende**“ [Abb. 12], Moirets „**Erwachen**“ [Abb. 14]).

Alle Aktfiguren basieren auf der Darstellung eines „ganzen Frauenkörpers“.²²⁵

Unter dem Bild des „ganzen Körpers“ sind Skulpturen, die einen geschlossenen, heilen Körper vorführen, zu verstehen.

Der Betrachter/die Betrachterin wird in allen benannten Beispielen mit einem Kunstkörper konfrontiert. Geglättet in der Oberflächenbehandlung, gestrafft in der Modellierung, geschönt in der Proportionierung, erstarrt in der Bewegung, entstehen hier Körperbilder, die als Gegenstücke zu Abbildern gesellschaftlicher Realität begriffen werden müssen. Alles Zufällige, Spontane Alltägliche wird eliminiert. Jede spontane Wahrnehmung des alltäglichen Lebens wird ausgeblendet.

An zwei Werken Michael Drobits soll konkret nachvollzogen werden, was zuvor artikuliert wurde.

Drobits „**Stehende**“ [Abb. 7], 1934 entstanden, 1939 auf der GDK, 1942 im Künstlerhaus ausgestellt, zeigt eine junge Frau, deren Körper von naturalistischen Details gereinigt ist, mit straffem Volumen und glatten Oberflächen. Die gestraffte Modellierung und die glatte Oberflächenbehandlung sowie die wohlgefällige Proportionierung weisen auf eine junge Frau hin. Die Proportionierung des Körpers, die Straffung der Kontur und die geschlossene Umrisslinie ergeben das Bild eines ganzheitlich, harmonisch gegliederten Körpers. Die Unterscheidung zwischen Stand- und Spielbein bewirkt ein Herausdrücken der Hüfte, wodurch Becken und Taille verstärkt ins Blickfeld des Betrachters/der Betrachterin geraten. Der hinter den Kopf geführte linke Arm betont gemeinsam mit dem rechten, der das Kinn stützt, und dem leicht zur Seite gedrehten Kopf mit gesenktem Blick die Verhaltenheit der Bewegung. Jegliche Art von Bewegung, die Drobit hier andeutet, scheint auf ein Ziel gerichtet zu sein – dem der Präsentation des wohlgeformten Körpers vor Publikum. Das Körperbild ist weitgehend geschlossen und einheitlich. Es ist ein

225 Sigrid Schade, Der Mythos des „Ganzen Körpers“, Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Barta (Hg.), Frauen-Bilder Männer-Mythen (zit. Anm.209), S. 239 ff.

ganzer, gefällig gegliederter Körper. Eine ideale Frau im besten Zustand wird hier vorgeführt.

In der NS-Kunstrezeption stieß Drobils Arbeit auf Zustimmung und Anerkennung:

*„So geht von Drobils „Stehender“ mit der unendlichen Melodie des Körperumrisses und der schwingenden Oberfläche etwas von griechischem Geiste aus. In sich ruhende Harmonie, Abgerundetheit der körperlichen und seelischen Haltung sucht die neue Plastik.“*²²⁶

Stellt man diesem Beispiel den Frauenakt **„Am Morgen“** [Abb. 7a] desselben Künstlers von 1924 gegenüber, wird hier eine Entwicklungstendenz sichtbar, die das plastische Schaffen der dreißiger Jahre maßgeblich bestimmte.

Durch die mugelig bewegte Modellierung der gerauten Oberfläche und durch das massigere Volumen formte Drobil in seinem Frauenakt **„Am Morgen“** (1924) einen Körper, der durch Arbeit und Alter gezeichnet ist. Bemühungen nach einem naturalistischen Körperverständnis sind spürbar. Der von jeder Widerspruchsproblematik gereinigte, weibliche Idealkörper der **„Stehenden“** [Abb. 7] steht einer am Morgen sich räkelnden Frau mit Fettpolstern und schlaffer, faltiger Haut gegenüber. Scheinbar zufällig erhält der Betrachter Einblick. Dem ebenmäßig gestalteten Gesicht der „Stehenden“ mit schmalen Profil, gradliniger Nasenführung, ohne Falten, steht eine Frau mit rundem Kopf und bausbäckigen Wangen gegenüber. Ihr Gesicht zeigt Falten. Am augenscheinlichsten ist die Halsfalte gebildet, die das vorhandene Doppelkinn formt.

Versucht Drobil 1924 die Vorstellung des Natürlichen noch nach alltäglicher Natur zu bilden, so wird die „Stehende“ nach einem Ideal geformt.

Dass das der „Stehenden“ zugrunde liegende Körperverständnis dennoch als „natürlich“ gelten kann, findet seinen ursächlichen Zusammenhang in historisch gewordenen Vorstellungsmustern von biologischen und emotionalen Zuständigkeiten der Frau, die durch bildhauerische Tradition Bestätigung finden.²²⁷

226 Kunst dem Volk, August 1939, S. 41.

227 Siehe dazu: S. 76 ff.

Die Tendenz hin zur Glättung der Oberflächen in der Skulptur geht einher mit allgemeinen Bestrebungen nach „klaren und harmonischen Formulierungen“.²²⁸

*„Eine Vorliebe für zackige Muskulatur hat sich allmählich zu schönem Gleichgewicht aller Formen beruhigt“*²²⁹,

charakterisiert die NS-Kunstberichterstattung Drobils künstlerische Entwicklung.

Drobils stilistische Entwicklung von einer gerauten, bewegten Oberflächenbehandlung in den zwanziger Jahren hin zur geglätteten Oberfläche, zur straffen Modellierung, zur geschlossenen Umrisslinie in den dreißiger Jahren entspricht einer generellen europäischen Entwicklungstendenz, die auch die Skulptur in Österreich beeinflusste.²³⁰

Drobils künstlerische Entwicklung entspricht einem allgemeinen Trend österreichischen Bildhauerei.

Ein Vergleich von Karl Stemolaks Akt „**Das Weib**“ [Abb. 15] (um 1921) und der Frauengestalt aus der Figurengruppe „**Frohe Jugend**“ [Abb. 15a] (1939) zeigt eine ähnliche Motivwahl hin zum ganzen, „harmonischen“ Körper.

Robert Ullmanns Frauenfiguren stehen ebenfalls in dieser Entwicklungslinie und gehören in diesem Zusammenhang zu den einprägsamsten Beispielen. Ein Vergleich seiner Frühwerke mit Arbeiten aus den Anfängen der vierziger Jahren zeigt Ullmanns Wandlungsfähigkeit. In den zwanziger Jahren zeigen seine Arbeiten noch expressionistische Züge auf, die seine kirchlichen Auftragsarbeiten zur Zeit des Austrofaschismus bereits missen lassen. Nicht lange nach dem „Anschluss“ wird er aufgrund seiner Skulptur „Die Schauende“, die auf der GDK 1940 ausgestellt war, entdeckt und erhält von Albert Speer eine Reihe von großen Aufträgen in Berlin.²³¹ 1940 avancierte er zum „Künstler im Kriegseinsatz“ und zählte nach Josef Thorak und Arno Breker zu den meist geschätztesten Bildhauern des Deutschen Reiches. Hitler erwähnte in den „Tischgesprächen“ (30. 5. 42) Ullmann als Beispiel für eine „verständige Kunstpolitik“ und ließ zur „Unterstreichung des Gesagten“ dessen

228 Hans Bisanz, Österreichische Kunst der Zwischenkriegszeit – Hoffnung und Enttäuschung, in: Die uns verließen. Österreichische Maler und Bildhauer der Emigration und Verfolgung, Ausstellungskatalog, Wien 1980, S. 20.

229 Die neuen Kunstpreise der Stadt Wien, in: Pause 1942, S. 29.

230 Hans Olbrich, Aspekte der Kunst der 30er Jahre, in: Bildende Kunst, 1989/8, hrsg. vom Verband Bildender Künstler der DDR, S. 49–53.

231 Rittich, R. Ullmann (zit. Anm.201), S. 187–193.

„Brunnengruppe“ vorzeigen. Ullmann habe unbekannt in Wien gelebt und sei „erst von Speer herausgestellt worden.“²³²

In „**Entsagung**“ [Abb. 13] (1924) formt der Bildhauer eine knieende, massig verblockte, nackte Frauengestalt. Die Proportionen sind gedrunken, ihre Körpervolumina massig. Die Oberfläche wird stark verschliffen, die Figur wirkt stilisiert. So sind beispielsweise die Haare in eine einheitliche Fläche gespannt. Der leicht vorgebeugte Oberkörper wird durch die verschlungenen Arme verdeckt, er ist für den Betrachter nicht einsehbar. Auf einzelne detaillierte Wiedergaben weiblicher Anatomie verzichtet Ullmann zugunsten des Gesamteindrucks einer sensitiven Stimmungsäußerung sowie einer psychologischen Menschdeutung.

Diese Tendenz, expressive Gefühlsäußerungen zur Darstellung zu bringen, spiegelt auch die Figurengruppe „**Mutter und Kind**“ [Abb. 13a] (1927) desselben Künstlers wider.

Auf einem Sockel sitzt eine nackte Frau. Sie beugt ihren Oberkörper über ihr Kind. Die Proportionen sind gedrunken, Blick und Oberkörper sind dem Kind zugewandt und nicht dem Betrachter. Formvereinfachung, Verblockung und die Konzentration auf wesentliche Gestaltungselemente bringen die gefühlvolle Schutzgebärde der Mutter gegenüber ihrem Kind zum Ausdruck.

Ullmann setzt kein Stereotyp einer schönen Idealgestalt in den Raum.

In seinem Frühwerk steht die Darstellung menschlicher Gefühlsäußerungen im Mittelpunkt, in der Skulptur „Mutter und Kind“ etwa eine Mutter-Kind-Beziehung.

Im Gegensatz dazu bildet derselbe Künstler dreizehn Jahre später ganz anders gestaltete Frauenfiguren. Am deutlichsten zeigen diesen Wandlungsprozess die weiblichen Akte aus der Brunnengruppe die „**Morgenröte**“ [Abb. 13b].

Auf einem Felsen sind drei weibliche Akte arrangiert. Die Mittelfigur präsentiert ihren Körper aufgerichtet, frontalansichtig mit emporgehobenen Armen. Umgeben wird sie von zwei sitzenden, nackten Frauen, deren Oberkörper

232 Thomae, Propaganda-Maschinerie (zit. Anm.171) S. 364 f.

Nach 1945 wandelt er zum „Plastiker des Mitleids“. Zit. nach: Presseaussendung des Wiener Künstlerhauses Wien 21. 3. 1966.

1951 verlieh ihm das Künstlerhaus die große goldene Ehrenmedaille, 1953 erhielt er den Würdigungspreis der Stadt Wien, 1961 das österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst und 1964 den Preis des Bundesministeriums für Unterricht. In: Ankewicz-Kleehoven Nachlaß

ebenfalls für den Rezipienten einsehbar sind, obwohl beide in Seitenansicht zu sehen sind. Eine leichte Drehbewegung erleichtert dies.

Verzichtet Ullmann bei „Entsagung“ auf die Durchgestaltung einzelner Körperpartien, so legt er in diesem Werk sein ganzes Bemühen auf die scheinbar naturgegebene Wiedergabe weiblicher Anatomie, Epidermis und Physiognomie (am deutlichsten wird das bei der Mittelfigur sichtbar). Man beachte die geformten Rippen, den gehobenen Brustkorb als Folge der gestreckten Arme, die sichtbaren breiten Beckenknochen sowie die leichte Wölbung des Bauches, anatomische Entsprechung der Existenz der Gebärmutter.

Mit dem Anschein naturalistischer Gestaltungsmotive stellt Ullmann hier einen Körper vor, der sich scheinbar ohne Tabus seinem Gegenüber präsentiert. Ein aufgerichteter Körper, die Betonung der Brüste und das markierte Schamdreieck unterstreichen diesen Eindruck.

Als ob es darum ginge, dem Betrachter derartige Körperbeschaffenheit gleichzeitig von mehreren Ansichten zu zeigen, werden die beiden sitzenden Gestalten dazu gruppiert. Individuelle Unterscheidungsmerkmale kommen hier nicht zum Tragen. Ihre Bewegungen scheinen nur eine Funktion zu haben, die des Posierens und Präsentierens.

„Der menschliche Leib, die Aktdarstellung, wird eine Sache blutvollen Lebens. Man will in ihm die gesunde körperliche Basis, den biologischen Wert der Person als Voraussetzung jeder völkischen und geistigen Neugeburt vor Augen stellen. Es geht der Kunst um Leiber, so wie sie von Natur aus sein sollen, um Bestformen, um rein durchbildeten Gliederbau, um gut durchblutete Haut, um den angeborenen Wohlklang der Bewegung und um sichtbare vitale Reserven, kurz, um eine moderne und deshalb fühlbare sportliche Klassizität.“²³³

Was Kauffmann für die NS-Malerei fordert, scheint Ullmann in der Skulptur zu beherzigen – die Darstellung „rassischer Bestformen“.

„Innerhalb des Gesamtwerkes des Künstlers bedeutet die „Schauende“ einen neuen Beginn. Hier zeigt sich nicht nur die Bindung an eine fest umrissene körperliche Idealvorstellung, sondern eine innere Abgeklärtheit und Ruhe, die den Ausdruckswert des Werkes bestimmt“²³⁴,

umreißt die NS-Kunstberichterstattung Ullmanns Œuvre, ohne Zweifel daran zu lassen, dass diese Entwicklung begrüßt wird.

233 A. F. Kauffmann, Die neue deutsche Malerei, Berlin 1941, zit. nach: Hinz, Malerei im deutschen Faschismus (zit. Anm.224), S. 97.

234 Rittich, Ullmann (zit. Anm.201), S. 189 f.

Tatsächlich bildet die „**Schauende**“ [Abb. 12] (um 1940) einen Schnittpunkt in Ullmanns Schaffen.

Die beinahe spiegelglatte Oberfläche „Der Schauenden“, gereingt von jeder zufälligen, natürlichen Faltenbildung und von individuellen Körpermerkmalen, betont beispielhaft den Eindruck eines Kunstkörpers. Bewegung und erzählerisches Moment wird hier zugunsten der „Einheit der Form“ der Einzelfigur zurückgedrängt. Mit der Einzelfigur ist allerdings nicht ein bestimmtes Individuum dargestellt. Das Negieren individueller Körpermerkmale wird bei näherer Betrachtung des Gesichtes deutlich. Die schmalgratige Nase, die unterhalb der Stirnwölbung beginnt, die stilisierten Augenbrauen und Augen, der schmale, angespannte, geschlossene Mund, die zeitnahe Haartracht, die trotz Kopfbedeckung dem Betrachter ins Auge sticht, und die hohen Backenknochen, über die sich faltenlos die glatte Haut spannt, zeigen einen Typus und keine individuelle Person. Spontane Mimik und ein persönlicher Gesichtsausdruck werden ausgeblendet. Dieses Gesicht entsprach dem allgemeinen damaligen Klischee von der Physiognomie der deutschen Frau: schmale Nase, schmaler Mund, hohe Backenknochen, schmales, ovales Profil. Paul Schultze-Naumburg legte die Merkmale nordischer Schönheit sehr präzise fest.

„Zum nordischen Längsschädel gehören eine hohe Stirn und schmale Schläfen, der ausladende Hinterkopf bedingt eine nach hinten geneigte Stirnwand, die Nasen kräftig vorspringend mit starker Rückenkrümmung, die Lippen müssen schmal, das Kinn als Symbol der Willensstärke eckig und kurvenfrei sein. (...) Sie soll hochgewachsen mit breiten Schultern, schön rund in der Brust, in der Mitte nicht zu dick, das Becken schmal, die langen Beine mit schlanken Unter- und Oberschenkeln ausgestattet sein.“²³⁵

Weiters wird der „ganze“ Frauenkörper betont, jegliche Auflösungsstendenz durch eine gelockerte Binnenstruktur oder bewegtere Umrisslinien wird hier vermieden. Frontalansichtigkeit des Oberkörpers betont den Eindruck eines ganzen, vitalen, heilen Körpers. Im Unterschied zu den Frauenakten aus der „Morgenröte“ treten hier die detailliert gestalteten Körperpartien im Sinne „*rassischer Bestformen*“ noch mehr in den Hintergrund.

Die zeitgenössische Bezeichnung der „*lebenden Festung*“, die ursprünglich bei der Beschreibung einer Plastik von Klimsch ²³⁶ auftauchte, scheint nicht nur

235 Paul Schultze-Naumburg, Nordische Schönheit, München 1937, zit. nach: Josef Wulf, Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963, S. 151.

236 Uli Klimsch, Fritz Klimsch, Zur Kollektivausstellung des Künstlers in Berlin, in: KiDR 1938/9, S. 84.

dieses Beispiel treffend zu umschreiben, sondern wird bestimmend für die weibliche öffentliche Aktskulptur im Nationalsozialismus. (Vergleiche dazu auch z. B. Müllners „**Donauwellen**“ [Abb. 2], Riedels „**Liegende**“ [Abb. 9], Frass' Frauenfiguren aus dem „**Schönheitsbrunnen**“ [Abb. 1], Riedls „**Venus von Wels**“.) [Abb. 3]

Geglättete Oberflächen und straffe Modellierung tragen zur Festigung des Körpers bei. Das Statuarische dient als Form der Fixierung.

Trotz Differenz im Erscheinungsbild liegt allen weiblichen Aktfiguren im NS dieses ganze, heile und einheitliche Körperversständnis zugrunde.

Die Zurückdrängung der natürlichen Bewegungsmotive untermauert dieses geschlossene Körperbild. Bewegungsabläufe, die sich beispielsweise aus einer Schrittstellung ergeben, wie das bei Stemolaks „**Schreitender**“ [Abb. 15b] um 1931 und beim „**Weib**“ [Abb. 15] um 1921 oder bei Drobils „**Morgen**“ [Abb. 7a] etc., sichtbar wird, weichen mehrheitlich den sogenannten Ruhestellungen.

„Daneben steht die stark barock empfundene Figur „Abend“ [Abb. 11], die Robert Ullmann im Auftrage des Generalbauinspektors für die Reichshauptstadt Reichsminister Albert Speer geschaffen hat. Bei ihr verkörpert die Haltung, die Führung der einzelnen Glieder, die Neigung des Kopfes, der gesenkte Blick eine sich abschließende, vergehende Bewegung, eine Bewegtheit, die zur Ruhe kommen will und dieser Ruhe zustrebt.“²³⁷

Vergleiche dazu die „**Liegende**“ [Abb. 9] von Riedel, die „**Schauende**“ [Abb. 12] von Ullmann, die „**Stehende**“ [Abb. 7] von Drobil, „**Venus von Wels**“ [Abb. 3] von Josef Riedl und „**Diana**“ [Abb. 16] von Ambrosi. Selbst bei „**Donauwellen**“ [Abb. 2] von Josef Müllner, wo der Titel dieser Figurengruppe eigentlich Bewegung implizieren würde, werden die Akte in eine waagrecht Ebene gepresst, die nicht im mindesten eine Wellenbewegung suggerieren können.

Vorhandene Bewegungsmotive sind im wesentlichen auf ein Ziel hin konzipiert, dem des Posierens und sich Repräsentierens, was gleichzeitig die Einschränkung natürlicher Bewegung mit bedeutet.

„Ein Körper sollte nicht Körper werden, sondern musste Repräsentierendes bleiben und trotzdem erreichbar scheinen.“²³⁸

237 Werner Rittich, Das Lyrische in der Plastik. Zu einigen zeitgenössischen Bildhauerwerken, in: KiDR 1943/3, S. 107.

238 Klimsch, Fritz Klimsch (zit. Anm.236), S. 82.

Für die Kunst im NS ist die Repräsentationsabsicht des weiblichen Körpers bestimmend. Die plastische Umsetzung kennt mehrere Möglichkeiten.

Die Körper sind aufrecht gegeben, selbst dann wenn die Figuren liegen. Während Drobils „**Stehende**“ [Abb. 7] durch den zur Seite gewandten Kopf und der „schamvoll“ verhüllten rechten Brust bei gleichzeitiger Freigabe der linken Brust und des übrigen nackten Körpers für den Blick des Betrachters noch ein Spannungsverhältnis zwischen Sichzeigen und Verhüllen beschreibt, zeigt Ullmanns weiblicher Akt aus der Brunnengruppe „**Morgenröte**“ [Abb. 13b], dass er sich präsentiert.²³⁹

Die über dem Kopf erhobenen Arme betonen die Präsentation eines geöffneten Körpers mit besonderer Ausrichtung auf die Geschlechtsmerkmale, wie die Brüste und das Schamdreieck. Der zur Brust geneigte Kopf, und die gesenkten Augen verweisen auf den offenen Körper.

Ullmanns „Morgenröte“ unterstützt Wenks allgemeine Charakteristik für die weibliche Allegorie der NS-Skulptur: „Die weibliche Allegorie der NS-Skulptur verdeckt, umhüllt weibliche Körperlichkeit und Zeichen ihrer Sexualität nicht, sondern verspricht sie ‚ganz‘ zu zeigen. Sie mobilisiert die Lust zum Schauen und gibt zugleich vor, sie voll zu befriedigen. Es scheint kein Verbot, gegen das man sich durchsetzen muss, und kein Geheimnis mehr zu geben. Kein Blick durchs Schlüsselloch ist mehr vonnöten.“²⁴⁰

Was Wenk hier für die NS-Kunst deutscher Bildhauer formuliert, gilt auch für Arbeiten österreichischer Kollegen. Dieses Körperbild gelangt bei den Wiener Bildhauern jedoch unterschiedlich zur Darstellung.

Die Ausrichtung der Geschlechtsmerkmale auf den Betrachter ist auffällig. Am ausgeprägtesten zeigen es die Aktfiguren, die im Zusammenhang staatstragender Architektur stehen sollten²⁴¹, wie dies an Ullmanns Figuren nachgewiesen werden konnte. Dass er damit nicht allein stand, zeigen auch Ambrosi Arbeiten. (Vergleiche dazu z. B. „**Diana**“ [Abb. 16].

239 Silke Wenk beschreibt dasselbe im Zusammenhang mit weiblichen Aktfiguren von Josef Thorak, Karl Schmid-Ehmen, Arno Breker und Fritz Klimsch und sieht in diesem Gestaltungselement ein wesentliches Charakteristikum für allegorische weibliche NS-Skulptur. Silke Wenk, Aufgerichtete weibliche Körper, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin 1987, S. 116.

240 Ebenda.

241 Hier scheint dieses Element konstitutiv zu sein. Vergleiche Arbeiten von Thorak, Breker, aber auch von Ambrosi.

Aber österreichische Bildhauer schufen auch unabhängig von öffentlichen Aufträgen Bilder von Frauenkörpern, die erotische Versprechungen abgeben. Alfons Riedels „**Liegende**“ [Abb. 9] scheint ein frühes Beispiel zu sein.

Eine nackte Frau liegt in einer Steinmulde. Aufgestützte Arme und der nach hinten geworfene Kopf schaffen es trotz Liegemotiv, dem Betrachter einen aufgerichteten Oberkörper zu präsentieren. Durch den zurückgelegten Kopf werden die Brüste hervorgedrückt, durch das abgewinkelte, aufgestellte Bein wird der Blick auf ihr Schamdreieck gelenkt, das im Unterschied zu Ullmans „Morgenröte“ nicht markiert ist. Riedels Körperbild eines „offenen“ Frauenkörpers scheint ein frühes Beispiel zu sein, dem „prostitutiver Charakter“ nachgesagt werden kann (vgl. dazu Moirets „Erwachen“).

A. Riedel stellte die „Liegende“ erstmals 1936 im Künstlerhaus aus.²⁴²

Prostitutiv meint hier nicht die Beschränkung auf die Funktion der Darbietung des weiblichen Körpers, denn dies allein wäre nichts spezifisch Neues, sondern prostitutiv in dem Sinn, dass Sexualität als öffentliche Form garantiert zu sein scheint.

„Die weibliche Allegorie wird insofern sexualisiert, als die ‚ganze Wahrheit‘ versprochen wird, jedes Tabu und jedes Verbot aufgehoben scheint. Das macht den ‚prostitutiven Charakter‘ aus, von dem in der Literatur immer wieder die Rede ist.“²⁴³

Zusammenfassend ergeben sich für den weiblichen Akt der dreißiger und vierziger Jahre folgende Gemeinsamkeiten:

- * Der Frauenkörper wird als ganze, fest umrissene, heile und entindividualisierte Körperkonstruktion der Öffentlichkeit präsentiert. Da ist nichts Verletzendes, Ausgestoßenes oder gar Krankes. Das Bild eines „idealen“ Körpers wird konstruiert. Dem Betrachter werden Körper angeboten, die in der Wirklichkeit nicht zu finden sind.
- * Bewegungsmotive werden zugunsten von Ruheposen zurückgedrängt.
- * Die Darbietung des weiblichen Körpers verspricht weibliche Körperlichkeit und Sexualität „ganz“ zu zeigen. Die Präsentation geht einher mit einer „Sexualisierung“ der weiblichen Aktfigur.

Bei genauerer Betrachtung der Objekte ergeben sich neben den Gemeinsamkeiten dennoch eine Reihe von unterschiedlichen

242 „75 Jahre Künstlerhaus 1861–1936 – Jubiläumsausstellung und 49. Ausstellung des Aquarellisten-Club“, Ausstellungskatalog. – Aus der Jubiläumsausstellung des Künstlerhauses (1861–1936), in: Österreichische Kunst 1936, 7. Jg., Heft 4, S. 9, Abb.

243 Wenk, Aufgerichtete weibliche Körper (zit. Anm.239), S. 116.

Gestaltungselementen.

Grob kann eine Zuordnung der weiblichen Aktplastik im NS in Österreich in zwei Gruppen die wesentlichen Differenzen benennen.

Die erste Form der Darstellung erscheint heute stärker zeitgebunden und deutlicher auf ein Rasseideal bezogen. Ihr zuzurechnen sind zweifellos Ullmanns Arbeiten [Abb. 10, 11, 12, 13b], Müllners „**Melodie**“ [Abb. 2a] und „**Donauwellen**“ [Abb. 2], Ambrosius „**Brunnenfigur**“ [Abb. 16], A. Riedels „**Liegende**“ [Abb. 9] und W. Frass „**Schönheitsbrunnen**“ [Abb. 1]. Besonders deutlich kommt das durch Haargestaltung, die Darstellung weiblicher Anatomie und Physiognomie, augenscheinlich in der Oberflächenbehandlung, in den Gesichtern und in ihrer Repräsentationsabsicht zum Tragen.

Als zweite Gruppe fungieren jene scheinbar zeitlosen Klassifizierungen des „Weiblich-Anmutigen“. Riedls „**Venus von Wels**“ [Abb. 3] zum Beispiel, aber auch Drobils „**Stehende**“ [Abb. 7] stellen vordergründig kein Rasseideal vor. Das mag wohl auch ein Grund dafür sein, dass etwa Riedls „Venus von Wels“ heute noch als Brunnenfigur am Welscher Messegelände steht. Das auch ihr Vorbildfunktion zukam, kann der Betrachter heute noch in der Sockelinschrift lesen:

„Das Vorbild dieser Frau, genannt die Venus von Wels, hob man aus der Erde unserer Stadt, in der sie 2000 Jahre ruhte bewusst ihres Wertes und der Verpflichtung die überlieferte Schönheit auferlegt, schuf der hohe Rat diesen Brunnen. Als Anerkennung und Gruß an eine Zeit gleich der unseren, die heroisch dachte und handelte und doch der Schönheit nicht vergaß.“²⁴⁴

Antike Frisuren und klassische Kontrapoststellung sowie der Verzicht auf die detaillierte Wiedergabe weiblicher Anatomie beanspruchen eher die Vorstellung der „Klassischen Schönheit“ als des „Rassekörpers“.

Tatsächlich orientierte sich Riedl bei dieser Skulptur an einem **antiken Fundstück** [Abb. 3a]. Die römische Statuette wurde nahe Wels entdeckt.²⁴⁵

244 „Venus von Wels“, Sockelinschrift, Welscher Messegelände – Platz der Nation

245 Die Bronzestatuette (14,5 cm hoch) stellt eine Göttin dar, die mit einer Binde ihr zusammengehaltenes Haar in einem – bis auf den Griff nicht mehr erhaltenen – Spiegel den sie in der linken Hand hält, betrachtet. Der Statue wird römische Provinienz zugeschrieben und sie wird in das erste oder zweite Jahrhundert nach Christi datiert. Heute findet sich das Exponat im Stadtmuseum Wels, Ausstellung: Vor- und Frühgeschichte Römerzeit, INV. Nr. 11860.
S. Zabehlky, Die Römerzeit, in: Stadtmuseum Wels, Katalog, Vorgeschichte Römerzeit, Frühgeschichte 22. JMW Wels 1979/80 Nr. R 546.
R. Fleischer, Die römischen Bronzen aus Österreich, Main 1967.

Anlässlich der Frühjahrsausstellung 1942 im Künstlerhaus wurde Riedls „Venus von Wels“ folgend rezensiert:

*„Der Zauber versunkener Jahrtausende liegt, fremd und doch eigentümlich anziehend, in Gestalt und Ausdruck.(...) Er hat der Gestalt ein Antlitz gegeben, das, wie das Göttliche, jenseits des Individualistischen steht und zu hellenistischer Architektur wurde, zugleich Mittel, den künstlerischen Eindruck der Plastik ins symbolische zu steigern und ihr jenes Fluidum der Hoheit zu geben (...).“*²⁴⁶

2.1.2 Steingewordene Ideologie?

*„Denn wenn auch der Mann frei wie ein Gott in die Welt hineingestellt erscheint, der weibliche Leib dagegen durchaus von Absicht und Zweck beherrscht, hat doch, wie ein sehr männlich gearteter Frauenverehrer einmal hübsch sagte, (...) ‚Ein System von Zwecken könnte, in der ungemütlichen Sprache der Wissenschaft, das Weib genannt werden; aber es ist das wundervollste System von Zwecken, das in dieser sichtbaren Welt nur immer zu erspähen ist. Jede Absicht ist hier mit Anmut umkleidet, jeder Zweck spitzt sich zu einem Reiz zu.‘“*²⁴⁷

Dass die Aktfigur als Vorbild für den „arischen Menschen“ dienen sollte, gehört mit zu einem Konsens fachspezifischer Literatur.²⁴⁸

*„Weit stärker als die Malerei ist die Plastik vom politischen Geschehen erfasst worden, weil sie mit ihm viele Grundlagen teilt (...) Die Plastik hat stets im Dienste einer Kollektivmacht geblüht. (...) Dem Tafelbild ist ein Zimmer gemäß, der Skulptur ein Platz. Im Zimmer wohnt der Einzelne, der Platz nimmt eine Menge auf. Hat diese nichts gemeinsam als Interessen und Geschäft, so kann sie kaum Beziehungen zu einer Skulptur auf dem Platze haben. Hat sie aber Ideale, so will sie deren Sichtbarmachung und braucht die Skulptur auf dem Platz als Symbol ihrer Einheit. Die Plastik strahlt aus in einen Raum und kann dadurch Menschen beherrschen. Sie wirkt in einer Zeit, die nicht das Abbild, sondern das Vorbild sucht, mit ihm Menschen prägen, Ideale künden will.“*²⁴⁹

Dass allegorische Darstellungen und auch weibliche Aktskulpturen, die nicht explizit als allegorische ausgewiesen waren, Normen, Werte und Prinzipien festlegen, bildet den Ausgangspunkt folgender Überlegungen.

246 Wiener Mittag, „Die Antike Frau von Wels in Wien“, 27. 6. 1942.

247 Arthur Roeßler, Sezession: Internationale Aktausstellung, in: Bühne, Welt und Mode, Illustrierte Wochenbeilage der Wiener Neuesten Nachrichten, Nr. 159, 11. November 1928.

248 Wenk, Aufgerichtete weibliche Körper (zit. Anm.239), S. 103–119. – Klaus Wolbert, Die Nackten und die Toten des Dritten Reiches. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus, Gießen 1982, S. 74 ff. – Joachim Petsch, Kunst im Dritten Reich. Architektur, Plastik, Malerei, Köln 1987, S. 46.

249 Weigert Hans, Die Geschichte der deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart, Berlin 1942, S. 506, zit. nach: Wolbert, Die Nackten und die Toten (zit. Anm.248), S. 248.

Die NS-Kunstberichterstattung formuliert unmissverständlich, dass der weibliche Akt nicht einfach ein Bild oder gar ein Abbild der Frau darstellt. Die zeitgenössische Literatur gibt Richtungen der Deutungen vor, indem sie vorhandene Leseweisen der Skulpturen aufnimmt und systematisiert, auch dort, wo sie nicht unmittelbar politische Programmatik verkündet.

Über die weibliche Aktskulptur von Ambrosi heißt es zum Beispiel in einer Besprechung von 1940:

„Der Begriff der Schönheit ist nicht eingeschränkt auf das individuelle eines einzelnen Schönen, sondern das Schöne dieser Körper wird zu einer höheren überzeugenden Schönheit vereinigt. Der Künstler sichtet, wählt, was würdig ist, eingegliedert zu werden in das Bild seiner inneren Schau. (...) Ein Maß von Beseelung scheint erreicht, (...)“ ²⁵⁰

Ullmanns Figuren werden in die ontische Sphäre gerückt.

„Die in ihrer schönen Bewegtheit wie eine Pflanze aufstrebende Mittelfigur erweist die Fähigkeit der inneren Beseelung in starkem Maße.“ ²⁵¹

„Er hat der Gestalt ein Antlitz gegeben, das, wie das Göttliche, jenseits des Individualistischen steht,“ ²⁵²

so erhebt H. Schaffelhofer Riedls „Venus“ in die transzendente Ebene.

Bilder von weiblichen Körpern repräsentieren also das, was über den Körper, an den das individuelle Leben geknüpft ist, hinausweist, nämlich „Werte“ und Metaphysisches.

Um den Anteil näher zu bestimmen, der die weiblichen Akte für das NS-Herrschaftssystem requirierbar machte, müssen eben diese Werte, Normen und Prinzipien hinterfragt werden.

Die Annahmen, dass der öffentliche weibliche Akt in erster Linie „eine Werbung für die Geburtenschlachten“ ²⁵³ sei, oder dass „der weibliche Körper die Tugenden der Frau vorzuführen habe“ ²⁵⁴, können das differenzierte Erscheinungsbild der NS-Kunst in Österreich nicht befriedigend klären.

250 Neue Arbeiten von Gustinus Ambrosi, in: KiDR 1940/11, S. 344.

251 Rittich, Ullmann (zit. Anm.201), S. 190.

252 Wiener Mittag (zit. Anm.246).

253 Georg Bussmann, Plastik, in: Kunst im Dritten Reich. Dokumente der Unterwerfung, Frankfurt 1974, S. 116.

254 Joachim Petsch, Kunst im Dritten Reich (zit. Anm.248), S. 46.

Eine Reduktion des nationalsozialistischen Frauenbildes in der Kunst auf das „nordische Körperideal der kräftig-vitalen, gebärfähigen Frau“²⁵⁵, kann die erfolgte NS-Indienstnahme der zahlreichen sogenannten „Klassischen Schönheiten“ nicht erklären. Lobpreisungen in diversen NS-Publikationen, Aufstellung in der GDK, mediale Vervielfältigung und kunsttheoretische Überlegungen zeigen, dass sowohl der „rassebiologischen Ästhetik“ als auch den scheinbar unpräzisen „Klassifizierungen“²⁵⁶ Funktionen und Verwendungen innerhalb der NS-Diktatur zukamen. Gemeinsamkeiten in ihren Gestaltungselementen verweisen auf einen gemeinsamen Verwendungszusammenhang.

Am Ende steht das Typische, das Wesentliche. Zur Entindividualisierung und Typisierung

„Der Begriff der Schönheit ist nicht eingeschränkt auf das individuelle eines einzelnen Schönen, sondern das Schöne dieser Körper wird zu einer höheren überzeugenden Schönheit vereinigt.“²⁵⁷

Riemenschneider spricht hier einen wesentlichen Aspekt der NS-Kunst an: die Entindividualisierung und die Proklamation höherer Werte.

Glatte Oberflächen, harmonisch gegliederte, fest umrissene ganze Körper eliminieren alles Individuelle, alles Zufällige an der Plastik. Faltenlose, glatte Gesichter zeigen sich dem Publikum.

Individuelle Gesichtszüge und spontane Mimik fehlen ebenso wie persönliche Bezugspunkte zu einem eigenen Körper.

Konstruierte Körper verdrängen einen konkreten Frauenkörper. Das Bild der Frau bezieht sich nicht auf ihre körperliche Individualität, auf ihr je eigenes Körper sein. Orientierungspunkt ist ein Ideal, das einen bestimmten Frauentyp vorstellt.

Diese Entindividualisierung und Typisierung erleichtert, bestimmte Normen und Werte als allgemeingültige, unveränderbare Gesetze auszugeben. Der

255 Bussmann, Plastik (zit. Anm.253), S. 116.

256 In Anlehnung an Hans-Werner Schmidt ist mit dem Begriff der Klassifizierung vornehmlich Klassizität gemeint, und dieses Bild von Reife und Vollendetheit wurde in politischen widerstreiteten Lagern als Ideal beansprucht. Hans-Werner Schmidt, Klassizität als Norm – Klassik als Abstraktion, Aspekt der Wert und Wirklichkeitsauffassung in den dreißiger Jahren, in: „Die Axt hat geblüht ...“ Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1987, S. 91.

257 Neue Arbeiten von G. Ambrosi (zit. Anm.250), S. 344.

„Akt“ als Kunsttopos im allgemeinen kommt diesem Anliegen bereits entgegen. Kann der bekleidete Körper als Bedeutungsträger differenzierten Status, Prestige und Klassenzugehörigkeit zum Ausdruck bringen, ebenso tatsächliche soziale Mitgliedschaft wie vorgestellte oder beanspruchte soziale Zugehörigkeit zeigen, löst der „Akt“ den nackten Menschen aus seinem sozial-historischen Kontext. Am Ende steht das Typische, das Wesentliche. Für den weiblichen Akt im NS bedeutet das, dass kein Mensch, keine individuelle Persönlichkeit, keine Frau als biologisches und soziales Geschlechtswesen geformt wurde, sondern bestimmte Frauentypen als Projektionsfläche für Ge- und Verbote. Derartige Typisierungen setzen eine Wesensbestimmung voraus, die der Frau „natürlich innewohnende“ Eigenschaften auferlegt. Sozial konstituierte Formierungen weiblicher Persönlichkeitsstruktur werden damit nicht nur vereingenschaftet, sondern erscheinen als unveränderbar, da sie ausschließlich biologischen Ursprungs sein sollen. Die Frau wird als soziales Geschlechtswesen nicht wahrgenommen. Sie wird nicht als sozialbiologisch „gemachte“ Einheit²⁵⁸ begriffen, sondern einfach zur Natur.

Im NS-Staat hatte das magische Naturbewusstsein – neben der Forderung nach Reinerhaltung der arischen Rasse und ihren bekannten Verwirklichungsversuchen – durchaus politische Konsequenzen: Die „Volksgemeinschaft“, in den mythischen Ursprungskräften verwurzelt, galt als das „organische“ Gegenstück zu den „künstlichen“ Demokratien. Der völkische Staat stand in dieser Ideologie im Einklang mit den ewigen Naturgesetzen, bedurfte deshalb keiner Kontrolle durch das Volk, sondern vielmehr Gehorsam, Disziplin und Vertrauen in den gottbegnadeten Führer.²⁵⁹

„In der nationalsozialistischen Ideologie gab es eine spezifische Variante des magischen Naturbewusstseins: Sie ging von ewig waltenden Naturmächten aus, die Natur war auf magische Weise der Hort der Ursprungsmächte Blut, Boden und Rasse. Aus der bewussten Verbindung mit diesen Urkräften sollte der deutsche Mensch seine Stärke beziehen. Für den politisch und wirtschaftlich verunsicherten Menschen dieser Epoche wirkte der Lauf der

258 Silvia Bovenschen zitiert in einem Aufsatz diesbezüglich Paul Valéry: „Es gibt keine Natur. Oder besser: das was man für gegeben hält, ist immer ein mehr oder weniger altes Hergestelltes.“ Silvia Bovenschen, *Über die Listen der Mode*, Frankfurt am Main 1986, S. 10. – Vgl. Kornelia Hauser, *Sexualität und Macht*, in: Frigga Haug (Hg.), *Frauenformen 2. Sexualisierung der Körper*, Berlin 1983, S. 135.

259 Eduard Gugenberger, Roman Schweidlenka, *Mutter Erde/Magie und Politik. Zwischen Faschismus und neuer Gesellschaft*, Wien 1987, S. 27.

Geschichte existenzbedrohend; bereitwillig wurden ahistorische Ursprungsmythen, die mit dem magischen Naturbewusstsein verknüpft waren, aufgenommen.“²⁶⁰

Die Unterlegung der weiblichen Akte durch Titel wie „Abend“, „Morgen“, „MorgengröÙe“, „Sonnenfreude“... unterstützt eine biologistische Rezeption.

Biologistische Erklärungs- und Deutungsmuster fanden unter anderem über dergestaltige Entindividualisierung und Typisierung ihre künstlerische Entsprechung. Typisierung verweist auf ein weiteres NS-Ideologem. Kollektive Bindung an ein durch Rasse, Nationalität, Volkstum und Staatsordnung bestimmtes Prinzip war für den NS-Staat konstitutiv. Die Auflösung der individuellen Bedeutung des Einzelnen war demnach logische Konsequenz.

„Stärke und Wichtigkeit resultieren – propagandistisch – nicht aus den individuellen Fähigkeiten des Einzelnen, sie waren vielmehr das Ergebnis einer Tätigkeit für die Gemeinschaft. Nur im Rahmen der von den Nationalsozialisten angestrebten Volksgemeinschaft, nur als nationalsozialistische Persönlichkeit, die den Individualismus abgelehnt hatte, konnte der Einzelne seine Fähigkeiten (nicht aber seine Persönlichkeit) noch entfalten. Der Mensch war zu einer Funktion des Systems geworden.“²⁶¹

Demnach kamen dergestaltige Entindividualisierungstendenzen in der Bildenden Kunst der NS-Ideologie entgegen.

„Die Welt des Mannes ist groß, verglichen mit der der Frau.“²⁶²

Zur Geschlechterdifferenz

Eine Dimension weiblicher Diskriminierung basiert auf Geschlechterpolarisierung. Sie verlangt, die scharfe Trennung von Mann und Frau als grundverschiedene „Wesenheiten“ im Bewusstsein zu verankern.

Das biologistische Menschenbild ist der Ausgangspunkt für den allorts postulierten Geschlechterantagonismus. In den zwanziger Jahren kam das alte Rollenklischee auch innerhalb der bürgerlichen Frauenbewegung wieder verstärkt zum Tragen. Sie verherrlichte wieder kosmische Instinkte, weibliche Intuitionen und neue Mütterlichkeit. Männliches und weibliches Denken, Biologismen über Frau und Mann gewannen wieder breite Anhängerschaft.²⁶³

260 Ebenda, S. 27.

261 Dorothee Klinksiek, Die Frau im NS-Staat, Stuttgart 1982, S. 137.

262 Picker: Hitler-Tischgespräche, S. 164, zit. nach: Christian Groß, Uwe Großmann, Die Darstellung der Frau, in: Dokumente der Unterwerfung (zit. Anm.253), S. 186.

263 Christine Wittrock, Weiblichkeitsmythen. Das Frauenbild im Faschismus und seine Vorläufer in der Frauenbewegung der zwanziger Jahre, Frankfurt/Main 1985, S. 1 ff.

„Nicht dem Manne gleich zu werden und sich von ihm zu „emanzipieren“, sondern Gattin und Mutter von echten Männern und Helden zu werden, war der Germanin Stolz.(...) Nicht wenig, vielmehr alles wird für unsere Volkszukunft davon abhängen, ob es gelingen wird, den Weg zu den germanischen „Müttern“ zurückzufinden. Nicht die herrschende Frau, sondern die allzeit opfer- und hingabebereite Volkmutter ist das Frauenideal, das dem germanischen Charakter entspricht.(...) Nur die Volkmutter, nicht die gegenwärtige Amazone und Hetäre, vermag die zerstörte Ordnung der Natur wiederherstellen.“²⁶⁴

Die meisten Arbeiten österreichischer Bildhauer im NS basieren auf einem ähnlichen Verständnis vom Geschlechterverhältnis. Geschlechtliche Differenz wird sowohl in thematischer Hinsicht als auch durch formale Gestaltungsprinzipien unterstrichen. Durch unterschiedliche Modellierung und Oberflächenbehandlung lassen die Bildhauer ihre Frauengestalten weich und fließend erscheinen, während die männlichen Figuren derselben Künstler kantig und streng geformt wurden. Vergleicht man etwa Müllners kantig, muskulös geformten Männerakt aus der Figurengruppe „**der Sieger**“ [Abb. 28] mit seinem zur selben Zeit entstandenen Frauenakt „**Die Melodie**“ [Abb. 2a], so fällt die kaum bewegte, weiche Modellierung und glatte Oberflächenbehandlung besonders ins Auge. Ein muskelbepackter, angespannter Männerkörper steht einem glatten, harmonisch gegliederten, heilen und scheinbar entspannten Frauenkörper gegenüber.

