

Betty Kurth

Annäherung an eine Biographie

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades gemäß Curriculum

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien

am Institut für Kulturwissenschaften

bei Univ. Prof. Ernst Strouhal

vorgelegt von BA Vivian Zech

Wien, Januar 2024

Inhalt

0	Abstract	S. 3
1	Vorwort	S. 4
1.1	Steckbrief Betty Kurth	S. 6
2	Vier lebensgeschichtliche Einblicke	S. 9
2.1	Vera. Ein Kapitel der Wiener Frauenrechtsbewegung um 1900	S. 11
2.2	Über die Beziehung von Kunst, Wissenschaft und Politik. Vom Konzept nationaler Kulturidentität zur <i>Wiener Schule</i> der Kunstgeschichte in der Ersten Republik	S. 36
2.3	Verwobene Geschichte(n). Mittelalterliche Tapiserie als Sammlungsobjekt und kulturwissenschaftliche Forschung	S. 61
2.4	Zwei Frauen schreiben über den Atlantik. Die Korrespondenz Gertrud und Betty Kurth 1939-1948	S. 84
3	Abbildungsnachweise	S. 95
4	Literaturverzeichnis/ Quellenangaben	S. 96
	Dank	S. 101
	Erklärung	S. 102

Abstract

DE

Die vorliegende Arbeit widmet sich der österreichisch-britischen Kunsthistorikerin Dr. Betty Kurth aus einer feministisch motivierten, makroskopisch-historiographischen Perspektive. Zur Diskussion wird die Frage gestellt, mit welchen Mitteln und Zugängen weibliche Biographie zeitgemäß in kulturwissenschaftliche Untersuchungen eingebunden werden kann, ohne die biographierte Person zur Utermalung einschlägiger Erkenntnisinteressen zu benutzen, zu monumentalisieren und/oder zu verklären. Vier Essays beleuchten den Kontext der sozialen, politischen, kulturellen und ökonomischen Umgebungen, in welchen sich Betty Kurth während ihrer Lebenszeit 1878 - 1948 bewegt. Die Kapitel führen durch die Österreichisch-Ungarische Monarchie, durch die in Wien situierten Frauenrechtsbewegungen im ausklingenden 19. Jahrhundert und die Anfänge der Kunstwissenschaft, bis hin zur kunsthistorischen Volksbildung in der als *Rotes Wien* benannten politischen Periode der Zwischenkriegszeit. Über die Objektbiographie einer mittelalterlichen Tapisserie sowie der ab 1939 verfassten Korrespondenz zwischen Betty (London) und ihrer Tochter, Gertrud Maria Kurth (New York), wird auf globale Bewegungen verfolgter und flüchtender Europäer*innen seit der Machtergreifung der nationalsozialistischen Partei Adolf Hitlers geblickt.

EN

The present work is dedicated to the Austrian-British art historian Dr. Betty Kurth from a feminist-motivated, macroscopic-historiographical perspective. For discussion, the question is posed as to which means and approaches can be used to integrate female biography into cultural studies in a contemporary manner, without using the biographed person to underscore relevant epistemological interests, monumentalizing and/or transfiguring her. Four essays illuminate the context of the social, political, cultural, and economic environments in which Betty Kurth moved during her lifetime 1878 - 1948. The chapters guide through the Austro-Hungarian Monarchy, the women's rights movements in Vienna in the fading 19th century, and the beginnings of arthistorical studies as a scientific discipline, right up to national education based on art history during the political interwar-period of so called *Rotes Wien*. Through the object biography of a medieval tapestry as well as the correspondence between Betty (London) and her daughter Gertrud Maria Kurth (New York), the thesis takes a look at the global movements of persecuted and fleeing Europeans since Adolf Hitler's National Socialist party gained power.

Vorwort

Biographieforschung ist ein sensibles und komplexes Arbeitsfeld innerhalb der Kultur- und Geschichtswissenschaften. Im Gegensatz zu einer kunsthistorischen Bildanalyse steht hinter der Analyse einer Biographie zur exemplarischen Veranschaulichung größerer soziohistorischer, kultureller, ökonomischer und/oder politischer Zusammenhänge eine Person, ein Mensch der*/dem* Recht bzw. Unrecht getan werden kann, durch Verallgemeinerung, Vereinfachungen und Festschreibungen anhand von Schlagworten zum Beispiel. Auch das Hervorheben und Ausstellen 'außergewöhnlicher Besonderheiten' können das Bild von einem Menschen verklären, monumentalisieren, moralisieren.

Eine Funktion der Biographieschreibung innerhalb der Kulturwissenschaften sollte darin bestehen, „Geschichte durch ausgewählte Beispiele verstehbar und anschaulich zu machen“.¹ Daran anschließend sollte der Vermittlung der ausgewählten Beispiele besondere Aufmerksamkeit entgegengebracht werden. Denn über die Art und Weise des Beschreibens können Vergangenheit und Gegenwart miteinander verbunden werden oder aber die erzählte Geschichte bleibt Teil einer längst vergangenen Zeit. Dementsprechend gilt es nicht nur, Geschichte „verstehbar und anschaulich zu machen“, sondern zusätzlich eine Brücke zwischen dem Erkenntnisgewinn aus historischer Forschung und gegenwärtigem Denken und Handeln herstellen zu können. In Anbetracht aktueller weltpolitischer Entwicklungen wird es sogar zu einer dringlichen Notwendigkeit, aus Holocaust- und Emigrationsforschung erlangte Erkenntnisse zu aktualisieren und anzuwenden.

Seit Herbst 2018 beschäftigt mich aus unterschiedlichen Gründen und auf unterschiedliche Weise die Wiener Kunsthistorikerin Betty Kurth, die zwischen 1878 und 1948 gelebt hat. Über eine Lehrveranstaltung am kunsthistorischen Institut der Universität Wien bin ich mit ihr in Kontakt gekommen.² Es ist ein Kontakt, der mehr und mehr in die Tiefe einer Persönlichkeit hineingreift

1 Anja Tippner/Christopher F. Laferl (Hrsg., 2016). *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*, Reclam : Ditzingen, S. 9-41, Zitat S. 13.

2 UE *Frauen, Kunst und Gesellschaft im Wien der Zwischenkriegszeit*, WiSe 2018/19, Leitung: Elana Shapira. Betty Kurth, Kunsthistorikerin, wurde in der Übung als eine von vielen Frauen der Wiener Gesellschaft, die ihre Umgebung besonders in der Zwischenkriegszeit mitgestaltet haben, gegenwärtig aber wenig bekannt und erforscht sind, zur Untersuchung angeboten. An dieser Stelle möchte ich Elana Shapira sehr herzlich für den fortwährenden produktiven Dialog und ihre Unterstützung danken. Durch ihre Vermittlung konnte ich Auszüge meiner Forschung im November 2019 auf der Konferenz *Innovation & Acculturation: The Émigré Art Historians and Britain* an der *Queen Mary University* in London vorstellen und mit Fragen zu Biographieforschung und Historiographie auf dem Internationalen Workshop *Rediscovering Ella Briggs* im Juni 2022 im Architekturzentrum Wien Stellung nehmen. Die Veröffentlichung der daraus hervorgehenden Publikation ist für 2025 geplant: Despina Stratigakos/Elana Shapira (Hrsg.). *Ella Briggs: The Life and Work of an Unconventional Architect and the Global Quest to Find Her*.

und doch niemals innig werden wird, der an Hinterlassenschaften eines 70jährigen Lebens gebunden ist, sich zeitgleich zwischen einer scheinbar intimen Nähe bei der Durchsicht von Tagebuchaufzeichnungen und Korrespondenzen und der Distanz zu einer verstorbenen Unbekannten bewegt.

Welche Möglichkeiten kann es geben, eine Biographie rücksichtsvoll mit kulturwissenschaftlicher Forschung zu verbinden?

Ich möchte unter Berücksichtigung dieser Frage eine feministisch motivierte, kulturwissenschaftlich fundierte Biographieschreibung versuchen, ohne Betty Kurth zu einer Protagonistin meiner Perspektiven zu verklären, ohne sie in kategorische Narrative der Frauenforschung und/oder jüdischer Vertriebenengeschichte des 19./20. Jh.s einzugliedern. Es ist ein Versuch, in Unschärfe ein Menschenleben zu erfassen, einen Blick auf Wirkung, Einflüsse, Paradoxien und Diversität des Individuums in ihren Lebens-Zeit-Raum-Umgebungen zu erhalten, eine limitierte Festschreibung durch mikroskopische Ausschnitthaftigkeit zu umgehen.

Erkenntnisgewinn und seine Ausdeutung stehen immer in Verbindung mit gestellten Fragen und sind somit an Gegenwart und Realität derjenigen gebunden, die die Fragen stellen. Dadurch bleibt 'Wissen' vermeintlich, wandelbar und ist niemals absolut. Meine Annäherung an Betty Kurths Biographie ist gleichzeitig eine Annäherung an die Frage, mit welchem Anspruch kulturwissenschaftliche Forschung operiert und die Unabgeschlossenheit von Wissensgenerierung vermittelt werden kann. In beiden Fällen scheint mir der Essay ein geeignetes Format, um den Spagat zwischen faktenbasierter Forschung und dem Erzählen von Geschichte miteinander zu vereinen.

Den Einbezug gendersensibler Schriftsprache habe ich meinem Interesse an Vermittlungsstrategien zwischen Vergangenem und der Gegenwart angepasst. Da in dieser Arbeit historische Gesellschaften untersucht werden, scheint mir eine ganzheitliche Aktualisierung an gegenwärtige Standards im inklusiven Beschreiben von Gender-Identitäten aus dem Grund nicht sinnvoll, als dass die Realität der einbezogenen Personen die Diversität geschlechtlicher Identitäten nicht so gekannt/gelebt hat, wie es jetzt (möglich) ist. Mit der spezifischen Wahl m*/w*[-er] Formen bei der Beschreibung bestimmter, aber unbekannter Personengruppen (z.B. Feminist*innen und Künstler* um 1900) wird angedeutet, dass diese sich in ihrem historischen Zeitraum aus mehrheitlich als männlich oder als weiblich gelesenen Personen zusammensetzen.

Wien, Januar 2024

Vivian Zech

Steckbrief Betty Kurth

Die mir bekannten Informationen zu Betty Kurth setzen sich aus Nachrufen,³ sieben lexikalischen Einträgen (zwischen 1935 und 2016 entstanden),⁴ einem Beitrag in der Emigrationsforschung Österreichischer Hochschullehrer von 2001,⁵ feministisch motivierten, kulturwissenschaftlichen Untersuchungen seit 1987⁶ und einem kunsthistorischen Aufsatz zu Leben und Werk Kurths als Expertin für mittelalterliche Tapisserie und Textilkunst von 2009⁷ zusammen.

- 3 Hilde Kurz. *Obituary Betty Kurth*, in: *The Burlington Magazine*, No. 550, Januar 1949, S. 23./Redaktion [= Otto Demus]. *Betty Kurth †*, in: *Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege*, Band 2, 1948, S. 192.
- 4 *Kurth, Betty*, in: *Kürschners Deutscher Gelehrten Kalender*, Walter de Gruyter & Co : Berlin/Leipzig 1935, Sp. 762./Selma Krasa-Florian (1968). *Kurth, Betty*, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.). *Österreichisches Biographisches Lexikon: 1815-1950*, Bd. 4, S. 365, Sp. li., 2. unv. Aufl. 1993, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften : Wien 1957-x./*Kurth, Betty*, in: *Arbeitsgemeinschaft Biographisches Lexikon der Österreichischen Frau* [Forschungsprojekt des Institutes für Zeitgeschichte der Universität Wien], Bd. 3 K-N, Wien 1984./*Kurth, Betty*, in: Ulrike Wendeland (Hrsg., 1999). *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler. A – Z*, Bd. 1 A-L, Saur : München, S. 394./*Kurth, Betty*, in: Herbert Strauss/Werner Röder et al. (Hrsg.), *International Biographical Dictionary of Central European Emigres 1933-1945* [erweiterte Auflage 1999, Sponsored by Research Foundation for Jewish Immigration, Inc., New York and Institut für Zeitgeschichte, Vienna], Saur : München./Karin Gludovatz (2002). *Kurth, Bettina (Betty)*, in: Brigitta Keintzel/Ilse Korotin (Hrsg.). *Wissenschaftlerinnen in und aus Österreich: Leben – Werk – Wirken*, Böhlau Verlag : Wien, S. 421–425./*Kurth Betty*, in: Ilse Korotin (Hrsg., 2016). *biografiA. Lexikon österreichischer Frauen*, Bd. 2 I–O, Böhlau Verlag : Wien/Köln/Weimar, S. 1964-1965.
- 5 Johannes Feichtinger (2001). *Wissenschaft zwischen den Kulturen. Österreichische Hochschullehrer in der Emigration 1933-1945* [Campus Forschung Bd. 816], Campus Verlag : Frankfurt am Main, S. 366, 369, 385/386, 408, 410-412, 420.
- 6 Sigrid Schmid-Bortenschlager (1987). *Der Fall „Vera“*. *Diskurstheoretische Überlegungen zu einem Literaturskandal aus dem Wien von 1902*, in: Christa Gürtler et al. (Hrsg.). *Frauenbilder – Frauenrollen – Frauenforschung. Dokumentation der Ringvorlesung an der Universität Salzburg im WS 1986/87*, in: *Veröffentlichungen des Historischen Instituts der Universität Salzburg*, Bd. 17, Greyer-Editio : Wien/Salzburg, S. 63-77./Sigrid Schmid-Bortenschlager (1989). *Vera – Ein Literaturskandal aus dem Wien der Jahrhundertwende*, in: Irmgard Roebeling (Hrsg.). *Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende*, in: Annette Kuhn/Valentine Rothe (Hrsg.). *Frauen in Geschichte und Gesellschaft*, Bd. 14, Centaurus-Verlagsgesellschaft : Pfaffenweiler, S. 199-215./Alexandra Millner (2006). *Wenn Sex zur Sprache kommt. Ein repräsentativer Schlagabtausch zwischen Vera und Verus*, in: Waltraud Heindl-Langer/Edit Király/Alexandra Millner (Hrsg.). *Frauenbilder, feministische Praxis und nationales Bewusstsein in Österreich-Ungarn 1867 – 1918* [Kultur - Herrschaft - Differenz Bd. 8], Francke : Tübingen/Basel, S. 87-118./Carola Frances Darwin (2009). *The "I" of the Other: Opera and gender in Vienna 1900-1918*, unpubl. Diss.: Department of Music, Univ. of Sheffield./Beate Brunow (2011). *Dramatic Inquiries: Encountering Discourses on Women Artist's Creative Conflicts*, Diss., College of Liberal Arts, Pennsylvania State University, S. 135-137./Daniela Sandner (2019). *Hygienische Reformliteratur, Prosatexte und Ego-Dokumente im Wilhelminismus und in der Weimarer Republik*, in: Heidrun Alzheimer (Hrsg.). *Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte* [Nr. 106: Konstruierte Männlichkeit], Verlag der Bayerischen Blätter für Volkskunde : Bamberg/Würzburg.
- 7 Monica Stucky-Schürer (2009). *Betty Kurth (1878-1948). Eine Pionierin der Kunstgeschichte*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72, Bd. H.4, 2009, Deutscher Kunstverlag GmbH : München/Berlin, S. 557-576. An den Artikel schließt die Bibliographie Kurths an (S. 572-576), der ich zwei Ergänzungen hinzufügen möchte: Betty Kurth/Albrecht Kurzwelly/Friedrich Hermann Hofmann (1914). *Kunstgewerbe des Mittelalters und der Neueren Zeit. Die deutschen Bildwerkereien; Berichte*, in: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft (Hrsg.). *Bericht über Arbeiten an den Denkmälern Deutscher Kunst*, Bd. 3, Verlag Georg Reimer : Berlin, S. 101-104. Des Weiteren hat Kurth 1947 für das BBC einen Radiobeitrag ausformuliert. Mit *The Visual Arts. 'Gothic Tapestries'* gibt BK den Auftakt zu einer mehrteiligen Gesprächsserie über die Ausst. *Masterpieces of French Tapestries*, 29.03.-31.05.1947, V&A Museum London. Ausgestrahlt am 03.04.1947 um 18:00h. Quelle: <https://genome.ch.bbc.co.uk/ce6fc00e1735a5ee938cf0a9ec8eb099> (abger. am 04.12.2023). Aus der Korrespondenz

Der Großteil von Betty Kurths privatem Nachlass (Briefe, Karten, Jahreskalender, Zertifikate, Urkunden, amtliche Dokumente, Fotos) ist seit 2014 über das Leo Baeck Institute in New York digital zugänglich.⁸ In Zusammenarbeit mit dem Center for Jewish History (CJH), New York, wurden zahlreiche private Fotografien mit Betty Kurth ergänzt. Der Großteil ihres wissenschaftlichen Nachlasses, der im britischen Exil ab 1939 entstanden ist, befindet sich in der Sammlung des Warburg Archive in London⁹ sowie im Museums Resource Centre in Glasgow.¹⁰ In der Weston Library an der Universitätsbibliothek Oxford ist das Archiv der Society for the Protection of Science and Learning zu finden, die Korrespondenzen von und über Betty Kurth im Zusammenhang mit ihrer Emigration/Flucht nach Großbritannien ab August 1938, bis zu den letzten posthum erfolgten Regelungen ihres Nachlasses im Februar 1949 abgelegt hat.¹¹

mit Gertrud Kurth geht hervor, dass der Beitrag von einem professionellen Moderator eingesprochen wurde und Betty Kurth dabei nicht persönlich anwesend war. Nachdem der Beitrag Teil einer Live-Sendung war, ist im BBC Archiv keine Aufzeichnung davon erhalten.

- 8 Das Leo Baeck Institute verwaltet in Kooperation mit dem Center for Jewish History den Nachlass von Bettys Tochter Gertrud Maria Kurth, in dem sich Unterlagen und Dokumente unterschiedlicher Familienmitglieder befinden. Eine detaillierte Auflistung des darin enthaltenen Nachlasses von Betty Kurth befindet sich in Arbeit. Quelle: https://archives.cjh.org/repositories/5/archival_objects/670220 (abger. am 04.02.2024).
- 9 Monika Stucky-Schürer und Anna Rapp-Buri haben im Warburg Archive 2009 eine erste vorläufige Ordnung der Betty Kurth betreffenden Materialien vorgenommen. In Absprache mit der Archivleitung Claudia Wedepohl und Eckart Marchand habe ich den Nachlass im Herbst 2022 erneut dokumentiert; eine detaillierter Beschreibung ist in Arbeit:
WIA, Box CGC 3046: *Kurth, Betty: Catalogue of tapestries in the Burrell Collection, Glasgow*
Nicht nummerierte Boxen:
a) *Betty Kurth: European Embroidery: Burrell Coll/ others*
b) *Betty Kurth: Mythological Subjects [research materials]*
c) *Betty Kurt: Trojan war: manuscripts and photographs [research materials]*
d) *Betty Kurth: [CV/ diverse materials]*
Legat in der Bibliothek des WI [Findnummern]: 389-419, 423-428, 435, 437-441, 445-448, 455-463, 467, 470-471, 474-475, 477, 517, 528, 532-533, 535, 548-549, 551-553, 564, 566, 579-581, 584, 644-653, 660, 664-667, 676, 745-747, 810-827, 858, 940, 968, 985, 986, 1059
Zum Nachlass der Kunsthistorikerin gehört eine nicht genau festgehaltene Anzahl von Reproduktionen mittelalterlicher Bildkünste, kunsthandwerklicher Erzeugnisse und ikonographischer Details von Kunstwerken, schätzungsweise mehrere tausend Einzelbilder und Großformate. Im Archiv sind außerdem Korrespondenzen von/an Betty Kurth ab 1912 enthalten, die Aby Warburg, das Institut und seine Mitglieder betreffen.
- 10 GMA.2013.1.2.23 – 163 *Betty Kurth correspondence*: von und über BK, mehrh. Kommunikation zw. der *Society for the Protection of Science and Learning*, Tom Honeyman (*Direktor of Museums and Art Galleries*) und Kurth bzgl. der Katalogisierung des Tapisseriesammlung, die Sir William Burrell 1943 an die Stadt Glasgow schenkt. Für die Auszahlung einer vereinbarten Honorarnote muss die Kunsthistorikerin sowohl der SPLS als auch den Vertretern der Stadt Glasgow Rechenschaft über ihren Arbeitsfortschritt ablegen.
Mehrere Ordner (unnummeriert) mit den originalen Katalogeinträgen von BK, Kopien und Transkripten (Schreibm. auf Papier).
GMA.2013.1.6.30 a) b) c) *Die Deutschen. Bildteppiche des Mittelalters*, Anton Schroll : Wien 1926.
GMA.2013.1.6.951 *Eine unbekannte Basler Bildwirkerei des 15. Jhs*, in: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, Heft 2, 1938.
GMA.2013.1.6.775 *Der Deutsche Bildteppich der Gotik*, E.A. Seemann : Leipzig 1923.
GMA.2013.1.6.962 *Die Blütezeit der Bildwirkerei zu Tournai und der Burgundische Hof*, F. Tempsky :Wien/Leipzig 1917.
- 11 *Society for the Protection of Science and Learning*, folder I.2, Shelfmark: MS. S.P.S.L. 189/1-5, Akte Kurth (Nr. 5, Blatt 220-452).

Alle biographisch ausgerichteten Quellen geben in einem relativ gleichen Wortlaut klar strukturiert, faktenbasiert und somit leicht verständlich Informationen über Betty Kurths Biographie wieder. Der Erzählkanon kann folgendermaßen zusammengefasst werden:

1878 Geburt der Bettina Dorothea Kris in eine Familie aschkenasisch-jüdischer Herkunft, die Mitte des 19. Jahrhunderts aus Böhmen und Galizien in die Reichshauptstadt Wien einwandert und dem assimilierten bürgerlichen Milieu zugeordnet werden kann (Vater und Onkel als Hofadvokaten in der Regierung Franz Joseph I. tätig). Höhere Mädchenbildung, dann Arbeit als Sprachlehrerin (Französisch). 1902 Veröffentlichung der Novelle *Vera: Eine für Viele. Aus dem Tagebuch eines Mädchens*, ein kontroverser Beitrag zur Frauenrechtsbewegung. Ehe mit Peter Paul Kurth (vormals Kohn) im gleichen Jahr, Schwangerschaft, 1904 die Geburt des einzigen Kindes Gertrud Maria Kurth, Matura in Graz, Abschluss 1908, ordentliches Studium der Kunstgeschichte in Wien. Promoviert 1911 als dritte Frau am Wiener Institut bei Max Dvořák, Mitglied der *Wiener Schule*. Ab 1912 Arbeit am dreiteiligen Band *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters* für den Deutschen Verein für Kunstwissenschaften (DVfK), veröffentlicht 1926. Ab 1924 verwitwet, als freischaffende Expertin für mittelalterliche Kunst mit zahlreichen Artikeln in internationalen Fachzeitschriften vertreten. Emigration nach Großbritannien 1939, Assistenzstelle am Warburg Institute in London, Katalogisierung der Tapisseriesammlung der Burrell Collection in Glasgow ab 1944, Britische Staatsbürgerschaft 1947, 1948 verstorben.

Aber was bedeutet es, als bürgerliche Jüdin in der Wiener Moderne aufzuwachsen und mit dem Frauenrechtsaktivismus in Zusammenhang gebracht zu werden? Welchen Aktionsradius erhält eine Wienerin im männlich dominierte Feld der akademischen Kunstwissenschaft in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts? Und welche Voraussetzungen bestimmen die wissenschaftliche Betätigung einer Kunsthistorikerin in der Wiener Zwischenkriegszeit? Welche kunst- und kulturhistorischen Erkenntnisse umgeben eine Expertin für mittelalterliche Tapisserie in diesem Zeitraum und welche prägt sie? Was bewegt eine alleinstehende Akademikerin Anfang 60 im britischen Exil, die ihr 'Erstes Leben' als Wienerin unter dem Zwang einer unumgänglichen Lebensbedrohung aufgeben musste? Diese Fragen sind die Ausgangspunkte meiner Auseinandersetzung mit Betty Kurth und Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit.

Vier lebensgeschichtliche Einblicke

Eine makroskopisch gefasste Kontextualisierung von Zeitgeschichte mit Hinweis auf gleichzeitige Parallelitäten, Diversitäten und Kontroversen bietet Zugang zum Verständnis für die Prägung von Individualität und das Verhältnis eines Individuums zu seiner* Umgebung. Zumindest mehr, als es eine auf linear (ver-)laufenden Spuren der/des Biographierten* gerichtete Ausschnitthaftigkeit vermag. In den folgenden vier Essays versuche ich eine Annäherung an die Biographie von Betty Kurth erreichen zu können, die im Abgleich mit der gegenwärtigen Realität zum Verständnis von Korrelationen zwischen Vergangenheit und Gegenwart beitragen kann. Als greifbare Basis für diese Unternehmung habe ich vier Aspekte aus Kurths Leben gewählt, die im bekannten Forschungsstand als 'herausragende Momente' aufscheinen:

1) Mit ihrem literarischen Debüt, dem One-Hit-Wonder *Vera: Eine für Viele. Aus dem Tagebuch eines Mädchens*, initiiert die unverheiratete Betty Kris 1902 im zeitgenössischen bürgerlichen Wien einen intensiven Schub im vielfältigen, bereits bestehenden Diskurs über Geschlechterpolitik und Kontroversen der bürgerlichen Sexual- und Ehemoral. Die vermeintlich authentische Novelle, verfasst als Tagebuch, wird über den Leipziger Hermann Seemann Nachfolger Verlag veröffentlicht. Die Rolle des Verlags bei der Publikation deutschsprachiger frauenrechtsaktivistischer Texte und Zeitschriften um 1900 ist nicht unbedeutend und ebenso ambivalent. Über das Buch und den Verlag werden Voraussetzungen und Facetten des bürgerlichen 'Geschlechterkampfes' sowie die internationale Gleichzeitigkeit der Modernen Frauenrechtsbewegungen zwischen misogyn-konservativen Geisteshaltungen und Konzepten radikal liberaler Lebensreformer* im Fin de Siècle erzählbar.

2) Die *Wiener Schule* der Kunstgeschichte entwickelt sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hin zu einem einflussreichen Zweig der damals erst frisch akademisierten geisteswissenschaftlichen Disziplin im deutschsprachigen Raum. Betty Kurth beginnt kurz nach der Geburt ihrer Tochter Gertrud das Matura in Graz nachzuholen und immatrikuliert sich am kunsthistorischen Institut der Universität Wien. 1911 dissertiert sie als dritte Frau nach Erika Conrat-Tietze (1905) und der entfernten Verwandten Karoline Fröhlich-Bum(e) (1910). Die meistens aus (groß-)bürgerlichen Milieus stammenden Kunsthistoriker* behalten ihre Rolle als Kulturvermittler* auch nach dem Zusammenbruch der Monarchie. Anhand der Ausstellung

Gotik in Österreich von 1926, an der Betty Kurth als Kuratorin mitwirkt, werden Rolle und Selbstverständnis der Wiener Kunstwissenschaft und ihrer Vertreter* unter dem Aspekt von 'Umbruch und Kontinuität' kulturpolitischer Interessen in der politischen Periode des *Roten Wien* untersucht.

3) Mittelalterlichen Künsten wird gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine erfrischte Aufmerksamkeit in der Wissenschaft und auf dem Kunstmarkt entgegengebracht. Der Betreuer von Betty Kurths Dissertation, Max Dvořák, ist ein ambitionierter Förderer der Erforschung mittelalterlicher Künste und in der deutschsprachigen Kunstwissenschaft gut vernetzt. Im Jahr nach ihrem Abschluss wird Betty vom Berliner Museologen Wilhelm von Bode, einem Kollegen Dvořáks beauftragt, ein enzyklopädisches Standardwerk über *Die Deutschen Bildteppiche des Mittelalters* zu verfassen. In einem Zeitraum von etwa acht Jahren, in den der Erste Weltkrieg fällt, untersucht sie mehr als 320 Objekte und erstellt aus der material-, stil- und kulturwissenschaftlichen Analyse eine dreiteilige Publikation, die Betty Kurth als Fachexpertin international bekannt macht. Mit *Tafel 67*, einer der untersuchten Tapisserien, teilt die Kunsthistorikerin eine spezielle Verbindung: Im imperialen Wien treffen sie erstmals aufeinander, durchleben die Zwischenkriegszeit am gleichen Ort und verlassen in den 1930er Jahren Österreich nach Großbritannien, wo sie sich in Glasgow 1944 erneut begegnen. Über das Motiv und mit der Beziehung Kurths zu den letzten beiden Besitzern der Tapisserie, den Kunstsammlern Albert Figdor und William Burrell, begleiten zwei Nebengeschichten die hier erzählte Objektbiographie.

