



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Darstellung von Weiblichkeit in der Kunst des
Austrofaschismus“

Verfasserin

Leonara-Viktoria Edith Skala

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im Oktober 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Gabriele Werner

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Erster Teil	7
2.1. Das austrofaschistische Rollenbild der Frau	7
2.2. Die Mädchenbildung	10
2.3. Staatsbürgerliche Diskriminierung	13
2.4. Organisationen von Frauen im Austrofaschismus	15
2.5. Die Inszenierung von Mütterlichkeit in der Öffentlichkeit	18
3. Die Kulturpolitik	19
3.1. Die Erschaffung einer Österreichideologie auf der politischen Ebene der Kulturreferate und der kulturellen Organisationen	19
3.2. Vereine und kulturelle Einrichtungen	22
3.2.1. Die Bildenden Kunst im Kulturreferat	22
3.2.2. „Neues Leben“	23
3.2.3. Der Werkbund	25
3.2.4. Die Ständige Delegation	26
3.2.5. Das Künstlerhaus	26
3.2.6. Die Secession	27
3.2.7. Der Hagenbund	28
3.2.8. Auswirkungen des Juliabkommens auf die Kulturpolitik	28
3.2.9. Der Bund deutscher Maler	29
4. Zweiter Teil	30
4.1. Über den Symbolgehalt in Weiblichkeitsdarstellungen	30
4.1.1. Blumen als Symbol der Weiblichkeit	31
4.1.2. Der Raum in den Weiblichkeitsdarstellungen	35
4.1.3. Das Spiegelmotiv	36
4.1.4. Die Puppe als Statthalter in den Werken von Rudolf Wacker und Oskar Kokoschka	38
5. Der Georg-Schicht-Preis oder die verzweifelte Suche nach der idealen Frau ..	41
5.1. „Das schönste österreichische Frauen-Porträt 1928“	42
5.2. Das schönste deutsche Frauenporträt vs. das schönste österreichische Frauenporträt	45

6. Das neue Bild der Frau.....	48
7. Die Darstellung der Frau in Porträts	51
7.1. Die Krise des Porträts.....	56
8. Die Aktfotografie.....	59
8.1. Die Aktmalerei	65
9. Die ländliche „Idylle“	69
9.1. Die Frau in den Familiendarstellungen	71
9.2. Weiblichkeitsdarstellungen in der Kunst des Bund Neuland	74
9.2.1. Die Darstellung als Mutter	76
9.2.2. Die Darstellung als Partnerin des Mannes	79
9.2.3. Die Darstellung der Frau in Max Weilers Natur (Aus dem Hohen Lied I) von 1933.....	80
9.3. Die Bäuerin in der Heimatfotografie.....	81
9.4. Die Rolle der Tracht	84
10. Josefine Baker	87
11. Kunst von Künstlerinnen	90
11.1. Greta Freist - Künstlerin oder Frau?.....	92
11.2. Selbstdarstellungen von Frauen im Vergleich	96
12. Die Darstellungen von Frauen auf Werbeplakaten	99
12.1. Einige Beispiele zur Kosmetikwerbung	100
12.2. Die sportliche Frau	102
12.2.1. Weiblichkeitsdarstellungen auf Sportplakaten.....	105
12.3. Die Darstellung als Mutter, Hausfrau und Dame	107
13. Die Darstellung von Männlichkeit in der Kunst des Austrofaschismus	110
Zusammenfassung.....	115
Literaturverzeichnis	117
Abbildungsnachweis	128
Abbildungen	137
Abstract.....	200
Lebenslauf.....	201

1. Einleitung

„Man wird nicht als Frau geboren, man wird es.“¹

Das berühmte Zitat von Simone de Beauvoir deutet auf die gesellschaftliche Geschlechtskonstruktion hin, denn die Bilder die man in den verschiedenen Kulturen von Weiblichkeit hat, sind eigentlich soziale Produkte, und „als soziale Konstruktionen, als kulturelle Zuschreibung spiegeln sich in letzter Instanz Herrschaftsverhältnisse.“²

Anhand der lateinischen Sprache lassen sich anschaulich soziale Prägeformen des Weiblichen ablesen:

- „femina“ bezeichnet das Bild der Frau als Weib,
- „mulier“ meint die Frau als Ehe- und Hausfrau.³

Die Rolle der Frau war seit jeher durch ein Arbeiten im Hintergrund zum Wohle der anderen charakterisiert.

In der Geschichtsschreibung des Abendlandes sprach man den Männern eine aktive Rolle zu, sie waren *Subjekt* und *Motor* der Geschichte. Die Frau war immer das „*Andere*“, das Gegenteil des Mannes. Der Philosoph Georg Simmel begründete die Polaritätsidee. Er sieht als primäres Wesensgesetz des Mannes die *sachliche Leistung*, die Vergegenständlichung seiner Kräfte im Aufbau einer außerpersönlichen subjektiven Kultur. D.h. kommt es zu einer dualistischen Spaltung in „Sein“ und „Werk“, in Subjekt und Objekt. Simmel sieht in der Aufgabe der Frau nicht das Außerpersönliche zu schaffen, sondern in ihrem eigenen Wirkungsbereich zu sein. Sie sollte die metaphysische Einheit des Seins vor seiner Spaltung in Subjekt und Objekt darstellen und dadurch die dualistische Welt des Mannes ergänzen.⁴

Julia Kristeva spinnt den Gedanken von Georg Simmel weiter und spricht vom „Effekt Frau“, der in der abendländischen Kultur eingebettet war und ohne Reflexion von Generation zu Generation übernommen wurde. Sie sieht in der Funktion der Frau eine

¹ Schwarzer 2007, S. 161.

² Kröll 2009, S. 37.

³ Ebenda.

⁴ zit. nach Wartmann 1980, S. 7.

„stumme Unterstützung hinter den Kulissen für die auf der Bühne der Geschichte agierenden männlichen Subjekte.“⁵

Diese Metapher macht deutlich, dass die Frau auf der Vorderbühne des gesellschaftlichen Prozess keine wichtige Rolle gespielt hatte.

Während des Krieges übernahmen die Frauen viele Berufe die vorher von Männern ausgeübt wurden, dadurch wurden sie für kurze Zeit zu einem Teil der Vorderbühne. Nach den Ereignissen des Weltkriegs sehnte sich das Bürgertum nach Normalität, auch was die Geschlechterordnung betraf. Dadurch kam es erneut zu einer Verdrängung der Weiblichkeit aus den männlichen Berufen.

Österreich befand sich zu diesem Zeitpunkt in einer „Identitätskrise“, denn die goldenen Zeiten des Kaiserreichs waren vorbei, der erste Weltkrieg warf seine Schatten auf den Rumpfstaat.

Nach der Errichtung des austrofaschistischen Systems wollte man durch die Rückbesinnung auf alte Werte und Normen, vor allem auch mit der Hilfe der Römisch Katholischen Kirche, dem Bürgertum erneut einen geschützten Rahmen bieten.

Das Frauenbild des Austrofaschismus war festgelegt auf die katholische Hausfrau und Mutter (Abb. 1). Man wollte das Bild der modernen Hausfrau vernichten, welche zum einen einer profitorientierten Erwerbstätigkeit nachgeht, und zum anderen die Bedürfnisse der Familie zu befriedigen hatte. Die Bäuerin wurde zu einem neuen weiblichen Ideal stilisiert. Die zwei wichtigsten Stützen des austrofaschistischen Ständestaats waren die Römisch Katholische Kirche und die Bauern!

Ziel dieser Arbeit ist es aufzuzeigen ob und inwieweit Künstler, als Teil der Gesellschaft, das ständestaatliche Idealbild der Frau in ihren Kunstwerken umsetzen. Bilder haben einen großen Einfluss auf unser Unterbewusstsein, und vor allem die Kunst zeigt gewisse Aspekte in der Gesellschaft auf, die wir in keinem Geschichtsbuch übermittelt finden.

So schreibt Hammer – Tugendhat: „Die Entwicklung der Geschlechterbeziehung, der Einstellung zu eigenen Körper und der Sexualität ist ein essentieller Bestandteil unserer Geschichte. [...] Probleme des Reproduktionsbereiches zu thematisieren, sie als konstitutiven Teil von Geschichte zu begreifen, ist aber ein Postulat feministischer Wissenschaft. Grundlegend ist die Erkenntnis, dass Normen und Praxis von Sexualität, Erotik, Ehe, Liebe keine biologischen, sondern soziale Kategorien sind. [...] In der

⁵ Ebenda, S. 9.

Kunst vermittelt sich sinnliche und emotionale Erfahrung, Alltagsbewusstsein und Unbewusstes. Bereiche die in anderen historischen Quellen kaum erfassbar sind.“⁶

2 Erster Teil

2.1. Das austrofaschistische Rollenbild der Frau

Wie schon in der Einleitung erwähnt war das Rollenbild der Frau während des Austrofaschismus auf die katholische Hausfrau und Mutter festgelegt. Man wendete sich ab vom Bild der arbeitenden Frau, die zum einen einer erwerbstätigen Arbeit nachging, und zum anderen sich um die Bedürfnisse der Familie zu kümmern hatte.

Das weibliche Geschlecht ist nach katholischer Gesinnung die „ lebendige Verkörperung von Haus und Familie nach alten, biblischen Begriffen“ und gilt als „ Hüterin des christlichen Familienideals.“⁷

Man darf aber nicht vergessen, dass diese Beschränkung der Frau auf ein innerhäusliches Wirken schon im vorindustriellen Zeitalter seine Tücken hatte. Die Frau musste sich in allen Lebenslagen dem Mann unterordnen: als Tochter dem Vater, als Schwester dem Bruder, als Gattin / Mutter dem Ehemann, ja als Witwe sogar dem Sohn. An diese Auffassung knüpft das ständestaatliche Frauenideal an: es wurde absoluter Gehorsam erwartet, Dienstbereitschaft, Sanftmut und Ergebenheit.⁸

Der österreichische Ständestaat fand sein Ideal im Bauerntum, und die arbeitsame Bäuerin bekam mehr und mehr einen Vorbildcharakter für die städtische Frau. So sah man in der bäuerlichen Lebensweise die gewünschte soziale Ordnung erfüllt, auch hinsichtlich der Geschlechtsverhältnisse.

Die Bäuerin, die nichts mit der modernen Hausfrau gemeinsam hatte, war noch „Königin in ihrem Reich.“⁹

Die Frau hatte durch die Mutterschaft eine wichtige gesellschaftliche Aufgabe zu erfüllen. Doch in der Ideologie des Ständestaats war die Mutterschaft nicht ausschließlich an die Leiblichkeit gebunden, sondern bezog die geistige Ebene ebenso mit ein.

⁶ Hammer – Tugendhat, 1994, S. 13.

⁷ Starhemberg 1933, S. 152.

⁸ Weber 1931, S. 19.

⁹ Starhemberg 1933, S. 153.

„Diese Erhebung der Frau zur geistigen Mutterschaft ist aber an freie Zustimmung geknüpft; sie bleibt aus, wo diese fehlt. Und sie erfüllt sich andererseits bei unzähligen Frauen, die nie einem Kinde das Leben geschenkt haben. Was die Mütter im kleinsten Kreis ihrer Familie wirken, üben unzählige Ordensfrauen und Frauen im Beruf in heiligem Hingebensein an die Kinder des Volkes. Der eigenen Mutterschaft zu Seite steht die Volksmutterschaft der von Gott zu größerem Tun Berufenen.“¹⁰

Diese Worte stammen von Ernst Rüdiger Starhemberg, und sie zeigen dass der Begriff der Mütterlichkeit weit über die leibliche Mutterschaft hinausreicht. Mütterlichkeit bedeutete somit Opferbereitschaft, Geduld, im Verborgenen wirkend, harmonisierend etc.

Die hier erwähnte „Volksmutterschaft“ orientiert sich aufgrund ihres geistigen Bezug am Vorbild der Nonne. Aufgrund ihres Keuschheitsgelübdes bleibt der Nonne die leibliche Mutterschaft versagt, doch im karitativen Wirken kann sie die „Volksmutterschaft“ ausleben.

Durch das Bild der Ordensfrau zeigt sich der stark religiöse Bezug des faschistischen Systems in Österreich.

Die vorher erwähnten Wesenszüge sollen eine Garantie für das harmonische Zusammenleben innerhalb einer Familie sein. Im neuen katholischen Staat wollte man jene Wesenszüge zur Geltung bringen, indem man die Mutterschaft zur Volksmutterschaft erhebt.

Diejenigen Frauen die nicht den gottgewollten Weg der Mutterschaft gehen möchten, werden für den „Niedergang des Volkes“ verantwortlich gemacht. Denn das konservative katholische Milieu war der Meinung, dass „der Anfang aller Aufbauarbeit an der Gemeinschaft“¹¹ von der Familie ausgehen sollte, und d.h. war es notwendig die Frau wieder an ihren „richtigen Platz“ zu rücken.

Durch die Bestimmung des katholischen Ehefrauenideals, welches die Mütterlichkeit von seelischen Konstitution ableitet und nicht von der leiblichen Mutterschaft, kommt es zu einer Abgrenzung vom Nationalsozialismus.: „ Wer die Ehe zu einem Rasseninstrument des seichten Materialismus erniedrigt, wer in der Mutterschaft nur Aufzucht und biologische Fortpflanzung sieht, wer die Jungfräulichkeit leugnet und als volksschädigend sieht bezeichnet, kann nicht unser Führer sein.“¹²

¹⁰ zit. nach Kirchmayr 1996, S. 26.

¹¹ Motzko 1935, S. 153.

¹² Ebenda, S. 155.

Durch die Aufwertung der Mutterschaft unter einem stark religiösen Aspekt konnten die weiblichen Freiräume nicht ausgedehnt werden. Im Gegenteil, die Frauen verloren immer mehr an Freiheiten und Eigenständigkeit.

Eine weitere Aufgabe der Frau war es dem Mann eine unterstützende Partnerin zu sein.

Beide Geschlechter, sowohl Männer als auch Frauen, sollten einen gleichwertigen Beitrag im Aufbau des neuen Staats leisten, doch auf verschiedene Weise.

„Das Leben des Mannes ist auf Kampf eingestellt. Seine Tätigkeit ist so gestaltet, daß oft Wunden geschlagen werden. Die Aufgabe der Frau muß es sein, diese Wunden zu heilen, durch ihren versöhnenden und mildernden Einfluß Gegensätze auszugleichen.“¹³

Durch die Betonung der Unterschiedlichkeit der Geschlechter wollte die männlichen Politiker des Ständestaats eine Konkurrenzsituation vermeiden.

„Möge keiner durch Zerrbilder den Blick trüben lassen! Niemals soll der Mann von dem Platz verdrängt werden, den ihm die Vorhersehung zugewiesen hat, sei es als Führer, sei es als werktätiger Mitarbeiter! Niemals will die Frau die Konkurrentin des Mannes sein, oder die gleiche Art der Betätigung wie der Mann suchen. Die Bedeutung der Frau im öffentlichen Leben und in der Politik liegt viel tiefer: Sie ist gegeben durch die Eigenart der Frau und ihre Einstellung zum Leben.“¹⁴

Ein wichtiger Vertreter der Geschlechterkonstruktion im Austrofaschismus war die katholische Frauenbewegung.

Im Prinzip sah die katholische Frauenbewegung die Geschlechter polar, aber gleichwertig!

Sie vertrat die Meinung dass ohne einen Zusammenwirken beider Geschlechter keine menschenwürdige Gesellschaft möglich sei.¹⁵

Doch die regierenden Männer des Austrofaschismus interpretierten die Ergänzungstheorie zwar wie die katholische Frauenbewegung polar, aber nicht gleichwertig. Sie beschränkten das Tätigkeitsfeld der Frau ausschließlich auf das

¹³ zit. nach Kirchmayr 1996, S. 28.

¹⁴ Ebenda, S.28

¹⁵ Bandhauer-Schöffmann 2005, S. 256.

häusliche Ambiente, während die Männer auch außerhalb des Hauses einer Beschäftigung nachgehen sollten.

Bärbel Clemens spricht von der Selbstverweigerung der Frauen „ auf Positionen der Schwäche und Ohnmacht, wie es die Politik der geistigen Mütterlichkeit in einer geldwertorientierten Gesellschaft“¹⁶ darstellt.

Durch diese Selbstverweigerung der Frau in das traditionelle Rollenbild blieb ihnen aber die Teilnahme an der „realen Macht“ verwehrt.

Im Grunde treten zwei Phänomene parallel auf: zum einen die Erhöhung der Frau im ideologischen Sinne, und zum anderen die Entmächtigung durch das austrofaschistische System.

Das folgende Zitat stammt aus dem Artikel „Die Frau als Kameradin“ in einer Zeitschrift der Vaterländischen Front, und entspricht eher mehr einer Wunschvorstellung:

„Lieb Vaterland magst ruhig sein, dein Schicksal liegt in guten Händen! Die Bauherren sind gut; die Mitarbeiter sind gut; der Bau muß gelingen! Und dennoch! Und nun kommt das große Aber: Das größte Bauwerk wird ein Turmbau zu Babel – wenn die Seele fehlt. Das schönste Kunstwerk bleibt ein totes Gebilde – wenn die Seele fehlt. Es gibt keinen Wiederaufbau im Staate – wenn die Seele fehlt! Die Seele Österreichs aber – ist die österreichische Frau!“¹⁷

2.2. Die Mädchenbildung

Das Verhältnis zwischen Schule und Politik war schon vor dem Jahr 1933 äußerst schwierig und spannungsgeladen. Doch bei einem waren sich alle beteiligten Gruppe einig: Dem Schul- und Erziehungsbereich kommt ein großes gesellschaftspolitisches Steuerungspotential zu, das zumindest über eine gewisse Zeit hinweg die politischen Verhältnisse in Österreich entscheidend mitbestimmen könnte. Schulpolitik wurde ganz klar als Gesellschaftspolitik angesehen!

Nach der Auflösung der Donaumonarchie hatten die Sozialdemokraten in schulpolitischer Hinsicht das Sagen, genauer genommen Otto Glöckl und seine Mitarbeiter. Nicht nur das nationale Lager hatte damit zu kämpfen, sondern auch die

¹⁶ Clemens 1990, S. 17.

¹⁷ zit. nach Kirchmayr 1996, S. 29.

Kirche, die seit der Gründung der Ersten Republik im Bereich der „religiös-sittlichen“ Erziehung an Einfluss verloren hat.¹⁸

Relativ rasch nach der Auflösung des Nationalrats wurde die Schule sehr schnell zum Ziel autoritärer Politik. Folgende Maßnahmen sollten erreicht werden:

- „die Wiederherstellung früherer Machtverhältnisse,
- die Disziplinierung politisch mißliebiger und opponierende Lehrer- und Schülergruppen (vor allem Nationalsozialisten, aber auch Sozialdemokraten) und schließlich
- die Legitimierung der geänderten Machtverhältnisse bzw. in der Folge des neu etablierten Systems.“¹⁹

Schließlich diente die Schule als Ort der Vermittlung von gesellschaftspolitischen Grundeinstellungen, und so in der Verbreitung von Geschlechterkonzepten.

Prof. Dr. Nadine Paunovic²⁰ schrieb in „Der Christliche Ständestaat“ folgendes: „[...] dann wird uns gleich die Notwendigkeit einer gediegenen systematischen Mädchenbildung klar vor Augen treten. Im neuen Österreich gibt es keinen Platz für Zierpuppen, „höhere Töchter“, denen das verhängnisvolle Halbwissen schon beim ersten Wort auf die Lippe tritt. Eine gründliche Lebensschulung in Verbindung mit praktischer Tätigkeit sollte nach der Pflichtschule als obligater weiblicher Fortbildungsunterricht eingeführt werden, der in wissenschaftlicher und praktischer Durchbildung in allen Zweigen der Hauswirtschaft, Kinderpflege, die notwendigen Kenntnisse der Krankenpflege, der Ernährungslehre, der Physik des Haushaltes, der Kinder- und Jugendpsychologie, der Heimkultur, der Zimmerarchitektur vermitteln sollte. [...] Aus einer solchen Mittelschule kämen dann nicht die gefürchteten Blaustrümpfe heraus, sondern gebildete, gediegene Frauen, die dem gebildeten Ehegatten nicht nur die traute Häuslichkeit, sondern auch ein tiefes Verstehen bereiten könnten.“²¹

Der Unterricht in der Mädchenbildung wurde dafür genutzt die jungen Mädchen auf ihr zukünftiges Leben als Hausfrau und Mutter vorzubereiten.

¹⁸ Dachs 2005, S. 282.

¹⁹ Ebenda, S. 283.

²⁰ Prof. Dr. Nadine Paunovic wurde am 30.4.1903 in Sarajevo geboren und starb am 3.8.1981 in Klosterneuburg. Sie war Mittelschuldirektorin, wurde aber 1938 fristlos entlassen. Paunovic war in der christlichen Arbeiter- und Angestelltenbewegung tätig.

²¹ Paunovic 1934, S. 17.

Es gab jedoch auch Stimmen die sich dafür stark machten, dass die Allgemeinbildung nicht zu vernachlässigen sei: „[...] diese Besonderheit der Mädchenbildung bedeutet aber nicht das Zurückschrauben der gesamten Ausbildung auf jenen primitiven und innerlich unrichtigen Zustand, in dem die Mädchen ihrer sogenannten weiblichen Eigenart entsprechend nur in sprachlichen Fächern und Geschichte, aber nicht in Mathematik und Naturwissenschaften unterrichtet werden.“²²

Die Hauptschullehrpläne aus dem Jahr 1935 empfehlen, dass „bei den Knaben u.a. der Wehrgedanke zu fördern“ sei, während „bei den Mädchen opferbereite Hingabe und dienende Liebe Leit motive der gesamten Erziehung sein sollen.“²³

Im Geschichtsunterricht behandelte man berühmte Frauengestalten, z. B. wie Maria Theresia, während in Physik wichtige Stoffe des Hausfrauenalltags besprochen wurden.

Es sind die Bemühungen den Lehrplan der „Eigenart des Weiblichen“ anzupassen nicht zu übersehen, was zu einer Ablehnung der Koedukation führte.

Ohne Zweifel waren sich die politischen Vertreter des ständestaatlichen Systems über die Wichtigkeit der Mädchenbildung im ideologischen Sinne einig, doch die Realität sah anders aus, denn genau in diesem Bereich wurde gespart.

Im „Christlichen Ständestaat“ liest man folgendes: „Für diese Mädchenbildung zu sorgen ist Aufgabe des Staates. [...] Die Besonderheit der Mädchenbildung bedingt womöglich noch größerer Sorgfalt und größeren Aufwand als die Knabenbildung und darf nicht den Vorwand zu unberechtigten Einsparnissen auf dem Gebiete der Mädchenbildung abgeben.“²⁴

Dies waren nichts als leere Worte, denn der Ständestaat kümmerte sich wenig um die Ausbildung der jungen Mädchen, speziell der Mittelschulbildung wurde wenig Aufmerksamkeit geschenkt.

Schon seit der Ersten Republik kam es zu einer finanziellen Diskriminierung der Mädchenmittelschule, was während dem austrofaschistischen System weitergeführt wurde.²⁵

²² Ebenda, S. 18.

²³ Dachs 1985, S. 90.

²⁴ Paunovic 1934, S. 18.

²⁵ Kirchmayr 1996, S. 48.

Die Mittelschulen für Mädchen waren zu einem Großteil Privatschulen, deren Schulgeld höher war als das in den staatlichen Schulen. Um 1930 gab es in Wien 37 Mädchenschulen, nur zwei davon waren staatliche geführt.

So kam es dass, immer mehr Mädchen um eine Aufnahme in Knabenschulen suchten, was natürlich ein Gegensatz zur geforderten Erziehung entsprechend der weiblichen Eigenart war.

Das Schulsystem war jedoch so aufgebaut, dass junge Mädchen durch traditionelle und finanzielle Einschränkungen keinen Zugang zu höherer Bildung hatten.

Die „Eigenart der Mädchen“, und das sich daraus ableitende pädagogische Konzept war schon in den 20er Jahren ein relevanter Teil von pädagogischen Diskussionen. Im Grunde wurde das Konzept während dem Ständestaat nur verschärft, und zur Untermauerung der Ideologie hergenommen.

2.3. Staatsbürgerliche Diskriminierung

1918 erhielten die Frauen erstmals staatsbürgerliche Gleichberechtigung, doch dieser Erfolg war nur von kurzer Dauer, denn im Jahre 1933 kam es zu einem herben Rückschlag durch den Erlass der „Doppelverdienerverordnung“, die besagt dass „verheiratete weibliche Personen, die in einem aktiven Dienst-verhältnisse zum Bund stehen, sind aus diesem jeweils mit dem letzten Tage des Monats Februar auszuschneiden, wenn a) der Ehegatte zu einem der im Absatz 2 zu bezeichneten Dienstgeber in einem aktiven Dienstverhältnis steht...und b) das monatliche Dienstinkommen des Ehegatten aus seinem Dienstverhältnis...den Bruttobetrag von 340 S übersteigt.“²⁶

Dieser Rechtsbruch wurde durch die Maiverfassung²⁷ 1934 legalisiert, da im §16, 2 folgendes festgehalten wurde: „Frauen haben die gleichen Rechte und Pflichten wie die Männer, soweit nicht durch Gesetz anders bestimmt ist.“²⁸

²⁶ Hajek 1934, S. 19.

²⁷ Otto Ender arbeitete die neue Maiverfassung aus, die am 1. Mai 1934 in Kraft trat und mit dem Anschluss an Deutschland 1938 aufgehoben wurde. Die Basis der neuen Verfassung war das Kriegswirtschaftliche Ermächtigungsgesetz von 1917. Durch die Verfassung wurde Österreich ein Bundesland auf christlich-berufsständische Grundlage. Die Gesetzgebung und ihre Vollziehung wurden auf Bund, Länder und Gemeinden aufgeteilt.

²⁸ Ender 1934, S. 37.

Papst Pius XI., das Sprachrohr der Kirche, teilte die Meinung der ständestaatlichen Politiker hinsichtlich der Frauenarbeit und so schrieb er in der „Quadragesimo anno“: „Frauen und Kinder dürfen niemals über dem Maß ihres Alters und ihrer Kräfte belastet werden. Familienmütter sollen ihrer Häuslichkeit und dem, was dazu gehört, ihr hauptsächliches Arbeitsfeld finden in Erfüllung ihrer hausfraulichen Obliegenheit.“²⁹

Wollte die Frau aber ins Berufsleben einsteigen, so musste dies in einer Tätigkeit sein wo sie als Helferin oder Pflegerin wirken konnte, denn: „überall dort wo die Familie versagte, überall dort, wo die öffentliche Hilfe eingreifen muß, muß die Frau als Berufsträgerin, sozusagen als Volkmutter eingreifen.“³⁰

Hier zeigt sich wieder die Auffassung der Volkmutter als geistige Mutterschaft. Viele machten die erwerbstätige Frau zum Sündenbock für die Arbeitslosigkeit des Mannes, doch es gab auch einige Frauen, die diese Ansicht nicht teilten. Schließlich sprach Marianne Maresch von einer „neuen Berufspolitik“, denn „Abbau, Doppelverdienergesetz und dergleichen, haben die Zahl der Arbeitsplätze nicht wesentlich vermehrt, die Zahl der Arbeitslosen nur von oben nach unten verschoben: Oben wurde eine Lehrerin abgebaut, sie mußte ihr Dienstmädchen entlassen; sie hat sich ihr Kleid selbst genäht und eine Näherin wurde arbeitslos.“³¹

Es kam jedoch nicht nur zu einem Ausschluss aus dem öffentlichen Dienst, man war auch ebenso wenig bemüht die Frau in das politische Geschehen einzubinden.

Der Frauenausschluss aus der Politik zeigte sich vor allem durch die Vergabe der Mandatare. Nur zwei Frauen waren unter den 213 Mandataren: Dr. Henriette Sieß, die Direktorin des privaten Mädchengymnasiums in der Wiener Rahlgasse; sowie Dr. Margarethe Rada, Hauptschuldirektorin in Wien. Beide Frauen waren als Vertreterinnen des Schulwesens im Bundeskulturrat tätig.

Die katholische Frauenbewegung setzt große Hoffnungen darin, dass der christliche Staat kein Männerstaat sei, doch sie wurden bitter enttäuscht.

Das austrofaschistische System knüpfte die Rolle des Staatsbürgers an die Rolle des Berufsbürgers. Da aber die Frau als Hausfrau dienen sollte, war sie aus der Rolle des Staatsbürgers ausgeschlossen.³²

²⁹ zit. nach Juffinger 1993, S. 89.

³⁰ Maresch 1937, S. 35.

³¹ Maresch 1937, S. 35.

³² Bayer 1936, S. 8.

So kam es fünfzehn Jahre nach der Einführung des Wahlrechts für die Frau wieder zu einem Ausschluss und einer Diskriminierung.

Nach Irene Bandhauer – Schöffmann präsentierte der Austrofaschismus eine Staatsorganisation, die die Frauen nicht mehr *der facto*, sondern auch *de iure* ausschloss.³³

Um gegen die Bedrohung der staatsbürgerlichen Rechte anzukämpfen setzte sich die bürgerliche Frauenbewegung für die Anerkennung der Hausarbeit als Berufsarbeit ein, deren Vertretung durch eine berufsständische Körperschaft (Hauswirtschaftskammer) gewährleistet werden soll. Leider blieben die Bemühungen ohne Erfolg.

Das Konzept einer Hauswirtschaftskammer entsprach zwar der „ständestaatlichen Mittelalterverklärung“³⁴, nicht aber der Organisierung des Reproduktionsbereichs in den dreißiger Jahren. Die Frauen fanden sich damit ab, dass es einen qualitativen Unterscheid zwischen dem Reproduktions- und den Produktionsbereich gab.

Aus rechtlicher Sicht war der Mann der Hausvorstand, und die Frau seine „Untergebene“.

Wenn das Konzept einer Hauswirtschaftskammer umgesetzt worden wäre, so hätte sich die rechtliche Stellung der Frau verbessert. In diesem Zusammenhang zeigt sich wiederum das Phänomen der ideologischen Aufwertungen der Leistungen der Hausfrau mit der gleichzeitigen Entmachtung durch die Politik des Ständestaats. Um zumindest den Frauen einen politischen Rahmen für ihre Anliegen zu geben, wurde das Mutterschutzwerk und das Frauenreferat der Vaterländischen Front³⁵ gegründet.

2.4. Organisationen von Frauen im Austrofaschismus

Das Mutterschutzwerk

Engelbert Dollfuß hielt am 29. Juni 1934 eine Rede in Feldkirch, wo er die Grundlage der neuen Gesellschaft vorstellte: „[...] die Grundlage einer jeden Gesellschaft, besonders jeder christlich organisierten Gesellschaft, muß und kann nur die Familie

³³ Bandhauer – Schöffmann 2005, S. 258.

³⁴ Ebenda, S. 261.

³⁵ Am 20. Mai 1933 wurde die VF unter der Führung Engelbert Dollfuß gegründet. Die Protagonisten der Verbands waren dazu „berufen, die Träger des österreichischen Staatsgedankens zu sein, und soll „die politische Zusammenfassung aller Staatsangehörigen, die auf dem Boden eines selbstständigen, christlichen, deutschen, berufsständisch gegliederten Bundesstaates Österreich stehen“ bilden. (Bundesgesetz vom 1. Mai 1934 BGBl. II Nr. 4/1934).

sein. Wir wollen uns im Besonderen der Mütter und der Kinder annehmen, um damit das Bewußtsein von der Höhe des Berufes der Mutter und der Frau in unserem Volk noch lebendiger zu machen.³⁶

Das Mutterschutzwerk (MSW) wurde als Frontwerk der Vaterländischen Front (VF) geführt, da es durch seine Zielsetzung in der Öffentlichkeit für propagandistische Zwecke gut zu gebrauchen war.

Der Vorgänger der Organisation war die seit 1927 in der Katholischen Frauenorganisation bestehende „Jungmütterrunde“.

Eine wichtige Person im Rahmen des Mutterschutzwerkes war Mina Wolfring, die vor der Gründung einer Studienreise nach Italien unternahm, wo schon das faschistische System unter Mussolini herrschte. Dort holte sie Informationen über die „Opera nazionale per la maternità ed infanzia“ ein, um eine ähnliche Einrichtung zu schaffen. Schließlich kam es am 1. März 1934 zur Gründung des MSW, das damals aber noch „Mütter- und Kinderhilfe“ hieß.

Das Mutterschutzwerk sah seine Hauptaufgabe „im Sinne einer gesunden Bevölkerungspolitik zu arbeiten.“³⁷

Mina Wolfrings Ziel war es das Mutterschutzwerk als zentrale, staatliche finanzierte Organisation auszubauen, die große Teile der Sozialfürsorge und des Bildungsbereichs kontrollieren sollte. Mütterberatungsstellen, Ausspeisungsstellen, Krippen, Horte, Heime wie auch Elternvereine und Elternzeitschriften wollte Wolfring miteinbeziehen.³⁸

Somit beinhaltete das Programm des MSW folgende Grundzüge:

- „1. Schulung der Frauen und Mädchen für den Beruf der Mutter in sachlicher und ethischer Hinsicht.
2. Intensive Propaganda für den Gedanken der gesunden christlichen Familie als Urzelle des Staates.
3. Fürsorge für die werdende Mutter 3 Monate vor der Geburt in Fällen von Bedürftigkeit und Obdachlosigkeit als Maßnahme der vorgeburtlichen Prophylaxe zur Erzielung eines gesunden Nachwuchses.
4. Sorge um Mutter und Kleinkind dort, wo die öffentliche Fürsorge nicht ausreicht, durch materielle Beihilfe, Errichtung von Krippen, etc.

³⁶ Weber 1935, S. 193.

³⁷ Wolfring 1938, S. 321.

³⁸ Bandhauer-Schöffmann 2005, S. 262.

5. Beeinflussung des gesamten Familienpolitik durch Anregung von Gesetzen, die den Bestand der Familie in wirtschaftlicher und ethischer Beziehung zu sichern.³⁹

Obwohl sich die Einrichtung für die „Familienerneuerung“⁴⁰ und den gegen Geburtenrückgang einsetzte, wurde sie von staatlicher Seite her finanziell eher gering unterstützt. Man versuchte durch Flohmärkte das Budget aufzubessern.

1937 wendete sich Mina Wolfring an die Industrie und verschiedene Sozialversicherungsinstitute um an materielle Hilfe zu gelangen, dies mit Erfolg.

1936 konnte der Ausbau auf Bezirksebene weiter vorangetrieben werden, was zur Folge hatte, dass in den Bezirken wo noch keine Mutterschutzreferentin eingesetzt wurde, eine Bezirksreferentin installierte, die am besten im katholischen Vereinsleben verankert war. Die Bezirksreferentinnen hatten die Aufgabe alle schwangeren Frauen und Mütter mit ihren Kindern bis zu drei Jahren zu betreuen. Doch die materielle Hilfe der Mutter stand weniger im Vordergrund, wichtiger war die ideologische und praktische Schulung zum „Beruf“ der Mutter.⁴¹

Eine wichtige Personengruppe die für das Mutterschutzwerk arbeitete waren Mädchen, die während des Freiwilligen Arbeitsdienstes (FAD) in geschlossenen Lagern untergebracht wurden. Vor allem in der Steiermark wurden einige Mutterschutzheime von der (FAD) betreut.

Das Frauenreferat der Vaterländischen Front

Die Leitung des Referats, welches 1934 gegründet wurde, übernahm Fanny Starhemberg.

Das Ziel des Frauenreferates war die Vertretung der Interessen seitens der Frauen im öffentlichen Leben und innerhalb der Vaterländischen Front.

Die ehrenamtlichen Funktionärinnen wurden in sieben Arbeitsgruppen eingeteilt: für kulturelle Frauenangelegenheiten; Schule, Erziehung und Mädchenbildung; Fürsorge; Mutter und Kind; Frauenberufe; staatsbürgerliche Aufgaben.⁴²

³⁹ Wolfring 1938, S. 99.

⁴⁰ Bandhauer-Schöffmann 2005, S. 262.

⁴¹ Ebenda, S. 263.

⁴² Ebenda, S. 265.

Funktionärinnen die für die Kultur zuständig waren organisierten z.B. Volkslieder- und Volkstanzkurse. In den Bereich der staatsbürgerlichen Aufgaben viel u.a. die Schlichtung von Streitigkeiten zwischen Hausfrauen und Haushaltsgehilfinnen. Außerdem organisierte das Frauenreferat Freizeitaktivitäten für Jugendliche und engagierte sich karitativ.⁴³

Durch die Gründung des „Neuen Lebens“, der Freizeitorganisation der VF, wurde die minimale Kompetenz des Frauenreferats auf dem kulturellen Sektor noch mehr eingeschränkt, da ihnen auf kulturellem Gebiet jegliche Eigeninitiative verboten wurde.

Trotz einem umfassenden Arbeitsprogramm wurden die Frauen innerhalb des Referats immer wieder auf ihr „natürliches“ Arbeitsgebiet beschränkt, nämlich der Fürsorge. Somit bekam das Frauenreferat immer mehr den Charakter einer „Frauenhilfsgruppe“.⁴⁴

2.5. Die Inszenierung von Mütterlichkeit in der Öffentlichkeit

Im „Christliche Ständestaat“, wo man sich erhoffte dass durch das erneute Aufleben des katholischen Glaubens in allen Lebensbereichen sich die soziale Probleme von alleine lösen würden, erhielt der Muttertag in Österreich erstmals große Aufmerksamkeit.

Bei einer offiziellen Muttertagsfeier im Jahre 1935 drückte Kardinal Innitzer die Hoffnung der kirchlichen Vertreter und der Vaterländischen Front folgendermaßen aus: „[...] daß nun endlich die Zeit kommen möge, in der die Mutterschaft zum leuchtenden Vorbild werde, dem alle Frauen mit freudiger Opferbereitschaft folgen.“⁴⁵

Bei den Muttertagsfeiern im Austrofaschismus ging es nicht um eine Aufwertung der Hausfrauentätigkeiten, sondern um das ideologisch erhöhte Opfer. Für dieses braucht es keine Anerkennung, denn es erfolgte in der Nachfolge Christi. Die Frau soll durch ihre Opferbereitschaft nicht nur der Familie dienen, sondern vor allem dem österreichischen Ständestaat, sei es durch die leibliche Mutterschaft oder im Sinne der „Volksmutter“.

⁴³ Ebenda, S. 266.

⁴⁴ Juffinger 1993, S. 78.

⁴⁵ Bandhauer-Schöffmann 2005, S. 271.

Die Feiern wurden in Rathäusern und Festsälen veranstaltet, es gab sogar eigene „Müttermesse“, sowie Friedhofsgänge zu Ehren der toten Mütter.

1936 wurden rund 100.000 Pakete durch die Staatsjugend⁴⁶ an bedürftige Mütter zugestellt. Die Vaterländische Front verteilte 2000 Diplome an kinderreiche Mütter, auf denen eine Reproduktion von Dürers Madonna zu sehen war.

Zwei wichtige ideologische Inhalte werden über den Muttertag transportiert: der Gedanke der Klassenversöhnung und der des Bevölkerungswachstums verbunden mit einer gottgewollten geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung.⁴⁷

Über die Muttertagsfeier im Musikverein, die die Vaterländische Front 1937 organisierte, war folgendes zu lesen: „Junge und alte Arbeiterfrauen saßen neben den Gattinnen von hohen Beamten. Es gab keine Unterschiede denn all die Frauen hatten ein gemeinsames: ihre Mütterlichkeit.“⁴⁸

3. Die Kulturpolitik

3.1. Die Erschaffung einer Österreichideologie auf der politischen Ebene der Kulturreferate und der kulturellen Organisationen

Nach dem die Monarchie in Österreich zusammengebrochen war, zeigten sich Identitätsprobleme. Die österreichische Bevölkerung stellte sich nun die Frage ob man ohne Deutschland wirtschaftlich überleben könnte.

Die Christlichsoziale Partei hatte eine ambivalente Einstellung. Sie hoffte vergeblich auf eine neue Habsburgerdynastie. Auch der Wunsch nach einer Donauföderation⁴⁹ oder katholisch süddeutsch – österreichische Staatsgruppierung blieb unerfüllt.⁵⁰

Aufgrund der Annahme der „Lausanner Anleihe“⁵¹ 1932, an die ein Anschlussverzicht geknüpft war, sowie die Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland, distanzierte sich Österreich von der Anschlussidee.

⁴⁶ Unter der Staatsjugendorganisation versteht man das vierte Vaterländische Front Werk (neben dem Mutterschutzwerk, Kinderferienwerk und der Freizeitorganisation „Neues Leben“), und wurde im Sommer 1936 eingerichtet. Ziel war es körperlich tüchtige Menschen und vaterlandstreue Staatsbürger im Sinne der Vaterländischen Front zu erziehen.

⁴⁷ Bandhauer-Schöffmann 2005, S. 271.

⁴⁸ Ebenda, S. 272.

⁴⁹ Bezeichnet politische Bündniskonzepte zwischen Donauanrainern. Der nach dem ersten Weltkrieg aufgelöste Vielvölkerstaat der kaiserlich-königlichen Monarchie Österreich – Ungarn dient als grobe geografische Grundlage.

⁵⁰ Vasak, 1996, S. 9.

⁵¹ Am 15.7.1932 wurde Österreich eine neue Völkerbundanleihe in der Höhe von 300 Millionen Schilling gewährt, deren Laufzeit 20 Jahre betrug. Garanten dafür waren Großbritannien, Frankreich,

Damit der Fortbestand einer politischen Staatsorganisation gesichert ist, muss die Mehrheit der Bevölkerung sich zur politischen Ausrichtung bekennen. Durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten kam Österreich außenpolitisch stark unter Druck. Dollfuß erkannte, dass die Etablierung einer Staatideologie wichtig war um das Gemeinschaftsgefühl innerhalb der Bevölkerung zu stärken.

Gewisse Ansätze und Vorformen der Österreich-Ideologie lassen sich bis zum Beginn der österreichischen Republik zurückverfolgen. Vor allem der rechte Rand der Christlichsozialen Partei und ihr Umkreis waren wesentlich tonangebend. Ein wichtiges publizistisches Medium für die Verbreitung der Gedanken war die Zeitschrift namens „Das Neue Reich“ von Josef Eberl, sowie die spätere „Schönere Zukunft“, „in denen ostinat gegen Republik, gegen Demokratie, gegen „Marxismus“, gegen „Liberalismus“, gegen die Friedensverträge von St. Germain und Versailles, häufig auch in antisemitischer Diktion, polemisiert und in der Perspektive einer christlich-katholischen, österreichischen Mission die Errichtung eine künftigen neuen „Heiligen Reiches“ in „organischer“, „ständischer“ Gliederung projiziert wurde.⁵²

Die Christlichsoziale Partei musste 1927 und auch 1930 große Wahlverluste hinnehmen, d.h. ist es nicht verwunderlich dass sie eine Veränderung des parlamentarisch-demokratischen System anstrebten, und zwar in Richtung eines autoritären, „organisch-ständischen“ Aufbaus.

Staudinger zitiert in seinem Beitrag „Austrofaschistische Österreich-Ideologie“ einen Teil des Parteiprogramms der Christlichsozialen Partei, aus dem hier eine entscheidende Passage angeführt werden soll: „Die Christlichsoziale Partei als ‚die bodenständige Partei der christlichen Deutschen Österreichs‘ bekenne ‚sich offen und rückhaltlos zum Gesamtdeutschtum, mit dem die österreichischen Deutschen nicht nur durch die Blutsverwandtschaft ‚sondern auch durch eine tausendjährige Geschichte und durch die Gemeinsamkeit von Sprache und Kultur unzerreißbar sich verbunden‘ fühlten.“⁵³

Die Ideologie der Christlich Sozialen Partei orientierte sich stark am Reichsgedanken des „Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation“, doch „ohne dieses katholische Österreich sei die Erfüllung der Sendung des deutschen Volkes im christlichen

Italien und Belgien. Österreich musste dafür aber auf einen Anschluss und eine Zollunion mit Deutschland verzichten.

⁵² Staudinger 2005, S. 29.

⁵³ Ebenda.

Abendland, die Wiedergeburt des Heiligen Reiches und damit die Befriedigung des tausend Wunden blutenden Mitteleuropas nicht möglich.“⁵⁴

Doch Dollfuß, der sich auch während seiner Studienzeit für einen Anschluss engagierte, erkannte dass sich eine „Neugründung“ des Heiligen Römischen Reiches in näherer Zukunft nicht erfüllen lässt, d.h. setzte er sich für eine Eigenstaatlichkeit Österreichs ein. Schließlich war er es auch, der an der Ausarbeitung der oben erwähnten „Lausanner Anleihe“ beteiligt war.

Vasak spricht in ihrer Diplomarbeit von einer „nationalen Schizophrenie“ der Österreicher, die zugleich auch Deutsche sein wollten.⁵⁵

Durch die „Lausanner Anleihe“ war dies nicht möglich, also musste Österreich sich neu orientieren, um auch die Identitätsprobleme zu lösen, die seit dem Ende des Ersten Weltkriegs bestanden.

Eine starke Tradition hatte der Römisch Katholische Glaube, der schon den Vielvölkerstaat während der Habsburgermonarchie zusammenhielt. Aufgrund dieses starken katholischen Bezugs sahen sich die Österreicher als die besseren Deutschen. Ihrer Meinung nach hatten sie eine „deutsche Mission“ zu erfüllen, die in der Erhaltung des „deutschen Volkstums“ und der „deutschen Kultur“ bestand. Die Religion diente auch zur Abgrenzung vom Nationalsozialismus in Deutschland. Da Österreich zu diesem Zeitpunkt politisch wie auch wirtschaftlich unbedeutend war, versuchte man die Vormachtstellung auf die Kultur zu verlegen. Die Hauptaufgabe der Kulturpolitik war nun mittels der Kultur eine österreichische Identität und ein österreichisches Staatsbewusstsein zu schaffen.

So formulierte auch die Vaterländische Front: „Als unösterreichisch gilt und muß bekämpft werden, was den Grundlagen des neuen Staates: christlich deutsch, berufsständisch feindlich entgegentritt. Als österreichisch zu fördern ist, was sich zu diesen Grundlagen bekennt, aus dem österreichischen Volkstum wächst und der Achtung vor österreichischer Leistung, Arbeit und österreichischem Wesen dient.“⁵⁶ Träger und Voraussetzung für die österreichische Staatsidee war das österreichische Volk, und so wurde die ländliche, bäuerliche Lebensweise in den Vordergrund gerückt.

⁵⁴ Ebenda, S. 35.

⁵⁵ Vasak 1996, S. 9.

⁵⁶ Ebenda, S. 11.

Durch die Betonung des Bäuerlichen und der Ablehnung jeglichen technischen Fortschritts, drückt die Ideologie ein Interesse an einem möglichst gleichbleibenden Zustand der Gesellschaft aus.

Vor allem Engelbert Dollfuß propagierte das einfache Leben der Bauern, stammte er doch selbst von einem Bauernhof.

3.2. Vereine und kulturelle Einrichtungen

1934 wurde der Bundeskulturrat neben dem Staatsrat, Bundeswirtschaftsrat und Länderrat als vorberatende Körperschaft eingerichtet.

Die Erstellung von Gutachten zum kulturellen Gehalt einer Gesetzesvorlage gehörte zu der Aufgabe des BKR. Der Bundeskulturrat bestand aus 30 – 40 Vertretern. Diese stammten aus Schul-, Erziehungs-, und Volksbildungswesen, anerkannten Kirchen- und Religionsgemeinschaften, wie auch der Wissenschaft und der Kunst.⁵⁷

Die Aufgabe des Bundeskulturrats bestand nur in der Erstellung von Gutachten, und wenn diese nicht der Regierung entsprachen, blieben sie völlig unberücksichtigt. Auch aufgrund des fehlenden Initiativrechts fehlte es dem BKR an Bedeutung. Schließlich wurde die konkrete kulturelle Arbeit von der Vaterländischen Front geleistet, im eigens dafür gegründeten Kulturreferat und später im Freizeitwerk „Neues Leben“.⁵⁸

3.2.1. Die Bildenden Kunst im Kulturreferat

Die Vaterländische Front schuf im Mai 1934 ein Kulturreferat, anfangs auch Kulturamt genannt, das für die Erhaltung deutscher Kultur in Österreich zu sorgen hatte. Ziel war es Kultur und Staatsgefühle zu vereinen.

Aufgaben der Einrichtung waren: Ausübung des Initiativrechts, Beratung, Zensur ausüben und Verhinderung. Gegliedert war das Referat in eine zentrale Leitung im Generalsekretariat der VF, mit dem Bundeskulturreferenten Rudolf Henz. Weiter gab es neun Landeskulturreferenten, wie auch Bezirkskulturreferenten und Subreferenten bei den Ortsgruppen.

⁵⁷ Ebenda, S. 35.

⁵⁸ Ebenda, S. 35.

Innerhalb des Kulturreferats wurden als Fachbeirat sieben Arbeitskreise geschaffen: Bildende Kunst, Buch und Schrifttum, Film, Musik, Theater, Volksbildung wie auch Volkserziehung.

Clemens Holzmeister (Architekt) war Leiter des Referats Bildende Kunst, die Stellvertreter waren Carry Hauser und Viktor Trautzi (Kunstkritiker). Als Maler waren ebenfalls Albert Paris Gütersloh und Erwin Lang vertreten.⁵⁹

Im Jahre 1936 wurden noch drei weitere Arbeitskreise geschaffen: für technische Volksbildung, für Musealwesen und für österreichisch – ausländische Kulturbeziehungen.

Die Kulturreferenten der Landesleitung bekamen den Auftrag analoge Arbeitskreise zu bilden. Die Arbeitskreise waren für fachlichen Arbeiten zuständig, u.a. die Beratung, sowie die engere Verbindung mit der kulturellen Organisation. Im Unterscheid zu den Kulturreferenten hatten die Fachleute in den Arbeitskreisen keine Entscheidungs- und Interventionsrechte.

Wichtig war auch über die Tätigkeiten Bericht zu erstatten. Dafür gab es in Wien vorgedruckte Meldungsformulare, wo die Bezirkskulturreferenten ihre Tätigkeiten und Beobachtungen über Vereinigungen und Veranstaltungen meldeten. So hatte der Orts- an die Bezirkskulturreferenten zu berichten, der wiederum an den Landeskulturreferenten und jener weiter an den Bundeskulturreferenten.

3.2.2. „Neues Leben“

Am 1. Juli 1936 wurde unter Guido Zernatto das dritte VF – Werk, „Neues Leben“ (NL), gegründet.⁶⁰ Das „Neue Leben“ konnte auf das Kulturreferat aufbauen, welches in dieses überführt wurde.

Es lassen sich Ähnlichkeiten zwischen dem italienischen „*Dopo lavoro*“ und der deutschen „*Kraft durch Freude*“ feststellen, was natürlich von den führenden Mitgliedern bestritten wurde. Auch eine Zusammenarbeit leugnete man.

Genauso wie die Organisationen aus den Nachbarländern diente das „Neue Leben“ als Freizeitwerk. So war das Ziel „einer breiten Masse den Weg zu kulturellen Institutionen, aber auch den Weg zu einer sinngemäßen Freizeitgestaltung zu ebnet.“⁶¹

⁵⁹ Ebenda, S. 36.

⁶⁰ Neben dem Mutterschutzwerk und dem Österreichischen Jungvolk.

⁶¹ Vasak 1996, S. 35.

Abgesehen von der Absicht wertvolles Kulturgut zu bewahren und zu fördern, hoffte man auch nichtinvolvierte Bevölkerungsteile durch das „Neue Leben“ an die Vaterländische Front zu binden.

Das Werk gliederte sich in eine Bundesleitung, weiter in Landessachwalterschaften und in Bezirks- und Ortssachwalterschaften. Im Oktober 1937 entstand das Kuratorium welches die allgemeinen Richtlinien festlegte, wie auch Art und Umfang der Tätigkeiten.

Das Kuratorium entstand aus dem Frontführer Schuschnigg, dem Generalsekretär der VF Zernatto, dem Bundesminister für Unterricht Hans Pernter, dem Präsidenten der Verwaltungskommission der Österreichischen Bundesbahn, dem Obersten Sportführer, dem Bundesleiter der NL und bis zu vier vom Frontführer ernannten weitere Mitglieder.

Das NL unterteilte sich in die Abteilung I für Organisation⁶², die Abteilung II für Kultur, die Abteilung III für Finanzen und die Abteilung IV für Presse. Die Abteilung für Presse war für die Propaganda und die Kontakte zur Tagespresse zuständig.⁶³

Die Gliederung der Abteilung II in einzelne Referate zeigt den Versuch der NL, möglichst viele Bereiche des alltäglichen Lebens abzudecken: Volkskunst – Volkstumspflege, Musik, Lichtbild und Rundfunk, Film, Theater, Bildende Kunst, Buch und Schrifttum, Reisen und Ermäßigung, Bildungswesen, Sport und die Arbeitsgemeinschaft Technik.