Ähnliches zeigt auch ein Vergleich von Josef Riedls Männerakt „**Kampfbereit**“ [Abb. 25] mit der „**Venus von Wels**“ [Abb. 3].

Die Geschlechterpolarität wird auch durch die Posen transparent. Während bei den Männerakten Haltungen größter körperlicher und willenhafter Anspannung überwiegen, werden die Frauen überwiegend in typischer weiblicher Anmut, in Positionen, die Anpassung und Hingabe versinnbildlichen, vorgeführt.

Riedls „**Kampfbereit**“ [Abb. 25] zeigt einen fest am Boden haftenden, nackten, männlichen Körper. Zielgerichteter Blick, breitbeiniges Standmotiv, die leicht gebogenen Arme ergeben eine angespannte Figur, die den Eindruck eines handlungsbereiten Mannes hinterlässt.

Dem entgegengesetzt verharren die weiblichen Akte in diversen Ruhepositionen, passiv wartend, stehend, liegend, sitzend oder schwebend. Ihr

264 Emma Witte, Die Stellung der Frau im Leben und Recht germanischer Völker. Feminismus unter nationaler Flagge, in: Geschlechtercharakter und Volkskraft. Grundprobleme des Feminismus, hrsg. von Dr. E. F. W. Eberhard, Darmstadt-Leipzig 1930, S. 122 f.

Standmotiv ist labil oder statuarisch, Haltung und Bewegung weisen weder auf eine Tat noch auf eine Handlungsabsicht hin. (Vergleiche beispielhaft Müllners „**Melodie**“ [Abb. 2a], Drobils „**Stehende**“ [Abb. 7], Riedls „**Venus von Wels**“ [Abb. 3] und Frass Frauenakte aus dem „**Schönheitsbrunnen**“ [Abb. 1].)

Die „Liegende“ von Frass aus dem „**Schönheitsbrunnen**“ ist nicht mehr wandlungsfähig, sie ist absolut, in sich ruhend, und verlangt folglich als plastische Form Züge des Statuarischen.

„In der Variante „Schönheitsbrunnen“ erhebt sich die schaumgeborene Aphrodite als „die ewige Schönheit Wiens“, der zu dienen der Künstler als seine vornehmste Aufgabe betrachtet.“²⁶⁵

Die Geschlechterdifferenz wird bekräftigt durch die Titel dieser Exponate. „Sieger“ und „Kampfbereit“ betonen die Aktivität. Titel wie „Donauwellen“, „Melodie“, „Abend“, „Morgen“, „Hingabe“ und „Seelische Erhabenheit“ unterstreichen nicht nur die der Frau verordnete Passivität, sondern rücken sie zudem ins Elementare, ins einfache Sein.

Der Frau wird handlungsorientiertes Auftreten, Eingreifen und Verändern abgesprochen.

Vor dem Hintergrund, dass der Akt den Menschen schlechthin versinnbildlicht, was inkludiert, dass alle Menschen von Natur aus gleich sind, kann der gestalterische Unterschied zwischen Mann und Frau als natürlicher und somit unveränderbarer gesehen und rezipiert werden.

Aus der Annahme einer geschlechtlichen Polarität folgt stets eine scharfe Geschlechtertrennung: Mann und Frau werden zu unverrückbaren, polaren Gegensätzen. Eine Existenz einer weiblichen Eigenart wird angenommen, die nicht das Ergebnis verschiedener Sozialisationsbedingungen der Geschlechter sein soll, sondern als unveränderbares Faktum steht. Weiblich und männlich sind nicht Geschlechtsfunktionen, sondern sollen sich in der Rolle innerhalb der Familie, in der Psyche, in der Arbeitsteilung, im Denken, im Umgang mit der Realität schlechthin niederschlagen.

Gegen die Sichtweise von der Gleichheit der Geschlechter wird die „Andersartigkeit“ der Frau ins Feld geführt, aus der von der besonderen beruflichen Eignung der Frau für helfende, heilende Berufe bis zur weiblichen Verantwortlichkeit für Sitte und Moral alles abgeleitet wird, was dem Patriarchat an der tradierten Frauenrolle erhaltenswert erscheint:

²⁶⁵ Adolph, Wilhelm Frass (zit. Anm.54), S. 141.

„Die Frau ist psychisch-sittlich gefährdeter als der Mann; sie ist im Gegensatz zu ihm mit dem Kosmos verbunden; sie ist Objekt männlichen Schutzes. Die Frau ist zuständig für den emotionalen Bereich, der Mann für die ratio. Die Frau steht für den inneren, eingehegten Bezirk, der Mann für die äußere Welt.“²⁶⁶

Wie sehr diese Typisierungen als fixe Konstanten in der Kunstpraxis bereits lange vor 1938 festgeschrieben waren, zeigt mitunter ein Beispiel aus der österreichischen Kunstgeschichtsschreibung von 1935.

*„Je reifer jedoch ein Kunstwerk ist, (...) desto mehr gibt sich alles in voller Natürlichkeit. So auch hier. Der Mann ist mehr von außen nach innen, das Mädchen mehr von innen nach außen gestaltet; dort ist der „äußere“, der vitale Mensch, hier der verinnerlichte, der besinnliche, der beseelte geformt. Das drückt sich sehr anschaulich aus.“*²⁶⁷

Für die Kunst im NS ist die deutliche Polarisierung der Geschlechterrollen genauso konstitutiv wie für das inhomogene faschistische Frauenbild, das auf diesem Dogma patriarchaler Tradition aufbaute.

Ordnung gegen Chaos oder die Rückkehr des täuschenden Scheins Zur Harmonisierung der Bildmittel

Sowohl der „Rassekörper“ von Ullmanns **Brunnenfiguren** [Abb. 13b], als auch J. Riedls **„Venus von Wels“** [Abb. 3] setzten ein Ideal eines ganzen, heilen und gesunden Körpers harmonisch gegliedert ins Bild. Ein Frauenkörper mit einer Klarheit des Umrisses, „harmonisch“ proportioniert, erstarrt in der Bewegung, mit spiegelglatten Gesichtern und geglätteten Oberflächen, mit gestraffter Modellierung und Kontur steht dem Betrachter gegenüber. Zufälliges, Spontanes und Alltägliches werden ausgeblendet.

Diese „geordneten Schönen“ stehen im Gegensatz zu Chaos, Unklarheit und Auflösung. Der harmonisch gebildete Frauenkörper kann den auf ihn gerichteten Blick ordnen, kann ihm einen Halt geben. Das Bild des Weiblichen wird somit zum Ordnungsfaktor.²⁶⁸

266 Wittrock, Weiblichkeitsmythen (zit. Anm.263), S. 313.

267 Max Roden, Karl Stemolak. Ausstellungskatalog Hagenbund, Wien 1935, S. 10. Beschrieben werden hier die „Schreitenden“ von Stemolak, die am Engelsplatz Aufstellung fanden. Besonders merkwürdig ist, das gerade diese beiden Steinfiguren die angesprochene Geschlechterpolarisierung nicht im erwähnten Sinne visualisieren. Vielmehr müssen sie zu jenen seltenen Bespielen gerechnet werden, die die Interpretation, die Frau sei dem Mann gleichgestellt, zulassen. Siehe dazu: S. 98

268 Silke Wenk, Aufgerichtete weibliche Körper (zit. Anm.239), S. 107 ff.

Bereits in den zwanziger Jahren wird der Skulptur die Funktion zugewiesen, im „großen geistigen Chaos“ und angesichts einer „erschreckenden Impotenz unserer Schaffenden“ einen „fest umrissenen und gesunden Faktor darzustellen.“²⁶⁹ Mehrheitlich kamen die Bildhauer dieser Forderung nach.

*„So geht von Drobils ‚Stehender‘ mit der unendlichen Melodie des Körperumrisses und der schwingenden Oberfläche etwas von griechischem Geiste aus. In sich ruhende Harmonie, Abgerundetheit der körperlichen und seelischen Haltung sucht die neue Plastik.“*²⁷⁰

*„Eine Vorliebe für zackige Muskulatur hat sich allmählich zu schönem Gleichgewicht aller Formen beruhigt.“*²⁷¹

Der weibliche Akt wird für den Zusammenhalt der Ordnung benötigt.²⁷²

Hier scheint auch der wesentliche Funktionszusammenhang für die Gruppe der „Klassischen Schönen“ zu liegen.

In der Harmonisierung der Bildmittel, die sich in den Modellen in Haltung und Ausdruck mitteilt, soll eine Welt der Anmut, des ‚hohen Stils‘, unabhängig von den Bedingungen der Zeit, suggeriert werden.

*„Denn der Scheincharakter sozialer Harmonie bedarf eines Pendants in der ästhetischen Sphäre bürgerlicher Öffentlichkeit, um symbolhaft zu erfüllen, was real versagt wird.“*²⁷³

Im Bild des weiblichen Akts findet die Fiktion der „Volksgemeinschaft“ ihre ästhetische Entsprechung, in dem sich soziale und private Widersprüche harmonisieren lassen.

Das Klischee der Ordnung und Harmonie entsprach einem allgemeinen Harmoniebedürfnis, das weniger vom Staat verordnet wurde, sondern vielmehr in der Bevölkerung vorhanden war. Angesichts der katastrophalen Wirtschaftslage, der Wohnungsnot, des Zusammenbruchs alter, gewohnter Strukturen und der Kriegsbedrohung scheint es verständlich, Existenzängste durch den Schein schöner Bilder kompensiert sehen zu wollen.

*„Es wird in der Kultur ein Reich scheinbarer Einheit und scheinbarer Freiheit aufgebaut, worin die antagonistischen Daseinsverhältnisse eingespannt und befriedet werden sollen. Die Kultur bejaht und verdeckt die neuen gesellschaftlichen Lebensbedingungen.“*²⁷⁴

269 Landau, Der unbestechliche Minos, Kritik an der Zeitkunst, Hamburg 1925, S. 102.

270 Kunst dem Volk, August 1939, S. 41.

271 Die neuen Kunstpreise der Stadt Wien, in: Die Pause 1942, 7. Jg., Heft 6, S. 29.

272 Wenk, Aufgerichtete weibliche Körper (zit. Anm.239), S. 107 f.

273 Ralf Schnell, Zerstörung der Historie, Versuch über die Ideologieggeschichte faschistischer Ästhetik, in: Ralf Schnell (Hg.), Kunst und Kultur im deutschen Faschismus, Stuttgart 1978, S. 25.

„Die weiblichen Körper scheinen für jedermann verfügbar – vorausgesetzt, er unterstellt sich der Ordnung, die die Bilder weiblicher Körper präsentieren.(...) In den zum Teil monumentalen Aktskulpturen, die der Repräsentation des NS-Staates dienten, sind nicht nur Aufforderungen zur Unterstellung enthalten, sondern zugleich Angebote der Identifikation, Angebote imaginärer Überwindung eigener Mangelhaftigkeit und Endlichkeit.(...) Mit dieser Vorführung des Ideals, des „ganzen“ Körpers, wurde immer zugleich auch ein Angebot unterbreitet: sich über und im Blick der anderen aufzurichten – und die individuelle Unzulänglichkeit zu überwinden.“²⁷⁵

Dem Ideal des „gesunden“ und „ganzen“ Körpers ist die Ausgrenzung des kranken, sterblichen und mangelhaften Körpers eingeschrieben.

Dies ist eine Facette eines komplizierten Funktionszusammenhangs, der, denkt man einen anderen Aspekt mit, eine zusätzliche Dimension erfährt. Was als Vorbild hingestellt wird, ist also in der Wirklichkeit von der Physis und der Psyche der Betrachters unerreichbar weit entfernt. Mehrheitlich entsprach die Betrachterin den ihr vorgeführten Leitbildern nicht. Dennoch, die real vorhandene Möglichkeit derartiger Frauenkörper suggeriert die Erreichbarkeit dieser aufgestellten Norm und erfüllt die Vorbildfunktion.²⁷⁶ Der Konflikt zwischen appellierendem Vorbildcharakter und der Unerreichbarkeit kann das Gefühl der Unsicherheit, Unterlegenheit bzw. Ablehnung und Aggressivität, gegenüber anderen hervorbringen, auf Grund einer Unzufriedenheit mit sich selbst.²⁷⁷

2.1.3 „This figure is valueless for the winning of war“²⁷⁸

Dass nicht jede weibliche Aktfigur, die auf einem abbildhaften Körperverständnis aufbaut, a priori für das NS-System funktionalisierbar war, soll am Beispiel von Arbeiten Georg Ehrlichs, Siegfried Charoux und Franz Blums veranschaulicht werden.

274 Herbert Marcuse, Kultur und Gesellschaft. Über den affirmativen Charakter der Kultur, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1965, S. 64.

275 Wenk, Volkskörper und Medienspiel (zit. Anm.222), S. 229.

276 Kathrin Hoffmann-Curtius, Die Frau in ihrem Element. Adolf Zieglers Tryptichon der „Naturgesetzlichkeit“, in: NS-Kunst 50 Jahre danach (zit. Anm.202), S. 18 ff.

277 Hans Mittig, NS-Kunst damals und heute, in: Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen (Hg.), Funkkolleg Moderne Kunst, Studienbegleitbrief 9, Tübingen 1990, S. 40.

278 Charoux Siegfried, Inschrift seiner weiblichen Aktfigur (1942), Museum Langenzersdorf.

Das bekannte Thema, ein weiblicher Akt, beschäftigt Georg Ehrlich im „**Stehenden Mädchen**“ [Abb. 17] um 1930.

Verbindungen zu den bereits beschriebenen Beispielen ergeben sich im ganzheitlichen, abbildhaften Körperverständnis. Die Figur ist auch frontalansichtig und ihr Aufbau in einfachen Achsen angelegt. Diese Wahl der Bildmittel mag dafür verantwortlich sein, dass Kunstrezensenten Ehrlichs Skulpturen immer wieder mit dem Begriff „Klassizität“ etikettieren.

„Nervöse Seelendarsteller wie Ehrlich finden selten den Weg zur klassischen Form. So ist es hier höchst eindrucksvoll zu erleben, wie über das zitternde Netz seelischer Schwingungen und Schwebungen die klare Form der Bronzewände gelegt ist, wie Subtiles, Halbbewusstes in dauernde, weiterlebende Klarheit umgesetzt wird. Der neue Klassizismus, dem schon die Gefahr droht, zu einem banalen Schlagwort erniedrigt zu werden verbindet hier Seelenhaftigkeit mit Formenadel.“ 279

„Schlichtheit und Harmonie deuten, auch in der Großplastik, auf Ehrlichs Suchen nach Klassizität.“ 280

Verharrt man bei Begriffen wie „Harmonie“, „Schlichtheit“ und „Klassizität“, die in der Literatur immer wieder bemüht werden, ließe sich die Differenz von Ehrlichs Figurenauffassung im Gegensatz zu Skulpturen, die vom NS-System requiriert wurden, kaum näher bestimmen.

Ein Vergleich mit Drobils „**Stehender**“ [Abb. 7], die um die gleiche Zeit entstanden ist und der in der Literatur 281 ebenfalls das Prädikat „harmonisch“ aufgedrückt wurde, macht die Unterschiede deutlich.

Ehrlich formt ein Mädchen mit kräftigen, gedrunghenen Beinen, einem kleinen Kopf mit schmalen Lippen und einer schmalgratigen Nase. Im Verbund wirkt der Kopf zu klein oder die Beine zu groß. Der nach vor geschobene Bauch, die nach unten weisenden Brüste, Kontrapoststellung und die leicht hängenden Schultern mit herabfallenden Armen zeigen das Mädchen „In sich versunken“. Ein ernster, melancholischer Zug wird durch den Blick nach unten und den leicht gesenkten Kopf betont. In ihrer Nacktheit scheint das junge Mädchen nicht auf einen Betrachter ausgerichtet zu sein.

279 Dr. E. H., Der Plastiker Georg Ehrlich, in: Österreichische Kunst 1933, 4. Jg., Heft 2, S. 14.

280 Österreichische Kunst zwischen 1918–1945, Ausstellungskatalog, Halbturm 1984, S. 82.

281 Kunst dem Volk, August 1939, S. 41.

Der „idealen“, wohlgefällig proportionierten, glatten, posierenden „Stehenden“ Drobils, steht ein empfindsames, nachdenkliches nacktes Mädchen gegenüber. Bei Drobils „**Stehender**“ steht die Repräsentationsabsicht eines Idealkörpers im Mittelpunkt der Darstellung.

Ehrlichs Skulptur vermittelt über Haltung und Gesichtsauffassung eine Stimmung. Das „**Stehende Mädchen**“ verweist auf seinen eigenen Körper, auf sich und seine Gefühle. Demnach wird ihr Individualität, Menschliches zugestanden. Die Aktfigur bildet ein nacktes Mädchen konkret ab, thematisiert damit zugleich aber das Allgemeinmenschliche und ist geprägt von einem Humanismus, der jeden einzelnen stellvertretend für die Menschheit sieht.

Ehrlichs naturnahe Auffassung setzt die Figur nicht ohne weiteres als „Kunstkörper“ vom Alltagsleben ab, was bei Drobils „Stehender“ sofort ins Blickfeld rückt und dem NS Kunstverständnis wesentlich näher gelegen war.

Auch das Menschenbild, das Franz Blums Skulpturen zeigen, wusste sich der Indienstnahme des NS-Systems zu entziehen.

In seinem Œuvre widmete er der weiblichen Figur, insbesondere dem weiblichen Akt, einen breiten Raum. Alle seine Figuren basieren auf einer abbildhaften Körperauffassung.

Mit der „**Eva**“/„**Urmutter**“ [Abb. 18], 1938 datiert, setzt er eine massig verblockte Gestalt in den Raum. Voluminöse Beine, ein gedrungener, sich nach vor wölbender Oberkörper mit groß geformten Brüsten und einem kleinen, runden Kopf weisen einen anderen „Idealkörper“ aus.

„(...) das jungmädchenhafte Gesicht wird mit einem sich auf den Beschauer zuwölbenden Körper verbunden, dessen gedrungenen und schwellenden Formen sinnliche Verführung und Fruchtbarkeit sich idolhaft in einem verbinden.“²⁸²

„(...) der riesige Steinblock sollte weitgehend Stein bleiben und gerade durch die Mächtigkeit der Formen sollte etwas von der Urmutter des menschlichen Geschlechts ausgedrückt werden.“²⁸³

Neben der „klassischen“ Figurenauffassung sticht vordergründig als gemeinsames Gestaltungselement die Darbietung eines Frauenkörpers ins Auge. Pose und Repräsentationsabsicht eines nackten Körpers ist bestimmend für die von der offiziellen NS-Kunstkritik anerkannten Objekte.

282 Wilfried Skreiner, Das Menschenbild des Franz Blum, in: Franz Blum 1914–1942, Ausstellungskatalog Linz, Graz, Langenzersdorf, St. Pölten 1986–1987, S. 7.

283 Irmtraud Ring-Bilger, verw. Blum, in: Ebenda S. 22.

Blums „Eva“ bietet ihren Körper auch dem Beschauer an.
Was für ein Körper begegnet nun dem Rezipienten?

Blum verzichtet auf die Durchgestaltung einzelner Körperpartien. Statuarisches Darbieten, angedeutet durch die leichte Schrittstellung und dem vorgeschobenen Oberkörper, wird nicht nur auf den Betrachter beschränkt, sondern bezieht sich auch auf die Frau selbst, betont durch den gesenkten Kopf.

Organische und geometrische Formen sind bei Blum zu einem Ganzen verschmolzen. Es mag wohl diese Vermitteltheit sein, die eine Gewissheit des Körperlichen hervorbringt. Durch die Darstellung von Körperlichkeit anstelle der Körperkonstruktion (vergleiche etwa Ullmanns Stereotypen aus der Brunnengruppe), entzieht sich dieser weibliche Akt einer Indienstnahme.

Blums Frauenakt konfrontiert den Betrachter nicht mit einem als Kunstform zusammengefügt „Rassekörper“, wie das Ullmann oder auch Frass tun, sondern transportiert Körperliches und Sinnliches als Ideal. Ein Verständnis von sinnlicher Körperlichkeit war der offiziellen NS-Kunstauffassung nicht immanent.

Dass Franz Blum künstlerische Typik durchspielt, die einer Geschlechterpolarisierung und einer Festschreibung des traditionellen Frauenbildes entgegenkommt, soll an dieser Stelle dahingestellt bleiben.

Bewusst und ausdrücklich erteilt auch Siegfried Charoux mit seinen Arbeiten dem favorisierten weiblichen Körperideal im NS eine Absage.

In der Sockelinschrift des „**weiblichen Akts**“ [Abb. 19] von 1942 spricht Siegfried Charoux die mögliche propagandistische Bedeutung für den NS von Skulptur an und schließt gleichzeitig eine faschistische Indienstnahme bei seiner Figur aus.

„Advice to warriors

This figure is valueless for the winning of war. The material is clay.

The idea is non political.

London is bombed again

February 1944“²⁸⁴

Dieser „Weiblicher Akt“ signalisiert gleichsam Charoux's zentrales Anliegen, eine ideale Menschengestalt zu schaffen, trotz und gegen die sie umgebende Barbarei.

284 Charoux, Inschrift (zit. Anm.278).

Auch Charoux abstrahiert von den Naturformen und reduziert auf die Statuarik seiner Plastik.

Diese Abstraktion kann den Ausdruck einer unmittelbaren Sinnlichkeit fördern, den weiblichen Körper in seiner individuellen Besonderheit gelten lassen, die soziale Bestimmtheit ermöglichen und dem gängigen Klischee entgegentreten. Der Betrachter steht nicht einem Akt, der seine körperliche Bestform präsentiert, gegenüber. Vielmehr zeigen die Überzeichnungen der Körperrundungen, die Disparitäten zwischen gedrunghenen Beinen mit zu großen Füßen und der schmale Schultergürtel mit schlanken, langen Armen ein Mädchen, das mit ihren ungelenten Formen und seinem ernsten Gesicht zum Nachdenken anregt und die Vergänglichkeit des Menschen anspricht.

Nicht die abstrahierende „unklassische“ Form an sich, wenngleich das Bemühen nach spezifischen künstlerischen Gesetzmäßigkeiten die Bildhauer von der offiziellen Kunst trennt, erst die intendierten Bedeutungen im Formenverbund sicherten diesen Figuren die widerstehenden Haltungen in einem alternativen Menschenbild.

2.1.4 Und ewig lockt das Weibliche

Zur Frage der Kontinuität

Der „Bruch“, den die Nationalsozialisten nach ihrer Machtergreifung auf dem kulturellen Sektor inszenierten und der „ihrer Auffassung zufolge – ein ebenso markantes revolutionäres Umschlagen des gesellschaftlichen Systems“²⁸⁵ signalisieren sollte, traf für Österreich noch weniger zu, als das Wolbert²⁸⁶ beispielsweise für Deutschland charakterisiert. Dieser Faktor gilt für Malerei und Architektur ebenso wie für die Bildhauerei.

Bereits besprochene Differenzen im Erscheinungsbild desselben Sujets früheren Datums²⁸⁷ können und sollen vorhandene Kontinuität in Gestalt und Gehalt nicht verdecken.

Kontinuität drückt sich einmal auf personeller Ebene aus. Mit wenigen Ausnahmen²⁸⁸ prägten jene Bildhauer das plastische Geschehen

285 Bertold Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus (zit. Anm.224), S. 11.

286 Klaus Wolbert, Die Nackten und die Toten (zit. Anm.248), S. 25.

287 Siehe dazu: S. 62 ff.

288 Siehe dazu: S. 18 f.

zwischen 1938–1945, die z. B. auch im ‚Roten Wien‘ beschäftigt wurden. Frass, Ullmann, Stemolak, Riedel, Riedl, Hofner und Müllner, renommierte und anerkannte Künstler der 20er und 30er Jahre, avancierten zu geschätzten Bildhauerpersönlichkeiten des NS-Systems.

„Tausend Künstler sind es, auf die wir hinweisen sollten. Tausend, die alle ein Recht haben, genannt zu werden, denn sie alle haben der deutschen Kunst in ehrlicher Hingebung gedient. (...) der Sinn dieses Berichtes ist darin zu suchen, dass in diesen Tagen, da das übrige Deutsche Reich mit besonderer Aufmerksamkeit auf unser Land sehen mag, wir Deutschen in Österreich Rechenschaft geben wollen über die vergangenen Jahre. Wir werden dabei nicht auf Spitzenleistungen hinzeigen und sagen, seht, dieses Genie, nein, wir wollen nur da und dort an diesen Zweig des großen deutschen Baumes schlagen und sagen, seht, das Holz ist gesund und gut. Es ist nicht krank und morsch, es rollen die gleichen Säfte in uns wie in euch und es war bloß der äußere Zusammenschluss noch nötig, da der innere längst vollzogen war.“²⁸⁹

„Doch im Schoß der geistig führungslosen oder nach zu vielen Richtungen geführten Zeit wuchsen schon jene Künstler heran, die wir heute zu den älteren der Gegenwart rechnen: Karl Stemolak, Josef Müllner, Wilhelm Frass. Sie mussten, wie auch die jüngeren Bildhauer, deren Wurzeln ja alle weit zurückreichen, viel Charakter, Instinkt, Werkverantwortung erweisen, sie mussten strengen Maßstäben dienen und ihr Ziel im Auge behalten, ohne sich von den Geschmacksirrtümern und von der Urteilslosigkeit der flutenden Zeit beeindrucken zu lassen.“ (...) ²⁹⁰

„Dass dieses besondere Erbe einer großen kunstgewillten Zeit trotz schicksalhafter Veränderungen in Bezug auf die politische und die sich daraus ergebende kulturelle Position unseres südostdeutschen Raumes nicht im Chaos der letzten Jahrzehnte verloren ging, ist nicht zuletzt einer Reihe von Künstlern zu danken, die in schlichter Selbstverständlichkeit abseits von kurzlebigen Experimenten als deutsche Künstler ihr Werk erfüllen. Dieses eindeutige, absolut deutsche Bekenntnis zahlreicher österreichischer Künstler brachte es mit sich, dass gerade das Land Österreich verhältnismäßig wenig von den verhängnisvollen Auswirkungen einer Kunstentwicklung berührt wurde, die sonst in fast allen großen Kunstzentren des Reiches guten Boden und bereitwillige Aufnahme fand.“ ²⁹¹

Bereits in dieser personellen Kontinuität kündigt sich dieser reibungslose Übergang an.

Mit der nahtlosen Anpassung der Künstler ging auch die Einbindung mancher bereits vor 1938 entstandenen Werke einher.

Drobils **„Stehende“** [Abb. 7] (entstanden 1934) und A. Riedels **„Liegende“**

289 Dr. Heinrich von Bohn, Deutsche Kunst im deutschen Österreich, Bericht aus dem Gegenwartsschaffen, in: Der getreue Eckart, Die Ostmark ist heimgekehrt, 1938, Heft 7, o. S.

290 Ernst Wurm, Wiener Bildhauerkunst der Gegenwart, in: KiDR, 1942/12, S. 292.

291 Karl Strobl, Michael Drobil, in: Österreichische Kunst, 1938, Heft 9, S. 20 f.

[Abb. 9] (1936) fanden in der NS-Kunstkritik ²⁹² allgemeine Anerkennung und wurden auf der GDK ausgestellt.

Die Darstellung der Frau in der Skulptur zwischen 1938–1945 war die der nackten Frau. Der Umkehrschluss, dass sich bereits aus der Darstellung eines nackten Frauenkörpers eine Nähe zum NS-Menschenbild ergeben würde, ist jedoch unzulässig.

Der Frage, welcher Gehalt in welcher Plastik es war, der für den Ausdruck des Faschismus vorgeformt und bruchlos in das NS-Kunstgeschehen integrierbar war, soll nachgegangen werden.

Der öffentliche weibliche Akt

Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts löste die Skulptur weiblicher Akte die Skulptur weiblicher Allegorien des 19. Jahrhunderts ab.

Im Unterschied zur Allegorie des 19. Jahrhunderts, die immer mehr oder weniger leicht bekleidet ist, zeigt der Akt eine nackte Frau. Jedoch ist der Akt nicht einfach ein unbekleideter Mensch, sondern eine Konstruktion eines Idealkörpers. Demnach wird der Idealkörper einer Frau vorgeführt.

Als Aufstellungsort kamen, neben den Plätzen in Parkanlagen und vor Regierungsgebäuden, an denen bereits im 19. Jahrhundert Denkmäler gesetzt wurden, Grünanlagen in sozialen Wohnhausbauten und vor Schwimmbädern und Plätze vor oder in Gebäuden politischer Institutionen, wie Arbeiterkammer und Parteihäuser, in Frage.

(Vergleiche dazu Stundls „**Brunnenfigur**“ [Abb. 20] beim Palais Lichtenstein, Hanaks „**Menschengruppen**“ [Abb. 21] am Haus der Eisenbahnergewerkschaft, oder „**Arbeiter und Arbeiterin**“ [Abb. 21a] am Vorwärtshaus, sowie „**Menschen am Zentralpalast**“ [Abb. 21b], und „**Göttliche Gaben**“ [Abb. 21c], Stemolaks „**Frauen am Amalienbad**“ [Abb. 15c], und zahlreiche Beispiele in sozialen Wohnhausanlagen: Stemolaks „**Schreitende**“ [Abb. 15b] am Engelsplatz, Josephus Josephu „**Zuflucht**“ [Abb. 22], Hanaks „**Früchteträgerinnen**“ [Abb. 21d], Fenzels „**Schreitende**“ [Abb. 23] aus der Figurengruppe und Zerritschs **Mutter-Kind-Gruppe** [Abb. 24].

292 Ebenda, S. 16. – Herbert Gigler, Junge Plastik der Ostmark, in: KiDR 1942/3, S. 83 ff. Abb.

Anton Hanak ist jener Bildhauer, der sich als einer der ersten in Österreich diesem Sujet verstärkt zuwandte.

Die „**Arbeiterin**“ als Pendant zum „**Arbeiter**“ [Abb. 21a] am Haus des Vorwärtsverlages (1910) und „**Mann und Frau**“ [Abb. 21b] am Mariahilfer Zentralpalast (1911), beides offizielle Aufträge der Sozialdemokratischen Partei, zählen zu den frühesten Beispielen weiblicher Aktdarstellungen an öffentlichen Plätzen in Wien.

1910 entstanden die die beiden abgetreppten Dachgesimse der Vorwärts-Druckerei (Wien 5., Rechte Wienzeile 97) krönenden Monumentalfiguren („Arbeiter“ und „Arbeiterin“).

Für die Fassade des Kaufhauses Stafa (ehemals Mariahilfer Zentralpalast, Wien 7.) schuf Hanak 1911 neun Relieftafeln. Dargestellt sind auf jeder Tafel jeweils eine männliche und weibliche Figur, die gemeinsam die Attribute verschiedener Berufe (Sichel, Richtmaß, Hammer, Schlangenstab) tragen.

Bereits in der Wahl des Sujets „Akt“ liegt Symbolhaftes. Die Darstellung des nackten Menschen entsprang dem bürgerlichen Menschenbild, in dem die natürliche Gleichheit der Menschen (einst gegen die ständische Ungleichheit gerichtet) zum Ausdruck kommt.²⁹³ Durch den nackten Menschen soll Klassenunspezifisches, rein Menschliches zur Darstellung kommen. Im Kontext des Auftraggebers (Sozialdemokratische Partei) und des Aufstellungsortes (Parteiinstitution), symbolisieren beide Figuren einen Menschen, der der Arbeiterklasse angehört.

Vor dem Hintergrund, dass das Bild des nackten Menschen im Akt, das Bild des „Menschen an sich“ sei, das „Abstraktum Mensch“, wie das Damus im Zusammenhang männlicher Aktdarstellungen formuliert²⁹⁴, konnten die als Arbeiter und Arbeiterin ausgewiesenen Akte, Angehörige einer bis dahin entrechteten und ausgebeuteten Klasse, durch die Verwendung eines Topos, der früher nur bürgerlichen Schichten vorbehalten war, darstellen, dass auch Arbeiter und die Arbeiterin den Bürgerlichen gleichzustellen seien.²⁹⁵

293 Martin Damus, Gebrauch und Funktion von bildender Kunst und Architektur im Nationalsozialismus, in: Ralf Schnell, Kunst und Kultur im Faschismus (zit. Anm.273), S. 102 f.

294 Martin Damus und Henning Rogge, Fuchs im Busch und Bronzeflamme, München 1979, S. 13, zit. nach: Wenk, Der öffentliche weibliche Akt (zit. Anm.209), S. 220.

295 Siehe dazu auch: S. 152 ff.

Die weiblichen Aktdarstellungen am Zentralpalast und am Vorwärtshaus sind ein dem männlichen Akt beigeordnetes Bild des „Menschen schlechthin.“

Die geschlechtliche Differenz wird zwar sichtbar, dennoch bleibt der Eindruck, die Frau kann es dem Mann gleich tun.

Zielgerichtete Haltung, Oberflächenbehandlung und Blickrichtung drücken die Gemeinsamkeit zwischen Mann und Frau, trotz dargestellter Geschlechtsunterschiede, aus. Obwohl die „Arbeiterin“ am Vorwärtshaus frontalansichtig und mit aufgerichtetem, ganzem Körper gegeben ist, konstitutive Elemente der NS-Plastik, wird das bewusste „Sich Zeigen“ zugunsten einer Haltung, die auf ein Ziel orientiert scheint, zurückgedrängt. Nicht das eine „männlich-heroische“ und das andere „weiblich-labile“ präsentiert sich vor dem Publikum, sondern ein Miteinander.

Vergegenwärtigt man sich die allerorts postulierte Geschlechterpolarisierung im NS, wird deutlich, dass trotz formaler Gemeinsamkeiten, wie Frontalansichtigkeit und aufgerichteter, ganzer, wohlproportionierter Körper, hier kein direkter Anknüpfungspunkt liegt, da die gemeinsamen Gestaltungselemente im Kontext anderer formaler Mittel einen anderen Sinnzusammenhang ergeben.

Ein dem Mann gleichgestellter, aktiver Frauenkörper überschritt in der Regel den vorgegebenen Rahmen für die weibliche Skulptur im NS.

Anknüpfungspunkte scheinen sich eher aus einer Anzahl von anderen weiblichen Akten desselben Künstlers zu ergeben, die die bereits thematisierte Geschlechterpolarisierung und Substantialisierung zum Thema haben.

Beispiele wie „**Freude am Schönen**“ [Abb. 21e], „**Göttliche Gaben der Natur**“ [Abb. 21c], zeigen sowohl vom Thema als auch in ihrer plastischen Umsetzung das für Hanak Typische: Fragen des Geschlechts, „ewig gültig in der schöpferischen Polarität männlich-weiblicher Daseinsform, zu repräsentieren“.²⁹⁶

Durch unterschiedliche Oberflächenbehandlung ließ er seine Frauengestalten weich und fließend erscheinen, während seine männlichen Figuren streng und muskulös geformt wurden.

296 Wilhelm Mrazek, Anton Hanak, in: Wiener Kunsthefte, 10. Folge 1960/61, o. S., zit. nach: Gerhardt Kapner, Anton Hanak. Kunst- und Künstlerkult. Ein Beispiel, Linz 1984, S. 45.

In der Literatur ²⁹⁷ wird Hanaks Stil zwischen 1910 und 1914, das verschleiern und Glätten bei gleichzeitiger Formreduktion, was ein Herausdrücken des Gebildes aus dem Privaten impliziert (vorwiegend bei der Darstellung von Frauenkörpern), im Zusammenhang secessionistischer Tendenzen und Jugendstileinflüssen gesehen. Solche Beziehungen zu historischen Kunstformen stellen Hanaks Skulpturen zwar in einen kunsthistorischen Kontext, der für die spezifische Erscheinungsform dieser Plastik bis zu einem gewissen Maß bestimmend sein mag. Die Frage nach deren Gehalt und Funktion erklärt sich daraus nicht.

Vor dem Hintergrund, dass der Akt den Menschen schlechthin verkörpert, wird der hier zum Ausdruck gebrachte Unterschied zwischen Mann und Frau als natürlicher und unveränderbarer ausgegeben. Bereits die Themen sind Ausdruck des proklamierten Geschlechterantagonismus. Der „**Freude am Schönen**“ oder „**Göttlichen Gaben der Natur**“, versinnbildlicht durch den weiblichen Akt, steht der „**Gigant**“ [Abb. 21h] gegenüber.

Passivität, die die weiblichen Skulpturen durch diverse Sitz- Liege- und Schwebemotiv vermitteln, stehen der Aktivität der männlichen Gegenspieler (vergleiche dazu den „**Jüngling**“ [Abb. 21i]), veranschaulicht durch angespannten Oberkörper, leichte Schrittstellung und einer Blickrichtung, die auf ein konkretes Ziel orientiert zu sein scheint, gegenüber.

Vorgeführte Passivität und einseitige Heraushebung der Geschlechtsmerkmale (vergleiche dazu „**Göttliche Gaben**“ [Abb. 21c]) unterstreichen eine bewusste Repräsentationsabsicht des weiblichen Körpers bei Herausstellen geschlechtlicher Funktionen. Stilisierung und Abstrahierung der Form ergeben zwar eine deutliche Differenz zum faschistischen Frauenkörper (auf detaillierte Durcharbeitung einzelner Körperpartien verzichtet Hanak), wenngleich ein patriarchales Frauenbild als gemeinsamer Nenner bleibt.

Die öffentliche NS-Skulptur kann auf bereits Vorhandenes zurückgreifen, an Bekanntes anknüpfen. Die im NS gängige Unterscheidung zwischen dem „Heroischen“ der Darstellung kämpfender bzw. kampfbereiter Männer und dem „Lyrischen“ bei Frauenbildern finden wir in Hanaks Arbeiten zwischen 1910 und 1916 bereits in Ansätzen, wie aber auch, die Verbindung des Weiblichen

297 Anton Hanak, in: Kunst in Österreich 1918–1938, Ausstellungskatalog, Halbtorn 1984, S. 100.

mit Biologismen von „knospenden Leibern“²⁹⁸ bei einer Reihe anderer Künstler wie z. B. Stemolak, Drobil, Frass, Müllner, Moiret zum gängigen Repertoire ihres Schaffen vor 1938 gehörte.

„(...) so setzte er (Karl Stemolak, Anm. d. Verfasserin) seine Lebensvisionen fort, gab seiner „Susanne“ eine neue, reizvolle Version, gestaltete die „Opfernde“ als sakrales Darbieten ihrer selbst, des höchst vollendeten Körpers. Darüberhinaus, (...) gaben die überlebensgroßen Figuren des Amalienbades endlich Gelegenheit, mit der Vision des gewaltig blühenden Körpers, die alle Werke unseres Plastikers durchzieht, auch ins Gewaltige der Dimension, ins Monumentale zu gehen. Körper in freier, badender Bewegung, Körper in Gesundheit als Zweck, (...).

Diese „Antigone“ ist nicht die Gramgebeugte, Verzehrte, sondern, wie alle seine Gestalten, ein Weib in höchster Vollkraft des schönen Körpers.(...) Die inhaltliche, ethische Vertiefung seines Werkes, bei gleichzeitiger Erhöhung ins Monumentale, sind Errungenschaften der letzten Periode Karl Stemolaks.“²⁹⁹

Reibungslos konnten Stemolaks Werke aus der Periode vor 1938 in den Dienst der Herrschenden gestellt werden. (Vergleiche **Abb. 15d** und **15e**)

Zwölf Jahre später, 1943, zeichnet derselbe Autor, Joseph Gregor, Karl Stemolak als „Künder unserer Zeit“ aus.

„(...) interessanter ist die Bildung des Frauenaktes, der bei Stemolak stets weich und voll, nicht von männlicher Kraft, sondern von selbstbewusster Betonung des weiblichen Typus. Hat also die Antike in ihrer Verfallszeit gerade die Vereinigung der Geschlechter zur Bildung eines plastischen Ideals herangezogen, so tritt hier umgekehrt die Betonung der Doppelwesenheit vollgültig auf.“³⁰⁰

Formal waren diese Bildhauer dem „klassischen Akademismus“ verhaftet. Verbindliches Element ihrer Exponate war die Darstellung idealisierter Figuren. Wilhelm Frass beweist bereits in seiner zweiten Abschlussarbeit das „Ideal“ seine Vorliebe für ein idealisierendes Körperbild, dem er konsequent sein ganzes Leben anhing. Seine Arbeiten zeigen unverkennbar, wie wichtig ihm die Rollenverteilung von Mann und Frau war. Die Frau wurde betont fruchtversprechend, organismisch und empfangsbereit sich anbietend gestaltet, während im Mann die drängende Aktivität des Willens und des Geistes im Mittelpunkt standen. Glatte Oberflächen die, wie Folien den Körper zusammenhalten, verhindern die Vorstellung vom sinnlichen Körper.

298 Alfred Markowitz, Der Bildhauer Wilhelm Frass, in: Österreichische Kunst, 1930, Heft 5, S. 14.

299 Joseph Gregor, Karl Stemolak, in: Österreichische Kunst 1931, Heft 9, S. 3 ff.

300 Joseph Gregor, Karl Stemolak, in: Der getreue Eckart, 20. Jg., Heft 5, Februar 1943, o. S.

„Das Ideal“. Ein Mann – vollendet gebildet – schreitet der Verkörperung des „Ideals“, mit erhobenen Armen es sehnsuchtsvoll begrüßend, entgegen. Er selbst, seiner irdischen Vollendung bewusst, führt vier Frauen an, die, ihre Umhänge abstreifend, ihre Schönheit dem Blick darbieten. Nicht sehend, träumend, vertrauend, folgen sie dem Mann. Dieser ist es, der den ursprünglichen und vorne im Sockel festgehaltenen Vorwurf „Der Mann“ bestimmt.“³⁰¹

Ähnliches Formenvokabular bieten Müllners Frauenakte. Seine Modelle aus der „**Brunnengruppe**“ [Abb. 2] und „**der Sieger**“ [Abb. 28c] (1921) weisen Müllner als Bildhauer aus, der das männliche Prinzip durch Aufladung des Körperlichen herausstellte, und das weibliche Prinzip als sinnlich „anmutig“ beziehungsweise „hingebend verklärt“ oder „animierend erblüht“ betont.

*„Plastische Geheimnisse! Sie spielen mit Licht und Schatten und sind übervoll des unerforschlichen Mystizismus.“*³⁰²

Eine Weltauslegung, die alles auf elementaren Lebensprinzipien aufbaut, in mythischen Elementarkräften schicksalsbestimmende Faktoren sieht, und auf einem patriarchalen Menschenbild fußt, war Basis für derartige Frauenbilder.³⁰³

Man kann die entpolitisierte Deutung kritisieren, muss aber auch anerkennen, dass sie bei manchen aus Besorgnis um eben das Menschliche entstand. Tatsächlich bedeutet ja die Hinwendung zum Mythischen oder zu organoiden Formen in der Moderne, dass ein Gefühl entstand, dass menschliches Handeln, die Technologie, dass die von Menschen geschaffene Maschinerie sich der Leitung durch die Vernunft entziehe, und sich gegen Menschen als Auswuchs einer antihumanen Rationalität kehrt.³⁰⁴

Gleichzeitig fand im Irrationalismus faschistische Ideologie ihren Nährboden für Rassenhass und völkische Demagogie.