4) Das letzte Jahrzehnt in Bettys Leben ist in der transatlantischen Korrespondenz mit ihrer Tochter Gertrud, die in New York ihr 'Zweites Leben' beginnt, beschrieben. Der zwischen 1939 und 1948 verfasste Briefwechsel ist intim, humorvoll und offenbart nicht nur Details aus der gegenwärtigen Umgebung der Verfasserinnen, sondern auch aus der Wiener Vergangenheit. Scharfsinnige Reflexionen und teils lyrische Beschreibungen der jeweiligen Exilerfahrungen veranschaulichen den Versuch und die Chancen zwei alleinstehender Akademikerinnen, in ihrem neuen Lebensraum an Status, Profession und Selbstständigkeit aus der zurückgelassenen 'Heimat' wieder anzuknüpfen. Darüber hinaus verbinden Mutter und Tochter durch ihre Lebenszeiten die gesellschaftspolitischen und kulturellen Entwicklungen Europas und Nordamerikas von den 1880er bis in die 1990er Jahre aus der Perspektive *moderner*, selbstbewusster Weiblichkeit mit privilegierter Herkunft. Für den Aufwand dieser Arbeit wird die literarische Qualität der Texte, werden Betty und Gertrud Kurth als Schriftstellerinnen im Brief genauer betrachtet.

2.1

Vera. Ein Kapitel der Wiener Frauenrechtsbewegung um 1900

Als junge Dame lässt die Wienerin Bettina Dorothea Kris unter dem Synonym *Vera* ein Buch veröffentlichen, das sie stadtbekannt macht. Der Leipziger Verlag Hermann Seemann Nachfolger publiziert 1902 ihre erfolgreiche Novelle *Eine Für Viele. Aus dem Tagebuch eines Mädchens* und widmet dem Erstlingswerk acht Jahre später eine Revision: *Das Vera-Buch*.



links: Abb. 1) Betty Kris vor 1900

rechts: Abb. 2) Betty Kris als Vera

Der Titel der 100 kleine Seiten langen Novelle klingt nach einer harmlosen Jugendlektüre für 'Mädchenzimmer', aber die Autorin hat einen guten Grund, anonym bleiben zu wollen. Der Inhalt von Veras Tagebuch greift schwarz auf weiß ein in gesellschaftlich tabuisierte Bereiche: Es geht um Sex und um weibliches Selbstbewusstsein in einer patriarchalen und verklemmten Gesellschaft,

dem bürgerlichen Wien um 1900. Und es geht um weibliches Körperbewusstsein, sowie sexualmoralische Vorstellungen einer 'Jungfrau'. Der Erfolg des Buches geht unter anderem von seinem Skandalcharakter aus, denn kurz nach der Veröffentlichung wird bekannt, dass die hinter dem Pseudonym stehende Autorin ein unverheiratetes Mitglied der von ihr kritisierten Gesellschaft ist. Im Veröffentlichungsjahr ist *Eine für Viele* eines der vier meist entlehnten Werke der Wiener Leihbücherei Last. In der Bücherei am Graben im Ersten Wiener Gemeindebezirk liegen zur Veröffentlichung 200 Verkaufsexemplare aus,¹² das Buch erfährt bis 1903 nicht weniger als fünfzehn Auflagen¹³ und wird sogar ins Polnische und Tschechische übersetzt. 1902 publiziert der Leipziger Hermann Seemann Nachfolger Verlag acht Antwort-/Gegenschriften auf die Novelle.¹⁴ Betty Kris befeuert mit ihrem Buch bereits öffentlich geführte Debatten, die die adressierten bürgerlichen Milieus in und außerhalb Wiens um 1900 beschäftigen: Fragen im Gleichberechtigungskampf des modernen Frauenrechtsaktivismus, ethische und moralische Ansichten zu Sexualität und Ehe, individuell-heterogene Lebensperspektiven zwischen konservativer Konvention und reformerischer Aufbruchstimmung im *Fin du Siècle*.

Das Vera-Buch

ist eine kommentierte Rückschau des Leipziger Verlags, die mittels Auszügen aus Artikeln und Büchern eine literarische Zusammenfassung des *Veraismus*, „wie ein geistreicher Wiener Schriftsteller die Bewegung getauft hat“, unternimmt. *Das Vera-Buch* ist eine Werbebroschüre. Der Verlag bewirbt seine Publikationen mit den darauf erfolgten Rezensionen in deutschsprachigen Tageszeitungen. „NEUE FRAUEN? NEUE MÄNNER! Ein Buch für moderne Frauen und Männer“ - die indirekte Überschrift ist eingebettet in ein graphisches Titelbild, das zwei sich gegenüberstehende Menschen zeigt, links eine Frau, rechts ein Mann. Einander zugewandt halten sie sich mit ausgestrecktem Arm an einer Hand, mit festem Blick sehen sie sich ernst an. Die äußerlichen Erscheinungsmerkmale (Haartracht, Gewand, Accessoires) lassen die beiden wie Figuren aus einem antikisierenden Theaterstück erscheinen. *Der Neue Mensch* ist Bestandteil einer Idee Fixe, die sich im 19. Jh. in unterschiedlichsten Ausführungen und aus unterschiedlichsten

12 Schmid-Bortenschlager (1987), S. 63, Anm. 1: Alberto Martino (1982). *Lektüre in Wien um die Jahrhundertwende. 1889-1914*, in: Reinhard Wittmann und Berthold Hack (Hrsg.). *Buchhandel und Literatur. Festschrift für Herbert G. Gopfert*, Harrasowitz : Wiesbaden 1982, S. 314-394, hier: S. 343 (Herbst 1901-1902, VZ Leihbibl. Ehrenberg).

13 Vgl. Literarischer Anzeiger. *Verlag von Hermann Seemann Nachf., Leipzig*, in: Mährisch-Schlesische Presse Nr. 91, 14.11.1903, S. 8, Sp. li.

14 Christine Thaler. *Eine Mutter für Viele. Brief an die Verfasserin von Eine für Viele./Auch Jemand. Eine für sich selbst: Brief an die Verfasserin von 'Eine Mutter für Viele'./Verus. Einer für Viele. Aus dem Tagebuch eines Mannes./E.E. Einer für Viele./Felix Ebner. Meine Bekehrung zur Reinheit. Aus dem Leben eines Junggesellen./Gerda Schmidt-Hansen. Eine für Vera: Aus dem Tagebuch einer jungen Frau./Elsa Asenijeff. Tagebuchblätter einer Emancipierten./Anonym. Kranke Seelen, Brief und Belehrung an Vera, die Märtyrerin. Von einem Arzte.*

Strömungen in europäisch geprägten, intellektuellen Gesellschaften kristallisiert. Zeitgleich mit teilweise unfassbaren Veränderungen und Möglichkeiten, die sich durch Industrialisierung und Technologie eröffnen, treten reformistische Bewegungen auf, die im Kontrast zum leistungsorientierten Fortschrittsglauben industriell-imperialistischer Gesellschaften stehen. Aussteiger*, wie die Lebensgemeinschaft Monte Verità,¹⁵ die *free love feminists*¹⁶ oder die *Neugeist Bewegung*¹⁷ existieren gegen Ende des Jahrhunderts parallel mit konventionell-hierarchisch organisierten Gesellschaftssystemen. Die Lebensreformer* machen eine Minderheit aus und ihre Mitglieder* kommen mehrheitlich aus sozial besser gestellten bürgerlichen Milieus. Das Titelbild von *Fidus* (lat.: „der Treue“) kreiert ein bestimmtes Menschenbild: durch leichte Bekleidung uneingeengt, den blanken Fuß am Boden, das ungetrimmte Haar geöffnet, verkörpert das Idealbild eines *Neuen* Menschengeschlechts die Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen. Die Überwindung des Korsetts versinnbildlicht diese ideelle Lösung sehr deutlich. Gemeinsam können Frau und Mann so in die Zukunft gehen. In dieser Zukunft sieht Fidus Frauen zwar barbusig, aber Männer halten weiterhin Hammer und Schwert bei sich. Aber wie denken moderne Frauen und Mädchen über die Zukunft der Geschlechter?



Abb. 3) Titelblatt *Das Vera-Buch* von Fidus

- 15 Die von Henri Oedenkoven, Ida Hofmann, Karl und Gusto Gräser und Lotte Hattemer initiierte „*vegetabile Cooperative*“ nahe Ascona im Schweizer Tessin, ab 1902 als *Monte Verità* benannt, wird zu einem Treffpunkt für Lebensreformer*, Pazifisten*, Anarchisten*, Künstler* und Intellektuelle* unterschiedlichster Nationalitäten. Freikörperkultur, 'freie Liebe', vegane und vegetarische Ernährung, nachhaltige Landwirtschaft und andere alternative Ansätze eines unabhängigen Zusammenlebens werden in reformistischen Kommunen um 1900 ausprobiert/gelebt.
- 16 Die Sprachwissenschaftlerin Wendy Hayden etabliert die Bezeichnung *free love feminists*, um eine spezielle Bewegung innerhalb des US-amerikanischen Frauenrechtsaktivismus des 19. Jh. zu benennen. Hayden verortet den *free love* Aktivismus etwa 1870-1900 und legt das Ende der Bewegung mit Abflauen des schriftlichen Diskurses und der Zuwendung zentraler Vertreter*innen und Veröffentlichungsorgane zur Eugenik auf das Jahr 1907 fest.
- 17 Eine von europäischen Siedlern* geprägte Reformbewegung, die sich in den Nordamerikanischen Staaten als *New Thought Movement* etabliert und etwas zeitverzögert in Europa ankommt. Die Lehren der Neugeist-Bewegung setzen sich aus diversen philosophisch-spirituellen Ansätzen antiker und asiatischer Kulturen zusammen und behandeln grob zusammengefasst die ganzheitlichen Wechselwirkungen zwischen Körper und Geist, die mittels der Kraft des menschlichen Bewusstseins beeinflusst werden können. Positivem Denken werden stärkere heilende Kräfte zugesprochen als herkömmlichen medizinischen Behandlungen.

Die Novelle

In *Eine für Viele. Aus dem Tagebuch eines Mädchens* notiert Vera (lat.: „die Wahre/ Wahrhaftige“¹⁸) zwischen einem 18. September und 14. Dezember ihre Wahrheiten in ein Tagebuch. Dann nimmt sie sich das Leben¹⁹ und hinterlässt ihrem Bräutigam Georg die Aufzeichnungen sowie einen Brief mit der Bitte, ihr „Allerheiligstes“, ihre „Seelenbekenntnisse“, zu veröffentlichen. Vera sieht sich allein gegenüber einer verlogenen Gesellschaft, in der verpflichtende Sitten und Verhaltensregeln geheuchelt werden, in der sich eine 'ehrliche' Liebe zwischen Frau und Mann kaum entfalten kann. Sie ist ein „Vogel, den sein Nest beschmutzt“, wie sich der Satiriker Karl Kraus in seiner Selbstwahrnehmung im bürgerlichen Wien der Jahrhundertwende selbst charakterisiert.

Vera ist und bleibt im Buch unberührt. Ihr Verlobter Georg dagegen hat sexuelle Erfahrungen mit mindestens einer verheirateten Frau und im Prostitutionsmilieu gemacht. Als sie nach der offiziellen Verlobung davon erfährt, zerbricht Vera an der Erschütterung ihrer Vorstellung, mit Georg eine „reine“ Beziehung aufbauen zu können. Sie leidet an ihrem inneren Zwiespalt, einem unwiderruflichen Gefühl des Ekels und Verrats gegen den beschmutzten Verlobten, zu dem sie sich dennoch hingezogen fühlt und den sie weiterhin liebt. In einem trotzigem Schockzustand gefangen, durchlebt Vera nur in ihren Tagebucheinträgen Verzweiflung und Lethargie, versperrt ihre Gefühle vor der Außenwelt. Ganz dem bürgerlichen Bildungsideal entsprechend versucht die junge Frau ihre subjektive Empfindung im Abgleich mit wissenschaftlichen Erklärungen noch einmal zu überdenken und fasst neuen Mut, über ihre Enttäuschung hinwegkommen zu können. Aber einen Tag vor der Hochzeit wählt sie dann doch den Freitod und befreit sich von den Zwängen einer Gesellschaft, der sie sich nicht unterordnen will.

Die Novelle kann als bittere Satire gelesen werden und bedient sich unterschiedlicher Themenkomplexe, die in dem gesellschaftlichen Zeit-Raum, aus dem heraus der Text entsteht, mit Floskeln paraphrasiert werden. Die Bezeichnung einer 'gesunden und lebensfrohen' Arbeiterschaft gegenüber der von „Neurasthenie geplagten Wohlstandsgesellschaft“ findet ebenso ihren Absatz (S. 7-9) wie die Überwindung des anezogenen Schamgefühls auf festlichen Bällen (S. 34). Romantische Naturerlebnisse (S. 25-29, 74-76) und das auferlegte Pathos konventioneller Momente, wie die offizielle Verlobung im Kreis der Familie (S. 44-45) oder die nächtliche Hingabe

18 Im lateinischen Wortschatz bedeutet das Adjektiv *verus*, -a, -um „wahr“. Als Vornamen sind *Verus* und die weibliche Form *Vera* schon in der lateinisch sprechenden Antike belegt. Im slawischen Sprachraum bedeutet das Substantiv *Vera* „Glaube, Zuversicht, Vertrauen“.

19 Ein Selbstmord wird im Text nicht konkret aus- oder beschrieben. Ab S. 103 mehrten sich allerdings Andeutungen in Richtung dieses dramatischen Ausgangs: „*Bin ich nicht meinen Eltern schuldig, auszuharren* (S. 103) [...] *Ist es nicht meine heilige Pflicht? Begehe ich nicht ein Verbrechen, wenn ich mich ihnen raube?* (S. 105) [...] *Ich bin mit allem zu Ende* (S. 108) [...] *darum ... wähle ich den letzten Weg* (S. 109) [...] *Und wenn ich nur ein einziges Steinchen zu dem Wunderbau einer reinern, keuschern Zukunft zu tragen vermöchte...es wäre nicht zu teuer erkauf mit meinem Leben.*“ (S. 110).

an die Verwirklichung des Selbst im Tagebuch (S. 16, 38), werden überspitzt ausformuliert. Auch weibliche Misogynie wird thematisiert: In den wenigen Begegnungen mit dem gleichen Geschlecht, von der Mutter bis zur Unbekannten auf der Straße, erlebt Vera andere Frauen negativ und findet keine Verbündete. Freudsche Theorien, wie die Beziehung zum Vater (S. 33), fließen mit sozialpolitischen Zukunftsprognosen in den Text ein:

Individualismus und Solidarismus, die Kampfströmungen unsere Gegenwart, kommen divergierend aus Unendlichkeiten und streben einem Vereinigungspunkte zu. Ich glaube es liegt in dem Gebiet der Sexualethik, dem, neben ökonomischen Fragen für die Zukunft Bedeutsamsten und Entscheidendsten, welches unlöslich mit allen anderen Zeitfragen verknüpft ist. Und aus den Irrungen und Uebertreibungen aller kämpfenden Parteien unserer Zeit werden sich langsam neue Werte ausscheiden, neue reiche Glückserkenntnisse, eine einigende und reinigende Kraft... (S. 78)

Zur Kritik der Doppelmoral

Über die Beziehung von Vera und Georg wird in der Novelle die sexuelle Doppelmoral kritisiert. Der Begriff beschreibt eine Widersprüchlichkeit im sozialen Konstrukt bürgerlicher Ehemoral zentraleuropäisch geprägter Gesellschaften, die sich um 1900 zuspitzt. Zusammengesetzt aus komplexen soziopolitischen, kulturellen und psychologischen Bedingungen stellen die dem Konstrukt zugehörigen moralischen Regeln eine der Facetten sexueller Diskriminierung im 19./20. Jahrhundert dar. Außerdem ist die Doppelmoral als Symptom der Verschiebung gesellschaftlicher Ordnungssysteme zu sehen. Die zahlreichen Rezensionen, Zeitungsartikel und Gegenschriften, die ab Februar 1902 *Eine für Viele* zum Thema haben, verdeutlichen den zeitgenössischen Zwiespalt (bürgerlicher) Moralvorstellungen bezüglich einer ungeschriebenen „Geschlechtsehre“: Durch sexuelle Erfahrung wird der Mann ein geeigneter/guter Gatte für die unbefleckte 'Jungfrau', die nur „rein“ und unerfahren in die Rolle einer guten (Ehe-)Frau übergehen kann. Diese Reinheit bedeutet, noch nicht einmal über Sexualität nachzudenken. Der Zwiespalt und die von Vera angeprangerte Heuchelei der Doppelmoral besteht darin, dass außereheliche Sexualität und sexuelle Lust an sich als moralisch verwerflich gelten, so dass es ein allgemeines Schweigegebot zu geben scheint, gleichzeitig aber mögliche 'Ausschweifungen' für Männer als erklärbar, akzeptabel - ja fast schon erwünschenswert gelten und sogar (pseudo-)wissenschaftlich legitimiert sind. Die Frau bringt über sich und ihre Familie bei gleichem Verhalten Schande und verwirkt ihr 'Frau-Sein'. Daraus entstehende soziale Konsequenzen können lebenslange Folgen mit sich ziehen, das bemerkt auch

die Sozialdemokratin und Frauenrechtlerin Therese Schlesinger im Erscheinungsjahr der Novelle:

*Das Weib als der minder selbstständige, wirtschaftlich schwächere Theil muß sich eben Gesetzen fügen, die die Männer lediglich in ihrem eigenen Interesse aufgestellt haben. [...] Wechselnde Liebesverhältnisse sind ja auch heute und in der bürgerlichen Welt etwas sehr Häufiges; doch gilt dabei als Regel, daß nur einem Theil, selbstverständlich dem schwächeren, und das ist ja das Weib, die grausamen Folgen einer Handlungsweise zugeschoben werden, die unsere sozialen Gesetze zwar nicht hindern können, die aber zu leugnen und zu rächen in ihrem Interesse liegt.*²⁰

Als Konsequenz der beklagten Moralvorstellungen verbreitet sich die Syphilis durch fehlende Sexual- und Hygiene-Aufklärung in der Erziehung und im Prostitutionsgewerbe als eine (in den 'besseren' gesellschaftlichen Kreisen) kursierende 'Kavalierskrankheit' und junge Bräute durchleben mangels Aufklärung in der Hochzeitsnacht teilweise traumatische Erfahrungen.²¹

Die bürgerliche Sittenwelt wird von diffusen Formen der Heuchelei bestimmt. Damen werden einerseits hofiert, auf der anderen Seite wird ihnen trotz höherer Ausbildung eine Beteiligung am geistigen Kulturfortschritt abgesprochen. Mehr noch: Ihr Beitrag zum gesellschaftlichen Leben soll sich auf den privaten Raum und die Erhaltung durch Reproduktion und Heimpflege beschränken. Die 'höfliche' Misogynie dieser bürgerlichen Welt kann Frauen bis zur Unmündigkeit verniedlichen, wie es Vera auch von ihrem Georg kennt:

Georg belächelt meine Ideen mit dem typischen Lächeln eines Überlegenen. Er behandelt mich oft wie ein Kind, wie ein Spielzeug. [...] „Ich mag keine philosophierende Frau!“ sagte er. „Genug, wenn sie Novellen schreibt und Ambitionen hat.“ (S. 14)

„Also soll ich mir das Denken abgewöhnen? Nicht wahr?“ erwiderte ich gereizt.

„Ja, mein Liebling !“ (S. 15)

20 Schlesinger-Eckstein (1902), S. 2, Sp. li.- Sp. mi.

21 Stefan Zweig erheitert sich in seiner Autobiographie *Die Welt von gestern*, Bermann-Fischer : Stockholm 1942, an der Erinnerung an „die groteske Geschichte einer Tante von mir, die in ihrer Hochzeitsnacht um ein Uhr morgens plötzlich wieder in der Wohnung ihrer Eltern erschien und Sturm läutete, sie wolle den gräßlichen Menschen nie mehr sehen, mit dem man sie verheiratet habe, er sei ein Wahnsinniger und ein Unhold, denn er habe allen Ernstes versucht, sie zu entkleiden.“ (S. 41). Zweigs kritische Beschreibung des bürgerlichen Wiener *Fin du Siècle* kontextualisiert die Lebensrealität bürgerlicher Frauen weiter: „Je mehr eine Frau als ›Dame‹ wirken sollte, um so weniger durften ihre natürlichen Formen erkennbar sein; im Grunde diene die Mode mit diesem ihrem absichtlichen Leitsatz doch nur gehorsam der allgemeinen Moraltendenz der Zeit, deren Hauptsorge das Verdecken und Verstecken war. (S. 38) [...] keine Legende oder Übertreibung, daß Frauen als alte Damen starben, von deren Körper außer dem Geburtshelfer, dem Gatten und Leichenwäscher niemand auch nur die Schulterlinie oder das Knie gesehen.“ (S. 39).

Normative Rollenzuschreibungen im bürgerlichen Ehekonstrukt

Das Konstrukt der bürgerlichen Ehe verpflichtet die Gatten zur Erfüllung vorgesetzter Rollenzuschreibungen: Der Mann muss vor der Eheschließung einen angemessenen beruflichen Status erreicht haben und diesen halten, um seine Familie standesgemäß versorgen zu können; die Frau erfüllt häusliche Pflichten, was grob zusammengefasst bedeutet, Kinder zu bekommen, für deren Erziehung zu sorgen, das Heim und etwaige Bedienstete zu verwalten, den Mann in gesellschaftlichen Verpflichtungen zu entlasten und ihm das persönliche Sekretariat abzunehmen. Ältere Familienmitglieder, bspw. verwitwete (Schwieger-)Mütter, werden häufig in den Lebensbund integriert und mitversorgt.²²

Eine Frau muss dem Status ihres Mannes und ihrer Familie entsprechen, weshalb ein gewisses Maß an geistiger Reife und höherer Bildung für den repräsentativen Auftritt in der Öffentlichkeit Voraussetzung ist. Deshalb erhalten Töchter sozioökonomisch besser gestellter Familien zusätzlich zur allgemeinen Schulbildung Privatunterricht und werden häufig in künstlerischer Betätigung, in musischen, malerischen und/oder sprachlichen Disziplinen gefördert.²³ Mit einer Eheschließung enden die jeweiligen Ausbildungswege normalerweise, da eine gewissenhafte Ehefrau neben ihren häuslichen Pflichten kaum Gelegenheit für anderen 'Zeitvertreib' haben sollte. Das bedeutet auch, dass eine begonnene Karriere, beispielsweise in musikalischen und/oder künstlerischen Bereichen, für die Erfüllung ehelicher Pflichten aufzugeben ist. Eine ernsthafte Betätigung bzw. Erwerbstätigkeit gilt in der konservativ gelebten Standesmoral der bürgerlichen Oberschicht für Frauen als unadäquat.

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts scheitert das normative Modell der Ein-Verdiener-Familie und daran gebundene geschlechtsspezifische Rollenzuweisungen, da die ökonomische Umgebung, an welche dieses Konstrukt der Lebensführung existentiell gebunden ist, aus dem Gleichgewicht gerät.

Soziopolitische und wirtschaftliche Voraussetzungen der Frauenrechtsbewegung im 19. Jahrhundert

Einer der Auslöser liegt bereits im Ausgang des Deutsch-Deutschen Krieges und der Neuordnung der Habsburger Monarchie zur königlichen und kaiserlichen Doppelmonarchie Österreich-Ungarn.²⁴

22 Seit den 1990er Jahren werden solche Tätigkeiten im Begriff *care work* zusammengefasst; Pflegearbeit, die unentgeltlich dem privaten Raum und mehrheitlich der Verantwortung von Frauen zugeordnet wird.

23 Wobei die Art der Förderung geschlechtsspezifischen und sittenkonformen Regeln unterliegt. Nur bestimmte Instrumente, bestimmte Genre und Materialien gelten als für junge Frauen angemessen. Eine höhere Grundausbildung und Förderung künstlerisch-musikalischer Fähigkeiten von Mädchen ist in der jüdischen Erziehung im deutschsprachigen Raum im Lauf des 18. Jhs. durch die innerjüdische Aufklärung, die *Haskala*, mit einer anderen Selbstverständlichkeit verbunden, als es bei der christlichen Oberschicht beobachtet werden kann.

24 Österreich kann sich militärisch nicht gegen Preußen durchsetzen und wird aus dem Deutschen Bund gedrängt. Das Königreich Ungarn nutzt die Chance, sich gegen den geschwächten Zentralherrscher Franz Joseph I aufzulehnen und fordert eine auf Gleichberechtigung abzielende Realunion mit eigenen Verwaltungsfreiheiten.

Im sogenannten „Ausgleich“ wird der ungarische Selbstverwaltungsanspruch 1867 als rechtsgültig erklärt;²⁵ gleichzeitig verabschiedet der Reichsrat in der kaiserlichen Reichshälfte von Franz Joseph I eine liberalisierte Neuverfassung, in der die Grundrechte der Staatsbürger massiv erweitert werden. Bei der folgenden Neuordnung der Monarchie handelt es sich nicht um eine erfolgreiche Revolution von unten, sondern um ein 'Einlenken' gegen den Selbstbestimmungsanspruch des ungarischen Königreichs und der daraus folgenden Schwächung des Monarchen.

Die Doppelmonarchie ist ambivalent strukturiert, Doppelmoral steckt in vielen Details: Die liberalen Bürgerrechte treffen beispielsweise in vollem Ausmaß nur auf wahlberechtigte Personen zu. Frauen im allgemeinen sind das erst ab 1918, Prostituierte sogar erst ab 1923.

Frauenrechtsaktivistin Irma von Troll-Borostyáni veröffentlicht unter dem Pseudonym *Veritas* 1878 ihr erstes Buch: *Die Mission unseres Jahrhunderts. Eine Studie über die Frauenfrage*.²⁶ Darin fordert sie die Beteiligung von (steuerzahlenden) Frauen am allgemeinen Wahlrecht sowie das Grundrecht auf freien Zugang zu Bildung und zum Arbeitsmarkt, auch zu systemrelevanten Berufen und ermutigt Frauen, sich im Kampf um die gesetzliche und moralische Gleichstellung der Geschlechter zu politisieren. Troll-Borostyáni ist eine Vertreterin der ersten Phase des neuzeitlichen Feminismus in Österreich. Wegen der wirtschaftlichen Unsicherheit fordern Damen zusätzlich zur grundrechtlichen Gleichstellung Zugang zum Arbeitsmarkt und damit eine Emanzipation von standesmoralischen Einschränkungen der Erwerbsfähigkeit. Die Gründung und politische Organisation von Frauenverbänden/-vereinen auf (inter-)nationaler Ebene ist wegen der Liberalisierung des Grundgesetzes möglich. In der Dezemberverfassung von 1867 werden (u.a.) Versammlungs-, Presse- und Religionsfreiheit, freie Berufswahl und die Freiheit von Kunst, Wissenschaft und ihrer Lehre²⁷ im Sinne der (vermeintlichen) Lösung von kirchlichem und politischem Einfluss festgehalten. Sozialer Aktivismus, wie die Frauenrechts- und die Arbeiterbewegung, können an diesen Freiheiten erstarken, denn nach 1867 ist die Gründung von Vereinen verfassungsgemäß, ab 1871 auch deren politische Ausrichtung. Vereine bieten einen Raum, um sich zu organisieren, zu vernetzen und soziale Missstände unabhängig von Staat

25 Die Donaumonarchie wird in zwei verbundene Verwaltungsdistrikte mit einem Staatsoberhaupt geteilt: Kaiser (von Österreich) und König (von Ungarn) Franz Joseph über *Cis-* und *Transleithanien*. Die mit dem Ausgleich von österreichischer Seite eingeführten (abstrakten) bürokratischen Begriffe beschreiben die Verwaltungsteile der k.u.k. Österreichisch-Ungarischen Doppelmonarchie. Der Fluss Leitha trennt streckenweise die Einzugsgebiete der Reichshälften. *Cisleithanien*, das unter österreichisch-habsburgischer Alleinverwaltung mit Regierungssitz in Wien steht, beinhaltet die österreichischen Erblande mit Triest und Istrien, die Länder der Böhmisches Krone (mit Mähren und Schlesien), das Königreich Galizien mit dem Herzogtum Bukowina und dem Königreich Dalmatien. *Transleithanien*, also die Länder der Heiligen Ungarischen Stephanskronen mit Reichshauptstadt Budapest, umfasst Ungarn, die freie Stadt Fiume und ihr Gebiet, sowie die Königreiche Kroatien und Slawonien. Gemeinsamer Verwaltungsbereich bleiben das Außen- und Kriegsministerium, sowie die dazugehörigen Finanzabteilungen.