1937 kam es zur Gründung eines eigenen Frauenreferats.

Man sah für jedes Referat einen Treuhänder vor, so wie z.B. der Maler Carry Hauser der Treuhänder für das Referat Bildende Kunst war.

Zu den Aufgaben dieses Referats gehörte neben der Kunstförderung auch die Verbindung mit den KünstlerInnen, weiter auch Kunst- und Geschmackserziehung, Laienwerkstätten, Heimatpflege und Begutachtungen.

In monatlichen Abständen werden die „Werkblätter V.-F.-Werk `Neues Leben`“ publiziert.

Durch Mitgliedsbeiträgen, Beiträgen des Bundes, der Länder und Gemeinden, Sammlungen und Erlösen von Veranstaltungen, Spenden, Verkauf von Druckschriften etc., finanzierte sich das NL.

⁶² Personalangelegenheiten, Registratur

⁶³ Vasak 1996, S. 39.

Für zahlende Mitglieder gab es Begünstigungen bei Reisen, Kino, Theater, Konzerten, sowie auch kostenlose oder verbilligte Führungen in Ausstellungen.

Um ein einheitliches Vorgehen der Treuhänder der Bildenden Kunst zu gewährleisten, wiesen Bundesleiter Henz und Generalsekretär Rudolf Kloß in einer Stellungnahme innerhalb des Werkblatts daraufhin, dass in der Bildenden Kunst vor allem auf die Qualität geachtet werden soll.

„Für das Volk geringere Kunst, hohe Kunst nur für den Kenner“ lehnten sie ab, denn „das Volk soll zur Kunst hinauf, nicht aber die Kunst zum Volk hinunter.“⁶⁴

Im Referat für bildende Kunst wurde eine Beratungsstelle eingerichtet: Mitglieder des NL konnten alle Fragen der bildenden Kunst betreffend an diese richten. Entweder wurden die Anfragen schriftlich gestellt oder, bei ganz dringenden Fällen, gab es einmal pro Woche eine Sprechstunde, wo man von Fachleuten Antworten erhielt. So kann man auch sagen dass die Beratungsstelle als Verbindung zwischen kunstinteressierten Menschen und Künstlern diene.

Zu den ersten Arbeiten des Kunstreferats gehörte der Entwurf eines Abzeichens für das „Neue Leben“. Aus einem Kruckenkreuz, das von einem Kreis umschlossen war, wächst ein dreiästiger Baum. Zusammenfassend lässt sich festhalten: das „Neue Leben“ und das Kulturreferat hatten großen Einfluss auf die Vermittlung des Kunstgeschmacks. Wichtig war dabei das Gegenständliche (Ablehnung aller Ismen), der religiöse Aspekt, sowie das Volkstümliche.⁶⁵

3.2.3. Der Werkbund

1932 legte Präsident Neubauer, ein illegaler Nationalsozialist, sein Amt wegen Überarbeitung nieder. Dies blieb aber nicht ohne Folgen, denn nun konstatierte die rechte Seite eine „Verjudung“ des Werkbundes.⁶⁶

Die rechte Seite konnte sich jedoch nicht durchsetzen, denn 1933 wurde Josef Frank der neue Präsident, der ein jüdischer Sozialdemokrat war. Er trat für die Öffnung des Werkbundes ein, woraufhin Oskar Kokoschka und Ernst Krenek aufgenommen wurden.

⁶⁴ zit. nach Vasak 1996, s. 40.

⁶⁵ Vasak 1996, S. 42.

⁶⁶ Achleitner 1978, S. 111.

Am 24. Februar 1934 gründete man den „Neuen Werkbund Österreichs“ mit Clemens Holzmeister als Präsident, Vizepräsidenten wurden Josef Hoffmann und Peter Behrens.

Achleitner formuliert die neue Ausrichtung des Werkbunds treffend: „Die Rechtslastigkeit des Neuen Werkbundes wird nicht verheimlicht, es gibt keine Juden in ihm und keine Linken.“⁶⁷

Die Rechten kamen aus dem vaterländischen, austrofaschistischen Lager, und so kam es zu einer Ausschaltung der liberalen und linksintellektuellen Mitglieder der kulturellen Szene.

Der Neue Werkbund vertrat nun den offiziellen Kunstgeschmacks des Staates. Der Werkbund stellte Juroren für viele Ausstellungen und Wettbewerbe bereit. Finanzielle Zuwendung erhielt der Werkbund vom Unterrichtsministerium.

3.2.4. Die Ständige Delegation

In der Ständigen Delegation⁶⁸ lassen sich die Veränderungen nicht ganz eindeutig erkennen.

Im März 1934 trat die Secession der Vaterländischen Front bei, widersetzte sich aber bis 1935 der zunehmenden Diktatur in Kunstfragen. Die Vaterländische Front hingegen forderte die Delegation auf, politische Gutachten über ihre Mitglieder zu verfassen.⁶⁹

In Anlehnung an den ständischen Gedanke sollten die Wiener Künstlerverbände ein österreichisches „Haus der Kunst“ erschaffen. Realisiert wurde dies aber erst unter den Nationalsozialisten: 1938 wurde der Hagenbund aufgelöst, die Secession wurde im Jahre 1939 in das Künstlerhaus überführt.

3.2.5. Das Künstlerhaus

Das Künstlerhaus stand in enger Verbindung mit der Akademie, und hatte die Absicht die alte Kunst zu hüten.

⁶⁷ Vasak 1996, S. 44.

⁶⁸ Interessensvertretung der drei großen Künstlerverbände Künstlerhaus, Secession und Hagenbund.

⁶⁹ Vasak 1996, S. 44.

Durch den Rücktritt Hans Ranzonis, der bis 1937 Präsident des Künstlerhauses war, weiter auch Mitglied des Bundeskulturrates, übernahm Leopold Blauensteiner⁷⁰ dessen Position, der im gleichen Jahr auch Präsident des „Bundes deutscher Maler“ wurde. Das Künstlerhaus erhielt ebenso jährlich finanzielle Zuwendung durch das Unterrichtsministerium, wie auch der Stadt Wien. Besonders unterstützt wurden die religiösen Ausstellungen im Rahmen des Katholikentages. Ausstellungen, die dem offiziell propagierten Kunstgeschmack entsprachen, wurden gesondert unterstützt.

1933 kam es zu der unter dem Ehrenschutz von Bundespräsidenten Miklas und vom *Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti* organisierten Ausstellung „Moderne italienische Kunst“, wie auch die 1935 vom italienischen Kulturinstitut veranstaltete Ausstellung „Italienische Plastik der Gegenwart“.⁷¹ In den italienischen Ausstellungen konnte der Österreicher eine Kunstrichtung bewundern, die so in Österreich nicht gefördert wurde, nämlich den Futurismus. Es ist daher anzunehmen, dass bei den Ausstellungen mehr der politische und diplomatische Aspekt im Vordergrund stand, anstatt einem kulturellen Austausch.

3.2.6. Die Secession

Auch die Secession erhielt eine jährliche finanzielle Unterstützung. Clemens Holzmeister organisierte einige Ausstellungen und brachte so die politische Einflussnahme zum Ausdruck. 1933 kam es zu einer Gastausstellung über christliche Kunst, im darauffolgenden Jahr die Ausstellung „Kunst der franzisco-josephinischen Epoche“.

Ähnlich wie beim Künstlerhaus kam es auch in der Secession zu eine Zusammenarbeit mit dem faschistischen Italien: Unter dem Schutz des römischen Ministeriums für Presse und Propaganda wurden italienische Plastiken der Gegenwart und Beispiele moderner italienischer Stadtbaukunst ausgestellt.⁷²

Die politische Gesinnung der Secession war zunehmen nationalsozialistisch.

⁷⁰ Blauensteiner weigerte sich im Juli 1937 das Abzeichen der Vaterländischen Front und das des Neuen Lebens zu tragen. Er war der Meinung dass die österreichische Kunst zu wenig gepflegt werde. Diese Einstellung war mit der Mitgliedschaft in der VF nicht in Einklang zu bringen, also wurde er aus dem NL ausgeschlossen. Blauensteiner übernahm die Obmannsstelle des Bundes deutscher Maler, dies lies sich auch nicht mit dem NL vereinbaren.

⁷¹ Vasak 1996, S. 45.

⁷² Vasak 1996, S. 45.

Künstler wie Alexander Popp, Wilhelm Fraß oder Wilhelm Dachauer waren in der Jury der Secession vertreten, und in ihrer politischen Ausrichtung Nationalsozialisten. Alexander Popp⁷³ war von 1935 bis 1939 Präsident der Secession, und stand seit 1932 mit der deutschen Gesandtschaft aufgrund einer deutschen Architekturausstellung in Kontakt. Durch das „Juliabkommen“⁷⁴ konnte dieses Vorhaben realisiert werden und wurde durch die Deutschen finanziert. Im Rahmen der Ausstellung „Deutsche Baukunst und Plastik am Reichssportfeld Berlin“ wurden erstmals offiziell die Hakenkreuzfahnen gehisst. In der Secession wurden auch Vorträge und diverse Veranstaltungen abgehalten, welche von der illegalen „NS – Kulturgemeinde“ organisiert waren. Diese Kulturgemeinde wurde im Mai 1936 aufgelöst und rund 20 Mitglieder verhaftet.⁷⁵

3.2.7. Der Hagenbund

Der um 1900 gegründete Hagenbund war in seiner Gesinnung der liberalste unter den Künstlervereinigungen. Der große Unterschied zur Secession und dem Künstlerhaus war die Tatsache, dass hier Juden vertreten waren. Genauso wie die anderen Künstlervereinigungen wurde der Hagenbund vom Unterrichtsministerium unterstützt. Ausstellungen, die im Sinne des Regimes waren, wurden besonders subventioniert, wie z. B. die zum Katholikentag und die Ausstellung „Unsere Donau“.⁷⁶

3.2.8. Auswirkungen des Juliabkommens auf die Kulturpolitik

Das Abkommen zwischen Österreich und Deutschland aus dem Jahre 1936 hatte für die Kulturpolitik ebenso eine große Bedeutung.

⁷³ Seit 1935 aktives Mitglied der illegalen NSDAP.

⁷⁴ Dieser Vertrag entstand am 11.7.1936 zwischen Österreich und Deutschland. Darin versprach Deutschland die Souveränität Österreichs zu akzeptieren und sich nicht in die inneren Angelegenheiten des Ständestaats einzumischen. Schließlich kam es auch zur Aufhebung der „Tausend-Mark-Sperre“. Im Gegenzug musste Österreich die verhafteten Nationalsozialisten amnestieren, sowie die eigene Außenpolitik an die der Deutschen anlehnen. Außerdem mussten sie zwei Vertrauenspersonen der Nationalsozialisten in die Regierung aufnehmen.

„Tausend-Mark-Sperre“: Nachdem der bayrische Justizminister am 15.5.1933 aus Österreich ausgewiesen wurde, erließ die deutsche Reichsregierung ein Gesetz (Reichsgesetz vom 1.6.1933) um Österreich unter wirtschaftlichen Druck zu setzen: Wollte ein deutscher Staatsbürger nach Österreich reisen, musste er 1000 Reichsmark zahlen. Die Tausend-Mark-Sperre wurde 1936 wieder aufgehoben.

⁷⁵ Brey 1989, S. 82.

⁷⁶ Vasak 1996, S. 46.

Abgesehen von der Verpflichtung der Orientierung der österreichischen Außenpolitik an die deutsche, wie auch die Aufnahme Nationaler (Glaise-Horstenau und Seyss-Inquart) in der Regierung, bekräftigte man in einer Zusatzklausel die deutsch – österreichische Kulturbeziehung mit dem Ziel eine Zusammenarbeit zu regeln.⁷⁷

Durch das Juliabkommen wurden nicht nur deutsche Ausstellungen in der Secession veranstaltet, sondern es kam auch zur legalen Gründung nationaler Künstlervereinigungen, die schließlich das nationalsozialistische Gedankengut verbreiten und dafür werben konnten.

So wurde neben dem „Verein deutscher Bühne“ und dem „Bund deutscher Schriftsteller Österreichs“ der „Bund deutscher Maler“ gegründet.

3.2.9. Der Bund deutscher Maler

1937 wurde Leopold Blauensteiner Obmann des Bundes, der während der NS-Zeit Präsident der Wiener NS-Kulturkammer war. Sein Stellvertreter wurde Wilhelm Dachauer und der Beirat bestand aus Rudolf Hermann Eisenmenger, Heinrich Revy, Heinrich Petri und Herbert Dimmel.

So zitiert Vasak die „Satzung des Bundes deutscher Maler Österreichs“ von 1937:

§ 1 Zweck des Bundes [ist] der Zusammenschluß aller deutschstämmigen Maler Österreichs, die befähigt und gewillt sind, durch ihr Schaffen, frei von modischen oder wesendfremden 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 Veranstaltung von Ausstellungen im In- und Auslande, von Vorträgen und Veröffentlichungen, in erster Linie aber durch rastloses Schaffen seiner Mitglieder zu erreichen trachten. §3 Die Tätigkeit des Bundes ist demnach eine rein künstlerische, kulturelle und unpolitische.“⁷⁸

Doch die Staatspolizei sah den Zweck des Vereins nicht als „unpolitisch“ an, sondern befürchteten, die Kunst als Vermittler von nationalsozialistischem Gedankengut dienen könnte. Deswegen schlug Carry Hauser eine strenge Überwachung des Bundes vor.

⁷⁷ Ebenda.

⁷⁸ Vasak 1996, S. 46.

Das Juliabkommen und die ähnliche Kunstauffassung der Nationalsozialisten und dem Austrofaschismus, wie auch die gemeinsame Betonung einer Höherwertigkeit der deutschen Kunst, war es schwierig gegen den Verein vorzugehen.

Solange Künstler dem offiziellen Kunstgeschmack in ihren Werken folgten, konnten auch sozialdemokratische Künstler weiterhin tätig sein. Doch das Kunstklima wurde immer reaktionärer, und so verließen viele Intellektuelle und Künstler ihr Heimatland, wie z.B. Georg Adams-Teltscher, die Innenarchitektin Friedl Dicker, Oskar Kokoschka, der Bildhauer Felix Weiss etc.⁷⁹

Zwischen dem Austrofaschismus und dem Nationalsozialismus bestehen viele Gemeinsamkeiten, wie z.B. autoritäre Strukturen, antidemokratische Tendenzen, Aufwertung der Agrargesellschaft, Volkstumsideologie etc. In der Kunstpolitik hatte man die gleichen Feinde, wie z.B. liberale, jüdische und marxistisch angereicherte Kunst oder die sogenannten Kunst-Ismen.⁸⁰

Beide Staaten setzten sich für die volkstümliche Kunst ein und schwärmten für die bäuerliche Lebensweise. Schließlich stellte die Kunst im Ständestaat eine ideale Basis für die spätere nationalsozialistische Kunst Österreichs dar. Vieles konnte von den Nationalsozialisten übernommen werden, mit Ausnahme von Werken mit religiöser Thematik.

4. Zweiter Teil

4.1. Über den Symbolgehalt in Weiblichkeitsdarstellungen

Die Art und Weise wie eine Frau innerhalb eines Bildes gezeigt wird, ist eng verbunden mit dem kulturellen und politischen Hintergrund, in den der Künstler als Produkt der Gesellschaft auch eingebunden ist. In den Weiblichkeitsdarstellungen bringt der männliche Künstler zum Teil seine eigene Biografie mit ein, oder verbildlicht Wünsche und Vorstellungen.

Um die Weiblichkeit der Dargestellten zusätzlich zu unterstreichen werden gewisse Gegenstände beigegeben, die diese unterstreichen oder zusätzlich betonen. Selten werden durch die Utensilien die beigegebenen Leistungen der Frau unterstrichen, sondern es geht um die Betonung der weiblichen Rolle in der Gesellschaft.

⁷⁹ Ebenda, S. 54.

⁸⁰ Ebenda, S. 91.

4.1.1. Blumen als Symbol der Weiblichkeit

Durch die Beigabe von Attributen wird auf vergangene Epochen Bezug genommen. Neben der romantischen Malerei war es vor allem die Kunst der Renaissance die in vielen Werken der 30er Jahre „zitiert“ wurde. Schon damals wurde der Frau als Attribut der Weiblichkeit eine Blume beigegeben.

So malte Carry Hauser 1936 ein Porträt seiner Frau Gertrude Herzog (Abb. 2) Die studierte Philologin und Archäologin war als Schriftstellerin und Universitätsprofessorin tätig.

Das Buch in der rechten Hand deutet ihre Lehrtätigkeit an, es könnte aber auch ihre Arbeit als Schriftstellerin gemeint sein. Mit der linken Hand presst „Trude“, wie auch das Bild genannt ist, eine rote Blume an die Brust. Im Hintergrund ist eine Staffelei zu erkennen.⁸¹

Dadurch dass die Blume viel näher zum Körper positioniert wird, kommt es zur Unterstreichung der traditionellen Auffassung von Weiblichkeit. In der Philosophie der Romantik sah man die Frau als Verbindung zwischen dem entfremdeten Mann und der Natur, dies zog sich durch die gesamte Geschichte des Bürgertums. So kam es dass „besonders in Zeiten, in denen Wert auf die Betonung einer Polarität der Geschlechter gelegt wurde, man die Frau in Richtung Natur rückte.“⁸²

Der Künstler Franz Wiegele geht in seinem Werk „Mädchen mit Nelken“ noch einen Schritt weiter, indem er die Frau in der Natur mit Blumen darstellt (Abb.3). Die Dargestellte hält mit beiden Händen eine Vase, die mit Nelken gefüllt ist. So kommt es quasi zu einer Verdoppelung im Hinblick der Frau als Repräsentantin der Natur. Das Motiv der Frau mit einer Vase in einer Hand wiederholt sich im Bild „Die Verlobung“ (Abb. 4).

Das Werk zeigt die Darstellung eines Mädchens im Dreiviertelprofil, das nach rechts gedreht dasteht und ein rotes Kleid trägt. In seinen Händen hält es eine Vase mit Nelken und blickt verträumt lächelnd am Betrachter vorbei, als würde es einem zukünftigen Ereignis freudig entgegenblicken. Im Hintergrund ist ein Liebepaar zu erkennen, es scheint als würde ein Traum oder die Gedanken der jungen Frau wiedergegeben werden. Die Frau im „Traum“ wird *en face* dargestellt. Die Nacktheit

⁸¹ Isak 2003, S. 44.

⁸² Meyer-Büser 1994, S. 57.

des Mannes wird nur angedeutet. Es handelt es sich um die gleiche Frau wie im Vordergrund, die sich genießerisch in die Arme des Mannes zurücklehnt.

In einigen Werken geht es in der Weiblichkeitsdarstellung im Kontext der Natur weniger um die erotische Auffassung der Sinnlichkeit, sondern mehr um die Rolle der Mutter, da die Frau, genauso wie die Natur, gebärt und neues Leben schafft.

Dieser Ansatz ist für „Flora“ von Anton Kolig zutreffend (Abb.5). „Flora“ ist ein Bestandteil des Zyklus „Jugend“ der Mitte der 30er Jahre entstanden ist. Die zwei dazugehörigen Bilder sind „Das Waldhorn“ und „Begrüßung“ das auch den Anfang bildet (Abb. 6, 7).⁸³

Bevor das Bild „Flora“ näher erläutert wird, soll auf die anderen Bilder des Zyklus genauer eingegangen werden.

Die „Begrüßung“ zeigt ein nacktes Menschenpaar, das in der Natur mit einem Eros dargestellt wird. Beide sind nackt wiedergegeben, und erinnern an Adam und Eva im Paradies.

Das zentrale Element in der Komposition bildet der Mann, während rechts die Frau ins Bild zu schreiten scheint. Links, mit dem Rücken dem Betrachter zugewandt, ist Eros zu sehen.

Die männliche Gestalt wendet sich der ankommenden Frau zu, als würde er sie empfangen.

Selbstbewusst und Beherrschend präsentiert der Künstler den Mann, während die Frau sich herantastet. Rätselhaft erscheint die Position des Eros, denn er zeigt sich wie ein Verbündeter des Mannes.

Die Frau scheint ihrem männlichen Gegenüber ein Ei anzubieten, welches ein Symbol des Ursprungs, der Schöpfung und Fruchtbarkeit ist. Dadurch kommt es zu einer Anspielung der weiblichen Fruchtbarkeit in freier Natur.

Es scheint als würde die Frau durch ihre Anwesenheit, die männliche Schöpferkraft bekunden, der schließlich auch die Wahl hat sie und ihre Gabe, nämlich das Ei, anzunehmen.

Die Dargestellte lässt auch an Eva denken, wodurch ihr dann die Rolle der „Verführerin“ zukommt, wobei der Mann als der „Unbestechliche“ keine Geste des Entgegennehmens andeutet.⁸⁴

⁸³ Rohsmann 1982, S. 252.

⁸⁴ Rohsmann 1982, S. 254.

Im Bild das Waldhorn werden alle drei Gestalten formatfüllend und an den äußersten Rand gerückt wiedergegeben. Wie im vorher besprochenen Bild befindet sich der Mann in der Mittelachse, und bläst das Waldhorn, während sich links und rechts von ihm zwei Frauen befinden. Beide Weiblichkeitsdarstellungen zeigen sich ohne Attribute, bis auf einen kleinen Waldvogel, der auf dem Arm der einen sitzt. Der Mann wird in Aktion wiedergegeben, da er ein Musikinstrument spielt, doch die Frauen scheinen andächtig den Klängen zu lauschen, wodurch sie sich eher durch Passivität auszeichnen.

Die Frauen sind barfüßig und im schlichten Gewand wiedergegeben, der Mann trägt nur einen Lendenschurz. Anders als bei anderen bekannten Bildern von Figurengruppen im Freien, z.B. Mantens „Frühstück im Freien“ oder Giorgiones „Ländliches Konzert“, ist das Verhältnis von bekleidet/unbekleidet im Werk von Anton Kolig umgekehrt. Hier sind die Frauen die bekleideten und der Mann ist nackt.⁸⁵

Im Grunde sind auch zwei verschiedene Frauentypen dargestellt. Die Dame in Grün lauscht andächtig den Hornklängen und greift mit ihrem Arm um den Mann, als würde sie ihn schützen wollen. Die andere, mit roter Bluse und weißem Kleid, repräsentiert genau das Gegenteil ihrer Schwester, was schon an ihrer verspielten Körperhaltung zu bemerken ist und repräsentiert möglicherweise die Verführerin. Das eine Bein ist mit der Ferse an das andere gesetzt, wobei sie mit dem vorderen Fuß die Zehen des Mannes berührt. Traut blickt den Vogel an und versucht ihn mit geöffneter Hand an sich zu locken.

Sybilla scheint mit ihre Geste nicht nur schützen zu wollen, sondern auch trennend zu fungieren.

Die männliche Gestalt scheint von den Frauen gänzlich unberührt zu sein. Der Vogel scheint eher dem Waldhornbläser zugeordnet zu sein, und kann als Freiheitssymbol gedeutet werden. Somit ist die Frau im grünen Kleid als Hüterin seiner Freiheit auszulegen.⁸⁶

Auffallend ist die Heroisierung des männlichen Körpers, da dieser formvollendet wie eine griechische Statue wiedergegeben wird. Die Körper der beiden Schwestern verlieren sich hinter sackhaften Gewändern.

⁸⁵ Ebenda, S. 255.

⁸⁶ Ebenda, S. 258.

Durch die beiden Frauen erhält der Waldhornbläser „den Status des Auserwählten und Begehrten, des Versuchten ebenso wie des Beschützten und Umworbenen und Standhaften.“⁸⁷

In „Die Begrüßung“ und „Waldhornbläser“ steht mehr die männliche Figur im Mittelpunkt, doch bei „Flora“ konzentriert sich der Künstler ganz auf die Frau. Eigentlich war Flora die sabinische Frühlingsgöttin der Blüten und der Blumen.

In diesem Werk scheint die dargestellte Frau in Mitten eines Blumengartens zu stehen. Mit voluminöser Körperlichkeit betritt sie die Wiese, ihr Haar wird vom Wind leicht zersaust. Dulla trägt einen üppigen, um die Hüften gebauschten Rock, ein enges Mieder schmiegt sich an ihren Oberkörper und betont ihre Brüste.

Möglicherweise von Botticellis „Primavera“ angeregt, geht es in diesem Werk mehr um einen Typus als um ein Porträt (Abb. 8).

Die linke Hand führt die Dargestellte an die Brust, mit der rechten wird die Geste des Säens, des Fruchtbringenden angedeutet. Doch die Blume die Dulla aus der Hand gleitet, macht sie zu einem Bilder Vergänglichkeit.

Die gleiche Geste wiederholt sich im Bild von Anton Koligs Tochter aus dem Jahr 1937 nochmals.

Hier ist Dulla viel ernster dargestellt, und bei weitem nicht so idealisiert (Abb. 9).

Die sich vor ihrem Körper befindlichen Hände halten Tulpen und Narzissen. Es scheint als würden Dulla die Blumen entgleiten, wie im Bild „Flora“ lässt sich dadurch eine Verbindung mit dem „Vanitasgedanken“ herstellen, der möglicherweise auf die Vergänglichkeit der Schönheit hinweist. So wie die Blume erblüht die Schönheit einer jungen Frau, doch diese hält nicht für die Ewigkeit, sondern verwelkt im Laufe der Zeit.

1928 malte sich der Künstler Felix Esterl mit einer Nelke in der Hand (Abb. 10).

Durch den Pinsel kennzeichnet Esterl seine Tätigkeit als Künstler, die Deutung der roten Nelke hingegen etwas schwieriger. Möglicherweise handelt es sich hierbei um kein Attribut, sondern um ein Objekt, das vielleicht in Zusammenhang mit der Politik zu sehen ist: die rote Nelke war ein Symbol der Arbeiterklasse.⁸⁸

Die Darstellungsweise des Künstlers erinnert stark an Bartolomeo Venetos „Allegorisches Bildnis“ von 1505/07 (Abb.11). Der Künstler zeigt hier eine Frau, die mit entblößter Brust ein zartes Sträußchen in der linken Hand hält, und von den

⁸⁷ Ebenda, S. 260.

⁸⁸ Isak 2003, S. 47.

Augenwinkeln aus auf den Betrachter Blickt. Esterl stellt sich fast genauso dar, jedoch seitenverkehrt. Es handelt sich bei der Darstellung eines Mannes mit einer Blume um eine Ausnahme.

4.1.2. Der Raum in den Weiblichkeitsdarstellungen

Durch die Analyse von den Räumlichkeiten in Weiblichkeitsdarstellungen bekommt man einen genauen Einblick in die „sozialen Räume“ der Frau, die genauso konstruiert sind wie die Auffassungen der Geschlechtsrollen.

Zahlreiche Medien suggerierten das Bild einer Frau, die ihre Freizeit in Tanzlokalen, Revuetheatern oder Kinos verbrachte, doch in der Tat war der Alltag anders. Die wirtschaftliche Krise hinterließ tiefe Spuren im Bürgertum, und vor allem Frauen lebten oft am Existenzminimum. In der Regel lebten die Frauen bis zu ihrer Heirat im Kreis der Familie.

Diese Tatsache schlägt sich auch in den bildlichen Darstellungen nieder, da die Frau in der Kunst des Austrofaschismus vorwiegend in einem räumlichen Ambiente wiedergegeben wird.

Menschen können in Bildern entweder in öffentliche, private oder „natürliche“ Räume platziert werden. Tatsache ist dass die Figur und ihre Umgebung in einem funktionalen Verhältnis zueinander stehen. Schon allein der zur Darstellung gewählte Raum gibt über die Auffassung von Weiblichkeit Auskunft. In den Bildern von Frauen während des Ständestaats dominieren der neutrale Hintergrund und die idyllische Naturlandschaft.⁸⁹

Die Werke des Georg-Schicht-Preises, auf den später noch eingegangen wird, zeigen hauptsächlich den neutralen Hintergrund.

In einigen Bildern des Wettbewerbs und die in den Jahren des ständestaatlichen Österreichs entstanden sind, wird eine gewisse Räumlichkeit lediglich durch ein einzelne Möbelstücke oder einen Vorhang angedeutet (Abb. 12).

„ Diese Darstellungsweise intendiert, so wenig wie möglich vom Wesen der Person abzulenken. Die monochromen Hintergründe entheben die Frauen aller sozialen und historischen Zuordnungen und machen sie zu überzeitlichen Wesen. Damit kehren diese Werke zu den traditionellen Konventionen der Porträtmalerei zurück. Sie haben

⁸⁹ Meyer-Büser 1994, S. 148.

die Aufgabe, der Nachwelt das ähnliche Konterfei einer individuellen Person zu überliefern. Moderne Attribute und Kompositionstechniken könnten dagegen die Aura zerstören und die Wirkung der Zeitlosigkeit blockieren.⁹⁰

Landschaftsdarstellungen als Porträt hintergrund sind aus den Werken der Künstler Herbert von Reyl-Harnisch bekannt. Die Landschaftsräume sind sehr harmonisch gestaltet, ja fast „sonntäglich“⁹¹ konzipiert. Diese Art von Bildern unterstützt die auch dann von den Nationalsozialisten propagierte Art von Weiblichkeit (Abb. 13).

Im Grunde lassen sich in der Malerei zwischen den Kriegen, vor allem aber auch zur Zeit des Austrofaschismus, nur zwei „Arten“ von Räumlichkeiten in den Weiblichkeitsdarstellungen feststellen: in einem Zimmer, oder im Zusammenhang mit der Natur.

Die fehlenden Darstellungen von Frauen auf der Straße oder in Cafés zeigen wo man das „Reich“ der Frau sah – nämlich im häuslichen Ambiente. Durch die neutralen Hintergründe und den wenigen Möbeln, die man stilistisch schwer einer Epoche zuordnen kann, wird ein „klassisches“ Frauenideal geschaffen, das ewige Gültigkeit haben sollte.

4.1.3. Das Spiegelmotiv

„Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die schönste im ganzen Land?“

Wer kennt diese berühmte Frage aus dem Märchen „Schneewittchen“ der Gebrüder Grimm nicht.

Die Motivkombination Frau und Spiegel birgt unterschiedliche Möglichkeiten der Interpretation. Hält Prudentia einen Spiegel in der Hand so wird der Spiegel als Mittel zur Selbsterkenntnis verwendet und als Vanitas-Symbol gehört er als Attribut zur Venus.⁹²

Hammer-Tugendhat schreibt in „Venus und Luxuria“ über die Verwendung des Spiegels als Attribut der Luxuria folgendes: „Neben der Ikonografie der Luxuria als Liebespaar findet sich der Typus der Frau mit Spiegel und Kamm, so in der West-Rose von Notre Dame in Paris und dem Chorfenster von Auxerre.[...] Diese Ikonografie geht auf die Antike zurück und wurde durch die Illustration des Planeten Venus in den

⁹⁰ Ebenda, S. 152.

⁹¹ Ebenda, S. 153.

⁹² Kopanski 1997, S. 8.

astrologischen Kandschriften weitertradiert. Die ihr Haar kämmende Frau scheint Inbegriff der Erotik gewesen zu sein. So sind Kamm und Spiegel auch oft Attribute der Sirenen, den Inkarnationen sinnlicher Verführung.“⁹³

1934 entstand „Mädchen vorm Spiegel“ von Anton Mahringer, eine der wenigen figürlichen Darstellungen des Künstlers, da er sich hauptsächlich der Landschaftsmalerei widmete (Abb. 14).

Das Werk zeigt die Porträtierte halbfigurig im Vordergrund wie sie sich gedankenverloren die Haare kämmt. Klar und deutlich wird der Bildgegenstand wiedergegeben.

Mahringer bringt hier gewissermaßen die weibliche Eitelkeit zum Ausdruck.

Auch John Berger sieht im Spiegel ein Symbol für die Eitelkeit: „Man malte eine nackte Frau, weil man es genoss, sie anzuschauen; man gab ihr einen Spiegel in die Hand und nannte das Bild „Eitelkeit“. So verdammte man moralisch die Frau, deren Nacktheit man zum eigenen Vergnügen dargestellt hatte. Die wirkliche Funktion des Spiegels war eine andere; er sollte der Frau dabei Vorschub leisten, dass sie sich selbst – vor allem anderen – als Anblick behandle.“⁹⁴

Ikonographisch betrachtet lassen sich durch das gewählte Motiv Parallelen zur Malerei der Neuen Sachlichkeit ziehen.

Dieser Bildnistyp taucht in der österreichisch-deutschen Kunstszene der 30er Jahre besonders häufig auf.

Als „österreichisches Beispiel“ sind vor allem die Werke von Sergius Pauser zu nennen. Unter dem Einfluss der Strömungen aus der Malerei der Neuen Sachlichkeit schuf Pauser 1931 „Mädchen vor dem Spiegel“ (Abb. 15). Das Bild wurde 1931 im Rahmen der großen Porträtausstellung im Künstlerhaus gezeigt. Mahringer kannte das Bild, da er mit großem Interesse das Kunstgeschehen seiner Zeit verfolgte.

Durch den Spiegel wird der Frau sozusagen eine „Sehhilfe“ geboten. Das Sehen wird so zu einem aktiven Moment, da sich das Sichanschauenlassen relativiert wird.⁹⁵

⁹³ Hammer-Tugendhat 1999, S. 16.

⁹⁴ Isak 2003, S. 53.

⁹⁵ Meyer – Büser 1994, S. 69

4.1.4. Die Puppe als Statthalter in den Werken von Rudolf Wacker und Oskar Kokoschka

Puppen, Gliederpuppen und Marionetten übten schon immer auf den Menschen eine gewisse Faszination aus, aber auch das Gefühl des Unheimlichen wurde mit ihnen verbunden.

Spätestens seit E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“ fand das Gefühl des Unheimlichen in der Puppe Olimpia ihren Ausdruck.

Freud beschäftigte sich mit den Strukturen des Unheimlichen, vor allem in Bezug mit dem künstlichen Menschen in weiblicher Gestalt. Aufgrund der wissenschaftlichen Entdeckungen und der aufklärerischen Philosophie ist der Mensch hinsichtlich der Erkundung der Welt an seine Grenzen gestoßen, so dass sich die entdeckte Wirklichkeit schließlich in Zonen des Unvorstellbaren ausdehnt. Nach Freud kommt es dann zu einer intellektuellen Verunsicherung des menschlichen Subjekts, wo bei die Irritation als Erfahrung des Unheimlichen zur Geltung kommt.⁹⁶

Es gilt nun in dieser grundlegenden Verunsicherung den Schein zu wahren, denn ansonsten droht die Enttäuschung, wie in der Erzählung „Der Sandmann“, wo Sigmund Freud „das permanente Vexierspiel zwischen Täuschung und Enttäuschung kritisiert.“⁹⁷

Im erwähnten Werk von E.T.A Hoffmann kommen zwei Figuren ins Spiel, die für dieses Kapitel und ihrer Thematik von Bedeutung sind, nämlich: die weibliche Puppe als Gegenstand, und die Figur des männlichen Schöpfers bzw. Betrachters.

Rudolf Wacker verwendet in seinem Œuvre die Puppe als Symbol für das gestörte Verhältnis zwischen Männern und Frauen, wobei die Puppe immer für die Frau steht. In „Stilleben mit Schachtelhalm (und Puppe)“ wird eine Gummipuppe starr auf einem Marmorpodest präsentiert, ihr Arme hält sie nach außen gedreht und die Handflächen weisen nach unten (Abb. 16).

Im „Stilleben mit Puppe und Narzisse“ von 1932 wird eine nackte Gummipuppe auf einem Podest präsentiert (Abb. 17). Auf der Kinderzeichnung, die auf der Leinwand angebracht wurde, ist der „Zar“ zu erkennen, der die Rolle des Betrachters einnimmt und sein Zepter auf die Höhe des Geschlechts hält.

⁹⁶ Sykora 1999, S. 11.

⁹⁷ Ebenda, S. 11f.

Im Werk von 1934 übernehmen die Rolle des Zar und des Zepters zwei austreibende Frühlings-Schachtelhalmen. Noch interessanter erscheint sie durch die Tatsache, dass Rudolf Wacker sich mit dem Werk Otto Weningers - „Geschlecht und Charakter“ – auseinandergesetzt, darüberhinaus die Lektüreliste Wackers mit der von Weininger fast übereinstimmt.⁹⁸

Die Puppe kann sich selber nicht bewegen, nur der Besitzer kann dies. Dadurch wird die Weiblichkeit eher als passiv dargestellt. Die Schachtelhalme symbolisieren aufgrund ihres Wachstums die Aktivität des Mannes.

Im Tagebuch von Rudolf Wacker ist zu lesen: „Die männliche Seele, aktiv umfassend und in alle Welt-Weite schweifend – die weibliche, passiv, den einen Mann allein umschlingend mit dem Verlangen ihn gegen alle Welt abzutrennen, nur Beruhigung suchend.- Wie viel Nichtbegreifen! Bei dem lautesten Willen, der Frau noch die letzten Schlupfwinkel der Seele aufzudecken – es bleiben immer die stummen Bezirke der Einsamkeit, für deren Dasein die Frau kein Gefühl hat. [...] Haben doch Strindberg, Weininger, Nietzsche recht – gegen Whiteman, Dostojewski? – Irgendwie wird die Ehe, die bestgemeinte zur Zwangsanstalt, scheitert an dem Nichtverstehen, Nicht Begreifen können, Nicht Eins sein können. Mitteilung wandelt sich in einsames Verbergen, Schonung aus Mitleid wird zur Beschränkung des eigenen Wesens (Tagebuch 13.7.1927).“⁹⁹

Es entstehen zahlreiche Bilder wo der Künstler die Puppe seiner Frau Ilse darstellt. Die Krise der zwischenmenschlichen Beziehung wurde am Anfang des 20. Jahrhunderts in verschiedenen Kunstrichtungen thematisiert.

Henrik Ibsen, August Strindberg, wie auch Frank Wedekind waren auf der Literaturliste von Wacker zu finden, all die genannten Namen setzten sich auch mit der Geschlechtspolarität auseinander.

Die Puppendarstellungen erinnern an Henrik Ibsens Theaterstück „Nora oder ein Puppenheim“. Sowohl der Vater der Protagonistin Nora, aber auch ihr Mann Torvald, behandeln die junge Frau wie ihren eigenen Besitz und gestehen ihr kein Eigenleben zu. Nora ist die Puppe, und somit im Besitz ihres Vater, dann der ihres Ehemannes. Im Gemälde „Nackte Puppe“ von 1935 hat Wacker dieses Ausgesetztsein und die Isolation des weiblichen Geschlechts drastisch dargestellt (Abb. 18).

⁹⁸ Sagmeister 1993, S. 266.

⁹⁹ Zit. nach Sagmeister, S. 273.

Die nackte, weibliche Puppe scheint wie vom Scheinwerferlicht angestrahlt und wird in einer seltsam verrenkten Haltung dargestellt. Ihr Kopf mit den wallenden roten Haaren erscheint nach hinten geneigt, die Augen sind verdreht. Das Gesicht ist geschminkt und an den Füßen trägt sich Söckchen mit Schuhen. Metalldrähte treten aus der Hüfte und der Schulter hervor.

Ein Jahr zuvor entstand „Schäfchen und Puppe“ (Abb. 19). Die Puppe wird ebenfalls in verrenkter Haltung am Boden sitzend wiedergegeben. Die Beine sind auseinandergespreizt, dahinter ist ein grüner Kaktus zu erkennen. Möglicherweise ist dieser genauso zu deuten wie die Schachtelhalme im Stilleben, nämlich als Attribut des Mannes. Das kleine Spielzeugschäfchen bringt eine humoristische Note hinein, und erinnert an Schäferinnenszenen aus dem 18. Jahrhundert.¹⁰⁰

Zahlreiche andere Künstler verwendeten die Puppe als Statthalterin für die Frau aus Fleisch und Blut, der berühmteste darunter war Oskar Kokoschka.

Nach dem dieser seine große Liebe Alma Mahler an Walter Gropius verloren hatte, ließ er eine Puppenmacherin eine Kopie von ihr anfertigen (Abb.20).

Kokoschka bezwang in der Puppe die Frau die in der Realität für ihn nicht mehr fassbar war. Im Gemälde „Mann mit Puppe“ von 1922 porträtiert er sich selber mit dieser Puppe (Abb. 21). Der Mittelfinger der rechten Hand deutet auf die Scham der Puppe. Im Prinzip wird der Liebesakt zum Malakt. Durch den Malprozess lässt sich eine Verbindung zum Schöpfungsakt des Pygmalion¹⁰¹ herstellen, das gilt auch für Rudolf Wacker.¹⁰²

Bei beiden Künstlern nimmt die Puppe die Stellung einer realen Frau ein. Der Künstler/Betrachter und die Puppe „amalgamieren zu ‚idealen Partnern‘“¹⁰³.

¹⁰⁰ Sagmeister 1993, S. 282.

¹⁰¹ Der zypriotische Künstler Ovid ist von den Frauen enttäuscht. Schließlich schafft er eine Frau in Form einer Elfenbeinstatue, die seinen Idealen entspricht.

¹⁰² Hoffmann-Curtius 1987, S. 166.

¹⁰³ Sykora 1999, S. 56.

5. Der Georg-Schicht-Preis oder die verzweifelte Suche nach der idealen Frau

Ein wichtiger Kunstpreis der Zwischenkriegszeit war der deutsche Georg – Schicht – Preis oder Elida – Preis, wie er in Österreich genannt wurde.

Durch den Porträtwettbewerb wollte Elida mehr Aufmerksamkeit gewinnen. Elida war ein Tochterkonzern der Schicht – A.G., die 1848 in Böhmen geründete wurde, und produzierte Shampoos, Cremes wie auch Seifen.

Obwohl der Tochterkonzern erst 1925 gegründet worden war, gehörte er bereits drei Jahre später zu den Marktführern in Deutschland und Österreich.

Georg Schicht galt als „Kunstfreund“¹⁰⁴, und sein Kunstgeschmack war eher als konservativ zu bezeichnen.

Es handelte sich dabei um einen Künstlerwettbewerb mit dem Titel „Das schönste deutsche Frauenporträt 1928“. Zusammen mit dem Reichsverband bildender Künstler organisierte Elida den Wettbewerb, wobei es den Veranstaltern wichtig war dass die eingereichten Bilder aus dem laufenden Jahr stammten. Es gab keine Vorgaben zur Darstellungsweise, und das Preisgeld von 10.000 Reichsmark lockte viele Künstler an.

Die nähere Auseinandersetzung mit dem Georg-Schicht-Preis ermöglicht einen Einblick in drei wichtige Themenkomplexe: 1. über die zeitgenössische *Konfrontation moderner und traditioneller Porträtkunst*, 2. über den *Wandel des weiblichen Rollenbildes* am Ende des Jahrzehnts, und 3. über die *Annäherung von Kunst und Industrie* in Form von Kulturförderung und Imagewerbung.¹⁰⁵

Alle drei Punkte gelten ebenso für den österreichischen Elida-Preis.

365 Künstler beteiligten sich am Wettbewerb, und eine hochkarätige Jury wählte 26 Werke aus, die dann in der Berliner Galerie Gurlitt ausgestellt wurden.

Bald verfolgten zahlreiche Illustrierte, Tagesblätter und Kunstzeitschriften mit großem Interesse den Wettbewerb um das schönste deutsche Frauenporträt, „erhoffte man doch, durch die Zusammenarbeit der Fachmänner für Frauenschönheit – der Künstler und der Kosmetikindustrie – eine klärende Definition über die ideale Frau der Moderne zu erhalten.“¹⁰⁶

¹⁰⁴ Meyer-Büser 1994, S. 25.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 12.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 12.

Der erste Platz ging an den Berliner Künstler Willy Jeackel (Abb. 22). Viele Rezensenten waren von dieser Wahl enttäuscht, denn sie erwarteten sich die Darstellung einer einzigartigen Schönheit, die voller Stolz und Selbstbewusstsein dem Betrachter aus dem Bild entgegenblickt.

Es zeigt sich, dass es um 1928 zu einer Wandlung im Zeitgeist kam, denn Künstler wie auch die Jury bevorzugten Frauentypen, die eher dem traditionellen Weiblichkeitsideal entsprachen.

Durch die große Anteilnahme wurde eine große Wanderausstellung durch die deutsche Republik initiiert. Auch Österreich wollte einen solchen Künstlerwettbewerb organisieren, und so trat die Wiener Künstlervereinigung an Elida mit der Bitte heran einen ähnlichen Wettbewerb in Österreich zu gestalten.

In den Bildern beider Wettbewerbe zeigt sich die Entstehung eines neuen Frauenbildes, das sich im Laufe des immer mehr Faschismus durchsetzten sollte.

5.1. „Das schönste österreichische Frauen-Porträt 1928“

Zu dem Wettbewerb in Österreich kam es durch die Anfrage der Ständigen Delegation der Künstlervereinigung. Im März 1928 wurde der deutsche Wettbewerb ausgeschrieben, und noch im selben Monat nahm die Delegation mit der Elida – A.G. Kontakt auf.¹⁰⁷

Vor allem Hanns F. Kropff, ein Mitglied des Vorstands, reagierte prompt auf das Anliegen. So wurde schon im Mai in „Seidels Reklame“ eine Ankündigung gedruckt. In Österreich lief der Wettbewerb unter dem Namen „Elida-Preis“, auch die Höhe des Preisgeldes änderte sich und betrug 7500 Schilling, was deutlicher weniger war als das deutsche Preisgeld. Die österreichischen Porträts mussten aus dem laufenden Jahr stammen, graphische Arbeiten waren ausgeschlossen. Wie in Deutschland mussten die Künstler die fotografischen Reproduktionen ihrer Werke in einheitlichem Maß an die Organisatoren schicken, dies war die Ständige Delegation.

Nicht nur die niedrige Gewinnsumme änderte sich, sondern anders als in Deutschland wurden die österreichischen Bilder anonym eingereicht. Auf Wunsch der Ständigen Delegation mussten die Teilnehmer an der Rückseite ihrer Reproduktionen ein Kennwort anbringen. Dieses Kennwort befand sich auf einem Kuvert worin sich

¹⁰⁷ Ebenda, S. 27.

der Name und die Adresse des Künstlers befanden. Die Kuverts wurden erst von einem Notar geöffnet. In diesem Wettbewerb war es den Künstlern möglich mehrere Bilder einzureichen. Auch der Sieger des „Schönsten österreichischen Frauen – Porträt“, Sergius Pauser, reichte drei Werke ein. Der Jury lagen insgesamt 124 Reproduktionen vor.¹⁰⁸

Die Jury bestand aus prominenten Persönlichkeiten: der Maler Ferdinand Andri, Fritz Silberbauer, Rudolf Bacher, der Dichter Fritz Karl Ginzkey, Baurat Otto Schönthal und der Kunstpublizist Arthur Roessler. Die Elida – A.G. wurde durch Hanns F. Kropff vertreten.

Schließlich wurde Sergius Pauser zum Sieger gekürt, „weil sein Frauenbildnis in edler Sachlichkeit, unter Verzicht auf konventionelle Pose, die Frau von heute darstellt, welche geistig und seelisch tief interessiert ist an dem Wesen und Werden unserer Zeit.“¹⁰⁹ (Abb.12)

Wichtig scheint zu erwähnen dass Sergius Pauser neben Stefan Hlawa, Georg Merkl und Max Frey zu den wenigen neusachlichen Malern gehörte (Abb. 23, 24, 25).

Das sportliche Jungmädchen ist kaum vertreten, man fand eher das freche Mädel wie bei Alfred Gerstenbrand (Abb. 26). So kommentierte der Kunstkritiker Soyker jenen Frauentypus:

„Echt wienerisch ist das Antlitz, das er bildete; dieses `G`sichtl`, diese kußigen Lippen, diese wie der Wiener sagt `schlamperten Augen`, sie spiegeln das Wesen der vielgelästerten und doch so geliebten und gerühmten Phäakenstadt; wir meinen diesem Geschöpf schon einmal bei Schnitzler, Bahr oder Salten begegnet zu sein; müßten sie nicht geradezu `Mizzi` heißen – mit zwingender Gewalt so heißen?“¹¹⁰

Wie auch beim deutschen Preis erhoben weder die Kosmetikfirma noch Georg Schicht Anspruch auf das Siegerbild.

Schließlich wurden 34 ausgewählte Exponate während einer Ausstellung vom 10. bis zum 18. Dezember 1928 in Wien ausgestellt, nämlich im Mittelsaal der alljährlichen Weihnachtsschau des Künstlerhauses. Für das Titelbild des Ausstellungskataloges wurde eine Lithographie des Siegerbildes verwendet.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 28.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 28.

¹¹⁰ zit. nach Meyer-Büser 1994, S. 29.

Das Jurymitglied Arthur Roessler verfasste die Einleitung mit dem Titel „Einiges über die Bildnismalerei“.

Roessler gibt zu bedenken, dass die Gedanken des männlichen Künstlers ständig um das Rätsel Weib kreisen, „[...] und zwar trotzdem die Frauen im Allgemeinen die Kunst nicht verstehen, schätzen und lieben. Zumindest lieben die Frauen keine Kunst die ihnen nicht dient, ihre Schönheit nicht hebt, ihr Wesen nicht verklärt, ihr Geheimnis nicht vertieft; die es deshalb selbst nur in zwei Künsten dahin brachten, nicht bloß zu gebären, sondern zu zeugen: in der Schauspielerei, einschließlich des ihr nahe verwandten Tanzes, und der Schriftstellerei, also in den beiden unmittelbarsten, die geringsten technischen Schwierigkeiten bereitenden künstlerischen Ausdrucksarten des Innenlebens.“¹¹¹

Trotzdem seien es die Frauen, die schon seit frühester Zeit an einen erheblichen Einfluss auf die Kunst haben.

Weiter ist in Roesslers Einleitung zu lesen, dass es der Jury nicht leicht fiel eine Entscheidung zu treffen: „Wenn sie schließlich aber doch über mancherlei hemmenden Bedenken hinweg zu einem Urteilsspruch einigten, so geschah das auf Grund sorgsamer Prüfung und reiflicher Erwägung, insbesondere der Grundtatsache, daß der deutsche Künstler, und es ist der österreichische ein guter deutscher Künstler, seiner völkischen Wesensart nach, bewußt oder unbewußt, ein Grenzüberschreiter des materiellen Formenkanons war und bis heutigen Tages geblieben ist, der nur selten nach jener rein sinnlichen Schönheit trachtet, die sich Selbstzweck ist. Die Juroren halten sich demnach davon überzeugt, richtig gehandelt zu haben, wenn die dem Frauenbildnis jenes Künstlers den Preis zusprachen, dessen volkswesenhafte Grundgefühl die kunstgemäße Ausdrucksstärke des Bildwesens mehr gilt, als die formale Schönheit des natürlichen Bildkörpers, und der mit eindringlicher Gefühlssinnigkeit das Ausdrucksvermögen in sich vereinigt, das dazu befähigt, Natureindrücke in künstlerische Formanschauung umzuwandeln, Naturform mit Kunstform in eine wahr wirkende Einheit zu verschmelzen.“¹¹²

¹¹¹ Roessler, 1928, S. 1.

¹¹² Ebenda, S. 3.

5.2. Das schönste deutsche Frauenporträt vs. das schönste österreichische Frauenporträt

Der Sieger des schönsten deutschen Frauenporträts war Willy Jaeckel mit seinem „Stehenden Mädchen“, wo er eine jugendliche und dynamisch wirkende Frau wiedergibt.

Auf dem Gemälde wird das Mädchen ganzfigurig wiedergegeben. Sie befindet sich dem Betrachter frontal gegenüber. Im Hintergrund ist ein asiatisches Bild zu erkennen, neben der Dargestellten steht ein Korbsessel. Die Haltung des Mädchens wirkt jung und ungezwungen, es wird eine Standbein-Spielbein-Position angedeutet (Abb. 22). Nicht nur die Komposition macht das Bild interessant, durch das dargestellte Mädchen hebt es sich von anderen ab. Jaeckel wählte wohl bewusst eine „ganz normale“ junge Frau, nämlich die Schneidertochter Käthe Miketta, und keine Schauspielerin, wie etwa andere Mitbewerber.¹¹³

Das Mädchen zeigt sich zwar offensiv, aber keinesfalls männlich. Die Kleidung ist einfach, aber modern. Wie viele andere Mädchen zu dieser Zeit trägt sie einen Bubikopf. Bei der Dargestellten handelt es sich um keine „Schönheit“, da sie eher als Durchschnittstyp zu bezeichnen ist.