„Bringt man die faschistischen Theoreme auf ihr philosophisches Substrat, dann zeigt sich durchwegs jener sonderbare „Realismus“, der irgendwelche irrationalen Gegebenheiten, mythische „Seinsmächte“, an den Anfang stellt und von ihnen aus alle menschlichen Äußerungen und Tätigkeiten, die Vernunft einbegriffen, zu Abhängigen erklärt. Beim Ansatz der obersten „Realität“ gab es freilich Stufungen der Willkür, je nachdem, ob man nun die „ewigen Maßnormen“ (Baeumler), die „Kulturen“ (Spengler), Völker und Nationen (Moeller

301 Hubert Adolph, Wilhelm Frass (zit. Anm.54), S. 137

302 Anton Hanak, zit. nach: Gehardt Kapner, Anton Hanak (zit. Anm.296), S. 96.

303 Siehe dazu: S. 76 f.

304 Olbrich, Aspekte der Kunst der dreißiger Jahre (zit. Anm.230), S. 52.

van den Bruck; Ernst Jünger) oder Rassen und „Rassenkampf“ bevorzugte; doch die Folgen in erkenntnistheoretischer Hinsicht waren überall gleich und liefen sämtlich darauf hinaus, der menschlichen Vernunft und Selbstbestimmung ein Ende zu machen.“³⁰⁵

Der weibliche Akt – ein Fixpunkt im sozialen Wohnbau

Das Sujet des weiblichen Akts gehört auch zum fixen Repertoire plastischer Ausstattung sozialer Wohnhausanlagen der zwanziger Jahre in Wien. Auftraggeber war die von den Sozialdemokraten dominierte Gemeindeverwaltung. Mit mehr als einem Drittel stellen Frauendarstellungen innerhalb dieses künstlerischen Ausgestaltungsprogramms der Wiener Gemeindebauten einen sehr hohen Anteil dar.

Das Bild der Frau beschränkt sich auf folgende Motive: Mutter-Kind Darstellungen, allegorische Darstellungen, Tanzdarstellungen, „reine“ Aktdarstellungen.³⁰⁶

Die Unterscheidung zwischen Mutter-Kind Darstellung und allegorischer Darstellung erscheint insofern problematisch, als es zahlreiche Überschneidungen der eben genannten Motive gibt, aber sich auch insgesamt die Frage stellt, inwieweit es sich nicht bei jeder Mutter-Kind-Gruppe um eine allegorische Darstellung handelt.³⁰⁷

Betrachtet man die weiblichen Aktdarstellungen in diesem Programm, sind zwei Beobachtungen festzuhalten. Erstens, dass im weiblichen Akt mehrheitlich der gebändigte und passiv wartende Frauenkörper vorgeführt wird, somit die bereits besprochene Geschlechterpolarisierung ihre Fortsetzung findet und zweitens, dass der weibliche Akt als Sujet Verwendung findet, um den Mutter-Körper darzustellen.

Josephu Josephus „**Zuflucht**“ [Abb. 22] (1926), eine Mutter-Kind Gruppe, Wien 10, Pernerstorfer Hof, Auftragswerk der sozialdemokratischen Partei, „scheint zunächst frappant an das nationalsozialistische Frauenideal zu

305 Günter Hartung, *Literatur und Ästhetik des deutschen Faschismus*, Köln 1984, S. 255 f.

306 Stephanie Matuszak, *Neue Madonna – ewige Eva. Bauplastik am Wiener Gemeindewohnbau der 1. Republik*, in: Ines Lindner u. a. (Hg.), *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989, S. 261.

307 Silke Wenk sieht in der öffentlich ausgestellt Skulptur des weiblichen Akt die Allegorie des Lebens, insbesondere im Mutterkörper. Wenk, *Der öffentliche weibliche Akt* (zit. Anm.209), S. 224.

erinnern“.³⁰⁸

Zweierlei Aspekte stehen dieser These entgegen: Ein sehr indifferentes und flexibles NS-Frauenbild, das an Mutterschaft andere Vorstellungen bindet³⁰⁹ und das dementsprechende Formenvokabular.

Vorgeführt wird ein nackter Frauenkörper. Das Tuch, das über dem Schoß liegt, unterstreicht das „Nackte“. Der freigegebene Blick auf eine Brust betont den nackten Körper, die zu beiden Seiten drapierten Kinder weisen den nackten Körper als Mutterkörper aus. Die zeitnahe Frisur zeigt die Dargestellte als Zeitgenossin und eröffnet Identifikationsmöglichkeit.

Bereits das Sujet „Akt“, aber auch das Herausstellen der Brust als markantes Geschlechtsmerkmal, bedeutet ein Abgehen von dem im 19. Jahrhundert verankerten Bild von der sexuell unempfindlichen Mutter.³¹⁰ Intensiver Hautkontakt zwischen Mutter und Kind können dies unterstützen. Ein Körper kann als Medium zur Erzeugung eines „gesunden Volkes“ gesehen werden, da er selbst gesund und glücklich ist. Sexualität wird diesem Glück nicht vorenthalten. „Mit dem ›Aufstieg des Sozialen‹ (Donzelot) werden Kindererziehung, Prostituierte und dann auch die Sexualität der Mütter zu ›sozialen Fragen‹ und zu Eingriffspunkten staatlicher Politiken. Hygienisierung und Normalisierung der Sexualität mit dem Ziel, ein ‚gesundes Volk‘, eine ‚gesunde Rasse‘ herzustellen (...).“³¹¹

In diesem Aspekt liegt nun aber der wesentliche Unterschied zu den NS-Mutterdarstellungen. Werden Mutter-Kind-Gruppen im NS dargestellt, ist die Mutter bekleidet. Sexuelles Glück wird der Mutter nicht zugestanden.

Geht es um die Präsentation eines Mutterkörpers zur Erzeugung „einer gesunden Rasse“, so präsentiert sich ein nackter Frauenkörper offen und bewusst, bei Hervorheben einschlägiger Geschlechtsmerkmale dem Betrachter.

308 Matuszak, Neue Madonna – ewige Eva (zit. Anm.306), S. 264.

309 Wittrock weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Frau zwar weitgehend auf ihre „besonderen Fähigkeiten“ und ihre biologischen Funktionen verwiesen wurde, allerdings nicht so ausschließlich wie oft dargestellt wird. Totale Mutterschaft im Rahmen der Familie auf deren Erhaltung größter Wert gelegt wurde, wäre schon wegen des herrschenden Frauenüberschusses nicht möglich gewesen. So war die Frau im Beruf durchaus geduldet, und je mehr es auf den zweiten Weltkrieg zugeht, sogar erwünscht. Wittrock, Weiblichkeitsmythen (zit. Anm.263), S. 8.

310 Wenk, Der öffentliche weibliche Akt (zit. Anm.209), S. 224.

311 Ebenda, S. 223 f.

Josephus „Mutter“ wendet sich den Kindern zu, Blickrichtung und Sitzmotiv sind auf die Kinder bezogen, eine bewusste Repräsentationsabsicht ihrer Fruchtbarkeit tritt dadurch in den Hintergrund. Eine Schildkröte im Vordergrund bildet den Anflug einer Idylle, die eine glückliche Mutter-Kind Beziehung nahe legt.

Vergegenwärtigt man sich die historische Situation, in der diese Skulptur entstand, wird auch klar, dass angesichts der schlechten sozialen Verhältnisse, die es eben der Arbeiterin tatsächlich nicht ermöglichten, glückliche und gesunde Kinder großzuziehen, der Wunsch nach glücklicher und gesunder Mutterschaft realen Bedürfnissen der Arbeiterschaft entsprach.

*„Nichts ist für das Familienleben gefährlicher, als wenn die Frau und Mutter als eine Arbeitsmaschine abseits steht, wenn Mann und Kinder ins Freie gehen. Voll Luft und Sonne, voll Heiterkeit und Glück kehren sie heim und finden die verbitterte, abgerackerte Mutter, die kein Verständnis für ihre Freude hat und deren ständiges bitteres Verzichten sich schließlich auch in einem vergrämten, früh gealterten Gesicht ausdrücken wird. Wir haben ein Recht auf Schönheit, ein Recht auf Schönheit der Natur und der Schönheit der Kulturgüter, aber auch ein Recht auf eigene Schönheit.“*³¹²

Die Mutter kann ihren Kindern Schutz bieten, sie ist „Zufluchtsort.“ Die Sozialdemokratische Partei räumte der Mutter einen großen Stellenwert ein.

*„Niemand wird die große Bedeutung der Familienerziehung für das Kind bestreiten, niemand wird die ungeheuren Gefühlswerte verkennen, die die Mutter auf das Kind überträgt, nichts kann einem Kinde die Liebe der Mutter ersetzen, nichts kann für den Menschen mehr bestimmend sein für das ganze Leben als die Erziehung durch die Mutter.“*³¹³

Im Kontext des Aufstellungsortes (die Figurengruppe steht vor dem Kindergarten im Pernerstorfer-Hof) kann dies Skulptur auf die große Errungenschaft der Kinderbetreuungseinrichtungen, ein Verdienst der Sozialdemokratie, verweisen. Als Assoziationslinie könnte sich anbieten: „Diese Kindergarteneinrichtung eröffnet euch den Weg zu einer glücklichen Mutterschaft“.

Obwohl in dieser Darstellung zweifellos eine einseitige Rollenzuschreibung der Zuständigkeit der Frau für die Kindererziehung zum Tragen kommt, die faschistische Ideologie gleichfalls strapazierte, stellte dieses Motiv keinen unmittelbaren Anknüpfungspunkt dar. Die erwähnte Mütterlichkeitsideologie der

312 Marianne Pollak, Die Frau, 1930

313 Bürgermeister Seitz zur Eröffnung des Schüttau-Hofes, in: Arbeiterzeitung, 18. 10. 1926.

Sozialdemokraten ist nicht ohne weiteres mit dem Mutterkult des Faschismus gleichzusetzen.³¹⁴

Mit der inhaltlichen Differenz gehen die formalen Unterschiede einher. Die Repräsentationsabsicht eines Idealkörpers tritt zu Gunsten einer Darstellung von glücklicher Mutterschaft zurück. Erzählerische Elemente lassen ins Zentrum der Figurengruppe die Beziehung von Mutter und Kind treten und nicht den Mutterkörper, reduziert auf seine Gebärfunktion. An den Aufstellungsort knüpfen sich konkrete soziale Bezüge, die eine „ewig gültige“ Aussage in den Hintergrund drängen.

Betrachtet man hingegen die „**Früchteträgerinnen**“ [Abb. 21d] von Hanak (1924), so ergeben sich hier unmittelbarer Bezüge zum Frauenakt im NS.

Links und rechts über dem Porticusaufsatz des Gemeindebaues sind zwei knieende nackte Frauengestalten postiert. Sie sind einander zugewandt. Mit aufgerichtetem Oberkörper bieten sie dem Betrachter ihren Körper und in der linken Hand ein Tablett mit Früchten an.

Durch die Körperhaltung wird auf ihre Geschlechtsmerkmale verwiesen. Man betrachte den leicht zur Seite gestellten, angewinkelten rechten Oberschenkel, der trotz des Tuches, das scheinbar das Schamdreieck verdecken soll, einen kleinen Blick freigibt und die zurückgeschwungenen Arme, die so die Brüste heben und hervordrücken.

Auch wenn die allegorische Bedeutung auf den fruchtbringenden Sozialismus bezogen gewesen sein sollte, legt dieser weibliche, nackte Körper, verstärkt durch das Thema „Früchteträgerin“, die Assoziation von der Fruchtbarkeit der Frau dem Betrachter sehr viel näher.

Gleich dem Präsentierteller, auf dem die Früchte liegen, präsentiert sich der weibliche Körper.

Aufgerichtete, ganze Körper, bewusstes „sich zeigen“ bei Betonung der Fruchtbarkeit, zählen zu gebräuchlichen Gestaltungsmerkmalen der Skulptur weiblicher Akte im NS und entsprechen einer wesentlichen Facette des NS-Frauenbildes.

Ähnliches „Repräsentieren“ weiblicher Gebärfähigkeit und Fruchtbarkeitsverherrlichung zeigt das Beispiel „**Mutter und Kind**“ [Abb. 24] (1931), Wien XVI, Sever-Hof, von Fritz Zerritsch d. Ä., insbesondere durch

314 Vergleiche dazu: Wittrock (zit. Anm. 263).

die gegebene Frontalansichtigkeit und dem Korb mit Früchten, als Fruchtbarkeitssymbol. Der Blickkontakt zwischen Mutter und Kind schwächt zwar den bewussten Darbietungscharakter weiblicher Gebärfähigkeit ein wenig ab und das dargestellte Kind erweitert die Komposition insofern, als dem weiblichen Körper neben der Gebärfunktion auch eine Beziehung zum Kind zugestanden wurde, dennoch ist diese Beziehung eine distanzierte, deren Bedeutung viel eher in dem zur Schau-Stellen lag, als tatsächlich eine Mutter-Kind-Beziehung zum Ausdruck zu bringen.

Wenngleich die Programmatik der SDAPÖ das Recht auf Gleichberechtigung mit formuliert, zeigt sich im Ausstattungsprogramm des sozialen Wohnbaues ein Bild der Mütterlichkeit.³¹⁵

So findet sich kein Denkmal, das einer Frauenpersönlichkeit gewidmet wurde, keine Arbeiterin und keine kämpfende Frau.

Zwei Skulpturengruppen sind es, die in diesem Rahmen einen Emanzipationsgedanken erkennen lassen.

Otto Fenzels „**Menschenpaar**“ [Abb. 23], 1930 entstanden, erhebt sich auf einem hohen Sockel im Gartenhof des Gemeindebaues in der Laxenburgerstraße 94 weit über den Betrachter.

Die Frau zeichnet sich durch dieselben Bildmittel aus wie ihr männliches Pendant. Die leichte Schrittstellung, die ineinander verschlungenen Arme, der strenge Gesichtsausdruck und ihr zielgerichteter Blick drücken Selbstbewusstsein, Aktivität und ein Miteinander aus. Durch Haltung, Blick und Führung streben sie einem gemeinsamen Ziel zu.

Zwei Menschen auf neuen Wegen, schreiten einer neuen Zukunft entgegen. Durch den hohen Sockel und der ausgebildeten Zielstrebigkeit heben sich die Figuren vom Alltäglichen ab, verweisen auf Künftiges. Dabei steht nicht die Darbietung von kämpferischem und anmutig-gebärfreudigem im Zentrum, sondern Selbstbewusstheit und Zielstrebigkeit von Mann und Frau.

Mit demselben Thema beschäftigt sich Karl Stemolak bei den „**Schreitenden**“ [Abb. 15b] (1931) am Engelsplatz.

Je auf einem eigenen Podest stehen ein weiblicher und ein männlicher Akt. Beide geben sich bewegt, angedeutet wird das durch die ausgeprägte Schrittstellung und den schwingenden Armen. Bei der Frau drückt sich diese Schwungbewegung auch in ihrer nach hinten verschobenen Schulter aus. Ihr

315 Matuszak, Neue Madonna – ewige Eva (zit. Anm.306), S. 261 ff.

Blick fasst ein Ziel ins Auge. Stemolak bildet hier kein Gegeneinander von Mann und Frau, sondern vermittelt die Vorstellung gemeinsamen Tuns.

Vordergründig mögen sich bei Stemolaks „Schreitenden“ Assoziationen zu NS-Kunstauffassungen aufdrängen, die durch genaueres Hinsehen schnell entkräftet werden können.

Zuerst fallen die Gemeinsamkeiten ins Auge: Frontaler Körperaufbau, weichere Oberflächenbehandlung als ihr männliches Pendant, abgeschlossener, heiler, geglätteter, ganzer Körper.

Wie bei Hanaks **„Arbeiterin und Arbeiter“** [Abb. 21a] sind es die dem NS ungebräuchlichen Gestaltungsmotive, wie ein bewegter, aktiver und handlungsbereiter Frauenkörper, ausgebildet in Haltung und Blickrichtung, die trotz zum Teil gemeinsamer Formensprache ein anderes Menschenbild entstehen lassen – Mann und Frau als gleichberechtigte Menschen.

Obwohl mehrheitlich die Basis für die Frauenakte im sozialen Wohnbau dem traditionellen Rollenklischee verhaftet blieb, ergeben sich die unmittelbareren Anknüpfungspunkte für ein faschistisches Frauenbild in der Skulptur außerhalb des sozialen Wohnbaues in Wien (ausgenommen der „Früchteträgerin“).

3. Die Darstellung des Mannes

Insbesondere Denkmalkonzeptionen, aber auch Ausstellungen und „Kunst am Bau“³¹⁶, weisen neben dem weiblichen Akt auf das prägende Thema der Skulptur zwischen 1938 und 1945 hin – die Darstellung des Mannes.

Gemeinsam mit der Darstellung der Frau bilden diese männlichen Figuren den Hauptanteil plastischer Produktion.

Die Präferenz für dieses Thema zeigen u. a. Beispiele im Bereich der „Kunst am Bau“-Tätigkeit.

Alfons Riedels **„Pflügender Bauer“**, Michael Drobils **„Einsatz“** und **„Bereitschaft“** (Teile eines vierfigurig geplanten Ausstattungsprogrammes für die Wiener-Neustädter Kriegsschule), Ferdinand Opitz' **„Siegfried“** in der Mondscheingasse, das Kunststeinrelief **„Bauen und Vertrauen“**, Kunibert

316 Siehe dazu: S. 53 ff.

Zinners „**Kameraden**“ und Wilhelm Frass' „**Zeitenlauf**“ in St. Pölten haben Männer zum Bildgegenstand.

Sieht man von den Brunnendenkmälern³¹⁷ ab, sind die großen Denkmalkonzeptionen männlichen Figuren vorbehalten.

Beispiele wie Frass' „**Ostmark**“, seine diversen Kriegerdenkmäler („**Der gute Kamerad**“, „**Jörg – Gefallenen-Denkmal**“), der Anschlussgedenkstein, „**Wehr und Arbeit**“, „**Opfer und Ehre**“, Josef Müllners Reiterstandbild „**Sieg**“, Otto Hofners „**Deutscher Sieg**“ und „**Unbesiegt**“, Wilhelm Kubienas „**Houston Stewart Chamberlain**“ und Entwürfe für ein „**Walter von der Vogelweide-Denkmal**“ veranschaulichen das.

Ein repräsentativer Querschnitt lässt sich unter Heranziehung von Ausstellungsexponaten zwischen 1938 und 1945 vervollständigen, die dort oftmals ihr erstes und einziges öffentliches Forum fanden.

Josef Riedls „**Kampfbereit**“, Wilhelms Frass' „**Arbeiter**“, Karl Stemolaks „**Frohe Jugend**“, Michael Drobils „**Pflügender Bauer**“, den er später zum „**Sämann**“ umarbeitete, Walter Pochlatkos „**Wehrhaft**“, Franz Seiferts „**Jung Siegfried**“ und Oskar Thiedes „**Schwimmer/Springer**“ sind Beispiele für die Bandbreite der Darstellung männlicher Skulptur zwischen 1938 und 1945.

Als Spezifikum fällt zuerst ins Auge, dass der Mann primär als nackter Mann dargestellt wird. Vorhandene Ausnahmen wie der „Siegfried“³¹⁸ von Opitz, Zinners „Kameraden“³¹⁹ oder Frass' „Arbeiter“³²⁰ sollen an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben.

Dem weiblichen Akt wird komplementär der männliche Akt zur Seite gestellt. Der „Akt“ wird als Konstruktion eines Idealkörpers verstanden.³²¹

Das heisst, die Bildhauer formen mehrheitlich keine nackten Männer, sondern männliche „Idealkörper“.

317 Das bevorzugte Sujet für Brunnendenkmäler war der weibliche Akt. Siehe dazu: S. 59 f.

318 Siehe dazu: S. 116 f.

319 Siehe dazu: S. 107

320 Siehe dazu: S. 141 f.

321 Siehe dazu: S. 59

Wurde um die Jahrhundertwende noch darum gestritten, ob „das Nackte“ öffentlich ausgestellt werden dürfe³²², so ist dies im deutschen Faschismus keine Frage mehr. In Beispielen wie Kunibert Zinners „Kameraden“, Frass' „Anschlussgedenkstein“ oder dem Entwurf Wilhelm Kubienas für das „Chamberlain-Denkmal“, scheinen benannte Schwierigkeiten noch nachzuwirken (in diesen Skulpturengruppen verhüllen die Bildhauer die Geschlechtsteile der Männer).

Sind dem männlichen Akt als Kunsttopos bereits Intentionen mitgegeben, ermöglichen zusätzliche inhaltliche und formale Unterlegungen der Werke eine thematische Zuordnung.

Der Mann zeigt sich dem Betrachter als **Kämpfer**, als **Arbeiter** und **Bauer** und als **berühmte Persönlichkeit**.

3.1 Der Mann – ein Kämpfer und Sieger

Josef Riedls „**Kampfbereit**“ [Abb. 25] (Bronze) wurde anlässlich der Ausstellung der für den Kunstwettbewerb der XI. Olympischen Spiele in Berlin bestimmten Kunstwerke Österreichs im Wiener Künstlerhaus erstmals einem breiten Publikum vorgeführt.³²³

Die Figur stellt einen nackten Mann auf einem Podest frontalansichtig dar. Breitbeiniges Standmotiv und die leicht angehobenen Arme mit geöffneten Handflächen zeigen den Mann in Anspannung. Das Moment der Anspannung kommt in der Ambivalenz von Ruhe und Bewegung verstärkt zum Tragen. Standmotiv und frontale Körperausrichtung zeigen die Figur breitbeinig fest am Boden verhaftet, in starrer Pose, während die Arme eine Bewegung andeuten.

322 Der im Frühjahr 1909 in der Secession ausgestellte „Reiter“, von Josef Müllner für den Platz vor der französischen Botschaft bestimmt, gelangte nach einer Kampagne gegen die „Unsittlichkeit“ der Darstellung in das Eigentum der Modernen Galerie und ist heute im Kurpark von Baden bei Wien aufgestellt.

Maria Pötzl-Malikova, Plastik der Ringstraße. Künstlerische Entwicklung 1890–1918, Wiener Ringstraße (IX), Wiesbaden 1976, S. 130.

Weiters beschreibt Teresa Ries-Feodorowna, Bildhauerin in Wien um die Jahrhundertwende in ihren Erinnerungen von einer Begebenheit anlässlich einer Künstlerhausausstellung (1898), wo ihr „Tod“, als Akt konzipiert, bei der Ausstellung ein Feigenblatt verpasst bekam. Teresa Ries-Feodorowna, Die Sprache des Steines, Wien 1928, S. 26.

323 Vgl. dazu den gleich lautenden Ausstellungskatalog, Wien-Künstlerhaus 9. bis 17. Mai 1936, S. 5.

Die geöffneten Handflächen erwecken den Eindruck, als ginge es darum, alle Kräfte zu sammeln.

Schmale Hüften, breite Schultern und ein Geflecht von Muskeln und Sehnen konfrontieren den Betrachter mit einem kräftigen, sportlich durchtrainierten Männerkörper. Die unruhige Oberflächenbehandlung bewirkt das Wechselspiel von Schatten und Licht. Dieses Gestaltungsmoment erlaubt die Vorstellung, dass der Körper das Ergebnis harter Körperarbeit ist. Es könnte der anatomisch nicht zu beanstandende Körper eines Schwimmers oder Leichtathleten sein.

Der Kopf wirkt auf den breiten Schultern verhältnismäßig klein. Er sitzt auf einem Hals, dessen Sehnen stark hervortreten. Zusammen ergeben diese Gestaltungselemente die Gewissheit: Dieser junge Mann befindet sich in Anspannung. Der Blick, der leicht geöffnete Mund und die ausgebildete Nasenwurzelfalte unterstreichen dieses Motiv und vermitteln Entschlossenheit und Selbstbewusstsein.

Die zeitgenössische Frisur, die schmale Nase und die dünnen Lippen, sowie die turmartige Schädelform entsprachen dem gängigen Vorstellungsklischee nordischer Physiognomie.³²⁴

Für den Betrachter offeriert sich so ein Bild von einem sportlich-vitalen, entschlossenen und kräftigen Mann.

Die inhaltliche Unterlegung durch den Titel „Kampfbereit“ gibt dem Publikum eine zusätzliche Orientierungshilfe. Der junge, kräftige, nackte Mann ist entschlossen zum Kampf. Wogegen beziehungsweise wofür er kämpft, bleibt ungewiss. Ist sein imaginärer Gegner nun ein sportlicher Konkurrent oder ein politischer Gegner? Diese Frage lässt sich allein an der Figur nicht beantworten.

Für die weitere Rezeption scheint der Entstehungszusammenhang von Bedeutung. Riedl stellte die Figur erstmals 1936 aus.³²⁵

Im Kontext des Kunstwettbewerbes für die XI. Olympischen Spiele konnte dieser Kämpfer als Sportler begriffen werden. Die Plastik selbst besitzt diesen inhaltlichen Bezug nicht. Weder Kleidung noch ein inhaltlicher Verweis, noch ein dargestellter Bewegungsablauf, deuten auf eine bestimmte Sportdisziplin hin.

324 Siehe dazu: S. 104

325 Siehe Anm. 323

Stellt man dem Josef Humplik's „**Läufer**“ [Abb. 26]³²⁶ gegenüber, so werden Unterschiede deutlich.

Humplik stellt einen Mann dar, der durch seine Sportkleidung (Hose, Laufschuhe und Stirnband) als Läufer zu identifizieren ist. Der Sportler wird in einem bestimmten Augenblick seiner Leistung dargestellt. Die ausgearbeitete Körperoberfläche entspricht den beanspruchten Muskelpartien. Humplik stellt den Sportler nicht in starrer Pose dar, sondern zeigt ihn im Bewegungsablauf seiner Disziplin als Marathonläufer. Die stark herausgearbeiteten Sehnen, etwa am durchgestreckten Bein, machen die Anspannung, aber auch Anstrengung des Sportlers sichtbar. Die Anstrengung, die diese sportliche Leistung abverlangt, spiegelt sich auch in seinem Gesicht wider. Humplik arbeitet die beanspruchten Gesichtsmuskeln heraus.

So offeriert sich dem Betrachter ein grundsätzlich anderes Bild eines Sportmannes. Humplik gestaltet einen Menschen, der sich anstrengt und quält. Ein Sportler, der sich für den Sieg abmühen muss, impliziert gleichzeitig die Möglichkeit, dass er verlieren könnte.

Was Riedls ‚Sportler‘ ausweist, ist nichts Wettkampfspezifisches, sind keine dargestellten Bewegungsabläufe, Spiele oder Wettkampfszenen, wie das in den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren bei Sportplastiken üblich war³²⁷, sondern einen Sportsmann als Kämpfer.

Um 1942 wird Riedls Plastik erneut, diesmal medial durch das Kunstmagazin „Die Kunst im Dritten Reich“³²⁸, einem breiten Publikum vorgestellt. Ohne den ursprünglich sportbezogenen Ausstellungsrahmen kann die Figur in einem anderen Medienverbund durchaus zum „Wettkämpfer für sein Volk“ werden oder auch zum Krieger avancieren.

Was bei Riedls Skulptur als mögliche Assoziation angeboten wird, formuliert Walter Pochlatko mit seinem „**Wehrhaften**“ [Abb. 27]³²⁹ (um 1941)

326 Humplik's „Läufer“ wurde gleich Riedls „Kampfbereit“ in derselben Ausstellung präsentiert. Siehe Anm. 323

327 Siehe dazu: S. 134 f.

328 Mit einer halbseitigen Abbildung dieses Exponates, wurde die „Wiener Bildhauerkunst der Gegenwart“ neben anderen Abbildungen dokumentiert. Ernst Wurm, Wiener Bildhauerkunst der Gegenwart, in: KiDR 1942/12, S. 294.

329 Mittels Abbildung publizistisch 1941 von Herbert Gigler öffentlich gemacht. Herbert Gigler, Walter Pochlatko und sein Werk, in: Der getreue Eckart, 18. Jg., Bd. 1, 1941, o. S. – Die Arbeit Pochlatkos erfuhr weitere Anerkennung im Kunstmagazin „Die Kunst im

wesentlich eindeutiger.

Leichte Schrittstellung und bis zu den Oberschenkeln angehobene Arme mit geballten Fäusten betonen auch hier das Motiv der Anspannung. Mit dem Motiv der geballten Fäuste steigert Pochlatko die Anspannung zur Aggressivität. Anspannung und Verbissenheit drücken sich auch im starren, zielgerichteten Blick und den fest zusammengepressten Lippen aus. Der Eindruck von Anspannung und Aggressivität wird folglich durch die Art und Weise der Muskeldurchgestaltung um ein weiteres betont. Schematisierung und Isolierung einzelner Muskelpartien (vergleiche zum Beispiel die Brustmuskeln) zwingen den Körper in einen Art Muskelpanzer. Dieser Körperpanzer bleibt nicht der einzige Verweis auf Soldatentum und Wehrbereitschaft.

Der Titel „der Wehrhafte“ verstärkt diesen Hinweis. Der wachende Blick, die geballten Fäuste und der Körperpanzer drücken die Verteidigungs- und Angriffsbereitschaft aus.

„Klarheit und Einfachheit sind die Wesenszüge dieser Kunst. Aus den Tiefen der unbändigen Volkskraft holt er sich die Kraft seiner Gestaltung. Der gesunde, freie Mensch, dem Sport und Wehrtüchtigkeit körperliche Notwendigkeiten sind, erscheint ihm darstellenswert.“³³⁰

Beide Akte, „**Kampfbereit**“ [Abb. 25] und „**der Wehrhafte**“ [Abb. 27], beanspruchen über das Sujet des ‚Akts‘ Idealität und Allgemeingültigkeit. Ideal ist der Starke, Gesunde und Entschlossene. Diese Haltung impliziert, dass alles Kranke und Schwache minderwertig sei.

Für Josef Müllners Reiterstandbild „**Sieger**“ [Abb. 28] scheint diese „Ausleseideologie“ Pate gestanden zu haben.

1940 stellte Müllner den Entwurf für dieses monumentale Reiterstandbild (Höhe: 3,50 m) im Rahmen einer Ausstellung der Akademie der bildenden Künste aus.³³¹ Das Denkmal wurde nicht ausgeführt. Der geplante Aufstellungsort ist bis jetzt unbekannt. „*Das Standbild harpte der Aufstellung*“ heißt es 1944 im Künstlerhausbericht.³³²

Dritten Reich.“ „Zu den reifsten und ausgeglichene jungen Bildhauern der Ostmark gehört Walter Pochlatko (...).“ Junge Plastik der Ostmark, in: KiDR 1942/3, S. 80 ff. Abb. S. 80.

330 Junge Plastik der Ostmark, (zit. Anm.292) Ebenda.

331 Die Akademie der bildenden Künste in Wien im Jahre 1940, Ausstellungskatalog, Wien 1940, o. S.

332 Künstlerhaus (Hg.), Josef Müllner, Manuskript, 1944, in: Ankewicz-Kleehoven Nachlass. Müllner belastet sein Werkverzeichnis mit dieser Arbeit nicht. Es findet keine Erwähnung.

Auf einem galoppierenden Pferd sitzt ein männlicher Akt. Die Vorstellung vom Klischee eines heroischen Kämpfers „nordischen“ Typs drängt sich auf.

„Der Arier

Gesamtausdruck: Geniale, schöpferische, geistige Führernatur; kraftvoll, zäh, mit großer Liebe, unsagbarem Schmerz und Entsagernatur.

Oberhaupt: Gut gewölbt, nach allen Seiten in harmonischer Wölbung verlaufend mit guter Spannung; Alliebe, hohe Religion, Schönheit und Wesensadel.

Stirn: Eckig mit straffer Spannung (nordische Natur), Darstellung, Vorstellung, Gedächtniskraft markant und stark vorhanden.

Untere Stirn dicht über den Augen: Sehr stark entwickelt und gut gewölbt; sehr gute Beobachtungsgabe und starke Konzentration.

Auge: Mandelförmig offen, nach oben gerichtet; religiöses, tiefes Innenleben, im Handeln offen, frei und heldenmütig.

Nasengrundwurzel: stark, voll, mit breitem Ansatz; Gedanken können ohne Hemmung zur Darstellung gelangen.

Oberer Nasenrücken: Breit und stark, nach unten schmaler werdend; das Geistige kann ohne Hemmung zur edlen Darstellung gelangen.

Nasenspitze: Harmonisch gut abgerundet; Empfindung für das leibliche Wohl.

Seitenwand der Nase: Harmonisch in der Plastik, aber straff; energisch bestimmend mit Gerechtigkeitsinn in der Darstellung.“³³³

Ein kantig geformter Schädel, die hervortretenden Wangenknochen, die hohe Stirn, zeitgemäße Frisur, die gratige Nase und der kleine Mund kommen der „arischen“ Physiognomie entgegen.

Blickrichtung und Haltung lassen keinen Zweifel daran, dass der Reiter sein Ziel kennt. Der Kopf wirkt im Verhältnis zum muskulösen Körper etwas klein. Unterstrichen wird dieser Eindruck durch den wie ein Trapez auseinanderlaufenden Oberkörper. Die Muskelpartien scheinen voneinander isoliert, jeder Part scheint einzeln gebildet worden zu sein. Jeder Muskelstrang, jede Sehne, jede Schwellung ist mit der Aufgabe beladen, innere Energien, vitale Kraft, Geist- und Willensvermögen unmissverständlich zu verkünden.

Gegensätzliches veranschaulichen die zu Füßen des Pferdes liegenden zwei Gestalten. Die am Boden kauerenden, nicht aufgerichteten Menschen, die Arme schützend vor ihrem Gesicht, signalisieren Wehrlosigkeit und Schwäche. Das Schwert als Attribut, das der Reiter vertikal hoch erhoben hält, symbolisiert

Josef Müllner, Werkverzeichnis, in: R. Schmidt-Nachlaß (zit. Anm.41), Akte ›Josef Müllner‹.

333 Alfred Richter, Unsere Führer im Lichte der Rassenfrage und Charakterologie, Leipzig 1933; zit. nach: Zeitgeist wider Zeitgeist. Eine Sequenz aus Österreichs Verirrung, hrsg. von Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1988, S. 17.

den elementaren Kampf und signalisiert die Wachsamkeit gegen alles Feindliche. Wolbert³³⁴ weist auf die Vielfältigkeit der ikonographischen Spannweite des Schwertes hin: Unter anderem wurde es als Symbol des nationalen Freiheits- und Einigungsgedankens wie als Zeichen des unbesiegbaren Kampfeszwillens oder des Friedens verwendet. Im Zusammenhang mit Kriegerdenkmälern wird es Ausdruck des heldischen Kampfeszwillens und der Entschlossenheit in einem abgehobenen Sinn. Das Schwert bezeichnet die „elementare innere Kampfeszwillensenergie des nackten Heros“. Über die großen Staatsaufträge erhielt dieses Symbol seine programmatische Bedeutung.

Müllner fertigte auch einen Entwurf an, wo der Reiter statt des Schwertes eine Fackel trägt.

Neben dem Schwert diente die Fackel als wichtiges Attribut: sie galt als Zeichen für Aufbruch, Gesundung, Hoffnung, Kampf und Sieg. Das Feuer kann auch als ein Hinweis auf die Naturbeherrschung gedeutet werden.

Die Fackel- und Lichtmetaphorik zeigt ähnlich dem Schwert eine Bandbreite politischer Bedeutungen. Galt die Fackel traditionell als Zeichen für allgemeinen Aufbruch und als Leuchtzeichen für Ideen aller Art, so konnte sie auch als Flamme des Unheils oder als Licht der Hoffnung gedeutet werden. Zur Zeit der französischen Revolution sollte die Fackel Vernunft symbolisieren. Im 19. und 20. Jahrhundert wird sie zum kultischen Symbol und Instrument. Nunmehr wurde sie nicht als Leuchtzeichen der Vernunft eingesetzt sondern als Symbol eines mystischen Geistbegriffs. Es war

„die heilige Pflicht... Fackelträger und Lichtbringer zu sein.“³³⁵

Politisch eindeutiger wurde dieses Thema von Othmar Spann in seiner Rede vom 23. 2. 1929 in der Münchner Universität besetzt.

„Den Staat mit ‚Feuer‘, ‚Schwert‘, ‚Heldensinn‘ und ‚Kriegertum‘ wieder zur autoritären Herrschaftsform zurückzuführen, sei die alleinige Rettung vor dem ‚finsternen‘ Abgrund, an

334 Wolbert, Die Nackten und die Toten (zit. Anm.248), S. 211 f. – Frank Wagner/Gudrun Linke, Mächtige Körper. Staatskultur und Herrschaftsarchitektur, in: Inszenierung der Macht (zit. Anm.239), S. 63 ff.

335 Hans Suren, Der Mensch und die Sonne, Stuttgart 1925, S. 12.

dessen Rand wir uns bewegen und in den uns jeder Tag hinunterstürzen kann, sei es in die Anarchie, sei es in den Bolschewismus.“³³⁶

Die Nationalsozialisten entzündeten zu fast allen Anlässen, die man feierlich begehen wollte, Fackeln.

„Ihr seid die Fackelträger der Nation“

stand am „Sonnenplatz“ der Ordensburg Vogelsang.³³⁷

Was Wolbert in seinem ikonographischen Abriss nicht anspricht, ist die Indienstnahme der Licht- und Fackelsymbolik seitens der frühen österreichischen Arbeiterbewegung. Diverse Abzeichen und Bildplakate der Arbeiterbewegung bedienen sich ebenfalls dieser Symbolik.

Die Kunstbeilage „Die Erlösung“ zum „Österreichischen-Arbeiter-Kalender“ (1895) von Friedrich Kaskeline greift auf das „Licht der Aufklärung“ zurück. Vergleiche zum Beispiel das Abzeichen des „Verbandes der Arbeiter-Radvereine Österreichs“ (1899), das Titelblatt der Maifestschrift von 1893 als auch die Bildpostkarte „Erinnerung an das Arbeiter-Sommerfest in Eger 1899“. Auf der Bildpostkarte zeigt sich die Lichtsymbolik zweimal – in der aufgehenden Sonne und in der Fackel, die der siegreiche Arbeiter der den Weltball umschließenden Schlange des Kapitalismus entgegenstreckt.

Licht erscheint als Ziel und Mittel zugleich als Symbol für eine neue, bessere Zukunft.³³⁸

Harry Pross meint, dass die Symbole von Licht und Dunkel identisch von fortschrittlichen und konservativen Kräften benützt werden können.³³⁹

Die Verwendungsgeschichte der Licht-Fackelsymbolik kann diese These unterstützen.

Neben Müllners „**Sieger**“ zeigen Zinners „**Kameraden**“ [Abb. 31] und das Relief „**Bauen, Vertrauen**“ [Abb. 30] die Fackel als Symbol.

336 Othmar Spann, Rede im Audi Max der Universität München am 23. 2. 1929, zit. nach: Wolbert, Die Nackten und die Toten (zit. Anm.248), S. 210.

337 Wolbert, Die Nackten und die Toten (zit. Anm.248) Ebenda, S. 209 f.

338 Josef Seiter, „Blutigrot und silbrig hell...“. Bild, Symbolik und Agitation der frühen sozialdemokratischen Arbeiterbewegung, Wien-Köln 1991, S. 53 ff.

339 Harry Pross, Politische Symbolik. Theorie und Praxis der öffentlichen Kommunikation, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1974, S. 83.

Als wolle Müllner keinen Zweifel daran lassen, dass dies die Darstellung vom Triumph des Starken über das Schwache ist, präzisiert er diese Aussage auch schriftlich.

„Per aspera ad astra“ (über Widerwärtigkeiten zu den Sternen) lautet die Inschrift am Sockel.³⁴⁰

Müllner bringt so jenes Ausleseprinzip vom Triumph über „schwaches und unwertes“ Leben, ein wesentlicher Grundpfeiler faschistischer Weltauslegung, künstlerisch zum Ausdruck.

In dem Thema „Sieger“, das auch ein anderer Wiener Bildhauer aufgriff (vgl. dazu Otto Hofners „**Deutschen Sieg**“ [Abb. 29] und das Beispiel „**Unbesiegt**“ [Abb. 29a]), wurde die Absicht, den Sieg als die selbstverständliche Überlegenheit eines „Herrenmenschen“ über die Masse der „Untermenschen“ zu sehen, dem Betrachter nahegelegt. Es scheint so, als sollte der „Sieger“ den Triumph als Prinzip seines „sieghaften Wesens“ konkurrenzlos in sich tragen.

„Der Mensch unserer Zeit erstrebt die Vollkommenheit seines Körpers, weil er sie als ein großes Glück erlebt und nur in ihr die Gewähr dafür weiß, dass er selbst und sein Volk, von dem er ein Teil ist, bestehen können. Der Triumph des Starken und Gesunden über das Schwache und Kranke muss notwendigerweise in der Kunst Ausdruck finden.“³⁴¹

Diese Zeitaussage veranschaulicht Parallelen zwischen theoretischen NS-Kunstansprüchen und der tatsächlichen Kunstproduktion im NS in Österreich auch abseits der großen Staatsaufträge.

Die Vorstellung des soldatischen Mannes war in der Erziehung der Jugendlichen zur Wehrbereitschaft angelegt.

„Meine Pädagogik ist hart. Das Schwache muss weggehämmert werden. In meinen Ordensburgen wird eine Jugend heranwachsen, vor der sich die Welt erschrecken wird. Eine gewalttätige, herrische, unerschrockene, grausame Jugend will ich. Jugend muss das alles sein, Schmerzen muss sie ertragen. Es darf nichts Schwaches und Zärtliches an ihr sein. Das freie, herrliche Raubtier muss erst wieder aus ihren Augen blitzen. Stark und schön will ich meine Jugend (...) So habe ich das reine, edle Material der Natur vor mir. So kann ich das Neue schaffen.“³⁴²

Josef Müllners „Sieger“ kann als plastische Umsetzung dieser programmatischen Aussage gewertet werden.

340 Josef Müllner, Reiterstandbild „Sieger“ (1940), Sockelinschrift.

341 Johannes Sommer, Arno Breker, Bonn, o. J. (1942), S. 10.

342 Adolf Hitler in einem Gespräch mit Hermann Rauschning, zit. nach: Wolbert, Die Nackten und die Toten (zit. Anm.248), S. 70.

Schwert, Fackel und Umhang sind Herrschaftszeichen, die in der ikonographischen Tradition Herrschern und Feldherren vorbehalten waren.³⁴³ Der Kämpfer wird demnach zum soldatischen Rassenadel erhoben. Kristine Pollack und Bernd Nicolai weisen darauf hin, dass „diese Adellung im Gegensatz zu den Volksgemeinschaftsparolen, mit denen dem Volk eine Gemeinschaft gleichberechtigter Individuen suggeriert wurde“³⁴⁴, stand.

Ähnlicher körpersprachlicher Mittel bedient sich der Bildhauer in der Bauplastik „**Bauen, Vertrauen**“ [Abb. 30], Kunststeinrelief, am Wohnhaus Ahornergasse 1, Wien VII.

Mit breitschultrig versteiftem Oberkörper stehen zwei nackte Männer ohne Kontrapoststellung dem Betrachter frontalansichtig gegenüber. Die einzelnen Körperteile des Aktes sind deutlich voneinander abgesetzt. Der Oberkörper erscheint frontal in relativer Ruheform im Gegensatz zum erstarrten Bewegungsmotiv (Schrittstellung) der gelenkten Beine, wodurch der Eindruck entsteht, als strebe der Körper aufwärts. Dynamik als in der Fläche vorgetäuschte Anspannung entsteht. Die Körper scheinen an den Reliefgrund förmlich aufgespannt zu sein. Ihre ‚athletische‘ Bereitschaft drückt sich in den muskelbeladenen Körpern und im Symbol der Fackel aus. Umarmung und fester Händedruck können als Ausdruck des Volksgemeinschaftsgedankens gesehen werden.

An den genannten Beispielen von Josef Riedl, Walter Pochlatko und Josef Müllner lässt sich eine stilistische Entwicklung ablesen, die für die Kunstproduktion im NS allgemeinverbindlich wurde.

Mit der Aufgabe von aufgelockerten Volumina und unruhigeren Oberflächengestaltungen wird einer Plastik mit geschlossener Form, einfacher Tektonik und glatter Oberflächenbehandlung der Vorzug gegeben.

Zeigt Riedls „**Kampfbereit**“ in seiner Oberflächenbehandlung Licht- und Schattenmodellierung, die dem Betrachter die Vorstellung von einer durchbluteten und atmenden Haut noch erlaubt, erinnert Pochlatkos geglättete und systematisierte Oberflächenstruktur vom „**Wehrhaften**“, bei Straffung der Binnenstruktur, an einen starren Panzer.

343 Kristine Pollack, Bernd Nicolai, Kriegerdenkmale – Denkmäler für den Krieg?, in: Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1984, S. 63.