26 Preßburg : Leipzig 1878.

27 Staatsgrundgesetz, RGBl. Nr. 142/1867, Art. 17 : *Die Wissenschaft und ihre Lehre ist frei.*
Art. 17 a.: *Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei.*
Die Artikel sind seit Dezember 1867 Teil des österreichischen Grundgesetzes.

und Herrscher zu verbessern.²⁸

Die politische Organisation aktivistischer Gruppen wird allerdings über Notstandsgesetze und Kriminalisierung so lange wie möglich kontrolliert unterdrückt, um eine Gefährdung der hegemonialen Staatsstruktur – und natürlich auch der Öffentlichkeit – zu unterbinden.²⁹ In Verbindung mit einer stetig größer werdenden Masse aufbegehrender 'Elemente' in der Donaumonarchie bedeutet das für die konservative Herrschaftsriege eine reale Bedrohung: Gegen Reforme* und Revolutionäre* wird also 'eingelenkt'. Davon berichten u.a. Hochverratsprozesse gegen Sozialdemokraten im Juli 1870, die auf eine Protestkundgebung zu mehr Rechten im Arbeitsschutz folgen.³⁰ Der Begründer der *Arbeiter-Zeitung*, Journalist und Sozialdemokrat Victor Adler, wurde bis 1899 siebzehn mal gerichtlich verurteilt, saß ca. neun Monate insgesamt im Gefängnis, hatte Geldstrafen zu entrichten, wurde in neun Verhandlungen freigesprochen und neun weitere Untersuchungen gegen ihn wurden eingestellt. Derartige Schikane-Taktiken treffen auch Adelheid Popp, Sozialdemokratin, Feministin und Gründerin der *Arbeiterinnen-Zeitung*. 1895 verbüßt die Redakteurin vierzehn Tage Arrest, nachdem sie einen Artikel über 'freie Liebe' (*Frau und Eigentum*) zur Veröffentlichung freigibt. Stellvertretend für das Organ wird sie der „Herabwürdigung der Ehe und Familie“ angeklagt und für schuldig befunden.³¹

Das Scheitern bürgerlicher Sexualmoral

Wien wächst im 19. Jahrhundert zur Metropole. Als ein geistiges und kulturelles Zentrum des Vielvölkerstaates erfährt die Kaiserstadt konstant Zuzug Intellektueller aus den umliegenden Ländern. Die Neugründung wissenschaftlicher Akademien und Institute und universitäre

28 Ein Auszug von Vereinsgründungen bietet anhand der Namensgebungen einen Überblick der thematischen Ausrichtungen und deren Entwicklung: Wiener Frauen-Erwerbs-Verein (1866), Verein für Lehrerinnen und Erzieherinnen (1870), Erster Wiener Hausfrauenverein (1875), Verein für erweiterte Frauenbildung (1888), Hilfsverein für Lehrlinge und jugendliche Arbeiterinnen, Frauenvereinigung für soziale Hilfstätigkeit (1896), Wöchnerinnenverein Lucina (1896), Bund Österreichischer Frauenvereine (1902), Vereinigung bildender Künstlerinnen (1910).

29 Zum Teil nicht unbegründet: der ehemalige Sozialdemokrat Johann Most veröffentlicht 1895 – inzwischen in den Vereinigten Staaten von Amerika verblieben und bekennender Anarchist – das Buch *Revolutionäre Kriegswissenschaft. Ein Handbüchlein zur Anleitung betreffend Gebrauchs und Herstellung von Nitro-Glycerin, Dynamit, Schiessbaumwolle, Knallquecksilber, Bomben, Brandsätzen, Giften, u.s.w.* Ein Nachdruck von 1980 ist gebraucht ab 28 Euro im Online-Buchhandel erhältlich.

30 Andreas Scheu, Johann Most und Heinrich Oberwinder bewegen als Organisatoren im Dezember 1869 ca. 20.000 Teilnehmerinnen und Teilnehmer vor den Wiener Reichstag. Politische Aktivitäten waren bis dahin für Vereine verboten. Für die Verurteilten bedeutet das eine mehrjährige Gefängnisstrafe (Kerkerhaft). Auf die Verhaftungen folgt die polizeiliche Auflösung des Gumpendorfer Arbeiterbildungsvereins (erster Arbeiter*bildungsverein Österreichs, gegr. 1867) und 26 gewerkschaftlicher Fachvereine in Wien, was wiederum Massenproteste auslöst. Zur Besänftigung der aufgebracht Proletariat* wird am 7. April 1870 das *Koalitions-gesetz* verabschiedet, das die politische und gewerkschaftliche Organisation allgemein als straffrei erklärt. Die Verurteilten werden nicht rückwirkend begnadigt.

31 Das Stenographische Protokoll des Prozesses wurde kommentiert herausgegeben: *Freie Liebe und bürgerliche Ehe. Schwurgerichtsverhandlung gegen die „Arbeiterinnen-Zeitung“*, Ignaz Brand Verlag : Wien 1895./Vgl. auch ihren eigenen Rückblick auf Herausforderungen redaktionelle Tätigkeiten als Aktivistin in: Adelheid Popp (1912). *Ein Jubiläum. Zwanzig Jahre Frauenarbeit*, in: *Arbeiterzeitung*, Nr. 47, 18.02.1912, S. 2.

Forschungseinrichtungen werden staatlich gefördert und eröffnen neue Berufsfelder. Gleichzeitig bedingen ökonomische Gründe wie lokale Industrialisierung und Landflucht massenhaft Andrang Arbeitsuchender in größeren Städten. Die Ansammlung von Konkurrenz macht sich in den unterschiedlichsten Branchen in Wien bemerkbar, auch in wissenschaftlichen und freien Berufen. Im Mai 1873 bricht die Wiener Börse zusammen. Der sogenannte „Gründerkrach“ hat einen vorerst andauernden Anstieg der Lebenshaltungskosten zur Folge, bei gleichzeitigem Anstieg der Arbeitslosigkeit und der Einwohnerzahlen. Erst um die 1890er Jahre stabilisiert sich die Konjunktur wieder. Abhängig von derartigen äußeren Einflüssen, aber auch der (standesgemäßen) Berufswahl, ist es für junge Bürger gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht unbedingt möglich, kurz nach der Ausbildung Karriere machen zu können. Durch die vereinfachte 'Akademisierung des Mittelstandes', zieht sich die Dauer der erwerbslosen Ausbildung zusätzlich in die Länge. Dementsprechend verzögert sich der Zeitpunkt einer standesgemäßen Ehefähigkeit bei der Mehrheit bürgerlicher Männer.

Als Versorgungsinstitution befähigt die Ehe Großfamilien durch strategisch klug arrangierte Bündnisse ökonomisch (und auch territorial) zu expandieren und zu Gunsten der Einzelnen, ebenso wie der Nachkommen, voneinander zu profitieren. Im Idealfall entsteht über Generationen hinweg eine Steigerung wirtschaftlicher Sicherheit, gesellschaftlicher Einfluss und sozialer Aufstieg (vom Klein- zum Großbürger, vom Bildungs- zum Besitzbürger, vom Bürgertum in den Adelsstand u.s.w.) können beeinflusst werden. Gestattete Liebesheirat stellt deshalb eher eine Ausnahme dar. Wo Familien die Ehe als Versorgungsinstitution wahrnehmen und sich an standesgemäße Vorstellungen halten, da treffen um die Jahrhundertwende heiratsfähige 'Jungfrauen' Anfang 20 sehr häufig mit einem zehn bis zwanzig Jahre älteren Mann am Traualtar zusammen. Dass die 'späten' Ehemänner bereits vor ihrer Braut intime Kontakte hatten, kann u.a. Statistiken über das Prostitutionsgewerbe und uneheliche Schwangerschaften entnommen werden.³² Zahlreiche Berichte/Prosatexte von Zeitzeug*innen verarbeiten dieses Symptom des ökonomischen Ungleichgewichts, dem die konventionell-bürgerliche Lebensvision vom patriarchalen Rollenspiel und der Ein-Verdiener-Familie erliegt.³³

32 Vgl. Alois Haslinger (1999). *Uneheliche Geburten in Österreich Historische Und Regionale Muster*, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.). *Demographische Informationen*, 1982, S. 2–34.

33 Eine Auswahl: Arthur Schnitzlers *Reigen* (Bühnenstück, 1896/97-1903, Uraufführung 1912, Budapest) karikiert eine sexuell aktive (Wiener) Gesellschaft durch zehn Charaktere, die unterschiedliche soziale Schichten und deren Verbindungen zueinander repräsentieren. 1903 verlegt der Wiener Fritz Freund das heftig kritisierte Stück, drei Jahre später (1906) bringt er das anonym verfasste Buch *Josephine Mutzenbacher oder Die Geschichte einer Wienerischen Dirne von ihr selbst erzählt* heraus. Else Jerusalem beschreibt in ihrem Debütroman *Der Heilige Skarabäus*, S. Fischer : Berlin 1909, authentisch wirkende Szenen aus dem Alltag des Wiener Prostitutionsmilieus um die Jahrhundertwende und schafft erneut einen Literaturskandal.

Perspektiven einer heterogenen Frauenrechtsbewegung

Die Vision Veras, dass aufgeklärte junge Menschen eine frei gewählte, „wahre“, „reine“ Liebe in respektvoller, gleichberechtigter und transparenter (geistiger) Annäherung aufbauen, erst mit der Ehe physisch vertiefen und so eine lebenslange, glückliche, monogame Partnerschaft führen, zeichnet ein Idealbild. Der inhaltlich übermittelte Aufruf zu vorehelicher Keuschheit für beide Geschlechter steht dabei im harten Kontrast zu einer mehrheitlich gelebten Realität und zeitgleich aufkommenden Forderungen radikal-liberaler Feminist*innen nach sexueller Liberalisierung. Das Aushebeln patriarchaler Strukturen über eine Zäsur männlichen Verhaltens, das scheint für konservative Gegner* der Gleichberechtigungskämpfer*innen eine größere Bedrohung dargestellt zu haben, als die Ansätze der 'Freie-Liebe-Bewegung'.

[...] da stehen die Frauen auf und fordern gleiche Rechte, gleiche Berufszweige. Dieselben Frauen, deren höchster, edelster Beruf die Liebe ist, die in der Ehe allein ihre Erfüllung, ihr Glück zu finden vermögen. Nur selten wird das Verlangen nach gleichen ethischen Rechten wach, nach Abschaffung der bisherigen Doppelmoral. Dort nennen sie es freie Liebe. Ein Phantom, dessen Umrisse niemand festzuhalten vermag - - - Die reine, wahre Ehe ist die einzige Möglichkeit der freiesten Liebe, ob sie nun von der Gesellschaft sanktioniert ist oder nicht. (S. 68/69)

Den Einfluss von kirchlichen und gesellschaftlichen (bzw. standesspezifischen) Moralvorstellungen lehnt die Protagonistin der Novelle *Eine für Viele* ab, aber ebenso die radikale Liberalisierung sexualmoralischer Normen. Veras Idealbild von der Vereinigung der Geschlechter erscheint gegenüber der Forderung nach sexueller Befreiung als rückschrittlich. Für konservativ-bürgerliche Frauenrechtler*innen ist das Buch obszön, pervers und unsittlich. Daran entzündet sich die *Vera-Debatte* innerhalb der heterogenen Frauenrechtsbewegung. Das Konzept der Freien Liebe propagieren zunächst US-Amerikanische Frauenrechtsaktivist*innen wie Victoria Woodhull,³⁴ die im geschlechtlichen Gleichberechtigungskampf besonders für die wirtschaftliche Unabhängigkeit der Frauen und gegen die Ehe als einer reinen Versorgungsinstitution eintreten, sich gegen Prostitution und sexuelle Diskriminierung von Frauen positionieren und damit auch gegen die Doppelmoral eintreten. Wie Wendy Hayden in ihrer 2013 publizierten Auseinandersetzung mit der Rhetorik der US-Amerikanischen *free love* Feministi*nnen feststellen konnte, verändern sich

34 Die Journalistin, Bankerin und Aktivistin Woodhull lässt sich 1872 als Kandidatin der neu gegründeten *Equal Rights Party* bei den Präsidentschaftswahlen aufstellen, wird allerdings soweit in Skandale verwickelt, dass sie zum Zeitpunkt der Wahlen inhaftiert ist. Antje Schrupp hat seit 1999 mehrfach zu Woodhull publiziert.

die Prämissen der feministischen Bewegung in Korrelation mit der wissenschaftlichen Theorie/Forschungsströmung der Eugenik, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als ernsthafter humanmedizinischer Forschungszweig etabliert.³⁵ Vor dem Hintergrund misogynen Diffamierungen von oppositionellen Kritikern* der Frauenrechtsbewegungen ist es sehr gut nachvollziehbar, dass Aktivist*innen wissenschaftliche Erkenntnisse in ihre Argumentationen einbeziehen, um ihre Forderungen mit Hilfe faktenbasierter Unterstützung zu legitimieren. Innerhalb dieser feministischen Bewegung entsteht um den Jahrhundertwechsel eine Spaltung, die letztendlich zur Zersplitterung der *free love* Bewegung führt: Von der ursprünglichen Absicht, Missstände im Ehe- und Sexualrecht abzuwenden und die Gesellschaft einer sozialen Reform zur Gleichberechtigung von Frau und Mann zu unterziehen, driften manche Anhänger*innen in eugenischen Theorien ab. Die Frau müsse deshalb vor erzwungener Sexualität und/oder unfreiwilligen Beziehungen (wie der Versorgungsehe) geschützt werden, da der weibliche Körper als Brutstätte zukünftiger Generationen zur Gänze, also physisch und psychisch, gesund sein müsse. Nur eine gewollte und positiv durchlebte Reproduktion könne gesundes Leben hervorbringen, nur so ein 'gesundes Menschengeschlecht' entstehen. In Verbindung mit (pseudo-)wissenschaftlich gestützten Rassentheorien wird diese Vision wenige Jahrzehnte später Teil nationalsozialistischer Ideologie.

Für konservativ-bürgerliche Frauenrechtler*innen stellt Vera eine besonders obszöne Bedrohung der Jugend dar. In den Tagebucheinträgen dieses Mädchens stehen intime Gedanken und Gefühle zwischen erotischer Lust und „reiner“ Liebe gleich neben harscher Kritik an gesellschaftlichen Rollenzuschreibungen und Konventionen der bürgerliche Ehemoral:

Es gibt innere Notwendigkeiten. In dieser Stunde könnte ich nicht widerstehen. Alles in mir fiebert nach einer schrankenlosen Hingabe, nach einem Untertauchen in dem Taumel besinnungsloser Liebe, den ich nur ahne. [...] Die Unze Goldes, die zum Ehering geschmiedet wird, soll mir das Recht geben, meinen Körper zu verschenken – und meiner Liebe ist dieses Recht verwehrt? Das Champagnergelage der Hochzeitsgäste und ihre frivolen Spässe sollen mir den Augenblick weisen, in dem ich meinem Geliebten ganz gehören darf? Inzwischen soll ich meine Sinne einschläfern, meine Impulse ertönen, und mich in einen Käfig von Konvenienz sperren? Und dann aus der Kirche ins Hochzeitsbett, das die Sanktionen der Gesellschaft geheiligt hat. (S. 39/40)

35 Vgl. Hayden (2013), Introduction, S. 10.

Die erste im Hermann Seemann Nachfolger Verlag publizierte Antwort auf Veras Tagebuch verfasst die Wienerin Christine Thaler. In *Eine Mutter für Viele. Brief an die Verfasserin von Eine für Viele* verteidigt die besorgte Mutter den Bestand der Versorgungsehe als unumgänglichen Schutzraum für bürgerliche Mädchen/Frauen. Die „Schattenseiten“ des „Sinnenlebens“ von Junggesellen gehen Frauen ihrer Meinung nach nichts an, sich einmischen und darüber offen sprechen sei eine Unart. Der Mann hätte seinen Ehrenkodex und die Frau ihren, „Das ist nun einmal so und wird so bleiben“³⁶.

Darauf reagiert Ida Hofmann, Mitbegründerin der Lebensgemeinschaft Monte Verità, ebenfalls im Buchformat: *Wie gelangen wir Frauen zu harmonischen und gesunden Daseinsbedingungen? Offener Brief an die Verfasserin von „Eine Mutter für Viele“*.³⁷ Hofmann stellt sich gegen den Begriff des Ehrenkodex und betont eindringlich die Notwendigkeit sexueller Aufklärung, um Krankheiten, Trauma und Enttäuschungen vorzubeugen. Als einen Ausweg aus sittenmoralischen Verwirrungen empfiehlt sie die Reformehe, die außerhalb staatlicher und/oder gesellschaftlicher Sanktionen nur auf dem einvernehmlichen Pakt zwischen den sich Liebenden beruht.

Der 'Dialog' zwischen Thaler und Hofmann ist bezeichnend für die Diversität der gesamten *Vera-Debatte*. In zahlreichen Zeitungsartikeln melden sich meinungsbildende Persönlichkeiten aus der Frauenrechtsbewegung zu Wort, Karl Kraus wendet sich in seiner *Fackel* der Novelle zu, Arthur Schnitzler stellt ein Exemplar in seine Bibliothek.³⁸

Durch die fehlende Stringenz in Veras Überzeugungen und Verhalten, der „sprachlich inhomogen und stilistisch den stark wechselnden Stimmungslagen der fiktiven Verfasserin angepasst[en]“³⁹ Einträgen, wirkt die Gesinnung der Protagonistin authentisch. In zahlreichen Antwort-/Gegenschriften werden Autorin und Protagonistin als Einheit angesprochen, was den erfolgreichen Kunstgriff der Autorin unterstreicht. Alexandra Millner spricht der Novelle eine „Indizierungsfunktion“ zu,⁴⁰ denn der Skandal bewirkt eine gesteigerte öffentliche Beteiligung an Diskussionen über Sexualethik, Ehemoral, die Forderung nach Aufklärung in Hygienebelangen und Mutterschutz, Hysterie, Selbstmord, sexueller und psychosexueller Diskriminierung von Frauen (wie auch Männern), zu Gleichberechtigungsfragen und Rollenzuschreibungen in einem überkommenen patriarchalen Ständesystem. Vielleicht erzeugt der „literarische[n] Text, der inhaltlich unentschlossen, widersprüchlich und unfertig wirkt und dadurch jedem Gesinnungslager

36 Zitat Thaler in: *Das Vera-Buch*, S. 13.

37 Ida Hofmann-Oedenkoven (1902), im Buchhandel durch den Reformverlag C. v. Schmidt, Haimhausen.

38 Achim Aurenhammer (Hrsg., 2013). *Arthur Schnitzlers Lektüren: Leseliste und virtuelle Bibliothek*, Ergon Verlag : Würzburg. Angabe S. 106: [D447] *Vera...Eine für Viele*, [D447] *VERA [d.i. Betty KURTH, geb. KRIS] (1878-1948) – Eine für Viele. Aus dem Tagebuch eines Mädchens. 4. Aufl. Leipzig 1902.* ← Anm. d. Hrsg.

39 Alexandra Millner (2006), S. 88.

40 Millner (2006), S. 88.

genügend Angriffsfläche bietet“,⁴¹ eben wegen seiner Unstimmigkeiten derart viel Aufmerksamkeit. Das Tagebuchformat „mit seinem Wechsel von Pathos, Introspektion, Realismus und theoretischer Erörterung“,⁴² dem die Eigenschaften des privaten, geheimen, authentischen und damit wahrhaften Inhalts zugesprochen werden, bietet den stilistischen Rahmen für so eine experimentelle Satireschrift, wie es das Erstlingswerk von Betty Kris zu sein scheint.

Facetten misogynen Kritik

Die meisten Gegenschriften schießen in ihrer Kritik am Kern des Inhalts der Novelle vorbei, um sich an der Oberfläche – dem sittlichen Tabubruch, dem sozialen Status der Autorin und/oder generell gegen Frauenrechtsaktivismus – zu entladen. Dabei werden häufig etablierte Phrasen wiederholt, die 'das schwache Geschlecht' als unvernünftig, unglaubwürdig, unwürdig, um an der kulturpolitischen Mitgestaltung ihrer Umgebung teilnehmen zu können, stigmatisieren. Die zumeist männlichen Widersacher der Frauenrechtsbewegung belegen die Fehlbarkeit 'des Weiblichen' und die unüberwindbaren Eigenschaften des 'schwachen Geschlechts' mit Hilfe wissenschaftlicher Erkenntnisse. Feminist*innen versuchen derartige Thesen zu widerlegen und stützen sich ebenfalls auf wissenschaftliche Disziplinen. Sigmund Freud dient beiden Seiten als einflussreicher Helfer: der Erfinder des Über-Ichs, das Gefäß der Essenz der (männlichen) Rationalität, führt durch Schwarz-Weiß-Zeichnungen der menschlichen Psyche dahin, dass die „Subjektivität der Frau als defizitär gegenüber [...] maskuliner Identität“⁴³ zu bewerten sei. Einerseits bereitet der Arzt durch seine Forschung mehr Verständnis über weibliche Sexualität und die psychologischen Folgen gesellschaftlicher Unterdrückung, andererseits bieten die von ihm formulierten Aussagen zur psychosexuellen Geschlechterdifferenz intellektuellen Gegnern* der Frauenemanzipation schlagfertige Argumentationsvorlagen. Rosa Mayreders Essay *Zur Kritik der Weiblichkeit*⁴⁴ kritisiert diese Willkür psychosexueller Diskriminierung gegen 'das weibliche Geschlecht', wie es durch die patriarchale Gesellschaft um 1900 als Typus verallgemeinert wird.

Der Kunstkritiker Karl Scheffler veröffentlicht 1908 *Die Frau und die Kunst: eine Studie*. Das kleinen Büchlein ist aufgebaut wie eine logische Abhandlung zur Klärung der Annahme, warum es „dem Weib“ wegen seiner Defizite nicht möglich sei, Kunstverstand aufzubringen:

41 Ebd., S. 91.

42 Sigrid Schmid-Bortenschlager (1987), S. 74.

43 Vgl. Brigitte Spreitzer (1997). *Selbstschöpfung – Fremdwerden. Weibliche Subjektivität als Vision und Aporie im Schreiben österreichischer Autorinnen um 1900*, in: Fischer, Brix (Hrsg.): *Die Frauen der Wiener Moderne*, Verlag für Geschichte und Politik : Wien, S. 138.

44 EVT des Essays in Teilen, in: *Neues Frauenleben*, Jg. 14, Nr. 1, Januar 1902, S. 3-7, Nr. 2, Februar 1902, S. 1-5, Nr. 3, März 1902, S. 1-6. 1905 erscheint bei Diederichs in Jena unter gleichem Titel eine Essaysammlung Mayreders, die 2018 überarbeitet und von Eva Gerber mit einem Nachwort versehen vom Mandelbaumverlag Wien neu aufgelegt wird.

Der schöpferischen Kraft, im Schaffen, wie im Genuss der Kunst, ist die Frau durchaus unfähig, weil ihr die Triebfeder dazu fehlt: der fanatisch vorwärts drängende Wille.⁴⁵ [...] Wo der Mann gewaltige Anstrengungen macht, um sich des Kunstwerks intellektuell zu bemächtigen, da betrachtet die Frau es, wie sie die Blume, oder den Sternhimmel ansieht.⁴⁶

Um sich selbst zu bestätigen, greift Scheffler auf eine Erkenntnis der (seinerzeit) unantastbaren Kulturgröße Goethes zurück:

Es ist schon richtig, was Goethe zu Riemer von den Weibern in der Kunst sagte: „Sie unterscheiden nicht zwischen dem was anzieht, was gefällt, was man billigt; [...] es mag noch so hohl, leer, seicht, schlecht sein: es gefällt. Es mißfällt ihnen aber oft etwas, was bloß gegen ihre Konvention anstößt, sei es an sich noch so vortrefflich.“⁴⁷

Nach Schefflers Theorie wäre einer Frau auch das Verfassen literarisch anspruchsvoller Texte nicht möglich, da die kreative Eigenleistung beim fiktionalen Schreiben fehlt. Dadurch müssten von Frauen verfasste Texte prinzipiell autobiographische Züge haben.⁴⁸ Nur eine männliche Führung, und damit die Ausführung eines als männlich konnotierbaren Kanons, könne Frauen qualitativ wertvolle künstlerische Erzeugnisse produzieren lassen. Diese These wird auch auf die weibliche Sexualität übertragen: Frauen hätten von sich aus kein erotisches Lustempfinden, erst mit einem Mann würde dieses 'erweckt' werden. Mit Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter*⁴⁹ erlangt menschenverachtende Literatur im Jahr 1903 einen perfiden Höhepunkt. Durch eine hervorragend logisch formulierte Vereinigung eigener Thesen mit wissenschaftlichen Belegen stellt Weininger einen Tatsachenbericht darüber auf, dass 'das Weibliche' mit 'dem Jüdischen' gleichbedeutend benachteiligt sei und von 'dem Männlichen' und 'dem Christentum' dominiert, belehrt, geleitet

45 Karl Scheffler (1908), S. 29.

46 Ebd., S. 35.

47 Ebd., S. 37.

48 Die Germanistinnen Manuela Günther und Anette Keck kritisieren in einem Forschungsbericht Anfang 2000, dass Werken von Autorinnen in literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen immer noch autobiographische Grundzüge der von ihnen verfassten Texte zugesprochen werden, obwohl dies häufig eine Fehlinterpretation ist. Wenn der Fokus der aufarbeitenden Frauenforschung das Erschließen biographischer Informationen auf einer Ebene mit Werksbesprechungen ansetzt, würde das „oftmals in einem Kurzschluß von Biographie, Geschlecht und ›literarischem Text‹“ münden, sodass aus fiktiven Erzählungen „die im Untertitel, sei es mit Novelle, Roman oder gar Lyrik, Genre- und d. h. Kunstansprüche ausstellen, weibliche Autobiographien“ werden. Vgl. Anette Keck/Manuela Günther (2001). *Weibliche Autorschaft und Literaturgeschichte. Ein Forschungsbericht*, in: Maximilian Benz/Kai Bremer/Walter Erhart/Barbara Picht/Meike G. Werner (Hrsg.). *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Nr. 26 (2), S. 201-233, hier S. 207, 208.

49 *Geschlecht und Charakter: eine prinzipielle Untersuchung*, Wilhelm Braumüller : Wien/Leipzig 1903. Kritische Auseinandersetzung mit dem Werk aus feministischer Perspektive u.a. durch Rosa Mayreders *Zur Kritik der Weiblichkeit* sowie Waltraud Heindl (1989), *Geschlecht oder Charakter? Otto Weiningers Kultfiguren*, in: Klaus Amann/Hubert Lengauer (Hrsg.). *Österreich und der Große Krieg 1914 – 1918*, Brandstätter : Wien, S. 81 – 87.

werden müsse. Das Buch, in dem sich Misogynie und Antisemitismus in inniger Umarmung einig sind, wird ein Bestseller. Der Autor macht sich selbst anstelle eines Protagonisten zum Märtyrer und erschießt sich noch vor Veröffentlichung seines Buches in der Schwarzspanierstr. 8. Betty Kris wohnt bis zu ihrer erzwungenen Emigration 1939 zuerst im Haus Nr. 9, danach auf der Nr. 7. Mit der Ankündigung der letzten im Hermann Seemann Nachfolger Verlag veröffentlichten Gegenschrift zu Veras Tagebuch *Kranke Seelen. Brief und Belehrung an Vera, die Märtyrerin. Von einem Arzte*, positioniert sich die konservative Wiener Hausfrauenzeitung sehr deutlich zur Novelle:

*In der Tat fand sich ein Mann, der Vera gegenüber [...] ritterlich gehandelt hat – er hat nämlich ihr Werk einer vernichtenden Kritik unterzogen, ins Minutiöse analysiert und in einer geistreichen und wissenschaftlich vornehmen Art den Beweis erbracht, daß Vera unschuldig ist [...] denn die bedauernswerte Vera ist krank, geistig nicht normal, konfus und total unfähig in der Beherrschung und Lösung einer Aufgabe [Keuschheit bei Männern?], an der Gelehrte von Ruf vergeblich zu rütteln wagten. Vera hat viele reine Seelen infiziert und würde eigentlich verdienen, daß sie ständig unter ärztlicher Kontrolle stehe, wir wollen aber nachsichtiger sein und die ganze unreife Geschichte als Backfischphantasie betrachten.*⁵⁰

Für den Rezensenten/die Rezensentin (Dr. H. R.) sind die Autorin der Novelle und die Protagonistin Vera der gleiche Backfisch. Die Degradierung der Verfasserin einer (aus konservativer Sicht) unbequemen Position als „geistig nicht normal“ ist leider kein Einzelfall⁵¹ und auch kein Relikt längst vergangener Zeiten.⁵²

50 Wiener Hausfrauenzeitung Nr. 16, 1903, S. 159/160. Betty Kris hatte noch 1898 in der Ausgabe Nr. 28 des Organs der konservativen Wiener Bürgerfrauenvereinigung mit einem „Album der Poesie: Abend“ beigetragen.