Die dargestellte Schneidertochter Käthe Miketta nimmt zwar mit dem Betrachter Blickkontakt auf, aber der fast trotzig Gesichtsausdruck schafft eine gewisse Distanz. Wie weiter oben schon erwähnt macht die Komposition das Bild einzigartig: mit dem Scheitel berührt das Mädchen fast den oberen Rand, und die Fußspitzen finden im unteren Bildrand kaum Platz. Der Körperschwerpunkt ist weit nach rechts gerückt, wodurch sich ein stabiler Kontrapost ergibt.

Der Typ der jugendlich und dynamisch wirkenden Frau gibt es in Österreich kaum zu finden.

Im etwas konservativeren Österreich bevorzugte man eher „die Dame der Gesellschaft“, wie sie im Siegerbild von Sergius Pauser dargestellt ist, was auch in zahlreichen Zeitschriften und Illustrierten propagiert wurde.

¹¹³ Meyer-Büser 1994, S. 45.

Sergius Pauser zeigt in seinem Werk eine Frau die mit verschlossener Miene den Betrachter fixiert. Die Haare sind glatt nach hinten frisiert, das weiße Kleid ist äußerst schlicht und hat einen eckigen Ausschnitt (Abb. 12).

Eine Hand ist zu einer Faust geballt, während die andere mit der Handfläche auf der Tischplatte ruht. Die Dargestellte scheint sich durch ihre leicht vorgebeugte Haltung auf den Unterarmen abzustützen. Ihr Körper spiegelt sich in der glatten Oberfläche des Tisches.

Im Hintergrund ist zu erkennen, dass die Türe ein Spalt offen ist.

Im Gegensatz zum deutschen Siegerbild erscheint die Dargestellte im Werk von Sergius Pauser viel damenhafter und den Vorstellungen des konservativen Österreich entsprechend.

Seine Einstellung zum Porträt der Frau, vor allem über jenes Bild das seinen Erfolg begründete, brachte der Künstler einige Jahre später in der Neuen Freien Presse folgendermaßen zum Ausdruck: „Das Antlitz verrät überhaupt fast nie Wesenhaftes. Hinter der Maske des Gesichtes, das nach irgendeinem Ideal geformt ist, versteckt sich der wahre, unveränderte Charakter der Frau. Die Maske ist heute vielfältiger, vielleicht auch sonderbarer als je. Das kann daher kommen, dass die Frau in unserer Zeit viel mehr Anregungen erhält als Frauen anderer Zeiten. Der Film, der ja überhaupt einschneidend die zivilisatorische Entwicklung mitformt, schafft auch die neuen Masken mit. Wir sehen heute unter den Frauen, die uns begegnen, die großen Schauspielerinnen des Films als Typen wieder. Das scheint mir aber wenig mit dem wahren Charakter und dem wahren Wesen der Frau zu tun haben. Die Anregungen werden dort genommen wo sie am leichtesten erreichbar sind, und dort, wo sie auf die größte innere Bereitwilligkeit zur Kopie stoßen [...] Ich habe das Bild einer Frau gemalt, die ich als mittelmäßig intelligent, als naschhaft und fast geschwätzig, jedenfalls als mitteilungsbedürftig und weich kannte. Das Portrait entstand ganz ohne „intellektuelle“ Mitwirkung. Das künstlerische Erlebnis und die künstlerische Formung passieren bei Malern ja fast nie die Sphäre des Verstandes. Der Maler malt unbewußt, jedenfalls so, daß er sich zwar des malerischen, aber nicht des psychologischen Effekts bewußt bleibt. Ich konnte also in das Bild auch gar keine „Idee“ hineinverlegen. Trotzdem war die Interpretation, die das fertige Werk fand, verblüffend. Man glaubte, indem Portrait einen für unsere Zeit charakteristischen Typ erkennen zu müssen, fand in dem Gesicht Herbe und Zurückhaltung, fand darin Wissen und Bedeutsamkeit verbunden mit weiblichem Charme, kurz etwas, das in

Wirklichkeit bei der portraitierten Frau gar nicht vorhanden war [...] Das Portrait enthüllt also höchsten im übertragenen Sinne Charakteristisches an der Frau [...] Das Portrait verrät nichts als das ewige Schauspielertum der Frau.“¹¹⁴

Der Künstler machte sich ebenso über die veränderten sozialen Verhältnisse der Frau Gedanken, und sah die Erwerbstätigkeit als etwas Männliches, dazu als Gegensatz die mütterliche Rolle. So meinte Sergius Pauser:

„Ich meine die Ausdrucksformen, die sich aus der geänderten sozialen Situation der Frau ergeben. Deutlich spürbar ist etwa im Wesen einer Wissenschaftlerin von Rang die Diskrepanz zwischen dem Typus, den ihre Stellung in ihr ausgeprägt hat und der Sucht, die anerkannten weiblichen Attribute zu erhalten, ja zu verstärken. Zwei Gegensätze, das Fraulich – Mütterliche in seinem tiefsten Sinne, und das einer bisher fast ausschließlich „männlichen“ Sphäre Entstammende, das mit neuen Berufen und neuen Beschäftigungen zu der Frau kam, diese zwei Gegensätze sind noch nicht zu einem Wesen verschmolzen.“¹¹⁵

Im Österreich der Zwischenkriegszeit herrschten konservative Wertvorstellungen, denen sich die Künstler anpassten, schon allein um den Verkauf ihrer Bilder voranzutreiben.

Auch wenn der Künstler es abstreitet ein Ideal dargestellt zu haben, zeigt sich in der Gesellschaft und der Kunst der 30er Jahre eine Hinwendung zum traditionellen Bild der Frau.

In der Stadt ist es die Dame, die auf ihr Äußeres achtet und in den gesellschaftlichen Konventionen gefangen ist, am Land ist es das einfache Mädchen oder die Bäuerin.

Der Georg-Schicht-Preis bzw. der österreichische Elida-Preis beinhalten zwei wichtige Aspekte, die für diese Arbeit bedeutend sind: zum einen die Rückkehr zum traditionelleren Weiblichkeitsideal, und zum anderen deren Darstellung in der bildenden Kunst.

Beide Aspekte werden geprägt vom gesellschaftlichen Bewusstsein, und sie spiegeln soziale Machtstrukturen wider. Das Porträt oder die bildliche Darstellung zeigt das Repräsentationsbedürfnis der Gesellschaft. So schrieb Joachim Heusinger von Waldegg:

¹¹⁴ Ebenda, S. 19.

¹¹⁵ Neue Freie Presse, 1.11. 1936.

„(...) das Porträt verdankt seine Entstehung und Zielsetzung in erster Linie nicht einem Kunst-Wollen, ‚ist primär weniger ästhetisches Produkt als das Ergebnis eines Repräsentationsbedürfnisses`. Die repräsentative Kraft des Dargestellten im Bild erscheint zugleich als Gradmesser sozialer Verhältnisse, Konventionen und Abhängigkeiten, die sich sowohl im zeitgenössischen Kontext wie in der historischen Abfolge studieren lassen.“¹¹⁶

6. Das neue Bild der Frau

In der Zeit zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und dem Beginn des Austrofaschismus kam es zu einer Wandlung im Rollenbild der Frau: nach anfänglichen Erfolgen in der Emanzipationsbewegung, stagnierte der Erfolgskurs, da man im Austrofaschismus das Rollenbild der „vorindustriellen Frau“ bevorzugte. Durch eine aufkommende amerikanisierte Konsumgesellschaft wurde in den 20er Jahren ein neuer Frauentypus kreiert, der durch Massenmedien und –kultur eine rasche Verbreitung fand.

Viele Frauen gingen nach dem Ersten Weltkrieg einer geregelten Arbeit nach und schöpften so ein neues Selbstbewusstsein.

Äußerlich versuchten sie sich dem anderen Geschlecht etwas anzugleichen: gertenschlank, ohne Hüften, ohne Busen und mit kurzen Haaren – so sollte die neue Frau aussehen.

Trotz der etwas freieren Lebensweise des weiblichen Geschlechts waren sie in sexueller Hinsicht noch immer gehemmt. Eine kaum geregelte Empfängnisverhütung stellte gerade Frauen, die finanziell schwächer gestellt waren, enorm unter Druck. Auch Folgeerscheinungen wie Geschlechtskrankheiten oder ungewollte Schwangerschaften trafen vor allem den weiblichen Teil der Gesellschaft.¹¹⁷

Kondome waren nach dem Ersten Weltkrieg zwar billiger geworden, jedoch trotzdem für den Großteil der Bevölkerung kaum erschwinglich. Kaum bekannt war zu dieser Zeit das Scheidendiaphragma, doch auch dieses Verhütungsmittel war teuer, abgesehen davon musste man einen Arzt oder Ärztin finden, der bereit war eines auszuhändigen.

¹¹⁶ Heusinger 1976, S. 9.

¹¹⁷ Ennsmann 1993, S. 61.

So blieb den Frauen nur der *Coitus interruptus*, der sie wieder in die Abhängigkeit des Mannes brachte.

Die Sexualität war im Gegensatz zu der Zeit vor dem Krieg zu einem öffentlichen Gesprächsthema geworden.

In der Ehe der Zwischenkriegszeit strebte man das „Ideal der erotisierten, der vollkommenen Ehe“¹¹⁸ an. Die Männer wurden über das Vorspiel und die Klitorisstimulation aufgeklärt. Eine gute Frau war nicht nur eine hervorragende Hausfrau, sondern eine mindestens ebenso leidenschaftliche Geliebte.

Das Motto der 20er Jahre lautete Sexualreform, denn die Sexualität außerhalb der Ehe musste verhindert werden.

Nicht nur mit den möglichen negativen Folgen von außerehelichem Geschlechtsverkehr hatte die Frau zu kämpfen, sondern die zwiespältige öffentliche Moral war ein ebenso großes Problem. Die sexuelle Freiheit des weiblichen Geschlechts wurde gefeiert, doch wo war sie zu finden? Filme, Romane und Zeitungsartikel vermittelten den jungen Damen eine ganz andere Botschaft.

Heide Seltau analysierte die Frauenliteratur der 20er Jahre und fällte ein vernichtendes Urteil, vor allem über die Autorinnen: „Freude muß verdient werden, auf Freude aber folgt Leid, denn die sexuelle Lust muß gesühnt werden, voreheliche, ekstatische Leidenschaft aber endet ziemlich sicher mit dem Tode der Akteurin.“¹¹⁹

Die Botschaft lautet: Nur wer moralisch sittlich lebt, wird sein Glück finden. So schrieb Olga Misar in ihrem Werk über die Sexualethik: „Der Begriff des guten Rufes ist das Phantom, mittels dessen man die Frauen sehr lange davon abgehalten hat, freie Menschen zu sein.“¹²⁰

Um das vorherangesprochene Ideal der vollkommenen Ehe zu erreichen gab es Handbücher, wie jenes des Niederländers Theodor Hendrik van der Velde. Im Buch vertrat der Frauenarzt u.a. die These, dass Eheleute ein irdisches Paradies erleben könnten wenn sie ein harmonisch, blühendes Geschlechtsleben haben.¹²¹

Doch selbst im ehelichen Geschlechtsleben gab es eine „traditionelle“ Rollenverteilung, indem die Männer im Bett „die Führer ihrer Gattinnen“¹²² sein sollten.

¹¹⁸ Hanisch 2010, S. 163.

¹¹⁹ Soltau 1984, S. 41.

¹²⁰ Misar 1919, S. 27.

¹²¹ Hanisch 2009, S. 164.

¹²² van der Velde 1926, S. 164.

Die „Aufklärungsbücher“ gingen kaum auf die Verhütungsmittel ein. Jeden Monat erneutes Bangen ob die Periode einsetzt oder nicht. Oft blieb die heimliche Abtreibung der einzige Ausweg. Die Katholische Kirche sprach sich vehement gegen die Abtreibung aus, doch gegen Ende der 20er Jahre wurde die Knaus-Ogino-Methode¹²³ erlaubt, oder auch „Vatikan – Roulette“ wie der Volksmund diese äußerst unsichere Methode nannte.

Um den Zwängen der Realität zu entfliehen, flüchteten sich die Frauen in den Bereich der Freizeitkultur. In der Freizeit scheint ein gewisses Maß an Selbstbestimmung gegeben zu sein, man hat die Möglichkeit sich auszusuchen wie man diese gestaltet. Operetten, Boulevardstücke wie auch das Theater feierten große Erfolge. Bei den jungen Leuten fanden vor allem die neuen Tänze aus Amerika großen Anklang: Ragtime, Quick- und Onestep, Foxtrott, Charleston, Shimmey und wie all die neuen Tanzarten hießen.

Die neuen Tänze zeichneten sich nicht durch eine exakte Tanzsymmetrie aus, sondern durch den kompletten Körpereinsatz.¹²⁴

Zumindest im Bereich des Tanzes war es dem weiblichen Geschlecht möglich sich vom männlichen Gegenpol zu lösen, auf der Tanzfläche konnten sie eine aktive Rolle einnehmen, außerdem war die Damenwahl in.

Gegen Ende der 20er Jahren etablierten sich eher ruhigere Tänze, wie z.B. Slow – Fox oder der Tango. Der Übergang zu diesen eher gemäßigten Tanzstilen wird folgendermaßen kommentiert: „[...] so ist aus dem zappeligen Charleston, wie ihn die Neger tanzen, der schwebende, europäische Charleston entstanden, wie er jetzt in den Salons exekutiert wird. Aus dem übertriebenen Originaltanz entwickelt sich eben immer erst der Kulturtanz, der zur bleibenden Institution wird. Die Tanzbewegungen haben das tänzerische wieder bekommen, während in der ersten Fassung des Charleston das Zappelnde, Wilde an der Tagesordnung war.“¹²⁵

In den neuen Tanzstilen übernimmt der Mann wieder die Führung, die Frau wird an ihren „richtigen Platz“ verwiesen, wie auch im gesellschaftlichen Leben der 30er Jahre.

¹²³ Durch eine Protokollierung des Menstruationszyklus der Frau versucht man eine grobe zeitliche Abschätzung des Eisprungs. Daraus resultiert dann die Angabe der fruchtbaren und unfruchtbaren Tage.

¹²⁴ Ennsmann 1993, S. 66.

¹²⁵ Ebenda, S. 67.

Durch das Trauma der Weltwirtschaftskrise kam es zu einem Wandel im geistigen Großklima, und wie schon eingangs erwähnt, wurde die „natürliche“ Geschlechterordnung als die einzig richtige gesehen.

Die Elite des Ständestaats sah die Frau in der Häuslichkeit und bei den Kindern.

In der Stadt bevorzugte man die Dame, die sich für Mode interessiert.

Nach Rosa Mayreder gab es zwei Voraussetzungen für die Existenz als Dame: nämlich Vermögen und Schönheit, bzw. die Abstammung aus einem guten Haus. Jedoch gibt es auch Frauen die nicht über eine materielle Absicherung durch das Elternhaus verfügen, sie haben die Möglichkeit durch eine Heirat den gesellschaftlichen Aufstieg zu vollziehen. Dafür war eben vor allem die Schönheit sehr wichtig, doch nicht die natürliche, sondern die „kunstvolle Pflege“ ganz im Sinne des herrschenden Modetrends.¹²⁶

Mit viel Charme und Galanterie versucht der Mann die Frau für sich zu gewinnen, und „gesteht der Dame den Schein der Überlegenheit zu, um sie in Wahrheit auf den Platz zwischen Kindern und Unmündigen hinabzudrücken, der dem Weibe nach den Vorstellungen der herrischen Männlichkeit zukommt.“¹²⁷

Der Begriff der Dame bedeutet aber ein Leben innerhalb enger Grenzen, das das Einhalten der Konventionen sozusagen verpflichtend ist. Außerdem steht sie im Gegensatz zum männlichen Tun und Treiben.

7. Die Darstellung der Frau in Porträts

Der Elida-Preis und seine eingereichten Kunstwerke waren tonangebend für die weitere Entwicklung der Darstellung von Frauen.

Obwohl Sergius Pauser es abtritt in dieser Darstellung irgendwelche Ziele bezüglich des Weiblichkeitsideals zu verfolgen, traf er mit seiner Art der Frauendarstellung den „Nerv der Zeit“, auch was den Stil betraf. Man darf nicht vergessen, dass Sergius Pauser von 1919 bis 1924 an der Akademie der Bildenden Künste in München studierte, und dadurch von Werken deutscher Künstler wie Max Beckmann oder Otto Dix beeinflusst wurde. Nach seiner Rückkehr nach Wien war er deshalb eher ein Vertreter der „Deutschen Malerei“.

¹²⁶ Mayreder 1978, S. 148.

¹²⁷ Ebenda, S. 151.

Im Siegerbild von Sergius Pauser ist der Typ der „Dame“ dargestellt, der sich seit den 20er Jahren im Aufschwung befand, in Österreich wie auch in Deutschland.

Ein Beispiel aus den frühen 20er Jahren wäre die Darstellung „Grete Wittels“ von Felix Albrecht Harta aus dem Jahr 1923 (Abb. 27). Die Frau ist in einer klassischen Pose dargestellt und trägt ein Abendkleid mit einer Kette. Der Schnitt der blonden, halbblangen Haare entspricht der damaligen Mode.

In den 20er Jahren avancierte der Bubikopf zu einem „Kennzeichen der neuen Frau“, doch ab 1930 ist ein ganz anderer Trend zu beobachten: die Kleider wurden länger und fließender, während die Haare wieder so lang wurden, dass man sie aufstecken musste, oder mit Hilfe der Dauerwelle in sanften Wellen um den Kopf legte.

Die traditionellen Werte und Frauenideale bekamen wieder große Bedeutung, was sich in der Kunst, vor allem in der Malerei bemerkbar machte. Stilistische wie auch inhaltliche Bezüge zur Malerei vergangener Epochen sind in der Porträtkunst am Ende der 20er Jahre häufig zu entdecken, vor allem bei den Vertretern der Neuen Sachlichkeit. Durch einen statischen Bildaufbau und einer exakten Wiedergabe der Dargestellten, ohne einer Psychologisierung des Sujets, zeigen die Porträts einer Orientierung an der Kunst der Renaissance.¹²⁸

Somit wurde das traditionelle Frauenideal durch eine traditionelle Darstellungsweise legitimiert.

In der Neuen Sachlichkeit sieht man den Ausdruck des Strebens nach Ruhe und Ordnung. Der Versuch der Wiederherstellung der Harmonie auf allen Ebenen verband sie mit den politischen Bestrebungen der damaligen Zeit.

In seinem Werk „Mathilde Sohner“ aus dem Jahr 1934 zeigt der Künstler Sergius Pauser wie gut er die Stilelemente der Neuen Sachlichkeit umsetzen konnte (Abb. 28). Die seelischen Ausdruckswerte mussten zugunsten der Objektivität weichen, es scheint als würde die Dame völlig emotionslos ihren Blick auf den Betrachter richten. Mathilde Sohner trägt ein schlichtes schwarzes Kleid, ihre Arme sind in der Mitte des Körpers zusammengeführt und ruhen auf der glatten Oberfläche des Tisches, wo auch eine schwarze Vase mit einer Blume zu sehen ist. Zu den typischen neusachlichen Gestaltungsprinzipien gehört der Ausblick am rechten Bildrand.

¹²⁸ Meyer-Büser 1994, S. 53.

Der Hintergrund setzt sich aus verschiedenen dunklen Flächen zusammen. Die einzelnen Bildebenen von der Figur im Vordergrund bis zu den Hintergrundobjekten sind in keiner exakten perspektivischen Konstruktion miteinander verbunden. Der Boden scheint wie aufgeklappt.

Durch die schlichte Hintergrunddarstellung kommt es zu einer Konzentration auf die Frauendarstellung.

Wie in der Darstellung „Dame mit Hund“ (Abb. 29) holt der Künstler die zu darstellenden Personen ganz nah und unmittelbar an den Bildrahmen heran. In diesem Bild ist jedoch eine andere Malweise zu erkennen: die Farben leuchten, der Pinselduktus erscheint spontan und emotionsgeladen. Wie im oben besprochenen Werk fixiert die Frau emotionslos den Betrachter des Bildes.

In der linken Hand der Frau ist eine Zigarette zu erkennen. Porträts von zigarettenrauchenden Frauen sind auch aus Deutschland bekannt: z.B. Otto Dix' „Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden“ (Abb. 30) oder Christian Schads „Sonja“ (Abb.31).

Die Zigarette war ein Markenzeichen der Intellektuellen und emanzipierten Frau, aber auch ein berüchtigtes Attribut der Prostitution.¹²⁹

Im Gegensatz zu deutschen Darstellungen, wo die rauchenden Frauen auf der Straße oder im Café dargestellt wurden, wird sie bei Pauser in privater Sphäre dargestellt. Mit der anderen Hand hält die Dargestellte den Hund umschlungen, der auf ihrem Schoß sitzt. Mit dem gezeigten Haustier verbindet man sofort den Gedanken der Fürsorge und der Pflege, wodurch die propagierten Ideale der Weiblichkeit betont werden. So kommt es zu einer Abschwächung des Emanzipationsgedankens, der durch die dargestellte Zigarette angedeutet wurde.

1936 porträtierte der Künstler seine Frau Anny (Abb. 32). Anny ist ebenso sitzend dargestellt mit einem Strauß Blumen in ihrem Schoß.

Vergleicht man die Darstellung mit dem „Bildnis meiner Frau (Anny) von 1926, so zeigt sich im Werk von 1936 die Entwicklung zu einer traditionelleren Auffassung der Frau (Abb.33). Im Früheren Bildnis ist der Stil der Neuen Sachlichkeit viel stärker zu erkennen, vor allem auch die Auffassung der Frau in den 20er Jahren. Anny wirkt hier viel härter und „männlicher“ als in der späteren Darstellung.

¹²⁹ Meyer-Büser 1994, S. 145.

Zwei Kakteen stehen auf dem Tisch, dessen Kante auf die Frau verweist. Die Gattin blickt aus dem Bild ohne ein Lächeln anzudeuten. Durch die „Nüchternheit des Blicks“¹³⁰ kommt es zu einer „Entdramatisierung“ der Dargestellten und zu einem „sachlichen“ Menschenbild. Im Werk von 1936 blickt die Frau zwar auch nicht aus dem Bild, doch sie wirkt femininer und weicher.

Ein weiterer bedeutender österreichischer Künstler war Herbert von Reyl-Hanisch. Kühl und distanziert porträtierte der Künstler die Menschen.

Im Damenbildnis von 1934 ist zu erkennen, dass sich das nationalsozialistische Schönheitsideal der Frau nicht erst mit der Machtübernahme Hitlers in Österreich durchsetzte (Abb. 13). Das Bild zeigt eine blonde Frau mit Dirndl und rosigen Wangen. Den Hintergrund bildet eine Naturlandschaft.

Der Typus des blonden, frischen, jungen und naturverbundenen Mädels wurde in Österreich z.B. durch die Darstellung der „Wachauerin von Dürnstein“ des Künstlers Felix Albrecht Harta vorbereitet. (Abb. 34)

Im „Mädchenbildnis“ von 1935 wiederholt Herbert von Reyl-Harnisch die Art der Darstellung aus dem „Damenbildnis“ von 1934 (Abb. 35).

Beide werden sitzend dargestellt und die Hände sind züchtig in den Schoß gelegt. Die dargestellten Frauen werden in extremer Nahsicht wiedergegeben, während die dargestellte Landschaft einem Fernblick gleicht.

In den Werken von Herbert von Reyl-Hanisch wird die Frau Vordergrund platziert, und steht so zwischen dem Betrachter und der Naturlandschaft.

Schon in der romantischen Philosophie wird dem weiblichen Geschlecht die Vermittlung zwischen der (männlichen) Welt und der Natur übertragen, denn das weibliche Geschlecht „soll eine tiefe, natürliche Harmonie ausstrahlen und dem Betrachter den Weg zu einem mystischen Sichversenken in die Einheit von Mensch und Natur weisen.“¹³¹

Die Darstellung von Natur in Verbindung mit der Weiblichkeit hat, vor allem im austrofaschistischen Kontext, eine ganz besondere Bedeutung.

In dieser patriarchalischen Gesellschaftsform spielt die Frau als Gebärende und Menstruierende eine bedeutende Rolle, und gerade durch diese Eigenschaften scheint sie enger mit der Natur verbunden zu sein als der Mann.

¹³⁰ Seelen 1995, S. 63.

¹³¹ Meyer-Büser 1994, S. 153.

Der mütterliche Schoß bringt wie die Erde Leben hervor, ohne „Arbeit“, die die subjektive Existenz des Menschen ausmacht.

Die Frau in Verbindung mit der Natur, also die „Naturmutter“ zusammen mit „Mutternatur“¹³², gepaart mit feinsinniger, tugendhafter Emotionalität wird im faschistischen System zu einem Weiblichkeitsideal stilisiert. Durch die Hochschätzung der Natur der Frau als Mutter wird jegliche sinnliche Sexualität eliminiert.

Theweleit vertritt die Meinung, dass die faschistische Mutter selbst gefühllos, also als Natur, agieren muss.¹³³

So unterschiedlich auch die Darstellungsweise der beiden genannten Künstler ist, haben sie doch eines gemeinsam, nämlich die Verbindung der Frau mit der Natur. Sei es nun wie bei Sergius Pauser durch die Beigabe floraler Attribute oder eines Tiers, oder wie bei Reyl-Hanisch durch die Darstellung einer idyllischen Landschaft.

All die besprochenen Werke kann man als Ausdruck der Rückkehr zur Weiblichkeit bezeichnen.

Die Frauen werden als 3/4-Figuren sitzend wiedergegeben, doch im Vergleich zu den männlichen Darstellungen aus dieser Zeit, wird auf das Äußere mehr Wert gelegt. Es scheint als würde die „Neue Sachlichkeit“ die Frauen dem Mann gegenüber gleichberechtigt darstellen, doch in dem im Bild oder auch beim Titel jeglicher Hinweis auf den Beruf der Frau fehlt, kommt es zu einer Beschränkung auf die Darstellung als Frau.

Adam C. Oellers beschreibt die Porträts des Neusachlichen Stils folgendermaßen: „Wenn sich in der Technik ein Prozeß der Fetischisierung andeutet, so läßt sich in weiten Bereichen den neusachlichen Bildnismalerei ein umgekehrter Weg, der der Entseelung und der Einordnung in ein gesetzmäßig funktionierendes Ordnungssystem, aufzeigen. Das Bildnis wird zu einer Art Stilleben. Die Physiognomie erfährt eine Stilisierung, alle Unebenheiten werden nivelliert, die Gestalt wird durch ein strenges lineares System der Komposition getragen. [...] Das Individuum ist nicht mehr das „Bewegende“, sondern nur noch ein bestimmtes Detail innerhalb der „großen Ordnung“ der Dingwelt.“¹³⁴

¹³² Wartmann 1980, S. 10.

¹³³ Ebenda, S. 15.

¹³⁴ Oellers 1983, S. 319.

Indem die Frau in der österreichischen Kunst vor allem sitzend dargestellt wird, füllt sie nicht ihren gesamten „Umraum“ aus, sondern wird als dessen Teil dargestellt. Durch die Darstellungsweise zeigt sich, dass man die „Eigenart“ der Frau betonen wollte. Aufgrund der Stilisierung der Physiognomie wird ein „klassisches Idealbild“ geschaffen, das durch seine Zeitlosigkeit ewige Gültigkeit besitzt.

7.1. Die Krise des Porträts

Gegen Ende der 20er Jahre entstanden immer mehr repräsentative Gesellschaftsporträts, wo die Frau mit Würde und Eleganz dargestellt wurde. Dieser neue Aufschwung erklärt auch das Interesse und den Erfolg des Wettbewerbs um das „Schönste österreichische Frauenporträt“.

Der Wunsch nach traditionellen Porträtformen ist aber ebenso Ausdruck des Bedürfnisses der Gesellschaft nach geordneten Verhältnissen, im engeren Sinne nach der „natürlichen Geschlechterordnung“.

Schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts machten sich Kunsthistoriker, wie z.B. Rudolf Eitelberger von Edelberg, Gedanken um die Krise des Porträts.

Eitelberger sieht nicht unbedingt ästhetische Gründe als Auslöser dieser Krise. Vielmehr gab er den sozialen Umwälzungen die Schuld, und daraus resultiert das Fehlen der „moralischen Mächte“. Er sah in seiner Epoche eine „ungesunde Vergeistigung“, in der keine „gesunde Kunst“ entstehen konnte, wie es z.B. in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts war.¹³⁵

Seiner Meinung nach war die Porträtkunst fähig die Moral des Staates zu unterstützen, so schrieb Eitelberger: „Das Porträt ist zweifach wichtig für das Familienleben. Der Staat bedarf der Porträtstatuen und Büsten nicht bloß des Ruhmes, sondern auch der Selbsterhaltung wegen; denn er braucht seine Geistesheroen, seine Staatsmänner und Feldherren als geistige Stützen und die Erinnerung an dieselben [...]. Noch viel bedeutsamer ist aber die Stellung der Familie zum Porträt. [...] Es hält die Pietät in der Familie und die Continuität in der Erinnerung an vergangene Geschlechter aufrecht, die sich durch diese Erinnerung an die Familie knüpft.“¹³⁶

¹³⁵ Ebenda, S. S. 193.

¹³⁶ Ebenda, S. 213/214.

Wie schon vorher erwähnt spielt der „Continuitäts“- Gedanke in der Kunst des Austrofaschismus eine wesentlicher Rolle, doch nicht nur in der Kunst, er ist ein genereller Bestandteil der österreichischen Geisteshaltung dieser Zeit.

Das leise „Vergessen“ der Porträtmalerei hatte auch mit der Fotografie zu tun, wie Jacob Burckhardt in einem 1885 gehaltenen Vortrag anmerkte:

„Ein ruhmvoller Zweig der Malerei ist gegenwärtig zwar nicht am Absterben begriffen, doch ist seine Ausübung sehr selten geworden: Die malerische Darstellung des Individuum, einzelnen oder als Gruppe von mehreren. Bei der Zeitbedrängnis und Eile, in welcher wir leben, wird das Bildnis im Ganzen einem mechanischen Verfahren, der Fotografie überlassen. Wir stehen der Porträtmalerei im Grunde schon wie einem historisch abgeschlossenen Ganzen gegenüber.“¹³⁷

Das 19. Jahrhundert war geprägt vom Aufkommen des Historismus in Philosophie und Wissenschaft, technische und wirtschaftliche Umbrüche veränderten das Menschenbild. Diese Entwicklung wird durch die Erfahrungen des Ersten Weltkriegs und weiteren „Vertechnisierungen“ gefördert. Das Individuum geht immer mehr verloren und scheint ersetzbar, z.B. durch Maschinen in Fabriken.

Durch die Erfindung des Rollfilms in der Fotografie kam es zu einer endgültigen Infragestellung der traditionellen Porträtmalerei, denn das schnelle Verfahren und auch die wesentlich niedrigeren Kosten spielten eine bedeutende Rolle. Die Fotografie machte das Porträt für jedermann erschwinglich.¹³⁸

Wie oben schon erwähnt kam es aber gegen Ende der 20er Jahre zu einem vermehrten Auftreten des Gesellschaftsporträts. Das Porträt unterliegt ganz anderen Problematiken als z.B. die Schilderung einer menschlichen Situation oder eine politischen Handlung, denn „wenn dort noch eine theoretische oftmals idealistische Sicht dominieren kann, sucht hier (im Porträt) die Bescheidung auf das Individuum eine bewußte Kommunikation mit der Subjektivität des Gegenüber.“¹³⁹

In den Porträts der Neuen Sachlichkeit war es bei Darstellungen von Männern üblich auf ihren Beruf oder ihrer gesellschaftlichen Position hinzuweisen. Der Beruf wurde zur Interpretation der Persönlichkeit verwendet, darüberhinaus auch als Indiz für die Zugehörigkeit einer gewissen Gesellschaftsschicht. Man kann sagen, dass der Mann und sein Beruf etwas „repräsentierten“.

¹³⁷ Burckhardt 1933, S. 316.

¹³⁸ Meyer – Büser 1994, S. 87.

¹³⁹ Oellers 1983, S. 310.

Ein entscheidender Passus in einem Aufsatz von Günter Metken soll nun in diesem Zusammenhang zitiert werden: „In den Porträts dieser wie unpersönlichen Gesellschaft ist die Erkenntnis berücksichtigt, daß man sich nicht mehr durch Geburt, Rang oder Wappen auszeichnet, sondern durch das was man tut. Milieu und Arbeit kennzeichnen den modernen Menschen. Er identifiziert sich mit seinem Beruf und fügt sich in eine ständische Schichtung ein. Nach der Abschaffung der Monarchie und dem Zurücktreten des Feudalsystems scheint sich auf diese Grundlage eine neue soziale Ordnung auszubilden.“¹⁴⁰

Bei den Weiblichkeitsdarstellungen dieser Zeit fehlen jedoch diese Hinweise, manchmal wird als Bildtitel der Name der Porträtierten genommen. Somit präsentiert die Frau keinen Berufsstand und keine bestimmte Gesellschaftsschicht. Die dargestellten Frauen dieser Zeit werden sozusagen auf ihre Weiblichkeit „reduziert“. Im Hinblick auf das Zitat von Metken stellt sich nun die Frage wie sich die Frau in die ständische Schichtung einfügen soll ohne Beruf? Das Ausschließen der Frau vollzieht sich auf künstlerischer Ebene, wie auch auf politischer: In den Porträts gibt es keinen Hinweis auf einen möglichen Beruf, während der austrofaschistische Staat die berufstätige Frau gänzlich verdrängen wollte.

Dadurch wurden die bürgerlichen Klischees, also die im ständestaatlichen Sinne „gottgewollte Geschlechterordnung“, von Seiten der oft männlichen Auftraggeber aufrechterhalten.

In den Damenbildnissen wird ein viel größerer Wert auf die äußere Erscheinung gelegt.

Im Gegensatz zur expressionistischen Porträtmalerei, die sich noch mit den psychologischen Dimensionen des Menschen auseinandersetzt, zeigt sich im Stil der Neuen Sachlichkeit eher ein sehr kühler Menschentyp. Ohne jeglichen Emotionen wird der Mittelstandsmensch wiedergegeben. Der einzelne Mensch wird als isolierte Figur wiedergegeben.

Um das Frauenporträt machte man sich mehr Gedanken als um das des Mannes, was u.a. daran lag dass die Zeitgenossen um die tradierten Schönheits- und

¹⁴⁰ Zit. nach Oellers, S. 323.

Harmoniedarstellung der Frauendarstellungen bangten. In der „Krise des Porträts“ ging es eigentlich auch um die „Krise in der Auffassung von Weiblichkeit.“¹⁴¹

Die Begründung Max Osborns für die angesprochene Krise, lässt sich ebenso auf die österreichische Situation übertragen: „Dem Männerporträt gelang es gleichwohl nach und nach, nicht ohne erhebliche Anstrengung, einen Teil des eingebüßten Geländes zurückzugewinnen. [...] Aber wo bleibt das Frauenporträt? Hier war die Lage ungleich schwieriger und komplizierter geworden. [...] Frauengesichter sind rätselreicher, mühevoller deutbar, gleichsam verhüllter; wenn sie glatt erscheinen, so verbergen sie umso mehr. Sie stehen dem Bilde gewachsener Natur und darum, bei aller millionenhaften Verschiedenheit, deren sie fähig sind, einem in der Ferne geahnten Grundtypus näher. Verteufeltes Problem, dem individuellen Geheimnis eines weiblichen Antlitzes auf die Spur zu kommen und doch jene Uridee des Weibtums nicht zu verlieren.“¹⁴²

Osborn zeigt hier zwei Schwierigkeiten im Zusammenhang mit der adäquaten Darstellung von Frauen auf, denn es reicht nicht nur das „Rätsel Weib“ bildlich zu erfassen, sondern auch die „Uridee des Weibtums“ muss wiedergegeben werden. Außerdem hatten seiner Meinung nach die Frauen dass „Vorrecht“ als schöne und reizvolle Gestalten gemalt zu werden.

So zeigt sich, dass mit dem Frauenporträt der Begriff der Schönheit unweigerlich verknüpft ist. Eine schöne Frau wurde als gesund bezeichnet.

8. Die Aktfotografie

„Das ist die Kalamität mit den Frauen, daß sie immer versuchen müssen, sich den männlichen Theorien von der Frau anzupassen, heute wie vor grauen Zeiten. Wenn eine Frau absolut sie selbst ist, dann ist es so, wie ihr Typ Mann sie haben möchte. Wenn eine Frau hysterisch ist, so ist's darum, weil sie nicht genau weiß, nach welcher Schablone sie sich richten, welches Mannes Weibs – Ideal sie verwirklichen soll.“¹⁴³

D. H. Lawrence verwendet für das Rollenbild der Frau den Ausdruck Schablone. Jene Schablonen wurden in einem Medium verbreitet, das sich nach dem Ende des Ersten Weltkriegs immer größerer Beliebtheit erfreute, nämlich der Zeitschrift.

¹⁴¹ Meyer-Büser 1994, S. 96ff.

¹⁴² zit. Nach Meyer-Büser 1994, S. 97

¹⁴³ zit. nach Faber 1998, S. 7.

In der Zwischenkriegszeit entstehen in Wien zahlreiche kleinformatige illustrierte Zeitschriften, in denen sich Artikel zur Mode oder Ratschläge für das Alltagsleben befanden.

Ein wichtiger Bestandteil dieser Zeitschriften war das Foto, das in Form von Porträt- und Modeillustrationen zu finden war.

All diesen Zeitschriften ist es gemeinsam, dass sich immer mehr die fotografische Illustration gegenüber der Zeichnung durchsetzte.¹⁴⁴

Das Wiener Fotoatelier Manassé produzierte zahlreiche Fotos für die Zeitschriften, oder anders gesagt, schuf „weibliche Schablonen“ und half bei der Verbreitung, um es wie Lawrence auszudrücken.

Die Inhaber des Ateliers waren Olga und Adorján Wlassic, die über gute Geschäftsverbindungen zu einigen österreichischen, deutschen, aber auch fremdsprachigen Illustrierten verfügten, deren integrale Bestandteil die „Prominenten – Porträts“ waren.¹⁴⁵

In alle diesen Magazinen entdeckt man immer wieder dieselben Modelle, wie z. B. Porträts von Schauspielerinnen oder Tänzerinnen, wie auch bekannte Damen der Gesellschaft (Abb. 36).

Man muss aber auch zu bedenken geben, dass die Fotografien solcher prominenten Frauen in erster Linie Synthesen der auf sie gerichteten Wunschvorstellungen sind.¹⁴⁶

So wie bei Frau Dr. Singer, den Filmkünstlerinnen ZsaZsa Gabor und Anita Knauer, die als Repräsentantinnen des damaligen Frauenideal bezeichnet werden können (Abb. 37, 38).

Im Gegensatz zum Garçonne-Typ der Zwanziger Jahre, mit kurzen Haaren und knielangen Röcken, zeigt sich in den Bildern des Fotostudios eine Rückkehr zur Weiblichkeit. Wie am Foto von Martha Steiner zu erkennen ist, gehen die Kleider wieder über das Knie und die Haare schmiegen sich auf feminine Weise in leichten Wellen um den Kopf (Ab. 39).

Die Bilder des Wettbewerbs um das schönste österreichische Frauenporträt kündigen den Weg zurück zum traditionellen Bild der Frau an, und in den Gesellschaftsporträts des Studio Manassé findet die Tendenz ebenso ihren Niederschlag.

¹⁴⁴ Faber 1988, S. 5.

¹⁴⁵ Faber 1998, S. 38.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 60.

Wie oben schon erwähnt dienten die Fotografien als „Schablonen“, sozusagen als Vorgaben wie die Frau auszusehen hat.

Nicht nur in der heutigen Zeit werden Fotos überarbeitet um der Gesellschaft die makellose Schönheit des Models vorzugaukeln, sondern schon damals „verfeinerte“ man die Darstellung um das angestrebte Ideal zu erreichen.

Anfangs verwendete man Weichzeichner, doch die Methoden entwickelten sich weiter. Im Atelier Manassé entstanden praktisch keine Fotografien nicht nach bearbeitet wurde, um der schlanken Linien zu entsprechen (Abb. 40)

So liest man in „Das Buch der Frau“ aus dem Jahr 1927 das neue Schönheitsideal: „Die Erhaltung des Normalgewichtes ist zum Schönheitsgebot des Frauenkörpers geworden. Noch mehr: **Magerkeit ist Trumpf!** Die nicht mitkönnen im Training, die zählen kaum – sie werden glatt liegen gelassen zu beiden Seiten des Weges – Ballast – uninteressant. Die Dicken sind derzeit ohne Chancen. **Das Schönheitsideal der Zeit neigt dem knabenhaften Frauenbildnis zu.**“¹⁴⁷

All die dargestellten Damen waren gertenschlank und vermittelten nicht den Eindruck üppiger Weiblichkeit. Die Helligkeit im Hintergrund mancher Bilder betonte noch zusätzlich die Umrisslinien des weiblichen Körpers. Der schlechte Druck der Magazine ließ alle „Kunstgriffe“ zur Verbesserung der Körperformen verschwinden. Wie in den PorträtDarstellungen der Zeit werden puppengleiche Wesen geschaffen, die aufgrund ihrer standardisierten Körpermaße an das Phänomen der Tiller- oder Ziger girls dieser Jahre erinnern.

Olga und Adorján Wlassic waren wahre Meister in sämtlichen Techniken der Maske wie auch der Retusche. In einem Artikel der *Berliner Revue des Monats* ist folgendes Statement des Ehepaars zu lesen: „Besonders Frauen verlangen von uns Photographen viel mehr als die bloße Wiedergabe. Sie wollen so im Bilde erscheinen, wie sie gerne aussehen möchten, aber nur wenige Frauen kennen sich wirklich selbst. Die meisten machen sich ein Phantasiebild und sind enttäuscht, wenn das vom Photographen hergestellte Bild nicht dem Wunschbild entspricht.“¹⁴⁸

Das Statement zeigt dass die Frau schon damals Opfer des Schönheitswahns war.

¹⁴⁷ Granitsch 1927, o.S.

¹⁴⁸ zit. nach Faber 1998, S. 92.

Das Aufblühen der Fotografie nach dem Ende des Ersten Weltkriegs stand in enger Verbindung mit einem veränderten Sehverhalten. Der Mensch musste lernen in relativ kurzer Zeit eine große Anzahl an Bildinformationen aufzunehmen. Durch zahlreiche Fotografien versuchte man das Weltgeschehen zu dokumentieren und so in das Wohnzimmer eines jeden zu transportieren.¹⁴⁹

Nicht nur das Sehverhalten änderte sich, sondern auch die Moral des Sehens.

Das Betrachten von intimen, erotischen und grotesken Szenen wurde nicht mehr als peinliche erachtet. Schließlich gehörten Miss-Wahlen und Nacktrevuen in den Alltag des modernen Großstädtlers.¹⁵⁰

Das Fotoatelier Manassé versuchte auch dieses gesellschaftliche Bedürfnis nach nackter, weiblicher Haut zu befriedigen indem es Aktfotografien schuf.

Im Bereich der Aktfotografie wendete man gerne die Montage an. Das Prinzip der Montage ist aber keine Erfindung des Ateliers Manassé, sondern ist schon im 19. Jahrhundert, speziell um die Jahrhundertwende, zu finden.

Es werden nackte Frauen mit unterschiedlichen Accessoires oder malerischen Staffagen dargestellt, wie z. B. bei „Venus aus der Muschel“ (Abb. 41). Hier steigt eine „Aphrodite“, die wohl der klassischen Ikonografie entlehnt wurde, aus einer riesigen Muschel. Oder eine „Himmelsfee“ (Abb. 42), die mit nacktem Körper, an den sich ein Schleier schmiegt, durch Wolken fliegt.¹⁵¹

Zu jener Zeit gab es tausende von diesen Postkarten, die mit Sicherheit für Olga und Adorjan Wlassic, den Besitzern des Fotostudios Manassé, als Vorlage dienten.

Doch die Arbeiten des Ateliers waren etwas anders, als die der Jahrhundertwende. Es fehlte ihnen jene „hochtrabende Symbolik“¹⁵², die versucht ein wenig von der „hohen Kunst“ in die erotische Bildwelt zu bringen. Die Aufnahmen werden mit ähnlichen Mittel verfälscht wie die Bilder des 19. Jahrhunderts: mit Montagen aus verschiedenen Lichtbildern, mit Größenverschiebungen, unterschiedliche Requisiten sowie der Retusche.

Die dargestellten Damen entsprechen dem damals gängigen Schönheitsideal, doch „alle Erotik scheint auf dem Weg zum Klischee verlorengegangen sein.“¹⁵³

¹⁴⁹ Meyer-Büser 1994, S. 75.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 76.

¹⁵¹ Faber 1988, S. 10.

¹⁵² Ebenda 1988, S. 12.

¹⁵³ Ebenda, S. 13.

Man hat das Gefühl als würde es sich bei den Darstellungen um die Verbildlichung von schlechten Männerwitzen handeln. Mit viel Ironie wird das traditionelle Rollenbild der Frau überzeichnet, und dadurch stoßen die Fotomontagen an die Grenzen der Groteske und der Blödelei (Abb. 43, 44).

Trotz der klischeehaften Bildinhalten handelt es sich bei den Fotos um professionell hergestellte Bilder.

Gesichtsausdruck, Pose sowie Accessoires, wie z.B. durchsichtige Stoffe, machen den Akt zu einem „erotischen Akt“, dabei spielt die Pose der Dargestellten eine wesentliche Rolle. Die Damen in den Fotografien des Atelier Manassé werden sitzend, liegend oder stehend in koketten Positionen wiedergegeben.

Die Aktfotografien lassen auch viel über den Zeitgeschmack des weiblichen Schönheitsideals erfahren. Anscheinend wurde in der 30er Jahren eine schlanke, mädchenhafte Gestalt bevorzugt, mit eher kleineren Brüsten. Die Lippen werden durch dunklen Lippenstift zu einem idealen Kussmund geschminkt, und die Augen mit schwarzer Wimperntusche in ihrem Ausdruck gesteigert.¹⁵⁴

Was jedoch für die erotische Fotografie spezifisch ist, dass sie nicht alles zeigt, wie z.B. die Schambehaarung der Frau.

Je nach Publikumsgeschmack werden gewisse Körperteile im Bild besonders hervorgehoben: in den Bildern der Fotostudio Manassé ist es in erster Linie der zarte, mädchenhafte Busen.

Gewisse Accessoires zeigen durchaus Verbindungen mit den oben besprochenen Porträts. Wie in den Werken von Sergius Pauser und Herbert von Reyl-Hanisch werden die Akte ebenfalls mit Blumen oder Tieren dargestellt (Abb. 45, 46), also Attribute die die Weiblichkeit noch zusätzlich unterstreichen.

Der entscheidende Unterscheid zwischen der Aktfotografie und der Aktdarstellung in der bildenden Kunst ist, dass in der Fotografie immer der Akt alleine dargestellt wird, während in der bildenden Kunst sich manchmal auch der Betrachter mit darstellt, z.B. der Künstler.

In den Aktfotografie fehlt also die Darstellung des angezogene Betrachter, „so realisiert sich die Formel ‚nackt-angezogen‘ im Betrachter-Bild-Verhältnis.“¹⁵⁵

Damals war alleine der Mann als Betrachter dieser Bilder vorausgesetzt, „doch er behält die Kleider an“¹⁵⁶, wie John Berger es treffend formuliert.

¹⁵⁴ Hartl 1985, S. 298.

¹⁵⁵ Pätzold 1987, S. 351.

Im Grunde genommen wird durch den nackten Frauenkörper die Sexualität des Mannes dargestellt. Er ist es, der die Norm der Sexualität aufstellt.

Obwohl die Manassé-Bilder männliche Phantasien verbildlichen fanden sie keinen Eingang in die rein nationalsozialistischen Propagandaschriften.

Monika Faber sieht den Grund darin dass die Bilder nicht die typischen Weiblichkeitsideale der Nazis verkörperten, nämlich die der „Kameradin“ und der „Mutter“.¹⁵⁷

Das sexuelle Ideal des Mannes war jedoch in den 30er Jahren die fügsame und passive Frau, während er der sexuell Aktive und Starke zu sein hatte.

In den Manassé-Bildern präsentieren sich die Modelle selbstbewusst und kokettieren absichtlich mit ihren weiblichen Reizen. Diese Offenherzigkeit war im Hinblick auf die weibliche Sexualität gesellschaftlich nicht erwünscht.

„Der Begriff der Weiblichkeit umfaßt die Vorstellungen: sexuelle Kühle, Reinheit, Unsinnlichkeit. Wo bei der Frau Leidenschaft auftritt, verwischt sie diesen Begriff der Weiblichkeit. Weibliche Sinnlichkeit wirkt auf typische Männer unweiblich, nicht geschlechtlich anziehend. [...] In der Regel und für den dauerhaften Verkehr bevorzugen die Männer die Keuschen, Kühlen, Mimosenhaften, schon um von dem Appetit ihrer Frauen auf andere Arten der Liebe oder anderer Liebespartner nichts befürchten zu müssen. Eine Frau, die ihre Leidenschaft zu deutlich verrät, stößt den Mann ab, weil sie ihn unsicher macht.“¹⁵⁸

Die Kameradin und die Mutter waren schon im Ständestaat Ideale die eine Frau zu erfüllen hatte. Egal ob es die Dame in der Stadt war, oder die Bäuerin am Hof, beide sollten ihren Mann unterstützen und Kinder gebären.

Beide Frauentypen sind mit dem Begriff der Beständigkeit verknüpft. Ein wahrer Kamerad würde die anderen Kameraden nie im Stich lassen, und die wahre Mutter kümmert sich ihr ganzes Leben aufopfernd um ihre Familie.

Leidenschaft ist vergänglich, d.h. assoziiert der Mann mit leidenschaftlichen und sinnlichen Frau nicht den Begriff der Beständigkeit.

Die Bilder des Atelier Manassé sind somit Werke der gesellschaftlichen Schizophrenie.

Dargestellt wird was man(n) sich wünscht, doch nicht das was er haben soll.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 351.

¹⁵⁷ Faber 1998, S. 141.

¹⁵⁸ Rühle-Gerstel 1978, S. 257.

8.1. Die Aktmalerei

„Frauen sind als Gegenstand der bildenden Kunst unübersehbar präsent, bisweilen gekennzeichnet als historische Persönlichkeiten, häufiger jedoch als mythologische und allegorische Gestalten und schließlich seit der Frühen Neuzeit vor allem in Aktdarstellungen.“¹⁵⁹

Mehr als die Hälfte der entstandenen Werke der Zwischenkriegszeit sind Porträts oder Akte. Den Rest stellen Landschafts-, Stilleben-, Interieur- oder Genredarstellungen dar. Gesellschaftskritische Tendenzen sucht man vergebens, vor allem in der Zeit des Austrofaschismus setzte man auf alte Bildtraditionen.¹⁶⁰

„Stehender weiblicher Akt“ aus dem Jahr 1934 von Rudolf Wacker zeigt eine Frau in freizügiger Pose (Abb. 47). Obwohl sie scheinbar selbstbewusst ihren Körper präsentiert vermeidet die Dargestellte jeglichen Blickkontakt mit dem Betrachter, und baut dadurch eine gewisse Distanz auf.

Das Kopfhaar und die Schambehaarung sind deutlich dunkler, und stellen einen lebendigen Kontrast zur hellen Haut dar. Durch die Schambehaarung und das helle Inkarnat des Busens kommt es zu einer Hervorhebung der Geschlechtsmerkmale, auf die sich der Blick des Betrachters automatisch richtet.

Für Sigmund Freud, ein wichtiger Zeitgenosse des Künstlers, ist die Vagina ausschließlich ein „Lust – Ort“ des Mannes, aber leider sieht Freud in ihr kein wichtiges Befriedigungsorgan für die weibliche Sexualität. Dadurch kommt es zu einer Entsexualisierung der Frau. Wie schon früher erwähnt war die Sexualität dem Mann vorbehalten.

Was ist konkret die Funktion der Vagina bei Freud? Die Vagina ist die „Herberge des Penis“, der „Hohlraum, der den Penis aufnimmt“, „eine die Genitalzone (des Mannes) erregende Körperhöhle.“¹⁶¹ Rein von dieser Beschreibung her wird deutlich, dass für Sigmund Freud der Unterschied zwischen Vagina und Anus nicht sehr groß ist. Freud meint: Die Vagina ist anatomisch „von der Kloake [...] abgemietet“ und ist darüberhinaus als „erogene Zone von ihr abgeleitet.“¹⁶²

¹⁵⁹ Schade/Wenk 1995, S. 370.

¹⁶⁰ Drechsler 1984, S. 133.