344 Ebenda.

Oberflächenglättung und Formverfestigung mit dem Hinweis, dass sich die Skulptur auf Wesentliches zu beschränken habe, sind die bestimmenden Gestaltungsmodi auch für den männlichen Akt. Ein ganzer, aufgerichteter, nackter Männerkörper, idealtypisch proportioniert, in Frontalansicht, ist die Ausgangsbasis.

Was bei Riedl zwar schon angelegt war, steht bei Pochlatkos und Müllners Exponaten im Zentrum der Darstellung. Männliche Aktfiguren mit muskulösem und starrem Körperbau versinnbildlichen das Idealbild des siegreichen Einzelkämpfers.

Eine Figurenauffassung, die auf schlanken Proportionen, labiler Haltung und bewegter Oberflächenstruktur basiert, wie Josef Riedl sie selbst noch 1927 im „**Leid**“ [Abb. 25a] beanspruchte, steht dem proklamierten heroischen Leitbild entgegen und hat zwischen 1938–1945³⁴⁵ endgültig keinen Platz mehr. Das einfache, in sich ruhende Menschsein ist nicht mehr gefragt. Die Unstimmigkeit des Lebens drückt sich bei Riedls „Leid“ in der labilen, gedrückten Haltung aus. Als hätte das Leid Kerben in den Körper hineingedrückt, so veranschaulicht sich menschliches Geschick nicht nur in der Haltung sondern auch in der Oberflächenbehandlung der Figur.

Dem starken und allzeit bereiten Mann von 1936, der von alltäglichen Sorgen und Nöten befreit zu sein scheint, steht ein vom Leid in die Knie gezwungener Mensch gegenüber.

„Die junge NS-Kunst, die sich mit einem leidenschaftlichen Anspruch an das Volk wendet, die Ausdruck der Seelenwerte unserer Zeit sein will, sucht ihr Ebenbild ebenso im Heroischen, in der männlichen Haltung, im Sinnbild der soldatischen Bereitschaft wie im klassischen Ebenmaß (...).“³⁴⁶

Mehrheitlich kamen die bereits genannten Bildhauer dieser Forderung nach. Beispiele wie die „**Ostmark**“ [Abb. 32] von Frass, das Relief „**Bauen, Vertrauen**“ [Abb. 30], die beiden Figuren „**Bereitschaft**“ und „**Einsatz**“ [Abb. 33] von Drobil oder Hofners „**Deutscher Sieg**“ [Abb. 29] erfüllen sowohl in ihrer Motivwahl als auch in ihrem Formenvokabular diese Ansprüche.

Als angespannte „Muskelprotze“ mit wohlgeformter, ebenmäßiger

345 Der muskelbepackte, starke Mann prägte schon vor 1938 die plastische Kunstproduktion. Neu ist die Absolutheit und Ausschließlichkeit mit der dieser Menschentyp dargestellt wurde. Siehe dazu: S. 122 ff.

346 KiDR 1942/6, S. 144.

Proportionierung spiegeln sie Aktivität und Entschlossenheit in ihrer Haltung, Gestik und Mimik wider.

So liegt dem ‚Krieger‘ von Drobil ebenfalls dieses heroische Menschenbild zu Grunde.

Seine Skulptur „**Bereitschaft**“ [Abb. 33], ihr Schwert ziehend, verkörpert die militante Wehrbereitschaft. Anlässlich der Verleihung des Raphael Donner-Preises der Stadt Wien 1942 stellte Drobil im Rahmen einer Sonderausstellung der „Meisterpreisträger“ die Figur „Bereitschaft“ gemeinsam mit der Figur „Einsatz“ (Konglomeratstein), zwei Figuren aus dem vierfigurig geplanten Ausstattungsprogramm für die Wiener Neustädter Kriegsschule, im Künstlerhaus dem Publikum vor.³⁴⁷

Drobil gestaltet den entschlossenen Mann, der sein Tun und seinen Willen auf ein klar umrissenes Ziel ausrichtet – den Wehrwillen.

„(...) Aber er bezwingt auch den harten Konglomeratstein, wie in den vier Kriegergestalten für den Neubau der Kriegsschule in Wiener Neustadt. Bereitschaft zur Tat spannt ihre Glieder und gibt ihnen hinreißenden Schwung, gerade weil dieser noch in der entschlossenen Gebärde zurückgehalten ist.“³⁴⁸

Die kniende Haltung, die vorerst überraschen mag, beeinträchtigt sie doch eine monumentale Wirkung, erklärt sich aus dem geplanten Aufstellungszusammenhang. Die Gestalten waren für den Eingang der Wiener-Neustädter Kriegsschule als Bauplastik konzipiert. Der Bauplastik wurde eine „dienende Stellung“ zugewiesen.³⁴⁹

Auch das Beispiel die „**Ostmark**“ [Abb. 32] von Wilhelm Frass zeigt die charakteristischen Merkmale deutlich.

Die „Ostmark“/„Der Morgen“ war für das „Haus der Ostmark“ in Saarbrücken bestimmt. Das Gipsmodell entstand um 1939. Zum ersten mal wurde die Skulptur in der Ausstellung „Berge und Menschen der Ostmark“ im Frühjahr 1939 im Künstlerhaus ausgestellt.³⁵⁰

347 Die Meisterpreisträger 1942. Michael Drobil, Alfred Cossmann, Gottlieb Kempf-Hartenkamp, in: Künstlerhaus – Frühjahrsausstellung 1942, Ausstellungskatalog.

348 F. O., Die neuen Kunstpreise der Stadt Wien, in: Pause, 1942, 7. Jg., Heft 6, S. 29.

349 Die Meisterpreisträger 1942 (zit. Anm.206).

350 Jan Tabor, Die Gaben der Ostmark, in: Seiger u. a., Im Reich der Kunst (zit. Anm.15), S. 279.

1940 wurde sie auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“³⁵¹ in München einem noch breiteren Publikum vorgeführt. Als Geschenk der „Wiener Arbeiterschaft“ an Josef Bürckel, Reichskommissar für die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich, war die Skulptur anlässlich seiner Versetzung nach Elsass-Lothringen für den Platz vor dem „Haus der Ostmark“ in Saarbrücken bestimmt. Der Platz sollte in „Wiener Platz“ umbenannt werden.³⁵² Die Skulptur, bestimmt für Bronze, kam weder an ihren Aufstellungsort, noch wurde sie in Bronze gegossen.³⁵³ Das Gipsmodell lagert heute im Depot des Stadtmuseums St. Pölten.

Auf einem Sockel erhebt sich ein 2,8 m großer, kraftbeladener, junger, nackter Mann. Ohne ersichtlichen Grund treten die Muskeln in voller Anspannung hervor. Den dargestellten Muskelverkürzungen geht keine entsprechende Beanspruchung voraus (vergleiche dazu den sehnigen Hals und das Spielbein, dessen Muskelgruppen Frass voneinander isoliert, akribisch genau durchgestaltet, obwohl sie vom natürlichen Bewegungsablauf her eigentlich entspannt sein müssten). Das Muskelspiel ergibt sich nicht aus der Bewegung, sondern scheint einer Objektivierung menschlicher Anatomie zu entwachsen. Die Unterscheidung zwischen Stand- und Spielbein findet in der übrigen Körperhaltung keine Entsprechung. Der Körper wirkt dadurch seltsam verkrampft.

Bereits die Figur selber macht durch ihre verkrampfte Haltung sowie durch ihre Gestik und Mimik Anspannung deutlich. Es geht nicht um die Gestalt eines Mannes. Im Mittelpunkt der Darstellung steht nicht irgendein bestimmtes Interesse am Menschen, sondern dieser Mann soll Macht und Stärke des „Dritten Reiches“ versinnbildlichen.

Die Darstellung des Menschen wird als Instrument zur Veranschaulichung eines höheren Prinzips benutzt.

351 „Große Deutsche Kunstausstellung“ 1940, Ausstellungskatalog.

352 Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe), 10. August 1940.

353 Fotodokumentation, Wilhelm Frass, zusammengestellt von seiner Frau Edith Frass, Stadtmuseum St. Pölten.

Der Titel „Ostmark“³⁵⁴ und der Adler, ein deutsches Wappentier als Attribut für Raublust und Aggressivität, scheinen zudem dafür Sorge zu tragen, die ideologische Bedeutung für alle sichtbar zu machen.

„Im Nationalsozialismus muss die künstlerische-plastische Personifikation das für den Faschismus Besondere als Allgemeines erscheinen lassen.(...) Die spezifisch bürgerlich geprägte Form des Allgemeinen in der Skulptur – der Mensch als solcher – genügt dem Nationalsozialismus nicht. Der Mensch soll als ein für den Nationalsozialismus in Aktion begriffener erscheinen. Gleichwohl muss jede Konkretisierung, jeder – realistische – Zeitbezug vermieden werden. Der Mensch – ein idealer männlicher Akt mit der Waffe – eine historische nicht bestimmbare Idealwaffe, bevorzugt ein Schwert – ist das repressiv unbedingte und erreichbare Ideal des – faschistischen – Menschen.“³⁵⁵

Das für den Faschismus Besondere drücken diese Bildhauer einmal durch die Darstellung eines elitären Menschenbildes aus (nur wer stark, gesund und entschlossen ist, gilt als Mensch).

Die zusätzlichen Attribute (z. B. Standarte, Fackel, Schwert und Adler), die sie ihren Männern mitgeben und die inhaltlichen Unterlegungen (wie „Einsatz“ und „Bereitschaft“, „Kampfbereit“, „Wehrhaft“, „Deutscher Sieg“ und „Sieger“ u. a.), sollen nicht nur den Bezug zu NS-Ideologemen verdeutlichen, sondern erwecken heute den Eindruck, als wollten die Bildhauer unter allen Umständen sicher gehen, dass die Skulpturen den Anforderungen der NS-Diktatur entsprächen.

Otto Hofner schien diesbezüglich bei seinem Reiterstandbild **„Der deutsche Sieg“** [Abb. 29] besonders große Anstrengungen unternommen zu haben. Das Standbild wurde im Modellstadium der Öffentlichkeit in Form einer Ansichtskarte vorgestellt.³⁵⁶ Wahrscheinlich ist dieses Modell mit dem in Hofners Werkverzeichnis erwähnten Reiterstandbild ident. Hofner wurde 1944, anlässlich seines 65. Geburtstages, für den Entwurf und die Ausführung in

354 Später wird die Skulptur auf „Der Morgen“ umbenannt. Fotodokumentation, (zit. Anm.210) Die Umbenennung hing mit großer Wahrscheinlichkeit mit dem Verbot der Bezeichnung „Ostmark“ zusammen.

355 Martin Damus, Plastik vor und nach 1945. Kontinuität oder Bruch in der skulpturalen Auffassung, in: Magdalena Bushart u. a. (Hg.), Entmachtung der Kunst. Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 1920–1960, Berlin 1985, S. 129.

356 Kunstkarte, hrsg. vom Wiener Künstlerhaus, Otto Hofner. „Der deutsche Sieg“, in: Ankwicz Kleehoven-Nachlaß, Akte ›Otto Hofner‹.

Überlebensgröße beauftragt.³⁵⁷ Die Reiterskulptur war als Bekrönung des Wiener Heldendenkmals in Aussicht genommen worden.³⁵⁸

Dem Publikum stellt sich ein Reiter vor, dessen Muskelpakete an einen Panzer erinnern. Jeder einzelne Körperteil, von der Fußspitze bis zum Kopf, ist angespannt.

Blick- und Körperausrichtung scheinen ein bestimmtes Ziel ins Auge zu fassen, den „Deutschen Sieg“. Diesen legt der Titel als Antwort auf die Frage, welches Ziel gemeint sein könnte, dem Betrachter nahe. Das Kurzschwert in der einen und den Adler in der anderen, hochoberhalbten Hand besitzen eher einen Emblemcharakter als eine konkrete Funktion. Hofner versinnbildlicht durch diesen männlichen Akt den deutschen Sieg als „Besonderes“.

Wenn Damus in Abgrenzung zur bürgerlichen Tradition der Aktplastik formuliert, dass „bei der nationalsozialistisch gebrauchten Plastik etwas Besonderes als Allgemeines massenwirksam erscheinen muss, um als spezifische Qualität des faschistischen Systems, der faschistischen Form direkter Herrschaft rezipiert werden zu können“³⁵⁹, benennt er für die Darstellungsform des männlichen Akts für die erwähnten Beispiele Charakteristisches, reißt aber zugleich das Problem der Differenz und Kontinuität vorangegangener plastischer Kunstpraxis an.

Vorerst seien die Differenzen benannt, um Spezifisches der Kunst im NS nochmals zu verdeutlichen.

So versucht beispielsweise Stemolak bei seiner Skulptur des „**Gerechten**“ [Abb. 34] durch das Sujet des männlichen Akts eine allgemein-gültige Aussage sichtbar zu machen.

Während die Akte Hofners, Frass', Müllners u. a. vorgegebene Inhalte transportieren (wobei der Körper lediglich Werkzeug der Vermittlung ist) und die Männerkörper durch ihre Haltung und Blickrichtung auf das Gemeinte verweisen, ohne es konkret selbst zu bezeichnen, scheint der „Gerechte“ das Allgemeingültige, die Gerechtigkeit, durch die Gestalt, alleine bilden zu wollen. Stemolaks Aktfigur bezieht sich auf sich selbst als Person. In seiner Haltung

357 Werkverzeichnis, Otto Hofner, zusammengestellt von seinem Sohn Dr. Gerhard Hofner, in: R. Schmidt-Nachlass (zit. Anm.41), Akte ›Otto Hofner‹.

358 Dies geht aus dem erwähnten Werksverzeichnis von Gerhard Hofner hervor (zit. Anm.216).

359 Damus, Plastik vor und nach 1945, in: Bushart, Entmachtung der Kunst (zit. Anm.355), S. 128.

greift er nicht nach einem externen Ziel, wie das Hofners „Reiter“ versucht. Daraus ergibt sich eine weiche Oberflächenstruktur, die Licht und Schattenspiel zulässt, eine unbestimmtere Binnenstruktur der plastischen Form. Die einzelnen Muskeln und Körperpartien sind nicht wie z. B. bei Müllners „Deutscher Sieger“ jeder für sich, scheinbar richtig gebildet und geglättet.

Damit entsteht ein anderes Menschenbild, das den Menschen in den Mittelpunkt rückt, und nicht ein externes Ziel, dem der Mensch untergeordnet zu sein hat. Gleichzeitig hinterlässt der Bildhauer auch seine persönliche Handschrift als Künstler, die der Plastik trotz allgemeingültigem Anspruch Individualität einräumt.

Dass Individuelles in der Kunstproduktion zwischen 1938 und 1945 nicht erwünscht war, tritt dort am offensichtlichsten zu Tage, wo es Ausgangspunkt für eine Darstellung war.

Das Gefallenendenkmal „**Jörg**“ [Abb. 32a] von Frass beansprucht, seinem gefallenen Sohn zu gedenken.

1943 schuf Frass für den in Russland gefallenen Sohn eine Gedenkfigur. Josef Weinheber zeichnet für die Inschrift verantwortlich:

*„Ohne äussre Zeichen besteht der Tapfre seine letzte Sendung. Er zu sein“.*³⁶⁰

In Originalgips (der geplante Bronzeguss erfolgte nicht) befindet sich diese Figur heute im Stadtmuseum in St. Pölten.³⁶¹

Ein perfekt gebildeter, muskulöser Körper bietet sich dem Betrachter frontalansichtig. Die Oberfläche ist von Alltäglichem und Unvorhergesehenem gereinigt. Auch das Gesicht trägt keine individuellen Züge. Weder Faltenbildung noch persönliche Mimik verweisen auf Individuelles. „Jörg“ besitzt den gleichen Gesichtstypus, den Frass allen seinen Männern aufsetzte (hoher Turmschädel, zeitgemäße Frisur, schmale, gratige Nase und schmale Lippen). Da ist nichts Verletztes und Ausgestoßenes.

Vergegenwärtigt man sich die Kriegsoffer und Kriegskrüppel, wird die Verklärung und Verherrlichung des Krieges, für die der gefallene Sohn erhalten musste, augenscheinlich. Wollte Frass in diesem Kontext Reales, darstellen, müsste er den Toten zerschossen, elend, erfroren oder verhungert vorführen. Dies wäre der Kriegsverherrlichung natürlich abträglich gewesen.

360 Fotodokumentation, Wilhelm Frass (zit. Anm.210).

361 Hubert Adolph, Wilhelm Frass (zit. Anm.54), S. 167.

„(...) diese höchste Forderung einer Verherrlichung, die künstlerisch der menschlichen Leistung des Soldaten ebenbürtig zu werden beginnt, bleibt der Auftrag an unsere und an spätere Generationen.

Wenn das tägliche neue Erleben des Kampfes eingegangen ist in die Ergriffenheit einer beruhigten Schau, wenn Kampf, Sterben und Sieg des einzelnen entrückt sein werden in eine Vorstellung mythisch verklärten Heldentums und der Künstler, ganz erfüllt von der heroischen Erhebung des Daseins, nur seiner geistigen Vorstellung hingegeben sein kann, (...) und ihm ein bildkünstlerisches Denkmal setzt, (...)“³⁶²

Auch sein Anschlussgedenkstein, bestehend aus zwei Hochreliefs („**Wehr und Arbeit**“ [Abb. 32b]/„**Opfer und Ehre**“ [Abb. 32b]) ist als Allegorie von Wehrmacht und Sieg angelegt.

Frass idealisiert bei „**Wehr und Arbeit**“ [Abb. 32b] die Verknüpfung von Industrie und Militär, beides Eckpfeiler der faschistischen Diktatur. Der muskulöse, durch einen Hammer als Stahlarbeiter ausgewiesene, Mann ist trotz frontal gegebenem Oberkörper durch die Kopf- und Armhaltung seinem Gegenüber zugewandt. Breitbeinig, fest am Boden verhaftet, versinnbildlicht dieser die Bereitschaft zur Tat, seine Militanz, angedeutet durch das Schwert, das auf seinen Einsatz wartet.

In der Haltung und Gestik des Arbeiters entsteht der Eindruck, er wolle dem „Krieger“ etwas anbieten. Das unsicherere Standmotiv, verdeutlicht durch die klare Unterscheidung von Stand- und Spielbein, weist dem Arbeiter die untergeordnete Rolle zu. Der Hammer, den er auf einer altarartigen Konstruktion dem Krieger anbietet, klärt den Betrachter auf: Die Industrie bietet sich der Wehrmacht als Waffenschmied an.

Die Allianz von Industrie und Militär, Basis der zu forcierenden Kriegswirtschaft, kommt hier zur Darstellung.

Auch das zweite Relief „**Opfer und Ehre**“ [Abb. 32b] hat ‚Kämpfer‘ zum Thema. Der linke Mann symbolisiert das Opfer. Das Attribut (ewige Flamme), das er in seiner linken Hand dem Betrachter vorweist, sowie die Inschrift verweisen darauf. Im Kontext des Verwendungszusammenhangs (es soll des Anschlusses gedacht werden) wollte Frass wohl den „Opfern“ des illegalen Kampfes gedenken. Die zweite Figur scheint die Sinnhaftigkeit seines Opfers und seine Einsatzbereitschaft anzuzeigen. Die Fackel, die der rechte Mann trägt, kann als Verweis auf eine neue, bessere Zukunft gedeutet werden. In beiden Gestalten sollte wohl der Leistung der NSDAP gedacht werden. (Frass

362 „Krieg und Kunst“, Ausstellung veranstaltet vom Oberkommando der Wehrmacht, Katalog, Wien-Künstlerhaus 1941, S. 16.

scheint hier aus seinem eigenen Erfahrungshintergrund geschöpft zu haben, gehörte er doch seit 1933 illegal der NSDAP an.)

„Ein vierkantiger Block, Hoheitszeichen und Aufschriften auf der schmalen, zwei Reliefs auf den Breitseiten, von denen eines den Kampf der Ostmark vor der Vereinigung mit dem Reich („Opfer und Ehre“), das andere zwei Grundpfeiler nationalsozialistischer Weltanschauung („Arbeit und Wehr“) symbolisieren.“³⁶³

Dass Frass die Geschlechtsteile dieser Männer verhüllt zeigt, sticht ins Auge. Die Gründe dafür bleiben spekulativ. Doch bietet die Tatsache, dass der Anschlussgedenkstein sakrale Bezugspunkte besitzt, sittlich-moralische Bedenken als mögliche Erklärung an. Nahe liegend wäre, die Ursache im von Prüderie geprägten Volksempfinden zu suchen. Inhaltliche Bedeutung ist darin kaum zu vermuten, zeigt doch seine sonstige Gestaltungsabsicht, dass ihm die Darstellung von Männlichkeit von allgemeingültiger Aussage ein Anliegen ist. (Visualisiert im Thema als auch im Formalen, z. B. durch angespannte, Muskel beladene Körper.)

Konnten die bisher erwähnten Beispiele allesamt über das Sujet des männlichen Akts Allegorien von Partei, Wehrmacht und Sieg bezeichnen, fällt das Relief „**Siegfried**“ [Abb. 35] in der Mondscheingasse von Ferdinand Opitz diesbezüglich aus dem Rahmen.

Opitz erhielt den Auftrag für dieses Baurelief an einem Wohnhaus 1939 von der Wiener Gemeindeverwaltung.

Auf einem schmalen Reliefsockel bietet sich dem Betrachter das Bild eines starken, Muskel beladenen Mannes. Ein Körperumhang eröffnet den Blick auf einen nackten Körper, nur das Geschlechtsteil bleibt verdeckt. Der Mann trägt langes, fülliges Haar. Haltung, Gestikulierung und das erhobene Schwert zeigen den Mann in Aktion. Vor seinen Füßen befindet sich ein Drache, gegen den sich das Schwert richtet. Der Kämpfer entpuppt sich demnach als „Siegfried“, der gegen den Drachen kämpft.

Der mythologische Bezug ist rasch erschlossen. Konkrete Zeitbezüge, geknüpft an den Drachen, die Haartracht und auch das Schwert, stellen die Darstellung in einen bestimmten historisch-mythologischen Kontext. Der Kampf Siegfrieds mit dem Drachen war ein mythologisches Ereignis aus der germanischen Sagenwelt. Dieser konkret historisch-mythologische Rahmen, der durch die

363 Wiener Neueste Nachrichten, 26. 2. 1941, S. 6, zit. nach: Fritz Grassegger, Seid, um zu sterben. Vergessene Plastiken des NS-Bildhauers Wilhlem Frass, in: Kunst und Diktatur (zit. Anm.23), S. 355.

erzählerischen Gestaltungsmotive unterstrichen wird, erschwert eine allgemeingültige Aussage, wie etwa in Siegfried den starken und schönen Menschen der Zukunft sehen zu wollen.

Eindeutige Bezüge zur faschistischen Diktatur ergeben sich damit nicht.

Auch der Bildhauer Franz Seifert nimmt sich des gleichen Themas an. Bereits der Titel „**Jung Siegfried**“ [Abb. 36] benennt die Distanz zur germanischen Sagenfigur.

Ein nackter Mann, breitbeinig sich auf ein langes Schwert aufstützend, ist ohne dementsprechende Titelunterlegung nicht als Siegfried rezipierbar. Die fehlenden historischen Bezugspunkte legen im Unterschied zu Opitz' „Siegfried“ eine Interpretation näher, die diesen Siegfried nicht als ein bestimmtes mythologisches Ereignis germanischer Sagenwelt veranschaulicht, sondern „Jung-Siegfried“ Allgemeines und Zukünftiges symbolisieren sollte.

„Jung-Siegfried“ wirkt wie ein anderes, nordisches Symbol: auf breitgestemmtten Füßen, eine Hand schwertgestützt, die andere in die Hüfte gestemmt, den kantigen Kopf ernst, fast finster-sinnend gesenkt, so scheint der Deutsche unseres Jahrhunderts der Zeit und seinen Feinden gegenüberzustehen, straff und wachsam, selbstbewusst und unüberwindlich.“³⁶⁴

Einzelne Gestaltungsmotive dieser Figur stehen allerdings im Gegensatz zu der von Wurm postulierten „Deutschen Typik“.

„Unüberwindlichkeit“ wäre wohl besser in einem erhobenen Schwert, bei Frontalansichtigkeit, dargestellt gewesen. „Wachsamkeit“ lässt sich nur schwer durch einen zur Seite gewandten Kopf mit gesenkten Augen visualisieren. „Selbstbewusstsein“ würde sich eindeutiger in einer Figur veranschaulichen, die den Kopf erhoben hält, anstelle den Körper durch eine leichte Drehbewegung dem Blick des Betrachters zu entziehen.

In der Gestalt Siegfrieds den „starken und schönen Menschen der Zukunft, den Typus jener Schönheit und Stärke, die als Grundzüge des öffentlichen Lebens alle Menschen erfüllen sollte“³⁶⁵, zu sehen, ist nichts NS-spezifisches. So deutet ein Vertreter der sozialdemokratischen Führung den „Ring der Nibelungen“ von Wagner als antikapitalistisches, proletarisches Musikdrama.

„Siegfrieds Entschlossenheit steht für die revolutionäre Erhebung (...), die Bahn für das neue Geschlecht der Freien, Starken und Schönen ist frei (...) Nie wird das Proletariat

364 Ernst Wurm, Wiener Bildhauerkunst (zit. Anm.290), S. 301.

365 Wilhelm Ellenbogen, Richard Wagner und das Proletariat, in: Der Kampf 6, 1913, S. 383.

seinen Aufstieg herrlicher, strahlender und herzbezwingender verklärt hören und sehen als hier.“³⁶⁶

Wenngleich Siegfrieds Gestalt kein markantes NS-Spezifikum aufweist, erklärt das ihm zugrunde liegende heroische Menschenbild vom starken und gesunden Mann die mögliche Indienstnahme dieser Skulptur für die NS-Kunstproduktion.

3.1.1 „Das Gesunde ist heroischer Befehl“ ³⁶⁷ Disziplinierte Form als disziplinierende Form

„Der Rassegedanke erstrebt die Volksgesundheit, Rassereinheit und Artewigkeit des Deutschen Volkes. Besser als Worte vermag bildende Kunst, ihn zu verbreiten und einzuprägen.“³⁶⁸

Tatsächlich speist sich die Vorstellung vom rassistischen Ideal der Nationalsozialisten bis heute vor allem aus künstlerischen Produkten und weniger durch schriftliche Dokumente des NS-Staates.³⁶⁹

„Die Rassenwissenschaft“ schrieb Willrich (Kunstbeauftragter der NSDAP)- „tut längst ihr Möglichstes, um mit Hilfe des Wortes und der fotografischen Abbildung das Urteil (..) zu schulen (..). Aber weder das Wort noch die Fotografie wird imstande sein, zugleich klarste Vorstellungen und begeisterte Anteilnahme zu erwecken. Das gelingt nur der bildenden Kunst.“³⁷⁰

Dass die bildende Kunst exaktere Vorstellungen von der Rassenreinheit als die Fotografie vermitteln kann, eröffnet neben dem Aspekt, dass die Skulptur als rassistisches Vorbild zu wirken habe, einen zweiten Funktionszusammenhang plastischer Produktion im NS: Die Negation der Wirklichkeit.

Die Machthaber formulieren, dass das Zielbild des „Rassereinen“ nicht danach bestimmt werden kann, wie die Deutschen damals wirklich aussahen, sondern wie sie auszusehen hatten.

„Der Heroismus erhebt sich leidenschaftlich als kommender Gestalter und Führer politischer Schicksale. Es ist Aufgabe der Kunst, Ausdruck dieses Zeitgeistes zu sein. Blut und Rasse werden wieder zur Quelle der künstlerischen Intuition. Es ist die Aufgabe der Regierung

366 Ebenda.

367 Adolf Hitler, Mein Kampf, München 1932, S. 137.

368 Wolfgang Willrich, Säuberung des Kunsttempel, S. 144–150, zit. nach: Mittig, Funkkolleg (zit. Anm.277), S. 47.

369 Ebenda, S. 47.

370 Ebenda.

dafür zu sorgen, dass gerade in einer Zeit beschränkter politischer Macht der innere Lebenswert und der Lebenswille der Nation einen umso gewaltigeren Ausdruck findet.“³⁷¹

Diesem Leitbild vom heroischen, gesunden und starken Mann zu entsprechen, fühlten sich auch die genannten österreichischen Bildhauer in ihren Arbeiten verpflichtet.

Körperlich vollkommen durchtrainierte, mehrheitlich nackte Männer, eingespannt in einen Körperpanzer, mit „arisch-deutschem“, kantigem Schädel, mit zeitgemäßem Kurzhaarschnitt und trotzigem Gesichtsausdruck werden modelliert.

Titel wie „Sieger“, „Wehrhaft“, „Kampfbereit“, „Wehr und Arbeit“, „der Deutsche Sieg“ weisen unmissverständlich auf die Rolle der Männer als Kämpfer, Sieger und Helden hin.

Männlichkeit, und das bedeutete Aufrichtigkeit, Treue, Pflichtgehorsam, Mut und Zucht, wurde zum bestimmenden Prinzip des „neuen“ Körperbildes. Der Wertbestimmung des Faschismus gemäß setzte es sich nicht über den Verstand und rationales Erkennen, sondern über ein von gesunden Körpern bestimmtes, instinktives, durch den deutschen Charakter und die reine Rasse festgelegtes, „inneres“ Verstehen durch, das mit dem „äußeren“ Akt des symbolischen Begreifens unmittelbar verknüpft ist.³⁷²

Dergestaltige Skulpturen erboten sich dafür als geeignete Projektionsflächen faschistischer Wesensbestimmung.

Der verwendete Formenkanon lässt Körper entstehen die, eingespannt in ihren Körperpanzer, Spontanes, Sinnliches und Individuelles negieren. Die Körper erstarren zu Maschinen. Die Sinne werden zu bloßen Überwachungs- und Kontrollorganen.

Der Faschismus hat den gesellschaftlichen Druck auf den Einzelnen bis an die Grenzen der Leistungsfähigkeit und physischen Erträglichkeit gesteigert. Das „Sich-Zusammennehmen“ führte zu einer permanenten Spannung. Sie kann aus der Körpererfahrung durch Produktionsdruck und der abverlangten Arbeitsleistung in Fabrik und Wehrverband resultieren.

371 Adolf Hitler, aus: Rede zum Ermächtigungsgesetz, April 1933, zit. nach Siegfried Kaltenecker, Körpererfahrung und Sinnlichkeit im Faschismus, Diplomarbeit, Wien 1989, S. 20.

372 Ebenda, S. 34.

In der Volksgemeinschaft hat das Individuum keine Bedeutung mehr. Das jeweilige physische und psychische Selbst wird im Typus des willenskräftigen und gedankenlosen Kämpfers ausgelöscht.

Die Darstellung eines neuen Menschentyps wird proklamiert. Doch nicht im individuellen Helden, sondern im Typus, in der Dimension des Allgemeinen, der Bündelung der ideellen Werte und unter Ausschluss der individuellen Befangenheit und Schwäche findet sie ihren künstlerischen Ausdruck.

Zur Darstellung gelangt kein Schönheitsideal, sondern ein Wesensideal.

„Wir leben nicht mehr im Zeitalter der Bildung, der Kultur, der Humanität und des reinen Geistes, sondern unter der Notwendigkeit des Kampfes, der politischen Wirklichkeitsgestaltung, des Soldatentums, der völkischen Zucht, der völkischen Ehre und Zukunft, es wird von dem Menschen diese Zeitalters darum nicht die idealistische, sondern die heroische Haltung als Lebensaufgabe und Lebensnotwendigkeit gefordert.“³⁷³

Die männlichen Körperbilder, bar jeder natürlichen Bewegung, individueller Mimik und Sinnlichkeit konnten folgernd einen Beitrag leisten, der eigenen persönlichen Körpererfahrung keine Bedeutung mehr zuzumessen.

Die Empfindung eines eigenen, angespannten, erschöpften oder auch unbefriedigten Körpers kann durch die Irrationalität des höheren Prinzips verdrängt werden.

Der Körper selbst, in seinen erstarrten Bewegungen und in seinem bloßen Dasein, hat nur noch als Medium für den „wahren Charakter“ Bedeutung.

Insbesondere in der Kunstinterpretation ist die Hervorhebung von einer Einheit zwischen Leib und Seele in der Skulptur allgemeinverbindlich:

„Denn hier (in der Skulptur, Anm. Verfasserin) ist das Leibliche Ausdruck des Seelischen, und die innere Größe verlangt äußere Ausdehnung, um einem solchen körperlich und geistig imponierenden Mannestum Ausdruck zu geben.“³⁷⁴

Ein Widerspruch tut sich auf. Zum einen werden Körper und Seele als Einheit hervorgehoben, zum anderen wird der Körper nicht als geschichtlicher Vorgang, sondern als ein den übrigen Rohstoffen gleichgestellter Apparat begriffen und behandelt und somit die Trennung von Leib und Seele aufrechterhalten.

373 Ernst Kriek, in: Volk im Werden, Heft 3, 1933, zit. nach: Herbert Marcuse, Der Kampf gegen Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung, in: Herbert Marcuse, Kultur und Gesellschaft Bd. 1, Frankfurt a. M. 1965, S. 41.

374 Rittich Werner, Symbole der Zeit, in: KiDR 1940/4, S. 101.

Folgernd konnte der „Mythos von der Freiheit der Seele dazu benutzt werden, um Elend, Martyrium und Knechtschaft des Leibes zu entschuldigen.“³⁷⁵

*„Wir müssen das Volk heben, emporheben, mit uns heben.(...) Genauso, wie wir die Seele mit Nahrung versehen, müssen wir auch den Körper stählen.“*³⁷⁶

Gerade durch die „ästhetische Materialisierung“ der Körper konnte der Rekurs auf den Wert der Seele vollzogen werden, der letztlich nichts anderem diene, als dem Bestreben „alle „äußeren“ Gegensätze schnell zu irgendeiner „inneren“ Einheit zu versöhnen.“³⁷⁷

Dem Betrachter offeriert sich ein überhöhtes, unerreichbar weit entferntes Bild eines Mannes. Hans Mittig³⁷⁸ verweist darauf, dass die oft benannte Unterdrückungswirkung derartiger Skulpturen nicht geradewegs aus ihrer Aggressivität abgeleitet werden kann, denn diese bedroht vordergründig nicht den Betrachter, nicht den „Volksgenossen“.

„Der Konflikt zwischen appellierendem Vorbildcharakter und Unerreichbarkeit erzeugte aber nicht nur Gefühle der Unsicherheit und Unterlegenheit. Die eigene Mangelhaftigkeit wird zur Triebkraft der Unterwerfung. Man verhält sich unterwürfig zur idealisierten moralischen Autorität, zu der man sich selber rechnet, steht aber zugleich auf dem Sprung, den, der nicht zu dieser gehört, den man glaubt für unter einem stehend ansehen zu dürfen, unter allerhand Vorwänden zu verdammen.“³⁷⁹

Um erfolgreich unterwerfen zu können, muss dem Unterworfenen ein „Ersatz“ geboten werden: „Hohe Seele“, „reiner Charakter“, „kämpferische Bereitschaft“, „rassische Verantwortung“, „blutiges Opfer“ sind die Werte, die „unmittelbar“ erfahren werden sollen.

Das Menschenbild, das diesen Skulpturen zugrunde liegt, erklärt die Wehrkraft, das Schicksal und die damit zusammenhängenden Unterwerfung unter die führende Autorität zur bestimmenden Maxime.

„Man kann das Schicksal philosophisch als „Naturgesetz“ oder als „Los des

375 Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: Marcuse, Kultur und Gesellschaft (zit. Anm.274), S. 77.

376 Hanns Johst, Rede zur Kundgebung des deutschen Schrifttums, in: Völkischer Beobachter 1936.

377 Herbert Marcuse, Affirmativer Charakter der Kultur (zit. Anm.274), S. 80.

378 Hans Mittig, Funkkolleg (zit. Anm.277), S. 39.

379 Theodor W. Adorno, Vorurteil und Charakter, in: Theodor W. Adorno, Soziologische Schriften II, Bd. 9.2., S. 368, zit. nach: Mittig, Funkkolleg (zit. Anm.277), S. 40.

Menschen“, religiös als „Willen des Herrn“ oder moralisch als „Pflicht“ rationalisieren – für den autoritären Charakter ist es stets eine höhere Macht außerhalb des einzelnen Menschen, der sich jeder nur unterwerfen kann.“³⁸⁰

Siegfried Kaltenecker bringt die Konsequenz eines derartigen Menschenbildes wie folgt auf den Punkt.

„(...) so wie der Mann unter dem Stern des großen Helden nur noch Kämpfer ist, und löscht auch die letzten Freiräume an Sexualität, Lust und Sinnlichkeit vollkommen aus. So scheint sich der Tod als einzige Lösungsmöglichkeit für die Lebenskonflikte anzubieten. Das Dasein ist nur noch Kampf, sein ideologischer Schluss ist der Untergang. Das, was in der Kunst, auf der Bühne, als Ideal vorgestellt wird, vollzieht sich gleichzeitig in der blutigen Wirklichkeit des Schlachtfeldes. Politik und Kunst scheinen am Ende tatsächlich ineinander aufgegangen zu sein.“³⁸¹

3.1.2 Zur Frage der Kontinuität

„Zum Ruhme sei dir Dank“ – Den Lebenden die Toten

Stereotype wie „Männlichkeit“, „Treue“, „Helden- und Opfertum“ in Gestalt idealisierter Einzelkämpfer kannte das Publikum bereits vor 1938.

Die mit dem Ersten Weltkrieg zahlreich entstandenen Kriegerdenkmäler nutzten unterschiedliche Interessengruppen als Projektionsfläche soldatischer Tugenden.³⁸²

In der Absicht, die „Erinnerung an die Kriegstoten der Nachwelt zu überliefern“, wurde vom „K. k. Gewerbeförderungsamt“ und der Kunstgewerbeschule des „K. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ bereits 1915 ein Entwurfskatalog als Leitlinie und „Musterbuch“ künftiger Kriegerdenkmäler zusammengestellt.³⁸³

Bildhauer wie Franz Barwig, Anton Hanak, Michael Powolny u. a. entwarfen samt ihren Schülern Soldatengräber und Kriegerdenkmäler.

380 Erich Fromm, Die Furcht vor der Freiheit, Frankfurt-Berlin 1983, S. 150.

381 Kaltenecker, Körpererfahrung und Sinnlichkeit im Faschismus (zit. Anm.371), S. 38.

382 Joachim Giller, Hubert Mader, Christina Seidl, Wo sind sie geblieben...? Kriegerdenkmäler und Gefallenenehrung in Österreich, Wien 1992, S. 71 ff.

383 K. k. Gewerbeförderungsamt (Hg.), „Soldatengräber und Kriegsdenkmale“. 130 Entwürfe in 213 Bildern mit beschreibendem Text – Erläuterung des Charakters jedes Entwurfes, der Umgebung, zu der er gestimmt ist, sowie Angaben über Material, Maße, Preisberechnungen, Wien 1915.

Giller, Mader, Seidl beschreiben diese Entwürfe als Prototypen des 19. Jahrhunderts, als Pyramiden, Pyramidenstümpfe, reliefierte Obelisken, Bildstockformen mit militärischen Emblemen oder figuralen Reliefs sowie Soldaten- und Reiterfiguren.³⁸⁴

Ähnliches zeigt der im Februar 1915 ausgeschriebene Wettbewerb für Kriegerdenkmäler beim „K. k. Ministerium für Kultus und Unterricht“, den zahlreiche Bildhauer³⁸⁵ zum Anlass nahmen, sich dieser Thematik zuzuwenden.

Wettbewerb und „Musterbuch“ kam die Aufgabe zu, *„künstlerischer und praktischer Ratgeber für die Schaffung von Soldatengräbern und Kriegsdenkmälern“*³⁸⁶ zu sein.

Folglich besaßen die prämierten Entwürfe sowohl inhaltlichen als auch formalen Vorbildcharakter.

Bei den prämierten Entwürfen dominierten als figurative Darstellung das Bild eines heldenhaften Einzelkämpfers und eine Heroisierung des Kriegstodes.

Franz Seifert schuf mit seinem Entwurf **„Donau“** [Abb. 36a] für ein Kriegerdenkmal auf dem Bisamberg in Wien ein Symbol des Sieges und Triumphes.

Auf einem dreistufigen Unterbau, der mit felsigem Terrain verwachsen scheint, erhebt sich ein Pfeiler. Die Mittelachse des Pfeilerfundaments bilden an drei Seiten für die Aufstellung von Skulpturen gedachte Postamente. Auf den seitlichen Postamenten sind Adler zu sehen. Das an der Vorderseite mit der dritten Sockelstufe abschließende Postament zeigt einen Reiter, der *„als Wahrzeichen der Unbesiegbarkeit wie im Gebet sein Schwert mit beiden Händen emporhält“*³⁸⁷.

An den abgeschrägten Ecken des Pfeilerabschlusses stehen Nikestatuen. Zu oberst liegt auf einem Kissen die Kaiserkrone. Mit einer Gesamthöhe von

384 Giller, *Wo sind sie geblieben..?* (zit. Anm.146), S. 62.

385 Gemäß den Teilnahmebedingungen wurden alle Kunstsparten zugelassen. Unter anderen beteiligten sich aus Wien: Josef Müllner, Franz Seifert, Ferdinand Opitz, Wilhelm Hejda. *Kriegsdenkmäler. Die beim Wettbewerb des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht durch Preise oder ehrenden Anerkennung ausgezeichneten Entwürfe. Neunzig Bilder und Pläne mit erklärendem Text und einer Einleitung*, Wien 1916.

386 *Kriegsdenkmäler*, Ebenda, S. 3.

387 Seifert Franz, Text zum Entwurf, in: *Kriegsdenkmäler* (zit. Anm.385), S. 15.

60 Metern sollte das Denkmal „*weit über das Land blickend, auch den Donaustrom beherrschen.*“³⁸⁸ Allein die Figur des Reiters, für Bronze gedacht, sollte die Ausmaße von 9 Metern erhalten.

Der nackte Reiter, hoch zu Ross mit erhobenem Schwert, in angespannter Haltung, flankiert von wachsamen Adlern, signalisiert Herrschafts- und Siegesbereitschaft.

In Müllners „**Sieger**“ und Hofners „**Deutschem Sieg**“³⁸⁹ finden wir fünfundzwanzig Jahre später die gleiche Thematik fortgesetzt. Die nackte Kriegergestalt, die konkret historisch-soziale Bezüge vermissen lässt, wird so zur allgemeinen Projektionsfläche soldatischer Tugenden wie Tapferkeit, Mut und Wehrhaftigkeit.

Allein mit der Inschrift „Weltkrieg 1914–1916“ verweist Seifert auf das Ereignis, das ihn dazu veranlasste, eine allgemeingültige Kriegsverherrlichung zu gestalten.

Kämpfte Seiferts „Reiter“ noch für „Krone, Kaiser und Vaterland“ (visualisiert durch die Krone), zogen Müllners und Hofners „Reiter“ für „Führer, Volk und Vaterland“ in den Krieg.

Auch Josef Müllner erinnert in seinem Entwurf für eben diesen Wettbewerb mit einer „**Weihstätte der gefallenen Helden**“ [Abb. 28a] nicht an Kriegstote, sondern an deutsches Opfer- und Heldentum (Für sein Konzept erhielt er den höchst dotierten Preis von 8000 Kronen.)

Der Modellentwurf wurde sehr detailliert ausgeführt.

Müllner plante einen architektonischen Ehrenhain „*in der friedvollen Stille der Natur sich erhebend.*“³⁹⁰ In der Mitte der aus zwei Mauerringen mit Relieffpilern bestehenden Ehrenstätte liegt der durch Tücke besiegte, tote Held, „*ein gefallener Siegfried*“.³⁹¹

Dieser germanische Sagenheld hält in den über der Brust verschränkten Händen den Knauf eines Schwerts. Ein Gebinde aus Eichenlaub liegt auf seinem Körper. Der Held ruht auf einem sarkophagähnlichen Unterbau, der

388 Ebenda.

389 Siehe dazu: S. 104 u. 107 f.

390 Josef Müllner, Text zum Entwurf, in: Kriegsdenkmal (zit. Anm.385), S. 10.

391 Ebenda.

durch Halbreliedarstellungen gegliedert wird. Zwei schlafende Löwen liegen am Kopf- und Fußende.