51 Elsa Asenjieff (als Elsa Maria Packeny 1867, Wien), eine intellektuelle Frauenrechtsaktivistin und Schriftstellerin, deren Bücher auch im Hermann Seemann Nachfolger Verlag veröffentlicht werden und ebenfalls eine Antwortschrift auf Kris' Novelle verfasst, wird 1921 zwangsenteimündigt und in eine psychologische Heilanstalt in Sachsen eingewiesen. Obwohl sie mehrfach schriftlichen Widerspruch dagegen einreicht, wird sie Zeitlebens nicht mehr entlassen und fällt 1941 einer der frühen euthanastischen Säuberungsaktionen des NS-Regimes zum Opfer. Mit ihrem letzten 'Lebensabschnitt', in dem ein 200teiliger Gedichtband entsteht (!), beschäftigt sich Philipp Kommol in seiner medizinhistorischen Dissertation *Die psychiatrische Krankengeschichte der Schriftstellerin Elsa Asenjieff und die Konzeptgeschichte des Querulantenwahns in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Univ. Leipzig 2022.

52 Der wirtschaftsliberale deutsche CDU Politiker Friedrich Merz (64) fasst in einem Interview mit der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* am 25.9.2019 seinen Eindruck von der Klimaaktivistin Greta Thunberg (16), die am Tag zuvor auf dem UN Klimagipfel vorgesprochen hatte, zusammen: „Also ich finde das Mädchen auf der einen Seite bewundernswert, auf der anderen Seite ist sie krank“. Greta Thunberg kritisiert in ihrer emotional vorgetragenen Rede, dass global systematische Veränderungen zu Gunsten ökologischer Prozesse nicht umgesetzt werden, um ökonomische Abläufe aufrecht zu erhalten. Das Interview zum Nachhören, Zitat ab Min. 21: <https://augsburger-allgemeine-live.podigee.io/6-neue-episode> (abger. am 04.02.2024).

Exkurs: Organe der Frauenrechtsbewegung

Begünstigt durch die Möglichkeiten der neuesten Drucktechniken und der maschinellen Produktion von Text im industriellen Fortschrittstempo bietet die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts einen viel einfacheren und günstigeren Zugang zur Massenproduktion von Druckwerken als in den Jahrhunderten zuvor. Mit der liberalisierten Verfassung von 1867 wird das autonome Produzieren von Druckmedien (unter gewissen Rahmenbedingungen) zudem rechtlich möglich. In diesem Zeitraum nimmt die Anzahl unterschiedlicher 'Frauenzeitschriften' deutlich zu. Die Masse bilden Unterhaltungsmedien, Zeitungen/Zeitschriften mit (frauen-)politischer bzw. feministischer Ausrichtung bleiben allerdings bis in das 20. Jahrhundert hinein eine Rarität.

In der k.u.k. Monarchie ist die *Wiener Hausfrauenzeitung* (1875-1914) des Wiener Hausfrauenvereins das älteste Organ der lokalen Frauenrechtsbewegungen, vielleicht weil es inhaltlich konservativ ausgerichtet ist. 1899-1902 leiteten Auguste Fickert und Rosa Mayreder, ab 1902 Marie Lang, die als bürgerlich liberal geltende Redaktion des zweiwöchigen Periodikums *Dokumente der Frauen*. Auguste Fickert übernimmt ab 1902 die Zeitschrift *Neues Frauenleben*, das Organ des Allgemeinen Österreichischen Frauenvereins (AÖFV), dem sie vorsteht. Der AÖFV geht über in den Bund Österreichischer Frauenvereine, für den Henriette Herzfelder 1905-1918/19 das Zentralblatt *Der Bund* redigiert. Neben den Vereinsblättern und der medialen Selbstverwaltung feministischer Aktivistinnen gibt es auch unabhängige Verlage und Zeitungen, die der Frauenrechtsbewegung scheinbar zugeneigt waren. Zumindest übernehmen manche die Publikation feministischer Artikel.⁵³ Der Hermann Seemann Nachfolger Verlag, der die Novelle *Eine für Viele* und *Das Vera-Buch* publiziert, ist in diesem Zusammenhang eine beachtenswerte Adresse. Die *Dokumente der Frauen*⁵⁴ werden ab 1903 als *Frauen-Rundschau* unter Mitarbeit von Christiane Ratzel (Carmen Teja), Helene Stöcker, Jenny von Dewitz, folgend Ella Mensch und weiteren Redakteurinnen vom Leipziger Verlag weitergeführt. Die Ausrichtung des Periodikum radikalisiert sich unter der Mitherausgeberschaft von Helene Stöcker, die sich besonders für Sexual- und Hygienereformen einsetzt, zunehmend.⁵⁵ Nachdem Adelheid Popp nur acht Jahre vor Neugründung der Zeitschrift im Leipziger Verlag für die Veröffentlichung eines unliebsamen Artikels in der Österreichischen *Arbeiterinnen-Zeitung* gerichtlich verurteilt wurde, drängt sich die Frage auf,

53 So z.B. der Demokrat Ferdinand Kronawetter, der dem AÖFV zwischen 1893 und 1897 seine eigene Zeitung, die *Volksstimme. Organ der demokratischen Partei* zur Verfügung stellt, um die Beilage *Das Recht der Frau. Organ für die moderne Frauenbewegung* mit an die Öffentlichkeit zu tragen. Vgl. den Artikel „Allgemeiner Österreichischer Frauenverein“ auf der Website *Frauen in Bewegung 1848-1938* im feministischen Archiv der ÖNB, Ariadne sowie den Eintrag „Das Recht der Frau“ im VZ des alo (austrian literature online).

54 *Dokumente der Frauen*, 1899-1902, Zweiwöchentliches Periodikum, Wien. Alle Ausgabe digitalisiert im Zeitschriftenarchiv der ÖNB.

55 Stöcker gründet neben der Redaktionsleitung der Frauen-Rundschau den Bund für Mutterschutz und stellt diesem 1905 das Organ *Mutterschutz. Zeitschrift zur Reform der sexuellen Ethik* zur Seite (erscheint bei J. D. Sauerländer : Frankfurt am Main).

welche Haltung die Leitung des Hermann Seemann Nachfolger Verlags zur Frauenrechtsbewegung gehabt haben könnte, da mit der Verantwortung über den Druck und die Verbreitung aktivistischer Inhalte sehr wahrscheinlich neben Konfiskation weitere rechtliche Konsequenzen verbunden gewesen sein dürften.

Der Leipziger Hermann Seemann Nachfolger Verlag und die Frauenrechtsbewegung

1899 kaufen Victor Schweizer und der Millionär Friedrich Richard Pfau den Leipziger Hermann Seemann Verlag. Der Gründer ist eines der neun Kinder von Ernst Elert Arthur Heinrich Seemann, der mit der *E. A. Seemann, Verlags- und Sortimentsbuchhandlung, verbunden mit Kunst-, Musikalien- u. Antiquariatsbuchhandel* eine geschätzte Adresse für Kunstbücher, -literatur, und hochwertige Farbdrucke leitet.⁵⁶ Offensichtlich verfolgt das Unternehmerduo Schweizer/Pfau die Marketingstrategie, mit dem Verlag, der den renommierten Namensbestandteil *Seemann* behält, über die massenhafte Produktion von Neuerscheinungen mit etablierten Verlagshäusern zu konkurrieren.⁵⁷ Zusätzlich wird mit außergewöhnlichen Werbekampagnen nach öffentlicher Aufmerksamkeit ghascht.⁵⁸

Da die Archive mit dem Leipziger Verlagsgebäude durch Bombardements im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden, bleiben nur wenige Quellen, um Einblicke in die Geschäftsstrategie des Verlags erhalten zu können. Das Buch *Jahrmarkt der Worte. Ein Roman* (1904)⁵⁹ von Julius Zeitler ist eine davon. Als ehemaliger Redakteur des Hermann Seemann Nachfolger Verlags verarbeitet Zeitler nach eigenen Angaben persönliche Erlebnisse während seiner Tätigkeit 1900 bis 1903. Mehr noch, er rechnet nach seinem Ausscheiden aus dem Verlag mit den alten Arbeitgebern ab. Es handelt sich um einen autobiographischen Roman, der einen detaillierten Einblick in den Leipziger Literaturbetrieb gewährt, wenn auch durch das subjektive Erleben des Protagonisten

56 Seit 1858 im Handelsregister eingetragen, wird der Verlag zeitgleich mit der Etablierung der Kunstgeschichte als einer akademisch-geisteswissenschaftlichen Disziplin im deutschsprachigen Raum erwachsen. Der Verlag erwirbt die Rechte am Werk des kunsthistorischen Pioniers Jakob Burckhardt, gibt ab 1866 das erste deutschsprachige kunsthistorische Fachorgan, die *Zeitschrift für bildende Kunst* heraus und verlegt ab 1867 das *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. Ab dem 4. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte 1896 erscheint *E. Arthur Seemann, Verleger*, auf der Teilnehmer*innenliste (es ist auch das erste Jahr, in dem Frauen als Begleitung der Ehemänner gelistet sind). 1899 übergibt E.A. Seemann seinem ältesten Sohn Arthur Gustav Otto Emil Wilhelm die Verlagsgeschäfte. Dessen jüngerer Bruder, Albrecht Hermann Ernst, gründet 1894 seinen eigenen Verlag, über den allerdings so gut wie nichts bekannt ist.

57 Ab Juni 1900 erscheinen die ersten eigenen Publikationen, bis Dezember 1903 sind es 820 Neuerscheinungen, die der Verlag listet. Vgl. Mark Lehmstedt (2012), S. 203-204.

58 Vgl. Lehmstedt (2012), S. 210: „Niemand trompetete derart laut und hemmungslos wie dieser neue Verlag: in den eigenen Büchern, in Katalogen, in Inseraten – das 'Börsenblatt' wurde förmlich geflutet [...] in Rundschreiben und Plakaten [...] sandte der Verlag von jedem Titel drei- bis vierhundert Exemplare an die Presse, manchmal waren es sogar mehr als 500 Rezensionsexemplare.“/S. 211: „Eine Woche lang waren Tausende von Litfaßsäulen im Reich mit den schwefelgelben Varieteebücherplakaten der Firma [Hermann Seemann Nachfolger] bekleistert.“

59 Das Digitalisat des Buches ist über die Universität Leipzig online zugänglich; Quelle: UBL Leipzig: <https://katalog.ub.uni-leipzig.de/Record/0-1657855260> (abger. am 04.02.2024).

Edmund Kröner, dem Alter Ego Zeitlers. Neben den umbenannten Geschmähten tauchen im Buch zahlreiche Originalnamen der recherchierbaren Literaturszene Leipzigs auf. Auch wenn das Buch nicht als wahrhaftige Quelle verwendet werden kann, bietet es doch Insiderinformationen zum Verlag unter der Leitung von Victor Schweizer und Richard Pfau, die im Buch als *Dr. Adolar Bader* und *Herr Behm* erscheinen. Der Verlag heißt *Edgar Bruckmann Nachfolger*. Herr Behm ist ein scheuer und etwas weltfremder Finanzier, der sich in der Abteilung für musikalische Publikationen versteckt. Dr. Bader wird als umsatzorientierter Kulturbanause und cholerischer Lebemann beschrieben, der in einem narzisstischen Größenwahn nur an der Selbstprofilierung als erfolgreicher Verleger interessiert ist und bei der Selektion von Druckwerken ausschließlich nach der Qualität vielversprechender Absatzzahlen urteilt:

Mit Reklame ist alles zu machen, wir drucken einen Namen auf alles Zeitungspapier, das die Walze passiert, wir werfen ihn auf tausend Plakate, wo eine Wand ist kleben wir ihn an, kein Wunder, daß er dann zuletzt berühmt wird; er muß es ja! [...] wir machen die Meinung des Publikums, wir stellen sie zuerst fest, denn in unserem Interesse liegt es, jeden Schriftsteller, den wir einmal verlegt haben, berühmt zu machen. Mit dem Text, den wir einem Buch an die Stirn kleben, heulen wir eine Weise vor, das Volk heult nach, denn die ganze Presse druckt den Waschzettel⁶⁰ ab, in dem der Autor gelobt und gepriesen wird [...] die Presse folgt jedem Wink, den man ihr über einen Autor gibt. [...] Schon indem mans liest, wird man überzeugt! [...] Ich sage Ihnen, wir sind es, wir machen die Geschichte, den Ruhm unserer Autoren, wir Verleger machen sogar die Literaturgeschichte!⁶¹

Über den Aufnahmeprozess des vormals in Wien herausgegebenen Periodikums *Dokumente der Frauen* findet man im *Jahrmarkt der Worte* folgende Schilderungen:

[Das] Angebot einer in den letzten Zügen liegenden Frauenzeitschrift – gab seinen [Dr. Baders] Gedanken eine unerwartete Richtung. [...] Frauenliteratur hatte er auch bisher schon in Mengen verlegt (was eben Dr. Bader darunter verstand). Wie war es, wenn er den ganzen Komplex überhaupt zusammen nahm, die neu zu gründende Zeitschrift in den Mittelpunkt stellte, sie zu einem großartigen Insertionsorgan ausbaute, und damit einen ganz neuen Verlag gründete? Die Zeitschrift war dann für den Stammverlag ein Vertriebsorgan

60 Als Waschzettel werden im Werbejargon kurzgehaltene (tabellarische) Texte mit informativen Angaben zu einem Produkt bezeichnet, die dem Zweck der Bewerbung dienen, z.B. Inserate/Packungsbeilagen, im Literaturbetrieb auch Klappentexte.

61 Julius Zeitler (1904), S. 58/59.

*allerersten Ranges, die beiden Verlage konnten sich so in die Hände arbeiten, daß es mit dem Teufel zugehen musste, wenn das Publikum nicht düpiert wurde! Unter so angenehmen Gedanken rieb sich Dr. Bader die Hände, kaufte das absterbende Organ für 300 Mk. und ging an die Organisation der Zeitschrift mit himmelhohen Hoffnungen.*⁶²

Noch im Dezember 1902 gründet Schweizer den Verlag der Frauen-Rundschau, die gleich benannte Zeitschrift wird ihr Organ. Das Verlagsprogramm und die Redaktion der *Frauen-Rundschau* richten ihre Beiträge nach Themen der Frauenrechts- und Gleichberechtigungsbewegung aus, auch den heiklen.⁶³ Zur Konzeption der ersten Ausgabe 1903 (im Buch der *Frauenspiegel*) schreibt Zeitler:

*In der Frauenspiegel-Abteilung fand eine konstituierende Sitzung statt, zu der Edmund gerufen wurde. [...] Es sollte der Inhalt der ersten Nummer, die am 1. Januar herauskam, festgestellt werden. [...] die einzigen Probleme, die würdig genug waren, im Vordergrund zu stehen, bildeten ihr [Fräulein Dr. Valck] die sexuellen. [...] Unsere Hauptaufgabe ist und bleibt die sexuelle Aufklärung, die Diskussion aller Probleme der Prostitution, besonders scharf aber müssen wir die Geschlechtskrankheiten beleuchten, erklärte sie diktatorisch.*⁶⁴

Mit *Fräulein Dr. Paula Valck* bildet Julius Zeitler Helene Stöcker ab. Der Autor fügt dem Abschnitt eine längere Beschreibung Stöckers hinzu, die verdeutlicht, dass Zeitler kein Feminist war und die Mehrheit der Verlagsbelegschaft ebenso wenig.⁶⁵

Zum Zeitpunkt der Gründung des Frauen-Rundschau Verlags führt die Marketingstrategie der Novitäten- und Reklameflut Hermann Seemann Nachfolger in finanzielle Unpässlichkeiten. Am 06.09.1905 scheidet der tragende Finanzier Friedrich Richard Pfau durch den gewählten Freitod frühzeitig aus der Verlagsleitung aus, so dass Hermann Seemann Nachfolger im Dezember gleichen Jahres Konkurs anmeldet. Ein Berliner Brauereibesitzer kauft die Firma und lässt Victor Schweitzer als Geschäftsleitung weiter gewähren. Bis 1915 betreibt Schweizer Schadensbegrenzung, verkauft/versteigert Restbestände und Verlagsrechte an die Konkurrenz, bevor der Seemann Nachfolger Verlag an die Deutsche Buch- und Kunstverlag GmbH verkauft und das exorbitant gescheiterte 'Projekt' aus den Handelsbüchern gestrichen wird. Interessanterweise bringt der Verlag auch in den Jahren der Krise weiterhin eine geringe Anzahl Neuerscheinungen heraus. *Das Vera-Buch* ist unter den letzten neun Novitäten von 1910, bevor die Publikationstätigkeit

62 Zeitler (1904), S. 160.

63 Vgl. Lehmstedt (2012), S. 212-214.

64 Ebd.: S. 163-164.

65 Ebd.

des absterbenden Verlages gänzlich zum Erliegen kommt. Der Klappentext ist gefüllt mit der Bewerbung der *Frauen-Rundschau*, an die das Titelbild mit den *Neuen Menschen* von Fidus anschließt.

Produkthersteller benutzen menschliche Emotionen als Werbemittel, das ist keine Neuheit. 2021 prägt die Österreichische Journalistin Beate Hausbichler⁶⁶ den Begriff des *Femvertising*⁶⁷ als einer Fusion aus Feminismus und Werbung (engl.: „advertising“). Den Schilderungen von Julius Zeitler zufolge scheint das Reklamegenie Victor Schweizer die Vereinnahmung sozialer Bewegungen zu Gunsten einer Profitsteigerung der Verlagsgeschäfte sehr wohl in Betracht gezogen zu haben. Dementsprechend kann dem Verhältnis des Verlags zur Frauenrechtsbewegung ein rein ökonomisches Interesse unterstellt werden.

Nach Ende des Ersten Weltkriegs kauft Victor Schweizer den unscheinbaren Berliner Johannes Baum Verlag für okkulte und esoterische Themen. Im Folgejahr gründet er einen Verein namens Biosophische Bewegung, der die Lehren des US-amerikanischen *New Thought Movement* im deutschsprachigen Raum pflegen und verbreiten will und initiiert die Gründung des Neugeist-Bund[es], der innerhalb kurzer Zeit in ca. 40 deutschen Städten einen Sitz ausbaut. In Pfullingen bei Stuttgart vereint Victor Schweitzer den Johannes Baum Verlag mit dem Reform-Versandhandel Pranahaus an einem Standort und übernimmt in den 1920er Jahren auch dessen Geschäftsleitung. 1941 wird der Esoteriker als ungeduldetes Element von der Gestapo verhaftet und kommt auf ungeklärte Weise am gleichen Tag ums Leben.

Pseudonym und sozialer Status

In der bisherigen Rezeption zur *Vera-Debatte* ist die Frage noch nicht eingängig untersucht worden, wieso schon kurz nach der Veröffentlichung der Novelle bekannt war, dass hinter dem Pseudonym die Wienerin Bettina Kris steht.⁶⁸ Wird davon ausgegangen, dass Vera, „die Wahrhafte“, nicht nur zur Dramatisierung des Inhalts als Verfasserin des Tagebuchs eingesetzt wurde, sondern die Autorin ihre Identität aus bestimmten Gründen hinter dem gewählten Pseudonym verbergen wollte/musste, dann wird sie ihre Identität wahrscheinlich nicht selbst vor einer der Wiener Tageszeitungen offenbart haben. Ob die skandalträchtige Information Teil einer aggressive Marketingkampagne

66 Seit 2014 leitet Hausbichler das frauenpolitische Ressort der Tageszeitung *Der Standard*.

67 Beate Hausbichler (2021). *Der verkaufte Feminismus: wie aus einer politischen Bewegung ein profitables Label wurde*, Residenz Verlag : Salzburg/Wien.

68 Das *Neue Wiener Tagblatt* berichtet als erste Zeitung am 09.02.1902: „Man weiß bereits, daß Vera die Tochter eines bekannten Rechtsanwaltes in Wien ist, und man nimmt es dem jungen Mädchen übel, daß es so frei über Liebe und Ehe spricht.“, in: *Neues Wiener Tagblatt* [Sonntagsausgabe, Sparte: *Junge Leute*], Nr. 39, S. 8, Sp. li. Es folgen zwei Artikel in der *Neuen Freien Presse*, die zwar den Namen nicht nennen, aber davon berichten, dass die Autorin bekannt ist: Th. Thomas: *Wovon die jungen Mädchen träumen*, in: NFP, Nr. 13463, 16.02.1902, S.8-9/ W.: *Der Zerissene Schleier* NFP, Nr. 13505, 30.3.1902, Feuilleton, S. 1-3/ Karl Kraus benennt letztendlich die Familie Kris im Artikel: *Logenbruder*, in: *Die Fackel*, Nr. 105, 06.06.1902, S. 28.

zu Gunsten der Umsatzsteigerung der Novelle war, wird ungelöst bleiben. Im *Vera-Buch* ist die Autorin jedenfalls mit einem Jugendportrait abgebildet, das kommentiert wird: „*Die Heldin des Buches (interessanterweise mit der Autorin des Buches im Namen identisch)* [...]“.

Die Verwendung eines Kunst-/Decknamens/Pseudonyms zur Veröffentlichung von persönlichem Ausdruck kann unterschiedlichen Motivationen folgen und unterschiedliche Auswirkungen hervorrufen. Pseudonym und Urheber*in müssen in ihren Überzeugungen nicht übereinstimmen. Ein Pseudonym ermöglicht es, über eine künstlich erschaffene Identität mit einem öffentlichen Publikum in Kontakt zu treten, ohne selbst mit der Resonanz konfrontiert sein zu müssen. Über eine vorangestellte künstliche Figur kann man sich persönlich von dem distanzieren, was diese Figur zum Ausdruck bringt. Das Pseudonym kann bei ethisch/moralisch/politisch prekärem Ausdruck Absicherung vor möglichen Konsequenzen durch das Plädoyer auf Kunstfreiheit anbieten. Mittels einer zwischen Autor*in und Inhalt gestellten Figur kann ein Schutzraum erzeugt werden, welcher zum Beispiel dann notwendig ist, wenn Meinungsfreiheit nicht grundrechtlich gesichert ist. Auswirkungen eines Tabubruchs durch (künstlerischen und/oder nicht-künstlerischen) Ausdruck der eigenen Meinung hat im schlimmsten Fall tödliche Folgen und kann sich lebensbedrohlich auf die Bezugspersonen der Tabubrechenden* ausweiten.

Der soziale Status der Familie Kris ist in der Kaisermetropole Wien um 1900 nicht bedingungslos gefestigt. Betty Kris ist in Wien geboren. Ihre Eltern sind aschkenasisch-jüdischer Herkunft und aus dem Osten der Österreichisch-Ungarischen Monarchie nach Wien eingewandert. Obwohl Vater und Onkel als Hofadvokaten tätig sind und die Familie gehobenen bildungsbürgerlichen Wohlstand genießt, sind der Stand und das gesellschaftliche Ansehen doch ausschließlich von der (beruflichen) Position der Männer abhängig. Und das in einer uneindeutig handelnden Monarchie, einer politischen Umgebung, die hinter der vorgehaltenen liberalen Hand unbequeme und als systemgefährdend eingestufte 'Elemente' aus der Bevölkerung eloquent zu entfernen weiß. Für die jüdische Bevölkerung bedeutet die Verfassung von 1867 zwar einen großen Emanzipationsschub, denn (männliche) Mitglieder der Synagoge werden durch die Artikel zu Religionsfreiheit, dem freien Zugang zum Arbeitsmarkt und besonders der „Gleichheit aller Bürger vor dem Gesetz“ zu vollen Mitgliedern einer Gesellschaft, von der sie seit Jahrhunderten gesetzlich diskriminiert und größtenteils ausgeschlossen wurden.⁶⁹ Allerdings erfüllt sich die Integration auch nur in der Theorie,

69 Der jüdische Kunsthistoriker und Sozialdemokrat Hans Tietze schreibt rückblickend von einem „*Schlaraffenland des Liberalismus*“. Zitat S. 218 in: Hans Tietze (1933), *Die Juden Wiens* [kommentierte Neuauflage], Mandelbaumverlag : Wien 2007. Als Ergänzung seiner kunstwissenschaftlichen Publikation *Wien, Kunst-Kultur-Geschichte* von 1931, verfasst Tietze mit *Die Juden Wiens* eine Art antisemitischen Tendenzen entgegenstrebende Erklärung/Gedenkschrift über Verflechtungen und produktive Bedingungen des Wiener Judentums in der österreichischen Gesellschaft seit dem frühen Mittelalter, die auch zur kulturellen Blüte der Wiener Moderne

denn der gesellschaftlich verbreitete Antisemitismus löst sich nach Inkrafttreten der Dezemberverfassung nicht einfach auf, er verhärtet sich zunehmend. Die Impulsivität der Tochter und Nichte, die einen öffentlichen Sittenskandal lostritt, kann existenzbedrohende Auswirkungen auf die gesamte Familie haben. Vor allem dann, wenn ein massenwirksamer Meinungsbildner wie Karl Kraus in seiner Zeitschrift *Die Fackel* die hinter der Autorin stehende Familie in den Skandal miteinbezieht:

Natürlich ist die Beschuldigung, dass die Freimaurerei nur die von ihren Tendenzen erfüllte Literatur fördere, eine ganz unzutreffende. Die Wiener Logeninsassen sind objectiv genug, nicht das Werk, sondern den Autor zu protegieren. [...] Und so ist schliesslich auch der Sensationserfolg Vera's zu erklären, der Verfasserin jenes läppischen Tagebuchs, in dem eine Dame mit anatomischer Jungfräulichkeit den Katzenjammer ihrer unzüchtigen Träume zu der Forderung missbraucht, der Mann müsse unberührt in die Ehe treten. Das ist in einer Zeit, die die Gleichberechtigung der Geschlechter in der Befreiung der Frau von conventionellen Schranken ahnt, nicht klug gedacht; aber es ist auch nicht freimaurerisch gedacht. [...] Trotzdem haben die Wiener Freimaurer, denen es einzig um die Förderung der Person und nicht der Sache zu thun ist, alles Mögliche für Vera und ihr ebenso gedanklich wie sprachlich unsauberes Machwerk gethan. Die Autorin ist eben die Tochter des Bruders Kriss, und die guten Onkel thaten sich zusammen und bestellten die Reclamfeuilletons in der Wiener liberalen Presse.⁷⁰

Die Diffamierung, die von Kraus' Kommentar ausgeht, bedient eine schon um 1900 alte Theorie von der Weltverschwörung 'der Juden' und 'der Freimaurer', der „die guten Onkeln“ Samuel (Bettys Vater) und Leopold Kris, angehören sollen.⁷¹ Eine Anti-Haltung gegen Geheimbünde wird ab Mitte der 1840er Jahre durch Papst Pius IX angeheizt, der in radikalen Anfeindungen fordert, gegen Freimaurerlogen vorzugehen.⁷² Mit Amtsantritt des Bürgermeisters Karl Lueger 1887

führen.

⁷⁰ Karl Kraus (1902), S. 28.