¹⁶¹ Freud 1940-1952, S. 123.

¹⁶² Ebenda, S. 452.

Der „Lust – Ort“ wird dem Betrachter des Bildes präsentiert. Da sich der Akt in einem Innenraum befindet wird eine gewisse Intimität suggeriert.

Genauso wie in den Aktfotografien dieser Zeit wird der zweite „Protagonist“, nämlich der angezogene Betrachter, nicht dargestellt.

Im Vergleich mit dem weiblichen Akt in der öffentlichen Skulptur, kommt der Aktdarstellung in der bildenden Kunst eine andere Bedeutung zu. Während der Akt in der Skulptur u.a. für Gesundheit oder Leben steht, dominiert in einem Bild das erotische und sexuelle Moment. Das hat natürlich auch mit dem Ort der Rezeption zu tun, da ein Bild in der Regel eher im privateren, und d.h. viel intimeren Rahmen, betrachtet wird.

Seit der Renaissance gilt der liegende Akt als zentrales Motiv in der Malerei.

Giorgione ist als Erschaffer des Prototyps der liegenden weiblichen Aktfigur bekannt (Abb.48).

Durch die liegende Haltung wird die Frau als passives Objekt dargestellt und lädt zur sinnlichen Betrachtung ein. Mit dem Beginn der weiblichen Aktfigur wird der Anfang einer neuen sexuellen Offenheit markiert, darüberhinaus wird das vermeintliche Recht des Mannes, dieses Begehren auszudrücken deutlichen gemacht.¹⁶³

Weiblichen Künstlerinnen blieben die Möglichkeit und das Recht der Aktdarstellung lange Zeit verwehrt, wodurch sie ihr Begehren nicht ausdrücken konnten. Somit wird eigentlich durch die Wahl des Bildtyps ein klares Statement gesetzt, nämlich dass die Sexualität dem Mann zu geschrieben wird, und die Frau diese durch den Geschlechtsakt zum Ausleben bringen soll.

Dies ist u.a. die Aussage „Leda mit dem Schwan“ von Boeckel (Abb. 49).

Dargestellt wird eine Frau auf einem Bett, die scheinbar den Sexualakt mit einem Schwan vollzieht. So wird das Tier „zum psychisch beladenen Symbol des Unbewussten und steht für Instinkt und Triebhaftigkeit. Es ist Teil der Natur und kann daher auch mit der naturnahen Frau abgebildet werden.“¹⁶⁴

Die Liebschaften des Zeus oder das „Parisurteil“ gehören zu den beliebtesten Motiven, wo in der faschistischen Version die Frau dem Mann ausgeliefert ist. Durch das mythologische Thema wird die uneingeschränkte sexuelle Verfügbarkeit der Frau für den Mann sehr prägnant auf den Punkt gebracht. Außerdem eignet sich die

¹⁶³ Chicago 2000, S. 100.

¹⁶⁴ Isak 2003 , S. 90.

mythologische Darstellung im Faschismus als Ort des Tabubruchs, wo offiziell sexuelle Handlungen verbildlicht werden können.

Es gibt zahlreiche Selbstdarstellungen von männlichen Künstlern mit einem weiblichen Akt. In der Selbstdarstellung von Albert Paris Gütersloh ist im Hintergrund ein Akt zu erkennen (Abb.50). Der Künstler selbst zeigt sich aktiv beim Malen, während die Frau die Rolle des Objekts bzw. der Muse übernimmt.

Den weiblichen Akten hingegen fehlen die Attribute der Arbeit, „die die Merkmale der Individualisierung und der Subjektwerdung (des Mannes) sind.“¹⁶⁵

Durch die Darstellung des produktiven Mannes und der nackten Frau, kommt es zu einer Konfrontation von Arbeit und Sexualität, beides wird dem Mann zugeschrieben. In diesem Zusammenhang dienen die weiblichen Akte nicht nur als Muse oder Modell, sondern gewissermaßen als „Hinweis“ auf die Aktivität und Produktivität des Mannes. Dieser „Hinweis“ auf die Produktivität des Mannes im Bild steht stellvertretend für das damalige austrofaschistische Gesellschaftssystem. Der Mann ist durch seine Berufstätigkeit der aktive Teil der Familie, während die Frau passiv im Hintergrund wirkend dem Mann den Rücken frei zu halten hat.

Während im Bild von Gütersloh der künstlerische Schaffensprozess im Vordergrund steht, gibt es aus dem Jahr 1932 ein Werk von Boeckl, wo sich der Künstler ebenfalls mit einem Akt darstellt, doch hier befindet er sich im Vordergrund (Abb. 51). Im Bild ist nicht zu erkennen dass der Dargestellten um einen Künstler ist.

In beiden Bildern werden die Frauen aufgrund ihrer Nacktheit und der Pose zum Objekt. Außerdem findet sich in den Bildtiteln kein Hinweis dass es sich hierbei um Individuen handelt.

Anton Mahringer stellt seinen Akt im Wald dar (Abb. 52). Durch diese Präsentationsmöglichkeit kommt es zu einer Verbindung zwischen Frau und Natur. In anderen Werken kommt es zu diesem Zusammenhang durch die Beigabe von Blumen oder Tieren, doch hier ist die Einbindung in die natürliche Landschaft das Besondere. Der Gedanke, dass die Frau aufgrund ihrer Gebärfähigkeit der Natur näher steht als der Mann, kommt nicht nur bei Otto Weiningers „Geschlecht und Charakter“ vor, sondern ist ebenso in der Geisteshaltung des Nationalsozialismus beinhaltet.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Pätzold 1987, S. 350.

¹⁶⁶ Isak 2003, S. 73.

Es gibt aber auch Darstellungen von Frauen zusammen mit der Natur, die nicht auf ihre biologische Funktion „anspielen“, wie z.B. bei Werken von Reyl-Harnisch (Abb. 53).

In den gemalten Seelenlandschaften des Künstlers gilt die nackte Frau als Metapher für seelische Empfindungen. Die Frau steht an der Schwelle vom jungen Mädchen zur erwachsenen Frau, die, genauso wie die Landschaft, ein Wunschbild transportiert. Im Triptychon von 1930 übernimmt sie die Rolle der Erlöserin, die durch den Glaube, die Liebe und ihrem reinen Körper, die sündhafte Welt retten soll.¹⁶⁷

„Es ist die Vorstellung von der Frau als Erlöserin, ganz im Sinne von Bachofen und dem priesterlichen Charakter der Frau. Im Mittelteil ist ein stigmatisiertes, nacktes Mädchen in Kreuzigungshaltung dargestellt, zu ihren Füßen liegt ein nackter Mann, Verzweiflung suggerierend. Diese Darstellung wirkt nicht nur wie die Umkehrung des Kreuzigungsmotivs, es ist eine Revision des Sündenfalls.“¹⁶⁸

Das Erlösungsmotiv scheint jedoch nur mit einer Kindfrau möglich zu sein. Im Prinzip wird auch hier wieder das gewünschte Frauenideal propagiert: nämlich die Frau als Gefühlswesen, und zu am anderen die Anforderung der Tugendhaftigkeit und Reinheit.

Fest steht dass das männliche und das weibliche Aktbild eine unterschiedliche Geschichte haben, denn der weibliche Akt war meist ein privater Auftrag und war für „private“ Räume gedacht, während der männliche Akt für die Öffentlichkeit bestimmt war.¹⁶⁹

Die Konstitution des Akts ist unweigerlich mit einem Blick aus der räumlichen Distanz verbunden, der aber nicht gesehen werden will. Den Blick, den der Künstler im Bild einnimmt wird vom Betrachter übernommen, indem er nackte, weibliche Frauenkörper taxiert und begutachtet.

Lucie Irigaray schreibt folgendes zum Blick: „Mehr als jeder andere Sinn objektiviert und meistert der Blick. Er setzt Distanz und hält Distanz. In unserer Kultur hat die Vorherrschaft des Blicks über Riechen, Tasten, Hören die körperliche Beziehung verarmen lassen. Sobald der Blick dominiert, verliert der Körper seine Materialität.“¹⁷⁰

¹⁶⁷ Ebenda, S. 74.

¹⁶⁸ Bertsch 2001, S. 16f.

¹⁶⁹ Schade/Wenk 1995, S. 383.

¹⁷⁰ Pollock 1989, S. 318.

Es ist offensichtlich, dass es sich bei den Aktdarstellungen auch um eine Art Huldigung des schönen weiblichen Körpers geht, der, im Gegensatz zu anderen Kunstrichtungen der Zeit, nicht „zerstückelt“ dargestellt wird. Kunsttendenzen, wie z.B. der Futurismus, wo es zu einer Zerstückelung des Körpers kommt, konnten sich in Österreich nicht durchsetzen, obwohl es aufgrund von diplomatischen Gründen zu zahlreichen Ausstellungen gekommen ist. In Deutschland fand man zur gleichen Zeit einen Begriff für jene Kunstrichtungen, die mit der Zerstückelung und Fragmentierung des Körpers experimentierten, nämlich den der „Entarteten Kunst“. Ihnen wurde der Vorwurf der Degeneration und der Geisteskrankheit gemacht.¹⁷¹

Der Diskurs über den ganzen oder zerteilten Körper lässt sich bis in das 19. Jahrhundert zurückverfolgen, und wurde von den Medizinerinnen auf den „Gesellschaftskörper“ ausgeweitet.

Der kranke „Gesellschaftskörper“ wurde entsprechend diagnostiziert. So wurden Begrifflichkeiten wie „gesund“ oder „krank“ für kulturelle Erscheinungen verwendet. Dies geschah dann auch bei der Entarteten Kunst, die als „fieberkrank“ oder „überzüchtet“ beschrieben wurde.

Man wünschte sich „heile Bilder für eine heile Gesellschaft“¹⁷², was so viel bedeutet dass man keinen zerstückelten Körper, sondern einen in seiner Ganzheit darstellt.

9. Die ländliche „Idylle“

Der katholische Ständestaat sieht seine Ideale in der bäuerlichen Welt erfüllt. Hier wird die gottgewollte „Rollenverteilung“ gelebt.

In der Stadt wurde die kinderlose Ehe immer moderner, und man versuchte mit allen Mitteln gegen diesen Trend anzukämpfen.

Nach Leopold Kunschak haben Volk und Staat bevölkerungspolitisch nur noch zwei tragende Pfeiler: die Arbeiter und die Bauern, denn auf sie gehen die meisten Geburten zurück.¹⁷³

Doch in der Stadt war auch eine sinkende Anzahl von Eheschließungen zu bemerken. Wurden im Jahr 1930 noch 17 340 Ehen geschlossen, „trauten“ sich 1934 nur noch 13

¹⁷¹ Schade 1987, S. 254.

¹⁷² Ebenda, S. 255ff.

¹⁷³ Kunschak 1937, S. 6/7

418. Aber „die Ehe stellt nun einmal die durch göttliches Gebot geheiligte und verpflichtete, im Naturrecht verankerte Institution zu Fortpflanzung der Menschheit, der Völker dar.“¹⁷⁴

Die Frau wurde aus dem Berufsleben verdrängt und auf ihre Aufgabe als Mutter fixiert, denn „der Leib des Weibes, und nur dieser, ist die Keimzelle des physischen Lebens, an ihrer Willen und ihre Hingebung ist auch die Entfaltung und Erhaltung der Keimzelle der gesellschaftlichen Ordnung, der Familie gebunden. Jede Frau die sich absichtlich ohne sittlich gerechtfertigte Gründe der Erfüllung ihrer Sendung entzieht, sündigt nicht nur gegen Gottes Willen und die Gesetze der Natur, sie wird gegenüber der Menschheit und dem Volke, mit dem sie organische verbunden ist, zum Deserteur.“¹⁷⁵

Oft mussten aber die Frauen einer Erwerbsarbeit nachgehen, da der Lohn des Mannes nicht ausreichte. Vor allem kinderreiche Familien waren vom Geldmangel betroffen, so kam man zu folgendem Beschluss in der ständestaatlichen Politik: „1. Den Vätern kinderreicher Familien soll bei Arbeitseinstellungen grundsätzlich der Vorzug gegeben werden. 2. Soll eine neue Lohnskala zugunsten kinderreicher Familien eingeführt werden.“¹⁷⁶

Im austrofaschistischen System war man der Meinung, dass diese Problematik am Land, wo die Bauernfamilien zu finden waren, nicht herrschte. Die politische Gesinnung sah in ihnen auch die Aufrechterhaltung des Volkstums¹⁷⁷.

Marianne Dinkhauser und Fanny Wibmer – Pedit schrieben in „Frau und Volkstum“: „Der kleinste und wichtigste Volkstumskreis ist die Familie [...] Über die Familie hinaus ist es dann die Verwandtschaft oder Sippe, die Nachbarschaft und der Stamm.“¹⁷⁸

Ein wichtiger Bestandteil des Volkstums und seiner Äußerungen ist der Glaube – die Kirche.

Um die Traditionen zu wahren gehört die Volkstumspflege zu einer der wichtigsten gesellschaftlichen Aufgaben. Marianne Dinkhauser beschäftigte sich in ihrem Artikel mit der Problematik ob Frauen in der Volkstumspflege arbeiten sollen oder können.

¹⁷⁴ Ebenda, S. 9.

¹⁷⁵ Ebenda, S. 17.

¹⁷⁶ Ebenda, S. 37.

¹⁷⁷ Unter Volkstum versteht man die gesamte Lebensäußerung eines Volkes, als Ausdruck eines gemeinsamen „Volkscharakters“. Heute verwendet man die Begriffe Minderheitenschutz oder Heimatpflege.

¹⁷⁸ Dinkhauser/Wibmer-Pedit 1937, S. 3.

In den ersten Absätzen ihres Artikels bringt Dinkhauser die geistige Grundhaltung gegenüber dem Frausein folgendermaßen zum Ausdruck: „ Die Frau ist vom Schöpfer als Gefährtin, Gehilfin dem Manne bestimmt. Die Frau ist nicht nur Gefährtin des männlichen Leibes, sondern auch Gefährtin des männlichen Geistes. Eine echte Frau will Anteil haben an dem gesamten Lebensbereich des Mannes [...] Die Frau ist es, die in großer Liebe und unendlicher Geduld die in die Welt wirkende männliche Kraft von verhängnisvollen Störungen und Irrtümern befreit und so der Arbeit des Mannes den steten Unterbau und den tiefen Sinn und Inhalt geben muß.“¹⁷⁹

Man wollte jedoch nicht dass die Frau selbst tätig ist, sie solle einfach durch ihre „Eigenart“ als Frau unterstützend wirken.

Wenn es um die Frage geht, ob die Frau bei der Volkstumspflege überhaupt mitwirken kann, so wird dies bejaht, aber nur unter dem Vorwand wenn es dem Wesen der Frau entspricht.¹⁸⁰

Dem Wesen der Frau entsprechend ist die Mutterrolle. Wie schon vorher erwähnt versteht man im Austrofaschismus unter der Mutterrolle nicht nur die leibliche, sondern auch eine geistige Mutterschaft: „ Dieses Muttersein im Volkstum überschreitet den kleinen Kreis der eigenen Familie und wächst mit seinen geistigen Kräften hinein in die weite Gemeinschaft des Volkes. Die rechte Mutter kann gar nicht nur die Mutter ihrer Kinder sein, sie ist die Mutter alles dessen, was eine Mutter braucht, was Kind ist. Ganz besonders ist die Kultur in dieser Beziehung wie ein armes, hilfloses Kind, das der Mutter bedarf. Und so ist es auch das Volkstum. Von der Mutter her gesehen ist die Frau für das Volkstum die Empfangende und die Tragende.“¹⁸¹

9.1. Die Frau in den Familiendarstellungen

Wie schon in der Einleitung erwähnt wurde, fixierte man die Frau während des Ständestaats auf die Rolle der Hausfrau und der Mutter.

¹⁷⁹ Ebenda, S. 7.

¹⁸⁰ Ebenda, S. 7ff.

¹⁸¹ Ebenda, S. 9.

Aufgrund des Gebärens sieht man die Rolle der Mutter in Verbindung mit der Natur, darüberhinaus galt die Mütterlichkeit als wesentlicher Bestandteil des Wesens der Frau.¹⁸²

In Fritz Fröhlichs „Heimgang“ wird eine Frau in idyllische Landschaft dargestellt, die mit ihrem Kind eins zu sein scheint (Abb. 54).

In den Familiendarstellungen dieser Zeit herrscht eine deutliche Hierarchie, und jedes Familienmitglied scheint eine festgelegte Rolle zu haben.

Fritz Fröhlichs „Oberösterreichische Bauernfamilie“ verbildlicht wohl das ständestaatliche Idealbild einer Familie (Abb.55). Die Eltern mit den drei Kindern werden in einer idyllischen Naturlandschaft wiedergegeben. Die Komposition ist pyramidal aufgebaut, wodurch sich aber auch die Hierarchie widerspiegelt. An der Spitze steht der Vater, der direkt auf den Betrachter blickt. Die Mutter sitzt auf einer kleinen Bank und scheint das Kind zu stillen. Durch den engen Körperkontakt von der Mutter und dem Kind wird die innerliche Verbundenheit verdeutlicht.

Der Sohn ist wie der Vater stehend dargestellt und blickt auf seine Schwester herab, die Blumen pflückt. Aufgrund der Positionierung der beiden Kinder beim jeweiligen Elternteil, wird auf ihre zukünftige Rolle hingewiesen: der Sohn steht näher beim Vater und wird in ferner Zukunft seine Position in der Familienstruktur übernehmen. Die Tochter wendet sich der sitzenden Mutter zu.

Franz Wiegele stellt in seinem „Familienbild Alfred Wiegele“ den Mann genauso wie in im vorigen Beispiel als höchsten Punkt der Komposition dar, der schließlich das Kind in die Höhe hebt. (Abb. 56). Doch im Gegensatz zu der eher straffen Organisation im vorher besprochenen Bild, zeigt sich hier eine lockere und entspannte Atmosphäre. Die Familie befindet sich im Atelier des Künstlers.

Am Bild ist Alfred Wiegele zu erkennen, der Bruder des Künstlers, seine Frau Mathida, die Kinder, die bis dahin geboren waren, und ein imaginäres drittes Kind, welches zuvor verstorben war.¹⁸³

Der Blick fällt zuerst auf Mathida, die im grünen Gesellschaftskleid frontal dem Betrachter gegenüber sitzt. Vor dem Vater steht ein kleiner Junge. Am unteren Bildrand sind die Malutensilien des Künstlers zu erkennen, auch seine Hand mit einem Pinsel, wodurch die Anwesenheit des Künstlers im Bild dokumentiert wird.

¹⁸² Isak 2003, S. 83.

¹⁸³ Rohsmann 1987, S. 19.

Im linken unteren Eck des Bildes ist das verstorbene Mädchen mit einem Apfel in der Hand zu erkennen. Der Sohn ist wie in der „Oberösterreichischen Bauernfamilie“ dem Vater näher dargestellt, wodurch auf eine spätere Übernahme der väterlichen Position innerhalb der Familie hingewiesen wird.

Die fröhlichen Farben lenken nicht von der hierarchischen Strenge des Familienbilds ab.

Etwas früher entstand das „Familienbild Isepp“, jedoch zeigt sich schon hier die Einstellung des Künstlers zur Weiblichkeit. Es ist ein Zimmer zu erkennen, mit einem Sofa vor der Wand, über dem ein Spiegel hängt (Abb. 57).

Alleine am Tisch sitzend wird der Vater dargestellt, während die Mutter sich vor dem Tisch befindet. So fällt die ganze Aufmerksamkeit auf die Mutter.

Die Sichtlinie des Vaters ist eigentlich gestört, und so muss er den Kopf auf den Arm stützen um für den Betrachter des Bildes erkennbar zu sein.¹⁸⁴

Die Physiognomie des Mannes ist nicht zu erkennen.

In der Bildmitte positioniert Franz Wiegele die Mutter und die Tochter, welche ein Tablett mit Früchten in der Hand hält. Mit der rechten Hand hilft die Mutter der Tochter beim Halten, dabei fällt auf dass „die Größe des über die Körperumrisse des Mädchens hinaus greift. Vollzieht man eine gedankliche Linie zu seinen Fußspitzen und die linke Flanke der Mutter entlang über ihren Kopf und den angewinkelten Armen hinweg, so werden beide – Mutter und Tochter – von der Würdeformel einer imaginären Mandorla umfasst.“¹⁸⁵

Ikonografisch scheint der Fruchteteller zu den Frauen beiden Alters gehören. Sowie die Blumen stehen die Früchte für die weibliche Verbindung mit der Natur. Doch während die Blume der Verschönerung dient, ist mit der Frucht die Fortpflanzung verbunden.

Seitlich der Frauengruppe befindet sich am Boden hockend ein kleiner Junge, und ist so durch den Bildaufbau dem Vater zugeordnet, wie auch bei den vorangegangenen Werken.

In beiden Bildern von Franz Wiegele kommt aber trotz scheinbarer Ungezwungenheit die traditionelle patriarchalische Ordnung zum Ausdruck. Der Mann wird im „Familienbildnis Alfred Wiegele“ stehend wiedergegeben, und bildet nach der Tochter den zweihöchsten Punkt im Gemälde, dann kommt die sitzende Mutter.

¹⁸⁴ Ebenda, S. 17.

¹⁸⁵ Ebenda.

Die etwas frühere Familiendarstellung zeigt wie das Mädchen dazu angehalten wurde artig still zu stehen, während der Junge unbeschwert seinem Spiel nachgeht.

Über dem Kopf der Mutter ist im Spiegel der Künstler selbst zu erkennen, der durch die Darstellung eng mit ihr verzahnt ist.

Das berühmte Hochzeitsbild van Eycks mag wohl ein Auslöser für diese Bildgestaltung gewesen sein (Abb. 58).

Im Familienbild Isepp nimmt der männliche Künstler die höchste Position ein und steht so über der Frau, obwohl er nicht der Ehemann der Dargestellten ist.

Der Sohn bildet im „Familienbild Mathias Zeinitzer“ den höchsten Punkt im Bildaufbau. Sein Kopf ist deutlich über den anderen dargestellt, und der Blick fällt auf den Vater, dessen Rolle er übernehmen wird. Im Bildvordergrund sind die Eheleute zu erkennen, deren Köpfe sich auf gleicher Höhe befinden. Hinter der Mutter wird die Tochter dargestellt, die wie die anderen zum Vater schaut (Abb. 59).

Die Bildtitel der einzelnen Werke verdeutlichen die patriarchale Struktur in den Familien, denn sie tragen alle den Namen des Vaters.

9.2. Weiblichkeitsdarstellungen in der Kunst des Bund Neuland

Ein wichtiger Aspekt in dieser Geisteshaltung ist ebenso die Stellung der Frau zur Religiosität. Aufgrund ihrer Mutterschaft ist die Frau mehr naturgebunden, umso wichtiger erscheint es Dinkhauser, dass sich die Weiblichkeit nicht zu sehr an der Natur orientiert, sondern auch mehr Gott gebunden ist, denn „...wenn die Frau ihre Eigenart in der Volkstumspflege einsetzen soll, so kann sie das nur, wenn sie zur inneren religiösen Lebendigkeit zurückfindet.“¹⁸⁶

Die Religion war neben dem Bauerntum die zweite große Stütze des austrofaschistischen Systems. In der Kunst der 30er Jahren war vor allem der „Bund Neuland“ für seine religiöse Ausrichtung bekannt.

Der Bund Neuland entstammte dem Gedankengut der „Deutschen Jugendbewegung“. Die Basis dieser Jugendbewegung bildeten die Wandervogelbünde¹⁸⁷, sowie die

¹⁸⁶ Ebenda, S. 10.

¹⁸⁷ Die Bewegung entstand 1896 in Berlin-Steglitz, deren Mitglieder hauptsächlich Schüler und Studenten von bürgerlicher Herkunft waren. Ihr Ideal sahen sie in der Zeit der Romantik.

Schüler- und Hochschülervereinigungen. Die Jugendbewegung hegte eine spätromantische Begeisterung für das deutsche Mittelalter, wo der Sinn für „Gemeinschaft“ und „wahre Werte“ angestrebt wird. Durch die Geisteshaltung wurde eine Basis für die bündische Ideologie geschaffen.¹⁸⁸

Man strebte nach dem Wiedererlangen des Ursprünglichen, außerdem zogen die Jugendlichen aufs Land, um alte Volkslieder zu singen, aber auch um den Anschluss an die bodenständige, bäuerliche Kultur zu finden.

1921 wurde unter der geistigen Führung der beiden Theologen Michael Pfliegler und Karl¹⁸⁹ Rudolf der Bund Neuland gegründet.

Von der Katholischen Kirche ausgehend wollte man auf die Quellen des Urchristentums zurückgreifen, es „sollen die Worte der Bergpredigt gelebt, die unreflektiert übernommene Religiosität vieler gewohnheitsmäßiger Kirchgänger erschüttert und die Menschen direkt angesprochen werden.“¹⁹⁰ Man wollte die Liturgie erneuern, und schließlich wurde die Seelsorge im Proletariat angestrebt. Pfliegler sprach immer vom „religiösen Sozialismus“, und das obwohl der Bund die Bindung an eine Partei rigoros ablehnte, denn man wollte eine „überparteiliche Neuformung des Menschen aus der Mitte der Kirche.“¹⁹¹

Ziel war ein aktives Leben des Glaubens und der christlichen Inhalte im täglichen Alltag, darüberhinaus strebte man die aktive Teilnahme der Gläubigen an der Messe an, was durch wechselseitige Gebete zwischen Priester und Laien erreicht werden sollte.

Die Natur und das Naturerlebnis spielte bei den Neuländern eine wichtige Rolle.

Weiters wird das Bauerntum als „Lebensgrund des Volkes“¹⁹² angesehen.

Durch die Hinwendung zur Natur stehen die Neuländer in der Tradition der deutschen Romantik. Die Romantik suchte die Verbindung mit der Natur, aber auch die Hinwendung zum Mittelalter, der Religion und dem Volksleben war charakteristisch.

¹⁸⁸ Fiedler 2007, S. 29.

¹⁸⁹ Karl Rudolf und andere Vertreter des jungen Klerus waren maßgeblich daran beteiligt, dass die „Katholische Aktion“ nicht nur eine Zusammenfassung katholischer Vereine ist, sondern als völlig neue Bewegung zu verstehen sei.

Am 15. Dezember 1927 kam es unter Kardinal Friedrich Gustav Piffl zur Gründung der „Katholischen Aktion“ der Erzdiözese Wien. Unter der „Katholischen Aktion“ meint man das Mitwirken der Laien am Apostolat der Kirche. 1932 folgte Kardinal Theodor Innitzer dem verstorbenen Kardinal Piffl auf den Bischofsstuhl.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 30.

¹⁹¹ Zit. nach Fiedler 2007, S. 31.

¹⁹² Fiedler 2007, S. 31.

In der zweiten Hälfte der 30er Jahre fanden einige Anhänger der Ideologie gefallen am Nationalsozialismus. Viele von ihnen waren eingenommen von einem romantischen Reichsgedanken im Sinne des „Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation“.

Einige Anhänger sahen im Nationalsozialismus sogar die Synthese ihrer sozialen und nationalen Gedanken.

Der Bund Neuland hatte sich 1938 selbst aufgelöst, doch 1948 kam es zu einer Neugründung durch ehemalige Mitglieder.

In der Kunst der Neuländer spielte die Einheit von Kunst, Religion und Leben eine bedeutende Rolle. Diese Einstellung fand sich schon früher in der Künstlergemeinschaft der Nazarener, doch auch die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich hatte für die Bund Neuland-Künstler eine wichtige Vorbildfunktion. Die Neuländer stellten in ihren Werken biblische Themen dar und versuchen so ein Bild des wahren christlichen Menschen zu vermitteln.

9.2.1. Die Darstellung als Mutter

Das große Thema im Werk von Rudolf Szyszkowitz ist der Mensch, den er sehr erdverbunden darstellte. Großen Einfluss hatte Albin Egger-Lienz auf den Künstler, der in seinen Werken den Erzählstil auf das Wesentliche reduziert. Egger –Lienz fand über das Bäuerliche zur einfachen Darstellung des Menschen.¹⁹³

1935 entstand das Bild „Die Mutter“, wo der Künstler eine in sich ruhende zentral und blockhafte sitzende Mutterfigur darstellt (Abb. 60). Vor ihr befindet sich ein schlafendes Kind, während der Junge hinter ihr mit wachen Augen auf den Betrachter blickt. Die Frau wird als Mutter und Schützerin dargestellt. Im Bild „Der Vater“ hingegen wird der Mann schlafend gezeigt, der das Kind schützend an sich drückt (Abb.61). Im Vergleich dieser beider Bilder zeigt sich die Einstellung der Mutterrolle des Künstlers: Szyszkowitz sieht in der Frau eine ständig wache Obsorge.¹⁹⁴

In der „Kleinen Weihnacht“ verwendet der Künstler das verwendete Motiv von Vater und Mutter weiter (Abb. 62). Auffallend ist dass Maria das Bild dominiert, während Josef rechts im Hintergrund dargestellt wird, und durch seine Anwesenheit die Szene komplettiert.

¹⁹³ Fiedler 2007, S. 41.

¹⁹⁴ Skreiner 1977, S. 33.

Szyszkowits arbeitet in der Figur Mariens drei wesentliche Aspekte heraus: „Das Begrende-Schützende wird durch das Abwinkeln der Beine und die dadurch entstehende Muldenform in der Körperhaltung deutlich unterstrichen, und der Jesusknabe liegt im Bild unter ihr und damit deutlich unter ihrem Schutz. Die Hände Mariens sind gefaltet zwischen ihr und dem Kind erhoben; der Anbetungsgestus in der liegenden Haltung beinhaltet eine Natürlichkeit und außerordentliche Intensität. Maria und der Jesusknabe sind bereits hier wie in einen eiförmigen Kontur eingeschrieben, der im späteren Schaffen Szyszkowitz´als symbolische Form der Liebe bewußt angewandt wird.¹⁹⁵

Vorgegeben ist diese Art der Darstellung bei Paula Modersohn–Becker, die nicht nur in Bezug auf die Mutter – Kind – Darstellung sondern auch durch die klaren Konturen und der Einfachheit einen Einfluss auf den Künstler hat (Abb. 63).

Bei Paula Modersohn–Becker spielt die Leiblichkeit und die Zugehörigkeit des Kindes zur Mutter eine Rolle. Szyszkowitz stellt in seinem Werk die Mutter und das Kind etwas abgerückt von einander dar, doch die Einheit und die Zugehörigkeit von Mutter und Kind werden durch die eiförmige Kontur dargestellt. Mit offenen Augen wacht die Mutter über den Säugling.

Albin Stranigs Werke zeichnen ebenso gewollte Einfachheit aus. Sein charakteristischer Figurenstil definiert sich über die Stille und Verslossenheit der Dargestellten.¹⁹⁶

Der Holzschnitt „Geborgenheit“ von 1936 zeigt Mutter und Kind in geschlossener Körperform (Abb. 64).

Über beiden Köpfen ist ein Bogen zu erkennen, darüberhinaus scheint es als wären Mutter und Kind in die Form eines Ei eingeschrieben.

Möglicherweise handelt es sich hier um eine Anlehnung an die symbolische Form der Liebe, wie wir sie aus dem Werk von Rudolf Szyszkowits kennen.

Der oben erwähnte Bogen findet sich auch bei einer Holzskulptur, die die „Hl. Familie“ zeigt (Abb.65). Es zeigt sich hier eine ähnliche Figurenkonstellation wie bei der „Kleinen Weihnacht“ von Rudolf Szyszkowitz. In beiden Werken ist die Mutter dem Kind körperlich näher dargestellt als der Vater, der in beiden Fällen den höchsten Punkt in der Komposition bildet.

¹⁹⁵ Ebenda, S. 35.

¹⁹⁶ Fiedler 2007, S. 45.

„Stranig entwickelt hier eine stark an Barlach erinnernde blockhafte Komposition. Erdverbundenheit, Schutz, Ummantelung und Geborgenheit wird hier zu einem Ganzen.“¹⁹⁷

Es scheint als würde Josef mit seinem Mantel einen Bogen bilden. Mutter und Kind werden als eine Einheit dargestellt.

Die Künstler des Bund Neuland vermitteln in ihren Werken christliche Werte, die der richtige Christ in sein Alltagsleben übertragen soll. In diesem Zusammenhang sind die Mariendarstellungen für die Frau richtungsgebend, und zwar im Sinne der katholischen Kirche, die, wie schon öfters erwähnt wurde, eine wichtiger Pfeiler im austrofaschistischen System war.

Die „Katholische Frauenzeitung“ war ein wichtiges Medium zur Verbreitung der religiösen Gesinnung, deswegen wendete sich Kardinal Innitzer 1937¹⁹⁸ mit einem Brief an die katholischen Frauen, und artikulierte die zu erreichenden Ziele:

„Das von katholischen Frauen zu erstrebende Ziel gipfelt in einem Dreifachen: Wahrung der Frauenwürde, Erweis echter Mütterlichkeit und Pflege der Caritas. Frauenwürde, Mütterlichkeit und Caritas empfangen ihre besondere Weihe vom Schein des Lichts, das von der Krippe ausgeht.“¹⁹⁹

Die Jungfräuliche Gottesmutter Maria stellt das unerreichbare Sinnbild edler Frauenwürde dar, und nach Ansicht der Katholischen Kirche besteht nur im Religiösen die Gewähr für die Bewahrung edler Frauenwürde.

Der vorher erwähnte Brief von Kardinal Innitzer beinhaltet einen Art Schlachtruf:

„Gebt mir gute christliche Frauen und Mütter und ich will die Welt neu gestalten!“²⁰⁰

Die Krönung der Mütterlichkeit sieht die Kirche in der Mutterschaft Mariens, denn „wo dieses Beispiel dem christlichen Familienleben voranleuchtet, hat christliche Gesittung ihren Höhepunkt gefunden.“²⁰¹

¹⁹⁷ Ebenda. S. 119.

¹⁹⁸ Kardinal Innitzer wurde 1875 in Nordböhmen geboren. 1902 wurde er zum Priester geweiht. Papst Pius XI. ernannte ihn am 19. September 1932 zum Erzbischof von Wien, und am 16. Oktober folgte die Weihe zum Bischof. Die Ausschaltung des Parlaments wurde von Kardinal Innitzer begrüßt. 1936 wurde der Bund Neuland nach einer Weisung des Vatikans von Kardinal Innitzer in die „Katholische Aktion“ eingegliedert. Innitzers Verhalten nach dem Anschluss von Österreich an das Dritte Reich wurde scharf kritisiert.

¹⁹⁹ Innitzer 1937, o.S.

²⁰⁰ Ebenda.

²⁰¹ Ebenda.

Im Weiteren beklagt der Verfasser des Artikels, dass Österreich die niedrigste Geburtenziffer in ganz Europa aufzuweisen hat, aber „die wirtschaftliche Not mag manches erklären, doch befreit sie nicht vor der Verantwortung, die katholische Eheleute zur Erhaltung des Volkes haben [...] Es handelt sich demnach nicht um materielle, sondern vielmehr um moralische Not. Der Grund liegt darin, daß viele Familien von Gott abgewichen sind und damit vom christlichen Familienideal [...] Vor allem muss die Frau sich selbst wieder zur opfervollen Mutterschaft bekennen. Darin liegt die Hauptaufgabe für die apostolische Tätigkeit katholischer Frauen.“²⁰²

9.2.2. Die Darstellung als Partnerin des Mannes

Während in den Mutter-Kind-Darstellungen die Frau die aktive Rolle einnimmt, zeigt sich in den Bildern von Paaren ein umgekehrtes Verhältnis.

In „Die Erhebung“ wird im Vordergrund eine Frau liegend dargestellt, die ihren rechten Arm in die Höhe hält. Hinter ihr erhebt sich der Mann, und zeigt sich im Gegensatz zur Frau aktiv (Abb. 66).

Im selben Jahr wie „Die Erhebung“ entstand „Rastendes Paar“ von Albin Stranig (Abb.67). Hier wird der Mann auf einem Stein sitzend dargestellt, während die Frau neben ihm in rotem Gewand am Boden liegend wiedergegeben wird.

In sämtlichen Paardarstellungen der Bund Neuland-Künstler nimmt immer der Mann den aktiven Teil ein, während die Frau in völliger Kontemplation versunken scheint. So ist es auch bei den beiden Kaltnadelradierungen von Albin Stranig mit den Titeln „Unheil“ und „Erwartung“ aus dem Jahr 1936, die den Mann aktiv zeigen während sich die Frau nicht vom Fleck zu rühren scheint (Abb. 68, 69).

Alexander Silveri löst die Thematik etwas anders, indem er ein Paar sitzend darstellt, wobei der Mann mit angestrenzter Miene etwas zu erkennen versucht, was die Frau jedoch nicht wahrzunehmen scheint (Abb. 70).

²⁰² Ebenda.

9.2.3. Die Darstellung der Frau in Max Weilers Natur (Aus dem Hohen Lied I) von 1933

Im Hohen Lied geht es um die Liebe zwischen Mann und Frau. Eigentlich handelt es sich hierbei um eine Liebesdichtung, die durch die Aufnahme in die kanonischen Schriften der Bibel eine Umdeutung erfährt. Wie ein Verhältnis zwischen Braut und Bräutigam wird die Liebe Gottes zum Volk Israel und umgekehrt gesehen.

In der Bildmitte taucht die Doppelbüste eines Paares auf, das sich in einer Wiese befindet, im Hintergrund sind Berge zu erkennen. Hinter der Frau ragt ein Baum auf, der deutlich nach links verrückt zu sein scheint (Abb. 71). Der Mann ist wie die Frau frontal dargestellt, jedoch dreht er seinen Kopf zu ihr. Die rechte Hand berührt ihre Wange, seine linke Hand hält ihre Rechte.

Wie in den vorher besprochenen Paardarstellungen des Bund Neuland ist hier auch der Mann eher aktiv, die Frau hingegen passiv.

Da der Baum näher bei der Frau steht, wird die Weiblichkeit mit der Natur gleichgesetzt.

Weiler selbst sagte dazu: „[...] Dazu machte ich zwei Figuren, die Natur als eine Frau und den Schöpfer daneben wie ihren Liebhaber, sie liebkosend haltend, gesichtslos.“²⁰³

Ursprünglich besingt das Hochzeitslied die höchste erotische Beziehung zwischen Mann und Frau, d.h. wird wahrscheinlich der Mann im Bild als Schöpfer und Liebhaber bezeichnet werden.

Skreiner sieht in Max Weilers Werk die „liebkosende Vereinigung des Männlich – Schöpferischen mit dem Weiblich-Kreatürlich-Naturhaften“, jedoch im Hinblick auf das Hohe Lied „die lebendige Vereinigung der beiden Geschlechter, die geheimnisvolle Kraft der Liebe, das Bild der cymischen Hochzeit.“²⁰⁴

Weiler interpretierte die dargestellten im Nachhinein als Liebespaar.²⁰⁵

Es handelt sich hierbei um keine Liebesdarstellungen wie man es sich vorstellen würde, sondern um eine Verbildlichung der christlichen Geschlechtsrollen, so wie man sie sich im austrpfaschistitschen Ständestaat wünscht.

²⁰³ zit. nach Larcher 2003, S. 55.

²⁰⁴ Skreiner 1975, S. 172.

²⁰⁵ Larcher 2003, S. 56.

Er, der Schöpfer, ist aktiv. Sie bringt die Schöpfungen hervor, und zeichnet sich durch ihre Passivität aus.

9.3. Die Bäuerin in der Heimatfotografie

„Der bäuerliche Mensch hat das Verlangen das Innenleben nach außen kundzutun. Der bäuerliche Mensch hat sich auch vielfach noch seine Religion erhalten. [...] Die Bäuerin wird ihre arteigene, bodenständige Tracht tragen, und sie wird vor allem ihre bäuerliche Persönlichkeit durch ein reines, sittliches Leben zu vertiefen und anderen vorzuleben suchen. Daß ihr Menschsein Frausein ist und wie sie Frau ist, daß ihr Menschwerden ein Christwerden sein muß, das erst gibt ihr die richtige Berufsauffassung. Aus dieser bäuerlichen Persönlichkeit, aus dieser richtigen Berufsauffassung heraus wird sie dann der das Volkstum tragende und pflegende Teil des bäuerliche Lebend.“²⁰⁶

In diesem Zitat wird deutlich dass der österreichische Ständestaat sein Ideal in der Bäuerin sah. Wie schon früher erwähnt fand im Austrofaschismus das bäuerliche Leben eine enorme Aufwertung, nicht nur wegen der gottgewollten Geschlechterordnung die noch am Hof herrschte, sondern u.a. weil „der den Jahreszeiten verpflichtete Rhythmus der bäuerlichen Arbeit als ideal im Vergleich zur fremdbestimmten Tätigkeit von Arbeitern und Angestellten empfunden wurde.“²⁰⁷ Schließlich wollte man den Städtern die ländliche Idylle näher bringen, und so wurde die Heimatfotografie immer wichtiger.

Mit dem Begriff der Heimatfotografie verbindet man sofort idyllische Bilder von Bergen und einfachen Bauern, die in romantisierter Weise wiedergegeben werden. Vor allem in der Zwischenkriegszeit fand das Genre der Heimatfotografie großen Anklang bei den Amateurfotografen, wie z.B. Rudolf Koppitz oder Peterpaul Atzwanger.

Das Land bot, damals wie heute, einen idealen Rückzugsort für „Städter“.

Die Entstehung des wissenschaftlichen Fachbereichs Volkskunde in Österreich vor dem Ersten Weltkrieg forderte eine gute Dokumentation der eigenen Heimat samt

²⁰⁶ Ebenda, S. 16ff.

²⁰⁷ Ebenda, S. 133.

ihren Einwohnern. Die Forderung wendete sich an die „Amateure“, da diese mit ihren Kameras ohne einen Auftrag an die entlegensten Stellen reisten.²⁰⁸

Die neuen Techniken der Fotografie ermöglichten eine präzise Wiedergabe der Oberflächen, Detailansichten, scharfe Lichtkontraste und extreme Blickpunkte. All diese neuen technischen Errungenschaften wurden mit dem Wunsch nach einem Festhalten an Traditionen gepaart. Die nationalsozialistische Propaganda benutzte diese Art von Fotografie ganz bewusst für ihr System. Ein Ziel war vor allem die Schaffung eines neuen „Österreichbildes“ um eine Basis für die Identifikation mit dem Heimatland zu ermöglichen.

Monika Faber gibt im Ausstellungskatalog „Kampf um die Stadt“ zu bedenken, dass die Definition des „Österreichischen“ zwischen dem Untergang des Vielvölkerstaates und einer Rückbesinnung auf das Deutschtum als äußerst schwierig erwies, denn bezog man sich auf die sprachliche Besonderheit, so wäre dies für die Deutschnationalen ein Erfolg gewesen. Man konnte aber für das neue Staatsgebiet keine eigene Geschichtsschreibung etablieren.²⁰⁹

So blieben nur die Landschaft und ihre Bewohner als Ausdruck einer gemeinsamen Kultur.

In „Bauern in den Bergen“ von Karl Springenschmied mit Bildern von Peterpaul Atzwanger wird das harte Leben der Bauern idealisiert und romantisiert.

Die strenge Hierarchie die am bäuerlichen Hof herrscht, und die Autorität eines Einzelnen sollen in die Politik übernommen werden, denn der Bauer war „aus seinem ganzen Wesen heraus immer dem Parlamentarismus abgeneigt, der die Autorität ersetzen wollte durch die Herrschaft vieler, der das einheitliche, straffe Regiment in ein verworrenes Durcheinander der politischen Parteien aufspaltete, der die klare offene Verantwortung des Einzelnen hinter dem undurchsichtigen Nebel eines anonymen Handelns verbarg.“²¹⁰

Auch was die Rolle der Frau betraf galt der bäuerliche Hof als vorbildhaft. Die Fotografien von Peterpaul Atzwanger zeigen die Bäuerin in einfacher Tracht wie sie mit Eifer und Sorgfalt die häuslichen Arbeiten erledigen (Abb. 72).

²⁰⁸ Faber 2010, S. 132.

²⁰⁹ Ebenda, S. 135.

²¹⁰ Springenschmied 1936, S. 69.

Nicht nur eine strenge Hierarchie kennzeichnet das Bauerntum, sondern eine genaue Einteilung von den Arbeitsbereichen der Geschlechter ist ebenso bezeichnet. Das Reich der Frau ist das Haus und die anfällige Hausarbeit: „Was unter dem freien Himmel ist, steht dem Bauern zu, was unter dem Dach ist der Bäuerin. Küche und Keller, Kinderstube und Kammer, sind ihr Reich, auch oft der Stall.[...] Wie der Bauer ist, so ist der Hof, wie die Bäuerin ist, so ist das Haus!“²¹¹

Selbst beim Hinausgehen aus der Kirche nach der Hl. Messe wird die Hierarchie gewahrt (Abb.73). Zuerst geht der Bauer, dann der Knecht, dahinter die Buben, den Buben folgend die Bäuerin und die Dirnen.

Die Darstellungen von Eheleuten wirken eher kühl und distanziert, statt großer Emotionen regiert die Vernunft (Abb. 74). Gefühle spielten bei Eheschließungen unter Bauern keine große Rolle, auch das Aussehen der Zukünftigen war nicht von großer Wichtigkeit. Oft wurde einfach eine Tochter vom Nachbarn geheiratet. Daher war es früher Brauch, dass der Brautwerber den Hof der Braut besuchte, wo ihm die Mutter der jungen Frau alles zeigte, denn der Bauer heiratet „nicht die Tochter, das Haus muss er heiraten.“²¹²

Denn so wie die zukünftige Schwiegermutter das Haus führt, so wird es dann die Tochter auf ihrem eignen Hof tun.

Springenschmied betont in seinem Buch über die Bauern, dass diese kein eigenes Leben brauchen, selbst Gefühle zwischen den Eheleuten sind überflüssig, da sie „erfüllt von dem Dritten“²¹³ sind, nämlich dem Leben auf dem Hofe und der damit verbundenen Arbeit, die eigentlich dem österreichischen Volk diene.

Bilder wie diese, die auch in zahlreichen Illustrierten zu finden waren, vermittelten den Österreichern in schweren politischen und wirtschaftlichen Zeiten ein Gefühl von heiler Welt.

Durch Autorität und strenger Hierarchie war ein geregeltes Leben am Hofe möglich, das beständig schien.

Glorifiziert wurde ein Leben ohne Abhängigkeit von Technik und Industrie.

Selbst die traditionelle Geschlechterordnung war ein wesentlicher Bestandteil für das Funktionieren dieser angeblich so heilen Welt, denn sowohl die Männer als auch die Frauen hatten ihre festgelegten Tätigkeitsbereiche.

²¹¹ Ebenda, S. 96ff.

²¹² Ebenda, S. 147.

²¹³ Ebenda, S. 148.

9.4. Die Rolle der Tracht

Die traditionellen Geschlechterrollen lassen sich auch anhand der Kleidung ablesen. Emil Cassierer bezeichnet den Menschen in seinem „Essay on Man“ als „animal symbolicon“. Der Mensch ist nämlich ein Wesen, das Symbole benötigt um seine Vorstellungen und Bedürfnisse innerhalb einer Gesellschaft zum Ausdruck zu bringen. Die Kleidung gehört zu den wichtigsten Symbolen.²¹⁴

Zwischen den 20er und 30er Jahren ist innerhalb der Mode eine deutliche Zäsur zu bemerken. Wie in der Kunst setzte sich in der Kleidung eine traditionellere und elegantere weibliche Linie durch. Bevorzugt wurden weiche fließende Linien, die Haare trug man länger und leicht gewellt, außerdem kam es zu einer stärkeren Betonung der Taille.²¹⁵

Schließlich wurde die Kleidung zu einem Mittel, welches den europäischen Staaten dazu diente sich voneinander politisch abzugrenzen, wie auch zur Stärkung der eigenen nationalen Identität. In Österreich, aber auch in Deutschland, war ein Aufleben der heimischen Bekleidungsindustrie zu bemerken, wodurch es zu einer Modernisierung der Tracht kam.²¹⁶

Tiroler Hut, Ischler Tracht, Lederhose und Dirndl war nun auch Massenkonfektion. Ein großes Ziel des klerikal-ständestaatlichen Österreichs war die „gesunde Wiederbelebung des bäuerlichen Volkstums“, so wurden auch Beratungsstellen eingerichtet die ein Gütesiegel für korrekte Trachtenmode verliehen. Es galt nämlich die Authentizität der Tracht trotz ihrer modernen Abwandlung zu wahren. Leider dienten Trachten auch zur Ein- und Ausgrenzung: so wurde es den Juden im Jahr 1938 untersagt alpenländische Kleidung, wie z.B. Dirndl oder Lederhose, zu tragen.²¹⁷

Die Tracht wurde zu einem Zeichen der Heimatverbundenheit und dem vaterländischen Bewusstsein. Selbst Briefmarken der österreichischen Volkstrachten wurden 1934 von Georg Jung entworfen (Abb.75).

²¹⁴ Girtler 1987, S. 93.

²¹⁵ Lehnert 1999, S. 32.

²¹⁶ Schindl 2003, S. 44.

²¹⁷ Kat. Ausst. Kampf um die Stadt 2010, S. 383.

Generell gilt bei der Bekleidung, so auch bei der Tracht, dass unterschiedliche Bekleidungsstücke durch Schnitt, Farbe und Form vor allem die kulturelle Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit tragen.²¹⁸

Die Männerkleidung sollte derb und alltäglich wirken, die der Frau hingegen eher zart und hell. Auffallend ist dass der Schnitt der Männerbekleidung eher kantig ist, während das Gewand der Frau das Fließende und Runde unterstreicht (Abb. 76, 77). Denn „die gerade Linie suggeriert Strenge und Genauigkeit, Sicherheit, Ehrlichkeit, Strebsamkeit, Hochgefühl; die senkrechte Linie Härte und Unnachgiebigkeit – alles Eigenschaften, die unserer Geschlechterideologie als männlich eingestuft werden. Die gebogene Linie dagegen suggeriert Eigenschaften, wie passiv, sanft, weich – also vergleichsweise feminine Dimensionen, die als weibliche Idealeigenschaften gelten.“²¹⁹

Es liegt wohl auf der Hand, dass es sich hierbei um geschlechtsspezifische Zuordnungen handelt die einer ideologischen Geschlechterpolarität zugehörig ist. Vor allem die Tracht scheint diese gewünschte Geschlechterideologie des Austrofaschismus modisch zu vertreten.

In der bildenden Kunst des Ständestaats entstanden ebenso Trachtendarstellungen, wie z.B. von Wiegele „Die Gailtalerinnen“ (Abb. 78). Zu den Trachten der Mädchen gab es zahlreiche Vorstudien (Abb. 79). Auffallend ist die detaillierte Wiedergabe der Tracht. Die jungen Frauen werden sehr heiter und fröhlich dargestellt, die Röcke breiten sich auf dem Sofa aus und die bauschigen Ärmel legen sich über die Lehne.

„Die Kuhländerin“ von Anton Kolig zeigt eine Orientierung an Madonnendarstellungen (Abb.80). Streng frontal positioniert und mit geneigtem Kopf scheint die junge Frau ganz in sich zu ruhen. Die Dargestellte kreuzt die schweren Arme vor der Brust und erinnert durch diese Gestik an Mariendarstellungen vergangener Jahrhunderte.

Neben der Gestik und der Symmetrie des Gewandes, erscheint die Figur durch die hohe Postierung wie auf einem Thron. Möglicherweise möchte Kolig das alte Madonnenbild in seine Gegenwart transferieren.²²⁰

In diesem Bild erscheint die Frau voller Demut, Schicksalsergebenheit und fragloser Hingabe – Wesenszüge die von der damaligen Frau verlangt wurden.

²¹⁸ Katschnig-Fasch 1987, S. 130.

²¹⁹ Ebenda, S. 134.

²²⁰ Rohsmann 1982, S. 247.

Ein sogenanntes „Revival“ erlebte auch die Strickjacke, die sowohl für den Mann als auch für die Frau im Trachten-Look zu erstehen war (Abb. 81).

Die Strickjacke stammt aus der bäuerlichen Arbeitsbekleidung und ist seit dem 19. Jahrhundert bekannt, wird aber erst in den 1920er Jahren in die Mode aufgenommen. Strickware wird sofort mit weiblicher Handarbeit verbunden, wie auch das weiche Erscheinungsbild mit der konstruierten Weiblichkeit in Zusammenhang gebracht wird.