„An den Trägern (Säulen) sind 10 Reliefs angebracht: der schwertumgürtete Mann – das abschiednehmende Weib – der seine Scholle verteidigende Hirte – der Ritter, die bewaffnete Macht – der Jüngling am Steuer – der alte, das Feld bebauenden Landmann – der Gedanke an Gott – die das Banner entrollende Wacht – der jugendliche Bogenschütze. Alle vereint sollen zeigen: das ganze Volk zur großen Tat gerüstet.“³⁹²

Über den Reliefpfeilern thronen majestätische Adler, die Ehrenkränze in ihren Krallen halten.

Im Unterschied zu Seifert stellt Müllner nicht einen kämpfenden und siegenden sondern einen toten Soldaten in den Mittelpunkt seiner Denkmalkonzeption.

Obwohl Müllner den Krieger in seiner Aufbahrung als Toten charakterisiert, bezeichnet er ihn als „Schlafenden Siegfried“. Der längs vor sich ausgestreckte, entspannte Körper mit seinen geschlossenen Augen und einem leicht angedeuteten Lächeln um die Mundwinkel kommt dieser Absicht formal nach, so als ob die Gefallenen weiterleben würden.

Die idealisierte Nacktheit, Körperhaltung, Gesichtsausdruck sowie Schwert und Eichenkranz als Attribute verklären und überhöhen den Kriegstod zum Heldentod.

Auch in seinen Figurenreliefs am Sockel stellt Müllner der grausamen Realität des Krieges die Zeitlosigkeit des Heldentums gegenüber. Nackte Kämpfer mit Schwertern und Schildern erinnern an antike Helden und entsprechen nicht im Entferntesten zeitgemäßer Kriegsführung.

Der Krieg sollte als Kampf von Mann gegen Mann begriffen werden, wobei soldatische Tugenden wie Mut, Tapferkeit und Einsatz entscheidend waren. Im Krieg zu bestehen, hieß gleichsam die höchste Mannestugend zu erlangen.

Indem Müllner von „Siegfried“ spricht, avancieren die mythologischen Kämpfer zu Prototypen deutscher Vaterlandsverteidigung.

Dass „Siegfried“ zum überzeitlichen Symbolträger deutscher Opferbereitschaft und Heldentums wurde, zeigt die Geschichte des 1923 errichteten **„Heldendenkmals in der Aula der Universität Wien“** [Abb. 28b] von Josef Müllner.

392 Ebenda.

Mit der Inschrift *„Errichtet von der Deutschen Studentenschaft und ihren Lehrern“*³⁹³ wurde dieses Denkmal 1923 feierlich enthüllt.

*„Um halb sieben erfolgte der Einzug des Akademischen Senats und des Professorenkollegiums. Die Spitze des Zuges bildete eine Gruppe nationalsozialistischer Studenten mit Stahlhelmen...“*³⁹⁴

Der Plan zur Errichtung eines „Heldendenkmals“ geht auf einen Beschluss des Akademischen Senats aus dem Jahr 1914 zurück.³⁹⁵

Erst als die „Deutsche Studentenschaft“, eine deutsch-nationale und antisemitische Hochschulverbindung³⁹⁶, einen wesentlichen finanziellen Beitrag leistete, konnte das Projekt umgesetzt werden. Der Senat beschloss im Mai 1923 *„die Erwerbung und Aufstellung des Müllner’schen Denkmals (Kopf des Siegfried)“*³⁹⁷. Im überdimensionierten „Heldenkopf“ realisierte Müllner einen Teil des Entwurfs **„der Weihestätte gefallener Helden“**. (Vgl. Abb. 28a)

Mit dem „Siegfried-Kopf“, Symbol für den deutschen Helden, kommt Müllner den deutsch-nationalen Anliegen der Studentenverbindung entgegen.

*„Unsere Aufgabe ist es, die deutsche Seele von ihrem Untergang zu retten und zu gesunden... Einen Denkstein haben wir unseren Toten gesetzt, ihnen zur Ehre, uns zum Wegweiser. So hart wie dieser Stein war ihr Mut und ihre Kraft und soll auch unsere wieder werden, ‚Ehre, Freiheit, Vaterland‘ geben wir ihnen als Wahlspruch mit.“*³⁹⁸

Gewidmet *„Den in Ehren gefallenen Helden unserer Universität“*³⁹⁹ benennt das Denkmal, aber auch die Totenrede, welcher Helden gedacht werden sollte – der deutschen. Gleichzeitig kompensierte der übermenschlich große Kopf mit seinen entspannten, ebenmäßigen Gesichtszügen die realen Erfahrungen der Massenvernichtung durch eine Heroisierung des Kriegstodes.

393 Josef Müllner, „Heldendenkmal“, Aula der Universität Wien, Sockelinschrift.

394 Deutsche Hochschul-Zeitung vom 1. 12. 1923, S. 10, zit nach: Ulrike Davy, Thomas Vasek, Der „Siegfried-Kopf“. Eine Auseinandersetzung um ein Denkmal in der Universität Wien. Dokumentation im Auftrag des Akademischen Senats der Universität Wien, Wien 1991, S. 13.

395 Verwaltungsakten des Akademischen Senats der Universität Wien, Aktenfaszikel Gefallenendenkmal, Universitätsarchiv, zit. nach: Davy, „Siegfried-Kopf“ (zit. Anm.394), S. 10.

396 Davy, „Siegfried-Kopf“ (zit. Anm.394), S. 14 ff.

397 Ebenda, S. 11.

398 Totengedenkrede anlässlich der Enthüllung des Denkmals von einem Vertreter der deutschvölkischen Studenten (Flügel innerhalb der „Deutschen Studentenschaft“), zit. nach: Davy, „Siegfried-Kopf“ (zit. Anm.394), S. 13 f.

399 Sockelinschrift (zit. Anm.394).

„Die politische Sinnggebung des Soldatentodes rückte in den Hintergrund und an ihre Stelle traten die (zeitlosen) Darstellungen soldatischer Tugenden als vom konkreten Ausgang des Krieges unabhängige Werte.“⁴⁰⁰

Folgerichtig verwundert die Anerkennung des Werkes durch die nationalsozialistische Presse wenig:

*„Breiter, größer und wuchtiger ist das Schaffen des Akademieprofessors Josef Müllner. Als richtiger Bildhauer denkt er in Stoffen und seine Plastiken sind von einer wahrhaft deutschen Kraft und Erhabenheit. So sei unter den vielen Werken des Meisters nur das Siegfriedhaupt des Heldenmals in der Aula der Wiener Universität erwähnt. Gerade der Bildhauer, der mit seinen Werken mitten unter das Volk tritt, vermag durch die Größe seines Bekenntnisses der Kunst und der Gemeinschaft die höchsten Dienste zu leisten.“*⁴⁰¹

Über die nachhaltige Symbolträchtigkeit dieses Denkmals gibt die erst 1990 heftig geführte Auseinandersetzung um das „Heldendenkmal“ aktuellen Aufschluss.⁴⁰²

Schon im Sommer 1990 beschloss der Akademische Senat der Universität Wien, den "Siegfriedskopf" aus der Aula zu versetzen. Das Bundesdenkmalamt legte sich dagegen quer. Durch die darauf folgenden öffentlichen Konflikte wurde dieses Projekt aufgeschoben. Schließlich entschloss sich das Rektorat der Universität Wien, die Versetzung des Denkmals von der Aula in den Arkadenhof zu veranlassen und die künstlerische Umgestaltung des Denkmals in Auftrag zu geben. Das Projekt wurde im Jahr 2006 realisiert. (**Abb. 28b/1**)

Das Kunstobjekt besteht aus mehreren Glasebenen und Einheiten. Der äußere Kubus ist Träger eines zeitgeschichtlichen Textes, der autobiografischen Erinnerung der jüdischen Germanistin, Pädagogin und Schriftstellerin Minna Lachs aus den ausgehenden 1920er Jahren. Im inneren Teil des Glaskubus

400 Giller, *Wo sind sie geblieben..?* (zit. Anm.146), S. 74.

401 Heinrich von Bohn, *Deutsche Kunst im deutschen Österreich*, in: *Der getreue Eckart*, Die Ostmark ist heimgekehrt, 15. Jg., 7. Heft, April 1938, o. S.

402 Der Akademische Senat der Universität Wien löste im Juli 1990 mit dem Beschluss, das Heldendenkmal auf Grund seiner „historischen Altlasten“ mit einer erklärenden Tafel zu versehen, in den Arkadenhof der Universität zu versetzen und anstelle dessen zwei Gedenktafeln mit der Inschrift „Gegen Krieg und Gewalt – Im Gedenken an die Opfer“; „Für die Freiheit der Wissenschaft und die Achtung der Menschenrechte! Für ein demokratisches und unabhängiges Österreich!“ anzubringen, einen heftigen Denkmalstreit aus. Befürworter und Gegner der Denkmalsversetzung trugen den Streit via Medien öffentlich aus. Vgl. Davy, „Siegfried-Kopf“ (zit. Anm.394).

befinden sich weitere Glasflächen mit Texten und Fotografien, die unterschiedliche Standpunkte zur Thematik vertreten. In ihrer Gesamtheit stellen die Texte einen Teil der Dokumentation über die Geschichte des Denkmals dar. Das ursprüngliche Denkmal wurde in seine skulpturalen Bestandteile Plinthe, Sockel und Kopf zerlegt und die isolierten Einzelteile einem jeweiligen "Glasraum" zugeordnet.⁴⁰³

Der Entwurf für die „Weihestätte der gefallenen Helden“ und der „Siegfriedkopf“ sind neben anderen Beispielen⁴⁰⁴ auch ein Beleg dafür, dass bereits lange vor den Nationalsozialisten Teile des Nibelungenlieds von verschiedenen politischen Lagern propagandistisch verwertet wurden. Thomas Pulle⁴⁰⁵ verweist auf die Ausschächtung des Nationalepos noch in der deutschen Kaiserzeit. Für die Zeit um den Ersten Weltkrieg konstatiert er einen Höhepunkt der ideologischen Ausbeutung dieser literarischen Vorlage. Begriffe wie „Nibelungentreue“ (geprägt vom Reichskanzler Bernhard von Bülow), die das deutsche Kaiserreich mit Österreich-Ungarn verbinden sollten, kamen auf. Die „Siegfriedlinie“ markierte einen Frontabschnitt im Ersten Weltkrieg und der „Hagenangriff“ bezeichnete den letzten deutschen Durchbruchversuch an der Westfront.⁴⁰⁶

Dass der nationale Mythos nicht nur vom konservativen Lager politisch instrumentalisiert wurde, sondern auch von sozialistischer Seite propagandistische Indienstnahme erfolgte, wurde an anderer Stelle bereits angesprochen.⁴⁰⁷

Opitz und Seifert konnten also 1940 in ihren Arbeiten „Siegfried“ und „Jung

⁴⁰³ Vgl. Homepage der Universität Wien <http://www.univie.ac.at/universitaet/forum-zeitgeschichte/projekte/siegfriedskopf/>

⁴⁰⁴ So zum Beispiel das Nibelungentor von Ferdinand Opitz. Thomas Pulle, Der Mythos der Nibelungen. Die propagandistische Verwertung eines Epos, in: Kunst und Diktatur (zit. Anm.23), S. 520 ff.

Ein frühes Beispiel ist Franz Metzners monumentaler Votivparkbrunnen (1904), der über das Entwurfstadium nicht hinaus kam. Als Thema wurden Teile des Nibelungenlieds, „das Symbol der Treue zum Lehensherrn“, vom Stadtrat 1902 beschlossen, vorgegeben. Maria Pötzi-Malikova, Franz Metzner und die Wiener Sezession, in: Alte und moderne Kunst, Jg. 21, 1976, Heft 148/149, S. 36.

⁴⁰⁵ Pulle, Der Mythos der Nibelungen (zit. Anm.404), S. 521 ff.

⁴⁰⁶ Ebenda, S. 521.

⁴⁰⁷ Siehe dazu: S. 160

Siegfried“⁴⁰⁸ auf thematisch bereits Bekanntes zurückgreifen.

Bereits Pulle⁴⁰⁹ weist darauf hin, dass die Verwertung von Teilen des Nibelungenlieds als politische Metapher wie auch das Herausheben der vermeintlich heldischen Tugenden als Mittel zur Volkserziehung keine Erfindung der Nationalsozialisten waren.

Kontinuitätsaspekte tun sich auch bei Drobils „**Kriegerdenkmal für Ried im Innkreis**“ [Abb. 33a] (1934) auf.

Das Motiv eines nackten, jungen Leichnams, aufgebahrt auf einem sarkophagähnlichen Unterbau, ist dem Beispiel Müllners ähnlich.

An den Soldatentod erinnert die Figur selbst nicht. Die Erinnerung an den Krieg geht aus der Inschrift (1914–1918) und aus dem Aufstellungskontext hervor. Konkrete historische Bezüge wie Helm, Waffe oder Uniform spart der Bildhauer aus. Selbst, dass es sich hier um die Darstellung eines Toten handelt, klärt nicht die Figur, sondern das Aufbahrungsmotiv, welches an christliche Motive anknüpft.⁴¹⁰

Drobil strapaziert hier das Bild eines idealisierten, zeitlosen jungen Menschen. Eben diese verallgemeinernde, zeitlose Idealisierung und Typisierung lässt die Figur zum Symbolträger verschiedenster Wertvorstellungen werden, woran auch die nationalsozialistische Kunstrezeption problemlos anknüpfen konnte.

„Ein Kriegerdenkmal, das einen nackten Jüngling darstellt, ist etwas Unerhörtes, aber man kommt nicht los von dieser Gestalt, bei der jeder der durch den Tod gelösten Muskel durchschauert erscheint von unsäglichem Leid.“⁴¹¹

„Vor ihm (Drobil, Anm. d. Verf.) standen viel mehr schlechte als gute Beispiele. Soldaten in Sturmhelmen und mit den Waffen in der Hand, niedersinkende und Arme aufwerfende Krieger und Machwerke im Sinne schlechter Grabdenkmäler. Drobil sah nicht die Uniform eines Kriegers vom soundsovielten Regiment, er sah auch nicht die Verherrlichung der Waffen am pflichtgetreuen Helden, er griff darüber hinaus, er idealisierte den Körper eines jungen Menschen, der ohne Verzerrungen, gleichsam ohne Schmerz und ohne Hass, ohne

408 Siehe dazu: 116 f.

409 Pulle, Der Mythos der Nibelungen (zit. Anm.404), S. 521.

410 Die Darstellung eines liegenden, aufgebahrten Leichnams weist in die Tradition der Christus-Ikonographie zurück. Die an der Predella von Altären häufig vorkommende Grablegung Christi lässt sich von Holbeins totem Christus bis zu Max Klinger verfolgen.

411 Westermann Monatshefte, Illustrierte deutsche Zeitschrift, Okt. 1937, Bd. 1, Heft 974, 82. Jg. Berlin 1937, S. 95.

*Begeisterung und ohne Anklage da liegt. Um ihn ist kein Donner des Zornes. Es ist ein ergreifendes Bild des toten Dulders, wie das Bild des Erlösers im Grabe.*⁴¹²

*„Wir denken da auch an das eindruckstarke Ehrenmal, das Drobil für die Stadt Ried im Innkreis geschaffen hat. Da liegt die Marmorgestalt eines Jünglings, die Augen sind geschlossen, aber es scheint nicht der Tod zu sein, der sie geschlossen hat. Es ist die edle Verklärung des Traumes, der aus der erfüllten Pflicht steigt und aus dem Glauben an Segen, der aus rechtem Tun keimt.“*⁴¹³

*„Sie (Die Meisterpreisausstellung im Künstlerhaus, Anm. der Verf.) zeigt uns das Heldendenkmal von Ried (...), den ruhenden Körper eines gefallenen Kämpfers, auf dessen Gesicht noch der Glanz des hohen Opfers liegt, nicht der Schatten des Todes.“*⁴¹⁴

Drobils „Jüngling“ aus dem Kriegerdenkmal, 1934 entstanden, 1937 auf der GDK in München, 1942 in der Zeitschrift KiDR mittels Abbildung einem breiten Publikum vorgestellt⁴¹⁵, gleichsam als „Leidender“, „Duldender“, „Pflichterfüller“ und als „Kämpfer“ bezeichnet, fungiert auf Grund idealisierter und verklärter Gestaltungsmodi als zeitloser Symbolträger von außen an ihn herangetragenener Wertvorstellungen.

Unmittelbarere Berührungspunkte zum NS-Männerbild ergeben sich, betrachtet man Wilhlem Gössers **„27er Regimentsdenkmal“** [Abb. 36] (1932) auf dem Grazer Schlossberg.⁴¹⁶

Die Eigenschaften *„furchtlos und treu“*, so die Inschrift des Denkmals, fanden in der Darstellung eines nackten, muskulösen Mannes bei angespannter Gestik mit starrem, auf ein bestimmtes Ziel orientiertem Blick, seine plastische Entsprechung. Mit angespanntem Blick und griffbarem Schwert in der Linken, Elemente die einen imaginären Feind nahe legen, und der Garbe in der Rechten, als Beweis seiner Heimattreue, greift dieses Kriegerdenkmal präziser als oben genanntes Beispiel späteren nationalsozialistischen Vorstellungen allgemeiner Wehr- und Kampfbereitschaft vor.

Dass nicht jedes Kriegerdenkmal für den Ersten Weltkrieg apriori faschistischer Propaganda entgegenkam, zeigen andere Beispiele.

In der Zwischenkriegszeit wurden Kriegerdenkmäler von verschiedenen

412 Karl Hareiter, Der Bildhauer Michael Drobil, in: Der getreue Eckart, Monatsschrift für das deutsche Haus, 15. Jg., Heft 1, Oktober 1937–März 1938, S. 205.

413 Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe), 1. Mai 1942, S. 8.

414 Die Meisterpreisträger 1942 „Drobil“ (zit. Anm.206), Abb. 1, o. S.

415 Wurm, Wiener Bildhauerkunst (zit. Anm.290), S. 303.

416 Grassegger Fritz, Kerngesunder Realismus. Die politischen Denkmäler des steirischen Bildhauers Wilhelm Gösser, in: Kunst und Diktatur (zit. Anm.23), S. 350 ff.

Interessensgruppen⁴¹⁷ zahlreich in Auftrag gegeben. Jede Gemeinde sollte ihrer „Gefallenen“ gedenken.

Das bevorzugteste Figurenmotiv war die Soldatenfigur. Das Bild vom uniformierten zeitgenössischen Soldaten überwog.

Heroische Vorstellungen vom soldatischen Einzelkämpfer als auch der trauernde uniformierte Kamerad, sehrwohl als Heldenverehrung und Kriegsverklärung angelegt, schienen aufgrund der historischen Gebundenheit der Figuren an den Ersten Weltkrieg samt seiner Ziele zur Propagierung ewig gültiger NS-Ideale weniger geeignet.

1942 schrieb Rittich⁴¹⁸, dass der Akt der idealste Bildträger sei,

„diesen Weg zum Symbol(-Idol) zu erleichtern. Denn der Akt ist zwar das natürliche Thema der Plastik, im Zeitalter der Materie und des Realistischen aber ist er, von der alltäglichen Umwelt her gesehen, ›irrealer‹ als der bekleidete Mensch“. Die Darstellung des Soldaten in zeitgenössischer Uniform sei zwar naturalistisch, so Rittich fortfahrend, aber „die Wahl des Aktes als des natürlichsten Eindrucks (...) zwingt den Künstler von selbst zu einer Gestaltgebung, die viele kämpferische Leistungen und Charaktere umfasst, die zwar vom Einzelfall ausgeht, aber ihrer umfassenden Kraft wegen überzeitliche Bedeutung hat.“

Rittich empfiehlt die Verwendung des Aktes als überzeitlichen Symbolträger, der den militanten Staat weit besser, da unangreifbar, verkörpert als die zeitgebundenen Soldatendarstellungen.

Beispiele nackter Kriegergestalten, wie Müllners „Gefallener Siegfried“, Drobils „Jüngling“, oder Gössers „Kämpfer“ konnten bereits vor der NS-Machtergreifung ein Menschenbild auf sich vereinen, in dessen Zentrum der allseits kämpferische und zum Sterben bereite Mann stand. Ohne gewichtige Modifikation konnten Bildhauer zwischen 1938 und 1945 an diese Tradition anknüpfen beziehungsweise diese fortsetzen.

Von einem anderen Zugang zu dieser Thematik zeugen nur wenige Denkmäler in Wien.

417 Als Auftraggeber agierten diverse Kameradschaftsbünde, Kriegsverbände und Heimatschutzvereine. Giller, *Wo sind sie geblieben..?* (zit. Anm.146), S. 74.

418 Werner Rittich, *GDK 1942*, S. 205 ff., zit. nach: Pollack, *Kriegerdenkmale* (zit. Anm.343), S. 62.

„Nie wieder Krieg!“

Helmut Scharf rechnet Anton Hanaks „**Schmerzensmutter**“ [Abb. 21g], Denkmal am Wiener Zentralfriedhof, 1925 von der Gemeinde Wien in Auftrag gegeben, den seltenen Beispielen demokratischer Gefallenenehrung zu.⁴¹⁹ Bereits über das Sujet der weiblichen Figur entzog sich Hanak der Aufgabe, Krieg über den männlichen Körper zu charakterisieren.

Eine fünf Meter hohe weibliche Gestalt, umhüllt von einem stark gefältelten Gewand, mit weit ausgebreiteten erhobenen Armen, bei nachdenklichem Gesichtsausdruck, tritt aus einem Reliefgrund, der gleichsam Klagemauer zu sein scheint, heraus. Die Figur zeigt sich dem Betrachter frontal.

Nicht den Soldatentod, sondern Schmerz und Trauer, die dieser Tod bei den Hinterbliebenen auslöste, stellt Hanak vor.

Erst die Inschrift „Nie wieder Krieg!“ bringt die Anklage beziehungsweise die Ablehnung kriegerischer Auseinandersetzung deutlich zum Tragen.

Es mag wohl die Nähe zum christlichen Motiv der Pieta⁴²⁰ gewesen sein, das den Vertreter der christlich-sozialen Seite vorerst dazu veranlasste, die Idee der trauernden Mutter gut zu heißen, wenngleich das von der Figur ausgedrückte Entsetzen und die Angst kritisiert wurden.⁴²¹ Kritik aus diesem politischen Lager kam erneut anlässlich der Enthüllung am 1. November 1925, da die ursprünglich geplante neutrale Unterlegung „pax“ durch „Nie wieder Krieg!“ ersetzt wurde.⁴²²

Obwohl aufgrund der Nähe zum Pietamotiv die Rezeption, dass der Soldatentod als Opfertod in irgendeiner Weise Sinn machte, auch bei Hanak mitschwingt, konnte dieses Denkmal weder Leitbild soldatischer Kampfes- und Wehrbereitschaft noch Kriegsverherrlichung sein.

419 Helmut Scharf, Kleine Kunstgeschichte des Deutschen Denkmals, Darmstadt 1984, S. 280.

420 Die christliche Pieta als Kriegerdenkmal war dem neunzehnten und dem beginnenden zwanzigsten Jahrhundert in Deutschland und Frankreich aber auch in Österreich durchaus geläufig. Die über ihren toten Sohn trauernde Mutter konnte vielschichtig interpretiert werden. Sie begegnet sowohl in den Krieg verherrlichenden Denkmälern als auch in kritischen Konzeptionen. Die Pieta avanciert zur „Gestaltungsaufgabe des 1. Weltkriegs“. Vgl. Schubert, 1981, S. 243, zit. nach: Schmitt-Wischmann Ursula, „Mutter und Kind“ in der Plastik, Heidelberg 1987, S. 79.

421 Wo sind sie geblieben ...? (zit. Anm.146), S. 89 f.

422 Ebenda.

Ein eindringlicheres Mahnmal, das den Krieg in seiner Grausamkeit und Unmenschlichkeit anklagt, stellte Josef Dobner 1928 in der Hagenbund-Ausstellung aus.⁴²³

Bereits der Titel „**Friedensdenkmal**“ [Abb. 38] signalisiert eine bis dahin unbekannte Sichtweise, gedenkt es nicht der „Krieger“ diverser Kriegerdenkmäler, sondern dem Frieden. Auch in der Gestaltung zeigt Dobner Ungewöhnliches.

Auf einem aufgebockten Holzpflock ist zu beiden Seiten je eine Hand aufgerichtet in einen Eisenring eingespannt. Ins Zentrum setzt der Künstler einen großen, stark stilisierten Kopf, der durch einen eisernen Halsreifen an den Holzbalken montiert ist. Der Holzpflock abstrahiert einen Körper. Kein ganzer, muskulöser, heiler Körper gelangt hier zur Darstellung, vielmehr erinnern die einzelnen, ausdrucksstarken Körperfragmente, alle aus Holz gearbeitet, an Bilder zerstückelter, vergänglicher Leiber (Der Faktor der Vergänglichkeit wird durch das Material unterstrichen.) Durch den kreuzartig angeordneten Holzpflock erscheint der Körper des Mannes wie in einen Panzer gezwängt, den Mächten der Gewalt und des Krieges hilflos ausgeliefert. Der expressive Gesichtsausdruck mit dem geöffneten Mund und nach oben gerichteten Augen, als würde er den Himmel anflehen, bringt die Anklage über das Leid und die Grausamkeit zum Ausdruck.

Befremdend ist, dass der Kopf dieser Skulptur unter dem Titel „Riesenschädel mit Blutspur“ 1994 in der Ausstellung „Kunst und Diktatur“ im Wiener Künstlerhaus im Rahmen faschistischer Kunstproduktion undatiert und ohne Zuschreibung ausgestellt wurde, und bereits 1988 als Vorbote faschistischer Ästhetik publiziert wurde.⁴²⁴

Dies mag am „klassifizierenden“ Formenvokabular, dessen sich Dobner bedient, liegen, obgleich die verwendeten Formen einen Gesamteindruck von Leid und Entsetzen entstehen lassen und sich einem nationalsozialistischen Männerbild eindeutig entziehen. (Man beachte die eingefallenen Wangen, den geöffneten Mund, die weit aufgerissenen, nach oben fliehenden Augen.) Unterstrichen wird dies auch durch die rote Farbe, die wie eine „Blutspur“, über

423 Josef Dobner, Mein bisheriger Lebenslauf, in: Bühne, Welt und Mode, Wochenbeilage der Wiener Neuesten Nachrichten, Nr. 146, 12. August 1928, S. 404.

424 Vera Vogelsberger, Der Körper als Monument, in: Zeitgeist wider Zeitgeist. Eine Sequenz aus Österreichs Verirrung, Wien 1988, S. 152.

die Stirn läuft, um so dem Betrachter die Grausamkeit des Krieges plakativ vor Augen zu führen.

Zweifellos ergibt sich die antimilitaristische Haltung unmissverständlicher, kennt man den Gesamtkontext des Kunstwerks.

Immerhin zeigt dieser Irrtum, dass die Verwendung eines bestimmten Formenkanons Gegensätzliches zum Ausdruck bringen kann. Demnach scheinen Schlussfolgerungen nur dann sinnvoll, berücksichtigen sie den Gesamtkontext eines Kunstwerkes.

Zusammenfassend zeigt der Rückblick auf das Körperbild des Mannes unter Bedachtnahme der Kriegerdenkmäler als wichtigsten Denkmaltypus der Zwischenkriegszeit, dass die Darstellung von Kämpfertum, Treue, Pflichtgehorsam und Einsatzbereitschaft bereits vor 1938 die allgemeingebräuchlichere Form war.

„Ist der Krieg fertig, baut man Denkmäler. Siegesdenkmäler und Gefallenendenkmäler. Die Gefallenen sind nämlich Helden. Deshalb ist es auch verboten, den Sinn ihres Sterbens anzuzweifeln. Sie müssen Helden sein, um das Gewissen der Überlebenden zu beruhigen. Das Heldentum der Gefallenen rechtfertigt bereits den nächsten Krieg.“⁴²⁵

Der Sportsmann

Das Bild vom Mann als Kämpfer und Sieger begegnet dem Betrachter auch im Zusammenhang von Sportplastiken.

Skulpturen, die den Menschen als Sportsmann zeigen, wie z. B. der „**Läufer**“ [Abb. 26] von Josef Humplik (1936 auf der Olympischen Kunstwettbewerbsausstellung)⁴²⁶ und der „**Läufer**“ [Abb. 39] von Oskar Thiede (1933 in der Jahresausstellung des Künstlerhauses)⁴²⁷, beschäftigten österreichische Bildhauer bereits vor 1938.

Die Absicht, den Sportler im Bewegungsablauf seiner Disziplin plastisch darzustellen, bestimmt diese Figuren.

425 Ausspruch des Jesuitenpaters Hermann Kripp, zit. nach: Neue AZ, 10. 7. 1990.

426 Siehe dazu: S. 102

427 Österreichische Kunst, 1933, Heft 1, Februar, 4. Jg., S. 9.

Der anlässlich der XI. Olympischen Spiele veranstaltete Kunstwettbewerb in Berlin⁴²⁸ gibt einen repräsentativen Überblick der künstlerischen Bandbreite zu diesem Thema.

In Österreich ging diesem Wettbewerb eine Ausstellung im Wiener Künstlerhaus⁴²⁹ voraus, die dem Publikum den österreichischen Beitrag bereits im Frühjahr vorstellte.

Die Auswahl der Künstler⁴³⁰, welche die Ausstellung mit ihren Exponaten beschickten, lässt ein unterschiedliches künstlerisches Auffassungsspektrum erkennen, wenngleich sie künftige Präferenzen ankündigen. Von fünfzehn ausgestellten Exponaten zeigten vierzehn den Mann als Sportler. Bevorzugtes Material war Bronze.

Mit Humplik's „**Läufer**“ [Abb. 26] und auch der Ringkampfgruppe „**Freundschaft im Kampfe**“ [Abb. 26a] finden sich Beispiele in dieser Ausstellung, die einen sportlichen Augenblick, einen sportspezifischen Bewegungsmoment zum Ausgangspunkt der Gestaltung haben.

„Läufer“ wie „Ringer“ lassen sich über Sportkleidung, den dargestellten Bewegungsmomenten und den Körperbau (Ringer sind gedrungene Gestalten, während der Läufer schlank und mit langen Extremitäten gegeben ist) eindeutig einer bestimmten Sportdisziplin zuschreiben.

„**Der Läufer**“ visualisiert eine körperliche Leistungsanspannung, die Erschöpfung und Auszehrung der Physis in sportlicher Aktion.

Nicht der Sieger gelangt zur Darstellung, sondern ein Läufer, der sich für seinen Erfolg abmühen und plagen muss, der auch verlieren kann. Ein derart realistischer Ausdruck und die konkrete Gebundenheit an die Sportdisziplin

428 Der künstlerische Beitrag für diesen Kunstwettbewerb musste in irgendeiner Verbindung zum Sport stehen. Neben Österreich beteiligten sich an diesem Wettbewerb weitere 23 Nationen. Vgl. Olympischer Kunstwettbewerb, Wien-Berlin 1936, in: Kunst und Diktatur (zit. Anm.23), S. 932 f.

429 Die Ausstellung wurde vom österreichischen Olympischen Komitee und der ständigen Delegation der bildenden Künstler Österreichs veranstaltet. Kunstwettbewerb der XI. Olympischen Spiele in Berlin, Wien-Künstlerhaus, Ausstellungskatalog

430 Die österreichische Jury, die für die Auswahl der Exponate verantwortlich war, setzte sich aus 11 Mitgliedern zusammen. Neben Architekten und Malern zählten Michael Drobil, Alfred Hofmann und Michael Powolny als Bildhauer zu den Jurymitgliedern.

Folgende Bildhauer stellten aus: Wilhelm Frass, Otto Hofner, Josef Humplik, Josef Müllner, Ferdinand Opitz, Alfons Riedel, Josef Riedl, Rudolf Schmidt, Heinrich Karl Scholz, Karl Stemolak und Oskar Thiede. Ebenda, S. 2

machten die Figur weniger dafür anfällig, in ihr den Kämpfer für die Nation bzw. einen allgemeinen Heroen als Symbolträger männlicher Kraft und Schönheit zu sehen. Auch bei seinem zweiten Exponat, der „Ringergruppe“, lässt Humplik das der Kampfsportdisziplin anlastende Moment der Militanz durch die Handschlaggestik als Symbol sportlicher Fairness und Solidarität sowie dem Titel **„Freundschaft im Kampf“** erst gar nicht aufkommen.

Der **„Schwimmer am Start“** [Abb. 39a] von Oskar Thiede deutet auch ein Bewegungsmotiv an und verweist auf eine Sportdisziplin. Zum ersten Mal wird er 1936 im Rahmen des Olympiawettbewerbs ausgestellt, 1937 auf der GDK in München, 1941 auf der Jubiläumsausstellung des Künstlerhauses in Wien⁴³¹. 1944 kauft die Stadt Wien die Bronzeskulptur an. Heute steht sie vor dem Theresienbad in Wien Meidling.

Auf einem Sockel, in leichter Hockstellung, bei gebeugtem Oberkörper stellt der Schwimmer das Bewegungsmotiv kurz vor dem Sprung ins Wasser vor. Startsockel und Schwimmhaube weisen den in Anspannung gezeigten Mann als Schwimmer aus. Der Betrachter sieht einen jugendlichen, trainierten männlichen Körper in gerichteter Bewegung und einem konzentrierten Blick geradeaus. Im Unterschied zu Humplik's „Läufer“ wird durch die glatte, undurchdringliche Oberflächengestaltung Zufälliges und Spontanes, eben Individuelles und Lebendiges ausgegrenzt. Der Körper wird für ein konkretes Ziel straff zusammengehalten und angespannt, das der Schwimmer durch seinen konzentrierten Blick fokussiert. Noch ist dieses Ziel, dem sich der Körper unterzuordnen hat, ein sportliches – der Schwimmwettkampf.

Andere Arbeiten desselben Bildhauers zeigen die sportliche Absicht weniger deutlich. Der **„Hochspringer“** [Abb. 39b] beispielsweise besitzt weder Sportkleidung noch zeigt er ein sportartspezifisches Bewegungsmotiv.

Karl Stemolaks **„Läufer vor dem Start“** [Abb. 34a] auf der Olympiarausstellung, deutet zwar in seiner ausladenden Schrittstellung und seinen nach hinten geschwungenen Armen eine Bewegung an, doch entspricht sie mehr einer starren Pose, als dass sie wirkliche körperliche Momentaufnahme der Anstrengung eines Läufers beim Start darstellen könnte. Weiters erschwert die fehlende Sportkleidung, den Sportler einer bestimmten Sportdisziplin zuzuordnen. Der Mann ist nackt. Seine körperliche Anspannung kann auf kein bestimmtes sportliches Ziel mehr bezogen werden. Einer von

431 Vgl. die entsprechenden Ausstellungskataloge.

außen an ihn heran getragene Intention kann sich diese Skulptur nicht mehr entziehen. 1941 wird sie im Rahmen der Jubiläumsausstellung im Künstlerhaus nochmalig dem Wiener Publikum vorgestellt.

1943 schrieb Gregor Josef über diese Skulptur folgendes:

„Bei der männlichen Figur versinkt er in die Monumentalität des schönen Muskelbaus, den kaum einer so zu gestalten weiß wie er. Zu einer Zeit, in ‚der körperliche Ertüchtigung‘ ein nie gehörtes Fremdwort war, hat Stemolak längst das Ideal des durch Leistung gestählten Körpers gesucht – hier war er wirklich ein Kündler unserer Zeit.“⁴³².

Klingt hier im Kanon der gestalteten Form schon das Bild eines rassistischen Ideals an (man beachte die bekannte Gesichtstypik und die entsprechenden Körperproportionen), tritt gleichzeitig der Aspekt militärischer Ertüchtigung hinzu.

„Kündler seiner Zeit“ war auch Josef Müllner. Bereits 1921 gestaltet er mit seiner Figur des „**Siegers**“ [Abb. 28c] (vor dem Theseustempel im Wiener Volksgarten) den Typ Sportler, der als nackter, idealisierter Mann Sinnbild für sportliche Ertüchtigung, die einen gesunden Körper hervorbringt, gesehen werden kann. In seinem Werksverzeichnis weist Müllner die Figur selbst als Sportfigur aus.⁴³³

Der Akt erinnert durch seine Körperproportionen und seine Physiognomie an einen Athleten. Einen direkten Sportbezug besitzt diese Figur nicht. Haarschnitt und Gesichtsphysiognomie entsprechen dem Klischee deutscher Typik. Es lässt sich hinter der scharf geschnittenen Nase und dem betonten Kinn eine starke Willenskraft vermuten, die auch in der Körperhaltung zum Ausdruck kommt.

Trotz des Stand- und Spielbeinmotivs kommt es zu keiner Körper entspannenden Haltung. Die Spielbein- Standbeinstellung steht im Widerspruch zu dem in starker Anspannung herausgedrückten Oberkörper. „*Der Kraft und Schönheit unserer Jugend*“ lautet die Inschrift am Steinsockel.

Die rassistische Komponente war hier bereits angelegt, das militärische Motiv trat noch in den Hintergrund.

In seiner 1936 ausgestellten „**Reiterfigur**“ [Abb. 28d] gestaltet Müllner auch diesen Aspekt klarer.

Das Motiv ist alt. Ein nackter Mensch sitzt auf einem Pferd. Bereits um 1900

432 Gregor Josef, Karl Stemolak, in: Der Getreue Eckart, 20. Jg., Heft 5, Februar 1943, o. S. (Abb.).

433 Akte ›Josef Müllner‹, (zit. Anm.41).

wird das Reiterstandbild, als Denkmal bisher den Herrschenden vorbehalten, mit dem Akt besetzt.⁴³⁴

Josef Müllner selbst erregte, wie bereits erwähnt, mit einem Werk des gleichen Sujets, dem „**Reiter**“ [Abb. 28e], in der Wiener Secession 1909 ausgestellt, die Öffentlichkeit.

Den privilegierten Platz, der bis dahin nur den Repräsentanten des alten Herrschaftssystems vorbehalten war, besetzt nun ein männlicher Akt, Symbol des „Menschen schlechthin“.

Was Silke Wenk für die Darstellung des Mannes im Kontext deutscher Denkmäler des 20. Jahrhunderts formuliert, trifft auch für Müllners „Reiter“ zu.⁴³⁵ Das Bild des Menschen ist das eines aufrechten, kräftigen und trainierten Männerkörpers. Demnach bedeutet „Mensch an sich“: Mensch ist der Mann, der seinen Körper trainiert und stählt.

Den Aspekt, dass die Natur des Menschen zugleich bezwungene und bezwingende Natur ist, steigert Müllner in seiner „**Reiterfigur**“ [Abb. 28d] von 1936, 23 Jahre später.

Pferd und Reiter befinden sich in voller Anspannung. Spiegelglatte Oberflächen, verkramptes Haltungsmotiv von Pferd und Reiter begleitet von einem starren Blickmotiv schließen jegliche Vorstellung von Individuellem, Lebendigem, Sinnlichem, eben das, was Menschlichkeit implizieren würde, aus.

Müllners „Reiter“ ist ein Beispiel dafür, wie „Freude an sportlicher Betätigung ausgeklammert wird, und Verwertbares zurückbleibt: Zucht und Disziplin.“⁴³⁶

Stellten Thiedes Sportler noch die Anspannung des Sports dar, kann sich Müllners angespannter Reiter, der jeglichen Bezug zum Sportsmann vermissen lässt, gegen ein imaginäres Feindbild richten.

Was bei der „Reiterfigur“ (1936) noch als Möglichkeit erscheint, wird bei der Reitergruppe „**Sieger**“ (1941) zum zwingenden Motiv: Der Triumph des Starken über das Schwache.⁴³⁷

Militanz kommt im Rahmen des Berliner Kunstwettbewerbs am deutlichsten in Josef Riedls „**Kampfbereit**“ zum Tragen.⁴³⁸ Mit seinem Beispiel greift der

434 Wenk, Der öffentliche weibliche Akt (zit. Anm.209), S. 220.

435 Wenk, Der öffentliche weibliche Akt (zit. Anm.209), S. 220.

436 Vera Vogelsberger, Der Körper als Monument (zit. Anm.424), S. 152.

437 Siehe dazu: S. 104

Bildhauer einer plastischen Entwicklung praktisch voraus, die für die beginnenden vierziger Jahre bezeichnend ist und ein faschistischer „Kunsthochbetrachter“ folgend umreißt:

„Es ist nun in unserer Plastik in den letzten Jahren ein immer stärkeres Abwenden vom Realistischen zum Allgemeingültigen hin zu beobachten, das zweifellos mit der idealistischen Weltanschauung unserer Zeit zusammengeht. Auch die Sportplastik unterliegt dieser Tendenz, deren Entwicklung noch keineswegs abgeschlossen ist. (...) Noch vor einigen Jahren konnte man feststellen, dass die Künstler ihre Sportplastiken vorwiegend mit Laufschuhen und Sportkleidung, (...) dargestellt hatten (...). Im großen gesehen treten immer mehr Akte in ruhiger, stehender Haltung auf, die einen Speer, einen Diskus in der Hand halten (...). Viele Sportsmänner, die das Wesen und die Schönheit des Sportes im bewegten Körper und im sportlichen Kampf sehen, sind von diesen Gestaltungen unbefriedigt und wollen sie nicht als Sportplastiken gelten lassen. (...) Auch diese Arbeiten sind echte Sportplastiken, wenn in ihnen wahrscheinlich wird, dass diese dargestellten Menschentypen die Vollbringer der sportlichen Höchstleistungen und zugleich das Resultat dieser sportlichen Übungen sind; wenn aus ihnen darüber hinaus der kämpferische Charakter spricht, wenn sie die Gestaltung harmonischer Ausgewogenheit zwischen Trieb und Willen, (...) wenn sie Sinnbilder der Synthese ursprünglicher Kraft und bewusster Willensenergie sind. (...) Das gilt in gleichem Maß für die Darstellung nackter Körper, die ohne Attribute, ohne sportliches Gerät, stehend oder ruhend dargestellt sind, (...)“⁴³⁹

Zeigte das Gesamtbild der Kunstwettbewerbsausstellung anlässlich der Olympischen Spiele in Berlin noch zweierlei Auffassungen des Sportlers: Einerseits Skulpturen, die einen Bewegungsablauf einer bestimmten Sportdisziplin charakterisieren (Humplik's „**Läufer**“ [Abb. 26], Thiedes „**Schwimmer**“ [Abb. 39a], Opitz' „**Kugelstoßer**“ [Abb. 35a]) andererseits nackte Männer, deren Sportbezug nur mehr über den Ausstellungsanlass ersichtlich wird und nicht mehr durch die Figur selbst (vgl. Riedl's „**Kampfbereit**“ [Abb. 25], Stemolaks „**Läufer am Start**“ [Abb. 34a], Frass „**Durch Sport zum Leben**“ [Abb. 32c] u. a.), zeigt Rittichs Ausführung sechs Jahre später als auch eine Reihe von Exponaten späterer Jahre, welches Bild vom Sportmann besser geeignet schien, NS-Ideologemen künstlerisch entgegenzukommen.

Was Rittich hier als Problem der künstlerischen Darstellung behandelt, hatte eine gesellschaftliche Komponente. Nicht nur die Veranschaulichung des Sports im Nationalsozialismus wies alles Lebendige, Zufällige und Menschliche von sich, sondern auch die tatsächliche Sportbetätigung entfernte sich im Faschismus zur Gänze vom Anspruch des körperlichen Eigengefühls und der

438 Siehe dazu: S. 104

439 Werner Rittich, Sport und Plastik, in: KiDR, 1941/1, S. 4 ff.

Selbsterfahrung in der Leistungsanforderung, sowie vom Aspekt der Solidaritätserziehung. Das Ziel sportlicher Aktivität lag in der Herausbildung rassisch gesunder und körperlich gerüsteter Menschen.

„Sport-, Wett- und Kampfspiele stählen Millionen jugendlicher Körper und zeigen sie uns steigend in einer Form und Verfassung, wie sie vielleicht tausend Jahre lang nicht gesehen, ja kaum geahnt worden ist.“⁴⁴⁰

Sport im Dienst bevölkerungs- bzw. wehrpolitischer Maßnahmen war nichts Neues.