⁷¹ Die *Konstitutionelle Volks-Zeitung* veröffentlicht 1869 einen Aufklärungsartikel über „Das Wesen der Freimaurer“ woraus hervorgeht, dass diesen Bruderschaften in Österreich kein unbedingtes Wohlwollen entgegengebracht wurde (S. 3-4 in der Ausgabe vom 03.10.1869, Quelle: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=kon&datum=18691003&seite=3&zoom=33&query=%22Zw%C3%B6lftafelgesetze%22%2B%22Freimaurer%22&ref=anno-search> [abger. am 04.02.2024]). Die Tageszeitung verortet sich in der liberalen Presse und bezeichnet sich 1857 als „unpolitisch“. Im Artikel wird stark betont, dass Logen keine abgeschotteten Geheimbünde sind, die aus dem Untergrund heraus systemfeindlich operieren. Mit abgedruckt werden die *Zwölftafelgesetze*, die Grundregeln aller Freimaurer. Die letzten drei Paragraphen stellen eigentlich heraus, dass Staat und Gesetze als Instanz über den Logen stehen: „10. Sei ein guter Bürger, denn das Vaterland ist für den Bestand, die Sicherheit und das allgemeine Wohlsein nötig“.

⁷² Bspw. mit den *Multiplies Inter* veröffentlicht der Kirchenvater am 25.9.1865 eine explizite Anprangerung von Freimaurerlogen und anderen Geheimbündnissen als „perverse Gesellschaft von Menschen [...] die [...] zum

kommt ein Sympathisant der Papst-Hetze in Wien an die Macht.

Aus dem Bericht einer 1902 verdeckt geleiteten Untersuchung gegen Wiener Freimaurerlogen geht hervor, dass die meisten Logenbrüder der jüdischen Konfession angehören und liberal-bürgerlichen Milieus zuzuordnen sind.⁷³ Ein weiteres Ergebnis ist, dass ein beachtenswerter Anteil der Mitglieder in ihren weltlichen Tätigkeiten mit der Presse und Journalistik in Verbindung stehen. Dass Karl Kraus der Bericht bekannt war, ist unwahrscheinlich. Und ob sich die 'Ergebnisse' des Berichts auf Tatsachen berufen oder die Niederschrift verbreiteter Meinungen darstellen, kann aktuell nicht festgestellt werden. Die in der *Fackel* veröffentlichte Kritik zur Novelle wirft jedoch die Frage auf, ob die Intensität der sich auf die Novelle entladenden Reaktionen unter anderem mit der Konfession und dem sozialen Status der Verfasserin und ihrer Familie verbunden sind, und zwar zu einem Zeitpunkt, da antisemitische, antilibérale und antikapitalistische Tendenzen lokalpolitisch gefördert und gesellschaftlich willkommen geheißen werden. Der Kurzschluss von Freimaurerei, Judentum und Presse bestellt in seiner Verstrickung ein vielfach anwendbares Feindbild. In einer gesellschaftlichen Umgebung, in der Antijudaismus, befeuert durch pseudowissenschaftliche Erkenntnisse und Verschwörungstheorien, zu rassistischem Antisemitismus gewandelt salonfähig bleibt, werden Verleumdungen wie in Kraus' Pamphlet auf Zustimmung gestoßen sein.

Die Wiener Universitätsbibliothek besitzt ein Exemplar der Novelle *Vera: Eine für Viele. Aus dem Tagebuch eines Mädchens*, 9. Auflage, 1902. Bei der Durchsicht fällt auf, dass mehrere Seiten des Buches mit einem kleinen, runden Dienststempel gekennzeichnet sind, der in der Bibliothek erst 36 Jahre nach der Erstveröffentlichung von Veras Tagebuch Verwendung findet: In Großbuchstaben umrandet der Name der Bildungsinstitution einen Adler mit nach links gerichtetem Kopf, der auf einem Medaillon mit Hakenkreuzsymbol sitzt. Es ist einer der Dienststempel, die von den Abteilungen und Instituten der Wiener Universität nach dem „Anschluss“ an das nationalsozialistisch regierte Deutschland verwendet werden. 1936 wird der Wiener Universitätsbibliothek der literarische Nachlass des jüdischen Anwalts Emil Süß testamentarisch angeboten. Nach dem 12. März 1938 gehen darin enthaltene Bücher, darunter dieses Exemplar

gemeinsamen Schaden der Religion und der menschlichen Gesellschaft“ zusammenkommen. Ein weiteres für die Politik des Papstes stehendes Beispiel ist seine *Encyclica* von 1864, die unter § IV „*Socialismus, Communismus, geheime Gesellschaften, Bibel-Gesellschaften, Gesellschaften liberaler Geistlicher*“ gleichsam abhandelt. In deutscher Übersetzung bei I. P. Bachem in Köln 1865 erschienen. Quelle: Internet Archive: <https://archive.org/details/dieencycliscasei00ixgoog/page/n8/mode/1up> (abger. am 04.02.2024). Pius IX ist der letzte Papst, der im Vatikan die Todesstrafe ausführen lässt. Da zu den Mitgliedern der Wiener Bruderschaften zahlreiche einflussreiche Persönlichkeiten aus Wirtschaft und öffentlichem Leben zählen, formiert die gesetzliche Neuordnung nach 1867 ein neues Kräfteverhältnis und schwächt den Einfluss der katholischen Kirche zweifach: Neben der Trennung von Kirche und Staat wird die Gründung von und Mitgliedschaft in autonomen Gesellschaften legal. Vielleicht ist die apokalyptische Reaktion des Kirchenvaters als Antwort darauf zu sehen.

73 „*Die Freimaurer in Wien (1902 - 1903), zu Händen Seiner Exzellenz Herrn Sektionschef Grafen von Lützow*“, HHStA Privatarchiv/Interna, Sign. PA XL, Karton 266b, Notizen über Freimaurer, Berichte.

der Novelle, in die Bibliothek ein. Seit 2006 befindet sich ein Exemplar von *Das Vera-Buch* im Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Die Autorin steht zeitlebens zu ihrer Novelle, die in ihrem schriftstellerischen Werk ein singuläres One-Hit-Wonder darstellt. Neben zahlreichen kunsthistorischen Publikationen führt Betty, verheiratete Kurth, den Titel in einem ausführlichen Lebenslauf an, der ihrem Einwanderungsantrag für Großbritannien Ende 1938 beiliegt.⁷⁴

⁷⁴ Blatt 222, in: *Catalogue of the Archive of the Society for the Protection of Science and Learning*, folder I.2, Shelfmark: MS. S.P.S.L. 189/1-5.

2.2

Über die Beziehung von Kunst, Wissenschaft und Politik

Vom Konzept nationaler Kulturidentität zur *Wiener Schule* der Kunstgeschichte
in der Ersten Republik

Betty Kurth ist ein Mitglied der *Wiener Schule* der Kunstgeschichte und unter den ersten Absolventinnen der Wiener Universität. Seit ihrer Dissertation 1911 wird sie zu einer international bekannten und geschätzten Expertin für mittelalterliche Bildkünste, Tapisserie und Ikonographie. 1926 kuratiert die freischaffende Kunsthistorikerin mit mehreren Wien-basierten Kollegen die Lehrausstellung *Gotik in Österreich* im Wiener Museum für Kunst und Industrie (heute das Museum für angewandte Kunst, MAK).

Der Verein der Museumsfreunde Wien ist Organisator der Ausstellung,⁷⁵ das Industriemuseum stellt seine Räumlichkeiten bereit. Gezeigt werden bildende Künste vom 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert, die mehrheitlich innerhalb der Grenzregionen der Ersten Republik Österreichs entstanden sein sollen. Leihgaben aus zahlreichen musealen, kirchlichen und privaten Sammlungen aus Deutschland, Prag und Österreich werden mit Exponaten aus dem Bestand des Industriemuseums zusammengestellt. Es ist eine vermittelnde und erforschende Schau- und Lehrausstellung. Hans Tietze, einer der Kollegen und ein Jugendfreund Betty Kurths,

75 Ab 1923 veranstaltet der Verein mehrere ähnlich konzipierte Kunstschaufen, deren Ziel ein Beitrag zur österreichischen Kulturidentität darstellt. Hans Tietze schreibt dazu im Katalog zur Gotik-Ausstellung: *Die erste „Von Füger bis Klimt“* [Anm. d. Verf.: zusätzlicher Titel: „die Malerei des XIX. Jahrhunderts in Meisterwerken aus Wiener Privatbesitz“, Wiener Secession, September-Oktober 1923, veranstaltet vom Verein der Museumsfreunde in Wien] *war aus einem nach dem Krieg und durch seine Folgen leicht verständlichem Bedürfnis nach Hingabe an die engste Heimat erwachsene. Ein zusammenfassender Blick auf das Jahrhundert der Wiener Malerei, das ihr klassisches war, sollte das kulturelle Selbstbewusstsein unserer so schwer geprüften Stadt bekräftigen. Die darauffolgende italienisch; Renaissanceausstellung* [Titelzusatz: „Meisterwerke italienischer Renaissance aus Privatbesitz“, Wiener Secession, 1924, veranstaltet vom Verein der Museumsfreunde in Wien] *und die der Meisterwerke der französischen Malerei des XIX Jahrhunderts* [82. Ausstellung der Wiener Secession: „Die führenden Meister der französischen Kunst im neunzehnten Jahrhundert“, 1925, veranstaltet vom Verein der Museumsfreunde in Wien] *haben den Anspruch Wiens betont, im Sammeln alter, wie im Genießen neuer Kunst den internationalen Zentren zugezählt zu werden. Die Jahrhundertschau deutscher Malerei* [87. Ausstellung der Wiener Secession, „Jahrhundertschau Deutscher Malerei“, veranstaltet vom Verein der Museumsfreunde in Wien und der Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession, März-April 1926, durchgeführt von Prof. Carl Moll] *endlich war bestimmt, für das XIX. Jahrhundert, in dem österreichische Sonderart sich politisch und kulturell selbstbewußter ausgeprägt hatte, von der bei uns viel zu wenig gewürdigten großen künstlerischen Leitung des stammverwandten deutschen Volkes eine Vorstellung zu vermitteln.*

ist Vorsitzender des Vereins und ehemaliger Ministerialrat für Kunst und museale Angelegenheiten.⁷⁶ Den Zweck der Ausstellung erläutert er im begleitenden Katalogtext:

[...] die Ausstellung „Gotik in Österreich“ ist eine deutsche Ausstellung, aber sie ist zur gleichen Zeit auch eine österreichische; sie bezeugt die Begabung unseres Landes zu einer Zeit, als dieses nichts war, als ein Teil des Deutschen Reiches, als es sich noch nicht mit einer Reihe anderer Stämme zu einem neuen Reich verbunden hatte, also eigentlich ehe es Österreich wurde. Die Beschränkung auf jenes Ländergebiet, auf das das heutige Österreich wieder eingeengt ist, wirft für das Gebiet bildender Kunst die durch die nachmalige Entwicklung verdunkelte Frage nach dem Anteil des Österreichischen an der Ganzheit des Deutschen auf: was ist an dieser Kunst deutsches Allgemeingut und was ist österreichische Sonderart?⁷⁷

Kunstpolitik in der Wiener Zwischenkriegszeit

In der jungen Republik wird die Frage nach 'dem Österreichischen' gegenüber 'dem Deutschen' facettenreich diskutiert, denn das Ende des Ersten Weltkriegs bietet Anlass genug für nationale Identitätskonflikte: Deutschland und Österreich gehen als Initiatoren und Verlierer aus dem Krieg heraus. Im Oktober 1918 zerfällt die Habsburger Monarchie und mit ihr eine altbewährte Staatsform. Die nicht deutschsprachigen Länder des ehemaligen Vielvölkerstaates fallen ab, Europa wird neu geordnet und Österreich 'schrumpft' zu einem winzigen Bestandteil des ehemaligen imperialen Territoriums. Zudem wird den Kriegsverlierern durch die Siegermächte die Aussicht auf eine Vereinigung in jeder Hinsicht untersagt. Das im Friedensvertrag von Saint-Germain geforderte „Anschlussverbot“ betrifft sogar den Ländernamen: Aus dem von der Notstandsregierung 1918 angedachten Titel *Republik Deutschösterreich* muss 'das Deutsche' gestrichen werden. Die 'Restösterreicher*innen' finden sich in einem „eingeeengten“ und ökonomisch katastrophal geschwächten Land wieder, sind ohne Kaiser, aber tragen Mitverantwortung an einer neuen, demokratischen Staatsform und müssen sich zusätzlich mit dem auferlegten Konzept der nationalen Abgrenzung zum 'deutsch-deutschen' Nachbarn neu erfinden – obwohl die Verbundenheit durch Sprache, kulturelle Eigenarten, Vergangenheit und

76 1880, Prag – 1954, New York. Ab November 1918 ist Tietze mit der Vorbereitung der „Verteidigung“ des staatlichen Kunstbesitzes gegen auswärtige Ansprüche betraut und im Staatsamt (spätere Ministerium) für Inneres und Unterricht als Leiter der Kunstabteilung bzw. Museumsabteilung tätig, zunächst als Referent, folgend als Ministerialrat. Als Ministeriumsvertreter von Otto Glöckel (Unter-Staatssekretär für Unterricht) ab Oktober 1919 mit der Durchführung der Museumsreorganisation beauftragt. 1925 scheidet Hans Tietze wegen interner Differenzen freiwillig aus dem politischen Amt aus.

77 Hans Tietze in: Ausst. Kat. *Gotik in Österreich*, S. 7.

regionale Verortung kaum aufgehoben werden kann. Der Diskurs um die eigene Volksidentität entspricht einem notwendigen Bewältigungsmechanismus dieser radikalen Veränderungen. Die Auseinandersetzung klingt auch im Kultursektor an, wie das Detail des Ausstellungskataloges belegt.

In den 1920er Jahren mittels mittelalterlicher Kunstwerke, kunsthandwerklicher Erzeugnisse und Denkmäler Antworten auf diese österreichische Identitätssuche finden zu wollen, unterstellt die Ausstellung *Gotik in Österreich* innenpolitischen Strategien zur Stärkung eines Nationalgefühls und setzt die eingebundenen Vertreter* der Wissenschaft als Vertreter* staatlicher Interessen ein.

Die Kunstwissenschaft und ihre Protagonisten* hier nur als Spielball höherer Mächte einzuschätzen, ist allerdings weit gefehlt. Die Vereinnahmung von Kunst und Kultur für eine volksnahe Vermittlung politischer (auch religiöser) Interessen/Ideologie ist zwar keine Erfindung der Neuzeit, aber in der Verbindung von Kunst, Wissenschaft und Politik im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert besteht eine besondere wechselseitige Beziehung. Wissenschaftler*, die aus der *Wiener Schule* der Kunstgeschichte hervorgehen, sind ebenso von ihrer geistigen, politischen und kulturellen Umgebung beeinflusst, wie sie sie selbst durch individuelle Impulse und Erkenntnisse mitprägen. Das Konzept zur wissenschaftlich gestützten Lehrausstellung *Gotik in Österreich* mag vom sozialpädagogischen Programm der neuen demokratischen Regierung beeinflusst sein, die Erforschung und Vermittlung 'nationaler Kunst' wird allerdings schon in der Österreichisch-Ungarischen Doppelmonarchie gefördert. Eine Suche nach den Ursachen für diese Kontinuität im soziopolitischen Umbruch führt von der Identitätssuche der Zwischenkriegszeit zurück zur nachrevolutionären Identitätssuche im Industriezeitalter.

Ursachen für die Institutionalisierung von Kunst in der Donaumonarchie

Eric Hobsbawm prägt den Begriff vom *Langen 19. Jahrhundert* als einer von etwa 1789 bis 1914 andauernden europäischen Episode ineinander verketteter Prozesse, die im Ablauf soziopolitischer, ökonomischer und kultureller Entwicklungen als untrennbar zu betrachten sind. Die Eckdaten definieren jeweils einen Moment der Zuspitzung konfliktreicher Perioden in Europa, die rückblickend als 'Ausbruch' der Französischen Revolution und des Ersten Weltkriegs gelten. Die dazwischen liegenden Krisen/Kriege, Ereignisse, Entdeckungen, Innovationen u.s.w. wirken ineinander und bedingen sich gegenseitig. Einschneidende Veränderungen entstehen unter anderem durch die Parallelität vom Untergang altbewährter Hierarchien (einschließlich dem politischen Einfluss der katholischen Kirche), durch eine verhältnismäßig rasche Umstellung von Agrar- zu Industriegesellschaften und der (Er-)Öffnung einer durch Kolonialismus und Technologie greifbar erscheinenden 'Welt'. Die Dimensionen von Zeit- und Raumgefühl dehnen sich relativ schnell

und unerwartet aus. Mit gewissem Abstand können die Folgen der Technologisierung im 19. Jahrhundert, die extreme Alltagsveränderungen innerhalb eines Menschenlebens bewirken, mit den der Digitalisierung folgenden Veränderungen im 20. Jahrhundert verglichen werden. Neben den häufig für solche Neuordnungen verwendeten Begriffen *Umbruch* und *Fortschritt* sind immer auch *Verlust* und *Zerstörung* mitzudenken. Die Trauma des 19. Jahrhunderts haften an der Brutalität sozialer Revolutionen, an zahlreichen territorialen, hegemonialen und sozialen Kriegen/Konflikten, die Europa konstant in Unruhe versetzen. Und an der Geschwindigkeit unwiderruflicher, sichtbar und spürbar einsetzender Veränderungen der Umwelt und des Alltags.⁷⁸

In diesem Zeit-Raum steht das Einsetzen radikaler Neuerungen konträr zu Versuchen herrschender Klassen, an konventionellen Strukturen zur Legitimation alter Machtverhältnisse festzuhalten und den eigenen gesellschaftlichen Status weiterhin abzusichern. Wirtschaftsliberalismus und Kulturkonservatismus treffen aufeinander, zudem entstehen scharfe Kontraste, wenn nicht alle Teile einer Gesellschaft gleichsam Zugang zu und Einfluss auf Modernisierungen im weitesten Sinn haben können. Dadurch entsteht in dieser Phase des Umbruchs eine kontroverse Parallelität von sich unterscheidenden Lebensrealitäten. Ernst Bloch sieht in der zunehmenden Radikalisierung von Nationalismen und antisemitischen Tendenzen um 1900 Folgen dieser „Ungleichzeitigkeit“.⁷⁹

Postrevolutionäre Reaktionen auf Fortschritt und Umbruch

Dynamiken der Neuordnung und das Erfinden von identitätsstiftenden Konstrukten können als Symptome dieser Periode gelesen werden. Zum Beispiel nehmen Gründungen von institutionellen und privaten Sammlungen in der zweiten Hälfte des 19. Jh. merklich zu.⁸⁰ Die bürgerlichen Formate des Landes-, Lokal- und Heimatmuseums entstehen, imperialer Kunstbesitz wird in eigens dafür erbauten Repräsentationsgebäuden dem Volk zugänglich gemacht. Kulturgut aus annektierten/unterworfenen Regionen der 'Neuen Welt' wird abtransportiert und in der 'Heimat' umgewandelt zu Fetischen, die ihre Besitzer* als geistreiche und mächtige 'Weltbürger*' auszeichnen. Dazu gehört auch die Präsentation und Vermittlung kolonialer Errungenschaften und Entdeckungen in Natur-, Ethnologie- und Völkerkundemuseen und durch sogenannte Völkerschauen.⁸¹ Ein eurozentristisch verklärter Begriff ausländischer Kulturen ereifert sich

78 Unterschiede in Intensität und Ablauf solcher Veränderungen zwischen (Kultur-)Zentren und Peripherie, urbanen und ländlichen Räumen sind durch infrastrukturelle, ökonomische, religiöse und politische Voraussetzungen beschleunigt/aufgehalten, wodurch das ungleichzeitige 'Erleben' von Fortschritt (sh. Ernst Bloch) bestehen bleibt.

79 Ernst Bloch (1935). *Erbschaft dieser Zeit*. Oprecht & Helbling : Zürich.

80 Vgl. dazu Bärbel Schmidt und Nicole Pellegrin im Sammelband *Kulturanthropologie des Textilen*, die die Tendenz, Kulturträger, Artefakte und Alltagsobjekte sowie als kulturell wertvoll bewertete Objekte zu erhalten, als Phänomen einer kulturgeschichtlichen Periode feststellen; Schmidt (2005) S. 107 ff./ Pellegrin (2005) S. 182.

81 Eine intensive Auseinandersetzung mit Facetten der Betrachtung 'des Anderen' von Werner Michael Schwarz (2001). *Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung "exotischer" Menschen, Wien 1870-1910*, Verlag Turia+Kant : Wien.

im 19. Jahrhundert an der vermehrten Verfügbarkeit von Materialien, Objekten, Reiseberichten und Fotografien aus dem näher gerückten Ausland. Besonders die Strömungen des *Orientalismus* und *Exotismus*, die in Kunst, Architektur, Mode und Literatur verarbeitet werden, erzählen davon.

Der Genuss importierter Waren und die Aneignung fremder Kulturelemente werden einerseits gefördert und gerne angenommen, andererseits bedingt die Globalisierung Tendenzen der Abgrenzung, wie sie mit dem Konstrukt nationaler Identität, pseudowissenschaftlichen Rassentheorien und kompetitiven Weltmarktstrukturen einhergehen.

In der Neuverhandlung von Identitätskonzepten im Industriezeitalter⁸² erfahren Kunsthandwerk und Künstler* eine erneuerte gesellschaftliche Funktion. Als Ausdruck einer zeitgemäß hochkulturellen Leistung stellen Produkte, die aus der Fusion von Kunst und Industrie hervorgehen, im Demonstrieren nationaler Stärke ein wertvolles Gut dar. Außerdem geht in der Verbindung von zeitgemäßer Produktion mit traditionellem Handwerk der Flair des Fortschritts in den häuslichen Besitz einer international größer werdenden, kaufkräftigen Mittelschicht über, was staatliche Interessen an kunsthandwerklicher Produktion als einer lukrativen Handelsware weiter bestärkt. Als Präsentationsplattform und Ort für den Austausch entstehen im gleichen Zeitraum internationale Ausstellungen.

Europäische Vorbilder in Wien

Der österreichische Kunsthistoriker Rudolf Eitelberger⁸³ reist zum Anlass der *Great Exhibition* 1851 nach London. Mit dieser ersten 'Weltausstellung' wird das Konzept einer wiederkehrenden internationale Messe etabliert, um neueste Technologien, Produktentwicklungen, Erfindungen, Materialien ebenso wie Kunst, kunsthandwerkliche und handwerkliche Erzeugnisse einer potentiellen globalen Kundschaft vorzustellen. Initiiert wird das utopische Vorhaben⁸⁴ durch die

82 Mit der Industrialisierung stellen sich in den meisten betroffenen Ländern kapitalistische Strukturen in sozio-ökonomischen Prozessen ein. Der Kapitalismus ist eine der Hauptbedingungen für die Suche nach/Marginalisierung von Nationalstilen in damaliger zeitgenössischer künstlerischer Produktionen. Dazu Alfred Pfabigan (1990). *Das Konzept des austromarxistischen Intellektuellen*, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* (ÖZG), 1. Jg., Heft 3, S. 49-66, besonders S. 62.

83 1817 geboren in in Mähren gelegenen Olmütz, der Stadt, in der dem Habsburger Franz Joseph I im Revolutionsjahr 1848 die Regierung übertragen wird. Verstorben 1885 in Wien.

84 Das für die Ausstellung errichtete Gebäude selbst steht für Fortschritt und die Einheit von Kunst und Industrie: Für den später als *Crystall Palace* benannten Bau werden vorgefertigte Bauteile aus Glas und Gusseisen für einen Raum mit 93.000m² innerhalb weniger Wochen hergestellt und aufgebaut, vgl. *Die Industrieausstellung aller Nationen*, in: *Illustrierte Zeitung*, Bd. XVI, Nr. 396, Leipzig 01.02.1851, S.72-74. Quelle: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=izl&datum=18510201&seite=4&zoom=33> (abger. am 04.02.2024). Ein Tonnendach über dem Querschiff ermöglichte die Integration alter Bäume in das Gebäude, das für die *Great Exhibition* in Londons Hyde Park aufgestellt wurde. Nach dem Ende der Ausstellung wurde der *Kristallpalast* nach Sydenham verlegt und mit einigen Veränderungen dort neu aufgebaut, bei einem Brand 1936 zerstört.

Society for the Encouragement of Arts, Manufactures & Commerce,⁸⁵ gefördert vom damaligen britischen Prinzgemahl Albert (von Sachsen-Coburg Gotha). In der Verbindung von ökonomischen und politischen Interessen werden bildende Künste und Kunsthandwerk auf dieser Messe als Teil zeitgenössischer Fortschrittskultur inszeniert.

Im Anschluss an die *Great Exhibition* entsteht durch die Zusammenstellung von dort angekauften Exponaten und einer bereits angelegten Sammlung von Gipsabgüssen und Gravuren das Londoner South Kensington Museum, das als Lehrsammlung für Kunstgewerbe und Design im kommerziellen Bereich konzipiert ist.⁸⁶

Rudolf Eitelberger greift in der britischen Kron- und Hauptstadt Formen der staatlichen Institutionalisierung und Förderung von Kunst und Kultur auf, denn zu diesem Zeitpunkt hinkt die Donaumonarchie nicht nur als Industrie-, sondern auch als 'Kulturnation' in mehreren Bereichen den europäischen Großreichen nach. Beispielsweise ist das Kunsthistorische[s] Museum in Wien, das ab 1891 als Präsentationsgebäude die imperialen Kunstsammlungen der Habsburger zugänglich macht,⁸⁷ auf europäischer Ebene ein Nachzügler. Die Prachtbauten der Königliche[n] Gemäldegalerie in Dresden (1747), das Musée du Louvre in Paris (1793), das Museo del Prado in Madrid (*Museo Real de Pintura y Escultura*, 1819) und die Alte Pinakothek in München (1836) vermitteln ihren Völkern die glanzvolle Kulturkraft der herrschenden Besitzer* schon früher.

Eitelberger beschäftigt sich schon länger mit dem Einfluss der Kunstlehre auf die Ausbildung zeitgemäßer künstlerischer Entwicklungen in der Monarchie. Seine Engagements richten sich unter anderem auf Reformen an der Wiener Akademie der bildenden Künste.⁸⁸ Im Hinblick auf die Zukunft der Kunstentwicklung in der Donaumonarchie verarbeitet Eitelberger seine Eindrücke in Großbritannien und stellt fest:

*Eine große Kunst wird nicht über Nacht geschaffen. Die Decrete der mächtigen Potentaten [...] werden nicht im Stande seyn, eine nationale Kunst hervorzurufen, wenn nicht vorher schon Alles geschehen ist, um ihr selbst eine sichere Stätte und ein Verstandnis im Volke selbst zu sichern.*⁸⁹

85 Kurz: *Society of Arts*, seit 1908 *Royal Society of Arts*.

86 1852 eröffnet die heute als Victoria & Albert Museum bekannte Sammlung und erweitert sich rasant durch Schenkungen und Ankäufe.

87 Im gleichen Jahr wird auch der Hauptbau des Heeresgeschichtlichen Museums fertiggestellt, dessen Grundstein im April 1850 gelegt worden war. Mehr dazu im Artikel von Roland Wildberg (2013). *Wiens ältestes Museum hat die längste Blutspur*, in: *Die Welt*, 03.12.2013.

88 1850 wird die Akademie als Kunstschule dem Ministerium für Cultus und Unterricht unterstellt und dadurch zu einer staatlich verwalteten Lehrereinrichtung umstrukturiert. 1872 erhält die Ausbildungsstätte den Hochschulstatus, gleichzeitig werden die kunsthandwerklichen Fächer aus dem Lehrangebot abgezogen.

89 Rudolf Eitelberger von Edelberg (1862). *Wie steht die Kunst in Österreich? Eine Betrachtung aus Anlaß der Londoner Weltausstellung*, Carl Gerold's Sohn Verlag : Wien. Fünf Jahre später folgt eine Folgepublikation: *Die Kunstbewegung in Österreich seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867*, k.k. Schulbücher-Verlag : Wien.