Schließlich dient die Strickjacke dazu den Oberkörper zu bekleiden und endet an der Gürtellinie. Schon das 15. Jahrhundert unterscheidet die abendländische Mode nach Geschlechtszugehörigkeit, wo auch die Gürtellinie eine signifikante moralische Markierung erhält. Während die Betonung innerhalb der weiblichen Kleidung am Oberkörper zu finden ist, präsentiert der Mann sich eher ganzkörperlich, wo durch eng anliegende Hosen auf die männliche Potenz hingewiesen wird.²²¹

Die Materialeigenschaft der Wolle kann auch mit dem weiblichen Haar in Zusammenhang gebracht werden, das wollige Maschenbild mit Häuslichkeit, Handarbeit und moralischer Tugendhaftigkeit. Mit weiblicher Handarbeit verknüpft man Eigenschaften wie Geduld, Häuslichkeit, Ausdauer und Pflichtausübung.²²² Es ist aber wichtig zu betonen dass es sich hierbei um die Strickjacke handelt die durch Handarbeit entstanden ist. Sie wird dem bäuerlichen Umfeld zu geschrieben, und deutet auf das traditionelle Geschlechtsmuster hin. Die Strickjacke aus der industriellen Fertigung wird dem Urbanen zugeschrieben.

Bei der Strickjacke handelt es sich eben um ein Bekleidungsstück der besagten oberen Hälfte.

„Die obere Hälfte einer Frau bietet sowohl großes Vergnügen als auch eine gewisse Illusion süßer Sicherheit an, aber sie ist eine Falle. Darunter, unter dem Schaum, den wogenden Wellen des reizenden Rockes, stößt ihr verborgener Körper ab, seine Wohlgeformtheit ist zugleich schuppig abweisend, sein Ozeanisches Inneres stinkt nach Unreinheit.“²²³

Die Strickjacke schafft eine Demarkation zwischen der „guten“ und der „schlechten“ Hälfte des weiblichen Körpers, somit wird der Weiblichkeitsmythos der Meerjungfrau ins Spiel gebracht.²²⁴

²²¹ Freiss 2009, S. 91.

²²² Freiss 2009, S. 105.

²²³ Hollander 1975.

²²⁴ Freiss 2009, S. 103.

Aber auch beim Dirndl kommt es zu einer Zweiteilung, in eine untere und obere Hälfte des Frauenkörpers, wobei der Oberkörper oft noch durch ein Tuch geschmückt wird und dadurch betont wird. (Abb. 82).

Seit der Antike wird der weibliche Schambereich von der patriarchalen Macht zur „strikt tabuisierten Intimzone“²²⁵ erklärt. Durch die Verhüllung des weiblichen Unterleibs wird die Kastrationsangst des Mannes zum Ausdruck gebracht, „die nach Freuds Psychoanalyse aus dem Penismangel des weiblichen Genitals resultiert.“²²⁶

Obwohl der Frau im austrofaschistischen System die Rolle der Gebärenden zugeschrieben wurde, kam es in der ländlichen wie auch in der städtischen Mode zur Verhüllung des Unterleibs, der eigentlich neues Leben hervorbringt. Es scheint so, dass die Frau zu diesem Zeitpunkt noch auf den „Eva-Status“ fixiert wurde. Evas Strafe ist der körperliche Schmerz: „Ich will dir viele Schmerzen schaffen, wenn du schwanger wirst, du sollst mit Schmerzen Kinder gebären“ und ihr Begehren, das sich so ungezügelt auf die Befriedigung ihrer subjektiven Lust durch den Apfel, von dem sie „ihrem Mann gab“, richtete, soll nun von vornherein nur dem Ziel dienen, ihm zu gefallen zu sein.“²²⁷

10. Josefine Baker

„Zuerst gab es einen kleinen Rummel auf dem Bahnhof, als Josefine Baker gestern abend in Wien ankam. Ein paar Dutzend Neugierige umdrängen den Schlafwagen, das Blitzlicht des Photographen zuckt durch die Halle. Josefine steht am Fenster, ihre Haut hat die Farbe einer hellen Melange, der Mund ist bis in die Ecken grellrot geschminkt, unter hellgrau getönten Augenliedern stechen geschwärzte Wimpern hervor.“²²⁸, so beginnt der Artikel über die Ankunft Josefine Bakers in Wien.

Josephine Baker feierte schon in Paris große Erfolge, und ihr Ruf eilte bis nach Wien (Abb. 83). Doch ihr Erfolg hatte viele Kritiker, so schrieb Moritz Schreyer in einem Feuilleton für das Wiener Tagblatt: „Bis jetzt hat Josephine Baker die Negerkonjunktur unserer Jazzepoche auf das glücklichste ausgenützt: sie setzte sich zum Ziel, Paris zu erobern, und schon mit der Hautfarbe hatte sie ins Schwarze getroffen.[...] Ihre größte Kunst scheint darin zu bestehen, mit einer affenartigen

²²⁵ Gaugele 2002, S. 207.

²²⁶ Freiss 2009, S. 103.

²²⁷ Wartmann 1980, S. 19.

²²⁸ Neue Freie Presse 2.2.1928, S. 8.

Behendigkeit und einer riesenhaften Unzüchtigkeit das Untere zu oberst kehren. [...] Das alles geschieht unter dem unbeschreiblichen Getöse einer hemmungslosen Jazzband, und obendrein gibt noch Josephine onomatopoetische Laute von sich, die so täuschend ähnlich klingen, daß man sich neben den Ohren auch noch die Nase zuhalten möchte. Kunst? „Kunst“, die mit vielen tausend Franken bezahlt wird [...] „²²⁹

Die Amerikanerin Josephine Baker war damals ein Zeichen der „Amerikanisierung“. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde Amerika das neue Machtzentrum.

Für die damalige Gesellschaft bedeuteten die Konsequenzen der Amerikanisierung den Verlust des Wahren, dem Schönen und Guten, zugunsten des Wilden und Vulgären.²³⁰

Redlich bemühte man sich die Auftritte der Baker in Wien zu verhindern. Anfangs fasste man das Ronacher als möglicher Auftrittsort ins Auge, das Theater stand seit dem Sommer 1927 leer. Am 3. Februar 1928 kam es zu einer Ablehnung der Konzession zur Wiedereröffnung des Theaters durch den Wiener Stadtsenat. Schließlich hatte man einige Tage später eine Lösung parat, das Johann-Strauß-Theater wurde als möglicher Gastspielort auserkoren.²³¹

Wien fürchtete zu diesem Zeitpunkt um die traditionellen christlich-abendländischen Grundwerte. So ist in der Ausgabe der Reichspost vom 4. Februar 1928 zu lesen: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben. Bewahrt sie... Noch gibt es, Gott sei Dank, Tausende und aber Tausende, denen die Kultur unserer Heimat allein reinsten Lebensfreude bedeutet, sie müssen sich zu einem flammenden Protest gegen die Verunglimpfung Wiener Tradition, Wiener Geschmacks sammeln, ihr eindringlicher Appell alleine könnte die Lauen, die in der Oberflächlichkeit Eingelullten, die der „gesellschaftlichen Sensation“ in die Arme Getriebenen aufrütteln, zur Besinnung bringen. Lange reicht hierzu die Zeit nicht mehr. Josefina Baker mit dem Bananenschurz, nach wildtrunkenen Negerweise tanzend, in der Stadt Schuberts, Strauß, Beethovens, ist es nicht ein letztes Haltsignal vor der Fahrt ins Weite, Unermeßliche des Abgrundes?“²³²

Schließlich forderten Nationalsozialistische und Völkische ein Auftrittsverbot der Baker.

²²⁹ Neue Wiener Tagblatt 9.1.1927

²³⁰ Horak 2010, S. 209.

²³¹ Ebenda, S. 210.

²³² Reichspost 4.2.1928, S. 6.

Abgesehen vom rechtsextremen, wie auch rassistischen Einwendungen, feierte Baker riesige Erfolge mit ihren Revuen. Auch an Verehrern mangelte es ihr nicht. Sie repräsentierte eine andere Form von Weiblichkeit und Erotik.

In Großstädten wie Wien, Paris oder Berlin spielte die Mode in der Welt der Frau eine wichtige Rolle. Zahlreiche Filmstars und Frauen auf Werbeplakate gaben vor wie man auszusehen hatte. Schwarze Frauen passten nicht in das gängige Schönheitsideal dieser Zeit. Nancy Nenno beschrieb das Phänomen der schwarzen Frau in der Großstadt folgendermaßen:

„In a city where fashionable women self-consciously attempted to draw attention to themselves, these African women made news. For it was not only their clothes that were different, but their bodies as well. [...] In the midst of the jungle of the big city, the primitive was commodified as spectacle“.²³³

Als Ikone des Jazz stand Josephine für die Modernität der Stadt, darüberhinaus war sie Amerikanerin und dadurch verbunden mit dem Gedanken des Fortschritts, doch die Hautfarbe signalisierte „her status as the primitive Other“²³⁴, darüberhinaus ein Sinnbild der primitiven Sexualität.

Wichtig ist zu bedenken dass Baker in ihrer Heimat Amerika ganz anders vom Publikum aufgenommen wurde, als es damals in Europa der Fall war. Schwarze waren in den Vereinigten Staaten ein Teil der sozioökonomischen Struktur, wohl aber detiniert, während in Europa noch die „romantische“ Vorstellung aus der Kolonialzeit herrschte wo mit dem Afrikaner sofort Wildheit und Primitivität verbunden wurde.

Es war aber nicht nur die Hautfarbe sondern auch das Geschlecht ausschlaggebend dass die damalige Gesellschaft das Primitive mit Josephine Baker assoziierten. Nancy Nenno bringt die Aussage aus Sigmund Freuds „Civilization and Its Discontents“ folgendermaßen auf den Punkt: „In Sigmund Freud’s Civilization and Its Discontents, woman, like primitive man, is relegated to the realm prior to civilization. She is both physically and emotionally incapable of participating in the system of social exchanges that constitute civilization. For this reason she appears as a potentially disruptive element within in the fabric of civilization. Numerous texts in the 1920s addressed this mystery of a woman from medical, psychological, anthropological, and

²³³ Nenno 1997, S. 145.

²³⁴ Ebenda, S. 146.

cultural standpoints. Her mystery, which falls outside the parameters of civilization, thus became an object of exchange and the currency of the homosocial bond .²³⁵

Der Name Josefine Baker ist unweigerlich mit einem Phänomen der Zwischenkriegszeit verbunden – die Revuen.

In den Revuen bekam der Mann das zu sehen, was er sehen wollte, und so stellte Alfred Polgar fest dass „hier der Primat des Mannes noch unerschüttert sein“, jedoch „für die Dame geschieht hier gar nichts.“²³⁶

Das typische Revuegirl war austauschbar, da es einem vorgegebenen Schönheitsideal zu entsprechen hatte. Die individuelle Sexualität und Erotik des einzelnen Girls wurde ausgelöscht, darüberhinaus präsentierten sie die weibliche Sexualität als Produkt.

Josefine Baker konnte man nicht in dieses „Schema“ pressen, sie stach aus der Menge heraus.

Während die Tiller Girls wie aufgezogene Puppen ihre Choreografie heruntertanzten, bewegten sich die „Schwarzen“ mit ihren Sinnen zur Musik.

Josefine Baker präsentierte „the ultramodern and the ultraprimitive“²³⁷ in einem Körper.

11. Kunst von Künstlerinnen

Künstlerinnen hatten schon immer eine schwere Stellung, dies änderte sich auch nicht in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

Eine Rolle spielten dabei die schon oft erwähnten weiblichen Stereotypen: „Die Gebärfähigkeit der „Frau“ wird gegen die Schöpferkraft des „Mannes“ gesetzt, „das Gefühl für das Detail“ gegen den „großen Wurf“, „die natürliche Schwachheit der weiblichen Hand“ gegen den „kräftigen Pinselstrich eines Meisters“, die „Häuslichkeit und Familiengebundenheit der Frauen“ gegen das Chaos, die Unordnung, das asoziale Verhalten und die Isolation des männlichen Genies.“²³⁸

Der Diskurs über Künstlerinnen oder Künstler ist immer auch verbunden mit der Frage nach der Kategorie – handelt es sich bei weiblicher Kunst um „hohe Kunst oder

²³⁵ Ebenda, S. 148.

²³⁶ Polgar 1982, S. 249.

²³⁷ Nenno 1997, S. 155.

²³⁸ Schade/Wenk 1995, S. 351ff.

angewandte (niedrige) Kunst“²³⁹? Der Kunst von Frauen schreibt man Miniaturen und Stilleben zu, während die Bildhauerei als männliche Domäne angesehen wird. Diese „Zuschreibungen“ sind aber abhängig von historischen Wandlungen und Verschiebungen.

Obwohl der ästhetische Diskurs sicher von Wichtigkeit ist, sollte man sich zuerst mit der Motivation von Künstlerinnen auseinandersetzen, aber auch unter welchen Bedingungen sie kreativ tätig waren.

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zeigte sich, dass verstärkt Töchter aus wohlhabendem Haus sich in den bildenden Künsten unterrichten ließen. Die Anerkennung als Künstlerin beschränkte sich jedoch nur auf das ausgestellte Zeugnis, denn der soziale und ökonomische Erfolg blieb den Frauen und ihrer Kunst verwehrt.

Um mit seiner Kunst Geld verdienen zu können war es schon immer wichtig am Ausstellungsbetrieb teilzunehmen. Dies war damals in Wien nur möglich wenn man einer Künstlervereinigung angehörte. So unterschiedlich die Wiener Secession, der Hagenbund oder das Künstlerhaus waren, eines hatten sie gemeinsam: Die Vereinsstatuten sahen die Mitgliedschaft einer Künstlerin nicht vor. So kam es zu einem Ausschluss von talentierten Frauen aus einem etablierten Kunstbetrieb.²⁴⁰ Abgesehen davon dass die Ausbildung oder auch das Ausstellungswesen vom männlichen Wollen gelenkt wurde, war die Kaufkraft auch männlich.

Im Jahr 1910 entstand die erste Wiener Künstlerinnenvereinigung unter dem Namen „Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs“. In unregelmäßigen Abständen wurden Ausstellungen von den weiblichen Vereinsmitgliedern organisiert.

Nach dem Ersten Weltkrieg wurden noch weitere kleine Künstlervereinigungen von Frauen und für Frauen gegründet. Da sie aber alle kein eigenes Ausstellungslokal hatten war ihr Wirkungskreis äußerst beschränkt.

Durch die gescheiterte Integration kam es zu Spannungen zwischen den einzelnen Künstlerinnenvereinigungen, was die Zersplitterung in kleine Fraktionen zur Folge hatte.

Am Kunstmarkt erzielten die Künstlerinnen deutlich geringere Preise, als ihre männlichen Kollegen. Es gab ausschließlich nur männliche Kunstkritiker, die in reißerischen Artikeln die künstlerischen Leitungen von Frauen verbal zerfetzten. So

²³⁹ Ebenda, S. 357.

²⁴⁰ Plakolm- Forsthuber 1994, S. 131.

schrieb der Kunstkritiker Karl Scheffler u.a. dass die Frau zu keiner Idee fähig sei, denn sie sähe die Kunst an, wie sie den Sternenhimmel ansieht.²⁴¹

Wenn Künstlerinnen die Möglichkeit bekamen in einer Galerie auszustellen, dann zu denkbar ungünstigen Zeitpunkten, wie z.B. im Sommer. Künstlerinnen waren außerdem auch von staatlichen Wettbewerben ausgeschlossen, wodurch ihnen die Chance auf einer Wertsteigerung ihrer Kunstwerke genommen wurde.

Um die Jahrhundertwende gelang es wenigen Frauen sich zu etablieren, aber in der Zeit zwischen 1918 und 1938 schafften es einige Künstlerinnen am Kunstmarkt durchzusetzen, z.B. Greta Freist oder Marie-Louise von Motesiczky.

11.1. Greta Freist - Künstlerin oder Frau?

Greta Freist gehörte zu den wenigen Frauen die an der Akademie studieren konnte, denn dies war erst nach der Gründung der Ersten Republik möglich. Wichtig für ihr Leben war die Begegnung mit dem Maler Gottfried Goebel, denn schließlich verband die beiden über die Ateliersgemeinschaft hinaus eine Lebensgemeinschaft, die schließlich zu einer gemeinsamen Auswanderung nach Paris führte.²⁴²

Die Ateliersgemeinschaft zeigt wie schwer es für eine Frau ist sich künstlerisch auszuleben bzw. sich von der Kunst ein eigenes Atelier zu finanzieren.

Greta Freist stellt in ihren Werken gekonnt das Abhängigkeitsverhältnis der Frau dar, doch auch ihr Selbstbewusstsein und innere Stärke flackern durch.

Die Bleistiftzeichnung „Der Schrei“ von 1935 zeigt ein Motiv, das seit Edvard Munch oft variiert wurde (Abb. 84). Frontal wird eine Schreiende wiedergegeben, die sich aggressiv ihre Haare rauft. Der voluminöse Körper wird von folgenden Attributen umgeben: eine Schere, einer Kerze, sowie ein Krug aus dem Wasser fließt.

Sabine Forsthuber und Leonhard Plakolm sehen im Attribut der Schere eine ähnliche Verwendung wie bei einem Selbstporträt von Frida Kahlo. Kahlo verwendet die Schere um ihre künstlerisch Identität als Malerin zum Ausdruck zu bringen, aber auch um dem patriarchalischen Schönheitsideal Widerstand zu bieten.²⁴³

²⁴¹ Isak 2003, S. 24.

²⁴² Forsthuber/Plakolm 1991, o.s.

²⁴³ Ebenda.

Die Schreiende durchbricht die von der Gesellschaft indoktrinierte Emotionskontrolle, was sich z.B. am aggressiven Haare raufen zeigt, wie auch am verrutschten Kleid.²⁴⁴

Ähnlich flächig gestaltet, nur etwa stärker konturiert zeigt sich das 1936 entstandene Werk „Die Reue“ (Abb. 85). Dargestellt ist eine vor einem zerbrochene Krug kniende Frau mit langem Haar, die ihren Kopf nach hinten dreht, als würde sie auf die Szene hinter ihr blicken wollen.

Rechts im Hintergrund ist eine Frauengestalt zu erkennen, die den noch heilen Krug in der Hand hält, während auf der linken Seite anscheinend ein Mann den Krug am Brunnen mit Wasser anzufüllen scheint.

Möglicherweise positioniert sich Greta Freist in diesem Bild als weibliche Künstlerin. In der Darstellung schöpft der Mann von der Quelle ab, die Frau scheint die gefaßte Inspiration zu bewahren – der Krug geht so lange zum Brunnen bis er bricht.²⁴⁵

Den Titel, „Die Reue“, kann man verschieden auslegen, entweder sie bereut es sich für ihr Leben als Künstlerin entschieden zu haben, oder sie thematisiert ihre Rolle als Frau in einer Beziehung zu einem Mann, nämlich Gottfried Goebel.

Wie viele andere Künstlerinnen stellte sich Greta Freist die Frage, wie man sich als Frau in der Kunst selbständig erhalten kann. Aus der Tradition sind einige Wege bekannt: einige Künstlerinnen setzten sich alleine durch, eine andere Möglichkeit war die Malgemeinschaft (wie Hildegard Jone-Humplik, Luise Merkel-Romé u.a.), doch auch die sog. Künstlerehe gingen einige ein.²⁴⁶

Freist kannte Gottfried Goebel noch von der Akademie her. Er, der aus einer reichen Familie entstammte, war eigentlich liiert. Greta Freist war eine seiner Modelle und sollte im Jahr 1934 mit Goebels Braut nach Italien fahren. Wie das Schicksal es so will kam Greta ohne die Braut heim, weil diese sich in einen Lehrer verliebte.

In „Schwebendes Liebespaar“ von 1936 brachte die junge Künstlerin ihre Einstellung zur Geschlechterbeziehung zum Ausdruck.

Zu sehen ist ein Liebespaar, wo der Mann die Frau von hinten besitzergreifend umschlingt und sich scheinbar an ihr festsaugt (Abb. 86). Mit der linken Hand greift er ihr zwischen die Beine, doch wie als wäre sie mit dieser Geste einverstanden legt die Dargestellte ihre Hand auf seine.

²⁴⁴ Isak 2003, S. 65.

²⁴⁵ Forsthuber/Plakolm 1991, o.S.

²⁴⁶ Ebenda

Greta Freist stellt hier eigentlich die starke und unabhängige Frau dar, denn es ist der Mann der an ihr festsaugt. Die Dargestellte hingegen vermittelt den Eindruck als könnte sie ohne den besitzergreifenden Mann leben.

Am rechten Bildrand ist eine Kirche zu erkennen, die mit ihrer Spitze auf das Liebespaar zu zeigen scheint, als würde die wilde Ehe anklagen.

Plakolm und Forsthuber geben zu bedenken, dass „die Thematisierung der Geschlechterbeziehung bei Freist stets vor dem Hintergrund einer abgründigen Liebe zu Gottfried Goebel vonstatten ging, weshalb sie, so steht zu vermuten, die Negativa der eigenen Objektwerdung weniger pejorativ denn als integrierte Bestandteile ihres Lebensentwurfes wiedergeben konnte und wollte. Erwähnenswert ist gleichwohl, daß solche Inhalte, die die Untiefen der eignen Psyche, also die Ängste, Triebe und Passionen offenbaren, im Vergleich mit anderen österreichischen Malerinnen selten so aufgeladen demonstriert wurden.“²⁴⁷

1937 entstand das „Selbstbildnis mit Zweig“ (Abb. 87). Das Gesicht ist streng modelliert, der Hintergrund ist wie in anderen zeitgenössischen Darstellungen neutral gehalten. Durch einen Schleier werden die Haare bedeckt. Eine kräftige Hand hält einen Zweig in der Hand, so wie man es schon von Selbstporträts der deutschen Künstlerin Paula Modersohn-Becker kennt (Abb.88).

Die dunklen Haare und die helle Haut erinnern an das Bild der „schönen Jüdin“. Dieser Ausdruck birgt viele Figurentypen in sich, die teilweise ihren Ursprung im Alten Testament haben. Die jüdischen Frauengestalten in der Bibel werden manchmal als „Heldinnen“ dargestellt, doch auch die „Opferrolle“ wird mit ihnen verbunden. In der Zeit des Austrofaschismus hat es bereits antisemitische Tendenzen gegeben, deswegen ist es wichtig die Selbstdarstellung als „schöne Jüdin“ im Zusammenhang mit dem historischen Kontext zu interpretieren. Die Geschlechterpolarität, das „Andere“, wird nicht nur durch die Darstellung als Frau zum Ausdruck gebracht, sondern auch durch die schöne „Jüdin“.

Der asexuell konnotierten Frau des Faschismus, wird die schöne und sinnliche Jüdin gegenübergestellt.

Zusammenfassend kann man sagen dass es bei den Selbstdarstellungen von Greta Freist zu einer „doppelten Diskriminierung“ gekommen ist: einerseits durch die

²⁴⁷ Ebenda.

Darstellung als Frau, die in der Politik des Ständestaats unterdrückt wurde; andererseits als Jüdin.

Auffallend ist dass sich Greta Freist in ihren Selbstbildnissen durch keinerlei Zeichen oder Attribute als Künstlerin ausweist, sondern sich auf die Darstellung der Weiblichkeit beschränkt. So auch im Selbstbildnis „La femme aux roses“, wo wiederum ein florales Attribut ins Werk integriert wurde (Abb.89). Wie im vorigen Selbstporträt hält eine kräftige Hand die zarte Rose. Die Rose wiederholt sich im Hintergrund durch das Muster des Vorhangstoffes. Dargestellt in einer strengen Dreieckskomposition, trägt Greta Freist keinen Schleier, wie im vorigen Bild, sondern einen Umhang.

1938 folgte die Selbstdarstellung als „Tänzerin“ (Abb. 90). Fast nackt, nur ein Schleier verdeckt die Scham, einen weiteren hält sie in der linken Hand, fixiert Greta Freist mit selbstbewusstem Blick den Betrachter des Bildes.

Im Prinzip werden in diesem Bildnis zwei Themen im Bild vereint, die normalerweise von Künstlerinnen in ihrem Schaffen eher ausgegrenzt werden: die Selbstdarstellung und der Akt.²⁴⁸

Zweifelsohne zeigt die Künstlerin ein ganz anderes Weiblichkeitsideal als in den anderen Darstellungen, und zwar die „orientalische bzw. exotische Schönheit“²⁴⁹.

Greta Freist arbeitete in ihrem Schaffen mit verschiedenen Gegenbildern, die genau im Gegensatz zum „austrofaschistischen Weiblichkeitsideal“ stehen. Es ist keine Darstellung der Bäuerin im gesamten Œuvre zu finden, sondern die „schöne Jüdin“ bzw. die orientalische Schönheit. Durch Gegenbilder wird auf die schwierige Situation der Frau verwiesen.

Im Gegensatz zu einer anderen Künstlerin dieser Zeit, wie z.B. Marie Louise von Motesiczky, setzt sich Greta Freist in ihrer Kunst mit der Mutterrolle auseinander. Die Beziehung zwischen Greta Freist und Gottfried Goebel ließ sich nicht nur durch eine Lebens- und Arbeitergemeinschaft definieren, sondern auch durch eine Konkurrenzsituation. Man weiß auch dass es ihre Aufgabe war den Haushalt durch Lohnarbeiten aufzubessern wenn das Geld mal knapp war, denn sie hielt ihn für

²⁴⁸ Plakolm-Forsthuber 1994, S. 176.

²⁴⁹ Ebenda.

begabter. Es zeigt sich eine Einteilung in „männlicher“ und „weiblicher“ Kunst – hoher Kunst und Dilettantsimus.

In der Rolle als dienende Frau, die den „kreativen Schöpfer“ in seiner Tätigkeit unterstützt, stellt Greta auch im Werk „Famille d’un peintre“ dar (Abb. 91). Die Darstellungsweise erinnert an Familienporträts aus dem 19. Jahrhundert und zeigt eher ärmliche Verhältnisse.

Greta Freist stellt sich als Hausfrau und Mutter dar, der Mann kann seine Kreativität an der Staffelei ausleben, während ein kleiner Junge am Boden sitzt und spielt. . Das Zentrum des Bildes bildet der Tisch, alle tragen eine Kopfbedeckung, wodurch man auf Kälte im Zimmer schließen kann.

Auffallend ist dass das Kind und die Frau das gleiche Profil wie Goebel haben.

Möglicherweise möchte Freist durch die Wahl des gleichen Profil die „Vermännlichung“ im Familienband zum Ausdruck.²⁵⁰

Greta Freist stellt in ihren Werken die Ambivalenz des Weiblichen dar. Einerseits möchte die Frau ihre „Eigenart“ nicht aufgeben, doch durch ihr Selbstbewusstsein weiß sie aber auch über ihre Fähigkeiten und Talente bescheid, die ausgelebt werden möchten.

11.2. Selbstdarstellungen von Frauen im Vergleich

„Ein Selbstporträt ist niemals nur die harmlose Wiedergabe des Bildes, das eine Person sieht, wenn sie in den Spiegel blickt, sondern Teil der Sprache, deren sich die Malerei bedient, um etwas kundzutun....“

Francesco Borzello, 1998

Selbstdarstellungen gelten als geniale Möglichkeit, „sich der Person und dem Selbstverständnis einer Künstlerin zu nähern.“²⁵¹

Selbstporträts haben insgesamt einen besonderen Stellenwert, da sie im eigenen Auftrag entstehen und das Eigeninteresse wiedergeben.

Doch die bildliche Selbstdarstellung von Frauen spielt eher eine untergeordnete Rolle, was möglicherweise mit der wirtschaftlichen Lage zu tun hat, denn mit dieser Art von Bildern konnten die Künstlerinnen erst recht kein Geld verdienen.

²⁵⁰ Plakolm-Forsthuber 1994, S. 172.

²⁵¹ Ebenda, S. 164.

Eine Künstlerin die sich auffallend oft darstellt war Marie Lousie von Motesiczky²⁵².

Motesiczkys Selbstdarstellungen zeigen oft Szenen aus dem Alltag. Frontal mit hochgezogenen Brauen malt sich die Künstlerin im „Selbstporträt mit Strohhut“ aus dem Jahr 1937 (Abb. 92). Mit ihren Händen umklammert sie einen Hammer, was eher sehr ungewöhnlich für eine Frauendarstellung aus dieser Zeit ist. Es stellt sich nun die Frage wie der Hammer zu deuten ist: Ist er ein Zeichen der Emanzipation und wird dadurch eine Abwehrhaltung signalisiert?

Helga Isak meint, dass die aufrechte Haltung und der achtsame Blick für ein gesteigertes Selbstbewusstsein stehen würden, aber der unruhige Pinselstrich unterstreicht die Nervosität des Gesichtsausdrucks, was die These über die Abwehrhaltung bestätigt.²⁵³

Fest steht dass die Künstlerin durch den Hammer „aus ihrer vorgefertigten weiblichen Ikonografie hinaustritt.“²⁵⁴

1938 entstand das „Selbstbildnis mit rotem Hut“, wo Marie Louise von Motesiczky einen Hut trägt, der das gleiche Rot hat wie die Lippen der Künstlerin (Abb. 93).

Mit der linken Hand greift sich Marie Louise an die Hutkrempe, als möchte sie sich vor fremden Blicken abschirmen.

Es könnte aber auch eine keusche Geste eines jungen Mädchens sein, dass sich von der männlichen Gestalt tugendhaft abwendet.

Die Bildformel der Malerin die sie bei der Arbeit, im Atelier oder vor der Staffelei zeigt, ist seit der Renaissance bekannt, wurde aber im 19. Jahrhundert und um 1900 verstärkt angewendet.

Lilly Steiner bedient sich dieser Bildformel, und „outet“ sich in ihrem Selbstporträt als Künstlerin (Abb. 94). Für diese Art von Darstellung gibt es frühere Beispiele, wie z.B. die Selbstporträts von Louise Fraenkel-Hahn oder Franziska Zach (Abb. 95, 96).

Bei den zwei letzten Beispielen gibt es wenig Hinweise auf die eigene Person.

Fraenkel-Hahn präsentiert sich als selbstbewusste Frau, Franziska Zach hingegen erweckt den Eindruck, dass man sie in ihrem Schaffensprozess gestört hat.

²⁵² Marie Lousie von Motesiczky wurde 1906 in Wien geboren. Ihre Mutter entstammte der bekannten Wiener Familie Tedesco.

²⁵³ Ebenda, S. 65.

²⁵⁴ Ebenda, S. 97.

Bei Lilly Steiner ist ein Stilleben auf der Staffelei zu erkennen, eine Kunstgattung die eher der Kunst von Frauen zugeschrieben wurde. Die Künstlerin präsentiert sich selbstbewusst durch ein Dreiviertelporträt in ihrem Atelier. Auffallend ist ihre schöne Kleidung, die sie mit Sicherheit während des Malprozesses nicht trug. Die Kleidung unterstreicht ihr Wesen als Frau, und zeigt dadurch eine gewisse Ähnlichkeit mit den Porträts der sog. „Damen der Gesellschaft“, die in dieser Zeit sehr gefragt waren. Doch statt dem üblichen kahlen und neutralen Raum wird das Atelier wiedergegeben. Eine ähnliche Darstellungsweise kennt man auch von männlichen Künstlern, z.B. von Max Liebermann (Abb. 97). Max Liebermann wird in der Darstellung sehr nahe an den Bildrand vorgezogen, wodurch er, das Künstlergenie, mehr zur Geltung kommt. Außer dem füllt er das Bild aus. Lilly Steiner hingegen wird zwar auch nahe an den Bildrand vorgezogen, doch sie stellt sich kleiner als Liebermann da, wodurch man mehr vom Atelier zu sehen bekommt.

Um das Besonderen an den weiblichen Selbstdarstellungen aufzuzeigen, erscheint es erforderlich auf die Selbstdarstellung der Männer einzugehen.

Der entscheidende Unterschied liegt schon bei der Geschlechterkonstruktion der Gesellschaft. So meint auch Irit Rogoff, dass es bei der Kategorie „Männlichkeit“ um eine sozial konstruierte und differenzierte Kategorie geht, aber diese nicht biologische determiniert oder von der Natur gemacht wird. Im Selbstporträt sieht sie die Rolle der Sprache in der Bedeutungskonstruktion verschiedener kultureller, ideologischer und geschlechtsbezogener Diskurse.²⁵⁵

Im „Selbstporträt mit Gattin“ von 1934 zeigt sich Franz Lerch ganz im Stil der Neuen Sachlichkeit. Der Vorhang im Hintergrund ist klassisch drapiert und das Raumgefüge scheint wie aufgeklappt. In der rechten Hand hält er eine Palette mit einem Pinsel, am linken Bildrand ist nur vage eine Leinwand zu erkennen. Besitzergreifend greift Franz Lerch um die Brust seiner Frau (Abb. 98).

Es gibt auch ältere Beispiele für die Darstellung des Künstlers mit seiner Frau, z.B. das Selbstporträt von Arnold Böcklin aus dem Jahr 1863/64 (Abb. 99). Ehrfürchtig und ergeben stützt die Frau ihren Gatten.

²⁵⁵ Rogoff 1989, S. 21ff.

In beiden Werken werden die gewollten Geschlechtsverhältnisse dargestellt: bei Franz Lerch wird die Frau als „Besitz“ des Mannes dargestellt, während Arnold Böcklins Gattin die Rolle der „Dienenden“ und „Unterstützenden“ verkörpert.

Während im älteren Bild die Personen in der freien Natur dargestellt werden, und es dadurch zu einer Verknüpfung der Weiblichkeit mit der Naturmetapher kommt, zeigt sich Franz Lerch mit seiner Gattin in häuslichem Ambiente.

Bei beiden Bildern handelt es sich um Werke die privat entstanden sind, jedoch für die Öffentlichkeit gedacht waren.

Wie schon in der Einleitung erwähnt erlangte die Polaritätstheorie große Bedeutung zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Frau wurde als schöpferischer Gegenpol des Mannes aufgefasst.

Im künstlerischen Prozess wird die Frau als Anregerin gesehen, ebenso als einfühlsame Interpretin der männlichen Kunstproduktion. Im gesellschaftlichen System wird die Künstlerin nicht anerkannt, aber sehr wohl als Partnerin eines Künstlers.

Als Anregerin ist die Frau dem männlichen Künstler völlig gleich gestellt.

Alle Künstler, egal ob männlich oder weiblich, sind „Produkte“ ihrer Zeit und der Gesellschaft in der sie leben, deshalb spiegeln die Werke den Geist der Zeit.

Franz Lerch und Greta Freist stellen sich in ihren Werken mit den Partnern dar: sie als „Dienende“, er als „Herrscher“. In beiden Bildern zeigt sich die Rollenauffassung der Geschlechter des österreichischen Ständestaats.

12. Die Darstellungen von Frauen auf Werbeplakaten

Die Darstellungen von Frauen auf Werbeplakaten

Die Werbung ist ein fixer Bestandteil der gesellschaftlichen Kommunikationspraxis, und dient der Beeinflussung des Rezipienten. Kollektive Bilder und Werte dienen der Werbung ihre hauptsächlich positiven Inhalte glaubwürdig zu vermitteln. Um dem Rezipienten das Verstehen der Bilder zu erleichtern, kommt es zu einer Vereinfachung und Standardisierung.

Schließlich kann die Werbung als Spiegel der Zeit fungieren, und somit auch ihrer Gesellschaft. Der Volkskundler Karl Veit Riedel sieht in der Werbung ein wichtiges

volkskundliches Forschungsfeld: „Schon die Wirkungsgrundlagen der Werbung werfen Licht auf die Denkart des Volkes und den kulturellen Gemeinbesitz. Man darf aber weitergehen und die Werbung insgesamt als Spiegel grundsichtiger Seins- und Denkformen betrachten. In allen Werbeapellen wird volkstümliches Weltbild und volkstümliche Geistigkeit reflektiert, werden Wünsche und Normvorstellungen vermittelt, die Aufschluß geben über das Selbstverständnis und die Zielvorstellungen der Volkes im ganzen und des gemeinen Mannes in seiner Mehrheit. Hier wird die Werbung zur Quelle der Volksforschung.“²⁵⁶

Aleida Assmann stellt in ihrem Werk „Erinnerungsräume“ die These auf, dass die Gestalt und Qualität von kulturellen Erinnerungsräumen sowohl von politischen und sozialen Interessen, als auch vom Wandel der technischen Medien bestimmt ist.²⁵⁷

Das Plakat, durch seine Kombination von Bild und Schrift, ist Ausdruck einer kollektiven Wunschvorstellung der jeweiligen Epoche.

Als Werbemittel muss ein Plakat ein „optischer Skandal“ sein. Es sollte auffallen, überraschen und schnell die enthaltene Botschaft übermitteln.²⁵⁸

Die Werbung, vor allem das Plakat, ist wichtiger „Übermittler“ hinsichtlich des aktuellen Frauenideals.

12.1. Einige Beispiele zur Kosmetikwerbung

Der Schönheitskult entwickelte sich ab den 20er Jahren in Österreich zu einem immer größeren Massenphänomen. Auch in der zeitgenössischen Literatur ist davon zu lesen. So schreibt Ödön von Horváth in seinen „Geschichten aus dem Wiener Wald“: „*Sie betrachtet sich in ihrem Taschenspiegel. Gott, bin ich wieder derangiert-höchste Zeit, daß ich mich wiedermal rasier-Sie schminkt sich mit dem Lippenstift und summt dazu den Trauermarsch von Chopin.*“²⁵⁹

Ein gepflegter Körper war ein Mittel der sozialen Integration, was im Kontext der Massenarbeitslosigkeit in den 30er Jahren besonders offensichtlich wurde: denn bei der Arbeitssuche spielten nicht nur die fachlichen Qualifikationen eine entscheidende Rolle, sondern das Äußere war ein wichtiges Kriterium für eine erfolgreiche

²⁵⁶ Riedel 1966, S. 110.

²⁵⁷ Assmann 1999, S. 408.

²⁵⁸ Denscher 1992, S. 7.

²⁵⁹ Von Horváth 1986, S. 22.

Bewerbung. Schließlich galten Personen mit einem weniger attraktiven Erscheinungsbild entweder als schwer oder gar nicht vermittelbar.²⁶⁰

Es wurde versucht selbst in schwierigen Zeiten den Schein zu wahren.

Idole der weiblichen Schönheit waren in den 1930er Jahren Marlene Dietrich und Greta Garbo. Die Dame der Gesellschaft kleidete sich nach dem Vorbild der Hollywood-Ikonen.

In Österreich herrschte zu dieser Zeit große Armut, vielleicht war die wirtschaftliche Misere daran schuld, dass man zum traditionellen Frauenbild zurückkehrte. Es gab zwar noch die erwerbstätige Frau der 20er, doch wichen die rebellischen den damenhaften Zügen.

Schon 1929 schrieb ein Redakteur im „Volksboten für Stadt und Land“: „Also, jetzt ist es wieder modern, Dame zu sein und individuell zu sein oder doch wenigsten so zu erscheinen. Diese Wandlung kam etwas plötzlich. Der Mann hat sich gerade an seine neue Kameradin in dem immer kürzeren Röckchen und mit den burschikosen Manieren gewöhnt. Nun muss er sich wieder umstellen.

Der neue Zug entstand aus einem allgemeinen Wandlungsprozess und aus der besonderen Sehnsucht der Frau nach weiblichen Elementen: die Frau verlangt nach einem Äquivalent für die Härte und Nüchternheit ihres Berufes, nach einer Reaktion gegen ihre überwundene Entgleisung in allzu betonte „Männlichkeit“. Das Gesicht des Girls war zu fad, nicht ausdrucksvoll, nicht lebendig genug. Der temperamentvolle und eigenwillige Charakter der modernen Frau protestiert gegen Maske und Uniform. ... Sensitive haben Erfolg. Sie tragen das Haar länger, in weich wallenden Locken. Ein persönlicher Ausdruck des Wissens und der Reife verhindert, dass dadurch die Gesamterscheinung süßlich wirkt. Man unterstreicht und betont, auch mit künstlichen Mitteln, die naturgegebene Note des Gesichts.“²⁶¹

in der Werbung setzte man auf das traditionelle Bild der Frau, vor allem blonde Frauen wurden besonders häufig dargestellt. Wichtig war dass die Dargestellte in ihrem Äußeren der breiten Masse entsprach, z.B. wie in der Werbung des Elida-Konzerns.

Schon 1929 war in Seidels Reklame zu lesen: „Die Frauenköpfe, die die Wirkung der Elida-Inserate unterstützten, sind im allgemeinen von dem Gesichtspunkt ausgewählt

²⁶⁰ Breuss 2010, S. 172.

²⁶¹ zit. nach Patsios 2009, S. 72.

worden, den der Mensch von durchschnittlichen Geschmack gegenüber der Schönheit der Frau einnimmt.²⁶²

Das Standard-Elida-Girl ist z.B. auf einem Plakat für das Shampoo „Kamilloflor“ zu sehen (Ab. 100). Ein liebliches, blondes Mädchen blickt mit blauen Augen vom Plakat.

Es ist eine leichte Untersicht gegeben, wodurch der damalige Betrachter zu der Dargestellten hinaufblickte. Außerdem ist anzunehmen dass die Plakate erhöht aufgehängt wurden.

Der Werbeberater Hans Kropff nannte als Adressatinnen „Frauen und Mädchen der mittleren und höheren Kreise, wobei Personen, welche durch ihre Erziehung oder durch ihren Umgang auf extrem künstlerische Richtungen schwören, ausgeschlossen werden mussten.“²⁶³

Ein ähnlicher Frauentyp ist am Plakat der „Odol Mundpflege“ zu erkennen (Abb. 101).

Auch Nivea verwendete eine blonde Frau auf einem Plakat von 1935 (Abb. 102). Der Slogan: „Sport erhält den Körper jung. Nivea Creme die Haut.“ Der Slogan verweist auf drei wichtige Dinge, die in der Kombination auch im Nationalsozialismus von Bedeutung sind: Schönheit, Leistungsfähigkeit durch Sport, sowie Jugend.

Zur Zeit des Austrofaschismus war man der Garçonne überdrüssig geworden. Der Sexappeal des Vamps wurde abgelöst von der sportlichen Schönheit, wie wir sie z.B. aus den Winterplakaten kennen.

12.2. Die sportliche Frau

Sportpolitik im Ständestaat

Um „schlank, frisch und jung“ zu sein hilft nicht nur der Kräutertee, für den eine blonde Frau auf dem Werbeplakat wirbt, sondern dazu gehört auch Sport (Abb.103). So schreibt Dr.med. Schwörer-Jalkowski 1935 im „Katholischen Frauen-Brief“: „Wer nun behauptet, im Haushalt genügend Körperarbeit zu leisten, befindet sich in einem Irrtum, da ein kleiner gewöhnlicher Durchschnittshaushalt mit den technischen Hilfsmitteln nur Füße und Beine ermüdet, aber nicht zum Muskeldurcharbeiten

²⁶² Seidels Reklame , Heft 11, 12. Jg., S. 525.

²⁶³ Meyer-Büser 1994, S. 164.

ausreicht. Daher muß ausgleichend nebenbei Sport gepflegt werden, etwa Rudern, Tennisspielen, Laufsport oder Turnen.²⁶⁴

Es stellt sich nun die Frage welche Stellung der Sport im austrofaschistischen System hatte.

Zwischen Sport und Gesellschaft besteht ein enger Zusammenhang, schließlich kann man sagen dass der Sport durch seine gesellschaftliche Einbindung kulturell definiert ist.

Ehalt beschreibt den Sport als „Reflex des Werte- und Normensystems bzw. als Ausdruck des soziokulturellen Systems jener Gesellschaft, in der er etabliert ist“.²⁶⁵

In Österreich ist zu beobachten dass der Sport, und vor allem das Turnen²⁶⁶, sehr eng mit der jeweiligen gesellschaftlichen und politischen Situation verbunden ist.

Der Sport, und besonders das Turnen, wurden von Dollfuß und Schnuschnigg zur Etablierung des österreichischen Nationalbewusstseins herangezogen. Ernst Rüdiger von Starhemberg wurde im Juni 1934 zum „obersten Sportführer“ ernannt, und so kam die Sportbewegung erstmals unter politische Kontrolle. Als staatliche Dachorganisation wurde die „Österreichische Sport- und Turnfront“ gegründet.²⁶⁷

Starhemberg definierte die Hauptaufgabe des Sports folgendermaßen: „Die Hauptaufgabe des Sports ist, die Jugend durch richtige Beschäftigung zu erziehen und im guten Sinne zu beeinflussen. Aufgabe des Sports ist es aber auch, durch körperliche Ertüchtigung Generationen heranzubilden, die physisch in der Lage sind, Widerstand zu bieten...“²⁶⁸

In der österreichischen Sportbewegung gab es zwei wichtige Turnverbände: der Deutsche Turnerbund (DTB)²⁶⁹, sowie die Christlich-Deutsche Turnerschaft Österreichs (CDTÖ).

²⁶⁴ Schwörer-Jalkowski 1935, S. 4.

²⁶⁵ Ehalt 1993, S. 10.

²⁶⁶ „Neben der Körperbildung sollte das Turnen nach dem Willen seiner Begründung auch die Erziehung des sittlichen, vaterlandsliebenden Menschen fördern. Man sah im Turnen in pädagogisches Mittel zur Gesamtbildung des Menschen mit dem auch musische und gemeinschaftsbildende Ziele angestrebt wurden. Diese Ziele bilden im Laufe der Entwicklung des Turnens wiederholt den Gegenstand von Auseinandersetzung mit Sport“, in: Sport-Brockhaus, Wiesbaden 1984, S. 558.

²⁶⁷ Klampferer 1997, S. 36ff.

²⁶⁸ Starhemberg 1936, S. 5.

²⁶⁹ Der DTB ging ab 1930 völlig konform mit der politischen Entwicklung in Deutschland. Nachdem in Österreich die Nationalsozialistische Partei verboten wurde, kam die DTB unter bundesstaatliche Kontrolle.

Die Einstellung des Deutschen Turnerbundes zur Frau

Jeweils am 1., 11. und 21. Des Monats brachte die DTB²⁷⁰ die Bundesturnerzeitung heraus.

Schlagworte wie „Rassenreinheit“, „Volksreinheit“ oder „Geistesfreiheit“ schmückten zahlreiche Ausgaben der Zeitschrift.

1935 schrieb Lorschner in der Bundesturnerzeitung: „Das Zurückfinden zum Rassenbewußtsein wird nur dann die völlige Gesundung des Volkskörpers zur Folge haben können, wenn sich ihm vor allem das Erwachen der deutschen Frau zu den Erbwerten ihres Blutes, zu deutschem Frauenstolz und Selbstbewußtsein verbindet.“²⁷¹

Das Idealbild der deutschen Frau sah man in der germanischen Geschichte, z.B. in Heldinnen die von „schlichter Natürlichkeit“ waren, aber nicht aktiv wirkten sondern sich durch „schlichtes Ertragen und Dulden“ auszeichneten.²⁷²

Genauso wie der Austrofaschismus betonte man die Verschiedenartigkeit der Geschlechter. In der Frau sah man die „Gestalterin am heimischen Herde“²⁷³, ihre Hauptaufgabe besteht in der Erziehung der Jugend.

Der DTB betonte immer die Gleichwertigkeit der Geschlechter, die man schließlich als Voraussetzung für die „völlige Gesundung des Volkskörpers“²⁷⁴ sah. Den Schwimmsport galt als wichtiges Mittel für die Gesundheit der Mütter, denn man nahm an dass eine Schwimmerin durch die „Bluterbschaft“ die Gesundheit, aber auch die Kraft, auf die Nachkommen übertragen würde.²⁷⁵

Man war auch der Meinung dass die Leibesübungen das mütterliche Bewusstsein wecken würden.

„Die Frau muß ihren Leib gesund und rein erhalten, ihn schön und kraftvoll gestalten, weil sie weiß, daß sie in ihm ein heiliges Erbe trägt, das sie weitergeben will, um am ewigen Leben des Volkes teilzuhaben.“²⁷⁶

²⁷⁰ Am 2. September 1919 schlossen sich einige Verbände zum Deutschen Turnerbund zusammen. Aufgrund des Arierparagraphen waren Juden, Angehörige nichtdeutscher Völker und organisierte Arbeiter von der Vereinsmitgliedschaft ausgeschlossen.

²⁷¹ Lorschner 1935, S. 43.

²⁷² Klampferer 1997, S. 49.

²⁷³ Lorschner 1935, S. 43.

²⁷⁴ Ebenda.

²⁷⁵ Maschner 1935, S. 1.

²⁷⁶ Ebenda.

Die Rolle der Frau in der Christlich-deutschen Turnerschaft²⁷⁷

Anfangs weigerte sich die Vereinigung weibliche Mitglieder aufzunehmen, da man „Pärchenwirtschaft und den Verfall der Sitten fürchtet.“²⁷⁸

Doch mit der Zeit wurde die weibliche Jugend auch integriert, mit der Zielsetzung die zu kräftigen Frauen und Müttern auszubilden. So bezeichnete man die wahre christlich-deutsche Turnerin als eine „reine, selbstlose und opferfreudige Frauenseele“, die für ihr Vaterland „brauchbar“ war.²⁷⁹

Die Rollenzuweisung der Frau ist mit der DTB durchaus vergleichbar. Ein entscheidender Unterschied ist jedoch die Bekenntnis zu Gott und der Römisch-Katholischen Kirche, woraus sich das Vorbild für die christlich-deutsche Turnerin entwickelte, nämlich die Heilige Jungfrau Maria. Die Frau konnte nur im „Muttersein ihr Menschtum und ihre schönste Heiligung“²⁸⁰ erlangen.

Ziel der christlich-deutschen Turnerschaft war es „eines katholisch deutsch denkende und körperlich ertüchtigte Frau heranzubilden, die als opferbereite Mutter im Dienste des Volkes stand.“²⁸¹

12.2.1. Weiblichkeitsdarstellungen auf Sportplakaten

Auf dem Plakat für das Vöslauer Thermalbad ist eine sportliche junge Frau im roten Badeanzug zu sehen, die ihre kleine Tochter, welche ebenfalls einen roten Badeanzug trägt, in die Luft wirft (Abb. 104). Beide haben rote Bäckchen und wirken kerngesund. Das Plakat für das Stadionplakat zeigt ebenfalls eine Frau mit rotem Badeanzug, die lachend im Wasser schwimmt (Abb. 105).

Der Sport sollte die Körperanmut der Frau fördern, aber auch die Gebärfähigkeit steigern.²⁸²

Wie schon weiter oben erwähnt wurde ist der Sport aufgrund seines Zusammenhangs mit der Gesellschaft kulturell definiert. Da Österreich zahlreiche Berge besitzt

²⁷⁷ Die Christlich-Deutsche Turnerschaft Österreichs (CDTÖ) wurde im Jahr 1921 in St. Pölten neugegründet. Wie die DTB kennzeichnete die Vereinigung Rassenantisemitismus, Antimarxismus und Antiparlamentarismus. Die Turner der Christlich-Deutschen Turnerschaft wurden als Wehrturmer eingesetzt, und wurden teilweise als Assistenztruppe in den Schutzkorps aufgenommen.

²⁷⁸ Rasberger 1929, S. 238.

²⁷⁹ Ebenda.

²⁸⁰ Lazlo 1935, S. 7.

²⁸¹ Klampferer 1997, S. 58.

²⁸² Ebenda, S. 96.

verwundert es nicht dass der Skilauf zum Nationalsport wurde, wobei der Erste Weltkrieg auch etwas dazu beigetragen hat. Viele Kriegsfreiwillige ließen sich nach der Auflösung des Dreibundes und nach dem Kriegseintritt Italiens zu Alpainsoldaten ausbilden. Nach der Abrüstung behielten die Soldaten die Skiausrüstung.

Die Sportart kam aber auch den politischen und ästhetischen Orientierungen der Jugend nach dem Ende des Ersten Weltkriegs entgegen: „[...] denn dieses freizügige Schweifen im Alpenraum stand in so herrlichem Gegensatz zu dem engen Geducktsein im Schützengraben. Und das noch einmal geschenkte Leben erschien so wunderbar, daß es immer wieder und wieder gewonnen und bestätigt werden mußte.“²⁸³

Vom Einfluss des militärischen Skilaufs war bald nichts mehr zu merken. Die strenge Uniform wurde gegen modische Skikleidung eingetauscht. Vor allem die Jugend der Zwischenkriegszeit führte den neuen Trendsport mit Begeisterung aus. Eckpunkte des neuen Lebensstilkonzepts waren die Begeisterung für Skihütten, Hüttenabende und ein sportliches Schönheitsideal.²⁸⁴

In zahlreichen Winterplakaten wurden Frauen beim Skilauf dargestellt, darüberhinaus fungierten sie als Vermittler von Modetrends. Da die Frauen immer aktiver im Rahmen der sportlichen Freizeitbetätigung wurden, setzte sich die Hose durch. Etwa ab 1905 vertreiben sich Städterinnen mit dem Wintersport ihre Freizeit.²⁸⁵

1910 wurde der Norwegeranzug modern, wobei modisch eine richtige Sensation erreicht wurde, denn dadurch tragen Männer und Frauen bei gleicher Sportausübung die gleiche Kleidung.