Die nationale Komponente zeichnete bereits die deutsche Turnerbewegung des 19. Jahrhunderts aus, die in Österreich noch bis Ende dieses Jahrhunderts die meisten sportlichen Aktivitäten auf sich vereinigen konnte. Erst durch zunehmenden Antisemitismus und dem Wandel des Deutschnationalismus von einer liberalen zu einer reaktionären Bewegung in den 80er Jahren, entstanden als Reaktion darauf Arbeiter- Turn- und Sportvereine, die im Sport primär einen Ausdruck freier Entfaltungsmöglichkeit aller Menschen sahen.⁴⁴¹

Ende der 20er Jahre standen sich innerhalb der österreichischen Turnbewegung drei feindlich gesinnte Lager gegenüber: Die „Deutsch-Nationalen Turner“, die „Christlichdeutsche Turnerschaft“ und die „Arbeitersportbewegung“. Eine militante Komponente wurde für alle drei Gruppierungen verbindlich. So musste der sozialdemokratische Gedanke vom Sport als Ausdruck der freien Entfaltungsmöglichkeit aller Menschen, bedingt durch das politische Klima der Ersten Republik, bald einer anderen Vorstellung weichen. Fritz Adler sprach Anfang der dreißiger Jahre davon, dass der Sport vor allem die Aufgabe hätte, die Arbeiterklasse „physisch kampffähig zu machen und zu erhalten.“⁴⁴² Nach 1927 versuchte man dem Arbeitersport neben den kulturellen und pädagogischen Aufgaben auch einen Teil der paramilitärischen Ausbildung zu übertragen. Dies war auch eine Antwort auf die bereits vorangegangene Eingliederung der „Christlichdeutschen Turnerschaft“ in die Heimwehr. Die christliche Turnerschaft hatte sich die psychische und

440 Adolf Hitler anlässlich der Eröffnung des Haus der Deutschen Kunst in München 1937, zit. nach: Schmidt, Klassizität als Norm – Klassik als Abstraktion (zit. Anm.256), S. 94.

441 Reinhold Krammer, Arbeitersport in Österreich. Ein Beitrag zur Geschichte der Arbeiterkultur in Österreich bis 1938, Wien 1981, S. VI ff.

442 Dieter Schrage, Die Schönheit der Massen, Arbeiter-Olympiade in Wien, zit. nach: Krammer, Arbeitersport (zit. Anm.441), S. VII.

physische Aufrüstung zum Kampf gegen „lichtscheue Elemente, rote Willkür und gegen die „rote Flut“ zum Ziel gesetzt.⁴⁴³

Das Bild vom wehrhaften Sportsmann fand also seine gesellschaftspolitische Entsprechung bereits im Österreich der späten zwanziger Jahre.

3.2 Der Mann – ein Arbeiter und Bauer

Dass der Mann nicht ausschließlich als Kämpfer und Sieger dargestellt wurde, dokumentieren die folgenden Beispiele, welche den Mann als Arbeiter und Bauer zeigen. Quantitativ treten diese gegenüber dem „Kämpfer“ deutlich in den Hintergrund.

3.2.1 Arbeit adelt

Auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1939 konnte das Publikum Frass' „*lebensgroße Figur eines stehenden Industriearbeiter von stilisierter Einfachheit der Flächen und Falten*“ bewundern, wie der Völkische Beobachter⁴⁴⁴ dem Leser mitteilte.

Vermutlich handelte es sich bei dieser Arbeiterfigur um einen Abguss jener Skulptur, die der Bildhauer bereits 1932 für die Wohnhausanlage in der Werndlgasse geschaffen hatte. Der „**Arbeiter**“ [Abb. 32d] der Werndlgasse wurde im Krieg zerstört. Die heutige (leicht veränderte) Fassung wurde von Frass durch den Auftrag der Gemeinde Wien 1955 geschaffen.

Bemerkenswert ist vorerst die ursprüngliche Positionierung dieses Arbeiters in einer nach einer für die österreichische Arbeiterbewegung wichtigen Figur benannten Gasse. Josef Werndl war kein wichtiger Vertreter derselben, sondern Unternehmer. Seine Leistung als solcher für die Arbeiter bestand darin, dass er vorbildliche Sozialeinrichtungen (Arbeitersiedlung, Versicherung) schuf.⁴⁴⁵

Die 2,20 m hohe ganzfigurige Darstellung zeigt einen Mann in Arbeitshose, einen Hammer mit beiden Händen schulternd. Das Standmotiv ist ruhig und

443 Ebenda, S. 148.

444 Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe), 11. 8. 1939.

445 Eduard Koutek, Wien, Straßen, Gassen und Plätze erzählen Geschichte, Wien 1971, S. 321.

fest. Die Füße, in Arbeitsschuhen, stehen annähernd parallel. Die Arbeitshose fällt in senkrechten Falten über die Beine, das linke Knie deutet eine leichte Kontraposthaltung an. Der Arbeiter trägt kein Hemd. Unter dem Hosenlatz wird ein muskulös geformter, nackter Oberkörper mit betont starkem Schultergürtel sichtbar. Mit beiden Händen umklammert der Mann einen Hammer, der gleich einem Attribut auf seinen Schultern liegt.

Dieses Motiv entspricht keiner realen Arbeitssituation eines arbeitenden Menschen, sondern vielmehr einer Schaustellung von Würde, Leistung und Stärke des Dargestellten. Der aufgerichtete Kopf mit seinen feierlich, ernst gefassten und energischen Gesichtszügen unterstreicht dieses Bildelement.

Mittels Arbeitskleidung und Hammer weist Frass den Mann zwar als der Arbeiterklasse zugehörigen aus, doch entspricht die Darstellung in keiner Weise realen Produktionsverhältnissen damaliger Zeit. Vielmehr erinnern Hose und Attribut an vorindustrielle Arbeitsbedingungen.

Der Hammer gilt als gebräuchliches Symbol für den Industriearbeiter, wie viele Arbeitsdarstellungen im 19. und 20. Jahrhundert zeigen.⁴⁴⁶ Der typische Industriearbeiter war der Metallarbeiter. Durch seine Arbeit entstand das wichtigste Produktionsmittel der Industrie, die Maschine. Er gewann den Rohstoff, verwandelte ihn, und hielt so den Produktionsprozess aufrecht.⁴⁴⁷

Ein österreichisches Beispiel ist Otto Hofners „**Hammerträger**“ [Abb. 29c] vor der Gewerbefortbildungsschule. Es greift mit dem Hammer ein für die Zeit allgemein gebräuchliches Symbol auf.

Bemerkenswert ist dieser Verwendungszusammenhang umso mehr, da Industriearbeit eben durch die Ersetzung dementsprechender Handwerkszeuge durch die Maschine charakterisiert ist.

Dass in der NS-Zeit der (Weiter)verwendung dieses Symbols nichts entgegengesetzt wurde, hat seinen Grund darin, „dass in diesem Symbol die industriellen Arbeitsverhältnisse von ihrer Struktur her gerade nicht in Erscheinung traten, vielmehr im ‚falschen‘ Bild des Arbeiters als traditionellem Handwerker überspielt wurden.“⁴⁴⁸

446 Peter Schirmbeck, Adel der Arbeit. Der Arbeiter in der Kunst der NS-Zeit, Marburg 1984, S. 109.

447 Seiter, „Blutigrot und silbrig hell ...“ (zit. Anm.338), S. 59.

448 Schirmbeck, Adel der Arbeit (zit. Anm.446), S. 109.

Der Hammer symbolisiert den souverän-kraftvollen und zielbewussten Arbeiter. Die Assoziation zur ikonographischen Tradition der Heiligendarstellungen samt ihren Attributen unterstreicht diese Überhöhung durch Sakralisierung und Nobilitierung.

Vordergründig mag dieses überhöhte Arbeiterbild im NS verblüffend wirken, vergegenwärtigt man sich den historischen Tatbestand von der Zerschlagung der Arbeiterbewegung durch die NS-Herrschaft. Doch bei differenzierter Betrachtungsweise wird es verständlich, warum dieses Bild vom arbeitenden Menschen die NS-Diktatur in ihre Dienste nehmen konnte. Schirmbeck beschreibt das Verhältnis des NS-Regimes zur Arbeiterschaft als ein

„Nebeneinander miteinander unvereinbarer Intentionen; allgemeinste Dychotomie war hier die politische Entmündigung und Entmachtung der Arbeiterschaft durch das NS-Regime einerseits, bei gleichzeitigem Bemühen der Machthaber, die Arbeiter für dieses Regime zu gewinnen.“⁴⁴⁹

Auch nach der Zerschlagung der österreichischen Arbeiterbewegung blieb die hoch industrialisierte Arbeiterschaft eine der wichtigsten sozialen Gruppen für das NS-Regime. Ihr wohlwollendes Verhalten gegenüber den Machthabern war ein wesentlicher System stabilisierender Faktor. Dabei bediente sich das NS-Regime einer Vielzahl ästhetischer, ideologischer, politischer und sozialer Strategien, um dieses Wohlwollen zu gewinnen.

Frass' „**Arbeiter**“ zeigt weder den Ausdruck von Leid, von Überforderung oder Entbehrungen, noch einen um seine Emanzipation kämpfenden Arbeiter. Die Skulptur selbst konnte keine wirkliche Aussage über die Lage der Arbeiter geben, umso weniger konnte diese Arbeiterdarstellung als Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse interpretiert werden.

Der Arbeiter erfährt eine Nobilitierung. Damit einher geht eine Enthistorisierung, die dazu geeignet ist, die realen Ausbeutungsverhältnisse zu verschleiern, um ein Aufgehen in der fiktiven Volksgemeinschaft zu propagieren. Zudem entsprach diese Überhöhung des Arbeiters durchaus der Stimmung innerhalb der Bevölkerung, der, in diesem Bild vom Arbeiter eine Kompensationsmöglichkeit geboten wurde, um eigenen tristen Arbeits- und Lebensverhältnissen scheinbar zu entkommen.

„Im Kunstwerk der Arbeiterplastik wurden die Motive der Beherrschung des unmittelbaren Arbeitsvorganges im Sinne von beruflichem Können, des Stolzes und der Zufriedenheit des

449 Ebenda, S. 36.

Arbeiters mit seiner Leistung, die für den unmittelbaren Arbeitsbereich Gültigkeit haben mochten, aus diesem eingeschränkten Bereich ihrer Gültigkeit herausgelöst und auf eine andere, wesentlich breitere Bedeutungsebene transportiert.“⁴⁵⁰

„Mut und Tatbereitschaft waren seit jeher die Triebkräfte der nationalsozialistischen Bewegung, daher setzten wir unentwegt den einmal beschrittenen Weg fort, indem wir durch inhaltlich geeinte, dem Volksleben entnommenen Kunstausstellungen Volk und Kunst im Sinne der Volksgemeinschaft zusammenführen. Diesem Streben dient auch die Ausstellung ‚Lob und Arbeit‘. Sie zeigt den schaffenden deutschen Menschen, den Kopfarbeiter neben dem Handarbeiter, geeint und gestaltet durch den volksverbundenen deutschen Künstler. Diese Ausstellung soll im Gegensatz zur ‚Arme Leute-Malerei‘ der Vergangenheit und den proletarischen Zerrbildern der Nachkriegszeit den Wert der Arbeit, die Schönheit ihrer Kraft, den Stolz auf ihre Leistung und die Zufriedenheit bei ihrer Verrichtung zum Ausdruck bringen.“⁴⁵¹

Angesprochene Enthistorisierung und Heroisierung wird bei der Arbeiterfigur in der bereits besprochenen Anschlussgedenktafel **„Wehr und Arbeit“** [Abb. 32b] (ebenfalls von Frass) durch den ‚Akt‘ als Topos und dem traditionellen Formenvokabular noch gesteigert.

Nur mehr der Hammer weist diesen nackten Mann als Industriearbeiter aus. Weder Darstellung eines bestimmten Arbeitsvorganges noch Arbeitskleidung lassen die Figur in realen Produktionsprozessen tätig erscheinen. Der Arbeiter fungiert als Transportmittel allgemeingültiger Aussagen.

Als Industriearbeiter bietet er sich dem Soldaten (Schwert als Attribut) als Waffenschmied an. Arbeiter und Soldat werden zu Trägern der faschistischen Ordnung stigmatisiert

Vom Entstehungs- und Verwendungszusammenhang fällt das nächste Beispiel aus der Reihe, handelt es sich doch um ein Grabdenkmal. Auf Kunststein schuf Wilhelm Gösser um 1940 ein Grabdenkmal für Alfons Erle, **„Arbeiter im Reichsarbeitsdienst“** [Abb. 37a].

Auf dem Reliefgrund des Grabmals befinden sich fünf männliche Figuren. Das Zentrum bildet ein in Frontalansicht gearbeiteter Mann mit nacktem Oberkörper. Das Standmotiv wirkt stabil durch die breitbeinige Haltung und den Spaten, auf den er sich mit verschränkten Armen aufstützt. Die so betonte Vertikalachse und die im Verhältnis zum Oberkörper langen Beine, lassen die Figur nach aufwärts streben. Diesen heroischen Gesamteindruck unterstreicht Gösser

450 Schirmbeck, Ebenda, S. 70.

451 Katalog „Lob der Arbeit, Kunst-Ausstellung veranstaltet von der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde“, Berlin, 25. 11.–20. 12. 1936, S. 4–5; zit. nach: Schirmbeck, ebenda, S. 71.

zudem durch die Ausformung des Gesichts. Aufrechte Kopfhaltung und der kantig geformte, nach links abgewandte Kopf mit bekanntem Kurzhaarschnitt, fest geschlossenem Mund und der schmalgratigen Nase unterstreichen Heroik und Militanz. Auch Gösler bedient sich der bereits erwähnten „Deutschen Typik“.⁴⁵²

Der Mann trägt eine Hose und Arbeitsstiefel. Spaten und Bekleidung weisen auf einen Bauarbeiter hin. Im Hintergrund treten vier weitere Bauarbeiter in Seitenansicht auf den Reliefgrund. Zahlreiche Bildüberschneidungen zeigen sie in einer Reihe aufgestellt. So als wollten sie im Gleichschritt zum Arbeitseinsatz marschieren. Die Assoziation zum Militär ergibt sich nicht nur aus dem Schrittmotiv, sondern auch durch ihre geschulterten Spaten, die, gleich Gewehrkolben, jederzeit Einsatzbereitschaft signalisieren.

Als „Arbeiter im Reichsarbeitsdienst“ marschieren sie zum Einsatz. Die Wiederholung von fünf muskulösen, hintereinander gestaffelten Körpern, die in die gleiche Richtung orientiert sind, ihre Konzentration in Gesicht und Gestik spürbar, im Marschtritt, zeigen den Einsatz ihres ganzen Körpers und bilden so die Allegorie für den gemeinsamen Aufbau.

„Dadurch, dass der Arbeitsmann innerhalb einer Gemeinschaft Arbeit für Deutschland leistet, ohne dafür Lohn zu erhalten, wird er zu der Erkenntnis geführt, dass der eigentliche Sinn der Arbeit nicht in dem Verdienst liegt, den sie einbringt, sondern in der Gesinnung, mit der sie geleistet wird. Die Erhebung der Arbeit zum Dienst lehrt ihn, dass die Arbeit kein Fluch ist, sondern Ehre. Damit erkennt er auch, dass kein Gegensatz zwischen Hand- und Kopfarbeitern vorliegt, dass der Wert jeder Arbeit vielmehr durch die innere Einstellung, mit der sie geleistet wird, bestimmt ist. Somit bilden soldatische Haltung, Bodenverbundenheit, Arbeitsgesinnung und der Gemeinschaftsgeist die Hauptmerkmale der Arbeitsdienstszulung.“⁴⁵³

„Wir aber setzen dem Zwang zur Arbeit, dem äußeren Müssen, das innere Sollen entgegen und – das Wollen. Das sittliche Sollen und das freie Wollen. Auch wir müssen arbeiten; aber nicht aus äußerem Zwang wollen wir es tun, sondern wir müssen arbeiten, das heißt für uns: Die Arbeit ist uns Lebensbedürfnis wie das Atmen, denn es ist uns geistige, sittliche Lebensnotwendigkeit, Lebensausdruck. Arbeit als freudige Betätigung des Lebens, das uns durchflutet, (...) Wir arbeiten, weil wir ohne Arbeit nicht leben können, das heißt sittlich nicht ohne sie bestehen können, weil ohne sie unser Leben ohne Ehre und Würde, weil es schal und leer wäre, unwert, gelebt zu werden.

Das ist das wahre Ethos der Arbeit. Nicht Arbeit als alttestamentarischer Fluch, nicht als Ware, die man mit Geld kauft, bezahlt, nicht als Zwang, sondern als selbstverständlicher und

452 Siehe dazu: S. 104

453 ›Organisationsbuch der NSDAP‹, Hg. Der Reichsorganisationsleiter der NSDAP, München 1936, S. 465 f., zit. nach: Hinz, Malerei im deutschen Faschismus (zit. Anm.224), S. 83.

*innerlich notwendiger Ausdruck unseres Daseins. (...) Das gibt aber auch allen Freudigkeit und federnde Kraft, macht ihre Haltung aufrecht und stolz, ihren Blick glänzend und froh, verleiht ihnen die selbstverständliche Würde und Ehre des selbstbewussten Menschen, des Menschen nämlich, der seiner festeingefügten Stellung im Volksganzen bewusst ist.*⁴⁵⁴

„Um die soziale Differenz zwischen Werte schaffender Arbeit und Werte aneignendem Kapital zu verdecken, wurde der Arbeit der Wert ‚an sich‘ zuerkannt. Mit seinem ‚Genuss‘ sollte der Arbeiter, mit dem des Mehr-Wertes aber der Kapitalist befriedigt werden. Arbeit wurde nobilitiert zum Wert ‚an sich‘, nicht obwohl sie, sondern weil sie Mehrwert zu produzieren hatte.“⁴⁵⁵

Eben weil die Arbeit Wert „an sich“ aber totalen Mehr-Wert erzeugen sollte, organisierte sie Gösser bildlich militärisch und im „Gleichschritt“.

Das letzte erwähnenswerte Beispiel österreichischer Provenienz, das das Thema Arbeit zum Bildgegenstand hat und in der NS-Kunstzeitschrift „Kunst im Dritten Reich“ innerhalb des Berichts „Junge Plastik der Ostmark“⁴⁵⁶ auch mittels Abbildung einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, stammt von Hans Knesl und trägt den Titel „**Kameraden der Arbeit**“ [Abb. 40].

*„Hans Knesl, dessen Gruppe der hilfsbereiten Kameraden schon erwähnt wurde, ist Schüler von Bitterlich. Ihm kommt es auf den Gesamteindruck von Gestalt und Bewegung an, er findet seinen künstlerischen Ausdruck in einer naturalistischen Vereinfachung zugunsten der großen Linie.“*⁴⁵⁷

Motiv und Gestaltungsprinzipien rücken die Arbeitergruppe von den vorherigen deutlich ab.

Hier wird ein Arbeiter, der erschöpft bzw. im Zusammenbrechen ist, von zwei ihm zur Seite stehenden – einer Arbeiterin und einem Arbeiter – gestützt und aufrecht gehalten. In ungewohnter Offenheit war hier ein erschöpfter oder auch verunglückter Mann Zentrum dieser Skulpturengruppe. Hilfsbereitschaft und Mitgefühl drückt sich in Gestik und Mimik aus. Die Figuren wenden Ihre Köpfe zueinander, die Arme legen sich um den Zusammenfallenden und binden diese Gruppe förmlich zusammen. Kittel, Hose und Pullover weisen diese Menschen als „Kleine-Leute“ aus.

Der Titel „Kameraden der Arbeit“ lässt den Schluss zu, sie als Arbeiter zu denken. Hinter Knesls Figuren verbergen sich keine stolzen und kräftigen Arbeiter, sondern Menschen, die sich in ihrer Not beistehen. Die

454 Ernst Kratzmann, Würde der Arbeit, in: Die Pause, 1938/6, S. 39f.

455 Hinz, Malerei im deutschen Faschismus (zit. Anm.224) S. 83.

456 Junge Plastik der Ostmark (zit. Anm.292), S. 76–85, Abb. 76.

457 Ebenda, S. 82.

Arbeitskleidung gibt den Figuren einen aktuellen, sozial-gesellschaftlichen Hintergrund. Die Ausrichtung der einzelnen Figuren zueinander, anstatt zum Betrachter, lassen eine allgemeine Repräsentationsabsicht wie immer auch gearteter Leistungen in den Hintergrund treten. Beides zusammen genommen, scheint die Skulpturengruppe kein geeignetes Medium für allgemeingültige Aussagen zu sein.

Es verwundert, dass diese Darstellung, die Anlass zu sozialkritischer Rezeption sein kann, öffentliche Würdigung erfuhr. Vielleicht konnte eine gewisse Sprengkraft dieser Darstellung durch eine mögliche Einbindung bzw. Zuordnung zur Kriegsthematik entschärft werden.

Auch im Verbund von zahlreichen Arbeiterdarstellungen deutscher Bildhauerkollegen fällt dieses Bildthema aus der Reihe, wenn es auch nicht alleine stand.⁴⁵⁸

3.2.2 Der Bauer als „Sinnbild der lebenserzeugenden und lebenserhaltenden Urkraft“

Den Bauernstand als Bildgegenstand setzt Alfons Riedel plastisch ins Bild. Das Keramikrelief „**Pflügender Bauer**“ [Abb. 41] am Wildgans-Hof, Landstraßer Hauptstraße 185, im 3. Wiener Gemeindebezirk, 1939, zeigt einen Bauern beim Pflügen.

In leicht gebeugter Haltung und dennoch erhobenem Kopf, den Pflug mit beiden Händen vor sich herschiebend, ohne Schuhe und Kleidung, scheint sich diese Arbeit auf einer weitgehend archaischen Stufe zu vollziehen. Riedel entrückt diesen Bauern jeglicher konkreter Gegenwartsbezüge. Denn es entsprach nicht dem Stand damaliger landwirtschaftlicher Produktionsbedingungen, wenn ein Bauer barfüßig und ohne Kleidung seinen Pflug vor sich her schob.

Ob Riedel damit ein erwünschtes „*Sinnbild der lebenserzeugenden und lebenserhaltenden Urkraft*“⁴⁵⁹ des Bauernstandes schaffen konnte, muss angesichts fragwürdiger künstlerischer Qualität in Frage gestellt werden.

458 Das Kunstmagazin „Die Kunst im Dritten Reich“ zeigt 1938 Paul Oesten, „Kameraden der Arbeit“. Ähnlichkeiten sind unübersehbar. Ein zusammengebrochener Arbeiter wird von seinen Kameraden getragen. KiDR 1938/2, S. 138.

459 B. Kroll, Deutsche Maler der Gegenwart. Die Entwicklung der deutschen Malerei seit 1900, Berlin 1937, S. 28 f., zit. nach: Hinz, Malerei im deutschen Faschismus (zit. Anm.224), S. 105.

Die Bauernthematik stellt auch die Grundlage für zwei Arbeiten von Michael Drobil dar.

1941 konnte das Publikum einen „**Pflügenden Bauern**“ [Abb. 33b] auf einer Ausstellung des Reichsnährstandes auf der Wiener Frühjahrsmesse⁴⁶⁰ betrachten. In Arbeitstiefel, Arbeitshose, Hemd mit aufgekrempeelten Ärmeln und Saattasche posiert ein kräftiger, nicht mehr jugendlicher Mann in aufgerichteter Haltung vor dem Betrachter. Drobil zeigt den Bauern nicht bei seiner Tätigkeit. Den Pflug hinter sich, wendet ‚der Bauer‘ sich nicht seinem Arbeitsgerät zu, sondern dem Publikum. Ähnlich dem „Arbeiter“ von Frass ist der Bauer weder in einem Arbeitsprozess eingebunden dargestellt, noch Ausdruck seiner realen Lebensbedingungen. Er wird zum Symbol seiner selbst.

Im Rahmen der Jubiläumsausstellung im Künstlerhaus 1941–1942⁴⁶¹ stellt Drobil eine weitere Skulptur aus, die vorerst an den Bauernstand erinnert.

„**Der Sämann**“ [Abb. 33c] ist Ergebnis einer Überarbeitung des „Pflügenden Bauern“. Durch die Anfertigung einer Kunstkarte von Drobils „Sämann“ seitens des Wiener Künstlerhauses⁴⁶² konnte das „Bild“ einem größeren Publikum gezeigt werden. Aus einem handschriftlichen Werkverzeichnis Drobils geht hervor, dass der „Sämann“ als monumentale Brunnenfigur gedacht war. 1945 wird die Skulptur im Atelier von Bomben zerstört.⁴⁶³

„In der Ausstellung im Künstlerhaus stand von Drobil „Der Sämann“, der ersteht nun in neuer Form: die Ausmaße sind viel größer, die Kleidung fällt weg. Dass die starke Vergrößerung den Eindruck steigert, zeugt für die echte Monumentalität, die schon im Entwurf steckt. Das Werk gewinnt an Allgemeingültigkeit und an Symbolkraft außerordentlich.“⁴⁶⁴

Ein Vergleich beider Skulpturen zeigt eine Entwicklung, die Wesentliches im Menschenbild dieser Jahre herausstreicht. „Allgemeingültigkeit“ und „Symbolkraft“ konnte Drobil nicht alleine durch die Vergrößerung der Figur erreichen, sondern vielmehr durch den Verzicht auf Arbeitskleidung und Arbeitsgerät. Waren beim „Pflügenden Bauer“ noch unmittelbare soziale Bezüge zum Bauernstand durch Hemd, Stiefel, Hose und dem Pflug

460 Die Pause, 1941, Heft 1/2, S. 98. Hier findet sich auch eine Abbildung.

461 Jubiläumsausstellung Künstlerhaus 1941–1942, Ausstellungskatalog

462 Michael Drobil, „Sämann“, Kunstkarte (Hg.) Wiener Künstlerhaus, in: Schmidt-Nachlaß, Akte ›Drobil‹.

463 Personalakt ›Drobil‹, KHA.

464 Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe), 1. Mai 1942.

vorhanden, posiert hier ein nackter Mann. Seine Saattasche kann zwar an den Bauernstand erinnern, weist jedoch gleichzeitig weit darüber hinaus.

Das Motiv des „Sämanns“ steht in der Tradition, die mit J. F. Millets verschiedenen Fassungen des „Semeur“ bekannt und in der Skulptur durch Meunier im „Denkmal der Arbeit“ repräsentativ aufgegriffen wurde.

Demgegenüber erfährt dieses Motiv nun eine Abwandlung. Als ein ursprüngliches „Denkmal“ der harten Landarbeit bei Millet und Meuniers Beitrag zur „Versöhnung im Klassenkampfklima der Jahrhundertwende“⁴⁶⁵ steht der „Pflügende Bauer“ von Drobil hier als Denkmal des Bauern selbst und wird im „Sämann“ zu einem Moment der Metapher „Aussaat“ transformiert.

Wollten in den dreißiger Jahren die Sozialisten mit dieser Symbolik die sozialistische Weltanschauung ausgesät wissen (wie folgend gezeigt werden soll), konnte nun in diese Skulptur die Aussaat faschistischer Ideologie gelegt werden. Die rasche Indienstnahme eines Symbols seitens des NS, das in den Reihen ihrer sozialistischen Gegnerschaft gebräuchlich war, verblüfft zunächst.

Das Motiv selber ist alt. Bereits in der Bibel findet sich das Gleichnis „Christus als Sämann“.⁴⁶⁶

Ende des 19. und 20. Jahrhunderts wurde es in vielfältiger Weise aufgegriffen (z. B. Millet, Meunier, Van Gogh).

Auch in Wien lassen sich zwei populäre plastische Beispiele mit dieser Thematik finden. So bildet das Zentrum des „**Julius Ofner-Denkmal**“ [Abb. 42] von Karl Wollek, 1932 in der Taborstraße aufgestellt und 1938 wieder abgetragen⁴⁶⁷, eine Sämannskulptur.

Noch um einiges populärer ist der „**Sämann**“ [Abb. 29c] von Otto Hofner im Karl Marx-Hof. Die Skulptur weist im Sockel die Signatur Otto Hofner und die Jahreszahl 1920 auf. Als Aufstellungsdatum ist das Jahr 1928 genannt. Bemerkenswert ist vorerst die Entstehungsgeschichte. „Der Säer“ war

465 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Denkmal der Arbeit. Entwürfe und Planungen, in: Hans Ernst Mittig, Volker Plagemann, Denkmäler im 19. Jahrhundert, München 1972, S. 260.

466 „Seht ein Sämann ging aus zu säen. Und als er säte, fiel einiges auf den Weg und es kamen die Vögel und fraßen es auf.“ In: Die Bibel, Das neue Testament, Hg. Josef Kürzinger, Matthäus 13, 3–23, Aschaffenburg 1972, S. 19.

467 1938 wurde dieses Denkmal von den Nazis abgetragen, da es dem Sozialtheoretiker Julius Ofner gewidmet war. „Weiter wurden nachstehenden Denkmäler die entweder Juden darstellten oder von Juden geschafften wurden abgetragen.“ In: Die Gemeindeverwaltung der Stadt Wien im Jahr 1938, Hg. 1941, S. 129.

ursprünglich als Bekrönungsfigur des Prix-Denkmal 1914 von Hofner konzipiert worden. Der Erste Weltkrieg verhinderte eine Ausführung. 1921 stellte Hofner die Skulptur im Künstlerhaus aus. Vermutlich ließ der Bildhauer sie zu diesem Zwecke in Bronze gießen (sign. 1920). Erst 1928 wurde sie im Ehrenhof des Karl Marx-Hofes aufgestellt.⁴⁶⁸

Folglich war Hofners „Sämann“ kein Auftragswerk der sozialdemokratischen Gemeindeverwaltung, sondern geht auf eine Denkmalskonzeption für den liberalen Wiener Bürgermeister Johann Prix (1836–1894) zurück. Im Kontext des Karl Marx-Hofes, dem „Denkmal“ der österreichischen Arbeiterbewegung, lag es nahe, dass die Bewohner dieser Anlage beziehungsweise die Arbeiter, die dorthin „pilgerten“⁴⁶⁹, in der Saat des Sämanns die Botschaft auf eine bessere, menschenwürdigere Zukunft verstanden.

Dass diese Interpretation näher lag, als in diesem nackten Jüngling einen Vertreter des Bauernstandes zu sehen, lässt sich durch zahlreiche Beispiele derselben Metapher in Literatur, Musik und Kunst in der frühen österreichischen Arbeiterbewegung untermauern. So nimmt etwa die Metapher „der Aussaat“ und des „Keimens“ in Emile Zolas Roman „Germinal“⁴⁷⁰, eines der meist gelesenen Bücher innerhalb der österreichischen Arbeiterschaft⁴⁷¹, breiten Raum ein.

Im Text des wohl populärsten Lieds der Wiener Arbeiterschaft „Die Arbeiter von Wien“ in den zwanziger Jahren entstanden (der Text stammt von Fritz Brügel)⁴⁷², stand dieses Symbol ebenfalls im Zentrum.

„Arbeiter von Wien“

„Wir sind das Bauvolk der kommenden Welt

wir sind der Sämann; die Saat und das Feld.

Wir sind die Schnitter der kommenden Mahd, wir sind die Zukunft

und wir sind die Tat. (...)“⁴⁷³

468 Akte ›Otto Hofner‹, Werkliste, zusammengestellt von Dr. Gerhard Hofner, in: Schmidt-Nachlass (zit. Anm.41).

469 Aus Berichten der Arbeiterzeitung zu entnehmen.

470 Emile Zola, Germinal, München o. J., S. 453.

471 Alfred Pfoser, Austromarxismus und Literatur, Wien 1980, S. 159 f u. S. 172.

472 Richard Kannonier, Zwischen Beethoven und Eisler, Zur Arbeitermusikbewegung in Österreich, Wien 1981, (Materialien zur Arbeiterbewegung Bd. 19,) S. 62.

473 Unsere Lieder, Kinderland Junge Garde, Liederbuch, S. 25.

Vor diesem Hintergrund kann auch Siegfried Charoux' Zeichnung vom „**Sämann**“ (sign. Chat Roux) auf dem Titelblatt des sozialistischen Parteiorgans⁴⁷⁴ als sozialistische Bildpropaganda erschlossen werden.

Sowohl der „**Sämann**“ von Hofner als auch der von Drobil wurden aus realen Bezügen herausgelöst. Gerade durch die völlige Ausblendung der sozialen Wirklichkeit werden beide Beispiele zur Projektionsfläche von außen an sie heran getragener Sinnbilder. Die rasche Requirierbarkeit eines von der sozialistischen Arbeiterbewegung besetzten Motivs durch den NS kann somit nachvollzogen werden. Auf die vielseitige Verwendbarkeit dieses Symbols verweist bereits die Entstehungsgeschichte von Hofners „Sämann“.

Wenn Drobil seinen „Sämann“ globiger, in der Physiognomie derber ausformt, so mag das zugunsten einer Annäherung an das Bildklischee vom Bauernstand und seiner „Urkraft“ geschehen sein, an seiner allgemeinen „Symbolkraft“ änderte das nichts.

„Den ersten kleineren „Sämann“ steigert er nun, zugleich bedeutend vereinfacht, zu mächtiger Symbolkraft.“⁴⁷⁵

Dasselbe Thema beschäftigte auch Fritz Behn in den vierziger Jahren. 1940 stellt er im Rahmen einer Ausstellung an der Akademie der bildenden Künste in Wien einen überlebensgroßen „**Sämann**“ [Abb. 43] in Bronze aus. In ausladender Schrittstellung, mit zur Seite schwingenden Armen, wird ein nackter Mann, in Aktion erstarrt, dem Betrachter offeriert. Behn steigert die allgemeingültige Aussage durch den völligen Verzicht auf irgendwelche konkreten Hinweise durch die Figur selbst. Kleidung und auch die Saattasche fehlen. Substantialisierung erfährt die Figur alleine über den Titel „Sämann“.

Im faschistischen Medienverbund kann die angesprochene „Symbolkraft“ in der Verbreitung faschistischer Ideologie gesehen werden.

3.2.3 Zur Frage der Kontinuität Von „Neuen Menschen“

Mit der Industrialisierung und einer damit einhergehenden Konstituierung der Arbeiterbewegung erfährt das Thema „Arbeit“ in der Kunst einen neuen

474 „Der Sozialdemokrat“, Nr. 2, 1926, 8. Jg.

475 Die Pause, Die neuen Kunstpreise der Stadt Wien, 1942, S. 29.

Stellenwert.

Im Laufe des 18., 19., und 20. Jahrhunderts entstanden in allen Ländern, die an Industrialisierungsprozessen teilhatten, Kunstwerke, die Arbeiter und deren industrielle Lebens- und Arbeitsbedingungen zum Bildgegenstand hatten.⁴⁷⁶ So auch in Österreich.

Das Bild des Arbeiters konnte gesellschaftliche Entwicklungen, Macht und Unterdrückungsverhältnisse künstlerisch zum Ausdruck bringen.

Hier liegt auch eine wichtige Ursache für die Konflikte, die im 19. und 20. Jahrhundert um die künstlerische Darstellung des Arbeiters geführt wurden.

So wurden beispielsweise die Seitenfiguren zum Werndl-Denkmal, „Monteur“ und „Schmied“, von Viktor Tilgner, ausgestellt in der III. Internationalen Kunstausstellung in Künstlerhaus 1894, zum Anlass genommen, österreichische Vorstellungen vom Bild des Arbeiters gegenüber italienischen Beispielen eines E. Butti oder A. Alberti hervorzuheben:

„... es ist sehr lehrreich, die Art, wie diese ‚Themen‘ plastisch vorgetragen sind, mit jener zu vergleichen, wie Tilgner gleichfalls ‚realistisch‘ den „Schmied“ und den „Monteur“ für das Werndl-Denkmal gestaltet hat. Von dem verhaltenen Schmerz und dem drohenden Ingrim, mit welchem die genannten Mailänder Künstler die Mühsal des Erwerbens und überhaupt das Elend des Daseins verkörpern, ist bei Tilgner nichts zu finden, seine Figuren veranschaulichen vielmehr den Segen der Arbeit, dafür verdient er besondere Anerkennung.“⁴⁷⁷

Für die „Ringstraßen-Plastik“ attestiert Pötzl-Malikova der jungen Bildhauergeneration „weder sozialkritische Haltung, noch eine Ästhetik des Hässlichen und Niedrigen. Ähnlich wie Tilgner sah sie im Proletariat (und noch mehr im Bauern) das ‚unverbrauchte‘ Volkstum und gestaltet so ihre Denkmäler zu einer Idylle der Heimatkunst.“⁴⁷⁸

Anstoß zur Weiterentwicklung, was Qualität als auch Quantität betraf, boten sicherlich die politisch-sozialen Veränderungen, die 1918 in der Abschaffung der Monarchie und der Gründung der Ersten Republik ihren Höhepunkt erfuhren.

Am 12. November 1918 wurde die Republik Deutsch-Österreich ausgerufen. Die Sozialdemokraten bildeten gemeinsam mit den Christlichsozialen und den

476 Schirmbeck, Arbeit adelt (zit. Anm.446), S. 7.

477 Neue Freie Presse Nr. 10701, 9. 4. 1884, S. 4, Sp. 2; zit. nach: Pötzl-Malikova, Plastik der Ringstraße (zit. Anm.322), S. 16.

478 Pötzl-Malikova, Ebenda, S. 16.

Großdeutschen eine Koalitionsregierung unter der Führung von Karl Renner. Die ersten Wahlen der Republik machten die sozialdemokratische Partei (SDAPÖ) zur stärksten Fraktion. Die SDAPÖ stellte sich auf ein längerfristiges Konzept zur Machtübernahme durch die Arbeiterklasse ein. Diese „reformistische“ Vorstellung von einer sozialistischen Perspektive verfestigte sich, auch nachdem die Partei 1920 nach dem Bruch der Regierungskoalition in Opposition ging. Eine besondere Rolle spielte dabei die Politik der von der sozialdemokratischen Partei dominierten Stadtverwaltung im „Roten Wien“.

Die neue politische Konstellation verlangt nach neuen Aktivitäten im Kunst und Kulturbetrieb. Mit der SDAPÖ und insbesondere der neuen ‚Roten Stadtverwaltung‘ in Wien trat ein neuer Auftraggeber hinzu, der dem Thema „Arbeit“ in der Bildenden Kunst eine neue Rolle zuwies.

Im Wesentlichen liegen der Skulptur in Österreich zwischen 1918 und 1934 drei unterschiedliche Bilder vom Arbeiter zugrunde.

Der leidende und ausgezehnte Arbeiter

Das erste Bild vom „leidenden“ und „ausgezehnten“ aber auch „widerständigen“ Arbeiter nahmen nur wenige österreichische Bildhauer zum Ausgangspunkt ihrer Skulpturen.

Teresa Ries-Feodorowna drapiert in ihrer Figurengruppe „**Die Unbesiegbaren**“ [Abb. 44], 1909 datiert, 1921 im Kongresspark aufgestellt, 1938 von NS-Kulturamt abgetragen,⁴⁷⁹ vier „Männer der Arbeit, eine unsichtbare Last hinter sich her ziehend“⁴⁸⁰ auf einen Sockel.

Die Figuren sind dem Betrachter seitlich zugewandt. Körperhaltung, Gestik und Blickrichtung konzentrieren sich auf die Schwerarbeit und nicht auf den Betrachter. Ries-Feodorowna gestaltete die Körperoberfläche der Arbeiter als eine unruhige, gemarterte, von Beulen und Furchen geprägte. Dem entsprechen die Bewegungsmotive der einzelnen Männer. Der an vorderster Stelle scheint der Anstrengung kaum mehr gewachsen zu sein, fällt erschöpft mit dem Oberkörper nach vor, seine Arme hängen schlaff herab. Der eingefallene Brustkorb der zweiten Figur ist Ausdruck äußerster Kraftanstrengung. Die meisten Kraftreserven scheinen im dritten Mann zu

479 Siehe dazu: S. 149

480 Ries-Feodorowna, Die Sprache des Steines (zit. Anm.322), S. 33.

stecken, durch muskulös geformten Schultergürtel und aufrechter Körperhaltung mit entschlossenem Gesichtsausdruck angedeutet. Einsatzbereitschaft verkörpert auch die letzte Figur, die in Grätschstellung bei Ausnützung der Hebelwirkung das notwendige Kraftpotential gewinnen will. Alle vier Gestalten zeigen einen Realismus ohne idealisierende Züge, der das Leiden, die Anstrengung und die Entbehrung der Schwerarbeit drastisch betont. Durch ihre Arbeitstätigkeit überfordert, deformiert und ausgemergelt erscheinen sie eher als Unterworfenen denn als „Unbesiegbare“, wie das der Titel glaubhaft machen will. Betrachtet man die von Anstrengung zerfurchten Leiber, so nimmt sich der Titel mehr als Durchhalteparole aus, als dass die Figuren selbst Stärke, Kraft und Sieg in Aussicht stellen.

Auch das nächste Beispiel zeigt „Arbeiter“, die Spuren von Anstrengungen und Belastung, wie auch Ungebrochenheit und Widerstandswillen vorstellen. Franz Santifallner schuf (um 1928) die beiden „**Arbeiter**“ [Abb. 45] für die Arbeiterkammer in Linz.⁴⁸¹ 1942 wurden sie eingeschmolzen. Einfache Berufskleidung, Hose, Hemd und Arbeitsschuhe weisen auf den Arbeitsalltag hin. Dass dieser beschwerlich ist, sieht der Betrachter in ihren Gesichtern. Hervortretende Backenknochen, herbe Züge der Mundpartie und ein sehniger Hals zeigen eine von der Arbeit gezeichnete Physiognomie. Das breitbeinige Standmotiv, die geöffnete Handfläche des jüngeren Arbeiters und die in der Hüfte abgestützten Arme des anderen offerieren, trotz Standmotiv, Dynamik. Zusammen mit der aufrechten, frontalen Körperhaltung und dem erhobenen Kopf entstand das Bild zweier von der Arbeit geprägter, jedoch selbstbewusster Arbeiter.

Mit dem „**Kohlenträger**“ [Abb. 46] (1936) schuf auch Franz Blum eine Büste, die Abstand von einem idealisierten Menschenbild nimmt. Mittels starker Stilisierung entsteht der Eindruck eines kantigen Gesichtes mit eingefallenen Wangenpartien, herben Zügen um Mund und Kinn und tief liegenden Augenhöhlen. Auf den schweren Arbeitsalltag eines Kohlenträgers weist die Kohlenkappe hin.

Der „**Mann mit der Garbe**“ [Abb. 47] ist im Rahmen des Wiener sozialen Wohnbaues das einzige Beispiel, das einen „geschundenen“ Arbeiter zum Bildgegenstand hat. Die Plastik von Josef Riedl an der Wohnhausanlage Linden-Hof wird in der Auflistung der Gemeinden unter dem Titel „Mann mit

481 Denkmälerkartei, „Volksgartenstraße 40“, in: Stadtmuseum Nordico-Linz.

Garbe“ geführt.⁴⁸² In den zeitlich früheren Rezensionen findet man jedoch die Bezeichnung „Arbeiter, eine schwere Last tragend“⁴⁸³.

1925 entstand der „Mann mit der Garbe“. Seinem Gesicht und seinem von der Last gebückten Kopf ist die Anstrengung deutlich ablesbar. Auf die Härte und Mühsal dieses Landarbeiters verweist auch ein im Zusammenhang von Arbeiterdarstellungen selten gebräuchliches Symbol, das Attribut der Dornen und Disteln, die sich an seinen Füßen empor ranken, „*welche die Widerwärtigkeiten und Mühsale des Lebens versinnbildlichen.*“⁴⁸⁴ Mittels betont kantiger Formensprache unterstrich J. Riedl die Härte und Rauheit der Arbeit bildnerisch. Mit diesem Beispiel setzte Riedl keinen Arbeiterhelden ins Bild.

„Von der Würde des Menschen“

Hauptproponent für das zweite Bild des Arbeiters als Bild des „Menschen schlechthin“, ist der Bildhauer Anton Hanak. Seine „**Arbeiter**“ am Vorwärts Verlag, sind männliche Akte, Idealkörper. Der bisher den bürgerlichen Schichten vorbehaltene Topos ‚Akt‘, der jegliche Standes- beziehungsweise Klassenzugehörigkeit ausblenden soll, nobilitiert hier einen von eben dieser bürgerlichen Gesellschaft bis dahin Ausgegrenzten.

Zur Darstellung gelangt die Würde des Menschen, die Hanak auf diese Weise auch der Arbeiterklasse auferlegt. Dass es sich bei diesem Mensch um einen Arbeiter handelt, erfährt der Betrachter über das Attribut, z. B. Hammer (Graz) oder aber auch nur aus dem Kontext des Aufstellungsortes (z. B. Vorwärts-Verlag). Einer konkreten zeitlichen und sozialen Erscheinungsform entrückt, entgleiten sie in ein „allgemeines Menschsein“⁴⁸⁵, wobei „dieses Mensch Sein“ ein Bild vom gesunden, starken und schönen Körper voraussetzt. Hanaks Arbeiten leisten keinen künstlerischen Beitrag zur Bewusstmachung der Lebensbedingungen der Arbeiter, die im scharfen Kontrast zur bürgerlichen Lebensform stand.