Kunstlehre und Kunstproduktion im Industriezeitalter

Um in der breiten Bevölkerung der österreichisch-ungarischen Monarchie ein zeitgemäßes Kunstverständnis zu fördern, initiiert Rudolph Eitelberger die Gründung des k.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie in Wien, das 1864 eröffnet und das britische Modell zur volksnahen Kunsterziehung mittels musealer Lehrsammlungen adaptiert.⁹⁰ Im gleichen Jahr wird der Dozent zum ersten ordentlichen Ordinarius am neu gegründeten kunsthistorischen Institut der Universität Wien ernannt. 1868 öffnet dann die k.k. Kunstgewerbeschule,⁹¹ die ebenfalls durch Eitelbergers Zutun gegründet wird. Die Hochschule für kunsthandwerkliche Fächer bzw. angewandte Kunst, ist eng mit dem Industriemuseum verbunden. Dessen Schau- und Lehrsammlungen sollen als Aus- und Weiterbildungsstätte für Entwerfer* und (Kunst-)Handwerker* dienen. Unterrichtseinheiten der Schule sowie Eitelbergers universitäre Lehrveranstaltungen werden in den Ausstellungsräumen abgehalten.

Frauen erhalten an dieser Ausbildungsstätte erstmals im Gebiet der Monarchie Zugang zur öffentlichen kunstgewerblichen Betätigung; allerdings nur im begrenzten Rahmen der als sittlich akzeptierten Gattungen: Textil- und Keramikproduktion sowie die Sujets der Blumen-, Tier- und Landschaftsmalerei werden den Schülerinnen als 'dem weiblichen Geschlecht' angemessene Arbeitsbereiche angeboten.⁹² Der Integration von Frauen an der Kunstgewerbeschule liegt nicht etwa ein allgemeines Interesse zu Grunde, eine egalitäre Ausbildungsstätte für angewandte Künste anzubieten. Die Förderung einer „Eingeführung von Kunst und industrieller Produktion sowie die Steigerung der ökonomischen Konkurrenzfähigkeit der österreichischen Kunstindustrie“ durch das „Potential billiger »weiblicher artistischer Arbeitskräfte«“⁹³ steht dabei im Vordergrund. Zu Gunsten eines höheren Ziels – der Förderung einer nationalen Kulturkraft – wird im „Zusammenziehen aller verfügbaren Kräfte“ der Geschlechterunterschied (zumindest oberflächlich, lokal und temporär) ausgeblendet. Ein Ende der Diskriminierung bzw. ein gleichberechtigter Zugang für Frauen zu Kunsthochschulen und zum Berufskünstlertum in Wien werden durch diese erste Ausnahme noch lange nicht erreicht. Die ersten Studentinnen an der Akademie der bildenden Künste werden erst 1920 immatrikuliert. Mit Gerda Matejka-Felden erhält 1947 die erste Frau an Wiens bedeutender Kunsthochschule eine Lehrposition. Als Leiterin (a.o.) der Meisterklasse für Kunsterziehung wird die deutsche KZ-Überlebende mit ihren sozialen Parallelprojekten der

90 Seit 1947 trägt die Institution den Namen *Österreichisches Museum für angewandte Kunst* (MAK). Es folgt dem Vorbild des Londoner *South Kensington Museums*. Das MAK ist Vorbild bzw. Anstoß für die Initiation weiterer kunstgewerblicher Museen in den Gebieten Österreich-Ungarns, so das *Kunstgewerbemuseum* in Brno (1873), das *Nordböhmische Gewerbemuseum* in Liberec (1873), das *Museum für angewandte Kunst* in Prag (1885, Verbund mit dortiger Kunstgewerbeschule).

91 Der Vorläufer der *Universität für angewandte Kunst*.

92 Vgl. S. 160, Abs. 2, in: Bernadette Reinhold (2017).

93 Ebd., S. 159.

Künstlerischen Volkshochschule und der Wiener Kunstschule kritisiert. Wegen Anfeindungen seitens Kollegen und Studenten* gegen ihre Person, gibt Matejka-Felden nach einem selbst eingeleiteten Disziplinarverfahren (1949-1951) ihre Lehrposition auf.⁹⁴ Erst 1996 kommt Elisabeth von Samsonow als zweite Professorin (Lehrstuhl für Sakrale Kunst), mit Renée Green (Malerei und Konzeptuelle Kunst) 1997 eine weitere Kollegin an die Akademie.

Erforschung und Institutionalisierung kulturellen Erbes

Zeitgleich zur Förderung der gegenwärtigen Kunstproduktion wird auch der Erhalt kulturellen Erbes relevant. 1853 initiiert Karl Ludwig von Bruck⁹⁵ die Gründung der staatlichen k.k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale.⁹⁶ Der deutsche Diplomat fungiert zu diesem Zeitpunkt als Handelsminister in der Regierung Franz Joseph I. und plädiert in seinem Antrag zur Gründung und zukünftigen Finanzierung der Kommission an den Kaiser:

*[...] da auch die Würde und das Ansehen der österreichischen Staats-Verwaltung es gebieten dürfen, hinter so manchen zweckmäßigen Einrichtungen des Auslandes in dieser Beziehung nicht zurückzustehen.*⁹⁷

Auch hier klingen politisch und ökonomisch kompetitiv ausgerichtete Ziele als Antrieb für wissenschafts- und kulturpolitische Entscheidungen an.⁹⁸ Initiativen zur Bewahrung kulturellen Erbes werden im 19. Jahrhundert zum Bestandteil europäischer Kulturpolitik.⁹⁹ Absichten zur

94 Mit ihrer Person, ihrem Wirken und den Verhältnissen an der Akademie in den Nachkriegsjahren haben sich Agnes Peschta und Hannah Menne im Rahmen der *Wienwoche 2019* mit einer Sendung auf Radio Orange und mit der Intervention *Wer hat Angst vor GMF?* auseinandergesetzt. Die Sendung zum Nachhören unter <https://cba.fro.at/424305> (abgerufen am 04.02.2024).

95 1798, Elberfeld (Rheinland), - 1860, Wien.

96 Vorläufer des Bundesdenkmalamtes.

97 Vortrag des Handelsministers an Kaiser Franz Joseph vom 21.12.1850 „Über die Nothwendigkeit einer umfassenden Fürsorge zur Erhaltung der Baudenkmale im österreichischen Kaiserstaate“, abgedr. in: *Jahrbuch der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, k.k. Hof- und Staatsdruckerei : Wien 1856, S. 3.

98 Bei einer Analyse von offiziellen Dokumenten wie diesem, die an eine (entscheidende) Instanz gerichtet sind, besteht ein Problem. Möglicherweise gibt es eine Differenz zwischen Motivation und Argumentation. Die hervorgebrachten Argumente, in diesem Fall um eine Bewilligung des Gründungsantrags zu erwirken, werden strategisch so gewählt worden sein, dass sie dem Interesse der entscheidenden Instanz, Kaiser Franz Joseph I., entsprechen. An dieser Stelle kann nicht geklärt werden, ob von Bruck andachte, die Wettbewerbsfähigkeit der österreichische Monarchie im Bereich der Denkmalpflege anzutreiben, seine Karriere als Minister zu begünstigen, oder ob es ihm ein großes Anliegen war, durch Erhalt und Erforschung Denkmale im Habsburgerreich vor dem Verfall zu retten.

99 Unter diesen Voraussetzungen werden Prämissen von Restaurierungs- und Konservierungswissenschaften entwickelt, die wiederum im 20. Jh. zur internationalen Anerkennung von „Weltkulturerbe“ und dessen Schutz beigetragen haben. Ein allgemeiner Überblick zur Geschichte der Konserv.wiss. im Verhältnis zur Industrialisierung und weiterführend zur Entwicklung der Wiener Konserv.wiss.: Elisabeth Krack (2012), S. 56 ff. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass seit der Haager Konvention 1954 Bestrebungen verfolgt werden, 'weltgemeinschaftlich' Normen zum Erhalt von Kulturgut festzulegen. Die UNESCO bestellt und beauftragt seit

Bewahrung von Kulturerbe gehen auf länder- und personenspezifische Voraussetzungen und Motivationen zurück – gleichgültig, ob gegen die aktive Auslöschung visueller Vergangenheit durch Zerstörung und/oder Umgestaltung ihrer Träger rechtlich eingelenkt¹⁰⁰ oder dem erosiven 'In-Vergessenheit-Geraten' ungeachteter Denkmale vorgebeugt werden soll. Denkmalforschung, Denkmalpflege und die Konservierungswissenschaften stellen dabei einen der Knotenpunkte dar, an dem Kunst, Wissenschaft und Politik unlösbar miteinander verbunden werden.

Eine weitere Notwendigkeit, die der rapide Fortschritt im *Langen 19. Jahrhundert* einfordert, ist die Anpassung des Bildungssektors an neue Herausforderungen, die mit der ökonomischen Globalisierung und technischen Innovationen verbunden sind. Zudem erfordert die Pflege der neu gegründeten Institutionen und das Erbringen von Pionierleistung wohl ausgebildete Fachkräfte, die fähig sind, am Fortschritt weiter zu arbeiten. Ende der 1860er Jahre werden in der Monarchie Diversifizierungen und fachliche Spezialisierungen in der Lehrstruktur schulischer und universitärer Bildung intensiviert. An der Wiener Universität entstehen schon vor der Umstrukturierungen des Bildungssystems neue Institute durch Subventionen des allerhöchsten Königshauses.¹⁰¹ Personelle Aufstockung und der Ausbau von Lehrstühlen und Assistenzstellen ermöglicht eine Verschränkung von Lehre und Forschung. In dieser Neuerung liegt eine Basis für akademische Wissenschaftspraktiken, die so noch immer Bestand hat. Für die staatliche Förderung neuer Institute und Fachrichtungen in den geschichtswissenschaftlichen Zweigen spielt die Erforschung der eigenen Nationalgeschichte häufig eine wichtige Rolle.

Das Österreichische Institut für Geschichtsforschung beispielsweise wurde nach eigenen Angaben „1854 in der Absicht gegründet, den Patriotismus im Kaisertum Österreich durch die Aufarbeitung seiner (Vor-)Geschichte und durch historische Argumentation zu fördern“. Als „Forschungs- und Ausbildungsstätte für Methodenlehre und Pflege der historischen Hilfswissenschaften

1960 ein 'Welterbekomitee'. Zum seither gebildeten (wandelbaren) Begriff von *cultural heritage* zählen nicht nur artifizielle und ideelle Kulturträger, sondern auch Bestandteile des Planeten.

100 Der Schriftsteller Victor Hugo beklagt 1832 in einem Essay mit dem Titel '*Kampf den Zerstörern*' die kulturellen Folgen der nachrevolutionären Säkularisierung:

„In Paris blüht und gedeiht Vandalismus vor unseren Augen. Vandalismus ist ein Architekt. [...] Es sei uns gestattet hier das zu wiederholen, was wir bereits in unserer ersten Notiz über die Zerstörung von Denkmälern zu diesem Thema gesagt haben: "Der Hammer, der das Gesicht des Landes verstümmelt, muss gestoppt werden." Ein Gesetz würde genügen. [...] Ein Gebäude hat zweierlei: seinen Nutzen und seine Schönheit. Seine Nutzung gehört dem Besitzer, seine Schönheit allen, Ihnen, mir, uns allen. Es zu zerstören bedeutet daher, sein Recht zu überschreiten. [...] Dies ist eine Angelegenheit von allgemeinem Interesse, von nationalem Interesse.“, Zitat Victor Hugo aus: *Guerre aux démolisseurs*, in: *Revue des Deux Mondes*, Vol. 5. 1832. S. 607–622. Übers. d. Verf., originale Auszüge: „À Paris, le vandalisme fleurit et prospère sous nos yeux. Le vandalisme est architecte. [...] Qu'on nous permette de transcrire ici ce que nous avons déjà dit à ce sujet dans notre première Note sur la destruction des monuments: "Il faut arrêter le marteau qui mutilé la face du pays." Une loi suffirait. [...] Il y a deux choses dans un édifice : son usage et sa beauté. Son usage appartient au propriétaire, sa beauté à tout le monde, à vous, à moi, à nous tous. Donc, le détruire c'est dépasser son droit. [...] Ceci est une question d'intérêt général, d'intérêt national.“. Der Text wurde 1825 begonnen und sieben Jahre später veröffentlicht.

101 Vgl. Peter Stachel (1999), S. 137.

(Paläographie, Urkundenlehre, Aktenkunde, Quellenkunde etc.) in ihrem kulturgeschichtlichen Kontext“ waren zunächst vor allem die Kaiserurkunden des Mittelalters ein zentraler Untersuchungsgegenstand am Institut.¹⁰²

Die Akademisierung der Kunstgeschichte in Wien und ihre Protagonisten*

Gerade zu Beginn der 'wissenschaftlichen Emanzipation' der Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sorgen die wenigen beteiligten Akteure für eine innige Verschränkung der Institutionen und Fachbereiche. Neben den individuellen Ansätzen und Zugängen zur Wissenschaftspraxis vereint eine Konstante die ersten Protagonisten* der akademischen Kunstwissenschaft: das Anwenden der Disziplin in kunstpolitischen Tätigkeiten zur Förderung und dem Erhalt unterschiedlicher Kunstformen der Vergangenheit und Gegenwart sowie dem Ausbau dafür verantwortlicher Institutionen. Rückblickend wird ersichtlich, dass die ersten Vertreter* der Wiener Kunstgeschichte Ende des 19. Jahrhunderts einen methodischen Pluralismus gefördert haben, der sich durch die jeweiligen Verbindungen zwischen Lehrenden und Studenten* in Strängen weiterentwickelt. Um nachvollziehen zu können, welche Ansätze die Kunsthistorikerin Betty Kurth und ihre Kollegen bei der Konzeption der Ausstellung *Gotik in Österreich* vertreten, muss der 'Stammbaum' der *Wiener Schule* bekannt sein.

Mit Rudolf Eitelbergers a.o. Professur 1852 kann von einem Beginn der Akademisierung der Österreichischen Kunstwissenschaft gesprochen werden.

Wie bereits beschrieben, steht der Gelehrte in Verbindung mit der Akademie der bildenden Künste, dem Industriemuseum und der Kunstgewerbeschule und wirkt als ein einflussreicher Gestalter der Kunst- und Kulturszene in der Kaisermetropole. Eitelberger legt das Studium am Objekt als maßgeblichen Ausgangspunkt kunstwissenschaftlicher Untersuchungen fest und hält seine Lehrveranstaltungen vorwiegend im Museum ab.

Einer seiner Schüler, Moritz Thausing,¹⁰³ leitet ab 1879 einen zweiten Lehrstuhl am Institut für Kunstgeschichte. Der gebürtige Deutsch-Böhme studiert zunächst Germanistik und Geschichte und kommt, wie auch sein Nachfolger Franz Wickhoff,¹⁰⁴ am Institut für Geschichtsforschung

102 Angaben der Website des Institutes entnommen. Quelle: <https://geschichtsforschung.univie.ac.at/ueber-uns/> (abger. am 04.02.2024). Mit der Erforschung der mittelalterlichen Kaiserurkunden hat das Österr. Inst. maßgeblich an der Gestaltung der *Monumenta Germaniae Historica* beigetragen, einem seit 1819 aus der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde hervorgegangenem Unternehmen, alle (!) historischen Dokumente zur deutschen Geschichte des Mittelalters in wissenschaftlichen Editionen zu erfassen. Das Vorhaben der ganzheitlichen Enzyklopädie dient dem Berliner Museologen Wilhelm von Bode als Vorbild für den ab 1907 geführten *Corpus monumentorum artis Germaniae*, sh. S. 48, 50.

103 1838, Schloss Tschischkowitz (Čížkovice) bei Leitmeritz (Litoměřice), damaliges Böhmen – 1884, Aussig (Ústí nad Labem).

104 1853, Steyr - 1909, Venedig.

mit Eitelberger in Kontakt. Thausing hält in den 1860er Jahren Welt- und Kulturhistorische Vorlesungen an der Wiener Akademie der bildenden Künste und leitet 1868-1884 die Graphische Sammlung der Albertina.

Franz Wickhoff folgt Thausing 1882 auf die Lehrkanzel und gibt dafür seine Inspektorenstellung am Museum für Kunst und Industrie auf. In seinen Texten und Vorlesungen stößt der Kunsthistoriker die erst später etablierten Forschungsfelder *Materialkunde*, *Architekturtheorie* und *Weltkunstgeschichte* an.

Alois Riegl,¹⁰⁵ der zeitgleich mit Franz Wickhoff eine ordentliche Professur am Institut hält und den Lehrstuhl Eitelbergers (zwölf Jahre nach dessen Tod) wieder besetzt, fungiert parallel als Generalkonservator in der Centralkommission und als Kustos der Textilsammlung am Industriemuseum. In seiner 1893 veröffentlichten Untersuchung *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*¹⁰⁶ entwickelt Riegl die Theorie/das Erklärmodell von der *Folgerichtigkeit der Kunstentwicklung*. Darin kontextualisiert er die lokale Entwicklung stilistischer Merkmale in ihren soziopolitischen Umgebungen. Künstlerischer Ausdruck wird von ihm als Bestandteil einer geistesgeschichtlichen Entwicklung definiert. Seinen Zugang zum Verständnis stilistischer Eigenheiten im Untersuchungsfeld menschlichen Fortschritts leitet Riegl aus dem Begriff des *Kunstwollens*¹⁰⁷ ab. Es sei weniger ein „Sich-ausdrücken-Können“, sondern vielmehr ein „Sich-ausdrücken-Wollen“ bildender Künstler*, was ihren stilistischen Ausdruck bestimmt. Im 'Wollen' sieht der Gelehrte mehr eine verbundene gesellschaftliche Bedingung, als nur individuelle Eigenart. Riegls Analyseansatz bleibt formal.

Sein Assistent Max Dvořák¹⁰⁸ führt die Erste Lehrkanzel ab 1905 weiter. Der aus dem heute tschechischen Raudnitz stammende Wissenschaftler wird zeitgleich Riegls Nachfolger als Kustos für öffentliche Denkmäler in der Centralkommission. Dvořáks Fachpublikation *Katechismus der Denkmalpflege*¹⁰⁹ von 1916 gilt den Konservierungs- und Restaurierungswissenschaften noch immer als Fachfibel. In seinem Spätwerk entwickelt er den Ansatz zur *Folgerichtigkeit der Kunst* weiter, allerdings sieht Dvořák entgegen dem streng formalistischen Ansatz seines Lehrers intellektuelle Inhalte von Kunstwerken als Schlüssel zum Verständnis von Kunst und Künstler*. In seinem Buch *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*¹¹⁰ von 1917 pointiert er erstmals das Konzept von Kunstgeschichte als einer Ideen- und Geistesgeschichte.¹¹¹

105 1858, Linz - 1905, Wien.

106 Georg Siemens : Berlin 1893.

107 Begriff erstmals vom deutschen Archäologen Heinrich Brunn 1856 verwendet.

108 1874, Raudnitz (Roudnice nad Labem), dam. Böhmen – 1921, Grusbach (Hrušovany nad Jevišovkou), Mähren.

109 Julius Bard : Wien 1918.

110 R. Oldenbourg : Berlin/München 1916.

111 Vgl.: Karl Swoboda/Johannes Wilde (Hrsg., 1924) *Max Dvořák. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur Abendländischen Kunstentwicklung*, R. Piper Verlag : München.

Exkurs: Die ersten Kunsthistorikerinnen Wiens

Das ordentliche Studium am Wiener Institut für Kunstgeschichte ist Frauen ab 1897 'gestattet'. Um es bis dahin zu schaffen, müssen Studentinnen mehrere Hürden im Gesellschafts- und Bildungssystem überwinden: Obwohl tatkräftige Frauenrechtsaktivist*innen über die Gründung von Bildungsvereinen und Privatschulen gegen Ende des 19. Jahrhunderts den Zugang zu höherer Bildung für (bürgerliche) Mädchen und Frauen selbst in die Hand nehmen, wird der für ein Studium notwendige Schulabschluss für junge Frauen nur eingeschränkt angeboten. Hinzu kommen der finanzielle Aufwand für eine elitäre Hochschulausbildung und die daran gebundene Unterstützung bzw. Erlaubnis der Familie. Erika Tietze-Conrat, die 1905 als erste Kunsthistorikerin Österreichs promoviert,

erinnert sich im US-amerikanischen Exil an ihre Studienzeit und ihre Erfahrungen am Wiener Institut zurück.¹¹² Nach Tietze-Conrat sieht sich schon zur Jahrhundertwende nur eine Minderheit der inskribierten Student*innen zur wissenschaftlichen Profession berufen. Zur Selektion erfordert das Studium ein hohes Maß an Arbeitsaufwand und Leistungsbereitschaft. Um von Franz Wickhoff ernst genommen zu werden, müssen die Studierenden in Latein, Altgriechisch, Italienisch, Französisch, Englisch und Niederländisch bewandert sein und die Anforderung erfüllen, an Originalen und mit Quellen arbeiten zu können.¹¹³ Mit der Lehre von Franz Wickhoff und Alois Riegl setzt Tietze-Conrat das Entstehen der *Wiener Schule* der Kunstgeschichte an.



Abb. 4) Betty Kurth zu ihrem Abschluss 1911 im Talar. Nach Erika Conrat und der entfernten Verwandten Karoline Bum(e) erhält Betty Kurth die Doktorwürde verliehen.

¹¹² Alexandra Caruso (Hrsg., 2011). Erika Tietze-Conrat (ca. 1958).

¹¹³ Ebd., vgl. S. 209: „[...] those who don't know Latin and Greek are asked to leave the room. The society ladies left; but here remained still more than he liked [...]“ sowie S. 210 ff.

Dvořák wendet sich in seiner eigenen Forschung und durch sein Lehrangebot der intensiven Untersuchung von den bis dato wenig beachteten Stilepochen Gotik, Manierismus und Barock zu.¹¹⁴ Als Netzwerker vermittelt er seine Studentinnen, Studenten und Kollegen* an internationale Fachkreise und Institutionen, steht u.a. mit dem Hamburger Kunst- und Kulturwissenschaftler Aby Warburg¹¹⁵ und dem Berliner Museologen Wilhelm von Bode,¹¹⁶ einem Schüler Rudolph Eitelbergers, in engem Austausch. Von Bode bezieht Max Dvořák ab 1904 in den Planungsprozess des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaften (Dvfk) mit ein, über den die Erstellung einer enzyklopädischen Bibliothek, der *Corpus monumentorum artis Germaniae*, verwaltet werden soll. Warburg verfolgt einen ähnlich hermeneutischen Ansatz bei der Betrachtung von artifiziellen Objekten und Darstellungen wie Max Dvořák. Seine Methode, anhand von Bildforschung zeit- und ortsungebunden wiederkehrende visuelle Muster festzustellen und dadurch auf Kontinuitäten in der künstlerischen und geistigen Menschheitsentwicklung aufmerksam zu machen, kommt in Warburgs unabgeschlossenem Projekt *Bilderatlas Mnemosyne*¹¹⁷ zum Ausdruck.

Betty Kurth folgt dem Kursangebot Dvořáks ab dem Wintersemester 1905/06 durchgängig. An den Vorlesungen von Franz Wickhoff, Julius Schlosser¹¹⁸ und Joseph Strzygowski¹¹⁹ nimmt sie ebenfalls regelmäßig teil. Am 17. März 1911 erhält sie schließlich die Zulassung zu ihrer Abschlussprüfung.¹²⁰ Das Thema ihrer von Max Dvořák betreuten Dissertation ist *Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient* mit Monatsdarstellungen, die Kurth erstmals analysiert und der oberitalienisch-französischen Stilentwicklung des 15. Jahrhunderts zuschreibt.

Der in Graz lehrende Strzygowski wird 1909 berufen, die Nachfolge von Franz Wickhoff anzutreten und parallel zu Max Dvořák das 1. Wiener Institut zu leiten. Strzygowski ist ein Schüler von Moritz Thausing und Rudolf Eitelberger und vertritt die Ansicht, dass Einflüsse aus dem Mittleren Osten, mehr noch als die der griechische Antike, Europas frühchristliche Kunst und Architektur geprägt haben sollen. Damit stellt er sich gegen die Überzeugungen zahlreicher Kollegen*. Riegls These vom *Kunstwollen* lehnt Strzygowski ab und setzt auf die interdisziplinäre und vergleichende Erforschung von inner- und außereuropäischen Künsten. Seine Studenten* finden nach Abschluss häufig höhere Stellungen in Lehre und Forschung, da ihre fachlichen Spezialisierungen unkonventionell und oft einzigartig sind, ihre Expertise geschätzt wird. Strzygowski fokussiert sich

114 Bis dahin als unselbstständige Abarten der vorangegangenen Hochphasen der griechischen Antike und der italienischen Renaissance in kunsthistorischen Studien kaum beachtet.

115 1866 – 1929, Hamburg.

116 1845, Calvörde, Sachsen Anhalt – 1929, Berlin.

117 Dazu: Martin Warnke, Claudia Brink (2008, Hrsg.). *Der Bilderatlas MNEMOSYNE. Aby M. Warburg: Gesammelte Schriften II.1.*, Akademie Verlag : Berlin.

118 1866 – 1938, Wien.

119 1862, Bielitz (Bielsko-Biala), dam. deutschspr. Gemeinde in Oberschlesien - 1941, Wien.

120 Vgl. Rigorosenantrag 3137, Bettina Kurth, Archiv der Universität Wien; WS 1904/05 – WS 1910/11=Mikrofilm 1782, WS 1907/08 – SS 1909=Mikrofilm 1783, ff. MF 1784.

in seinen Studien zunehmend darauf, die Prägnanz indogermanischer Einflüsse auf das Kunstschaffen des 'Abendlandes' und 'arische Merkmale' in der Architektur und den Künsten Eurasiens hervorzuheben.¹²¹

Mit Julius von Schlosser kommt 1921 wiederum ein langjähriger Mitarbeiter des Instituts für Geschichtsforschung als Dvořáks Nachfolge auf die Lehrkanzel des 2. Instituts. Schlosser betrachtet Kunststile als Weiterentwicklungen einzelner Pionierleistungen und nicht als Produkte einer kollektiven Geistesgeschichte. Seine epochen- und länderübergreifende Zuwendung zu Kunsttheorie und Quellenkunde hat ihren Schwerpunkt in der italienischen Kunstliteratur, die der Wissenschaftler mit zahlreichen Erstübersetzungen im deutschsprachigen Raum sichtbar und zugänglich macht.¹²² Als Forschungsgegenstände wählt Schlosser häufig kunsthandwerkliche Objekte für die Argumentation seiner Thesen aus.

1933 werden die beiden Lehrstühle zusammengelegt und Strzygowski emeritiert.¹²³

Methoden, Nation und Nationalismus

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden stil-, gattungs-, epochen- und kunsttheoretische Begriffe von Wissenschaftlern* geprägt und (weiter-)entwickelt, um Kunst als Anzeiger der kulturellen Entwicklungsgeschichte des Menschen mittels fundierter Erkenntnisse zu analysieren, zu bedeuten und systematisch zu verorten. Selbsternannte Liebhaber und Connoisseurs¹²⁴ werden durch Experten* mit akademisch-institutionalisierter Ausbildung ersetzt, forschungsorientierte Untersuchungen am Original sollen an die Stelle von subjektiven Bewertungen nach ästhetischen Maßstäben treten. Die Kunstwissenschaft etabliert sich zu einem seriösen Vermittlungsorgan menschlicher Entwicklungsgeschichte und erhält eine bedeutsame Rolle im Zusammenhang mit staatlich geförderter Kulturpolitik. Im Ausland wird die Lehre der *Wiener Schule* geschätzt und setzt neue Maßstäbe für die Entwicklung der geisteswissenschaftlichen Disziplin. Die 'Werkzeuge', um fundierte Erkenntnisse über Kunstwerke zu erhalten, sind an methodisch und systematisch definierte Forschungsansätze und Analysen gebunden. Eine Prämisse, die den Mythos von wissenschaftlicher Neutralität und aus ihr hervorgehendem absoluten Wissen plausibel klingen lässt. Die Grundlagen der Kunstwissenschaft werden in einem Zeitraum entwickelt, in dem sich

121 Ab 1933 werden die Titel seiner Forschungsthemen/Publikationen zunehmend propagandistisch im Wortlaut nationalsozialistischer Rhetorik, vgl: Strzygowski (1941). *Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes und die Kunstgeschichte der Zukunft*, Deutscher Verlag für Jugend und Volk : Wien.