Im Plakat „Winter in Österreich“ aus dem Jahr 1933 wird eine blonde, sportliche Frau im modernen Norwegeranzug gezeigt (Abb. 106). Der Körper wird in einer weichen Linie dargestellt, darüberhinaus ist eine elegante Beinhaltung zu erkennen.

„Hofgastein“ zeigt ebenfalls eine blonde Frau, jedoch mit Kopfbedeckung (Abb. 107). In der Darstellung ist nicht genau zu erkennen ob die Frau eine Hose oder einen Rock trägt.

Es gibt aber auch den Trend zum Trachtenlook, wie in „Willkommen in Österreich“ von 1937 zu sehen ist. Dargestellt wird eine Frau im Gleichschritt mit ihrem „kleinen Mann“, dem Sohn (Abb. 108). Indem die Frau mit dem Kind Schritt halten kann, wird

²⁸³ Flaig 1940, S. 19.

²⁸⁴ Tschofen 2004, S. 66.

²⁸⁵ Schellerer 2004, S. 82.

sie auf die Stufe des Kindes gestellt, dadurch kommt es zu einer Übernahme der Mutterrolle und des Parts des Kindes im Kinderpaar.²⁸⁶

Auffallend an den Plakaten ist, dass man versuchte die Oberschenkel, die ja durch die Hose nun zu sehen waren, zu kaschieren. So kam es, dass die Frauen meist in geschlossener Beinhaltung gezeigt werden.

Das „Neue Leben“ wirbt ebenso mit einer braungebrannten, sportlichen Frau für Ski-Kurse (Abb.109). Außerdem inszenieren die Plakate eine Winteridylle jenseits der wirtschaftlichen und politischen Realität. Der lachende Frauenkopf unter dem Kruckenkreuz lockt den Städter, um einige glückliche Tage im Schnee zu verbringen.²⁸⁷

Der weibliche Körper wurde mit Werten wie Schönheit, Gesundheit und Natürlichkeit aufgeladen. Die Inszenierung des neuen Körperverständnisses zeigt sich im Plakat von Lois Gaigg, wo eine blonde Frau für die Sonnencremedose Micky wirbt (Abb.110). Wie in den vorigen Plakaten wird die Hose „Rockähnlich“ dargestellt, um die Weiblichkeit zu wahren.

In den Sportdarstellungen wird die Leistungsfähigkeit, die durch den Sport zum Ausdruck gebracht wird, mit dem Aspekt der Schönheit verbunden. Durch die Darstellung mit einem Kind wird die Frau wieder auf die Mutterrolle fixiert, wobei die Hauptaussage darin besteht die Frauen zum Sport zu motivieren, damit sie körperlich fit und gesund sind, um dem Staat gesunde Kinder zu schenken.

In den meisten Sportplakaten wird eine blonde Frau dargestellt.

12.3. Die Darstellung als Mutter, Hausfrau und Dame

Es wurde schon einige male erwähnt dass die Rolle der Frau auf die der Hausfrau und Mutter festgelegt wurde. Beide „Aufgaben“ vermittelte man ebenso über das Werbeplakat.

Auf einem Plakat sieht wird ein Mann dargestellt der seiner Frau den elektrischen Herd zeigt. Dr. Alberta schrieb 1934 in „Der christliche Ständestaat“ folgendes: „Dem Mann als dem Wegbahner und Techniker muß die Frau als die Bewahrerin und

²⁸⁶ Maryška 2004, S. 86.

²⁸⁷ Ebenda, S. 171.

Hüterin des Lebens hilfreich zur Seite stehen.²⁸⁸ Genau das wird hier über die Werbung vermittelt.

Einige technische Errungenschaften machten es möglich „Dame und doch Hausfrau“²⁸⁹ zu sein, z.B. wie der Staubsauger. Das Siemens-Plakat zeigt eine blonde Frau, die stolz ihren Staubsauger präsentiert (Abb.111).

„Mit beinahe liebevollem Lächeln holt sie heute ihren blitzblanken Diener, genannt Staubsauger, herbei, ein singendes Summen, ein paar flinke Handbewegungen, und aller Staub ist aus der Wohnung verschwunden.“²⁹⁰

Der Staubsauger machte die Hausarbeit „salonfähig“, und die Hausfrau, die nun die Hausarbeit selber machen musste, konnte aufgrund der Erfindung modern und praktisch sein.

Das Thema Mütterlichkeit wird von der damaligen Werbung ebenfalls aufgegriffen. Der Kathreiner Malzkaffee wirbt mit einer Mutter die gemeinsam mit ihrer Familie im Garten sitzt, wo im Hintergrund ein Bauernhaus zu erkennen ist (Abb.112). Am Tisch sind außer der Blumenvase, noch eine Kaffeekanne und Tassen zu erkennen.

Wie schon früher erwähnt wurde steht die Frau der Natur näher als der Mann. Sie gilt als die Vermittlerin zwischen der Natur und der patriarchalen Gesellschaft. Die Frau und Mutter als Naturmetapher wird im Werbeplakate mit einem gesunden Produkt in Verbindung gebracht.

Die Hersteller von „Biomalz“ gehen noch einen Schritt weiter, um die Natürlichkeit des Produkts zu unterstreichen, wird eine blonde, schöne Frau am Plakate dargestellt (Abb. 113).

Die Werbung möchte das Bild der Mutter vermitteln die nur das Beste für ihre Familie möchte.

Viele berühmte Schauspielerinnen dieser Zeit waren blond, und waren ein Idol für Sex und Sinnlichkeit. So brachte die Werbung der damaligen Zeit die schöne Blondine mit einem Genussmittel auf das Plakat, wie z.B. dem Bier oder der Zigarette (Abb. 114).

Mit der Zigarette in der Hand wird eine sinnliche Befriedigung assoziiert, doch ohne Zweifel gehört sie zu den stärksten Männlichkeitssymbolen. In Verbindung mit einer blonden Frau kommt es zu einem raffinierten Tabubruch. Die rauchende blonde Frau

²⁸⁸ Alberta 1934, S. 18.

²⁸⁹ Kat. Ausst. Kampf um die Stadt 2010, S. 557.

²⁹⁰ Ebenda.

wirkt im Gegensatz zur Mutter erotisch anziehend und aufregend. Durch die Darstellungsweise kommt es zu einer einseitigen „Subjekt-Objekt-Beziehung“²⁹¹, wobei die Frau hier, wie im Bierplakat, zum Sexualobjekt wird.

Zusammenfassend kann man sagen, dass auf den Werbeplakaten in der Zeit des Ständestaats hauptsächlich der konservative Frauentyp zu finden war, der auch oft in der Tracht dargestellt wurde (Abb. 115).

Die Schönheiten auf den österreichischen Plakaten erinnern an das nationalsozialistische Frauenideal der Deutschen. Im Gegensatz zu anderen Körperorganen oder Körperprodukten üben Kopf und Haare eine besondere Faszination aus. Blond war schon immer ein Symbol für Unschuld, Stärke, Fruchtbarkeit und Makellosigkeit. Die Griechen begehrten die Farbe, die Römer raubten schließlich Nordeuropäerinnen, um ihnen ihre blonden Zöpfe abzuschneiden.²⁹²

Im Nationalsozialismus wollte man sich auf das Germanentum beziehen, indem die blonde Frau als Ideal galt.

Im Prinzip hatte das nationalsozialistische Schönheitsideal schon im Ständestaat seine Geltung.

Zum Thema Schönheit zitiert Haug in seinem Buch Elisabeth Bosch, die folgendes sagte:

„Wahre Schönheit... ist nichts anderes als leib-seelische Gesundheit. Schönheit ist Kraft, ist Anmut und Natürlichkeit, ist Reinheit, ist Sauberkeit des Körpers.“²⁹³

Schönheit wird in der faschistischen Politik mit Leistungsfähigkeit gleichgesetzt.

„Schönheit wird zum Wort für erfolgreiche Faschisierung des bürgerlichen Subjekts.

Zugleich wird die Schönheit zur Dis/Qualifikation des Normalen, zum

Un/Aneigenbaren. Sie bestimmt die Schwelle zur *Häßlichkeit*.“²⁹⁴ Die Bilder, also

auch die der Werbeplakate, geben das faschistische Menschenbild wieder, und dienen

so als „Anschauungsmaterial einer normativen Imagination.“²⁹⁵

²⁹¹ Sachs 1991, S. 51.

²⁹² Girtler 2008, S. 20.

²⁹³ Haug 1986, S. 147.

²⁹⁴ Haug 1986, S. 147.

²⁹⁵ Ebenda, S. 148.

Die Frau im austrofaschistischen System sollte schön, blond und gesund sein, um gesunde Kinder zu gebären. Schließlich ist es die Aufgabe der Frau zur Gesundung des Volkes beizutragen, im Ständestaat wie auch im nationalsozialistischen Deutschland zu selben Zeit.²⁹⁶

13. Die Darstellung von Männlichkeit in der Kunst des Austrofaschismus

Eine berühmte Passage in Freuds „Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse“ von 1933 lautet: „Über das Rätsel der Weiblichkeit haben die Menschen zu allen Zeiten gegrübelt.“²⁹⁷

Die Frau war immer das Rätsel, doch was ist der Mann? Es scheint als wäre die Männlichkeit so selbstverständlich, dass es gar nicht notwendig erscheint darüber nachzudenken.

Es ist jedoch nicht anzuzweifeln dass es sich bei der Männlichkeit ebenso wie bei der Weiblichkeit um ein diskursives Konstrukt handelt. Beide Konstrukte reagierten auf die gesellschaftlichen Umbrüche um 1900, aber andererseits „stellen sie ideologische Konstrukte bereit, auf denen sich westliche Gesellschaften bis heute formieren [...]“²⁹⁸

Man muss aber beachten, dass die Konstruktion von Männlichkeit untrennbar mit der Konstruktion von Weiblichkeit zusammenhängt.

Im Austrofaschismus war die Frau Untertanin und Gehilfin des Mannes. Das herrschende Geschlecht waren die Männer, in der Politik, in der Berufswelt, aber auch in der Familie.

In der bildenden Kunst schlägt sich die Konstruktion von Männlichkeit ebenso nieder, wie die der Weiblichkeit.

1935 entstand von Otto Richard Götz „Der verletzte Arbeiter“ (Abb. 116), wo dieser auf heroische Art und Weise dargestellt wird. Die drei Personen der Figurengruppe im Vordergrund erinnern an eine Darstellung der Grablege Christi.

²⁹⁶ Weikert 1937, S. 8.

²⁹⁷ Benthien 2003, S. 120.

²⁹⁸ Ebenda, S. 13.

„Das auf die Schulter geneigte Haupt, der herabgesunkene rechte Arm des verletzten Arbeiters entsprechen der Darstellung des toten Heilands. Wird der Leichnam Christi von Johannes an den Schultern und von Josef von Arimathäa an den Beinen getragen, so sind es hier zwei Arbeiter, die ihren Kollegen in gleicher Weise halten.“²⁹⁹

Die arbeitenden Männer im Hintergrund zeigen kein Interesse für den Verletzten, und gehen ungestört ihrer Arbeit nach. Trotz seiner Bewusstlosigkeit strahlt der Arbeiter eine enorme Männlichkeit aus. Der Oberkörper ist nackt, und zeigt die maskulinen, breiten Schultern wie auch die Muskeln.

Der männliche Halbakt versinnbildlicht die Arbeit als Naturzustand des Mannes, denn die Vorstellung der körperlichen Kraft und der Handarbeit ist mit dem Männerkörper verbunden.

Sowie Jesus Christus sich für die Menschheit opfert, so opfert sich der Arbeiter für seine Familie.

Da der Künstler Otto Richard Götz ein sakrales Thema für die harte Arbeitswelt anwendet, heroisiert er noch zusätzlich das Bild des arbeitenden Mannes.

In Franz Trenks Bild „Hochofen in Eisenerz“ aus dem Jahr 1936 geht es um die Darstellung des athletischen Körper des Arbeiters, der für die Kraft und die Schönheit des arbeitenden Menschen steht (Abb. 117).³⁰⁰

Doch die Arbeiter werden in der Rückenansicht gezeigt, sodass es nicht möglich ist die Gesichter zu erkennen. Darüberhinaus besteht keine Identifikationsmöglichkeit da sie keinen Bezug auf den Betrachter nehmen.

Der Typus des Arbeiters stellt jedoch keine individuelle Person da, dies ist nur Privilegierten am Arbeitsmarkt vorbehalten. Im Arbeitsprozess der kapitalistischen Gesellschaft kommt es zu einer Anonymisierung und Depersonalisierung.

In den Frauendarstellungen dieser Zeit sucht man vergeblich nach Bildern mit arbeitenden Frauen.

Das Porträt des Arbeiters kann man als wesentliche Schöpfung der sozialistischen Kunst sehen. Doch erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts trat im deutschsprachigen Raum dieser Bildnistyp auf. In diesen Darstellungen wird der Betrachter aufgefordert Anteil am Schicksal des armen arbeitenden Mannes zu nehmen. Doch in Österreich kommt es nach dem Ersten Weltkrieg eher weniger zu sozialkritischen Bildern.

²⁹⁹ Gillmayer 1993, S. 106.

³⁰⁰ Ebenda, S. 103.

Switbert Lobisser hat zum 25jährigen Dienstjubiläum von Generaldirektor Konrad Erdmann einen Holzschnitt geschaffen (Abb.118). Den Mittelpunkt bildet ein Bergarbeiter der dem Betrachter zugewandt ist. Mit seinen muskulösen Armen hält er einen großen Gesteinsbrocken in der Hand. Im Hintergrund sind andere arbeitende Männer zu erkennen. Im unteren Bildteil ist die verarbeitende Industrie, nämlich drei Werkanlagen, zu sehen.

Die Wiedergabe von einer ländlichen Idylle darf in einem Kunstwerk von Lobisser natürlich nicht fehlen: am Gipfel des Berges befindet sich eine Alpe wo eine Frau mit einer Kuh im Gras sitzt. Der Arbeiter, der sich im Mittelpunkt der Darstellung befindet, steht stellvertretend für die gesamte Arbeiterschaft.³⁰¹

Der Austrofaschismus sah ausschließlich den Mann in der Berufswelt. Bugelnig spricht in „Der Ständestaat“ von drei Bedürfnissen die der Mensch hat: geistige Bedürfnisse, materielle Bedürfnisse und das Selbsterhaltungsbedürfnis. Die Bedürfnisse sollten vom Lehrstand, Nährstand und Wehrstand befriedigt werden, deren Aufgliederung sich auch in der Familie findet.³⁰²

„Die Familie ist wesentlich gegeben in der Drei-Einheit: Vater + Mutter + Kind. Da sehen wir nun schon, wie diese drei sich in die Aufgabe teilen: Der Vater (wir reden oft vom Nährvater) steht den materiellen Bedürfnissen als „berufen“ gegenüber, für deren Befriedigung Vorsorge zu treffen! Wir könnten ihn nennen den „Nährstand“ in der Familie.“³⁰³

Die Berufung des Mannes ist es durch sein Wirken „außer Haus“ für das Wohlergehen der Familie zu sorgen, während die Frau „im Haus“ dafür Sorge zu tragen hat.

In den Porträts aus der Zeit des Ständestaats wird ebenso auf den Beruf des Mannes hingewiesen. Das Porträt von „Primarius Dr. Adolf Putscher“ des Künstlers Franz Wiegele verweist mit seinem Bildtitel auf die Position des Dargestellten – darin besteht ein großer Unterschied zu den Weiblichkeitsdarstellungen dieser Zeit (Abb. 119)!

Die strenge Formelhaftigkeit der Bilder erinnert an die Standesbildnisse aus dem 16. Jahrhundert. Es handelt sich aber bei den Beispielen nicht primär um eine Berufsdarstellung, sondern um ein individuelles Porträt.

³⁰¹ Ebenda, S. 104.

³⁰² Bugelnig 1935, S. 58ff.

³⁰³ Ebenda.

Der Beruf wird hier zur Interpretation der Individualität verwendet, wie z.B. auch im Porträt von Clemens Holzmeister (Abb. 120)³⁰⁴

Der Mann als Bauer war ebenso ein wichtiger Vermittler der ständestaatlichen Ideologie.

Bauersleute in der Tracht werden gerne als Werbemotiv verwendet, auch in der NS-Zeit und danach.

Wie schon vorher erwähnt wurde, hatte der Mann das „Sagen“ am Hof.

Die Geschlechtshierarchie zeigt sich u.a. an den Plakaten „Tirol“, wo der Mann mittig positioniert wird, oder auch in der „Erbhofurkunde“³⁰⁵ für das Altjudengut in Piesendorf (Pinzgau), 29. Juni 1934“ (Abb.121, 122). Auf der Urkunde ist der Hof zu sehen, rechts ist die Bäuerin, die sich ganz dem kleinen Kind widmet und von der rechten Szene nichts mitzubekommen scheint. Am rechten Bildrand ist der Vater zu erkennen, der mit einem Zeigegestus auf das künftige Erbe des Sohnes weist.

Auch wenn Dr. Alberta schrieb, dass der „christliche Staat kein Männerstaat sein“³⁰⁶ dürfe, war es aber in der Realität tatsächlich so, da die Frau, wie schon eingehend erläutert wurde, in ihren Rechten und Pflichten stark eingeschränkt wurde.

Im Plakat „Wer Österreich liebt und schützen will...“ ist unter all den Männern eine einzige Frau dargestellt (Abb.123).

„Die frontal dargestellten Repräsentanten der verschiedenen staatstragenden Berufe geben einander die Hände“³⁰⁷, da hauptsächlich Männer zu sehen sind, werden sie ausdrücklich als „staatstragend“ gesehen, und nicht die Frau, die in der zweiten Reihe ganz links positioniert wird. Drei Männer in der zweiten Reihe greifen mit ihrem Armen auf die Schultern der vorderen, wodurch eine die „Gleichrangigkeit“ mit der ersten Reihe demonstriert wird.

Einzig und allein die Frau greift nicht nach vorne, auch der Mann daneben reicht ihr nicht die Hand, dadurch wird klar dass sie in der Geisteshaltung des Ständestaats eine „Person der zweiten Reihe“ ist, und der „staatstragende“ Mann zu ihrem Führer wird.

³⁰⁴ Oellers 1983, S. 189.

³⁰⁵ Erbbauernhöfe waren Gehöfte die seit mehreren Generationen im Besitz eines Geschlechts waren. Die Verleihung des Titels diente im Ständestaat zu eine traditionelles Bauernbild zu suggerieren.

³⁰⁶ Alberta 1934, S. 18.

³⁰⁷ Kat. Ausst. Kampf um die Stadt 2010, S. 545.

„Kommt es doch dem Naturdrang der gesunden Frau entgegen, die sich an einem edlen Mann festhalten und zur sittlichen Höhe emporranken möchte, die einen Führer und Wegweiser sucht, dessen Leistung sie blindlings vertrauen und folgen möchte.“³⁰⁸

³⁰⁸ Schmitz 1934, S. 15.

Zusammenfassung

Die gesellschaftliche Auffassung der weiblichen Geschlechtsrolle in der Zeit des Austrofaschismus ist eine gänzlich andere als unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg. Auch im künstlerischen Bereich ist dies zu bemerken, wie schon die Porträtdarstellungen des Wettbewerbs um das schönste österreichische Frauenporträt zeigen. Jene Werke des Wettbewerbs zeigen die Richtung, in welche sich das Frauenbild entwickeln wird, nämlich ein viel konservativere und traditionellere Geschlechtsrolle.

Der Ständestaat lobte die Hausfrau und die Bäuerin, arbeitende Frauen waren ein Dorn im Auge.

In den Kunstwerken zur Zeit des Austrofaschismus wird die Weiblichkeit durch die Beigabe von Attributen zusätzlich unterstrichen. Blumen und Tiere verweisen auf die „natürliche Aufgabe“ der Frau.

Rudolf Wacker stellte durch die Puppen der Objektstatus der Frau dar.

In den Porträtdarstellungen fällt auf, dass Frauen eigentlich nur innerhalb eines Raumes wiedergegeben werden, aber nicht auf der Straße. Durch neutrale Möbel wird versucht ein ewig gültiges Frauenideal zu schaffen. Außerdem wird die Frau „nur“ als Frau wiedergegeben, es bestehen keine Hinweise auf eine Berufsausübung, ganz im Gegensatz zu den Männlichkeitsdarstellungen dieser Zeit.

Die erotischen Fotografien des Atelier Manassé verbildlichten Männerphantasien, doch im Ständestaat bevorzugte man die sexuell passive Frau, die nicht so freizügig mit ihren Reizen kokettiert wie die Aktmodelle.

Aktdarstellungen gehören zur Grundausbildung eines jeden Künstlers, doch Künstlerinnen blieb dieses Recht lange Zeit verwehrt. In dieser „Männerdomäne“ kommt es zu Rollenvorstellungen der Frau, die von der Geisteshaltung der Zeit beeinflusst wurden.

Die Selbstdarstellungen von männlichen Künstlern mit weiblichen Akten verweisen zu einem auf das „Nackt-Angezogen-Verhältnis“, und zum anderen auf das arbeitende männliche Subjekt. Die nackte Frau zeichnet sich in diesen Darstellungen durch Passivität aus.

Das Verhältnis „Männlich=Aktiv“ und „Weiblich=Passiv“ zeigt sich auch in der christlichen Kunst bei den Paardarstellungen. Nur in den Werken wo die Mutter mit ihrem Kind gezeigt wird, ist die Frau die aktive.

Die Familienstruktur wurde von den Künstlern während des Austrofaschismus in starren Rollenzuschreibungen wiedergegeben. Der Vater war der „Herrscher“, was sich auch an den Bildtiteln zeigt.

Aufgrund der strengen Hierarchie idealisierte man das Bauerntum, und durch die Heimatfotografie versuchte man den Städtern dieses „Idylle“ zu vermitteln. Dabei spielte die Tracht eine große Rolle, außerdem wurde der „Trachtenlook“ in den 30er Jahren wieder in. Schließlich spiegeln sich auch hier die gewünschten Geschlechterrollen wieder.

Der „Trachtenlook“ diente ebenso zu Stärkung des Nationalbewusstseins.

Gesellschaftskritisch setzte sich die Künstlerin Greta Freist mit der Rollenauffassung der Frau auseinander, indem sie in ihren Werken verschiedene Frauentypen darstellt. In der Werbung setzte sich immer mehr die blonde, sportliche und junge Frau durch, wo auch die Auffassung von Weiblichkeit instrumentalisiert wurde.

Schönheit, Gesundheit und eine gewisse körperliche Fitness waren damals wichtig, denn sie galten als Garantie für das Gebären von gesunden Kindern für den Staat.

Die Weiblichkeitsdarstellungen des Austrofaschismus zeigen, dass man sich nach den Wirren des Ersten Weltkriegs nach alten Normen und Werten sehnte. Die Frau wurde wieder in die Häuslichkeit verbannt, und in ihren Rechten, wie auch in den Pflichten stark beschnitten.

Nicht nur durch das Ideal der blonden Frau, sondern auch durch die Politik wurden die österreichischen Frauen auf den Nationalsozialismus vorbereitet.

Literaturverzeichnis

Achleitner 1978

Friedrich Achleitner, Der österreichische Werkbund und seine Beziehungen zum deutschen Werkbund, in: Burckhardt Lucius (Hg.), Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Stuttgart 1978, S. 100 – S. 140.

Alberta 1934

A. Alberta, Die Frau im christlichen Ständestaat, in: „Der christliche Ständestaat“, Nr. 1/6, 14.1.1934, S. 10 – S. 29.

Assmann 1999

Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.

Bandhauer-Schöffmann 2005

Irene Bandhauer-Schöffmann, Der „Christliche Ständestaat“ als Männerstaat? Frauen- und Geschlechterpolitik im Austrofaschismus, in: Emmerich Tálos, Wolfgang Neugebauer (Hg.), Austrofaschismus, Wien 2005, S. 254 – S. 280.

Bayer 1936

Hans Bayer, Was jeder vom berufsständischen Aufbau in Österreich wissen soll, Wien 1936.

Benthien 2003

Claudia Benthien, Männlichkeit als Maskerade, Köln/Wien 2003.

Bertsch 2001

Christoph Bertsch, Herbert von Reyl-Hanisch 1898-1937, Innsbruck 2001.

Breuss 2010

Susanne Breuss, Inszenierungen des modernen Körpers. Mode, Konsum und Geschlecht um 1930, in: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst., Wien Museum im Künstlerhaus, Wien 2009/2010), Wien 2010, S. 168 – S. 176.

Brey 1989

Gabriele Brey, Nationalsozialistische Kunst- und Kulturpolitik mit Berücksichtigung der Situation in Österreich, phil. Dipl., Wien 1989.

Bugelnig 1935

Philipp Bugelnig, Der Ständestaat, Klagenfurt 1935.

Burckhardt 1933

Jacob Burckhardt, Die Anfänge der neuen Bildnismalerei, in: Emil Dürr (Hg.), Gesamtausgabe, Berlin/Leipzig 1933, S. 316 – S. 330.

Chicago 2000

Judy Chicago, Der andere Blick. Die Frau als Modell und Malerin, München 2000.

Clemens 1990

Bärbel Clemens, Die bürgerliche Frauenbewegung im Deutschen Kaiserreich. Vater Staat und die Forderung nach Gleichberechtigung der Geschlechter, in: Barbara Schaeffer-Hegel, Vater Staat und seine Frauen. Beiträge zur politischen Theorie, Pfaffenweiler 1990, S. 11 – S. 20.

Ender 1934

Otto Ender, Die neue österreichische Verfassung, Wien 1934.

Dachs 1985

Herbert Dachs, Das Frauenbild in der Schule des „Austrofaschismus“, in: Rudolf G. Ardelt, Erika Weinzierl (Hg.), Unterdrückung und Emanzipation. Festschrift für Erika Weinzierl, Wien/Salzburg 1985, S. 83 – S. 99.

Dachs 2005

Herbert Dachs, „Austrofaschismus“ und Schule, in: Emmerich Tálos, Wolfgang Neugebauer (Hg.), Austrofaschismus, Wien 2005, S. 282 – S. 296.

Denscher 1992

Bernhard Denscher, Österreichische Plakatkunst. 1898 – 1938, Wien 1992.

Dinkhauser/Wibmer-Pedit 1937

Marianne Dinkhauser/Fanny Wibmer-Pedit, Frau und Volkstum, in: Volk und Heimat, 8, 1937, S. 3 – S. 30.

Drechsler 1984

Wolfgang Drechsler, Mehr Anpassung als Widerstand, in: Gabriele Koller (Hg.), Abbild und Emotion. Österreichischer Realismus. 1914 – 1944, (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien 1984; Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Wien 1984), Wien 1984, S. 133 – 135.

Ehalt 1993

Hubert Christian Ehalt, Sport zwischen Disziplinierung und neuen sozialen Bewegungen, Wien 1993.

Ennsmann 1993

Brigitte Ennsmann, Frauenpolitik und Frauenarbeit im Austrofaschismus, phil. Dipl., Wien 1993.

Faber 1988

Monika Faber, Die montierte Frau. Aktphotographien des Ateliers Manassé aus den 20er und 30er Jahren, Wien 1988.

Faber 1998

Monika Faber, Die Frau, wie du sie willst, Wien 1998.

Faber 2010

Monika Faber, Berge statt Kathedralen. Rudolf Koppitz und die österreichische Heimatfotografie, in: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst., Wien Museum im Künstlerhaus, Wien 2009/2010), Wien 2010, S. 130 – S. 136.

Fiedler 2007

Elisabeth Fiedler, Die Kunst des Bundes Neuland, in: Harald Scheicher (Hg.), Albin Stranig & Neuland (Kat. Ausst. Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg, Bleiburg 2007; Kulturzentrum Kapfenberg, Kapfenberg 2008; Rabalderhaus, Schwaz in Tirol 2008), München 2007, S. 29 – S. 51.

Flaig 1940

Walther Flaig, Das Silvretta-Buch. Volk und Gebirg über drei Ländern. Erinnerungen und Erkenntnis eines Bergsteigers und Skitouristen, München 140.

Forsthuber/Plakolm 1991

Sabine Forsthuber/Leonhard Plakolm, Rose, Reptil und andere Zeichen. Zur Selbstdarstellung und Bildersprache der Greta Freist, in: Martin Janda (Hg.), Greta Freist, (Kat. Ausst. Niederösterreichische Landesmuseum, Wien 1991), Wien 1991, o.S.

Freiss 2009

Elisabeth Freiss, Die Semiologie der Strickjacke-im deutschsprachigen Film der 1930er bis 1950er Jahre, phil. Diss., Akademie der bildenden Künste Wien 2009.

Freud 1940 – 1952

Sigmund Freud, Gesammelte Werke. Band 5, Frankfurt/Main 1940-1952.

Gaugele 2002

Elke Gaugele, Schurz und Schürze, Köln/Weimar/Wien 2002.

Gillmayr 1993

Angelika Gillmayr, Der Arbeiter in der österreichischen Kunst der Zwischenkriegszeit, in: Christoph Bertsch, Markus Neuwirth (Hg.), Die ungewisse Hoffnung, Salzburg/Wien 1993, S. 99 – S. 108.

Girtler 1987

Roland Girtler, Kleidung als Symbol „demonstrativen Müßigganges“ bei Sndlern, Zuhältern und Aristokraten, in: Klaus Beitzl, Olaf Bockhorn (Hg.), Kleidung-Mode-Tracht. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1986 in Lienz, Wien 1987, S. 93 – S. 106.

Girtler 2008

Roland Girtler, Mythos und Faszination der Haarfarbe Blond. Kulturanthropologische und kulturethologische Betrachtungen, in: Hartmut Heller (Hg.), Kulturethologie zwischen Analyse und Prognose, Wien 2008, S. 14 – S. 21.

Granitsch 1927

Helene Granitsch, Das Buch der Frau, Wien 1927.

Hajek 1934

Paul Hajek, Das Doppelverdienergesetz, Leipzig/Wien/Berlin 1934.

Hammer-Tugendhat 1994

Daniela Hammer-Tugendhat, Studien zur Geschlechterbeziehung in der Kunst, Wien 1994.

Hanisch 2010

Ernst Hanisch, Die neue Sachlichkeit der Liebe. Neue Frauen, „alte“ Männer, in: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst., Wien Museum im Künstlerhaus, Wien 2009/2010), Wien 2010, S. 158 – S. 167.

Hartl 1985

Barbara Hartl, Der erotische Akt. Anmerkungen zum Pin-up, in: Michael Köhler, Gisela Barche (Hg.), Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie, Kornwestheim 1985, S. 298 – S. 300.

Haug 1986

Wolfgang Fritz Haug, Faschisierung des bürgerlichen Subjekts. Die Ideologie der gesunden Normalität und die Ausrottungspolitik im deutschen Faschismus, Berlin 1986.

Heusinger von Waldegg 1976

Joachim Heusinger von Waldegg, Das Porträt als Dokument der Epoche, in: Die zwanziger Jahre im Porträt, Bonn 1976, S. 3 – S. 25.

Hoffmann-Curtius 1987

Kathrin Hoffmann-Curtius, Frauenbilder Oskar Kokoschkas, in: Ilsebill Barta, Zita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat, Ulrike Jenni, Irene Nierhaus, Judith Schöbel (Hg.), Frauen, Bilder, Männer, Mythen, Berlin 1987, S. 148 – S. 170.

Hollander 1975

Anne Hollander, Seeing through Clothes, Berkeley/Los Angeles/London 1975.

Horak 2010

Roman Horak, Skandalfall Josephine Baker. Das Wiener Gastspiel der „Urwaldamazonen“, in: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst., Wien Museum im Künstlerhaus, Wien 2009/2010), Wien 2010, S. 206 – S. 213.

Innitzer 1937

Theodor Innitzer, An die katholischen Frauen, in: Katholische Frauenzeitung, 132, 11. Jg., 1937, o.S.

Isak 2003

Helga Isak, Das Frauenbild der Zwischenkriegszeit in der österreichischen Malerei, phil. Dipl., Wien 2003.

Juffinger 1993

Sabine Juffinger, Politischer Katholizismus im Austrofaschismus 1933/34 – 1938. Zur Analyse der politischen Rhetorik des Austrofaschismus am Beispiel der „österreichischen Mission“ sowie anhand der Konstruktion des Geschlechtsverhältnisses, phil. Dipl., Innsbruck 1993.

Kat. Ausst. Wien Museum im Künstlerhaus 2010

Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst., Wien Museum im Künstlerhaus, Wien 2009/2010), Wien 2010.

Katschnig-Fasch 1987

Elisabeth Katschnig-Fasch, Projektionen und Inszenierungen. Überlegungen zu einer geschlechtsspezifischen Interpretation der Kleidung, in: Klaus Beitzl, Olaf Bockhorn (Hg.), Kleidung-Mode-Tracht. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1986 in Lienz, Wien 1987, S. 127 – S. 146.

Kirchmayr 1996

Birgit Kirchmayr, „...Und das Ideale ist die Frau und Mutter“. Austrofaschistische Frauenpolitik und weibliche Erinnerung, phil. Dipl., Salzburg 1996.

Klampferer 1997

Anita Klampferer, Frauensport im Austrofaschismus im Spiegel repräsentativer Sportfachzeitschriften, phil. Dipl., Wien 1997.

Kopanski 1997

Karlheinz W. Kopanski, Der männliche Blick in den Spiegel, Bonn 1997.

Kröll 2009

Friedhelm Kröll, Einblicke. Grundlagen sozialwissenschaftlicher Denkweise, Wien 2009.

Kunschak 1937

Leopold Kunschak, Zur Frauenfrage, Wien 1937.

Larcher 2003

Elisabeth Larcher, Christliche Motividik im Werk Max Weilers, phil. Diss., Innsbruck 2003.

Lazlo 1935

Angela Lazlo, Mutter sein, in: „Verbandsturnzeitung“, Folge 7, 1.5.1935, S. 1- S. 25.

Lehnert 1999

Gertrude Lehnert, Geschichte der Modes des 20. Jahrhunderts, Köln 1999.

Lorschner 1935

B. Lorschner, Die Aufgabe der deutschen Frau, in: Bundesturnzeitung, Folge 4, 1.2.1935, S. 40 – S. 56.

Maschner 1935

Hugo Maschner, Die Turnerin beim 10. Gaujugendschwimmen, in: „Aus den Turngauen“, Beilage zur „Bundesturnzeitung“, Folge 6, 21.2.1935, S. 1.

Mayereder 1978

Rosa Mayereder, Die Dame (1905), in: Gisela Brinker-Gabler, Lou Andreas-Salomé (Hg.), Zur Psychologie der Frau, Frankfurt/Main 1978, S. 147 – S. 157.

Maresch 1937

Maria Maresch, Frauenberufsarbeit als Grundlage der Volkswohlfahrt, in: Die Frau und Beruf und Wirtschaft, Wien 1937, S. 30 – S. 56.

Meyer-Büser 1994

Susanne Meyer-Büser, Das schönste deutsche Frauenporträt: Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik, Berlin 1994.

Misar 1919

Olgar Misar, Neuen Liebesidealen entgegen, Leipzig 1919.

Motzko 1935

Alma Motzko, Rede am Katholikentag 1933, in: KFO für die Erzdiözese Wien (Hg.), Frauenjahrbuch 1935, Wien o.J., S. 149 – S. 157.

N.N., Neger, in: Wiener Tagblatt, 9.1.1927.

N.N., Josefine Baker in Wien, in: Neue Freie Presse, 2.2. 1928. S. 8.

N.N., Die Schwarze..., in: Reichspost, 4.2.1928, S. 6.

N. N., Der Künstler und die Frau von heute, in: Neue Freie Presse, 1.11. 1936.

Nenno 1997

Nancy Nenno, Feminity, the Primitive, and Modern Urban Space: Josefine Baker in Berlin, in: Katharina von Ankum (Hg.), Women in the Metropolis. Gender and modernity in Weimar culture, Berkeley 1997, S. 143 – S. 161.

Oellers 1983

Adam C. Oellers, Ikonographische Untersuchungen zur Bildnismalerei der Neuen Sachlichkeit, phil. Diss., Bonn 1983.

Paunovic 1934

Nadine Paunovic, Bedeutung und Wert der Frauenbildung im neuen Österreich, in: Der Christliche Ständestaat, Nr. 20, S. 16 – S. 25.

Patsios 2009

Elisabeth Patsios, Die schönsten der Schönen. Geschichte der Miss Austria. 1929-2009, Wien/Graz/Klagenfurt 2009.

Pätzold 1987

Alexandra Pätzold, Fremdkörper der Männergesellschaft. Freund- und Feindbilder von Männern, in: Ilsebill Barta, Zita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat, Ulrike Jenni. Irene Nierhaus, Judith Schöbel (Hg.), Frauen, Bilder, Männer, Mythen, Berlin 1987, S. 345 – 365.

Plakolm-Forsthuber 1994

Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897-1938. Malerei-Plastik-Architektur, Wien 1994.

Pollock 1989

Griselda Pollock, Moderne und die Räume der Wirklichkeit, in: Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner (Hg.), Blick-Wechsel. Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 311 – S. 332.

Rasberger 1930

Hilde Rasberger, Die Turnerin in Salzburg, in: „Verbandsturnzeitung“, Folge 5, 1.5.1930, S. 230 – S. 251.

Riedel 1966

Karl Veit Riedel, Werbung und Reklame als volkskundliche Probleme, in: Beiträge zu deutschen Volks- und Altertumskunde, 10, 1966, S. 93 – S. 117.

Roessler 1928

Arthur Roessler, Einiges über die Bildnismalerei, in: Ständige Delegation der Künstlervereinigung (Hg.), Elida-Preis für das schönste österreichische Frauenporträt (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1928), Wien 1928, S. 2 – S. 4.

Rogoff 1989

Irit Rogoff, Er selbst-Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Modern, in: Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner (Hg.), Blick-Wechsel. Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 21 – S. 40.

Rohsmann 1982

Brunhilde Rohsmann, Das Menschenbild im malerischen Werk Anton Koligs, phil. Diss., Graz 1982.

Rohsmann 1987

Brunhilde Rohsmann, Franz Wiegele-Zur Ikonographie seines Frauenbildes, in: Arnulf Rohsmann (Hg.), Franz Wiegele (Kat. Ausst., Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt 1987; Österreichische Galerie im Oberen Belvedere, Wien 1987), Klagenfurt/Wien 1987, S. 10 – S. 22.

Rühle-Gerstel 1978

Alice Rühle-Gerstel, Die weibliche Sexualität (1932), in: Gisela Brinker-Gabler, Lou Andreas-Salomé (Hg.), Zur Psychologie der Frau, Frankfurt/Main 1978, S. 251 – S. 267.

Sachs 1991

Karin Sachs, Die Darstellung der Frau in der Werbung anhand der österreichischen Plakatszene. Heimchen am Herd oder Lustobjekt? Trägt die Plakatwerbung dem veränderten Rollenbild der Frau Rechnung?, phil. Dipl., Wien 1991.

Sagmeister 1993

Rudolf Sagmeister, Rudolf Wacker und Zeitgenossen, Bregenz 1993.

Schade 1987

Sigrid Schade, Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Ilsebill Barta, Zita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat, Ulrike Jenni, Irene Nierhaus, Judith Schöbel (Hg.), Frauen, Bilder, Männer, Mythen, Berlin 1987, S. 239 – S. 260.

Schade/Wenk 1995

Sigrid Schade/Silke Wenk, Inszenierung des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Hadumod Bußmann, Elisabeth Bronfen (Hg.), Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 341 – S. 395.

Schellerer 2004

Désirée Schellerer, Ski-Lauf-Steg Alpen. Vom Norwegeranzug bis zur Jethose, in: Christian Maryška (Hg.), Schnee von gestern. Winterplakate der Österreichischen Nationabibliothek, Wien 2004, S. 81-S. 90.

Schindl 2003

Bettina Schindl, Entwicklung der Damenmode im 20. Jahrhundert, phil. Dipl., Wien 2003.

Schmitz 1934

Peter Schmitz. Sendung der Frau, Wien 1934.

Schwarzer 2007

Alice Schwarzer, Simone de Beauvoir, Hamburg 2007.

Schwörer-Jalkowski 19385

D. med. Schwörer-Jalkowski, Die schlanke Linie, in: KFO für die Erzdiözese Wien (Hg.), Frauen-Briefe, Wien 1935, S. 4.

Seelen 1995

Manja Seelen, Das Bild der Frau in Werken deutscher Künstlerinnen und Künstler der Neuen Sachlichkeit, Münster 1995.

Skreiner 1975

Wilfried Skreiner, Max Weiler, Salzburg 1975.

Skreiner 1977

Wilfried Skreiner, Rudolf Szyszkowitz, Graz/Wien 1977.

Starhemberg 1936

Ernst Rüdiger Starhemberg, Eröffnungsrede der Österreichischen Sport und Turnfort, in: Sportjahrbuch 1936, Wien 1936, S. 5 – S. 40.

Soltau 1984

Heide Soltau, Trennungs-Spuren. Frauenliteratur der zwanziger Jahre, Frankfurt/Main 1984.

Springenschmied 1936

Karl Springenschmied, Bauern in den Bergen, München 1936.

Starhemberg 1933

Fanny Starhemberg, Die katholische Frau in der Landwirtschaft, in: KFO für die Erzdiözese Wien (Hg.), Frauenjahrbuch 1933, Wien o.J., S. 149-S.162.

Staudinger 2005

Anton Staudinger, Austrofaschistische „Österreich“-Ideologie, in: Emmerich Tálos, Wolfgang Neugebauer (Hg.), Austrofaschismus, Wien 2005, S. 28 – S. 52.

Sykora 1999

Katharina Sykora, Unheimliche Paarungen, Köln 1999.

Tschofen 2004

Bernhard Tschofen, Ein Wintermärchen? Die Erfindung einer österreichischen Moderne im Geiste des Skilaufs, in: Christian Maryška (Hg.), Schnee von gestern. Winterplakate der Österreichischen Nationabibliothek, Wien 2004, S. 63 – S. 72.

van der Velde 1926

Theodor H. van der Velde, Die vollkommene Ehe. Eine Studie über ihre Physiologie und Technik, Locarno 1926.

Von Horváth 1986

Ödön von Horváth, Geschichten aus dem Wiener Wald, Frankfurt/Main 1986.

Vasak 1996

Alexandra Vasak, Kulturpolitik im Austrofaschismus hinsichtlich der bildenden Künste: Architektur – Bildhauerei – Malerei, phil. Dipl., Wien 1996.

Wartmann 1980

Brigitte Wartmann, Verdrängung von Weiblichkeit aus der Geschichte, Bemerkungen zu einer „anderen“ Produktivität der Frau, in: Brigitte Wartmann (Hg.), Weiblich-Männlich. Kulturgeschichtliche Spuren einer verdrängten Weiblichkeit, Berlin 1980, S. 7-S. 33.

Weber 1931

Marianne Weber, Das alte und das neue Frauenideal, in: Ada Schmidt-Beil (Hg.), Die Kultur der Frau, Berlin 1931, S. 17-28.

Weber 1935

Edmund Weber, Dollfuß an Österreich, Wien/Leipzig 1935.

Weikert 1937

Hedwig Weikert, Die christlich-deutsche Turnerin, in: „Verbandsturnzeitung“, Folge 3, 1.3.1937, S. 3- S. 10.

Wolfring 1938

Mina Wolfring, Das Mutterschutzwerk der Vaterländischen Front, Wien 1938.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst., Wien Museum im Künstlerhaus, Wien 2009/2010), Wien 2010, S. 540, Abb. 14.59.

Abb. 2: Helga Isak, Das Frauenbild der Zwischenkriegszeit in der österreichischen Malerei, phil. Dipl., Wien 2003, S. 109.

Abb. 3: Richard Milesi, Franz Wiegele, Klagenfurt 1957, S. 15.

Abb. 4: Edwin Lachnit, Ringen mit den Engeln, Wien/Köln/Weimar 1998, Tafel 74.

Abb. 5: Edwin Lachnit, Ringen mit den Engeln, Wien/Köln/Weimar 1998, Tafel 34.

Abb. 6: URL: <http://www.artnet.de/artist/9716/anton-kolig.html>, (Stand 11.10.2010).

Abb. 7: Edwin Lachnit, Ringen mit den Engeln, Wien/Köln/Weimar 1998, Tafel 35.

Abb. 8: URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Primavera_%28Botticelli%29, (Stand 11.10.2010).

Abb. 9: URL: http://www.beyars.com/partner-objekt_91368_kolig-anton-1886-1955.html, (Stand 11.10.2010).

Abb. 10: Helga Isak, Das Frauenbild der Zwischenkriegszeit in der österreichischen Malerei, phil. Dipl., Wien 2003, S. 112.

Abb. 11: URL: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bartolomeo_Veneto_001.jpg, (Stand 11.10.2010).

Abb. 12: Susanne Meyer-Büser, Das schönste deutsche Frauenporträt: Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik, Berlin 1994, S. 182, Abb. 27.

Abb. 13. : Helga Isak, Das Frauenbild der Zwischenkriegszeit in der österreichischen Malerei, phil. Dipl., Wien 2003, S. 151, Abb. 88.

Abb. 14.: Gabriele Koller (Hg.), Abbild und Emotion. Österreichischer Realismus. 1914 – 1944, (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien 1984; Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Wien 1984), Wien 1984, S. 67, Abb. 59.

Abb. 15.: Österreichische Galerie Belvedere (Hg.), Sergius Pauser 1896-1970.
Ölgemälde (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1996),
Wien/Köln/Weimar 1996, S. 167, Abb. 174.

Abb. 16: Rudolf Sagmeister, Rudolf Wacker und Zeitgenossen, Bregenz 1993, S. 267,
Abb. 283.

Abb. 17.: Rudolf Sagmeister, Rudolf Wacker und Zeitgenossen, Bregenz 1993, S. 263,
Abb. 275.

Abb. 18.: Rudolf Sagmeister, Rudolf Wacker und Zeitgenossen, Bregenz 1993, S. 278,
Abb. 295.

Abb. 19: Rudolf Sagmeister, Rudolf Wacker und Zeitgenossen, Bregenz 1993, S. S.
279, Abb. 296.

Abb. 20: Kathrin Hoffmann-Curtius, Frauenbilder Oskar Kokoschkas, in: Ilsebill
Barta, Zita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat, Ulrike Jenni, Irene Nierhaus, Judith
Schöbel (Hg.), Frauen, Bilder, Männer, Mythen, Berlin 1987, S. 165, Abb. 8.

Abb. 21: Rudolf Sagmeister, Rudolf Wacker und Zeitgenossen, Bregenz 1993, S. 280,
Abb. 298.

Abb. 22: Susanne Meyer-Büser, Das schönste deutsche Frauenporträt: Tendenzen der
Bildnismalerei in der Weimarer Republik, Berlin 1994, S. 168, Abb. 1.

Abb. 23: Ständige Delegation der Künstlervereinigung (Hg.), Elida-Preis für das
schönste österreichische Frauenporträt (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1928), Wien
1928, o.A.

Abb. 24: Ständige Delegation der Künstlervereinigung (Hg.), Elida-Preis für das
schönste österreichische Frauenporträt (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1928), Wien
1928, o.A.

Abb. 25: Ständige Delegation der Künstlervereinigung (Hg.), Elida-Preis für das
schönste österreichische Frauenporträt (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1928), Wien
1928, o.A.

Abb. 26: Ständige Delegation der Künstlervereinigung (Hg.), Elida-Preis für das
schönste österreichische Frauenporträt (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1928), Wien
1928, o.A.

Abb. 27: Helga Isak, Das Frauenbild der Zwischenkriegszeit in der österreichischen
Malerei, phil. Dipl., Wien 2003, S. 147, Abb. 80.

Abb. 28: Österreichische Galerie Belvedere (Hg.), Sergius Pauser 1896-1970.
Ölgemälde (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1996),
Wien/Köln/Weimar 1996, S. 91, Abb. 28.

Abb. 29: Österreichische Galerie Belvedere (Hg.), Sergius Pauser 1896-1970.
Ölgemälde (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1996),
Wien/Köln/Weimar 1996, S. 93, Abb. 29.

Abb. 30: Susanne Meyer-Büser, Das schönste deutsche Frauenporträt: Tendenzen der
Bildnismalerei in der Weimarer Republik, Berlin 1994, S. 193, Abb. 56.

Abb. 31: Susanne Meyer-Büser, Das schönste deutsche Frauenporträt: Tendenzen der
Bildnismalerei in der Weimarer Republik, Berlin 1994, S. 195, Abb. 60.

Abb. 32: Österreichische Galerie Belvedere (Hg.), Sergius Pauser 1896-1970.
Ölgemälde (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1996),
Wien/Köln/Weimar 1996, S. 105, Abb. 35.

Abb. 33: Österreichische Galerie Belvedere (Hg.), Sergius Pauser 1896-1970.
Ölgemälde (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1996),
Wien/Köln/Weimar 1996, S. 49, Abb. 7.

Abb. 34: Helga Isak, Das Frauenbild der Zwischenkriegszeit in der österreichischen
Malerei, phil. Dipl., Wien 2003, S. 150, Abb. 87.

Abb. 35: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herbert_von_Reyl-Hanisch_-_M%C3%A4dchenbildnis_vor_Alpenlandschaft_ca1935.jpg, (Stand 11.10.2010).

Abb. 36: Monika Faber, Die montierte Frau. Aktphotographien des Ateliers Manassé
aus den 20er und 30er Jahren, Wien 1988, S. 8.

Abb. 37: Monika Faber, Die montierte Frau. Aktphotographien des Ateliers Manassé
aus den 20er und 30er Jahren, Wien 1988, S. 8.

Abb. 38: Monika Faber, Die montierte Frau. Aktphotographien des Ateliers Manassé
aus den 20er und 30er Jahren, Wien 1988, S. 9.

Abb. 39: Monika Faber, Die Frau, wie du sie willst, Wien 1998, S. 37.

Abb. 40: Monika Faber, Die Frau, wie du sie willst, Wien 1998, S. 86.

Abb. 41: Monika Faber, Die montierte Frau. Aktphotographien des Ateliers Manassé
aus den 20er und 30er Jahren, Wien 1988, S. 10.

Abb. 42: Monika Faber, Die montierte Frau. Aktphotographien des Ateliers Manassé aus den 20er und 30er Jahren, Wien 1988, S. 11.

Abb. 43: Monika Faber, Die montierte Frau. Aktphotographien des Ateliers Manassé aus den 20er und 30er Jahren, Wien 1988, S. 19.

Abb. 44: Monika Faber, Die Frau, wie du sie willst, Wien 1998, S. 24.

Abb. 45: Monika Faber, Die Frau, wie du sie willst, Wien 1998, S. 60.

Abb. 46: : Monika Faber, Die Frau, wie du sie willst, Wien 1998, S. 149.

Abb. 47: Helga Isak, Das Frauenbild der Zwischenkriegszeit in der österreichischen Malerei, phil. Dipl., Wien 2003, S. 141, Abb. 68.

Abb. 48: Judy Chicago, Der andere Blick. Die Frau als Modell und Malerin, München 2000, S. 101.

Abb. 49: Gabriele Koller (Hg.), Abbild und Emotion. Österreichischer Realismus. 1914 – 1944, (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien 1984; Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Wien 1984), Wien 1984, S. 18, Abb. 10.

Abb. 50: : Helga Isak, Das Frauenbild der Zwischenkriegszeit in der österreichischen Malerei, phil. Dipl., Wien 2003, S. 127, Abb. 41.

Abb. 51: : Helga Isak, Das Frauenbild der Zwischenkriegszeit in der österreichischen Malerei, phil. Dipl., Wien 2003, S. 127, Abb. 42.

Abb. 52: http://www.kunstnet.at/hassfurther/07_03_21_512.html, (Stand 11.10.2010).

Abb. 53: Helga Isak, Das Frauenbild der Zwischenkriegszeit in der österreichischen Malerei, phil. Dipl., Wien 2003, S. 143, Abb. 74.

Abb. 54: Willibald Katzinger, Fritz Fröhlich, Linz 2000, S. 71.

Abb. 55: Willibald Katzinger, Fritz Fröhlich, Linz 2000, S. 71.

Abb. 56: : Edwin Lachnit, Ringen mit den Engeln, Wien/Köln/Weimar 1998, Tafel 71.

Abb. 57: Edwin Lachnit, Ringen mit den Engeln, Wien/Köln/Weimar 1998, Tafel 70.

Abb. 58: http://de.wikipedia.org/wiki/Jan_van_Eyck, (Stand 11.10.2010).