482 Zusammenstellung von durch die Gemeinde Wien ausgeführten Skulpturen, Malerin, und sonstigen kunstgewerblichen Arbeiten. Magistrat Wien, Bau-Direktionsakten 3637/28, WSLA.

483 Österreichische Bau- und Werkkunst, 3. Jg, 1926/27, S. 31

484 Österreichische Bau- und Werkkunst, Ebenda.

485 Kapner, Anton Hanak (zit. Anm.296), S. 50 f.

„... er wollte in der Arbeiterschaft den Menschen, nicht das revolutionäre Proletariat sehen, Humanist bleiben, nicht Marxist werden.“⁴⁸⁶

Beim Anblick dieser idealisierten, kräftigen, nackten Männerkörper, die so gar nichts mit dem konkreten proletarischen Menschen und ihrem hartem Alltag gemeinsam hatten, drängt sich eine Frage auf: Ist der Arbeiter denn nicht Mensch, würde er eben als Arbeiter mit konkreten Bezügen zu seiner Arbeit oder seinem Lebensumfeld dargestellt?

Trotz der Absicht, gegen „Verachtung und Unterdrückung aufzutreten“⁴⁸⁷, sparte er dennoch die Darstellung von Unterdrückung, Entbehrung, Leid oder auch das Motiv des Kampfes aus.

Hanaks Menschenbild steht im Kontext gesellschaftlicher Entwicklung des 20. Jahrhunderts als Ausdruck eines illusionären Auswegs aus einer Krise der Gesellschaft. Hanak verkündet ein „höheres“ vorbildhaftes Menschentum das vom Alltag abgehoben war. Die Figuren schaffen Distanz zu einer Realität voller Mängel und bauen eine Welt voller Makellosigkeit auf.

Die Vorstellung, man kann den neuen Menschen ohne seinen realen sozialen Kontext schaffen, markiert eine Strömung der bürgerlichen Nietzsche-Rezeption⁴⁸⁸ und bot einen Ansatz, den sich auch die faschistische Ideologie zu Nutze machen konnte.

Obwohl dem Humanismus verpflichtet, leistete Hanak mit diesem zum „Menschen“ transformierten Arbeiterbild gleichsam einen künstlerischen Beitrag zur Verschleierung real existierender Klassengegensätze, wemgleich er einer der ersten Bildhauer war, dem es der Arbeiter wert war, Bildgegenstand zu sein.

Dieser Gruppe können auch Beispiele wie Siegfried Bauers „**Arbeiterathlet**“ [Abb. 48] (1931) und Otto Hofners „**Hammerträger**“ [Abb. 29b] (1926) zugerechnet werden. Das Bild des jungen, kräftigen, nackten Arbeiters – durch einen schweren Hammer auf der Schulter als Arbeiter ausgewiesen – sollte im Hof der zweiten gewerblichen Fortbildungsschule im 15. Wiener Bezirk den geschulten Lehrlingen Vor- und Sinnbild sein.

486 Kapner, Ebenda, S. 102.

487 Kapner, Ebenda, S. 102.

488 Hillebrand B., Marginalien zur späteren Nietzsche-Rezeption, in: ders. (Hg.), Nietzsche und die deutsche Literatur, Bd. 1, Tübingen 1978, S. 9.

„Von der Würde der Arbeit“

Eine dritte Gruppe von Darstellungen, wie beispielsweise der „**Schmied**“ [Abb. 49] von Anton Endstorfer, „**die Arbeit**“ [Abb. 50] von Siegfried Charoux, das Relief „**Städtebau**“ [Abb. 29d] von Otto Hofner oder der bereits genannte „**Arbeiter**“ [Abb. 32d] von Wilhelm Frass rücken nicht diese beschriebene ‚Würde des Menschen‘ in den Mittelpunkt, sondern die ‚Würde der Arbeit‘. Folglich verzichten die Bildhauer auf den ‚Akt‘ als Topos.

Die Arbeiter tragen mehr oder weniger Berufskleidung und werden in Bezug zu bestimmten Arbeitstätigkeiten gesetzt. Meistens wird ihre Berufsgruppenzugehörigkeit über ein Attribut formuliert. Demnach entsprechen auch diese Bezüge nicht damals vorherrschenden Produktionsbedingungen.

Endstorfers „**Schmied**“ [Abb. 49] an der Fassade der Wohnhausanlage Phillipsgasse 8 im 14. Wiener Gemeindebezirk wirkt monumental. Seinen Hammer hält er in beiden Händen. Er kann seinen Berufsstand als Schmied veranschaulichen. Dieses Sinnbild für den Betrachter ergibt sich mehr aus der ikonographischen Tradition des Symbols des Hammers und nicht aus der realistischen Darstellung. Über Haltung und Gestik veranschaulicht er die Beherrschung seines Arbeitsgerätes. Selbstbewusst posiert er als Arbeiter in frontaler Haltung vor dem Betrachter. Wie später in den Arbeiterdarstellungen der NS-Zeit war hier ein bestimmter Augenblick aus dem Arbeitsablauf herausgelöst, verfestigt, monumentalisiert worden und bot sich einem breiten Spektrum allgemeiner Bezugsfelder (von der Selbstdarstellung einer Klasse bis hin zur kriegerischen Landesverteidigung) an.

Durch die Isolation des Einzelarbeiters aus der Masse der Werkstätigen wurde ein essentielles Merkmal industrieller Produktion, nämlich die Konzentration vieler Arbeitskräfte in einem arbeitsteilig organisierten Produktionsprozess, verdrängt. Durch die Herausstreichung von Stärke, Kraft und Leistung des Einzelnen konnte die Illusion Aufrecht erhalten oder auch geschürt werden, dass die Einsatzbereitschaft des Einzelnen die eigenen als auch die gesellschaftlichen Probleme lösen könnte.

Auch Otto Hofners Arbeiter im Relief die „**Städtebauer**“ [Abb. 29d] tabuisieren ihre soziale Lage. Wenn auch hier mehrere Arbeiter dargestellt werden, so sind sie nicht Teil eines Produktionsprozesses, sondern reduzierte Darstellungen der vielfältigsten Arbeitsbereiche.

Arbeiter und Bauern symbolisieren die Notwendigkeit einer Zusammenarbeit. Der Städtebau kann als Sinnbild für den Sozialismus gedeutet werden. Die

Darstellung von Belastung und Härte der Arbeit spart Hofner ebenso aus, wie er auf die Verbildlichung der Technik am Stand der Zeit verzichtete.

„Eines dieser vielen Kunstwerke ist das Relief des Bildhauers Otto Hofner am städtischen Wohnbau in der Staudiglasse. Es ist eine Verherrlichung der Arbeit. Prachtvolle Gestalten der Landwirtschaft und der Industrie, die das Wahrzeichen der Stadt in freudigem Stolz hoch über ihre Häupter erheben. Der neuen Zeit baut die neue Kunst Denkmäler.“⁴⁸⁹

Über die Tageszeitung des "Roten Wien" erfuhr diese idealisierte Vorstellung von Arbeit Zustimmung.

Das Gesamtbild der Arbeiten subsumiert in den beiden letzten "Bildern" von der „Würde des Menschen“ und der „Würde der Arbeit“, zeigt als bestimmendes Merkmal, dass auf die Darstellung des Ausdrucks von Leid, der Entbehrung, Bedrückung, Überanstrengung aber auch auf das Motiv des Kampfes zugunsten des körperlich-schönen, heldisch-souveränen Arbeiters verzichtet wurde.

Die Bestandsaufnahme von Skulpturen desselben Themas, die zwischen 1938 bis 1945 der Öffentlichkeit vorgestellt wurden, bezeichnete gerade diese Verbannung des Leides, der Qual, der Entbehrung, des Kampfes und die völlige Loslösung von realen Produktionsverhältnissen im Bild des Helden der Arbeit als eine bestimmende Komponente für die Ästhetik des Faschismus. Der „Arbeiter“ von Frass (1932 entstanden 1939 auf der GDK)⁴⁹⁰ bestätigt diese Kontinuität exemplarisch.

Die Kontinuitätslinie zu Werken, deren Auftraggeber das „Rote Wien“ war, befremdet, bestand doch das Hauptanliegen der Sozialisten in der Aufhebung der Klassengegensätze. Folglich stand der Arbeiter dem Unternehmer unversöhnlich gegenüber. Diesem Klassenverhältnis stellte der NS eine fiktive Volksgemeinschaft entgegen, mit der Absicht, den Einzelnen einer Führerfigur zu unterwerfen. Verallgemeinert formuliert, stand die Vorstellung von einem emanzipierten Arbeiter der Vorstellung eines sich der „Volksgemeinschaft“ zu unterstellenden Arbeiters gegenüber.

Die Kontinuität ergibt sich also nicht aus ähnlichen Zukunftsvisionen über die Stellung des Arbeiters innerhalb der Gesellschaft.

489 Das kleine Blatt, 15. 4. 1928.

490 Siehe dazu: S. 141 f.

Die Frage nach den Ursachen für diese stilistischen Parallelen kann in diesem Rahmen zwar nicht umfassend und erschöpfend behandelt werden, dennoch sollen einzelne Aspekte angerissen werden.

„Die Sozialdemokratie verstand sich nicht nur als prinzipielle Kampfansage an die bestehende bürgerlich-kapitalistische Ordnung, nicht nur als gedankliche Analyse und antizipierte Überwindung der bekämpften Gesellschaftsordnung, sondern auch als Lebensform und Kulturbewegung, die den zugehörigen Menschen schon hier und jetzt ein Gefühl der Geborgenheit vermitteln und in ihnen die Überzeugung erwecken wollte, in der Partei bereits ein Stück Sozialismus garantiert und vorgefabriziert zu erhalten, der künftigen Gesellschaft schon jetzt mit eigenen Mitteln und in den eigenen Reihen den Weg zu bereiten.“⁴⁹¹

Ungeachtet der realen Macht- und Unterdrückungsverhältnisse projizierten sie eine „Gegengesellschaft“, deren Grundpfeiler der freie, aufgeklärte und mündige Arbeiter war, der „Neue Mensch“.⁴⁹²

„‘Neue Menschen‘ seien das Ziel der revolutionären Erziehung, eine Erziehung, die jene neue Gesellschaft auch in den Seelen der Menschen vorbereitet, die sonst in ihrer Vorbereitung durch den ökonomischen Prozess bloß eine objektive Möglichkeit bleibt.“⁴⁹³

Es gelte, die Kinder zu

„erziehen nicht für die heutige Welt der Lohnarbeit und des Individualinteresses, sondern für die künftige der Gemeinarbeit und Solidarität.“⁴⁹⁴

Diese Zukunftsvision vom Menschen fand demnach seine künstlerische Entsprechung.

Vorgeführt soll der künftige Mensch werden, den es erst zu schaffen gilt, befreit aus seinen unterdrückenden Lebensverhältnissen, für den es sich auch lohnt, sich in den Dienst der sozialistischen Bewegung zu stellen.

Und hier stößt man auf eine gemeinsame Quelle von Sozialdemokraten und Nationalsozialisten – nämlich auf Richard Wagner.

Insbesondere Wagners kunsttheoretischen Schriften aus dem Jahr 1849⁴⁹⁵ dienten als Orientierungspunkt.

491 Norbert Leser, Austromarxistische Geistes- und Kulturleben, in: Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit, Wien 1980, S. 10.

492 Max Adler, Neue Menschen. Gedanken über sozialistische Erziehung, Berlin 1924.

493 Adler, ebenda, S. 23.

494 Adler, ebenda, S. 77.

495 Richard Wagner, Die Kunst und die Revolution, in: Richard Wagner, Werke, Bd. 5, Richard Wagner. Das Kunstwerk der Zukunft, Frankfurt 1983.

Mit den Worten Richard Wagners meint Wilhelm Ellenbogen, sozialdemokratischer Abgeordneter:

„(...) dass die wahre Kunst aus ihrem Zustande zivilisierter Barbarei ‚sich nur auf den Schultern unserer großen sozialen Bewegung zu ihrer Würde erheben‘ könne. ‚Sie hat mit ihr ein gemeinschaftliches Ziel und beide können es nur erreichen, wenn sie es gemeinschaftlich erkennen. Dieses Ziel ist der schöne und starke Mensch: die Revolution gebe ihm die Stärke, die Kunst die Schönheit!‘ Und dieser Gedanke erscheint logisch durchgeführt und wieder durchaus sozialistisch-revolutionär, wenn er sich an das Proletariat, an die ‚leidenden Mitbrüder jenes Teiles der menschlichen Gesellschaft‘ wendet, die ‚aus Sklaven des Geldes zu freien Menschen werden‘ möchten, mit dem Rufe wendet: ‚Helft uns, die Kunst zu ihrer Würde erheben!‘“⁴⁹⁶

Die sozialdemokratische Partei, als Auftraggeber, verbannte mehr oder weniger die Darstellung unwürdiger Lebens- und Arbeitsverhältnisse, sowie das Motiv des kämpferischen Arbeiters.

Mit der Betonung auf Autonomie und Souveränität in Arbeiterdarstellungen wurde den Arbeitern ein Bild verliehen, das die angedeuteten Merkmale ihrer sozialen Probleme ausklammerte und damit grundlegende Strukturen der Industriegesellschaft. Dass dieses Bild vom Arbeiter kaum einen künstlerischen Beitrag zur Beunruhigung, Aktivierung und Zielrichtung auf eine Verbesserung der Lebensverhältnisse der Arbeiter leisten konnte, schien die Auftraggeber nicht zu stören. Die Projektion des „Neuen Menschen“ in die Realität konnte über die realen Machtverhältnisse hinwegtäuschen.

Als öffentlicher Auftraggeber im ‚Roten Wien‘ benutzte die Sozialdemokratie Plastik bewusst oder auch unbewusst zur Legitimation ihrer Macht. Im Rahmen des sozialen Wohnbaus sollte Skulptur auch auf die Errungenschaften der SDAPÖ hinweisen.

Ein der Realität entsprechendes Bild vom Arbeiter konnte dieser Aufgabe nicht gerecht werden, würde es doch den Arbeiter an seine noch immer missliche Lage erinnern, und so die politische Stärke der Partei relativieren.

Folglich bietet sich auch ein inhaltlicher Kontinuitätsaspekt an: Der Körper wird plastische Projektionsfläche zur Legitimation von Macht.

496 Wilhelm Ellenbogen, Richard Wagner und das Proletariat, in: Der Kampf 6 (1913), S. 376.

4. Das Menschenbild im Porträt

Traditionsgemäß hatte das Porträt repräsentative Aufgaben zu erfüllen, umso mehr, wenn es für eine öffentliche Aufstellung gedacht war.⁴⁹⁷

An diese Tradition, die in Wien reichlich bemüht wurde, konnten die nationalsozialistischen Kunstverantwortlichen anknüpfen, wenn sie die Gestaltung von Porträts großer Persönlichkeiten forderten, deren Persönlichkeit und Charakter im Porträt einmalig und unverwechselbar zum Ausdruck kommen sollte.

*„Wo wäre noch eine lockendere Aufgabe als die, ein Menschenantlitz als Spiegel starken und gefestigten Charakters in all seiner Sinnbildlichkeit nachzuzeichnen: Menschen, die im Blut ewigen Volkstums wurzeln, (...)“*⁴⁹⁸

Das Porträt gehörte zu einer vielstrapazierten Kunstgattung zwischen 1938 und 1945.

Der Anteil von Porträtbüsten bei den regelmäßigen Jahresausstellungen im Künstlerhaus betrug in etwa ein Drittel.⁴⁹⁹

Ausstellungen, wie **„Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900–1943“** und **„Das Schöne Wiener Frauenbild“**⁵⁰⁰, widmeten sich ausschließlich diesem Sujet.

Zahlreiche Erwerbungen von Bildnissen für die städtischen Sammlungen⁵⁰¹ und

497 Pötzl Malikova, Plastik der Ringstraße, (zit. Anm.322), S. 82 f.

498 Vom Porträt zum Bildnis, in: Ausstellungskatalog, Frühjahrsausstellung des Künstlerhauses Wien, 1942, o. S.

499 Dieser Berechnung liegen die entsprechenden Ausstellungskataloge der alljährlichen Künstlerhausausstellungen von 1939 bis 1938 zugrunde.

500 Die Ausstellung „Wiener Bildnisse aus den Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900–1943“ wurde von der „Gesellschaft bildender Künstler Wiens, Künstlerhaus“ im Jahr 1943 veranstaltet. Vergleiche dazu den gleichnamigen Ausstellungskatalog.

„Das schöne Wiener Frauenbild“ war eine Sonderschau im Rahmen der Frühjahrsausstellung 1942 der Künstlerhausvereinigung. Vergleiche dazu den Ausstellungskatalog der Frühjahrsausstellung der Gesellschaft der bildenden Künstler Wiens, Künstlerhaus, 1942.

501 Unter anderen wurden folgende Bildnisse angekauft: Wilhelm Frass: „Peter Behrens“ (1932), „Weibliche Porträtbüste“, „Bruno Brehm“, „Ing. Neubacher“; Oscar Thiede: „Prof. Dr. Franz Schmidt“; Rudolf Schmidt: „Karl Hans Strobl“, „Erwin Guido Kolbenheyer“; „Prof. Leopold Blauensteiner“; Otto Hofner: „Dr. Robert Kolisko“; Alfred Hofmann: „Prof. Dr. Hohenegg“; Michael Drobil: „Prof. Schönbauer“; Vergleiche dazu: Rudolf Schmidt, Das Wiener Künstlerhaus, Eine Chronik, Wien 1951, S. 286.

eine Reihe von offiziellen Aufträgen⁵⁰² spiegelten den hohen Stellenwert der Porträtplastik in Wien.

Das Spektrum der Porträtierten umfasst primär die Funktionsträger des NS-Regimes. Dargestellt wurden wichtige Repräsentanten des NS-Staates, Parteiträger wie „**Ing. Hanns Blaschke**“ von Oscar Thiede, „**Bürgermeister Ing. Neubacher**“ von Wilhelm Frass und „**Gauleiter Josef Leopold**“ von Rudolf Schmidt, Wissenschaftler wie „**Dr. Josef Nadler**“ von Heinrich Zita, Ärzte wie „**Prof. Dr. Lorenz Böhler**“ von Artur Hecke, Schriftsteller wie „**Bruno Brehm**“ von Wilhelm Frass, Maler wie „**Prof. Leopold Blauensteiner**“ von Rudolf Schmidt, Bildhauer wie „**Josef Müllner**“ von Alfred Hofmann, Schauspieler wie „**Ewald Balsen**“ von Karl Stemolak und der „**Führer**“.

Führerbüsten plazierte man dort, wo sie einer breiten Öffentlichkeit zugänglich waren, etwa in Repräsentationsräumen, Eingangshallen von Museen und Akademien. Stellvertretend seien hier folgende **Führerbüsten** erwähnt: Wilhelm Frass: Justizpalast 1938, Haus der Industrie in Wien 1938, Reichsstatthaltereie und Verkehrskreditbank in Berlin 1939, Kunsthistorisches Museum 1939; Robert Ullmann: Augartnerporzellanfabrik 1938; Oscar Thiede: Schwechater Führerschule u. a.; Josef Bock: Ausstellung Krieg und Kunst; Josef Müllner: Aula der Akademie der bildenden Künste.⁵⁰³ Bevorzugtes Material war Marmor und Bronze.

Alljährlich wurden mehrere Aufträge für Bildnisse von Persönlichkeiten aus Partei, Staat und Wehrmacht, Kunst und Wissenschaft vergeben.⁵⁰⁴

Der Anteil der Frauenporträts ist unterrepräsentiert und entspricht der damaligen gesellschaftlichen Stellung der Frau. Hauptsächlich finden wir sie als Schauspielerinnen, z. B. „**Paula Pfluger**“ von Josef Humplik und Tänzerinnen, z. B. „**Winfried Kurzbauer**“ von Alfred Hofmann porträtiert. Insgesamt ist der Anteil der Frauenporträts allerdings nicht geringer, da sie den Kernbereich bei den sogenannten „unbekannten Porträts“ darstellen. Hier

502 WSLA, Aktenvermerk dazu unter Kunstförderung im Protokollband des Wiener Kulturamts, MA 350, A1.

503 Vergleiche die entsprechenden >Akte< der einzelnen Bildhauer im Schmidt und Ankewitz-Kleehoven Nachlass

504 Ein Aktvermerk im Protokollband des Kulturamts, gibt eine Liste mit Persönlichkeiten für Anfertigung von Porträtbüsten an. (Der Akt selbst ist nicht mehr vorhanden); WSLA, MA 350, B7, Allgemeine Registratur, 950, Juni 1941.

werden Privatpersonen dargestellt, da die Porträtierten keine öffentlichen Funktionen innehatten. Derartige Frauenbildnisse aber auch Kinderbüsten waren in den seltensten Fällen an einen öffentlichen Auftrag gebunden. Wichtigster Vertreter für diesen Typ ist Josef Humplik mit dem Frauenporträt von „**Grete Wiesenthal**“ und „**Hildegard Jone**“.⁵⁰⁵ Aber auch Josef Riedl mit „**Frauenbildnis**“ und Otto Hofner mit „**Frl. St. K.**“ schufen entsprechende Bildnisse.⁵⁰⁶

Die Darstellung des Mannes als Privatperson ist unüblich.

Charakterköpfe

Die Ausstellungen zwischen 1938 und 1945 favorisieren als Männerporträt die sogenannten „typisierenden Charakterköpfe“.

„In der typenschaffenden Auffassung und in der Übertragung monumentaler Aufgaben an das Porträt liegt die Zukunft einer monumentalen Bildnisplastik begründet. Denn unsere Zeit hat Idealbilder und hat wieder Männer, die Geschichte machen; Persönlichkeiten, die den von ihnen geführten politischen, soldatischen, geistigen, ständischen und wirtschaftlichen Gefolgschaften Personifizierung ihrer gemeinsamen Leistung und Inbegriff des angestrebten Zieles sind; Persönlichkeiten, deren äußere Erscheinung sich in der Vorstellung dieser vielen mit der Leistung und dem Ziel, mit dem Kampf und Wollen so zusammenschließt, dass ihre Köpfe über die Sphäre des Privaten hinausgehoben sind.“⁵⁰⁷

Beispiele wie Wilhelm Frass' „**Bruno Brehm**“ [Abb. 51], Rudolf Schmidts „**Gauleiter Leopold**“ [Abb. 52] aber auch Heinrich Zitas „**Univ. Prof. Dr. Nadler**“ [Abb. 54] kommen dieser NS-Kunstdoktrin entgegen.

Rudolf Schmidts „**Gauleiter Leopold**“ [Abb. 52] und Heinrich Zitas „**Univ. Prof. Dr. Nadler**“ [Abb. 54] weisen Charakteristika auf, die bei den meisten ausgestellten männlichen Porträts zu sehen waren.

Frontalität, symmetrischer Aufbau und eine geglättete Oberfläche lassen die Gesichter erstarren. Die geschlossenen Münder mit dünnen Lippen bekommen durch die zu beiden Seiten symmetrisch gearbeiteten Mundwinkelfalten den Ausdruck von Entschlossenheit und Bestimmtheit. Unterstrichen wird dies auch durch die Nasenwurzelfalten, die Anspannung symbolisieren. Die Haartracht

505 Beide Büsten Humplik wurden oftmals zwischen 1938 und 1944 öffentlich ausgestellt, entstanden allerdings vor 1930.

506 Katalog der Frühjahrsausstellung 1942 im Künstlerhaus, Wien 1942; Katalog der Jubiläumsausstellung der Akademie der Bildenden Künste 1942–1943, Wien 1943.

507 Werner Rittich, Monumentale Bildnisplastik, in: Die Kunst im Deutschen Reich, 1938, Heft 1/2, S. 21 f.

beim „Gauleiter Leopold“ mit dem hochgezogenen Seitenscheitel, eng angelegt an den Schädel, bei den Ohren ausgeschnitten, entsprach dem Modetrend. Wichtige Merkmale der persönlichen Erscheinung wurde den Werken zu Grunde gelegt. Der Hauptwert liegt aber auf dem Ausdruck der Persönlichkeit nicht als Einzelindividuen, sondern als Typen.

„Rudolf Schmidt. Er ist ein Gestalter in kraftvollen Maßen und zugleich ein sensitiver Beseeler des Materials. Die Porträtplastik zeigt ihn als lebendig stilisierenden Former künstlerischer und vollplastischer Köpfe, der die äußere Erhöhung ins Überlebensgroße mit einer inneren Steigerung und Verklärung, mit der Erhebung ins Typische und Menschlich-Monumentale zu verbinden weiß.“⁵⁰⁸

Schmidt steht mit dieser Porträtauffassung nicht alleine.

Alle genannten Beispiele verdrängen individuelle, momenthaft spontane Regungen. Die Bildhauer formten keine Individuen sondern Typen. [Vergleiche Abb. 51,53und 55]

Ein wichtiger Aspekt für Entindividualisierung und Typisierung ist das Ausschalten jeglicher Bewegungsmotive.

Ein Vergleich mit Elisabeth Bachofen-Echts „**Graf Hubert Sweerts-Sporck**“ [Abb. 56] macht dies deutlicher. Der geglätteten Oberfläche von „**Gauleiter Leopold**“ [Abb. 52], in dessen Gesicht jede modellierte Falte streng symmetrisch gearbeitet ist, steht die stark modellierte Oberfläche des Grafen gegenüber. Die Spur des Augenblicks, in dem die Finger die Oberfläche geformt haben, bleibt erhalten. Das Licht spielt für diese Plastik eine wichtige Rolle. Mit der Beleuchtung verändert sich auch das Aussehen der Skulptur. Im Zentrum steht nicht ein bestimmter Charakter, sondern ein Individuum, das sich verändern kann.

In Oscar Thiedes Porträt „**Ing. Blaschke**“ [Abb. 57] findet die angesprochene Typisierung eine zusätzliche Steigerung. Jegliche menschliche Regung und individuelle Mimik wird in diesem Gesicht negiert. Sowie in vorangegangenen Beispielen behindern die Frontalität und der symmetrische Aufbau einen belebteren menschlichen Ausdruck. Die glatte Oberflächenbehandlung verunmöglicht eine natürliche Faltenbildung. Die Stilisierung wird besonders bei der Gestaltung der Augenbrauen, der Augen und Haare offensichtlich.

508 Ernst Wurm, Wiener Bildhauerkunst der Gegenwart, in: Kunst im Deutschen Reich, 1942, Heft 12, S. 300.

„Sehr oft zeigte es sich, dass dem Künstler die Darstellung eines bestimmten Menschen nur der Anlass war, typenschaffend zu wirken: Bilder der Schönheit, der Männlichkeit, des Willens, der Vergeistigung zu geben, in ihnen die individuelle Einzelpersönlichkeit zur allgemein gültigen Symbolhaftigkeit zu erheben. Hier liegt die eine Wurzel des monumentalen Bildnisses, die andere liegt in der gültigen Gestaltung großer Männer.“⁵⁰⁹

Sprach Rittich 1938 über eine „Wurzel“ der monumentalen Bildnisplastik, die in der „gültigen Gestaltung großer Männer“ liege, so bedeutete das gleichzeitig die Ausgrenzung der Frau aus dieser Kategorie. Dass dennoch die Typisierung auch zum bestimmenden Gestaltungselement der Frauenporträts zwischen 1938 und 1945 wurde, belegen eine Reihe von Frauenbüsten.

Josef Riedls **„Porträt“** [Abb. 58] beanspruchte nicht, das Abbild einer konkreten Frau zu sein. Riedl schuf mit diesem Frauenporträt keine individuelle Persönlichkeit, sondern einen Frauentypus.

Ein faltenfreies, glattes Gesicht mit einer wohlproportionierten Nase und einem leicht geschwungenem Mund, Augenbrauen, die nur mehr nach außen hin abfallende Kanten sind, und die zeitgemäße Frisur vermitteln ein Idealbild. Jegliche natürliche Bewegung und Mimik ist unterdrückt, eine Entfaltung des Individuellen und Persönlichen ist unmöglich.

Bei Riedls Frauenporträt handelt es sich um ein Bildnis einer unbekanntenen Frau, das durch die Typisierung zur allgemeingültigen Symbolträgerin bestimmter, auf die Frau zugeschnittener, Eigenschaften werden konnte. Auch hier kommt die vorhandene geschlechtsspezifische Rollenverteilung, auf die sich die NS-Diktatur stützte, zum Tragen.⁵¹⁰

Vorstellungen eines typisierten Schönheits-Rasseideals kamen dieser Darstellung entgegen.

Mit ähnlichen formalen Mittel schufen Ilse Pompe das Bildnis **„Frau Olinda“** [Abb. 59] und Otto Hofner **„Das Frä. St. K.“** [Abb. 60]

Das Porträt **„Frau Olinda“** [Abb. 59] ist nur noch mit Vornamen betitelt. Sie ist keine bestimmte Person mehr, sondern ein Abbild allgemeiner Schönheitsvorstellungen geworden. Dass das Porträt einer ins Plastische übertragenen perfekten Studiofotografie gleicht, legt die Abbildung in der Kunst und Kulturzeitschrift „Pause“, die überlappend Bildnis und Fotografie zeigt, dem Betrachter nahe.

509 Rittich, Monumentale Bildnisplastik, (zit. Anm.507), S. 20.

510 Siehe dazu: S. 76 f.

Auch die Gesichtszüge des „**Frl. St. K.**“ [Abb. 60] von Otto Hofner zeigen kaum mehr Persönliches. Einer Interpretation eines typisch deutschen Mädchens kann sich dieses Porträt nicht entziehen.

„Viele von uns müssen sich aber erst vom Augenblicksbild des Individuums zur Gültigkeit des Typs durchringen. Allein in den Werken der letzten Art rückt mit dem allgemein Menschlichen auch ein gemeinsames – des Dargestellten und des Betrachters – in den Blickpunkt (...). Mit der Entbürgerlichung des Bildnisses mag der Gemeinschafts- und Führergedanke künstlerische Gestalt gewinnen; Typik, Gebundenheit, Gefolgschaft konnten sich in den Zügen der Menschen unserer und der nachfolgenden Generation widerspiegeln.“⁵¹¹

Mehrheitlich kamen die österreichischen Bildhauer diesen Forderungen nach.

Dennoch soll nicht unerwähnt bleiben, dass zwischen 1938 und 1945 in Wien auch Büsten ausgestellt wurden, die dieser Porträtauffassung nicht entsprachen, wie manche Arbeiten Josef Humplik's zeigen. Die meisten seiner ausgestellten Bildnisse entstanden vor 1938, wie etwa das Bildnis „**Grete Wiesenthal**“ [Abb. 61] und „**Hildegard Jone**“ [Abb. 63]. Beide Büsten fanden auch in der offiziellen NS-Kunstberichterstattung positive Anerkennung.⁵¹²

Ein Vergleich „**Grete Wiesenthals**“ [Abb. 61] mit Riedls „**Porträt**“ [Abb. 58] macht die Differenz der jeweiligen Porträtauffassung deutlich. Trotz vorhandener Idealisierung gibt Humplik's Büste eine individuelle Erscheinung wider. Die Asymmetrie im Aufbau, der den schräg gerichteten Blick in die Komponente des lächelnden Mundes und der linken hochgezogenen Augenbraue einbezieht, zusätzlich durch den Lockenfall betont, lässt den Eindruck von „rhythmischer Beschwingtheit und Augenblicklichkeit“ zu, und steht somit einer bestimmten Typisierung, die ja Dauerhaftigkeit impliziert, entgegen. Die geraute Oberflächenbehandlung, sozusagen individuelle Handschrift des Künstlers, unterstützt diese Wirkung. Der Blick, der nicht auf den Betrachter gerichtet ist, sondern in sich ruht und somit auf die eigene Person verweist, erschwert die Repräsentationsabsicht. Durch die so gestalteten individuellen Bezüge, entzieht sich dieses Bildnis dem allgemeinen Klischee eines Schönheits- oder Rasseideals. Ähnliches gilt auch für das Bildnis „**Hildegard Jone**“.

511 Gehrig, 1935/36, S. 4, zit. nach: Skulptur und Macht (zit. Anm.71), S. 139.

512 Vergleiche dazu: Die Kunst im Deutschen Reich, 1942, Heft 12, S. 300; Abb. Josef Humplik: „Grete Wiesenthal“, S. 293.

Humprik schien in der Darstellung von Privatpersonen sein Hauptaufgabenfeld zu sehen.⁵¹³

Dabei ist es auch kein Zufall, dass das private Frauenporträt überwog. Es scheint, dass diese Porträtgattung, da sie keine offizielle Repräsentationsfunktion des NS-Staates zu erfüllen hatte, noch am ehesten die Chance bot, Menschen als Individuen zu zeigen und nicht als Typen. Dass dabei das Frauenporträt überwog, entsprach der Stellung der Frau in der Gesellschaftshierarchie.

Porträtierte Humprik offizielle Repräsentanten des NS-Staates, so trugen auch seine Porträts der verlangten Repräsentationsfunktion Rechnung.

Das Bildnis „**Paula Pflüger**“ [Abb. 62], Schauspielerin, zeigt das sehr gut. Die Bewegung, das bestimmende Element für die Büsten von „Hildegard Jone“ und „Grete Wiesenthal“ ist weitgehend zurückgedrängt (Ansatzweise ist das Motiv noch bei der Haargestaltung bemerkbar). Annähernd symmetrischer Aufbau, frontale Blickrichtung und fehlende Mimik drängen individuelle Gesichtszüge in den Hintergrund.

Nobilitierung und Legitimierung

Im Gesamterscheinungsbild dieser Zeit überwog der Typus des Repräsentationsporträts. Die Porträts gehen über eine individualistische Selbstdarstellung hinaus und zeigen das Individuum in seiner Rolle als Funktionsträger innerhalb der Gesellschaft.

Der Umstand, dass Porträtplastik wie die Monumentalplastik, öffentlich aufgestellt werden sollte⁵¹⁴, weist auf den bereits erwähnten Zweck der Repräsentation hin. Bildnisse von berühmten, staatstragenden, noch lebenden Menschen, in Stein gehauen oder in Bronze gegossen, nobilitieren die Persönlichkeit, vermitteln auch einen „Ewigkeitsanspruch“. Wenn es sich um keine Privatporträts handelte, wird nicht ihre Person geehrt, sondern ihre Funktion und Leistung.

Als Funktionsträger des NS-Staates erfuhr die Diktatur eine Nobilitierung aber

513 Humprik stellt zwischen 1938 und 1944 im Künstlerhaus fast ausschließlich Porträts aus. (Eine Ausnahme: „Der Läufer“ (1936) auf der Jubiläumsausstellung des Künstlerhauses 1942 ausgestellt. Siehe dazu: S. 139)

514 Schirach wollte nach dem Krieg ein Wiener Pantheon der berühmten Söhne und Töchter der Stadt errichten, auch jener, die längst tot waren. In: Jan Tabor, Wien 1938, (zit. Anm.24), S. 415.

auch Legitimierung. Hinzu kam die Möglichkeit, durch die Darstellung bekannter Menschen, deren Popularität und Betätigung für das Regime zu nutzen.

Mit diesem Anknüpfen an bürgerliche Traditionen konnte aber auch der Schein eines an Wissenschaftlichkeit und künstlerischen Leistungen gleichwertigem Gesellschaftssystem vorgetäuscht werden. Basierend auf diesem Trugbild, entstand eine Kulisse, die einen reibungsloseren Ablauf der Gewalt versprach.

Auch für die so genannten „unbekannten Personen“ wurde die Nachahmung der Wirklichkeit von den NS-Kunsttheoretikern abgelehnt.

„Diese Porträts sollten Maßstäbe für die Gesellschaft setzen, wobei sie nicht losgelöst von der gesellschaftlichen Wertstruktur bestanden, sondern diese vorbildhaft symbolisieren sollten. Durch Schaffung von Typen des „Neuen Menschen“ sollten den Beherrschten die Charaktere vorgestellt werden, die künftig den Rahmen der Möglichkeit einer Entfaltung ihrer Persönlichkeit bilden würden.“⁵¹⁵

4.1 Bruch oder Kontinuität

Viele zwischen 1938 und 1944 ausgestellte Porträtbüsten entstanden bereits vor der NS-Machtergreifung. Die NS-Kunst- und Kulturverantwortlichen kauften auch Exponate für die Städtischen Sammlungen, die vor 1938 geschaffen wurden.⁵¹⁶

Die von den NS-Kunsttheoretikern favorisierte „monumentale Bildnisplastik“⁵¹⁷ konnte auf tradierte Gestaltungsmodi innerhalb dieser Kunstgattung zurückgreifen.

Pötzl-Malikova⁵¹⁸ beobachtete zuletzt einen Wandel in der Auffassung der Persönlichkeit des Dargestellten ab dem zweiten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Einmaligkeit der Erscheinung und des erfassten Augenblicks weicht der Betonung der Überzeitlichkeit der Aussage. Formal drückte sich dieser Wandel in einer glatten, vereinfachten Oberfläche, im symmetrischen

515 Susanne Deicher, Dirk Luckow, Michael Schulz, Frauenbild und Menschenbild im Porträt; in: Skulptur und Macht (zit. Anm.71), S. 117.

516 Siehe Anm. 5.

517 Rittich, Monumentale Bildnisplastik, (zit. Anm.507), S. 16.

518 Pötzl-Malikova Maria, Plastik der Ringstraße, (zit. Anm.322) S. 82 f.

Aufbau bis hin zur starren Frontalität aus. (Vergleiche dazu das Bildnis des Arztes „**Leopold Oser**“ [Abb. 64] im Arkadenhof der Wiener Universität von Karl Wollek (1917)).

Auch die austrofaschistische Regierung bediente sich dieser Porträtauffassung. Bezeichnende Beispiele sind hier die Bildnisse von Franz Santifaller „**Dr. Schuschnigg**“ [Abb. 65] und von Gustinus Ambrosi „**Dr. Schuschnigg**“ [Abb. 67] und „**Mussolini**“ [Abb. 68 (1924)].

Neu ist also nicht diese typisierende Porträtauffassung, die den meisten angekauften Bildnissen für die Städtischen Sammlungen und auf den Ausstellungen während der NS-Ära eigen war, wenn auch Stilisierung und Typisierung eine zusätzliche Steigerung erfuhren.

Es ist die Eliminierung grundsätzlich anderer Vorstellungen von Bildnisplastik, wie sie in den zwanziger- und beginnenden dreißiger Jahren die österreichische Kunstlandschaft noch bereichern konnten, die dann dennoch ein NS-spezifisches Erscheinungsbild in diesem Genre ergab.

Stellt man einzelne Arbeiten der „Porträtausstellung des Künstlerhauses“ 1932 anderen von der Ausstellung „Wiener Bildnisse“⁵¹⁹ im Künstlerhaus 1943 gegenüber, wird diese Akzentverschiebung deutlich.

Das Bildnis „**Dr. Hans Tietze**“ [Abb. 69] (1931) von Georg Ehrlich und „**Dr. J. Wagner-Jauregg**“ [Abb. 66] (1930) von Josef Müllner sind stellvertretend Beispiele für das mögliche Nebeneinander konträrer Porträtauffassungen, wie es ab 1938 in dieser Weise nicht mehr möglich war.⁵²⁰

Bei „**Dr. Wagner Jauregg**“ [Abb. 66] verleihen symmetrischer Aufbau, frontale Blickrichtung und geglättete Oberflächen diesem Mann Strenge und Autorität. Persönliche Regungen kommen hier nicht zur Darstellung. Äußere Ähnlichkeit und ein kräftiger Schuss Idealisierung prägen das Erscheinungsbild. Im Gegensatz dazu formt Ehrlich bei „**Hans Tietze**“ [Abb. 69] individuell Momenthaftes durch eine unruhige Oberfläche und dem leicht nach unten gesenkten Kopf.

Neben diesen unterschiedlichen formalen Ausdrucksmitteln vergegenwärtigen

519 Katalog der Porträtausstellung des Künstlerhauses 1932, Wien 1932; Ausstellungskatalog „Wiener Bildnisse“

520 Selbiges Porträt von Wagner-Jauregg stellte Josef Müllner in der Ausstellung der Akademie der Bildende Künste in Wien 1941 und auf der Ausstellung „Wiener Bildnisse“ 1943 im Künstlerhaus aus. Vergleiche dazu die Abbildungen in den entsprechenden Ausstellungskatalogen.

die Kommentare der Porträtierten selbst den Unterschied, der in diesen Gesichtern zum Ausdruck kommt.

Univ.-Prof. Dr. Wagner-Jauregg:

„In der Plastik Prof. Müllners erkenne ich mich als denjenigen, der mir als mein Spiegelbild bekannt ist, und ich zweifle nicht, dass mich auch viele andere wiedererkennen, selbst wenn sie nicht im Katalog nachsehen. An der weitgehenden Porträtähnlichkeit ist also gar nicht zu zweifeln. Das Spiegelbild ist aber jedesmal anders, beeinflusst durch Stimmung, durch Anregung, durch momentane Zustände. Ich finde, dass Prof. Müllner das Typische, Bleibende der Erscheinung, losgelöst von diesen zufälligen Wandlungen, wiedergibt. Darüber hinaus scheint mir aber, dass Prof. Müllner in sein Werk noch etwas von der dargestellten Persönlichkeit hineinlegen wollte, wie sich diese Persönlichkeit seiner Auffassung darstellt; und in diesem Bestreben (man könnte das Idealisieren nennen) musste er wohl in Einzelheiten von einer sklavischen Porträtähnlichkeit abgehen. (...)“⁵²¹

Dr. Hans Tietze:

„Diese Büste vereinigt für mich die drei wesentlichen Aufgaben wertvoller Porträtkunst: Treue zum Naturgegebenen, Fähigkeit, diese Formen zum Symbol einer geistigen Ganzheit zu machen, liebevolle Hingabe an die Aufgabe, aus der Einheit von Form und Geist eine individuelle Persönlichkeit zu erschaffen.(...)“⁵²²

Im Unterschied zu Müllners Bildnis wurde „Hans Tietze“ zwischen 1938 und 1945 nicht ausgestellt. Dies lag einerseits daran, dass sowohl der Bildhauer als auch Hans Tietze emigrieren mussten, andererseits auch im Werk selbst. Das Bildnis „Dr. Hans Tietze“ zeigt „sowohl Objektivität des Künstlers gegenüber dem Modell wie auch sein Streben nach feinnerviger Psychologisierung“.⁵²³

Ehrlich bildete in seinen Porträts ein Menschenbild, das sich nationalsozialistischer Vereinnahmung zu entziehen wusste.

Mit anderen formalen Ausdrucksmitteln bewerkstelligte dies auch der Bildhauer Albert Bechtold.

So entzog sich Albert Bechtolds Bildnis „M. H.“ [Abb. 70] durch Rigorosität in der Anwendung seiner formalen Prinzipien, die ihn in die Nähe kubistischer Skulpturen rücken, gänzlich nationalsozialistischer Indienstnahme.

Bei seinem Porträt besteht keine äußere Ähnlichkeit zwischen der dargestellten Person und dem Bildnis. Bechtold wendet sich von der Art, real Gesehenes nachzubilden, ab. Er zerlegt das Gesicht in einzelne, geometrische Elemente und fügt diese zu einem Ganzen zusammen. Die strengen, geometrisch klaren

521 J. Wagner-Jauregg, Zur Porträtausstellung im Künstlerhaus; in: Österreichische Kunst, 1932, Heft 6, S. 8.

522 Hans Tietze, ebenda, S. 7.

523 Georg Ehrlich, Plastiken und Zeichnungen, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Ausstellungskatalog, Wien 1976, S. 7.

Flächen betonen das Charakteristische des Kopfes, lösen davon ab, was bloß zufällig ist. Das Bestimmende in der Erscheinung dieses Menschen ist der Ausdruck seines inneren Wesens.