122 Zugänglich im Sinne einer inhaltlichen Aneignung für diejenigen, die der italienischen Sprache nicht mächtig sind.

123 Auf den Fortgang des Instituts nach dem Putsch der Dollfuß-Regierung wird hier nicht weiter eingegangen.

124 Vor der institutionellen Akademisierung der Kunstforschung und -theorie im 19. Jh. treten mehrheitlich autodidaktische Intellektuelle im Bereich der Kunstpublizistik und im frühen (privaten) Sammlungs- und Ausstellungswesen auf.

in ganz Europa Nationalismen und *Panbewegungen*¹²⁵ intensivieren und zunehmend radikalisieren.¹²⁶ Auch die Universität ist von rassistischen und antisemitischen Vorfällen betroffen. Deutschnationale Aggressoren* gehen gegen Max Dvořák, einem Stellvertreter der tschechischen Bevölkerung Österreich-Ungarns, und seine Studentinnen und Studenten provokativ und teils handgreiflich vor.¹²⁷

Derartige Symptome menschenfeindlicher Abgrenzungstendenzen stehen ebenso unter dem Einfluss eines übergeordneten Zeitempfindens, wie auch der Fokus auf die Erforschung nationaler (Kunst-)Geschichte. Neben der Korrespondenz von Dvořák und Wilhelm von Bode über die Statuten des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft befindet sich im Zentralarchiv der Berliner Museen ein Dokument, in dem von Bode die Funktion und das Ziel der geplanten Vereinstätigkeiten erklärt:

*Deutschland würde durch eine solche großartige Publikation der Hauptepochen seiner Kunst allen anderen Ländern vorangehen; [...] In einem solchen mustergiltigen Werk über die „Monumenta Artis Germaniae“ könnten wir den andern Nationen ein Vorbild geben, wir würden ihnen aber dadurch zugleich beweisen, welche außerordentliche Bedeutung und hohe Stellung die deutsche Kunst durch anderthalb Jahrtausende eingenommen hat, und wie vieles die Kunst der übrigen Nationen ihr verdankt.*¹²⁸

Die „außerordentliche Bedeutung“ 'der Deutschen Kunst' und ihr nationaler Vorbildcharakter betrifft bis September 1919 – bis mit dem Vertrag von Saint-Germain das „Anschlussverbot“ unterzeichnet wird – auch die deutschsprachigen Teile der Donaumonarchie. Eine kunstwissenschaftliche Zusammenarbeit zwischen einflussreichen Forschungseinrichtungen der beiden Reichshauptstädte zu Beginn des 20. Jahrhunderts liegt demnach auf der Hand.

Kunstforschung und ihre Vermittlung reißen mit dem soziopolitischen Umbruch 1918/1919 nicht ab, sondern werden im neuen politischen System (vornehmlich in Wien) weiterhin gefördert. Die vorhandene institutionelle Infrastruktur von Kunst- und Wissenschaftsbereichen in der ehemaligen Residenzstadt wird weiterhin von ihren mehrheitlich bürgerlichen Akteuren* bestellt. 'Kulturarbeit' richtet sich fortan nur nicht mehr an die Monarchie bzw. den Herrscher, sondern an das Volk.

125 *pan-* ist ein gr. Präfix, verweist auf einen ganzheitlichen Anspruch, der z.B. über nationalen Grenzen hinaus geht.

126 Deutschnationalismus und die Rhetorik vom „Anschluss“ sind Begrifflichkeiten einer *pangermanischen* Bewegung, die sich unter der deutschsprachigen Bevölkerung der Monarchie in den 1850er/60er Jahren ausbreitet und die Vereinigung der kulturellen und sprachlichen Identität aller deutschsprachigen Völker anstrebt

127 Vgl. Caruso (Hrsg., 2011). Erika Tietze-Conrat (ca. 1958), S. 213, Sp. li.

128 Wilhelm von Bode in einem 1905 verfassten Entwurf zu den Satzungen der *Monumenta Artis Germaniae: Die Denkmäler der Deutschen Kunst in Bild und Wort*, 7 Seiten, Schreibm. auf Papier, tlw. Handschriftl. Erg., Blätter tlw. beschädigt. SMB-ZA, IV/NL Bode 0354, Zitat S. 4-5.

Sozialdemokratie und Kunstbildung im *Roten Wien*

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsteht mit der Umwandlung marxistischer Theorie durch österreichische Sozialdemokraten* eine spezielle Form des Marxismus, die in der Ersten Republik, besonders in Wien, die Politik der Sozialdemokratischen Regierung bestimmt. Wortführer* der österreichischen Arbeiter*vereine und frühe Sozialdemokraten* stammen mehrheitlich aus groß- und bildungsbürgerlichen Milieus, was bei der Gründung der Sozialdemokratischen Arbeiter Partei (SDAP) und ihren politischen Grundsätzen eine zentrale Rolle spielt. Auf die vermittelnde Strategie Victor Adlers¹²⁹ hin kann sowohl Ende der 1880er Jahre eine Einigung zwischen den gespaltenen Flügeln der Arbeiter*bewegung¹³⁰ im Vielvölkerstaat erreicht werden, als auch in den folgenden zwanzig Jahren zwischen der SDAP und dem Kaiserhaus: Adler richtet, an den Theorien Ferdinand Lassalles orientiert, sozial-reformistische Ziele (Bildungsarbeit, soziale Verbesserungen und eine gewaltlose Politik) danach aus, dass sie an eine (kaisertreue) parlamentarische Demokratie gebunden sind. Eine radikale Revolution, wie von 'orthodoxen' Marxisten gefordert, lehnt er ab. Sozialistische und bürgerliche Haltungen verbinden sich in der SDAP zu einer speziellen linkspolitischen Intellektualität. Der Bildung und Volkserziehung werden in der Partei-Ideologie (von vielen zeitgenössischen Mitgliedern* als eine kulturelle Bewegung verstanden) besondere Aufmerksamkeit entgegengebracht; denn durch Bildung kann sich jeder Mensch selbst vervollkommen, zu einem 'Neuen Menschen', einem 'besseren' Menschen werden. Im Geist der Partei umgesetzte Bildungsreformen können zudem genutzt werden, um politische Ziele zu vermitteln. Diesen Ansatz vertritt die Partei vor und auch nach dem Ende der Monarchie. In Wien gewinnt die SDAP zwischen 1919 und 1934 (trotz zahlreicher Regierungswechsel und gewaltvoller Unruhen, die die Zwischenkriegszeit begleiten) wiederkehrend die Mehrheit der Wähler*innenstimmen und setzt sich – gegenteilig zur Situation auf Bundesebene – gegen die konservativen Mehrheitsparteien der Deutschnationalen und Christdemokraten durch. Nachdem die Millionenstadt Wien am 1. Januar 1922 zum eigenständigen Bundesland erhoben wird, hat die SDAP bis zu ihrem Verbot 1934 im *Roten Wien* ein Soziotop, um ihre sozial-sozialistischen Reformpläne umsetzen zu können.¹³¹ Durch die Förderung einer proletarischen Hochkultur

129 1852, Prag – 1918, Wien. Victor Adler verstirbt am 11. November 1918, kurz nachdem von seinem Parteikollegen und Staatskanzler Karl Renner ein Gesetzesentwurf zur Ausrufung der *Republik Deutschösterreich* vorgelegt wurde und bevor der letzte Habsburger Kaiser Karl eine Verzichtserklärung bzgl. jeglicher Staatsgeschäfte unterzeichnete.

130 Zwischen den politischen Ausrichtungen von anarchistischen und radikal-marxistischen Revolutionären* bis zu gemäßigt national-demokratischen Vertretern*, sowie den Aufspaltungen der nationalen Sektionen vermittelt Adler am Hainfelder Parteitag (30.12.1888-1.1.1889) erfolgreich.

131 Auf Bundesebene verliert die SDAP 1920 ihren Einfluss und verbleibt bis zu ihrem Verbot 1934 in der Opposition. Die Ära des *Roten Wien* endet mit dem Putsch durch die Anhänger des christlichsozialen Bundeskanzlers und Gründers der Vaterländischen Front, Engelbert Dollfuß am 5.3.1933. Die folgende Ära des *austrofaschistischen Ständestaats* endet mit dem Anschluss Österreichs an das nationalsozialistisch regierte Deutschland 1938.

(die an bildungsbürgerliche Kulturkonzepte angepasst wird) und volksbildnerische Reformen verbindet sich die neue politische Führung auf 'kulturstiftender' Ebene mit ihrem Volk. Kunst als Bestandteil der 'neuen' österreichischen (Kultur-)Identität wird zu einer Brücke, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler (im Staatsamt) werden zu ihrem Pfeiler.

Bürgerlich-industriell und sozialistisch-proletarisch motivierte Interessen überschneiden sich also im Kern der politischen Vereinnahmung von Kunst und Kultur. Da die Industrialisierung Österreich-Ungarns im Vergleich zu den benachbarten Reichen verhältnismäßig spät einsetzt, erscheint die Etablierung der Monarchie als 'Kulturnation' wie eine notwendige Reaktion im Kräftemessen der europäischen Großreiche. Um auf internationaler Ebene weiterhin wettbewerbsfähig zu wirken, werden Weichen für die institutionalisierte Ausbildung eines repräsentativen Nationalstils gelegt. Wie Rudolf Eitelberger beschreibt, benötigt die Ausbildung einer konkurrenzfähigen nationalen Kunst/Kultur „ein Verständnis im Volke“, weshalb auch der Vermittlung und Lehre staatliche Förderung zukommt. Sozialdemokratinnen und -demokraten propagieren zeitgleich den Zugang zu Bildung und Kunst als Weg zur Selbstermächtigung des Proletariats. In der Zwischenkriegszeit erweisen sich Kunst und Kunstbildung für die sozialdemokratische Pädagogik als geeigneter Zugang, um der nationalen Identitätskrise 'Restösterreichs' entgegenzuwirken und gleichzeitig parteipolitische Ideologie zu vermitteln. Frauen werden in diese Prozesse zwar miteinbezogen, was allerdings nicht zur gesellschaftlichen Gleichberechtigung der Geschlechter führt.

Das Kuratoren*team der Ausstellung *Gotik in Österreich*

verdeutlicht, dass die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die ihre Ausbildung um die Jahrhundertwende am Kunsthistorischen Institut in Wien erhalten, in der Ära des *Roten Wien* zwar weiterhin an der Vermittlung des Konzepts einer nationalen (Kultur-)Identität beteiligt sind, aber die Kontextualisierung der Forschungserkenntnisse ist eine andere. Sie wird an das neue soziopolitische Umfeld und die neue Herausforderung in der Ersten Republik, 'die Kulturidentität' (Rest-)Österreichs zu erfassen, angepasst. Die Erhebung von Bildung und Kunst in der *austromarxistischen* Sozialpädagogik, die sich im *Roten Wien* entfalten kann, kann dabei als günstige Voraussetzung für die Kontinuität der (bürgerlichen) Kunstwissenschaft nach dem politischen Umbruch gesehen werden.

Hans Tietze, der Verfasser der Einleitung im Ausstellungskatalog *Gotik in Österreich*, ist ein sehr aktiver Vermittler auf unterschiedlichen Ebenen: Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts arbeitet er als Publizist und kunstpolitischer Aktivist an der Gestaltung von Schnittstellen zwischen Bürgertum

und Proletariat. Mittels seiner Profession bemüht er sich gegen rassistisch motivierte Judenfeindlichkeit einzuwirken, indem er 1933 eine umfangreiche Kulturgeschichte Wiens in Wechselwirkung mit ihrer jüdischen Bevölkerung veröffentlicht.¹³² Nach dem Verzeichnis des Österreichischen Volkshochschularchivs betätigt sich Tietze ab 1906/07 durchgängig bis zu seiner erzwungenen Emigration 1938 in der Wiener Volksbildung mit Kursen und volkstümlichen Universitätsvorlesungen.¹³³ Die Themen des Kursangebots weisen Parallelen zu seiner Bibliographie und Biographie auf: Werden zunächst mehrheitlich Denkmäler in Wien und Österreich-Ungarn¹³⁴ und kunsthistorische Überblicksvorträge¹³⁵ behandelt, bietet der Dozent ab 1913/14 einen vierteiligen Kurs zur *Entwicklungsgeschichte der Italienischen Kunst* an. Als Teil der Österreichisch-Ungarischen *Kunstschutztruppe* wird Tietze als Leutnant und geschätzter Denkmalpfleger im November 1917 im besetzten Nordost-Italien stationiert, um dort Kunstwerke und Denkmäler zu bergen.¹³⁶ Mit Kriegsende engagiert er sich in der Sozialdemokratischen Partei. 1919-1925 wirkt Hans Tietze zunächst als Referent und folgend Ministerialrat für Kunst und museale Angelegenheiten im Ministerium für Unterricht. Zu den heiklen Herausforderungen des Postens gehört die (rechtliche) Koordination der Restitutionsansprüche vormals unter der k.u.k. Krone vereinter Länder, die zum Teil nicht auf Verhandlungen über die Rückgabe von Kunstwerken ihrer nun eigenen Nation warten wollen.¹³⁷ Gleichzeitig werden in der prekären österreichischen Nachkriegsnot zahlreiche Objekte privater, wie auch institutionalisierter Kunstsammlungen ins Ausland verkauft, was die junge Republik ebenfalls aufzuhalten versucht.¹³⁸

132 Hans Tietze (1933), *Die Juden Wiens*. Sh. Anm. 68, S. 32.

133 Die gesammelten Kurse und Vorlesungen sind im digitalen Verzeichnis des Österreichischen Volkshochschularchivs zu finden. Hans Tietze beginnt mit einem Samstagsvortrag über *Die Pflichten der Gegenwart gegen die Denkmäler der Vergangenheit*.

134 Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko und Klassizismus an Kirchen/Schlössern/Denkmälern, also am Objekt, erfahrbar in *Wanderkursen* [Exkursionen mit Führung] in Kombination mit Lichtbildvorträgen. Hans Tietze wird 1906 von Max Dvořák eine Assistenzstelle am neu gegründeten Kunsthistorischen Institut der k.k. Zentralkommission für Kunst- und Historische Denkmale vermittelt.

135 Geschichte der Malerei, Architektur- und Skulpturgeschichte 16. - 19. Jh.

136 Vgl. S. 67 in: Guiseppina Perusini (2019): Zwei Einheiten sind zwischen Ende Oktober 1917 und dem 04.11.1918 aktiv im Einsatz. Zu zeitgenössischen Quellen, Mitgliedern und Einsätzen der Truppen besonders S. 70-72 und Anm. 21, S. 70.

137 Auf eine Ausführung der Rückforderungsprozesse, des Abtransports von Bestandteilen ehemaliger k.u.k. Kunstschatze 1918/1919 und das Engagement von Protagonist*innen der jungen Republik, bzw. der besonderer Rolle der Kunstpolitik im *Roten Wien* wird hier verzichtet. Das zeitgenössische Empfinden hat Hans Tietze in der von ihm hrsg. Zeitschrift *Die Bildenden Künste* (Jahrg. II, 1919. Anton Schroll & Co. : Wien) festgehalten: Ebd.: *Die Entführung der Wiener Kunstwerke nach Italien*, S. 121-122; Ludwig Baldass: *Die entführten Bilder des Hofmuseums*, S. 123-128; Robert Eigenberger: *Die entführten Bilder der Akademie der bildenden Künste*, S. 129-135. Umfassendste mir bekannte kritische Auseinandersetzung mit Abbildungen zahlreicher Originaldokumente findet sich auf knapp 500 Buchseiten in Eva Frodl Kraft (1997).

138 Gesetz vom 5. Dezember 1918, betreffend das Verbot der Ausfuhr und der Veräußerung von Gegenständen von geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung (Ausfuhrverbotsgesetz), Stammfassung StGBI 90/1918.

Mit der Verstaatlichung der ehemals imperialen Kunstschatze der österreichischen Habsburger¹³⁹ bedarf es einer groß angelegten Museumsreform, zu deren Umsetzung Hans Tietze berufen wird. Mit Hilfe seiner Konzeption wird die Museumslandschaft Wiens durch Neuverteilung der Sammlungsbestände und Ergänzungen/Ankäufe in volksnahe Vermittlungsinstitutionen umstrukturiert und an die aktuellen Bildungskonzepte angepasst. Auch im Zusammenhang mit seinem Staatsdienst können die Themen von Tietzes volksbildnerischen Kursangeboten und Veröffentlichungen abgeglichen werden.¹⁴⁰ Seine beflissenen Aktivitäten zur Erschließung und Veröffentlichung österreichischer Künste der Vergangenheit sowie zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstlern eignen sich sowohl für kulturpolitische Interessen der Monarchie, als auch für Strategien der *austromarxistischen* Kunst- und Sozialpädagogik und machen Hans Tietze für die politische Verwaltung der Ersten Republik zu einem wichtigen Funktionär. Der 46 Jährige initiiert die Lehrausstellung *Gotik in Österreich* als Vorstandsmitglied im Verein der Museumsfreunde Wien.

Tietzes Kollege Ludwig Baldass¹⁴¹ (39) übernimmt dabei die Katalogisierung der innerösterreichischen Bilder. 1911 promoviert Baldass bei Max Dvořák und spezialisiert sich folgend in der mittelalterlichen Kunstgeschichte. Als Experte für niederländische und gotische Malerei wird er zunächst Volontär und ab November 1912 Assistent an der Gemäldegalerie des KHM. 1926 ist er dort als Kustos beschäftigt. Ab 1914/15 bietet Ludwig Baldass kunsthistorische Kurse an der Wiener Volksbildungsschule Urania an. Wie auch Hans Tietze nimmt er als Vortragender an den Vorlesungsreihen *Die deutsche Kunst von Karl dem Großen bis zur Reformation* und *Die Kunst Frankreichs von der Römerzeit bis Napoleon* teil. 1924/25 bietet Baldass einen vierteiligen Vortrag über *Gotik und Frührenaissance im Mittelalter* an. Im Frühsommer 1938 beantragt er eine Aufnahme in die NSDAP und wird im Januar 1940 vom zuständigen Kreisgericht Wien wegen seiner Kontakte zu jüdischen Kunsthändlern abgelehnt. Nach dem „Anschluss“ nimmt Baldass als Direktor des KHM in der Beschlagnahmung und Plünderung jüdischen Besitzes in Wien eine bedeutende Rolle ein.¹⁴²

Richard Ernst¹⁴³ (41) verzeichnet für die Ausstellung die hochgotischen Skulpturen.

139 Gesetz vom 3. April 1919, betreffend die Landesverweisung und die Übernahme des Vermögens des Hauses Habsburg-Lothringen. StF: StGBI. Nr. 209/1919 (KNV: 83 AB 110 S. 7 u. 8.).

140 (Auszüge): 1918/19: *Die Krongüter und ihre Zukunft, Geschichte der Kunst in Österreich, Unsere nach Italien weggeführten Kunstwerke*. 1919/20: *Das Wesen der deutschen Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Die Stadt Wien in Vergangenheit und Gegenwart: Das Werden des Wiener Stadtbildes*. 1920/21: *Die Zukunft unserer Museen*. 1923/24: *Neuerwerbungen der Wiener Gemäldegalerie, Österreich und die deutsche Kultur, Österreich und die bildende Kunst*.

141 1887 – 1963, Wien.

142 Sh.: Baldass, Ludwig von, in: *Dictionary of Art Historians*, Quelle: <https://arthistorians.info/baldass/> (abger am 04.02.2024).

143 Johann Nikolaus Richard Ernst: 1885, Eger, Böhmen – 1955, Wien.

Sein ausstellungsbegleitender Vortrag über *Die Früh- und Hochgotische Skulptur in Wien* findet am 23. September 1926 statt. Nach Abschluss des Studiums der Kunstgeschichte und der Archäologie in Prag wird er an das Österreichische Museum für Kunst und Industrie berufen und forscht dort zu kunstgewerblichen Objekten (vorwiegend Metall, Glas, Keramik, Porzellan, Textil).¹⁴⁴ In der Ersten Republik übernimmt Richard Ernst, inzwischen Kustos, die nun dem Museum zugeordnete Hoftafel- und Silberkammer, die Sammlungen Glas und Keramik sowie die Teppich- und Textilsammlung der im sozialdemokratischen Enteignungsprozess verstaatlichten Habsburger Kunstsammlungen. Nach Angaben des MAK umfasst die seit 1868 angelegte Museumsammlung von 'Orientteppichen' knapp 200 Objekte, die größtenteils aus dem Besitz des ehemaligen Kaiserhauses stammen.¹⁴⁵ Auch Ernst engagiert sich in der Volksbildung des *Roten Wien*; 1920/21 hält er mehrteilige Kurse über Email- und Goldschmiedekunst im Rahmen Kunstgewerblicher Geschichtsvorträge an unterschiedlichen Volkshochschulen ab.

Karl Ginhart¹⁴⁶ (38) ist zum Zeitpunkt der Ausstellungsplanung noch als Assistent am 1. Kunsthistorischen Institut für Joseph Strzygowski tätig. Seit seiner Promotion als Kunsthistoriker 1919 verfasst Ginhart für die *Österreichische Topographie*¹⁴⁷ wissenschaftliche Texte, vornehmlich zu Baudenkmalen und Kunsthandwerk zwischen Wien und Kärnten. Durch ein dem Studium am Wiener Institut vorausgegangenes Rechtsstudium bringt Ginhart eine wichtige Fusion zweier Expertisen in seine Berufslaufbahn ein, was ihn in der folgenden Karriere ab 1926 als Dienstleister und schließlich Assistent an das Bundesdenkmalamt führt. Ginhart ist ein fleißiger Volksbildner. Ab 1919/20 bis 1944/45 hält der Wissenschaftler mehrere Kurse pro Jahr im Volksheim Ottakring, dem Wiener Volksbildungsverein und an der Urania. Zu seinen Vermittlungsangeboten gehören zahlreiche Exkursionen und Führungen. Die Themen sind an seine jeweils laufenden Projekte angepasst: Bildende Kunst, Denkmäler und Architektur in der Steiermark und Kärnten, *Der Dom zu Gurk und seine Kunstschatze*, aber auch Themen vom Institut Strzygowskis tauchen auf.¹⁴⁸ In seiner Dissertation über gotische Kirchen stellt Karl Ginhart die These auf, dass stilgeschichtliche Merkmale frühchristlicher Baudenkmalen näher an germanischen Wohnhallen, als an römisch-antiken Tempelarchitekturen angelehnt sind. Demnach seien traditionelle Grundzüge

144 Nach einer Berufung 1911 zunächst als Kustosadjunkt, ab 1917 als Kustos, ab 1928 als Vizedirektor, 1931 bis zum 05.08.1932 als interimistischer Leiter des Museums und vom 11. August 1932 bis 31. Dezember 1950 dann als Direktor der 1938 in „Staatliches Kunstgewerbemuseum in Wien“ und ab 1947 in „Österreichisches Museum für angewandte Kunst“ (MAK) umbenannten Institution tätig. Zu Biographie und Bibliographie vgl.: Leonhard Weidinger (29.05.2019). *Richard Ernst*, in: *Lexikon der Österreichischen Provenienzforschung*. Quelle: <https://www.lexikon-provenienzforschung.org/ernst-richard> (abger. am 04.02.2024).

145 Angaben der Website des Museums entnommen. Quelle: https://www.mak.at/jart/prj3/mak-resp/main.jart?rel=de&content-id=1343388632775&reserve-mode=active&article_id=1339957553910 (abger. am 04.02.2024).

146 1888, St. Veit an der Glan, Kärnten – 1971, Wien.

147 Von Hans Tietze geleitetes, enzyklopädisches Publikationsprojekt.

148 *Rom, Ravenna und Konstantinopel in altchristlicher Zeit*, 1928/29.

der kulturellen deutschsprachigen Gegenwart stärker am germanischen, als am antiken 'Kulturmenschen' zu suchen. Ab 1938 kreisen seine Themen in der Volksbildung nurmehr um Facetten 'des Deutschen' mit einem Hang zu nationalsozialistischer Rhetorik – beispielsweise die Lesung *Von der germanischen Halle zu den Bauten Adolf Hitlers*, abgehalten an der Urania, die nach dem „Anschluss“ in *Deutsches Volksbildungswerk* umbenannt wird. 1936-1945 und 1947/48-1960 besetzt Karl Ginhart die Lehrkanzel für Kunstgeschichte an der Technischen Universität Wien.¹⁴⁹

Franz Kieslinger¹⁵⁰ (25) hatte für den Arbeitsausschuss der Gotikausstellung insofern eine sehr wichtige Funktion, da er als Kunsthändler und beratender Experte für Versteigerungen bspw. im Wiener Auktionshaus *Dorotheum* direkt am Geschehen des Kunstmarktes beteiligt war. Nachdem ein Bestandteil der Museumsreform den Zukauf von Objekten zur Erweiterung der staatlichen Sammlungen vorsieht und die ökonomisch geschwächte Republik das 'Abwandern' von Kunstwerken aus Österreich zu verhindern sucht, sind frei käufliche Kunstobjekte und das Geschehen im Handel von großem Interesse. Der Schüler Strzygowskis und Dvořáks schließt 1919 mit einer Arbeit über mittelalterliche Glasmalerei das Studium ab. 1920/21 berichtet Kieslinger über sein Dissertationsthema an der Grazer Urania, sein Vortrag über *Die gotische Glasmalerei in Österreich* ist am 7. Oktober 1926 Teil des Wiener Ausstellungsprogramms. Im gleichen Jahr gibt er in Wien einen Volksbildungskurs mit Führung(en) in die Minoritenkirche und zu ihren Portalskulpturen. Für den Ausstellungsband katalogisiert Kieslinger die ausgestellten Glasgemälde und bearbeitet die photographische Abteilung. Über seine Rolle als Geschäftsführer des arisierten Auktionshauses *S. Kende* (folgend *Kunsthandel Adolph Weinmüller*) in Wien ab Spätherbst 1938 und im Kunstraub der Nationalsozialisten hat die Münchner Kunsthistorikerin Meike Hopp in ihrer Dissertation geforscht.¹⁵¹ Als ob Kieslinger seine zukünftigen Handlungen erahnt hätte, schreibt er 1923 in *Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich*:

[...] ein wichtiger Teil des Schönsten und Besten [befindet] sich schon seit langem jenseits unserer Grenzen {befindet} und [kann] erst auf Grund unserer Untersuchungen österreichischem Boden wieder zugesprochen werden {kann}. Der Kunsthandel verwischt gerne die Herkunft.¹⁵²

149 Dazu: Sabine Plakholt-Forsthuber (2021).

150 1891 – 1955, Wien. Der Forschungsstand zu Kieslinger fällt erstaunlich spärlich aus; spezifisch seiner Beteiligung am NS Kunstraub ab 1933 gibt es zwei ausgezeichnet recherchierte Untersuchungen von Alexandra Caruso (2005) und Meike Hopp (2012).

151 Meike Hopp (2012), zu Kieslinger besonders ab S. 224: *VIII. Expansion in die „Ostmark“ - Das Wiener Kunstversteigerungshaus Adolph Weinmüller*.

152 Franz Kieslinger (1923), Zitat S. 150.

Ernst Kris¹⁵³ (26) ist 1926 Volontär an der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe des KHM. In seiner Ausbildung fließen Rechts-, Kunstwissenschaften und Psychoanalyse ineinander. Seit 1924 betreut Kris die Kameen- und Antikensammlung von Sigmund Freud und unterzieht sich auf dessen Empfehlung einer psychoanalytischen Analyse mit Helene Deutsch¹⁵⁴ in Wien. Als Ergebnis der persönlichen Verinnerlichung beider Disziplinen verfasst Kris zusammen mit seinem Studienkollegen und Freund Otto Kurz¹⁵⁵ 1934 *Die Legende vom Künstler*.¹⁵⁶ Die Studie betrachtet Künstlerbiographik im Kontext von Geniekult und integriert erstmals psychoanalytische Ansätze in kunstwissenschaftliche Betrachtungen. Mit dem Kollegen Baldass trägt Ernst Kris ab 1924/25 zum Thema *Gotik und Frührenaissance im Mittelalter* an der Wiener Urania vor. Bis 1933 bringt auch er seine Forschungserkenntnisse in die Überblicksvorlesungen zur europäischen Kunstgeschichte an Volkshochschulen ein.¹⁵⁷ Mit Ernst Gombrich arbeitete Kris an einer kriegskritischen Ausstellung der Karikaturen von Honoré Daumier, die 1936 in der Albertina gezeigt wird.¹⁵⁸ Als Kustos der Gemäldegalerie des KHM wird Kris nach dem „Anschluss“ frühzeitig in den Ruhestand versetzt und verlässt Wien zuerst nach London und später nach New York. In der erzwungenen Emigration gibt Ernst Kris seine Betätigung als Kunsthistoriker auf und wendet sich besonders in den Kriegsjahren der Erforschung totalitärer Propaganda zu.