Abb. 59: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900 – 1955, (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst, Klagenfurt 2004), Wien 2004, S. 214.

Abb. 60: Wilfried Skreiner, Rudolf Szyszkowitz, Graz/Wien 1977, Tafel 26.

Abb. 61: Wilfried Skreiner, Rudolf Szyszkowitz, Graz/Wien 1977, Tafel 18.

Abb. 62: Wilfried Skreiner, Rudolf Szyszkowitz, Graz/Wien 1977, S. 36.

Abb. 63: Harald Scheicher (Hg.), Albin Stranig & Neuland (Kat. Ausst. Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg, Bleiburg 2007; Kulturzentrum Kapfenberg, Kapfenberg 2008; Rabalderhaus, Schwaz in Tirol 2008), München 2007, S. 43.

Abb. 64: Harald Scheicher (Hg.), Albin Stranig & Neuland (Kat. Ausst. Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg, Bleiburg 2007; Kulturzentrum Kapfenberg, Kapfenberg 2008; Rabalderhaus, Schwaz in Tirol 2008), München 2007, S. 129.

Abb. 65: Harald Scheicher (Hg.), Albin Stranig & Neuland (Kat. Ausst. Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg, Bleiburg 2007; Kulturzentrum Kapfenberg, Kapfenberg 2008; Rabalderhaus, Schwaz in Tirol 2008), München 2007, S. 119.

Abb. 66: Harald Scheicher (Hg.), Albin Stranig & Neuland (Kat. Ausst. Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg, Bleiburg 2007; Kulturzentrum Kapfenberg, Kapfenberg 2008; Rabalderhaus, Schwaz in Tirol 2008), München 2007, S. 158.

Abb. 67: Harald Scheicher (Hg.), Albin Stranig & Neuland (Kat. Ausst. Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg, Bleiburg 2007; Kulturzentrum Kapfenberg, Kapfenberg 2008; Rabalderhaus, Schwaz in Tirol 2008), München 2007, S. 109.

Abb. 68: Harald Scheicher (Hg.), Albin Stranig & Neuland (Kat. Ausst. Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg, Bleiburg 2007; Kulturzentrum Kapfenberg, Kapfenberg 2008; Rabalderhaus, Schwaz in Tirol 2008), München 2007, S. 123.

Abb. 69: Harald Scheicher (Hg.), Albin Stranig & Neuland (Kat. Ausst. Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg, Bleiburg 2007; Kulturzentrum Kapfenberg, Kapfenberg 2008; Rabalderhaus, Schwaz in Tirol 2008), München 2007, S. 127.

Abb. 70: Harald Scheicher (Hg.), Albin Stranig & Neuland (Kat. Ausst. Werner Berg Galerie der Stadt Bleiburg, Bleiburg 2007; Kulturzentrum Kapfenberg, Kapfenberg 2008; Rabalderhaus, Schwaz in Tirol 2008), München 2007, S. 111.

Abb. 71: Elisabeth Larcher, Christliche Motivik im Werk Max Weilers, phil. Diss., Innsbruck 2003, S. 52.

- Abb. 72: Karl Springenschmied, Bauern in den Bergen, München 1936, S. 86.
- Abb. 73: Karl Springenschmied, Bauern in den Bergen, München 1936, S. 131.
- Abb. 74: Karl Springenschmied, Bauern in den Bergen, München 1936, S. 142.
- Abb. 75: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst., Wien Museum im Künstlerhaus, Wien 2009/2010), Wien 2010, S. 382, Abb. 6b.1.
- Abb. 76: Karl Springenschmied, Bauern in den Bergen, München 1936, S. 108.
- Abb. 77: Karl Springenschmied, Bauern in den Bergen, München 1936, S. 109.
- Abb. 78: Edwin Lachnit, Ringen mit den Engeln, Wien/Köln/Weimar 1998, Tafel 77.
- Abb. 79: Edwin Lachnit, Ringen mit den Engeln, Wien/Köln/Weimar 1998, Abb. 59.
- Abb. 80: Edwin Lachnit, Ringen mit den Engeln, Wien/Köln/Weimar 1998, Tafel 33.
- Abb. 81: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst., Wien Museum im Künstlerhaus, Wien 2009/2010), Wien 2010, S. 383, Abb. 6b.7.
- Abb. 82: Karl Springenschmied, Bauern in den Bergen, München 1936, S. 136.
- Abb. 83: Wienbibliothek im Rathaus, Plakatsammlung, Signatur P 13230.
- Abb. 84: Martin Janda (Hg.), Greta Freist, (Kat. Ausst. Niederösterreichische Landesmuseum, Wien 1991), Wien 1991.
- Abb. 85: Martin Janda (Hg.), Greta Freist, (Kat. Ausst. Niederösterreichische Landesmuseum, Wien 1991), Wien 1991.
- Abb. 86: Martin Janda (Hg.), Greta Freist, (Kat. Ausst. Niederösterreichische Landesmuseum, Wien 1991), Wien 1991.
- Abb. 87: Martin Janda (Hg.), Greta Freist, (Kat. Ausst. Niederösterreichische Landesmuseum, Wien 1991), Wien 1991, Abb. 1.
- Abb. 88: Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897-1938. Malerei-Plastik-Architektur, Wien 1994, S. 171.

Abb. 89: Martin Janda (Hg.), Greta Freist, (Kat. Ausst. Niederösterreichische Landesmuseum, Wien 1991), Wien 1991.

Abb. 90: Martin Janda (Hg.), Greta Freist, (Kat. Ausst. Niederösterreichische Landesmuseum, Wien 1991), Wien 1991.

Abb. 91: Martin Janda (Hg.), Greta Freist, (Kat. Ausst. Niederösterreichische Landesmuseum, Wien 1991), Wien 1991.

Abb. 92: Regine Schmidt (Hg.), Marie-Louise von Motesiczky , (Kat. Ausst.Österreichische Galerie, Oberes Belvedere, Wien 1994), Wien 1994, Abb. 13.

Abb. 93: Regine Schmidt (Hg.), Marie-Louise von Motesiczky , (Kat. Ausst.Österreichische Galerie, Oberes Belvedere, Wien 1994), Wien 1994, Abb. 18.

Abb. 94: Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897-1938. Malerei-Plastik-Architektur, Wien 1994, S. 165.

Abb. 95: Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897-1938. Malerei-Plastik-Architektur, Wien 1994, S. 165.

Abb. 96: Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897-1938. Malerei-Plastik-Architektur, Wien 1994, S. 165.

Abb. 97: Irit Rogoff, Er selbst-Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Modern, in: Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner (Hg.), Blick-Wechsel. Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 30, Abb. 5.

Abb. 98: Helga Isak, Das Frauenbild der Zwischenkriegszeit in der österreichischen Malerei, phil. Dipl., Wien 2003, S. 130, Abb. 47.

Abb. 99: Irit Rogoff, Er selbst-Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Modern, in: Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner (Hg.), Blick-Wechsel. Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 27, Abb. 2.

Abb. 100: Wienbibliothek im Rathaus, Plakatsammlung, Signatur P 23234.

Abb. 101: Wienbibliothek im Rathaus, Plakatsammlung, Signatur P 23205.

Abb. 102: Christian Maryška (Hg.), Schnee von gestern. Winterplakate der Österreichischen Nationabibliothek, Wien 2004, S. 87, Abb. 105.

- Abb. 103: Wienbibliothek im Rathaus, Plakatsammlung, Signatur P 21910.
- Abb. 104: Wienbibliothek im Rathaus, Plakatsammlung, Signatur P 37203.
- Abb. 105: Wienbibliothek im Rathaus, Plakatsammlung, Signatur P 41367.
- Abb. 106: Christian Maryška (Hg.), Schnee von gestern. Winterplakate der Österreichischen Nationbibliothek, Wien 2004, S. 109.
- Abb. 107: Christian Maryška (Hg.), Schnee von gestern. Winterplakate der Österreichischen Nationbibliothek, Wien 2004, S. 137.
- Abb. 108: Christian Maryška (Hg.), Schnee von gestern. Winterplakate der Österreichischen Nationbibliothek, Wien 2004, S. 115.
- Abb. 109: Christian Maryška (Hg.), Schnee von gestern. Winterplakate der Österreichischen Nationbibliothek, Wien 2004, S. 172.
- Abb. 110: : Christian Maryška (Hg.), Schnee von gestern. Winterplakate der Österreichischen Nationbibliothek, Wien 2004, S. 181.
- Abb. 111: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst., Wien Museum im Künstlerhaus, Wien 2009/2010), Wien 2010, S. 567.
- Abb. 112: Wienbibliothek im Rathaus, Plakatsammlung, Signatur P 21518.
- Abb. 113: Wienbibliothek im Rathaus, Plakatsammlung, Signatur P 21798.
- Abb. 114: Wienbibliothek im Rathaus, Plakatsammlung, Signatur P 23322.
- Abb. 115: http://www.onb.ac.at/siteseeing/flu/schaetze_neu/schaetze-p2_09.htm, (Stand 12.10.2010).
- Abb. 116: Gabriele Koller (Hg.), Abbild und Emotion. Österreichischer Realismus. 1914 – 1944, (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien 1984; Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Wien 1984), Wien 1984, S. 36, Abb. 28.
- Abb. 117: Angelika Gillmayr (Hg.), Arbeiterbilder in der österreichischen Kunst (Kat. Ausst., Stadtmuseum Linz-Nordico, Linz 1998), Linz 1998, S. 80.
- Abb. 118: Christoph Bertsch, Markus Neuwirth (Hg.), Die ungewisse Hoffnung, Salzburg/Wien 1993, S. 102, Abb. 92.

Abb. 119: Edwin Lachnit, Ringen mit den Engeln, Wien/Köln/Weimar 1998, Tafel 72.

Abb. 120: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst., Wien Museum im Künstlerhaus, Wien 2009/2010), Wien 2010, S. 508, Abb. 12.91.

Abb. 121: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst., Wien Museum im Künstlerhaus, Wien 2009/2010), Wien 2010, S. 360, Abb. 6a.14.

Abb. 122: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst., Wien Museum im Künstlerhaus, Wien 2009/2010), Wien 2010, S. 363, Abb. 6a.22.

Abb. 123: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930 (Kat. Ausst., Wien Museum im Künstlerhaus, Wien 2009/2010), Wien 2010, S. 545, Abb. 14.89.

Abbildungen



Abb. 1: Switbert Lobisser, Kärntner Mutter, 1. Fassung, 1934, Holzschnitt, 68,5 x 48,7 cm, Klagenfurt, Kunstsammlung des Landes Kärnten.

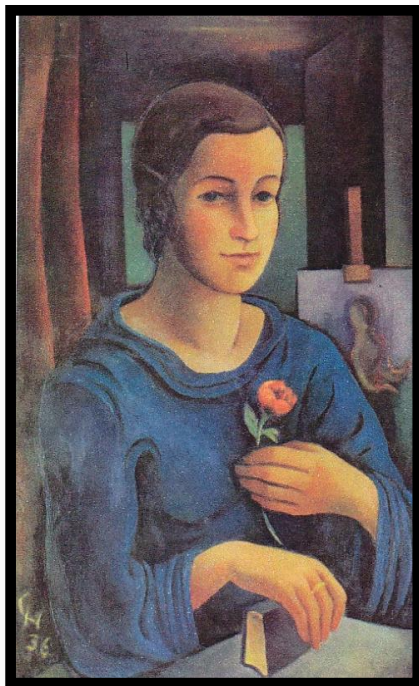


Abb. 2: Carry Hauser, Trude, 1936.

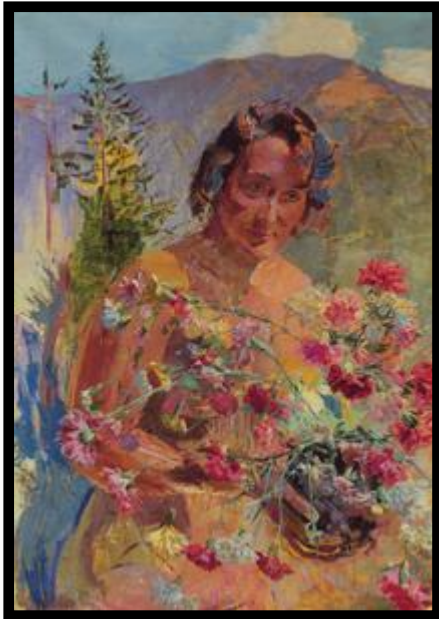


Abb. 3: Franz Wiegele, Mädchen mit Nelken, 1935.



Abb. 4: Franz Wiegele, Die Verlobung, 1931 – 1942, Öl auf Leinwand, 105 x 170 cm, Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt.



Abb. 5: Anton Kolig, Flora, 1934, Öl auf Leinwand, 180 x 105 cm, Privatbesitz.



Abb. 6: Anton Kolig, Das Waldhorn, 1937, Öl auf Leinwand, 183 x 120 cm, Privatbesitz.

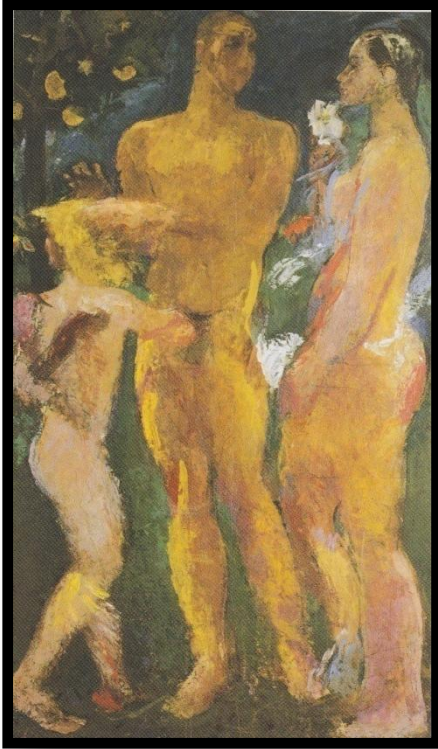


Abb. 7: Anton Kolig, Begrüßung, 1934, Öl auf Leinwand, 180 x 120 cm, Privatbesitz.



Abb. 8: Sandro Botticelli, Primavera, um 1482/87, Tempera auf Holz, 203 x 314 cm, Uffizien.



Abb. 9: Anton Kolig, Dulla Kollig, 1937, Öl auf Leinwand, 52,2 x 37,5 cm

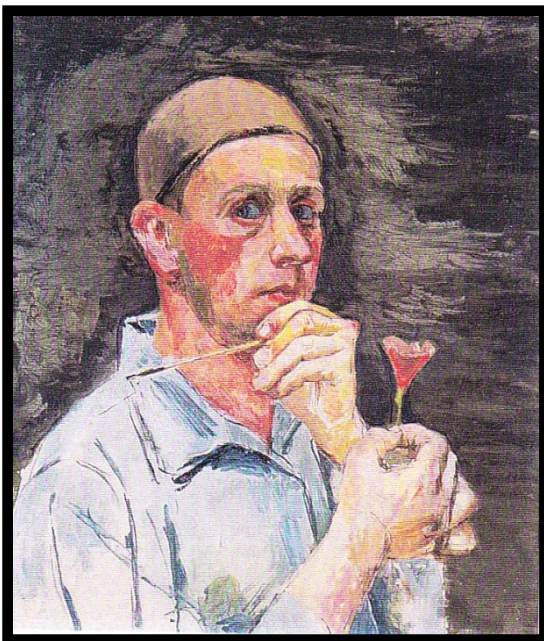


Abb. 10: Felix Esterl, Selbstbildnis mit Nelke, 1928, Öl auf Leinwand, 65 x 57 cm.

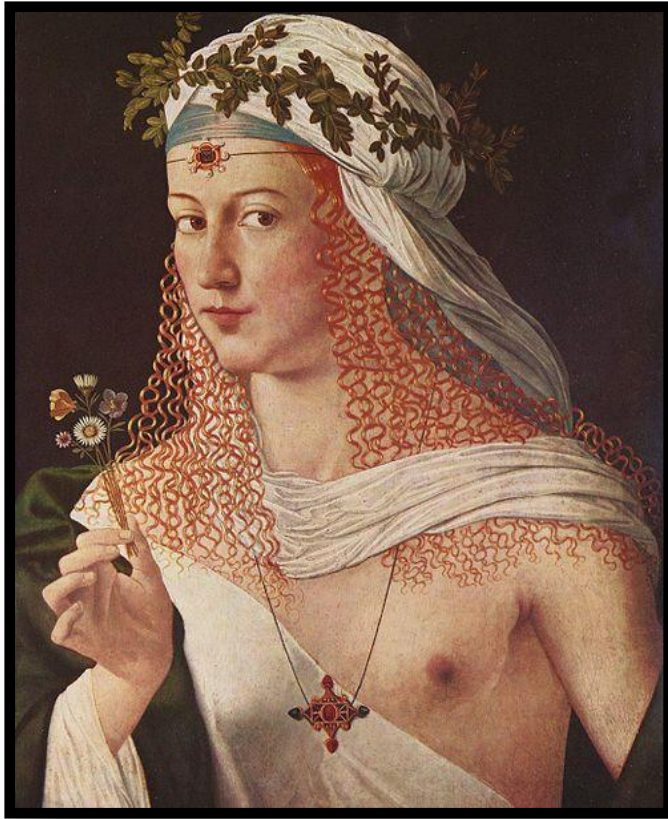


Abb. 11: Bartolomeo Veneto, Allegorisches Bildnis, 1505/07, Öl auf Leinwand, 44 x 34 cm, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

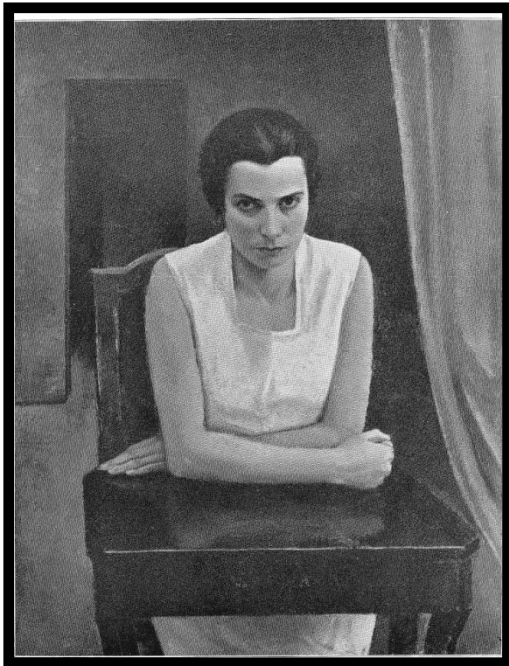


Abb. 12: Sergius Pauser, Bildnis, 1928.



Abb.13: Herbert v. Reyl-Hanisch, Damenbildnis, 1934.

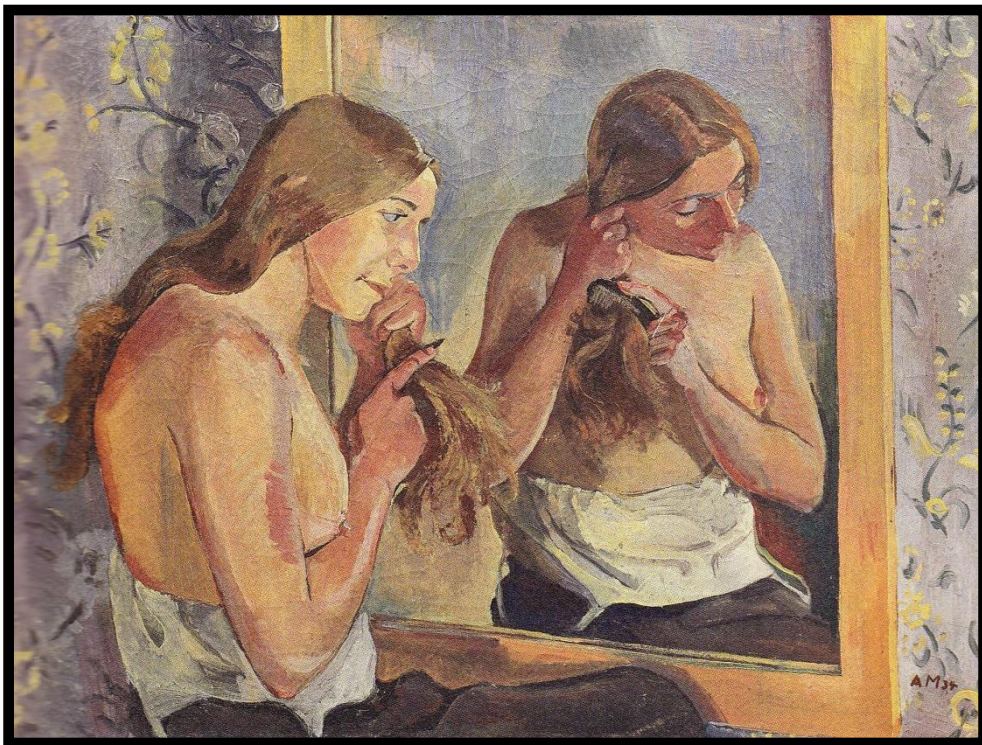


Abb.14: Herbert v. Reyl-Hanisch, Damenbildnis, 1934, Öl auf Leinwand, 56 x 77 cm, City Galerie, Dr. Heinrich Fuchs, Wien I.

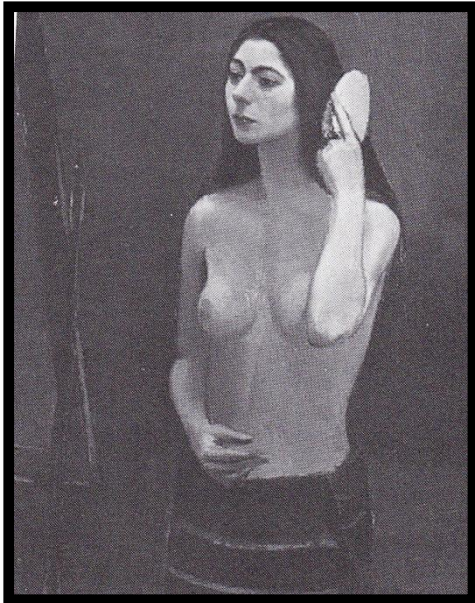


Abb. 15.: Sergius Pauser, Mädchen vor dem Spiegel, 1931, Öl.



Abb. 16: Rudolf Wacker, Stilleben mit Schachtelhalm (und Puppe), 1934, Mischtechnik auf Holz, 45 x 24 cm, Privatbesitz.

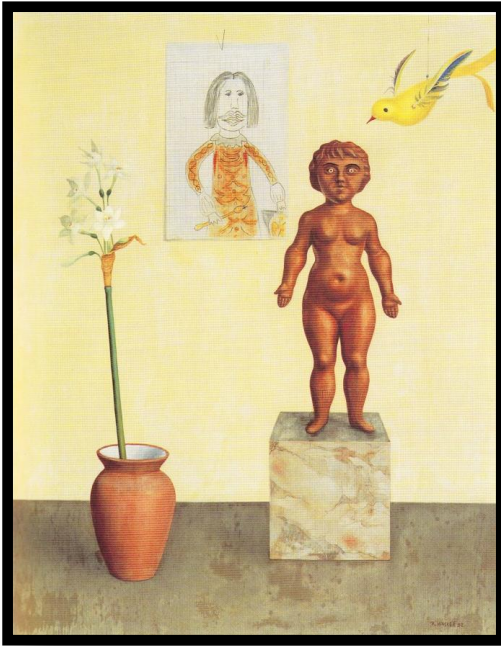


Abb. 17: Rudolf Wacker, Stillleben mit Puppe und Narzisse, 1932, Mischtechnik auf Holz, 58 x 46 cm, Privatbesitz.



Abb. 18.: Rudolf Wacker, Nackte Puppe, 1935, Mischtechnik auf Holz, 20 x 14 cm, Privatbesitz.



Abb. 19.: Rudolf Wacker, Schäfchen und Puppe, 1935, Mischtechnik auf Holz, 24,5 x 32,5 cm, Privatbesitz.

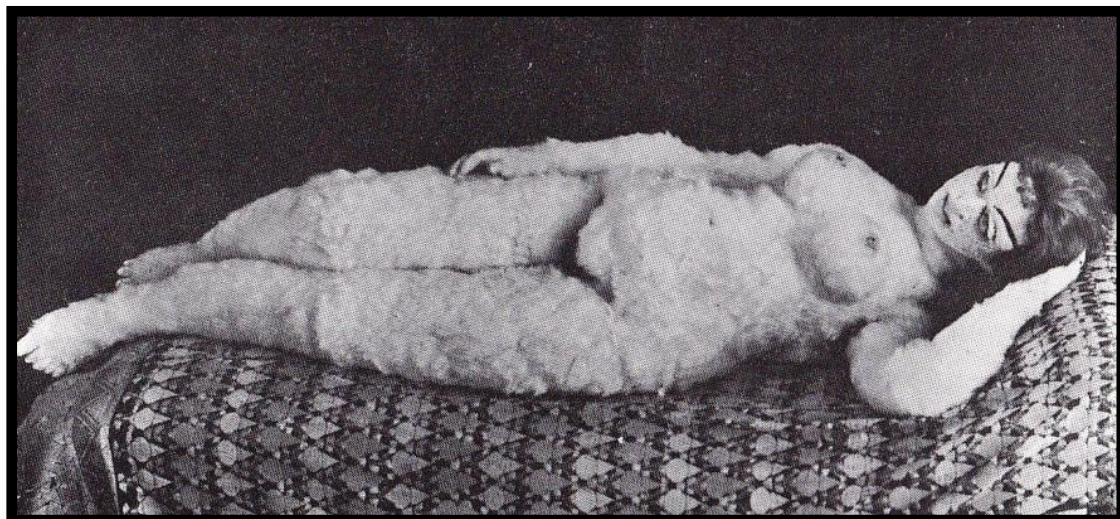


Abb. 20.: Fotografie der von Hermine Moos für Kokoschka hergestellte Puppe.



Abb. 21: Oskar Kokoschka, Mann (Selbstbildnis) mit Puppe, 1922, Öl auf Leinwand, 85 x 120 cm, Nationalgalerie, Berlin.

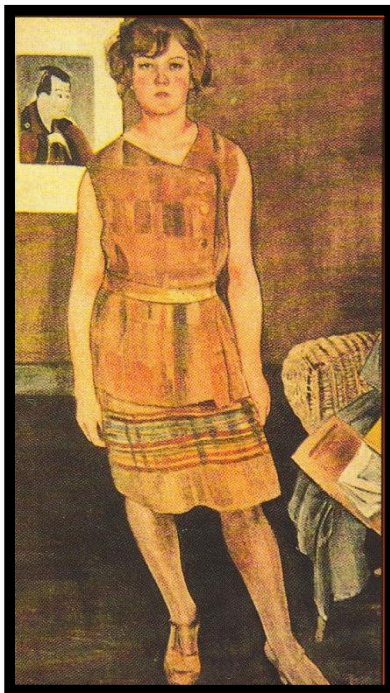


Abb. 22: Willy Jaeckel, Stehendes Mädchen, 1928, Öl auf Leinwand, 160 x 120 cm, Zerstört vom Atelierbrand am 22.11.1943.

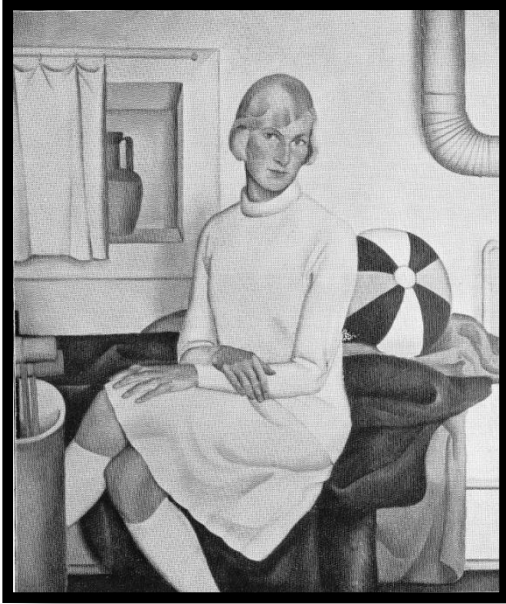


Abb. 23: Stefan Hlawka, 1928.



Abb. 24: Georg Merkl, 1928.

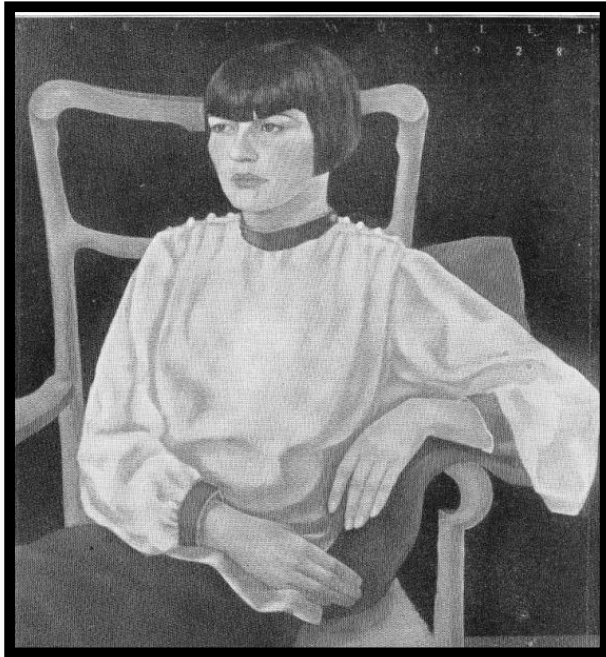


Abb. 25: Max Frey, 1928.



Abb. 26: Alfred Gerstenbrand, 1928.

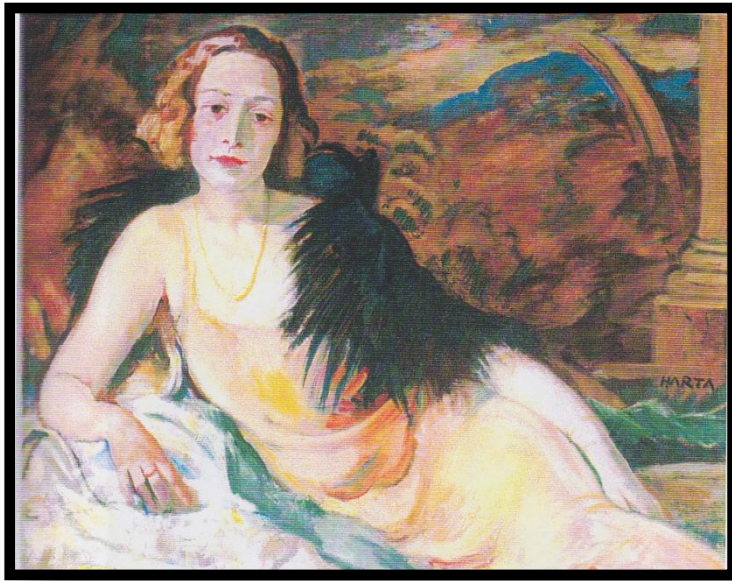


Abb. 27: F.A. Harta, Grete Wittels, 1923.

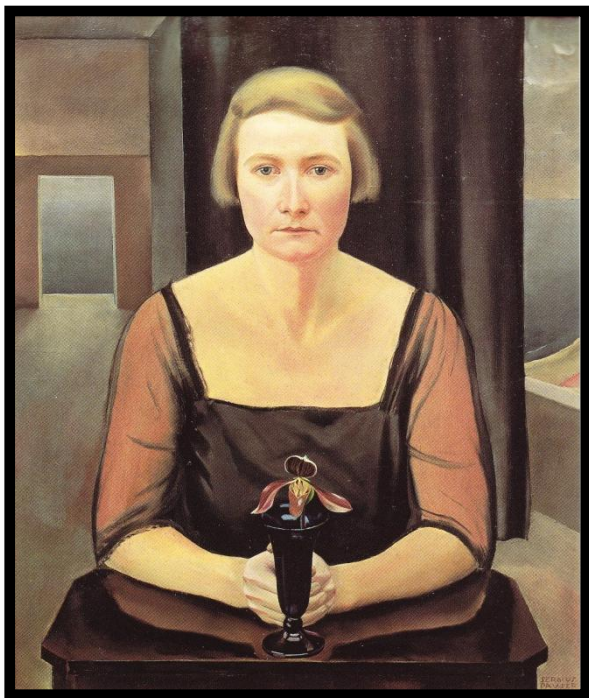


Abb. 28: Sergius Pauser, Mathilde Sohner, 1934, Öl auf Hartplatte, 73 x 53 cm, Privatbesitz.



Abb. 29: Sergius Pauser, Dame mit Hund, 1934, Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm, Giese & Schweiger, Kunsthandel.

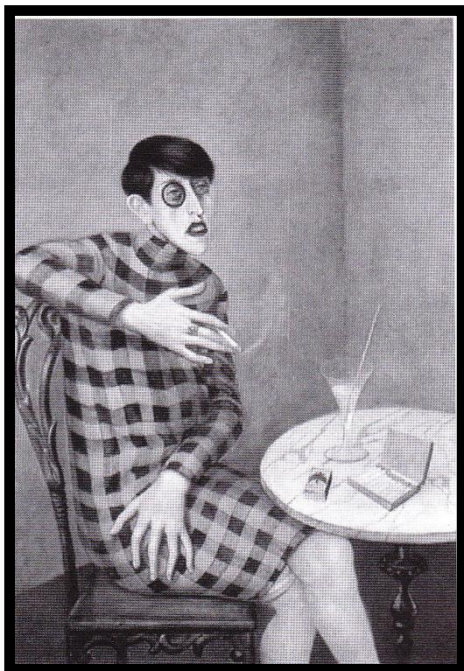


Abb. 30: Otto Dix, Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden, 1926, Öl auf Leinwand, 120 x 88 cm.

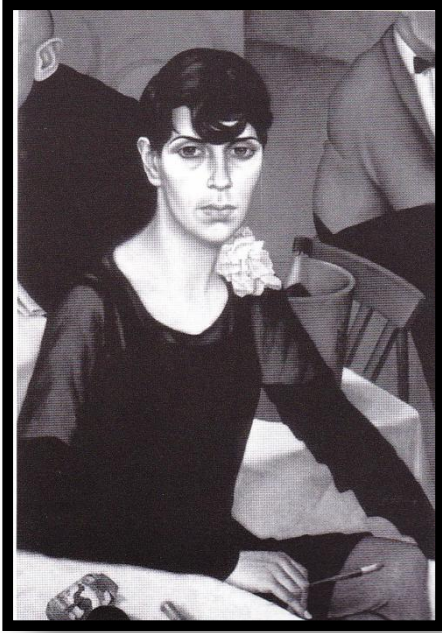


Abb. 31: Christian Schad, Sonja, 1926, Öl auf Leinwand, 90 x 60 cm, Privatbesitz.



Abb. 32: Sergius Pauser, Meine Frau im schwarzen Kostüm (Anny), um 1936, Öl auf Leinwand, 86 x 64 cm, Privatbesitz.

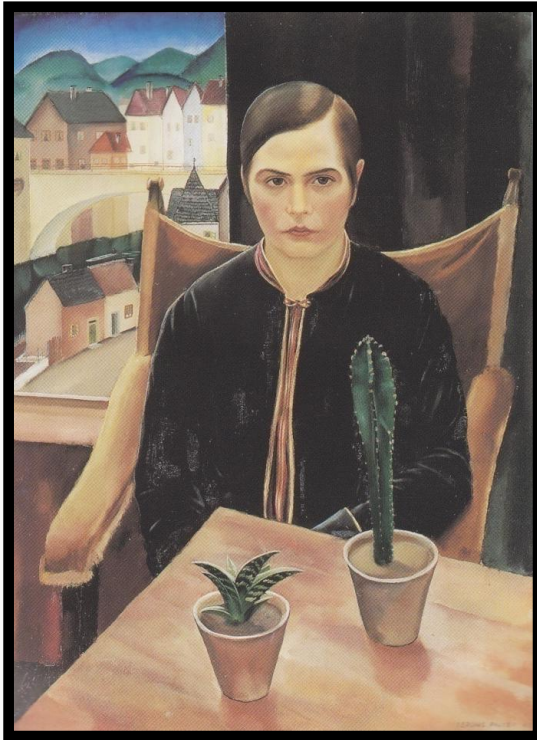


Abb. 33: Sergius Pauser, Bildnis meiner Frau (Anny), 1926, Mischtechnik auf Karton, 86 x 66 cm, Privatbesitz.



Abb. 34: F.A. Harta, Wachauerin von Dürnstein, 1925.



Abb. 35: Herbert v. Reyl-Hanisch, Mädchenbildnis, 1935, Öl auf Karton, 65 x 45 cm, Privatbesitz.



Abb. 36: Atelier Manassé, Frau Dr. Singer, Wiener Magazin 1934.

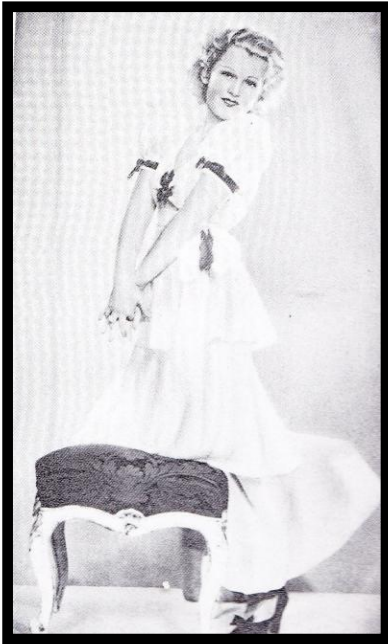


Abb. 37: Atelier Manassé, Zsazsa Gabor, Wiener Magazin, Jänner 1934.

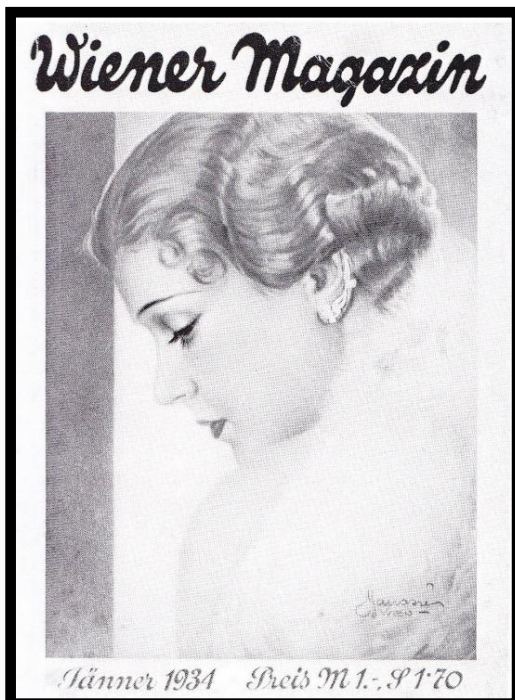


Abb. 38: Atelier Manassé, Anita Knauer, Wiener Magazin, Jänner 1934.



Abb. 39: Atelier Manssé, Martha Steiner, um 1934.

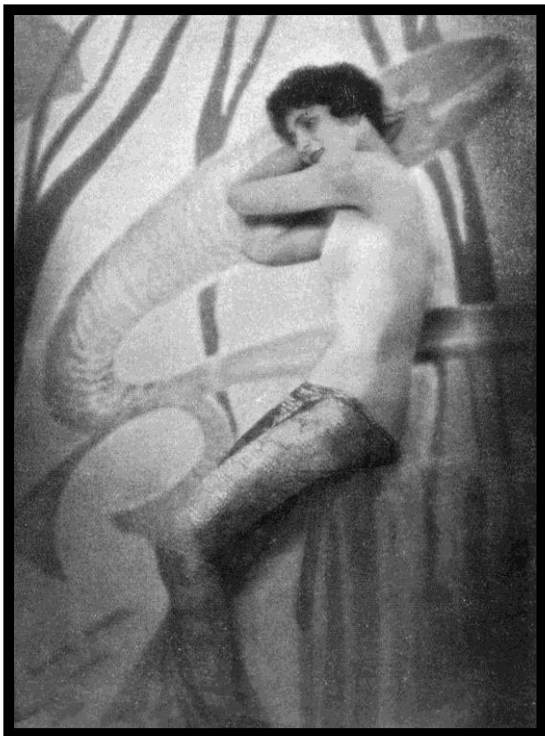


Abb. 40: Atelier Manassé, Schlanke Linie, vor 1928.



Abb. 41: Anonym, Venus aus der Muschel, ca. 1880.



Abb. 42: Anonym, Die Himmelsfee, ca. 1880.



Abb. 43: Atelier Manassé, Ohne Titel, um 1935.

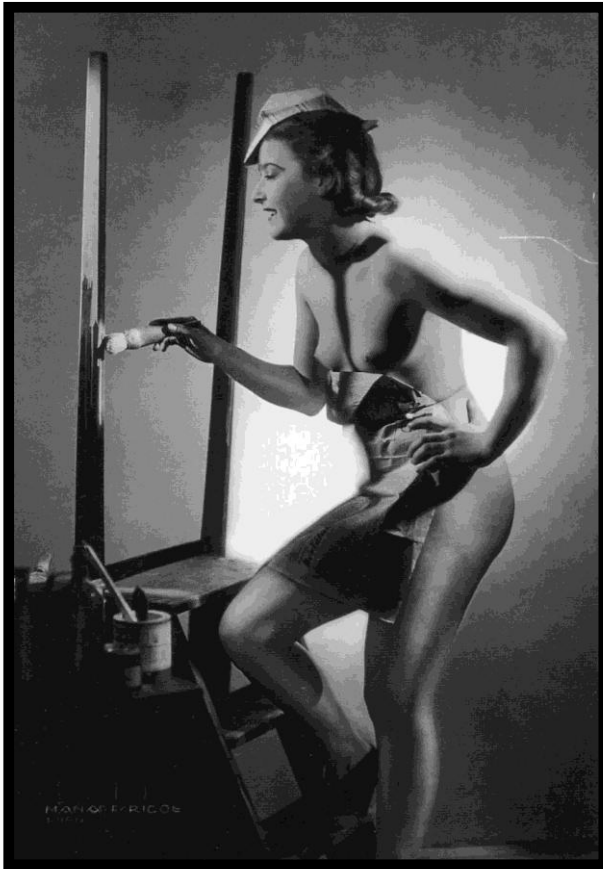


Abb. 44: Atelier Manassé, Studie um 1935.



Abb. 45: Atelier Manassé, Hela Gerth, um 1935.



Abb. 46: Atelier Manassé: Studie um 1934.

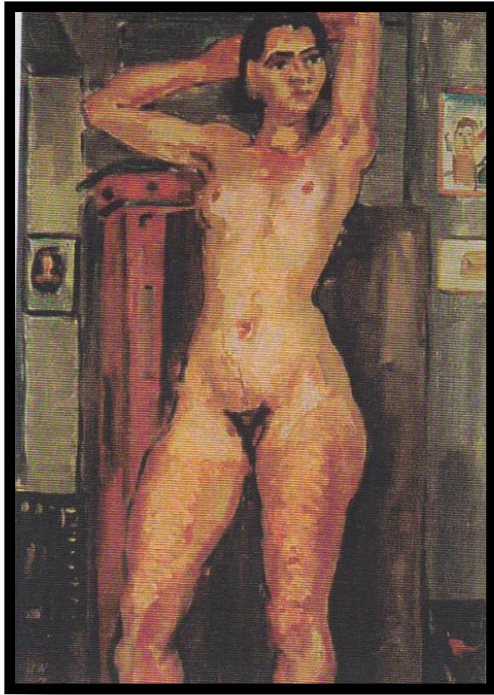


Abb. 47: Rudolf Wacker, Stehender weiblicher Akt, 1934.

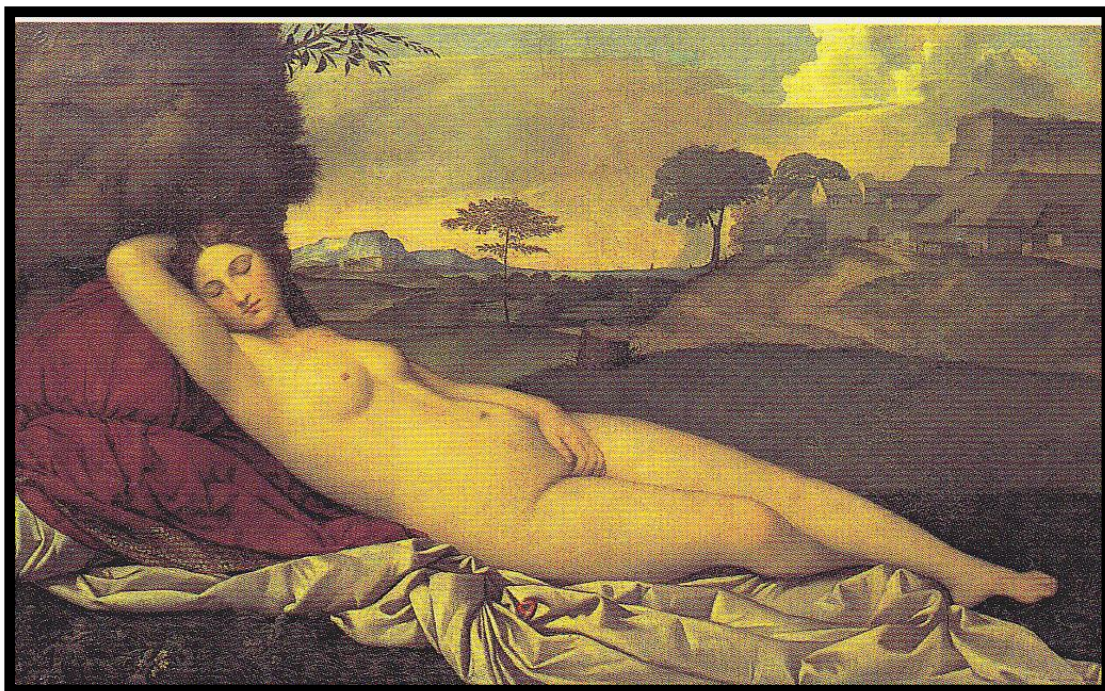


Abb. 48: Giorgione, Ruhende Venus, um 1508 – 10, Gemäldegalerie, Dresden.

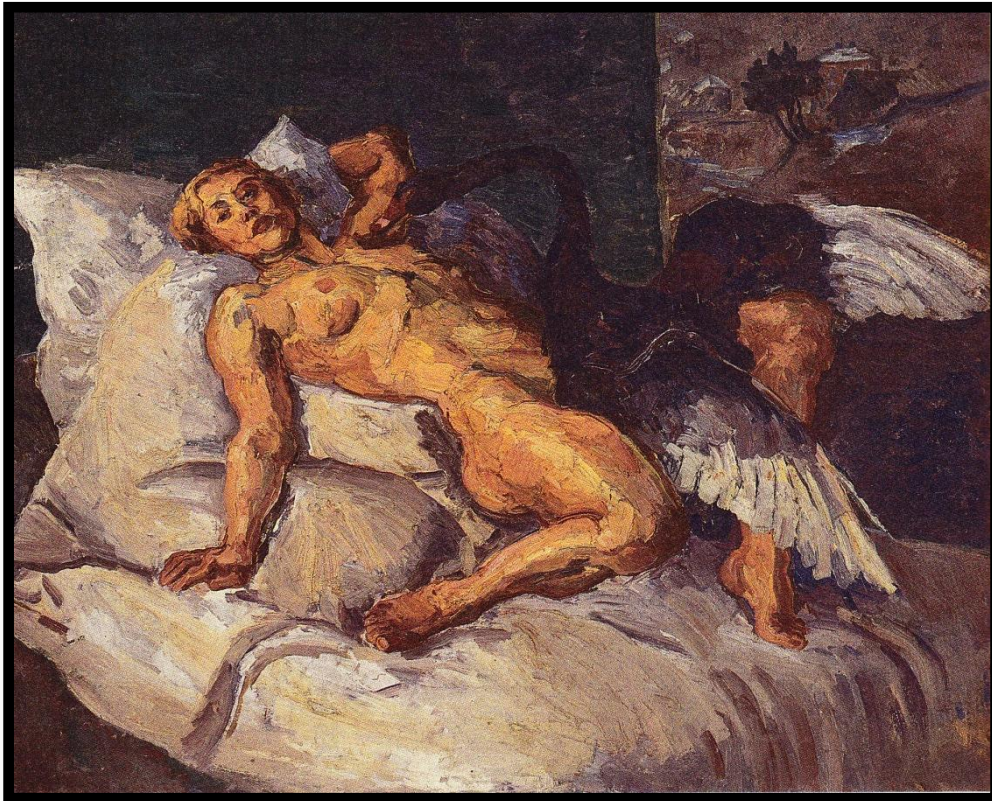


Abb. 49: Herbert Boeckl, Leda mit Schwan, 1934, Öl auf Leinwand, 144 X 181 cm, Privatbesitz.

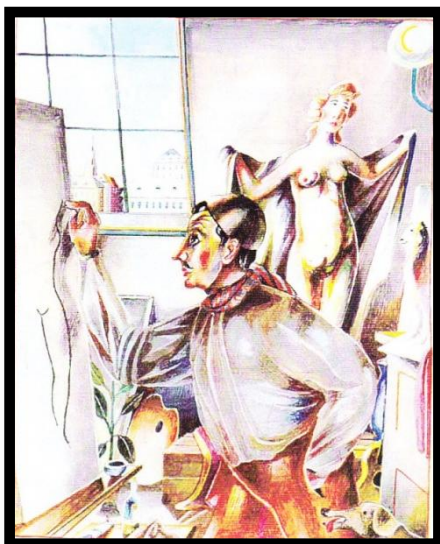


Abb. 50: A.P. Gütersloh, Selbstbildnis im Atelier, 1938.

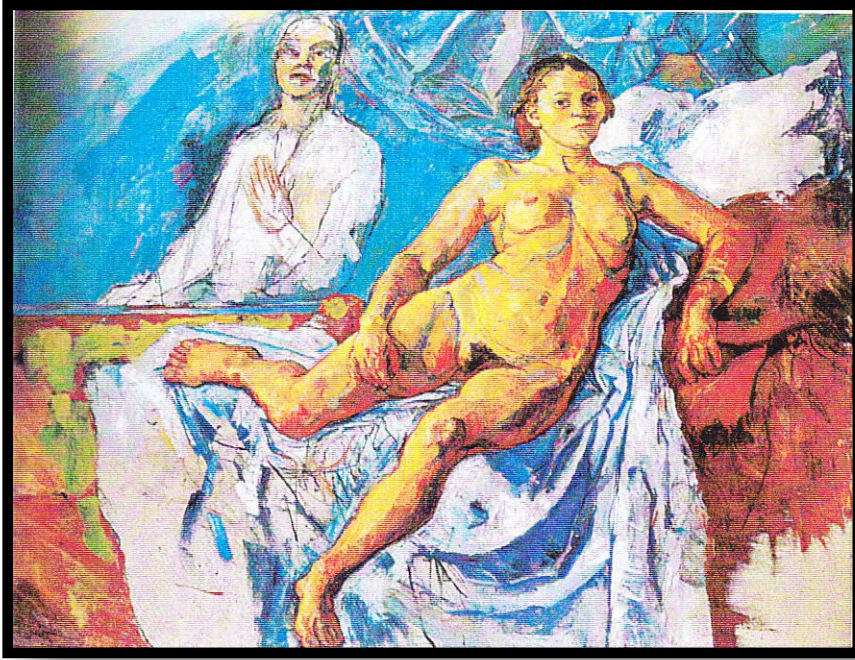


Abb. 51: Herbert Boeckl, Großer Akt mit Selbstporträt, 1932.



Abb. 52: Anton Mahringer, Akt im Wald, 1933, Öl auf Leinwand, 98,5 x 65,5 cm.