„Nie wird ein Gegenstand (Kopf, menschliche Figur) im Werk abstrahiert, sondern mit geistig vorgeformten Mitteln neu geschaffen, nicht nach Gesetzen der Natur, sondern nach Gesetzen der Kunst, die Beziehung zur Natur besteht in einer sehr entfernten Analogie... Nicht um die Nachbildung einer Schöpfung der Natur geht es, sondern um eine Urschöpfung des Geistes. Um Symbole mit vom Geist geschaffenen Kunstformen.“⁵²⁴

524 Albert Bechtold, Mein Weg; Zit. nach: Max Haller, Albert Bechtold, in: Montfort, Jg. 20, 1968, Heft 1, S. 22.

IV. Zusammenfassung

Durch ihren Werkcharakter ist die Skulptur in größerem Ausmaß für eine politisch-ideologische Indienstnahme prädestiniert als etwa die Malerei. Für die nationalsozialistische Bewegung, die absoluten Herrschafts- und Wahrheitsanspruch erhob, bot gerade die Skulptur die Möglichkeit, ihre Werthaltungen und Menschenbilder der Öffentlichkeit zu vermitteln.

Durch den Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich erfolgte die Gleichschaltung des öffentlichen Lebens, auch der künstlerischen und kulturellen Öffentlichkeit. Diese Eingliederung als einen radikalen Bruch in der Entwicklung zu sehen, würde der Realität nicht gerecht werden. Der Anschluss der Kunst wurde schon Jahre vor dem eigentlichen formellen Anschluss vorbereitet. So war die Künstlervereinigung „Secession“ schon lange vorher von deutschnationalen und antisemitischen Tendenzen dominiert. Zahlreiche renommierte Künstler, unter ihnen viele Bildhauer, bereiteten diese Gleichschaltung vor, begrüßten sie euphorisch und stellten sich freudig in den Dienst der neuen Machthaber. Als Repräsentanten der NS-Ideologie, als öffentliche Amtsträger änderte sich das Prestige der Künstler. Die scheinbare Aufwertung war mit einer absoluten sozialen und inhaltlichen Abhängigkeit vom Auftraggeber verbunden. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten und dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich versprachen sich viele Künstler neue Aufgaben und Betätigungsfelder. Die mediale Darstellung diverser architektonischer und künstlerischer Großprojekte in Deutschland nährte zusätzlich die Hoffnung. Die dann in Österreich während der NS-Herrschaft verwirklichten Projekte hielten sich allerdings in Grenzen. Insbesondere in Wien gelangten keinerlei große Vorhaben zur Ausführung. Dennoch fanden die österreichischen Bildhauer eine Reihe von Betätigungsfeldern. Die Einbindung der Skulpturen in die architektonische Raumgestaltung entsprach der offiziellen NS-Kunstdoktrin. Demnach bildete „Kunst am Bau“ das wesentliche Auftragsgebiet für bildhauerisches Schaffen im Nationalsozialismus. Für die österreichischen Künstler stellte dieses Betätigungsfeld keine Novität dar. Die Arbeiterbewegung, aber auch der Austrofaschismus traten als Auftraggeber für „Kunst am Bau“ Projekte auf. Im Vergleich zu den zwanziger und frühen dreißiger Jahren war die Auftragslage im Nationalsozialismus sogar relativ gering. Von den geplanten Denkmalprojekten gelangte nur eines zur Ausführung.

Bei der bildhauerischen Darstellung der Frau dominierte im Nationalsozialismus der Akt. Durchwegs wurden ideale, von jeglichem Makel und Unzulänglichkeiten befreite, ganze Frauenkörper dem Betrachter präsentiert. Es gelangten junge Frauenkörper zur Darstellung. Geglättete Oberflächenbehandlung, gestraffte Modellierung, geschönte Proportionierungen und erstarrte Körperhaltungen, stellen wesentliche Gestaltungsmerkmale dar.

Es handelte sich dabei nicht um die Abbildung gesellschaftlicher Realität, sondern um die Bildung eines der Wirklichkeit entrückten Körperideals. Für die Repräsentationsabsichten der NS-Ideologie eignete sich die Darstellungsform des Frauenaktes vortrefflich. Er war der Vermittler von Normen und Werten, die dem Nationalsozialismus immanent waren, besonders dienlich. Es ging dabei um mehr als um die Konstituierung eines Rasseideals, wie vordergründig häufig vermutet wird. Die entindividualisierten und typisierten Körper sollten „ewige“ Werte wie Volksgemeinschaft, Nation und Rasse versinnbildlichen. Die jeweils konkrete, individuelle Frau wurde zugunsten eines überindividuellen Prinzipien den Hintergrund gedrängt, auf metaphysische Werte verwiesen, die als allgemeingültig und unveränderbar erscheinen sollten.

Die geordnete Harmonie der weiblichen Aktskulpturen, insbesondere jene, die an klassische Schönheitsideale anknüpften, hatte in Zeiten des Chaos, der Unklarheit und Auflösung die Funktion, scheinbare Ordnung herzustellen. Für die von den Auflösungserscheinungen bedrohten Menschen boten diese Figuren ein willkommenes Identifikationsmuster, das über die eigene Mangelhaftigkeit scheinbar hinwegführen sollte. Die Frau tritt nicht als soziales und gesellschaftliches Wesen mit individuellen Fähigkeiten und Besonderheiten in Erscheinung, sondern hat überhistorische, ewige, naturgegebene Werte zu versinnbildlichen.

Das betrifft auch die Fortdauer der geschlechtsspezifischen Polarisierung zwischen Mann und Frau. Indem der Frau im Unterschied zum Mann jedes verändernde und aktive Handeln abgesprochen wird, was auch seinen gestalterischen Ausdruck findet, erscheinen die unterschiedlichen Geschlechtsfunktionen als naturgegeben und somit unveränderbar. Dass nicht jede weibliche Aktfigur, die auf einem abbildhaften Körperverständnis aufbaut, für das NS-Regime funktionalisierbar war, zeigen Arbeiten von österreichischen Bildhauern, die in ihren Aktdarstellungen im Gegensatz zu den NS-Rasse und Kunstkörpern ein Verständnis von Sinnlichkeit und Körperlichkeit zum Ausdruck bringen, die sich der nationalsozialistischen Funktionalisierung entziehen.

Die Entwicklungstendenz hin zur geglätteten Oberfläche und klaren, harmonischen Modellierung war typisch für die gesamte Entwicklungstendenz des bildhauerischen Schaffens der zwanziger und dreißiger Jahre, stellt also keinen wirklichen Bruch in der Entwicklung dar. Dies kann durch zahlreiche Exponate österreichischer Bildhauer, die bereits vor dem Anschluss entstanden, belegt werden.

Auch bei der Darstellung des Mannes dominiert der Akt. Anders als die Frau wird dieser jedoch als in Aktion und Bewegung befindlich dargestellt, es ging jedoch ebenso wenig um die Darstellung von realer Körperlichkeit, sondern um „Idealkörper“. „Kämpfer“ und „Sieger“ boten sich als bevorzugte Darstellungsformen an. Auch sie beanspruchten „Allgemeingültigkeit“, indem Stärke, Gesundheit und Entschlossenheit zum Ausdruck gebracht werden. Auch bei der Darstellung des Mannes ist der Weg hin zur geglätteten Oberflächenbehandlung offensichtlich. Eine Formverfestigung, die sich auf Wesentliches beschränkt, ist auch für den männlichen Akt ein typisches Gestaltungselement. Aufgerichtete, muskulöse und starre Männerkörper versinnbildlichen das Idealbild eines kampfbereiten und siegesgewillten Einzelkämpfers. Körperlich durchtrainierte Männer, eingespannt in einen Körperpanzer, mit kantigem Schädel und zeitgemäßen Kurzhaarschnitt kommen zur Darstellung.

Sowie beim Frauenkörper, so wird auch beim männlichen Akt auf jede Individualisierung verzichtet. Der starke, gesunde Männerkörper, der sich über jede Schwäche hinwegsetzt und bereit ist, für die nationalistischen Werte in den Kampf zu gehen, soll das höchste Ideal des deutschen Herrenmenschen zum Ausdruck bringen. Der neue, heroische Menschentyp soll nicht im individuellen Helden, sondern in der Dimension des Allgemeinen proklamiert werden. Das Individuum mit physischen wie psychischen Eigenheiten findet in einer solchen Konzeption keinen Platz. Jeder eigenen, spontanen und sinnlichen Körpererfahrung wurde somit eine Absage erteilt. Dem Betrachter bietet sich ein überhöhtes und unerreichbares Körperideal dar. Diese Überhöhung ist dabei auch die Triebkraft für die eigene Unterwerfung unter die Autorität der Machthaber sowie die Geringschätzung aller Menschen, die diesem Ideal nicht entsprechen.

Die Stereotype der NS-Männerskulptur waren schon vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten bekannt. Insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg entstanden zahlreiche Kriegerdenkmäler, welche die Stereotypen von „Männlichkeit“, „Treue“ und „Opfermut“ aufgriffen. Der heroische Einzelkämpfer, der durch den Kriegstod verherrlicht wird, dominierte. Ohne wesentliche stilistische Veränderungen

vorzunehmen, konnten die österreichischen Bildhauer nach 1938 an diese Tradition anknüpfen. Kriegerdenkmäler, die sich über eine eher pazifistische Ebene der Thematik annäherten, bildeten die Ausnahme.

Neben dem Kriegshelden bot die Sportplastik die Möglichkeit, Männer als Kämpfer und Sieger zur Darstellung zu bringen. Ein anlässlich der XI. Olympischen Spiele 1936 veranstalteter Wettbewerb für Sportplastiken bot auch einer Reihe österreichischer Bildhauer die Gelegenheit, sich diesem Sujet zuzuwenden. In der Tendenz ging die Darstellung von Sportlern hin zu Skulpturen, die den Sportbezug nicht mehr über einen konkreten Bewegungsablauf herstellen. Mehr und mehr setzte sich die Darstellung des „allgemeingültigen“ heroischen Kämpfers durch, der jeden realen Bezug zum eigentlichen Sport vermissen lässt. Diese Entwicklung entsprach auch einer Tendenz in der tatsächlichen Sportbewegung im Nationalsozialismus. Konkretes und individuelles Körpergefühl wurde zugunsten der Herausbildung eines „gesunden“ Körper, der rassisches Ideal versinnbildlicht, zurückgedrängt. Sport geriet somit zunehmend in den Dienst bevölkerungs- und wehrpolitischer Interessen. Auch diese Tendenz stand in einer historischen Kontinuität. Die Indienstnahme der Turnerbewegung für militärische Zwecke war insbesondere in den zwanziger Jahren für alle politischen Lager charakteristisch. Selbst die Organisationen der Arbeiterbewegung übertrugen in dieser Zeit dem Arbeitersport paramilitärische Aufgaben.

Der Mann wurde in der NS-Plastik nicht ausschließlich als Kämpfer und Sieger dargestellt. Die Beispiele, wo insbesondere Arbeiter und Bauern zur Darstellung gelangen, blieben jedoch in der Minderzahl. Bei den Arbeiterdarstellungen des NS ist auffällig, dass sie in ihrer Darstellungsweise in keiner Weise am Stand der Produktionsbedingungen der damaligen Zeit entsprechen. Sie sind vielmehr als eine Art der Überhöhung und Heroisierung der Arbeiterschaft durch die Verwendung von Attributen, die den kraftvollen, souveränen und zielstrebigem Arbeiter darstellen. Diese Überhöhung des Arbeiters mag zunächst überraschen, angesichts der totalen Zerschlagung der organisierten Arbeiterschaft durch den Nationalsozialismus, hatte jedoch gerade durch die Überhöhung von der realen Unterdrückung abzulenken und somit die Arbeiterschaft für das Regime zu gewinnen. Folge dessen ließen sämtliche Arbeiterdarstellungen realistische Details, in denen Leid, Überforderung oder Entbehrung zum Ausdruck kommen würde, vermissen. Letztendlich ging es darum, jedes Anzeichen einer gesellschaftlichen Klassendifferenz zu verschleiern.

Auch in der Darstellung des Bauernstandes überwiegt die Entrückung aus einem realen Zeitbezug durch eine symbolhafte, Allgemeingültigkeit beanspruchende

Darstellungsweise. Mit der Verwendung des Motivs des Säckelmanns knüpften die Bildhauer an ein traditionelles Motiv an, dem auch in der Arbeiterbewegung große Bedeutung zukam. Die Symbolkraft dieses Motivs war auch für die faschistische Ideologie instrumentalisierbar.

Die Darstellung des Arbeiters lag in einer historischen Kontinuität, die vor allem durch die künstlerische Tätigkeit im Rahmen oder in der Nähe der Arbeiterbewegung nach 1900 zum Ausdruck kommt. Auch in den Skulpturen, die in die Nähe der Arbeiterbewegung zu stellen sind, wurde weitgehend auf die Darstellung des Ausdrucks von Leid und Unterdrückung verzichtet.

Nur wenige Bildhauer stellten diese Elemente in den Vordergrund. Es dominierten Darstellungen, die die Würde des Arbeiters in den Vordergrund rückten und somit eine nicht zu verleugnende Kontinuitätslinie zu nationalsozialistischen Arbeiterdarstellung aufzeigten.

Aus den inhaltlichen wie stilistischen Parallelen kann jedoch nicht auf ähnliche Zukunftsvisionen geschlossen werden. Erklärbar wird sie aus der spezifischen ideologischen Ausrichtung der Sozialdemokratie der Zwischenkriegszeit. Sie verstand sich nicht nur als Kampforganisation gegen die kapitalistische Herrschaft, sondern auch als gestaltende Kraft, die schon in der Gegenwart ein Stück „Neues Leben“ verwirklichen wollte. Die Vision vom „Neuen Menschen“ war eine bestimmende ideologische Komponente des Austromarxismus. Erklärbar wird die fast vollständige Ausblendung einer Arbeiterdarstellung, die unwürdige Lebensverhältnisse sowie kämpferische Aktion ausschloss auch durch die reale Machtposition, die die Sozialdemokratische Partei im Wien der Zwischenkriegszeit errungen hatte. Auch sie benützte öffentliche Skulpturen zur Legitimation des eigenen Machtanspruchs.

V Literaturverzeichnis

- Abbild und Emotion*, Österreichischer Realismus 1914–1944, Ausstellungskatalog, Wien 1984.
- Adamer Ingrid*, Albert Bechtold, Dissertation, Salzburg 1985.
- Adolph Hubert*, Wilhelm Frass, in: Mitteilungen der österreichischen Galerie 59, Wien 1971.
- Adler Max*, Neue Menschen. Gedanken über sozialistische Erziehung, Berlin 1924.
- Aichburg Wladimir*, Das Künstlerhaus, Wien 1986.
- Die Akademie der bildenden Künste in Wien*. Eine Bibliographie, zusammengestellt von Gerda Königsberger, Wien o. J.
- Die Akademie der bildenden Künste in Wien 1940*, Ausstellungskatalog, Wien 1940.
- Akademie der bildenden Künste in Wien*, Deutsch-italienische Ausstellung junger Kunst, Ausstellungskatalog, Wien 1939.
- Akademie der bildenden Künste in Wien*, Œuvrekatalog des Professors Ferdinand Andri, Wien 1941.
- Amann Klaus*, Der Anschluss österreichischer Schriftsteller an das Dritte Reich. Institutionelle und bewusstseinsgeschichtliche Aspekte, Frankfurt/Main 1988.
- Amann Klaus*, Berger Albert (Hg.), Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse, Institutionelle Voraussetzungen, Fallstudien, Wien 1985.
- Ambrosi Gustinus*, Jury und Künstlerbund. Denkschrift anlässlich der Protest-Ausstellung, Wien 1919.
- Backes Klaus*, Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich, Köln 1988.
- Benjamin Walter*, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt/Main 1963.
- Bittner Josef*, Kunst und Kunstgewerbe in Neubauten der Stadt Wien, Wien 19.
- Blum Franz* 1914–1942, Ausstellungskatalog, Linz, Graz, Langenzersdorf, St. Pölten 1986–1987.
- Blaschke Hanns*, Wien seinen Soldaten, Wien 1941.
- derselbe*: Fünf Jahre Kulturredirektor der Stadt Wien, Wien 1943.
- Botz Gerhard*, Ideologie und soziale Wirklichkeit des nationalen Sozialismus, in: Schwarz Robert, Sozialismus der Propaganda, Wien 1975.
- Bovenschen Silvia* (Hg.), Über die Listen der Mode, Frankfurt/Main 1986.
- Breker Arno*, Im Strahlungsfeld der Ereignisse 1925–1965, Preußisch Oldendorf 1972.
- Breicha Otto*, Fritz Wotruba. Figur als Widerstand. Bilder und Schriften zu Leben und Werk, Salzburg 1977.
- Brenner Hildegard*, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbeck bei Hamburg 1963.
- Brey Gabriela*, Nationalsozialistische Kunst- und Kulturpolitik mit Berücksichtigung der Situation in Österreich, Diplomarbeit, Wien 1989.
- Bushart Magdalena*, Nicolai Bernd, Schuster Wolfgang (Hg.), Entmachtung der Kunst. Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 1920 bis 1960, Berlin 1985.
- Bushart Magdalena*, Überraschende Begegnung mit alten Bekannten. Arno Brekers NS-Plastik in neuer Umgebung, in: Hinz Bertold, NS-Kunst: 50 Jahre danach. Neue Beiträge, Marburg 1989. S. 35–54.

- Butlar H. von*, Antike Plastik und Plastik der Gegenwart, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften 15, 1949/50, S. 251–272.
- Chamberlain Houston Stewart*, Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts, München 1907.
- Charoux Siegfried* (1896–1967). Zur Eröffnung des Charoux-Museums in Langenzersdorf am 12. Juni 1982, Langenzersdorf bei Wien 1982.
- Damus Martin*, Gebrauch und Funktion von Bildender Kunst und Architektur im Nationalsozialismus, in: Schnell Ralf (Hg.), Kunst und Kultur im deutschen Faschismus, Stuttgart 1978, S. 87–128.
- derselbe*: Plastik vor und nach 1945. Kontinuität oder Bruch der skulpturalen Auffassung, in: Bushart Magdalena u. a. (Hg.), Entmachtung der Kunst, Architektur, Bildhauerei und ihre Institutionalisierung 1920–1960, Berlin 1985, S. 119–140.
- derselbe*: Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Frankfurt/Main 1981.
- Damus Martin*, Rogge Henning, Fuchs im Busch und Bronzeflamme. Zeitgenössische Plastik in Berlin-West, München 1979.
- Dankl Günther*, Die „Moderne“ in Österreich. Zur Genese und Bestimmung eines Begriffs in der österreichischen Kunst um 1900, Graz/Köln/Wien 1986.
- Davy Ulrike*, Vasek Thomas, Der „Siegfried-Kopf“. Eine Auseinandersetzung um ein Denkmal in der Universität Wien. Dokumentation im Auftrag des Akademischen Senats der Universität Wien, Wien 1991.
- Davidson Mortimer G.*, Kunst in Deutschland 1933–1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich, Bd. 1, Skulpturen, Tübingen 1988.
- Deutsche Bildhauer*, Ausstellungskatalog, Lehmbruck Museum, Duisburg 1976.
- „Die Axt hat geblüht...“. Europäische Konflikte. Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1988.
- Die Bibel*, Das neue Testament, Kürzinger Josef (Hg.), Aschaffenburg 1972.
- „Die uns verließen“. Österreichische Maler und Bildhauer der Emigration und Verfolgung, Ausstellungskatalog, Wien 1980.
- Die verlorene Moderne*. Der Künstlerbund Hagen 1900–1938, Ausstellungskatalog, Halbturm 1993.
- Die verlorenen Österreicher 1918–1938*, Ausstellungskatalog, 1918–1938, Wien 1982.
- Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich*. Zur Kulturpolitik des Nationalsozialismus, Wien 1985.
- Die Wellenbrecher*. Vergessene Kunst der 50er Jahre am Wiener Kommunalbau, Ausstellungskatalog, Wien 1988.
- Dreyer Ernst Adolf*, Deutsche Kultur im Neuen Reich. Wesen, Aufgabe und Ziele der Reichskulturkammer, Berlin 1934.
- Ehrlich Georg*, Plastiken und Zeichnungen, 45. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1976.
- Exner Wilhem*, Zehn Jahre Wiederaufbau. Die staatliche, kulturelle und wirtschaftliche Entwicklung der Republik Österreich 1918–1928, Wien 1928.
- Falkenhausen Susanne*, Der zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922–1943, Frankfurt/Main 1979.
- Fleischmann Antje*, Das Bild der Frau in der Plastik des Nationalsozialismus, in: Das Bild der Frau in der Plastik des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, W. Lehmbruck-Museum, Duisburg 1986, S. 40–48.
- Fromm Erich*, Die Furcht vor der Freiheit, Frankfurt-Berlin 1983.

- Frass Wilhelm, Frass Rudolf.* Über ihr Werk, Wien-Leipzig 1932.
- Gemeindeverwaltung der Stadt Wien im Jahre 1938,* Verwaltungsbericht, Wien 1941.
- Gemeindeverwaltung des Reichsgaues Wien vom 1. 1. 1939 zum 31. 3. 1940,* Wien 1942.
- Gemeindeverwaltung des Reichsgaues Wien vom 1. 4. 1940–31. 3. 1945,* maschinschriftl. Manuskript, Wien 1945.
- Gesellschaft bildender Künstler Wiens,* Künstlerhaus, Ausstellungshaus Wien 1, Friedrichstraße 12. Kunstausstellungen 1938–1944, Ausstellungskatalog, Wien 1938–1944
- Giller Joachim, Mader Hubert, Seidl Christina,* Wo sind sie geblieben ...? Kriegerdenkmäler und Gefallenenehrung in Österreich, Wien 1992.
- Glaser Ernst,* Im Umfeld des Austromarxismus, Wien-München-Zürich 1981.
- Grassegger Friedrich,* „Auch Tote stehn in unseren Reihn“. Nationalsozialistische Denkmäler des Totengedenkens in der Steiermark (1938–1945), in: Riesenfellner Stefan, Uhl Heidemarie, Todeszeichen: Zeitgeschichtliche Denkmalkultur in Graz und in der Steiermark vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Wien-Köln-Weimar 1994, S. 99–111.
- Grothe Heinz,* Junge Bildhauer unserer Zeit, Königsberg 1940.
- Große Deutsche Kunstausstellungen im Haus der Deutschen Kunst zu München 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943,* Ausstellungskataloge.
- Grzimek Waldemar,* Deutsche Bildhauer des 20. Jahrhunderts. Leben – Schulen – Wirkungen, Wiesbaden 1969.
- Gugenberger Eduard, Schweidlenka Roman,* Mutter Erde/Magie und Politik. Zwischen Faschismus und neuer Gesellschaft, Wien 1987.
- Hahn! Adolf,* Der Bildhauer Adalbert Jakob, Salzburg 1980.
- Haiko Peter,* Das Bild der Arbeit. Abbild einer Verleugnung, in: Kunst und Arbeit, Ausstellungskatalog, Berlin-Wien 1987/88, S. 55–72.
- Haller Max,* Albert Bechtold. Leben, Geist und Werk eines Bildhauers, in: Monfort, Jg. 20, 1968, Heft 1, S. 5–34.
- Hartung Günter,* Literatur und Ästhetik des deutschen Faschismus, Köln 1983.
- Haug Frigga (Hg.),* Frauenformen 2. Sexualisierung der Körper, Berlin 1983.
- Haug Wolfgang Fritz,* Der Faschismus und die Organisation des Ideologischen, Teil I u. II, in: Das Argument 117 (1979), 121 (1980).
- derselbe:* Die Faschisierung des bürgerlichen Subjekts, Berlin 1986.
- Hauser Carry,* Von Kunst und Künstlern in Österreich, Tirol 1938.
- Hermant Jost,* Bewährte Tümligkeiten. Der völkisch-nazistische Traum einer ewig-deutschen Kunst, in: Stile, Ismen, Etiketten. Zur Periodisierung der modernen Kunst, Wiesbaden 1978, S. 94 ff.
- derselbe:* Der Schein des schönen Lebens, Frankfurt/Main 1972.
- Hermant Jost,* Hamann Richard, Stilkunst um 1900, Berlin (DDR) 1976.
- Hentzen Alfred,* Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Berlin 1934.
- Hillebrand Bernd,* Marginalien zur späteren Nietzsche-Rezeption, in: derselbe:(Hg.), Nietzsche und die deutsche Literatur, Bd. 1, Thübingen 1978.
- Hinkel Hermann,* Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus, Gießen 1975.
- Hinkel Klaus (Hg.),* Handbuch der Reichskulturkammer, Berlin 1937.
- Hinz Berthold,* Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979.
- derselbe:* Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, München 1977.

- derselbe*: Produktion, Rüstung, Krieg. Beispiele nationalsozialistischer Ästhetik, in: *Ästhetik und Kommunikation* 26, 1976, S. 80 ff.
- derselbe*: 1933/45: Ein Kapitel kunstgeschichtlicher Forschung seit 1945, in: *Kritische Berichte* 4, 1986, S. 18–33.
- Hoerschelmann Antonia*, Tendenzen der österreichischen Malerei zwischen 1918 und 1938 und ihre Relationen zur europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts, Dissertation, Wien 1989.
- Hitler Adolf*, *Mein Kampf*, München 1932.
- Hoffmann Werner*, *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1958.
- Hoffmann-Curtius Kathrin*, Die Frau in ihrem Element. Adolf Zieglers Tryptichon der „Naturgesetzlichkeit“, in: Hinz Bertold (Hg.), *NS-Kunst: 50 Jahre danach*, Marburg 1989, S. 9–35.
- Hütt Wolfgang*, *Die Arbeit in der Kunst*, Leipzig 1974.
- Inszenierung der Macht – Ästhetische Faszination im Faschismus*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), Berlin 1987.
- Junge Kunst im Deutschen Reich*, Wien 1943, Veranstaltet vom Reichsstatthalter in Wien, Reichsleiter Baldur von Schirach, Ausstellungskatalog, Wien 1943.
- Kadmoska Franz (Hg.)*, *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Wien-München-Zürich 1981.
- Kaltenecker Siegfried*, *Körpererfahrung und Sinnlichkeit im Faschismus*, Diplomarbeit, Wien 1989.
- Kamper Dietmar*, Wulf Christoph (Hg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt/Main 1982.
- Kannonier Richard*, *Zwischen Beethoven und Eisler. Zur Arbeitermusikbewegung in Österreich*, Materialien zur Arbeiterbewegung Bd. 19. Wien 1981.
- Kapner Gerhardt*, Anton Hanak. *Kunst und Künstlerkult*, Wien 1984.
- derselbe*: Der brennende Mensch, die Epoche Anton Hannaks, in: *Das größere Österreich*, hrsg. von Christian Sotriffer, Wien 1982
- derselbe*: Die Denkmäler der Wiener Ringstraße, Wien 1969.
- derselbe*: Freiplastik in Wien, in: *Wiener Schriften* 31, Wien 1970.
- Karpen Fritz*, *Österreichische Kunst, Gegenwartskunst Bd. III*, Leipzig/Wien 1923.
- Kerschbaumer Gert*, *Faszination Drittes Reich. Kunst und Alltag der Kulturmetropole Salzburg*, Salzburg 1988.
- Kitlitschka Werner*, *Grabkult und Grabkultur in Wien und Österreich*, St. Pölten/Wien 1987.
- Klinksiek Dorothee*, *Die Frau im NS-Staat*, Stuttgart 1982.
- Klusacek Christine*, *Österreichs Wissenschaftler und Künstler unter dem NS-Regime*, Wien 1966.
- Krammer Reinhold*, *Arbeitersport in Österreich. Ein Beitrag zur Geschichte der Arbeiterkultur in Österreich bis 1938*, Wien 1981.
- „*Krieg und Kunst*“. Ausstellung veranstaltet vom Oberkommando der Wehrmacht im Wiener Künstlerhaus, Ausstellungskatalog, Wien 1941.
- Kriegsdenkmäler*, hrsg. vom K. u. K. Ministerium für Kultur, Wien 1916.
- K. k. Gewerbeförderungsamt (Hg.)*, „Soldatengräber und Kriegsdenkmale“. 130 Entwürfe in 213 Bildern mit beschreibendem Text – Erläuterung des Charakters jedes Entwurfes, der Umgebung, zu der er gestimmt ist, sowie Angaben über Material, Maße, Preisberechnungen, Wien 1915.
- Kunst in Österreich 1851–1951*, Ausstellungskatalog, Linz 1951.

- Kunst in Österreich 1918–1938*, Ausstellungskatalog, Halbtorn 1984.
- Kunst im Dritten Reich*. Dokumente der Unterwerfung, Frankfurter Kunstverein, Ausstellungskatalog, Frankfurt/Main 1974.
- Kühnl Reinhard*, Der Faschismus. Ursachen, Herrschaftsstruktur, Aktualität. Eine Einführung. Heilbronn 1983.
- derselbe*: Formen bürgerlicher Herrschaft, Liberalismus, Faschismus, Reinbeck 1971.
- derselbe*: Faschismustheorien, Hamburg 1979.
- Künstler sehen das Dritte Reich*, Ausstellungskatalog, Wien 1975.
- Leser Norbert*, Austromarxistisches Geistes- und Kulturleben, in: *derselbe*: Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit, Wien 1980.
- Losemann Volker*, Nationalsozialismus und Antike, Hamburg 1977.
- Luza Radomir*, Österreich und die großdeutsche Idee in der NS-Zeit, Wien-Köln-Graz 1977.
- Marcuse Herbert*, Kultur und Gesellschaft. Über den affirmativen Charakter der Kultur, Bd. 1, Frankfurt/Main 1965.
- Matuszak Stephanie*, Neue Madonna ewige Eva. Bauplastik am Wiener Gemeindewohnbau der 1. Republik, in: Lindner Ines, Schade Sigrid, Wenk Silke, Werner Gabriele, Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 261–271.
- Meckel Anne*, Animation – Agitation, Frauendarstellungen auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München 1937–1944, Weinheim 1993.
- Meißner Brigitte*, Bürgerliche Repräsentation im politischen Denkmal. Bürgermeisterdenkmäler in Stadtrepubliken und Residenzstädten, Hamburg 1987.
- Merker Reinhard*, Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie – Kulturpolitik – Kulturproduktion, Köln 1983.
- Muschik Johann*, Österreichische Plastik nach 1945, Baden-Wien 1966.
- Mittig Hans*, NS-Kunst damals und heute, in: Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen (Hg.), Funkkolleg. Moderne Kunst, Studienbegleitbrief 9, Tübingen 1990.
- derselbe*: Das Denkmal, in: Busch Werner, Schmoog Peter, Kunst – Die Geschichte ihrer Funktion, Weinheim-Berlin 1987, S. 457–489.
- Nemitz Fritz*, Junge Bildhauer, Berlin 1939.
- Nierhaus Irene*, Das Zwiegesicht. Facetten der Kunst und Politik der Vereinigung bildender Künstler – Wiener Secession 1914–1945, in: Kapfinger O. (Hg.), Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897–1985, Wien 1986. S. 67–99.
- dieselbe*: Kunst-am-Bau. Zur künstlerischen Ausgestaltung der Wiener Kommunalanlagen der 50er Jahre, Dissertation, Wien 1989.
- dieselbe*: Kunst-am-Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre, Wien-Köln-Weimar 1993.
- Olbrich Hans (Hg.)*, Geschichte der deutschen Kunst 1918–1945, Leipzig 1990.
- derselbe*: Aspekte der Kunst der 30er Jahre, in: Verband Bildender Künstler der DDR (Hg.), Bildende Kunst, 8/1989, Berlin (DDR) 1989, S. 49–52.
- Österreichisches Biographisches Lexikon*, Bd. 2, Graz 1959.
- Österreichische Skulptur durch die Jahrhunderte*, Bad Vöslau 1952.
- Osten Gert*, Plastik des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und in der Schweiz, Königsstein i. T. 1952

- Ott Brigitte*, Die Kulturpolitik der Gemeinde Wien 1919 bis 1934, Dissertation, Wien 1968.
- Petsch Joachim*, Kunst im Dritten Reich. Architektur, Plastik, Malerei, Alltagsästhetik, Köln 1983.
- Petzina Dietmar (Hg.)*, Fahnen, Fäuste, Körper, Symbolik und Kultur der Arbeiterbewegung, Essen 1986.
- Pfeifer Helfried*, Die Ostmark. Eingliederung und Neugestaltung, Wien 1941.
- Pfoser Alfred*, Literatur und Austromarxismus, Wien 1980.
- Pinder Wilhelm*, Georg Kolbe. Werke der letzten Jahre, Berlin 1937.
- Pochat Götz*, Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983.
- Poch-Kalous Margarete*, Plastik im 19. Jahrhundert in Wien, in: Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Wien 1970.
- Pötzl-Malikova Maria*, Plastik der Ringstraße. Künstlerische Entwicklung 1890–1918, Wiesbaden 1976.
- dieselbe*: Franz Metzner und die Wiener Secession, in: Alte und moderne Kunst, Jg. 21, 1976, Heft 148/149, S. 36ff.
- Pross Harry*, Politische Symbolik, Stuttgart 1974.
- Rave Paul Ortwin*, Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949.
- Rathkolb Oliver*, Führertreu und Gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien 1991.
- Rebhann Fritz M.*, Das braune Glück zu Wien, Wien-München 1973.
- derselbe*: Finale in Wien, Wien-München 1969.
- derselbe*: Wien war die Schule, Wien-München 1978.
- Reiss Werner*, „Körper, Schicksal, Gemeinschaft“, in: „Zeitgeist wider den Zeitgeist“, Ausstellungskatalog, Wien 1988.
- Renisch Franz*, Gustinus Ambrosi, Wien 1990.
- Renner Gerhard*, Österreichische Schriftsteller und der Nationalsozialismus (1933–1940). Der „Bund der deutschen Schriftsteller Österreichs“ und der Aufbau der Reichsschrifttumskammer in der „Ostmark“, Frankfurt/Main 1986.
- Ries-Feodorowna Teresa*, Die Sprache des Steines, Wien 1928.
- Rittich Werner*, Architektur und Bauplastik der Gegenwart, Berlin 1938.
- Rockowanski L. W.*, Formwille der Zeit, Wien 1922.
- Roden Max*, Karl Stemolak. Hagenbund, Ausstellungskatalog, Wien 1935.
- Rosenberg Alfred*, Verteidigung des deutschen Kulturgedankens, Rede auf dem Reichsparteitag 1938, München o. J.
- derselbe*: Revolution in der bildenden Kunst, München 1954.
- Rutter Josef*, Kunst in Österreich, Leoben 1933.
- Schade Sigrid*, Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Barta Ilsebill u. a. (Hg.), Frauen-Bilder, Männer-Bilder. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987. S. 239–260.
- Scharf Helmut*, Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals, Darmstadt 1984.
- Schausberger Norbert*, Der Griff nach Österreich. Der Anschluss, Wien-München 1978.
- Schmidt Rudolf*, Das Wiener Künstlerhaus. Eine Chronik 1861–1951, Wien 1951.
- Schmied Wieland*, Nach Klimt. Schriften zur Kunst in Österreich, Salzburg 1979.

- Schmitt-Wischmann Ursula*, „Mutter und Kind“ in der Plastik. Eine motivhistorische Untersuchung plastischer Mutter- und Kindgruppen 1870–1920, Dissertation, Heidelberg 1987.
- Schmitz Richard (Hg.)*, Kunstförderung durch die Stadt Wien. Aufträge und Erwerbungen von Werken der Kunst und des Kunstgewerbes in den Jahren 1934–1936, Wien 1937.
- Schmoll gen. Eisenwerth J. A.*, Denkmal der Arbeit. Entwürfe und Planungen, in: Mittig Hans Ernst, Plagemann Volker (Hg.), Denkmäler im 19. Jahrhundert, München 1972, S. 256–278.
- Schnell Ralf (Hg.)*, Kunst und Kultur im deutschen Faschismus, Stuttgart 1978.
- Schirmbeck Peter*, Adel der Arbeit. Der Arbeiter in der Kunst der NS-Zeit, Marburg 1984.
- Schultze-Naumburg Paul*, Kunst aus Blut und Boden, Leipzig 1934.
- derselbe*: Nordische Schönheit. Ihr Wunschbild im Leben und in der Kunst, Berlin 1943.
- Schreiner Evelyn*, Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien 1938–1945 unter besonderer Berücksichtigung der Theaterszene, Dissertation, Wien 1980.
- Seiger Hans*, Lunardi Michael, Popolorum Josef (Hg.), Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik, Wien 1990.
- Seiter Josef*, „Blutigrot und silbrig hell ...“. Bild, Symbolik und Agitation der frühen Arbeiterbewegung, Wien-Köln 1991.
- derselbe*: Bilder der Hoffnung – Bilder der Konsolidierung. Bildsymbolik und Emblematisierung der österreichischen Sozialdemokratie, in: Magie der Industrie, N. Ö.-Landesausstellung, Wien 1989. S. 198–205.
- derselbe*: Politik in der Idylle. Die plastischen Monumente der Ersten Republik, in: Das Rote Wien 1918–1934. Historisches Museum der Stadt Wien, Ausstellungskatalog, Wien 1993. S. 74–90.
- Skulptur und Macht*. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Eine Ausstellung im Rahmen des Gesamtprojekts der Akademie der Künste „Das war ein Vorspiel nur ...“ vom 8. Mai–3. Juli 1983, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1984.
- Sommer Johannes*, Arno Breker, Bonn 1943.
- Sottriffer Kristian*, Malerei und Plastik in Österreich. Von Markart bis Wotruba, Wien 1963.
- Speer Albert*, Spandauer Tagebücher, Frankfurt/Main 1975.
- Staeck Klaus*, Nazikunst ins Museum?, Göttingen 1988.
- Stenzel Hermann*, Die Welt der deutschen Kunst. Entwicklung, Wesensart und Inhalt des germanischen Kunstschaffens, München/Berlin 1943.
- Stockfisch Werner*, Ordnung gegen Chaos. Zum Menschenbild Georg Kolbes, Dissertation, Berlin (DDR) 1984.
- Tabor Jan (Hg.)* Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland Italien und der Sowjetunion 1922–1956, Ausstellungskatalog. 2 Bände, Wien 1994.
- Talos Emmerich*, Neugebauer Wolfgang (Hg.), „Austrofaschismus“. Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934–1938, Wien 1985.
- Talos Emmerich*, Hanisch Ernst, Neugebauer Wolfgang (Hg.), NS-Herrschaft in Österreich 1938–1945, Wien 1988.
- Tank Kurt Lothar*, Deutsche Plastik unserer Zeit, München 1942.
- Teut Anna*, Architektur im Dritten Reich, Berlin-Frankfurt-Wien 1967
- Theweleit Klaus*, Männerphantasien 1 und 2, Reinbek bei Hamburg 1983.

- Thomae Otto*, Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978.
- Tietze Hans*, Kunst in unserer Zeit. Flugschrift der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien, Wien 1930.
- Trier Eduard*, Bildhauertheorien des 20. Jahrhunderts, Berlin 1984.
- Unsere Lieder*, Kinderland Junge Garde, Liederbuch, Wien o. J.
- Voigt Rüdiger (Hg.)*, Symbole der Politik, Politik der Symbole, Opladen 1989.
- Wagner Richard*, Die Kunst und die Revolution, in: Wagner Richard, Werke. Das Kunstwerk der Zukunft, Bd. 5., Frankfurt 1983.
- Wagner Walter*, Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Wien 1967.
- Waechter-Böhm Lisbeth (Hg.)*, Wien 1945. Davor/Danach, Wien 1985.
- Waissenberger Robert*, Wien und die Kunst in unserem Jahrhundert, Wien-München 1965.
- Walters Margaret*, Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte, London-Wien 1986.
- Weidenholzer Josef*, Auf dem Weg zum „neuen Menschen“. Bildungs- und Kulturarbeit der österreichischen Sozialdemokratie in der ersten Republik, Wien 1987.
- Weihsmann Helmut*, Das rote Wien, Wien 1985.
- Wendlang Wilfried*, Kunst und Nation, Berlin 1934.
- Wenk Silke*, Die steinerne Frau. Weibliche Allegorie in der öffentlichen Skulptur Berlins im 19. Jahrhundert, in: Anselm Sigrun, Beda Barbara, Triumph und Scheitern der Metropole, Berlin 1987, S. 91–114.
- dieselbe*: Der öffentliche weibliche Akt: Allegorie des Sozialstaates, in: Barta Ilsebill u. a. (Hg.), Frauen-Bilder, Männer-Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987, S. 217–238.
- dieselbe*: Volkskörper und Medienspiel. Zum Verhältnis von Skulptur und Fotografie im deutschen Faschismus, in: Kunstforum Band 114, Juli/August 1991, S. 226–236.
- dieselbe*: Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin 1987, S. 103–118.
- dieselbe*: Götter-Lieben. Zur Repräsentation des NS-Staates in steinernen Bildern des Weiblichen, in: Siegele-Wenschkewitz, Stuchlik Gerda (Hg.), Frauen und Faschismus in Europa. Der faschistische Körper, Pfaffenweiler 1990, S. 181–210.
- Werner Bruno E.*, Die deutsche Plastik der Gegenwart, Berlin 1940.
- Westecker Wilhelm*, „Krieg und Kunst“, Wien 1944.
- Wien 1938*. Historisches Museum der Stadt Wien. 110. Sonderausstellung, Ausstellungskatalog, Wien 1988.
- Wien seinen Soldaten*, 4. Ausgabe, Wien 1941.
- Witrock Christine*, Weiblichkeitsmythen. Das Frauenbild im Faschismus und seine Vorläufer in der Frauenbewegung der zwanziger Jahre, Frankfurt/Main 1985.
- Wissenschaft und Kunst in der Ostmark*, Wien-Graz-Leipzig 1938.
- Wolbert Klaus*, Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus, Gießen 1982.
- Zeitgeist wider Zeitgeist*. Eine Sequenz aus Österreichs Verirrung, Ausstellungskatalog, Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1988.
- Zimmermann Maria*, Denkmalstudien, Beitrag zum Verständnis des Persönlichkeitsdenkmals, Münster 1982.

Zola Emile, *Germinal*, München o. J.

Periodika:

Arbeiter-Zeitung. Organ der österreichischen Sozialdemokratie. Wien 1899–1934.

Bühne, Welt und Mode. Illustrierte Wochenbeilage der Wiener Neuesten Nachrichten.

Die bildenden Künste, Wiener Monatsschrift, 3. Jg. Wien 1920.

Der getreue Eckart,

Der Kampf. Sozialdemokratische Monatsschrift. Wien 1907–1934.

Das kleine Blatt. Illustrierte. Jg. 1. 1927 – Jg. 71. 1971.

Kleines Volksblatt

Kunst und Volk. Mitteilungen des Vereines „Sozialdemokratische Kunststelle“, Wien 1926–1931.

Kunst dem Volk. Monatsschrift für bildende und darstellende Kunst, Heinrich Hoffmann (Hg.), Wien 1939–1943, (bis 1939 Österreichische Kunst).

Kunst im Dritten/Deutschen Reich, seit Jänner 1937 „Die Kunst im Dritten Reich“, Illustrierte Monatsschrift für freie und angewandte Kunst, seit September 1939 „Die Kunst im Deutschen Reich“. Illustrierte Monatsschrift für alle Gebiete künstlerischen Schaffens, München 1937–1944.

Montfort. Vierteljahresschrift für Geschichte und Gegenwartskunde Vorarlbergs, Bregenz 1946–. Jg. 1. 1946, H. 1/2.

Neue Freie Presse, Wien 1864–1939.

Neues Wiener Tagblatt, Wien 1867–1945. Jg. 1. 1867–1945.

Österreichische Kunst. Monatsschrift für bildende und darstellende Kunst, Architektur und Kunsthandwerk, Strobl Karl (Hg.), Wien 1929/30–1939.

Österreichische Bau- und Werkkunst.

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege.

Die Pause. Kultur, Kunst, Bildung, Leben. Wien 1935–1944.

Der „Sozialdemokrat“. Organ der Wiener Sozialdemokraten.

Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe). Kampfblatt der nationalsozialistischen Bewegung Großdeutschlands, Wiener Ausgabe Jg. 51. 1938 März – Jg. 58. 1945 April.

Österreichische Volkszeitung, Wien 1888–. Jg. 34, 1888.

Die Weltpresse, Provinzausgabe. Britischer Informationsdienst (Hg.), Jg. 3., Nr. 74, 1947, Wien 1947.

Westermann Monatshefte, Illustrierte deutsche Zeitschrift, Berlin.

Wiener Mittag, Ostmärkische Zeitungsverlagsgesellschaft, Wien 1939–1944.

Der Wiener Kunstwanderer. Offizielles Organ der Notgemeinschaft für Kunst und Schrifttum in Österreich. 1933–1934.

Wiener Neueste Nachrichten, Wien 1925–1945.

Wiener Zeitung, Wien 1754–1937.

VI Abbildungen