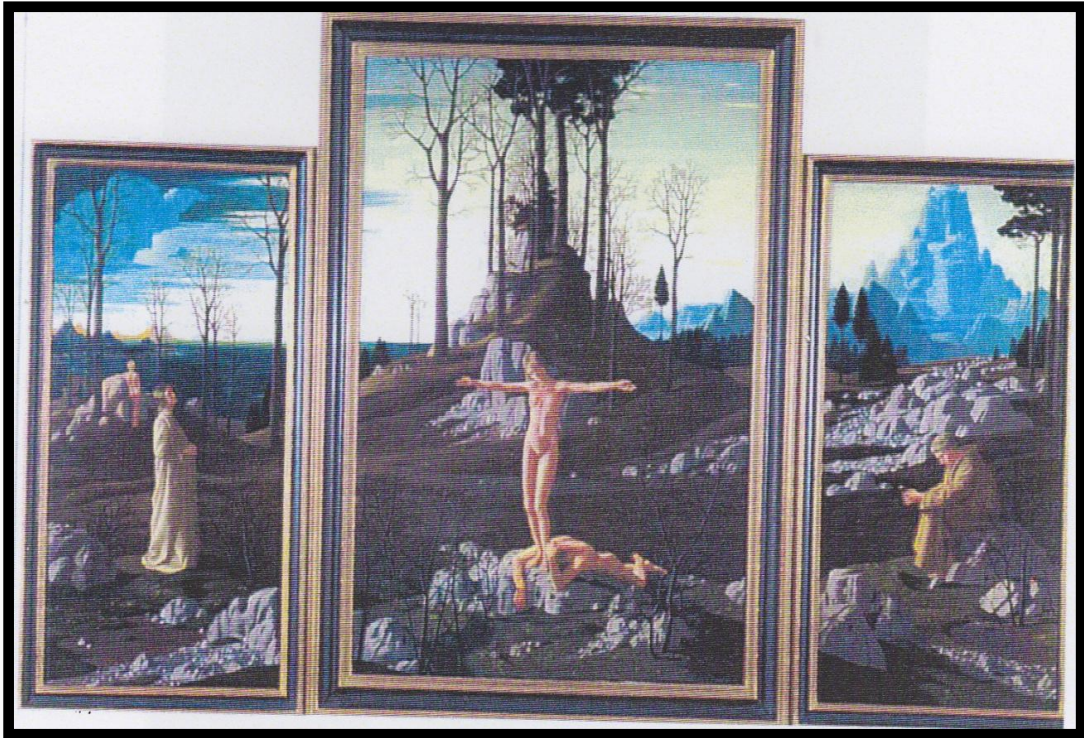


Abb. 53: Herbert v. Reyl-Hanisch, Triptychon, 1930.



Abb. 54: Fritz Fröhlich, Heimgang, 1937, Harz-Öl, 51 x 65 cm, Nordico-Museum der Stadt Linz.

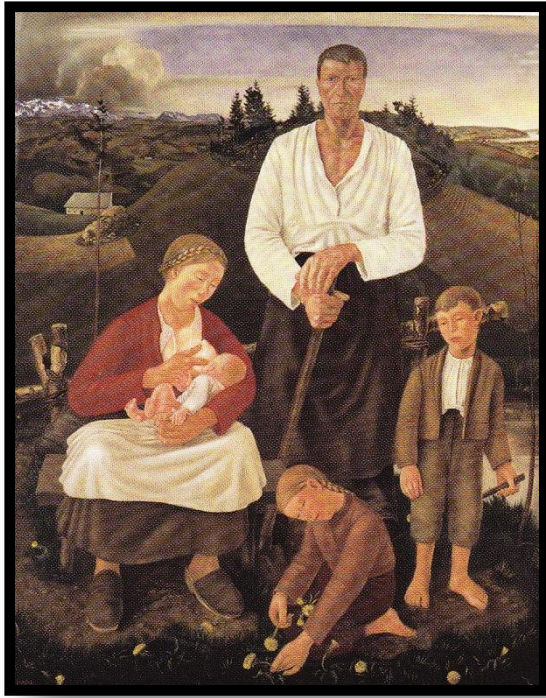


Abb. 55: Fritz Fröhlich, Oberösterreichische Bauernfamilie, 1936-1937, Öl auf Leinwand, 128,5 x 104 cm, Nordico-Museum der Stadt Linz..

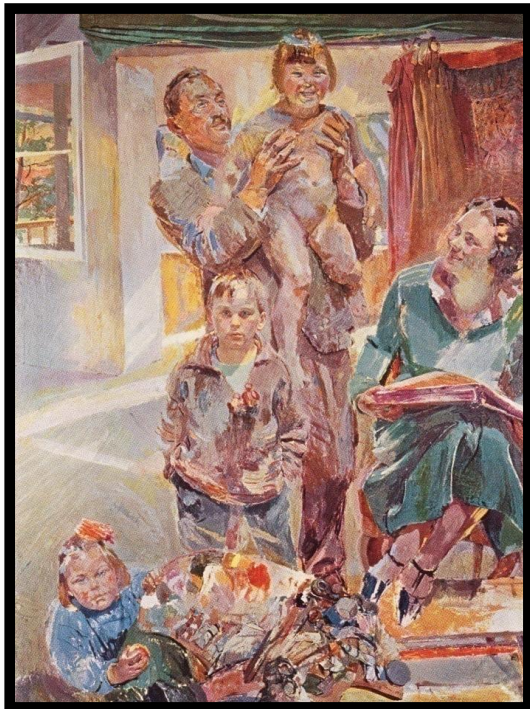


Abb. 56: Franz Wiegele, Familienbild Alfred Wiegele, 1932/33, Öl auf Leinwand, 216 x 150 cm, Privatbesitz.



Abb. 57: Franz Wiegele, Familienbild Hubert Isepp, 1927/28, Öl auf Leinwand, 180 x 100 cm, Österreichische Galerie, Belvedere, Wien.



Abb. 58: Jan van Eyck, Arnolfini-Hochzeit, 1434, Öl auf Holz, 81,8 x 59,7 cm, National Gallery, London.



Abb. 59: Franz Wiegele, Familienbild Mathias Zeinitzer, 1933/34, Öl auf Leinwand, 68 x 84 cm.

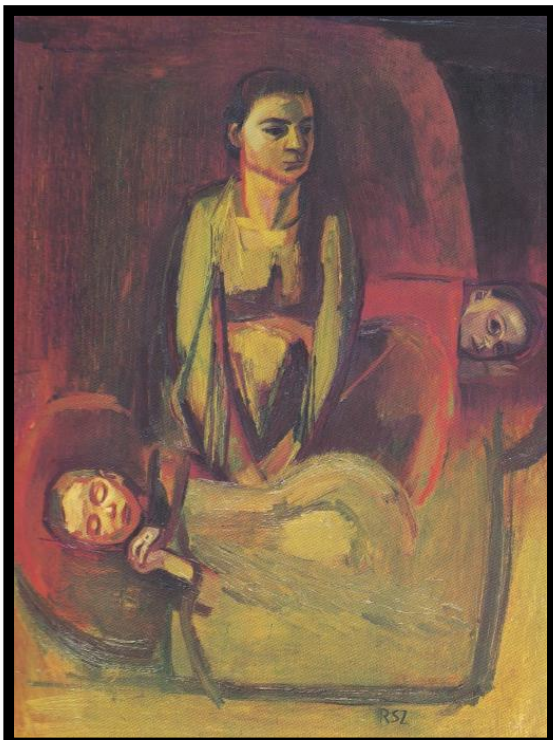


Abb. 60: Rudolf Szyszkowitz, Die Mutter, 1935, Öl auf Leinwand, 93,5 x 79,5 cm.



Abb. 61: Rudolf Szyszkowitz, Der Vater, 1933, Öl auf Leinwand, 73,5 x 77,7 cm.



Abb. 62: Rudolf Szyszkowitz, Kleine Weihnacht, 1935, Kaltnadel, Pl. 120 x 150 mm.

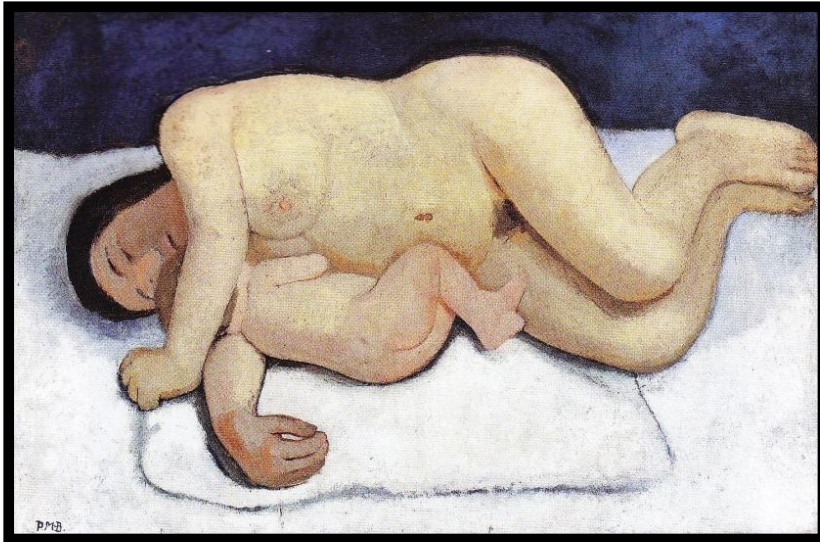


Abb. 63: Paula Modersohn-Becker, Mutter und Kind, 1906.



Abb. 64: Albin Stranig, Geborgenheit, um 1936, Holzschnitt, Pl. 30 x 22 cm.



Abb. 65: Albin Stranig, Hl. Familie, um 1936, Holz, Höhe 38 cm.

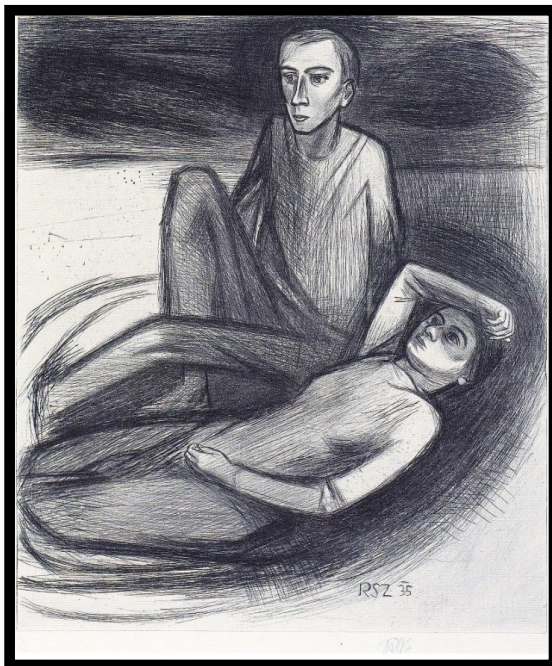


Abb. 66: Rudolf Szyszkowitz, Erhebung, um 1935, Kaltnadelradierung, Pl. 48,5 x 41,4 cm.



Abb. 67: Albin Stranig, Rastenden Paar, 1935, Aquarell auf Papier, 44 x 56,3 cm.

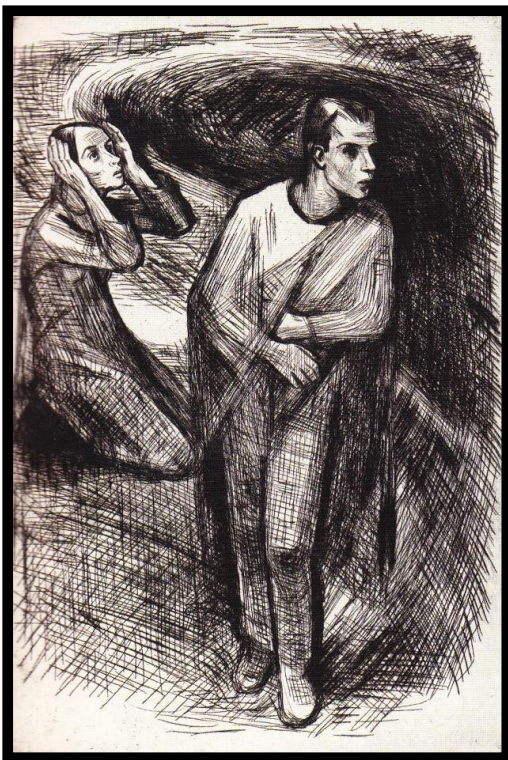


Abb. 68: Albin Stranig, Unheil, 1936, Kaltadelradierung, Pl. 28,5 x 19,2 cm.



Abb. 69: Albin Stranig, Erwartung, um 1936, Kaltnadelradierung, Pl. 17,2 x 15,2 cm.



Abb. 70: Alexander Silveri, Sitzendes Paar, um 1936, Holz, 46 x 32 x 24 cm.

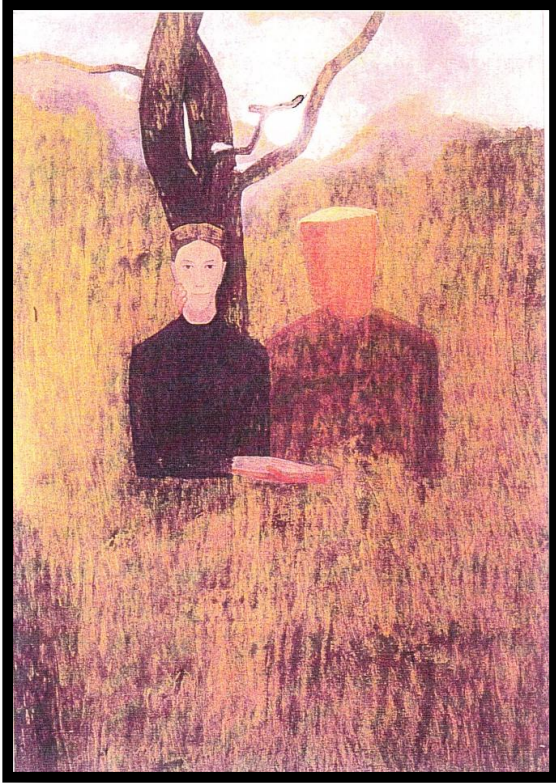


Abb. 71: Max Weiler, Natur (aus dem Hohen Lied I), 1933.

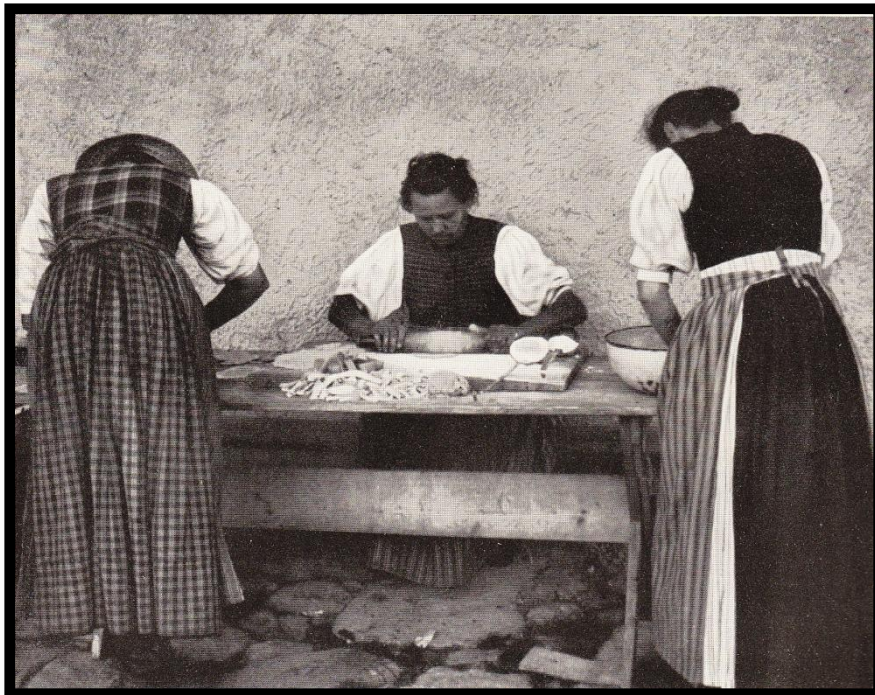


Abb. 72: Peter Paul Atzwanger, Ohne Titel, 1936.



Abb. 73: Peter Paul Atzwanger, Ohne Titel, 1936.



Abb. 74: Peter Paul Atzwanger, Ohne Titel, 1936.



Abb. 75: Georg Jung, Briefmarkenserie „Österreichische Volkstrachten“, 1934.

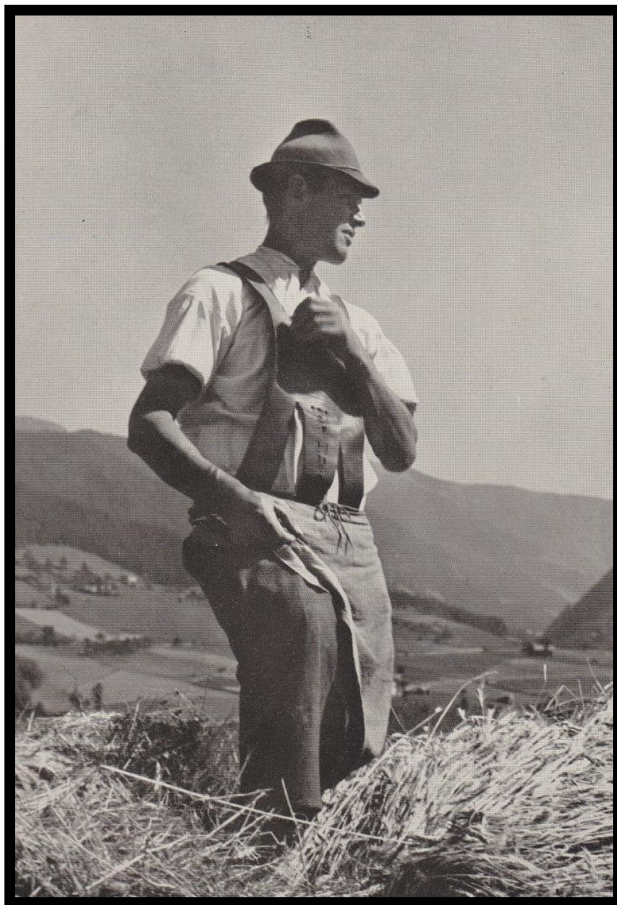


Abb. 76: Peterpaul Atzwanger, Ohne Titel, 1936.



Abb. 77: Peterpaul Atzwanger, Ohne Titel, 1936.



Abb. 78: Franz Wiegele, Gailtalerinnen, 1935, Öl auf Pergament, 73 x 87 cm, Österreichische Galerie, Belvedere, Wien.



Abb. 79: Modelle für Franz Wiegeles Gemälde „Gailtalerinnen“.

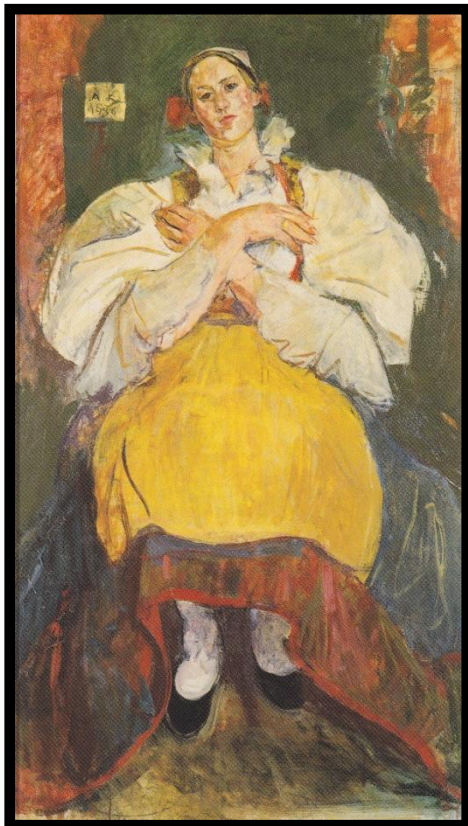


Abb. 80: Anton Kolig, Kuhländerin, 1936, Öl auf Leinwand, 127 x 73 cm, Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt.



Abb. 81: Damentrachtenweste im „Austria-Stil“, um 1933.



Abb. 82: Peterpaul Atzwanger, Ohne Titel, 1936.



Abb. 83: Josefine Baker, 1936, 285 x 125 cm.



Abb. 84: Greta Freist, Der Schrei, 1935, Zeichnung/Papier, 50 x 39cm, Rupertinum Salzburg.

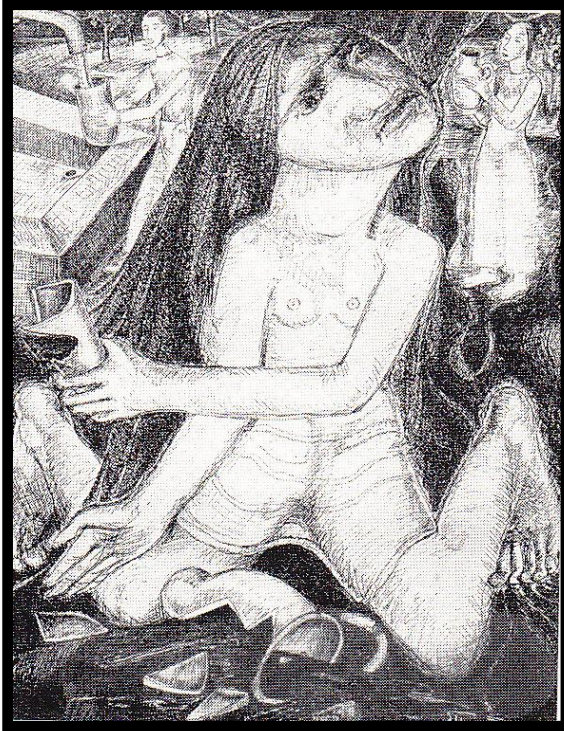


Abb. 85: Greta Freist, Die Reue, Zeichnung/Papier.



Abb. 86: Greta Freist, Schwebendes Liebespaar, 1936, Zeichnung/Papier.

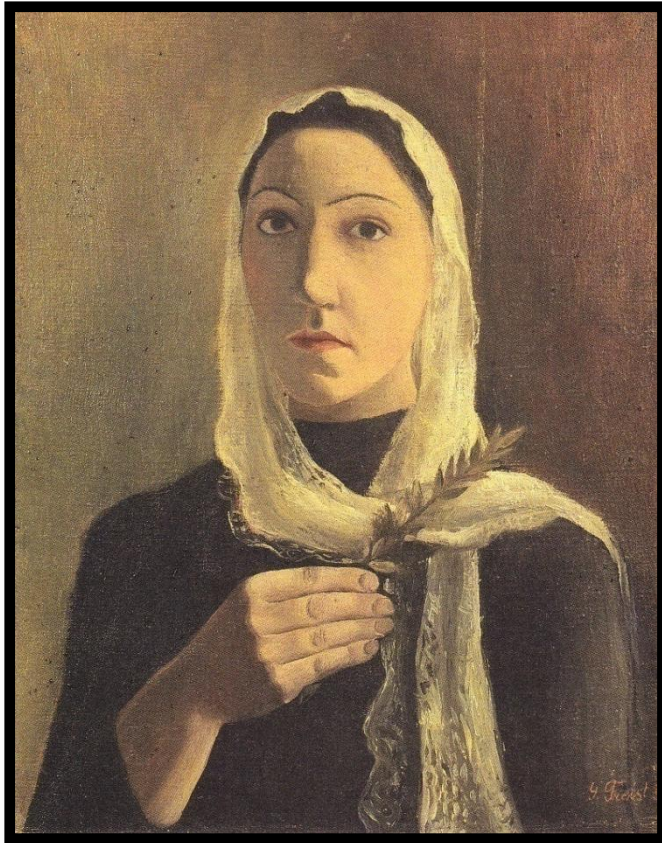


Abb. 87: Greta Freist, Selbstbildnis mit Zweig, 1937, Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm.

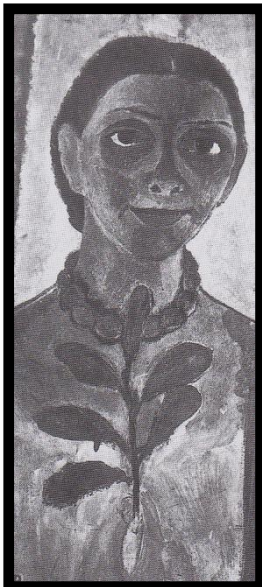


Abb. 88: Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis mit Kamelienzweig, 1907, Essen, Folkwang Museum.



Abb. 89: Greta Freist, La femme aux roses, 1937, Öl auf Leinwand, 56 x 48 cm.

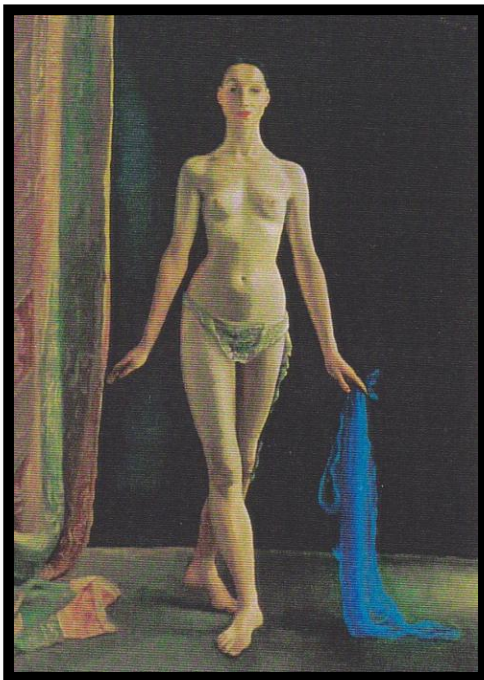


Abb. 90: Greta Freist, La danseuse, 1938, Öl auf Leinwand, 100 x 78 cm.

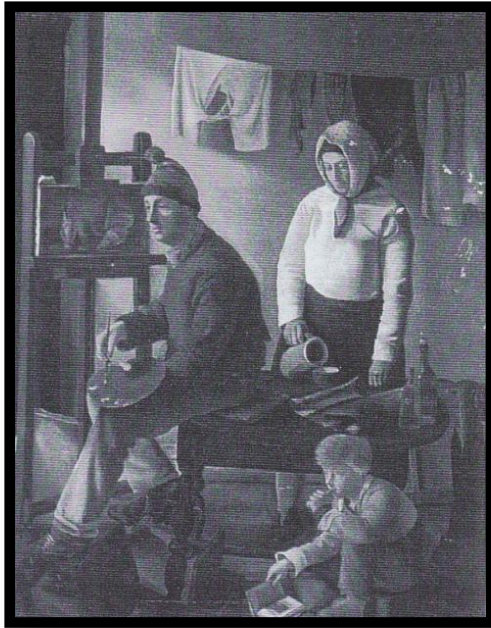


Abb. 91: Greta Freist, La famille d'un peintre, 1938, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm.

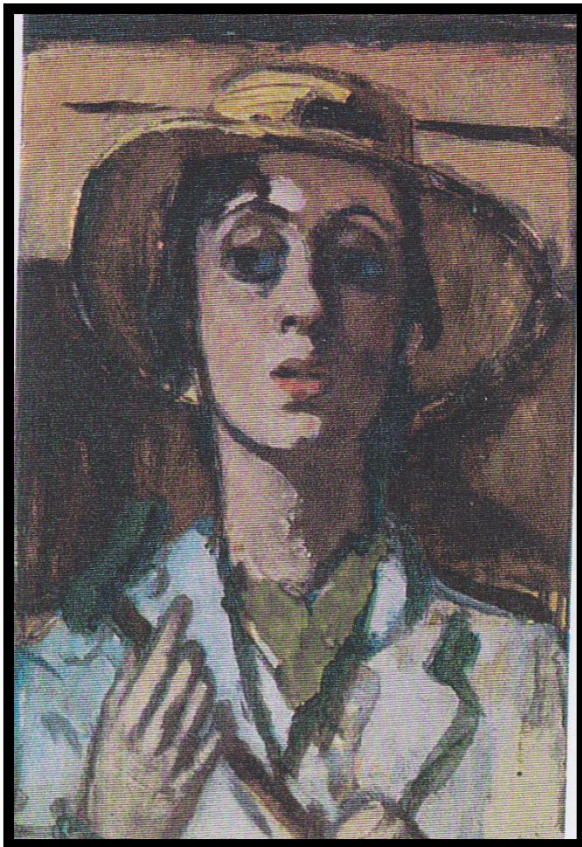


Abb. 92: Marie Louise v. Motesiczky, Selbstporträt mit Strohhut, 1937.

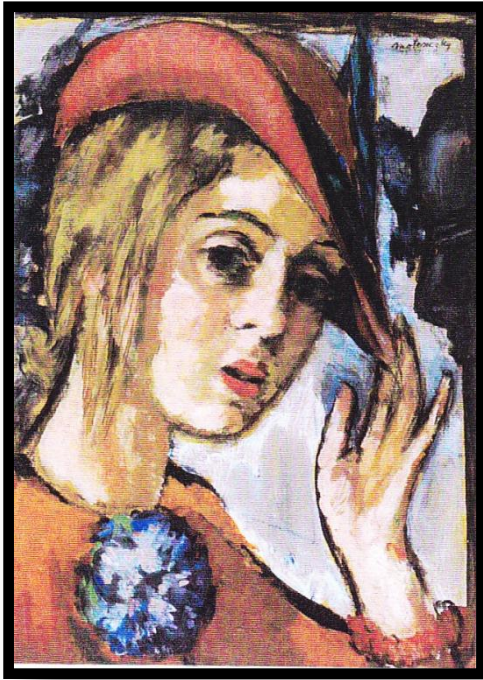


Abb. 93: Marie Louise v. Motesiczky, Selbstporträt mit rotem Hut, 1938.

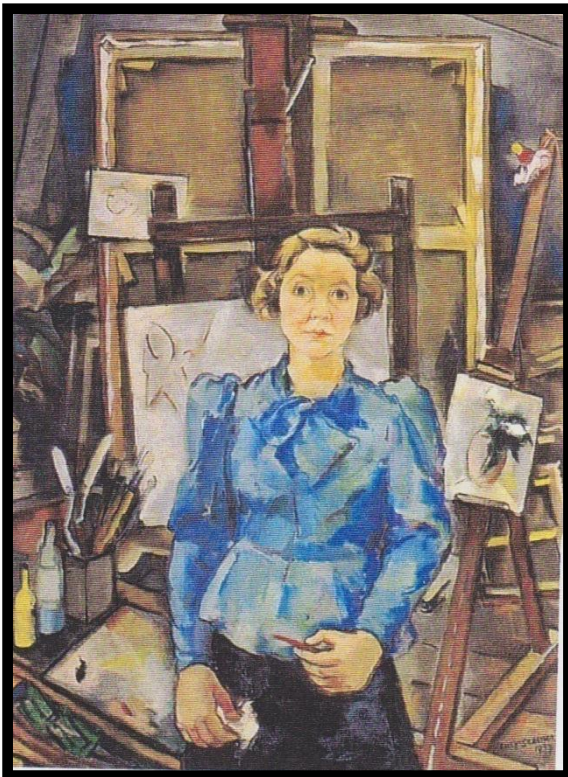


Abb. 94: Lilly Steiner, Selbstporträt, 1937, Wien, Österreichische Galerie.



Abb. 95: Louise Fraenkel-Hahn, Selbstporträt, um 1929.

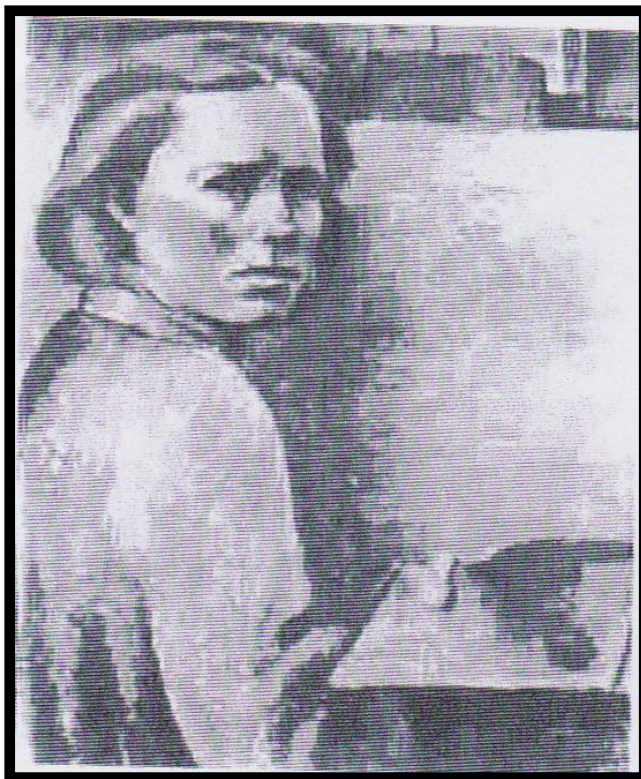


Abb. 96: Franziska Zach, Selbstporträt, o.J.

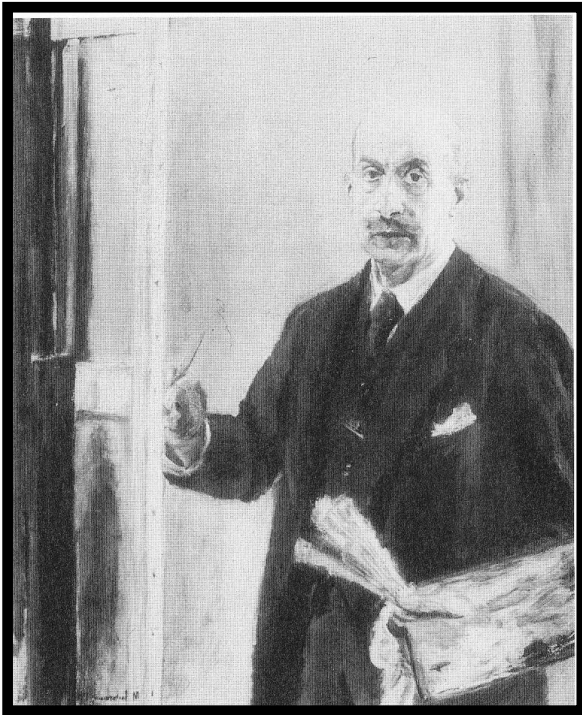


Abb. 97: Max Liebermann, Selbstbildnis an Staffelei, 1916, Bremen, Kunsthalle.

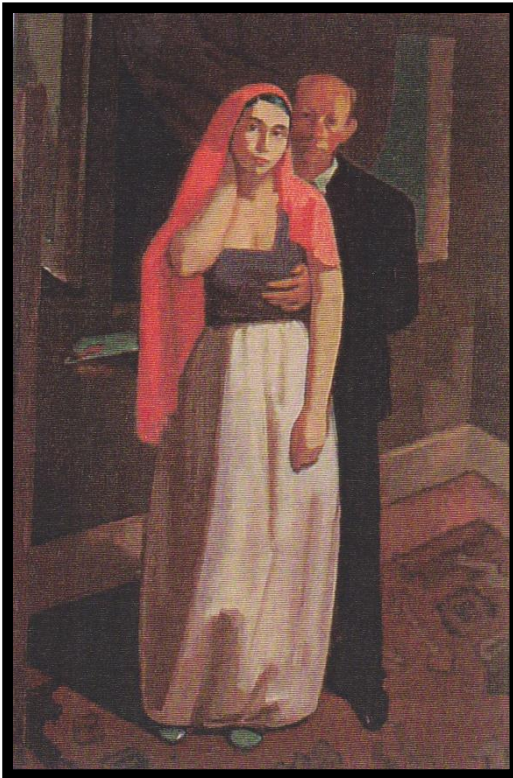


Abb. 98: Franz Lerch, Selbstbildnis mit Gattin, 1934.

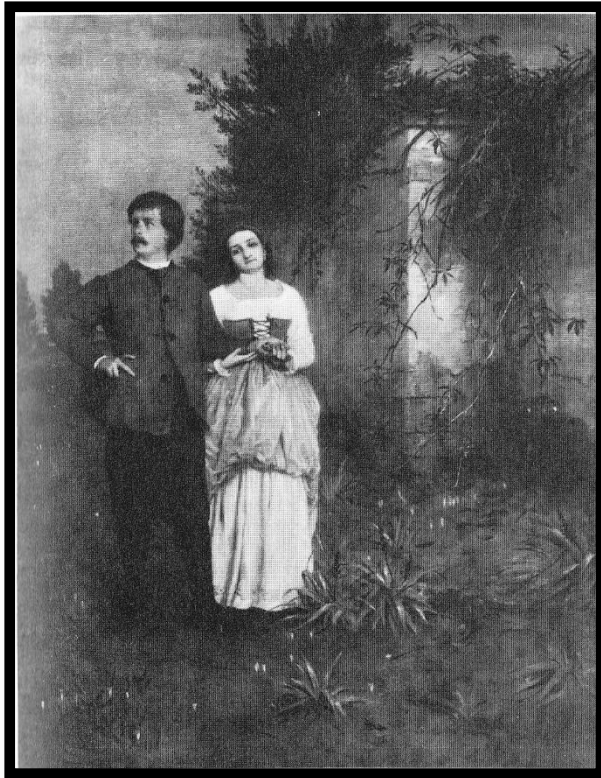


Abb. 99: Arnold Böcklin, Der Künstler und seine Frau, 1863-64.



Abb. 100: Elida Glanz Shampoo, 1935, 190 x 124 cm.



Abb. 101: Odol Mundpflege, 1935, 189,5 x 126 cm.

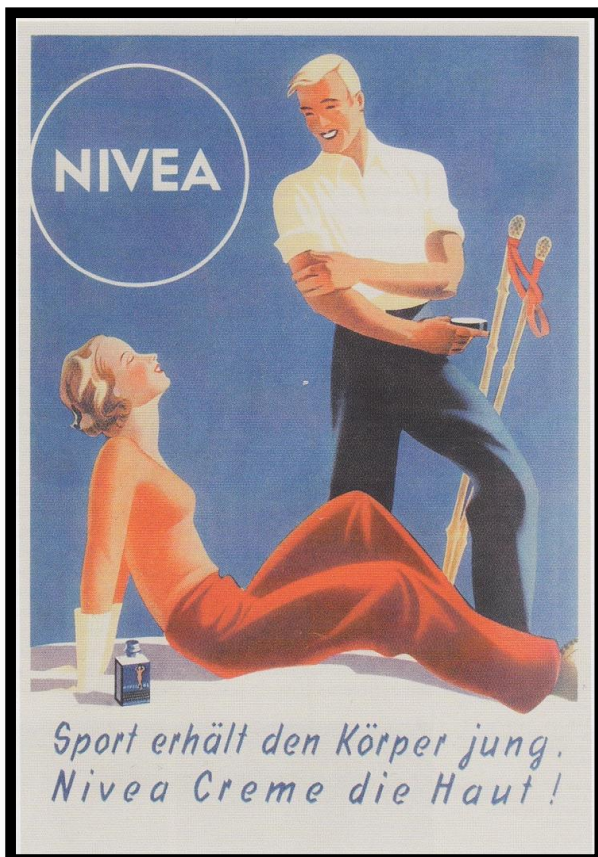


Abb. 102: Josef Binder, Nivea, 1935.



Abb. 103: Dr. Ernst Richters Frühstückskräutertee, 1935.



Abb. 104: Vöslauer Thermalbad, 1936, 180 x 125 cm.



Abb. 105: Stadionbad, 1934, 85 x 125 cm.



Abb. 106: Josef Binder, Winter in Österreich, 1931.

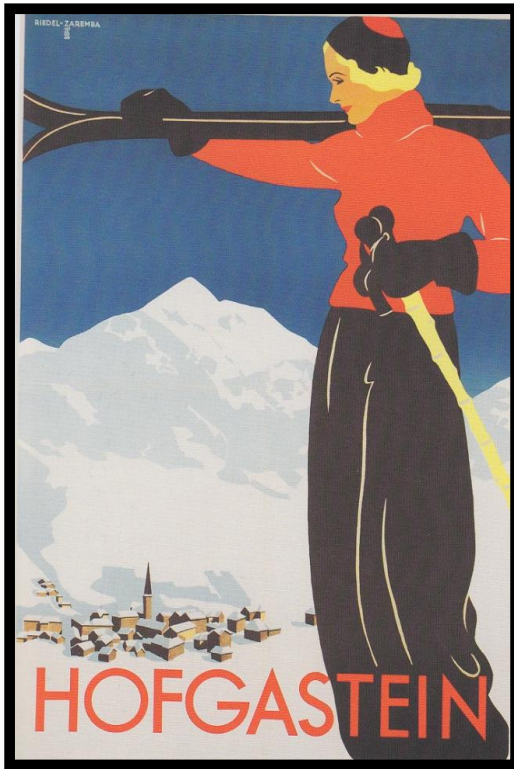


Abb. 107: Edith Riedel, Hofgastein, um 1936.



Abb. 108: Fritz Bernhard, Österreich, 1937.



Abb. 109: Erwin von Wunschheim, Skikurse Neues Leben, 1937.



Abb. 110: Lois Gaigg, Micky – Die praktische Cremedose, 1935.

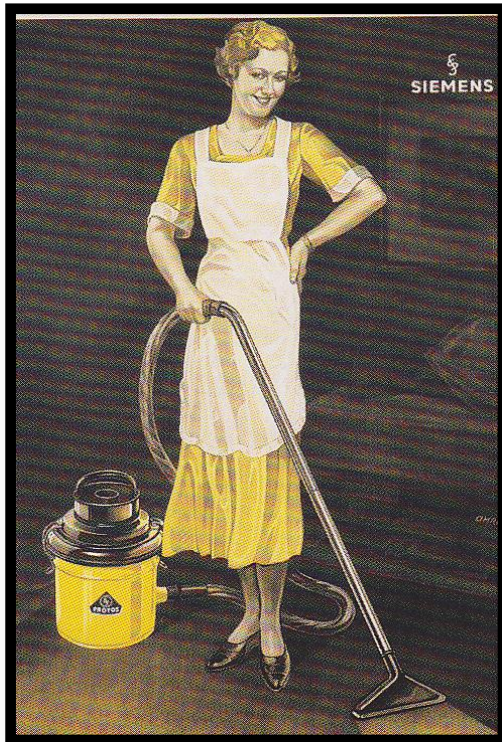


Abb. 111: Siemensstaubsauger, 1935.



Abb. 112: Kathreiner Malzkaffee, 1936, 34 x 37 cm.



Abb. 113: Biomalz, 1934.



Abb. 114: „High-Life“ Super-filter Zigaretten Hülsen, 1935, 189 x 126 cm.



Abb. 115: Lois Gaigg, Persil, 1938, 126 c 95 cm.



Abb. 116: Otto Richard Götz, Verletzter Arbeiter, 1935, Öl auf Leinwand, 90 x 105 cm.

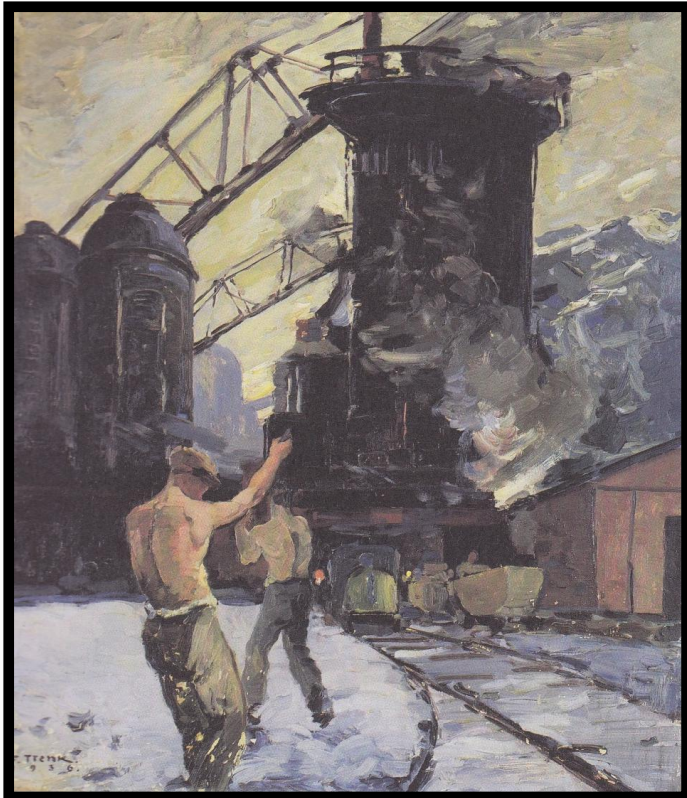


Abb. 117: Franz Trenk, Hochofen in Eisenerz, 1936, Öl auf Leinwand, 92,3 x 81 cm.

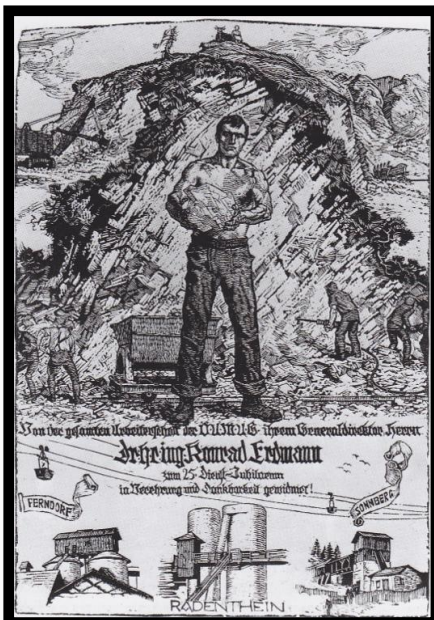


Abb. 118: Switbert Lobisser, Holzschritt anlässlich des 25jährigen Dienstjubiläums von Dr. h.c. Ing. Konrad Erdmann, 1935.

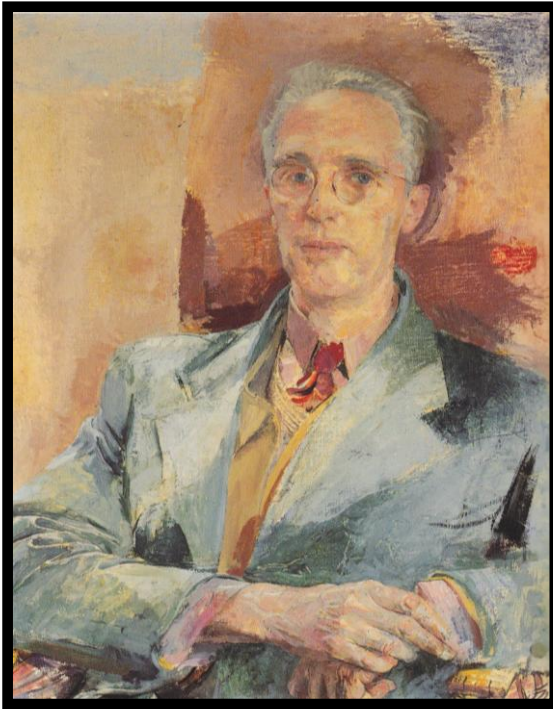


Abb. 119: Franz Wiegele, Primarius Dr. Adolf Purtscher, 1944, Öl auf Leinwand, 75 x 60 cm, Privatbesitz.

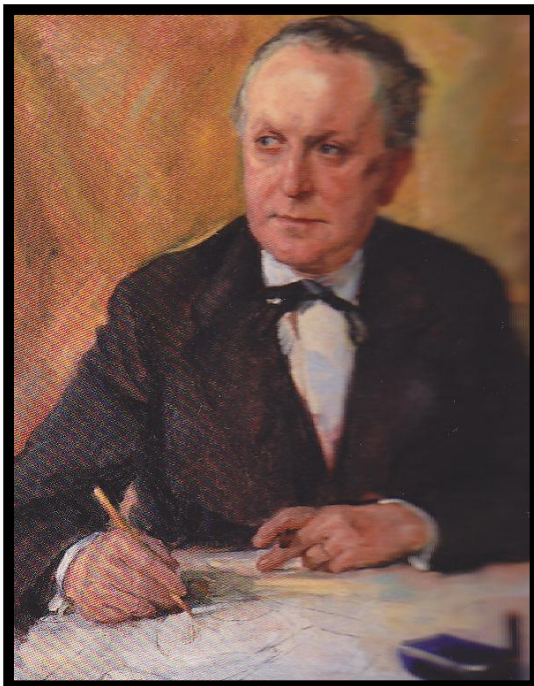


Abb. 120: Wilhelm Viktor Krausz, Porträt Clemens Holzmeister, um 1936, Öl auf Leinwand, 87,5 x 71,5 cm, Wien Museum.

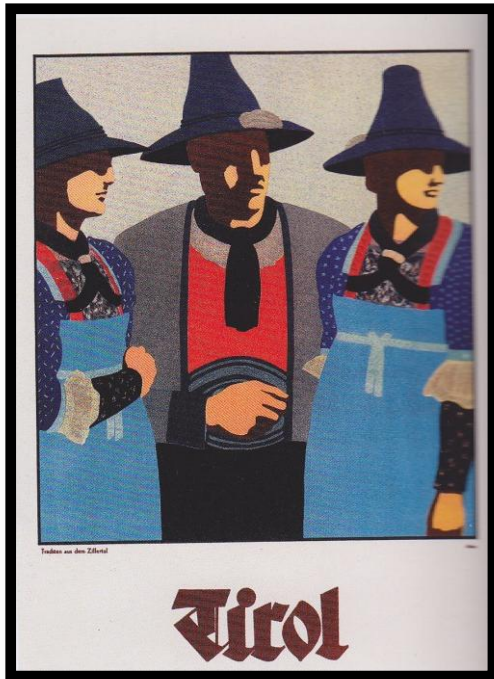


Abb. 121: Plakat „Tirol“, 1935, 49,5 x 33 cm.



Abb. 122: Wilhelm Kaufmann, Erbhofkunde für das Altjudengut in Piesendorf (Pinzgau), 29. Juni, 1934, Farbiger Kunstdruck, 68 x 54 cm, Salzburger Landesarchiv.



Abb. 123: Plakat (Fragment) „Wer Österreich liebt und schützen will...“, 1933, 124 x 64 cm.

Abstract

Das Wahlrecht und die schwere Zeit des Ersten Weltkriegs unterstützte die Emanzipationsbewegung der Frau, doch der Austrofaschismus änderte alles. Bilder, oder überhaupt die Kunst, spiegeln die Gesellschaft wieder. Sie zeigen gewisse Aspekte auf die in keinem Geschichtsbuch zu finden sind.

Der Wettbewerb um das schönste österreichische Frauenporträt zeigt die Tendenz der Weiblichkeitsdarstellungen, die in der Zeit des Austrofaschismus noch intensiviert wird.

Das Ideal war die „Dame der Gesellschaft“ die in klassischer Pose mit nüchternem Blick aus dem Bild sieht. Es gibt kaum Anzeichen auf Individualität, nur florale Attribute oder Tiere weisen noch zusätzlich auf die Weiblichkeit hin.

In den Aktdarstellungen zeigt sich das Verhältnis angezogener Mann- nackte Frau. Außerdem geht auch um die Darstellung des schönen, vollkommenen Körpers.

Der Wunsch nach erotischen Fotografien wird in der Zeit des Ständestaats zwar bedient, doch die weiblichen Modelle entsprechen nicht dem keuschen Ideal der Frau.

In den Familiendarstellungen zeigt sich die strenge, unverrückbare Hierarchie. Der Mann galt als Familienoberhaupt, was sich auch an den Titeln der Bilder zeigt.

Künstlerinnen setzten sich mit der schwierigen Situation der Frauen auseinander, doch durch ihre schwache Position am Kunstmarkt wurde ihnen nicht die Aufmerksamkeit geschenkt, die sie verdienten.

Schließlich bedient sich auch die Werbung am „neuen“ traditionelleren Bild der Frau, um den Großteil der Bevölkerung anzusprechen.

Anhand von Bildern soll gezeigt werden, wie stark sich das austrofaschistische Ideal der Frau in den Kunstwerken durchsetzte.

Lebenslauf

Leonara Skala

geboren am: 24.08.1984

Schulausbildung

1991 – 1995	Volksschule Mühlgasse in Baden
1995 – 1997	Bundesrealgymnasium Frauengasse in Baden
1997 – 2001	Rudolf – Steiner Waldorfschule (Privatschule mit Öffentlichkeitsrecht) in Schönau
2001 – 2004	Bundesoberstufenrealgymnasium Anton – Kriegergasse in Wien
Juni 2004	Reifeprüfung

Studium

Seit 2004	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
	Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien Studienschwerpunkt: Public Relations

Weiterbildung

2/2010	Winterakademie für Kulturmanagement am Institut für Kulturkonzepte: Projektmanagement und Finanzierung
3/2010	Seminar „PR im Kulturbereich“ am Institut für Kulturkonzepte

Praktika

7/2001	Karl Schubert Haus, Mariensee
7/2002	Kulturamt der Stadtgemeinde Baden
9/2007 – 12/2007	Galerie Michitsch, Wien
9/2008 – 12/2008	MAK, Presse- und PR – Abteilung

Sprachen

Englisch, Französisch

IT – Kenntnisse

Internet, Präsentationsprogramme (Power Point), Tabellenkalkulation (Excel), Textverarbeitung (Word), Windows

Interessen

Kunst, Literatur, Musik, Sport, Reisen, fremde Kulturen

Ehrenamtliches Engagement

2001 – 2004	Peers – Projekt Anton – Kriegergasse Aufgabe: <ul style="list-style-type: none">- Erarbeiten von konkreten Alternativen zu problematischen Verhalten einzelner SchülerInnen oder von Lösungsansätzen bei Klassenproblemen durch Klasseneinsätze oder Einzelgesprächen
-------------	---