1926 erscheint die lange erwartete Publikation *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*¹⁵⁹ von Betty Kurth¹⁶⁰ (48). Direkt nach Abschluss des Studiums wird sie von Wilhelm von Bode beauftragt, für den DVfK ein enzyklopädisches Werk über mittelalterliche Tapisserien anzufertigen. Mit der Erfassung von über 320 Objekten in (außer-)europäischen Privat- und öffentlichen Sammlungen ist ihre Expertise für die Ausstellung *Gotik in Österreich* von großem Wert. Kurths Erkenntnisse über den Einfluss von Werkstätten in Flandern und Burgund auf die gesamteuropäische Bildwirkereitradition des Mittelalters führen neue Perspektiven in die Textil- und Bildwissenschaften ein. Zudem weist Kurth gattungsübergreifende Einflüsse in der Bildgestaltung zwischen mittelalterlicher Literatur, Graphik, Glasmalerei und Tapisserie nach. In der Zwischenkriegszeit bis 1933 hält die freischaffende Kunsthistorikerin an der Wiener Urania unregelmäßig allgemeine und fachspezifische Kurse (*Meisterwerke der Gobelinwirkerei*, *Meisterwerke aus Wiener Kunstsammlungen*) und bietet kunstanalytische Übungen an. Während der

153 1900, Wien – 1957, New York.

154 1884, Przemyśl, Polen (chem. Galizien) – 1982, Cambridge, Massachusetts. Als erste Psychoanalytikerin konzentriert sich Deutsch auf die Psyche und Sexualität der Frau.

155 1908, Wien – 1975, London.

156 Krystall Verlag : Wien.

157 Mit der *Kunst in Österreich* 1934/35 ist Kris letztmalig für die Volksbildung aktiv.

158 Dazu: Louis Rose (2016).

159 Betty Kurth (1926). *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, 3 Bnd., Anton Schroll : Wien.

160 1878, Wien – 1948, Tunbridge Wells, Kent (nahe London).

Ausstellungszeit, am 21. Oktober 1926, hält sie einen Vortrag über *Die Anfänge der deutschen Tafelmalerei*. Im Frühjahr 1939 flieht die alleinstehende 60 Jährige aus Wien und bleibt bis zu ihrem Lebensende mit dem Warburg Institut in London verbunden.

Auch Franz Ottmann¹⁶¹ (51) studiert zunächst Rechtswissenschaften und folgend Kunstgeschichte in Wien. Im Ersten Weltkrieg ist er mit Hans Tietze als „Kriegskunstschützer“ in Udine stationiert. Ab 1922 wird Ottmann Schriftführer des Vereins für Museumsfreunde Wien und von 1914 bis 1944 Referent der Münchner Zeitschrift *Kunst*. Als Kritiker verfasst er zahlreiche Ausstellungsberichte im Bereich der zeitgenössischen Kunst in Wien, bzw. der Kunst des 19. Jahrhunderts. Den Katalog zur ersten vom Verein veranstalteten Ausstellung *Von Füger bis Klimt* (1923) gestaltet Ottmann.¹⁶² In den 1920er Jahren engagiert er sich in der Volksbildung mit Vorträgen und Ausstellungsführungen. Die Themen 1920/21 behandeln Städtebau und 'Heimatschutz' (Architektur, Brauchtum, Naturschutz, Heimatgefühl).¹⁶³

Kurt Rathe¹⁶⁴ (40) katalogisiert die spätgotischen Skulpturen der Ausstellung. 1908 promoviert er über die Florentiner Domfassadenplastik bei Julius von Schlosser.¹⁶⁵ 1907 bis 1908 ist er als außerordentliches Mitglied am Institut für Österreichische Geschichtsforschung tätig und von 1910 bis zu seiner Kündigung 1918 an der Kupferstichsammlung der k.u.k. Hofbibliothek.¹⁶⁶ Vom dortigen Direktor Joseph Karabacek bekommt der Kunsthistoriker 1915 eine „Dienstunentbehrlichkeits-Bescheinigung“ ausgestellt und verbringt den Ersten Weltkrieg in Wien.¹⁶⁷ Rathe forscht in der Zwischenkriegszeit als freischaffender Kunsthistoriker thematisch breit gefächert zu spätmittelalterlichen Künsten und der Renaissance und agiert ab 1923 als Schriftführer in der von Hans Tietze initiierten *Gesellschaft zur Förderung zeitgenössischer Kunst* in Wien.¹⁶⁸ Über diesen Posten steht Rathe mit Künstlern* der europäischen Avantgarden

161 1875 – 1962, Wien.

162 Franz Ottmann (1923). *Von Füger bis Klimt: die Malerei des XIX. Jahrhunderts in Meisterwerken aus Wiener Privatbesitz*, Hölzel : Wien.

163 Leben und Werk von Franz Ottmann sind bisher wenig erforscht. In der Handschriftensammlung der Wienbibliothek befindet sich seit 1988 (s)ein Nachlass (ZPH 686) mit zahlreichen Korrespondenzen, deren Analyse aussteht. Als Adressat und/oder Absender finden sich weitere Dokumente in der Handschriftensammlung der ÖNB. Ottmann war im Kupferstichkabinett tätig und führte von 1906-1907 ein Volontariat an der Wiener Hofbibliothek (folgend „Neue Galerie Wien“) aus. Bevor er in den Posten eines besoldeten Hilfsarbeiters hätte aufrücken können, reicht er aus gesundheitlichen Gründen seine Kündigung ein. Quelle: Franz Ottmann, Bewerbung, Handschriftensammlung ÖNB, Karton 100, Zl. 968/1906 - Zl. 1002/1907.

164 1886, Wien – 1952, Rom.

165 1910 publiziert als *Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Freifigur im Florentiner Trecento*, Stern : Wien.

166 1910 Volontär, 1915-1918 Kustosadjunkt. Antrag auf Neueinstellung erfolgt an das Bundesministerium für Unterricht 1919 (Quelle: Handschrft.Slg. ÖNB, Karton 24, 698/1926).

167 „Direktor Karabacek bescheinigt, daß für Dr. Rathe in der Kupferstichsammlung kein Ersatz gefunden werden kann. Das OKA teilt mit, daß Dr. Rathe auf unbestimmte Zeit vom Landsturm enthoben wurde.“. Quelle: Oberstkämmereramt Wien, Bescheinigung Der Dienstunentbehrlichkeit, 21.01.1915, ÖNB Handschriftensammlung, Karton 145, 35/1915.

168 Dazu in der ÖNB erhaltene Korrespondenzen 1923-1926/27 sowie Dokumente im Nachlass Rathe im Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Univ. Wien.

in Kontakt.¹⁶⁹ An der Urania ist er als Vortragender 1912/13, 1919-21 und 1933-35 tätig. Ab 1937 hält er sich in Rom versteckt¹⁷⁰ und kehrt nicht mehr nach Österreich zurück.

Wilhelm Suida¹⁷¹ (49) behandelt die Salzburger, Tiroler und außer-österreichischen Bilder der Ausstellung. Nach seinem Studium bei Alois Riegl und Franz Wickhoff spezialisiert er sich auf dem Gebiet der italienischen Renaissance und Barockkunst. Seine Forschung vertieft er in einer zweijährigen Assistenzstelle am Kunsthistorischen Institut in Florenz und habilitiert 1905 wieder in Wien. 1909-1910 erhält er eine Lehrstelle für die Geschichte der Architektur, Malerei und Bildhauerkunst an der Technischen Universität in Graz, anschließend eine a.o. Professur für Neuere Kunstgeschichte an der Grazer Hauptuniversität. Parallel leitet Suida 1910-1922 die Bildgalerie im Grazer Landesmuseum Joanneum. Ab 1922 ist er Herausgeber der Zeitschrift *Belvedere*, in der zahlreiche Artikel der ersten Kunsthistorikerinnen Österreichs veröffentlicht werden. Ab 1934 wird Wilhelm Suida von der Universität 'beurlaubt' und flieht 1939 über London in die USA.

Josef Weißenhofer¹⁷² (41) tritt nach der Matura dem Schottenstift in Wien bei und erhält nach Beendigung des Theologischen Studium 1908 die Priesterweihe sowie den Ordensnamen Anselm. 1919 schließt Weißenhofer das Studium der Kunstgeschichte mit der von Dvořák und Strzygowski betreuten Dissertation *Der Bildhauer Joseph Klieber und seine Zeit* ab. Vier Jahre später habilitiert Weißenhofer an der römisch-katholischen Fakultät der Wiener Universität und beginnt an der Akademie für angewandte Kunst zu lehren. Die christliche Kunst Österreichs ist sein Fachgebiet. Neben seiner Tätigkeit als Kustos der Gemäldegalerie des Schottenstifts (1925-1930) engagiert sich Weißenhofer in unterschiedlichen Gesellschaften zur Kunst- und Künstler*innenförderung. Am 28. Oktober 1926 hält er im Zuge der Ausstellung einen Vortrag über *Die religiöse Kultur der Gotik*. Seine Expertise ist für die Epoche der Lehrausstellung eine ideale Forschungsvoraussetzung.

169 In der Handschriftensammlung der ÖNB sind Korrespondenzen mit Naum Gabo, Wassily Kandinsky, Karl Schmidt-Rottluff, Anton Hanak, Lyonel Feininger, Amédée Ozenfant, Heinrich Campendonk u.v.m. enthalten. Der Nachlass Rathes befindet sich im kunsthistorischen Institutsarchiv der Universität Wien und wurde von Friedrich Polleroß aufbereitet: Link zum VZ: <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/ueber-uns/institutsarchiv/rathe-kurt/> (abger. am 04.02.2024).

170 Vgl.: Konrad Repgen (Hrsg., 1984). *Hubert Jedin. Lebensbericht*. Matthias-Grünwald-Verlag : Mainz, S. 122-123, 152.

171 1877, Neunkirchen – 1959, New York.

172 1883, Ybbsitz – 1961, Wien. Biog. und Bibliog. sh.: Bruno Jahn (Verf.). *Weißenhofer, Josef (Ordensname: Anselm)*, in: Wilhelm Kosch (Hrsg.). *Deutsches Literatur-Lexikon: biographisches-bibliographisches Handbuch*, Bd. 30 (Weiss – Werdum), 3. neu bearb. Aufl., Walter de Gruyter GmbH&Co. KG: Berlin/New York, 2010, Sp. 209/210; ergänzend: René Schober (06.01.2019). *Anselm Weißenhofer*, in: *Lexikon der Österreichischen Provenienzforschung*. Quelle: <https://www.lexikon-provenienzforschung.org/weissenhofer-anselm> (abger. am 04.02.2024).

Zum in der Zwischenkriegszeit noch immer kleinen Kreis kunsthistorischer Experten* in Wien kann angemerkt werden, dass Betty Kurth die (ältere) Cousine von Ernst Kris und Schwiegermutter von Franz Kieslingers Bruder Alois ist.¹⁷³ Mit Hans Tietze verbindet Betty Kurth seit früher Jugend eine herzliche und fachliche Freundschaft, im britischen Exil wird sie von ihm finanziell unterstützt. Mit Kurth Rathe ist sie seit einem gemeinsamen Seminar bei Franz Wickhoff ebenfalls freundschaftlich verbunden und bleibt auch nach der Flucht mit ihm in Kontakt.

In der Entwicklung der geisteswissenschaftlichen Disziplin zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es zumindest für kurze Zeit einen Ausblick auf die Möglichkeit, soziale Unterschiede (Geschlecht/Konfession/Ethnie) für höhere Ziele, wie das Fördern einer nationalen (Kultur-)Identität, überwinden zu können. Vor dem Hintergrund der historischen Entwicklung Österreich-Ungarns wird nachvollziehbar, dass ein tendenziell nationalistischer Tonfall und die völkische Kontextualisierung in kunsthistorischen Studien der *Wiener Schule* keine Besonderheit darstellen. Bemerkenswert flüssig scheinen für manche Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler die Übergänge in ihren Betätigungsfeldern und Erkenntnisinteressen von einem politischen System in das andere abgelaufen zu sein. In Anbetracht der radikalen Wechsel von einer konservativen, konstitutionellen Monarchie zum sozialdemokratisch geprägten Sozialismus in der Ersten Republik in Wien, über die Periode des austrofaschistischen Ständestaats hinein in die Katastrophe des Nationalsozialismus, ist die Rolle der Kunstwissenschaft erschreckend stabil geblieben. Zahlreiche Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, die sich in ihrer Forschung an der Ausbildung einer auf Kunst basierenden nationalen Identität aktiv beteiligen und sowohl für die Monarchie unter Kaiser Franz Joseph I, als auch für die Bevölkerung der Ersten Demokratischen Republik tätig sind, werden in der politischen Ära des Nationalsozialismus wegen direkten und/oder indirekten Bezügen zum Judentum diffamiert, verfolgt, verstoßen und 'ausgelöscht'.¹⁷⁴ Eine tragische Beobachtung ist, dass der Übergang zum radikalen Fanatismus völkischer Ideologie in den 1930er Jahren unter anderem durch die Rhetorik kunst- und kulturwissenschaftlicher Forschungserkenntnisse und deren Lehre befruchtet wurde.

173 Die einzige Tochter von Peter Paul und Betty Kurth, Gertrud Maria (1904, Wien – 1999, NY) ist 1924-1927 mit dem Wiener Paleo-Geologen Alois Kieslinger (1900, Wien – 1975, ebd.) verheiratet.

174 Das Wort beschreibt sowohl das körperliche Schicksal Derjenigen, die bis 1945 ermordet werden, als auch den Verlust von Information und ihrer Verfügbarkeit von und über Menschen, teilweise durch den direkten Eingriff nationalsozialistischer 'Säuberungstaktiken' oder durch allgemein an Krieg gebundene Voraussetzungen.

2.3

Verwobene Geschichte(n)

Mittelalterliche Tapisserie als Sammlungsobjekt und kulturwissenschaftliche Forschung

Betty Kurths Publikation *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*¹⁷⁵ gilt für Fachkolleg*innen in der Tapisserieforschung und Bildwissenschaft seit 1926 als ein Standardwerk. Zwischen 1913 und 1920 erfasst Kurth für ihr enzyklopädisch-kulturwissenschaftlich konzipiertes stil- und materialanalytisches Werk über 320 Objekte, die meisten am Original.¹⁷⁶ Dafür sucht die Kunsthistorikerin europäische Museen und herrschaftliche Sammlungen auf, besucht private Sammler* und sichtet Archivmaterial in Klöstern und Kirchen. Über das intensive Projekt wird Betty Kurth zu einer Fachexpertin für profane und sakrale Ikonographie des Mittelalters. Um die Jahrhundertwende treten mittelalterliche Künste und Kunsthandwerk vermehrt in den Fokus der Kunstwissenschaft und erfahren gleichzeitig am internationalen Markt eine Aufwertung. Als Forscherin agiert Betty Kurth an einer Schnittstelle zwischen öffentlichen und privaten Kunstsammlungen, zwischen Sammelleidenschaft und dem Interesse an artifiziellen Objekten als einem Anzeiger menschlicher Kulturentwicklung. In den 1910er Jahren untersucht Betty Kurth erstmals eine Bildwirkerei mit speziellem Motiv aus der Privatsammlung des Wiener Albert Figdor, die nach dessen Tod an den schottischen Sammler William Burrell übergeht. In Glasgow treffen die Kunsthistorikerin und die Tapisserie nach 1944 erneut aufeinander.

In Kurths Publikation von 1926 ist die Tapisserie als *Tafel 67* im Abbildungsteil angeführt. Zu sehen ist (s/w) ein speziell gefertigtes polychromes Wandtextil mit figurativer Darstellung. Der französische Überbegriff für derartige Bildteppiche lautet *Tapisserie*, im englischen Sprachgebrauch werden sie als *Tapestry* bezeichnet. Das Objekt ist im Buch als *Teppich mit satirischer Darstellung* betitelt. Betty Kurth verortet die Herstellung zwischen 1470 und 1480

175 3 Bände, ein Textteil, zwei Bildteile mit hochwertigen Lichtbildtafeln (s/w), erschienen bei Anton Schroll : Wien. Die Arbeit entsteht im Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaften.

176 Vgl. Kurth (1926), Vorwort.

im schweizerischen Basel. Als die Wirkerei 1930 vom schottischen Kunstsammler William Burrell eingekauft wird, betitelt er sie als *The woman with the load of trouble*.¹⁷⁷ In einer undatierten Liste zur Erfassung aller Tapisserien der Burrell Collection (155 Stk., ca. 1944) wird die Tapisserie mit der Inventarnummer 65 als *Woman riding to the Market* aufgeführt. Aktuell ist sie unter dem Titel *The Wandering Housewife* in der Burrell Collection in Glasgow ausgestellt. Der jüngst erschienene Katalog der Burrellschen Tapisseriesammlung¹⁷⁸ führt *Tafel 67* unter der Katalognummer 38 an und ordnet sie ein in eine Reihe von Wirkereien mit säkularen Bildinhalten, Allegorien und Szenen aus Volkssagen. Zur Deutung des Motivs steht:



Abb. 5) „The Wandering Housewife“

The sharply satirical Wandering Housewife (cat. no. 38), produced in Basel c. 1470-80, offers an intriguing image of a woman burdened by household goods. Although the tale and

177 Auf der Innenseite des Einbandes einer Ausgabe der Fachpublikation Kurths, ist – sehr wahrscheinlich von William Burrell – handschriftlich eine Liste verzeichnet, in der die in der Publikation beschriebenen Tapisserien eingetragen sind, die sich (1930) im Besitz Burrells befinden. Der hier angegebene Titel der Tapisserie steht neben *Tafel 67*.

178 Elizabeth Cleland/Lorrain Karafel (2017).

*its meaning are not completely understood, the tapestry almost certainly offered a moral lesson to viewers about the role of women at the time.*¹⁷⁹

Der metaphorische Bildinhalt ist bis dato nicht (mehr) eindeutig bestimmbar und so bleiben nachträglich gewählte Titel reine Auslegungssache. Die Tapisserie erscheint im Text deshalb als *Tafel 67*.¹⁸⁰

Tafel 67. Motiv und Deutungen

Im Zentrum der Darstellung reitet eine junge Frau auf einer Eselin. Die Körper der beiden Zentralfiguren setzen sich durch ihre Position und das Größenverhältnis von den übrigen (kleineren) Figuren ab. Die Frau trägt ein rotes Kleid mit engen Ärmeln, der Rock hat einen blauen Futterstoff. Ihre weiße Kinnbinde hat sie als Tragesack für einen (ihren) Säugling um die Schulter geknotet. Um das Reittier herum sind mehrere Haustiere versammelt: An den Zitzen der Eselin trinkt ein (ihr) Fohlen, an ihrem Hals sind ein Ziegenbock und ein unproportional kleiner Ochse angebunden. Hinter ihr läuft eine Sau mit hohen Borsten und weißen Hauern und daneben springt ein schmalgliedriger Hund bellend am Hinterteil der Eselin empor. Auf dem Kopf des Reittiers, zwischen den Ohren, sitzt eine kleine Katze. Oder soll das ein Äffchen sein? Die Eselin trägt einen Maulkorb, vielleicht handelt es sich aber auch um eine Futtertasche. Aus einem Korb, den die Frau am Rücken trägt, schauen der Kopf einer Ente und der eines Huhns hervor. Die Reiterin führt zudem zahlreich hauswirtschaftliches Gerät mit sich: Am Rückenkorb ist ein grobes Netz befestigt, an ihrem Gürtel hängt ein Flachsheckel,¹⁸¹ zwischen sich und dem Eselsleib hat sie einen Spinnrocken befestigt und ist gerade dabei, Garn auf eine Fallspindel in ihrer rechten Hand aufzuziehen. Am Zaumzeug hinter ihr hängt ein Kochkessel, aus dem ein Löffel ragt. Am unteren Griff des Flachsheckels baumelt noch ein eingehängtes Dreibein herab. Obwohl viele Einzelheiten und Einzelteile abgebildet sind, ist die Komposition nicht überladen und jedes Gerät, jedes Lebewesen ist gut sichtbar. Der Hintergrund ist ein in Grüntönen gehaltener Rapport „aus regelmässig versetzten Palmetten mit rotem, von gelber Krone überhöhtem Füllmotiv und blaugrünem vierteiligem Zwickelmotiv unter Akanthuswedeln“. ¹⁸² Ein geschwungenes Spruchband schließt den oberen Bildteil ab und kommentiert die Szene in mittelhochdeutsch:¹⁸³

¹⁷⁹ Ebd., S. 164.

¹⁸⁰ H. 85 cm, B. 109 cm, abgebildet in Kurth (1926), Bd. 2, S. 67, beschrieben in Bd. 1, S. 99.

¹⁸¹ Ein Holzbrett mit eingesetzten Nägeln oder Metallspitzen zum Auskämmen und Reinigen von Flachsfasern. Das Werkzeug wird in einem Arbeitsschritt der Garnproduktion benutzt.

¹⁸² Anna Rapp Buri und Monika Stucky Schürer (1990), S. 160.

¹⁸³ Kurth (1926) verortet die Produktion der Tapisserie u.a. wegen der Schreibweise in alemannischem Dialekt in der Schweiz (das sog. Oberrheinische Gebiet, ca. zwischen Basel (CH), Karlsruhe (DE) und Lauterburg (FR), gehörte in der Spätantike bis zum frühen Mittelalter zum Alemannischen Sprachraum, vgl. Bd. 1, S. 98: im Bezug auf

«ich het. husrat. gnug wen ich sus imas fuog.»

Eine mögliche Übersetzung lautet: „Hausrat hätte ich genug, wenn ich nur sonst zurechtkäme“,¹⁸⁴ eine andere: „Ich besitze genug Güter, aber mein Verhalten ist nicht tadellos“. ¹⁸⁵ Die Übersetzung des *Titulus* und die Ausdeutung des metaphorischen Bildinhalts sorgen in der Rezeptionsgeschichte für Uneinigkeit und sind Anlass dafür, dass die Tapisserie – je nach Betrachtungsweise – anders betitelt worden ist.

1926 schätzt Betty Kurth das Motiv als eine *Allegorie der hausfraulichen Geschäftigkeit* ein und vermutet in den abgebildeten Tieren (Bock, Schwein und Affe) „Symbole der Unkeuschheit“. ¹⁸⁶ Der Kunsthistoriker Otto Kurz deutet das Motiv allgemeiner als *Allegorie der ruhelosen Geschäftigkeit*, „die hundert Dinge zugleich unternimmt“. ¹⁸⁷ Dabei bezieht er sich auf das sehr ähnliche Motiv eines ungefähr zeitgleich/etwas früher datierbaren Holzschnitts, der wahrscheinlich im Zusammenhang mit einer oberdeutschen Verbildlichung der „grossen Schar von Personifikationen verspotteter Charaktereigenschaften“ entstanden ist. ¹⁸⁸ Einen erotischen Nebensinn lehnt der Wiener Kollege von Betty Kurth allerdings ab, da „der doch schon durch die Darstellung der Frau als Mutter ausgeschlossen scheint.“ ¹⁸⁹

Sollte Otto Kurz richtig liegen, ist es sehr bemerkenswert, dass eine kleinformatige Satirezeichnung mit profanem Inhalt auf ein textiles Wandbild mit den Maßen 85 x 109 cm übertragen wurde. Im Vergleich zur Graphik ist die Herstellung einer Tapisserie wesentlich zeitaufwändiger, das Material kostspieliger. Als Medium haben beide Kunstformen zudem völlig unterschiedliche Funktionen.

einige Bildteppiche mit *Wilde-Leute-Motiven*, die Kurth stilistisch der gleichen Topographie zuordnet, in welcher auch *Tafel 67* entstanden ist, schreibt sie: „Die oberrheinische Entstehung unseres Teppichs wird durch den alemannischen Dialekt der Spruchbänder ebenso bestätigt, wie durch den hier deutlich erkennbaren stilistischen Zusammenhang mit oberrheinischen Miniaturen.“ Dazu noch Anm. 4: „î in sin, min, wip usw., anlautendes k in künig, anlautendes d (statt t) in dot, hest für hast usw.“.

184 Ebd., S. 98.

185 Übers. d. Verf., Quelle: Théodore Wyzewa (1892), S. 378: „Je possède assez de biens, mais ma conduite n'est pas irréprochable.“ Die Übersetzung Wyzewas ins Französische wird von Otto Kurz mit dem Gegenvorschlag kritisiert, eher von einer poetischen Verknappung der Worte «wen ich sus imas fuog» auszugehen; Kurz präferiert: «war ich sonst in Mass und Fug». Vgl.: Otto Kurz (1953), S. 88, Anm. 11.

186 Vgl. Kurth (1926), S. 99.

187 Zitat S. 88 in: Otto Kurz (1953).

188 Ebd. Die rastlose Betriebsamkeit erscheint in der allegorischen Figur des Metz *Unmuss*; zur gleichen Gruppe oberdeutscher Allegorien gehören u.a. *Frau Seltenfried*, *Heinz Widerporst*, *Neidhart* [...], *Hans-Dampf-in-allen-Gassen*; vergleichbar sind der österreichische *G'schafelhuber* und der englische *Busybody*. Eine feministisch motivierte Analyse der Verteilung und Zuweisung männlicher bzw. weiblicher Personifikationen im Abgleich mit der jeweiligen Bedeutung in gesellschaftlich geprägten Rollenbildern innerhalb dieser allegorischen Gruppe steht aus.

189 Ebd., S. 87.

Technik und Tradition der Wirkkunst

Textilien sind Gewebe aus miteinander verbundenen Fäden. Die Verbindung wird z.B. durch das Flechten, Verknoten, Verschlingen von mindestens zwei Fadensystemen erreicht. Beim Weben ist die Textilproduktion an einen Webstuhl und Werkzeuge gebunden. Der Webstuhl ist in einfachster Form ein Rahmengerüst aus Holz, auf dem in Längsrichtung, also von oben nach unten verlaufende *Kettfäden* aufgespannt werden. Die Kettfäden bestehen meisten aus strapazierfähigen, ungefärbten Hanf-, Leinen-, Baumwoll- oder auch Wollfäden. Sie bilden das robuste Gerüst für die eingewebten (im Fall einer Bildwirkerei eingewirkten) *Schussfäden*. Diese verlaufen von links nach rechts im Wechsel, also in einer Reihe oberhalb, in der nächsten unterhalb eines Kettfadens. So entsteht ein einfaches Gewebe, das der binären Logik von 101010 usw. gleichgesetzt werden kann.¹⁹⁰ In polychromen Webstücken sind meist nur die Schussfäden gefärbt und für wertvolle Auftragsarbeiten werden neben Woll-, auch Seiden- und metall-ummantelte Fäden verarbeitet. Die Bildwirkerei unterscheidet sich vom Webstück darin, dass die Schussfäden nur im Feld ihrer jeweiligen Farbfläche eingewirkt werden, während beim Weben die Schussfäden immer die gesamte Breite des Webstuhls entlang durch alle Kettfäden hindurch reichen. Im Vergleich ist ein gewirkter Bildteppich textile Farbfeldmalerei und bedarf mehr Handarbeit als mechanischer Technik.

Wirkstuhl und Webstuhl können sich in ihrer Mechanik unterscheiden. Während die Kettfäden beim Wirken eher per Hand getrennt werden, um das Schiffchen mit dem Schussfaden hindurchzuführen, bestehen technisch entwickelte Webstühle aus zwei Rahmenteilern, bodenseitig mit zwei Schwinghölzern verbunden, die mit dem Fuß bedient werden und den Weber*innen den Wechsel der von oben nach unten geführten Kettfäden wortwörtlich aus der Hand nehmen. Das Holzschiffchen, das den horizontal geführten Faden hält, kann an diesen Stühlen einfach durch die Kette 'geschossen' werden, daher der Begriff *Schussfaden*. Am Webstuhl kann sowohl in aufrechter Stellung, als auch im Liegen gearbeitet werden. Die aus dem Französischen entlehnten Fachbezeichnungen lauten für den vertikalen Webrahmen *Haute-lisse-Stuhl* und für den waagrechten *Basse-lisse-Stuhl*.¹⁹¹

190 Zeitgenössische Auseinandersetzungen mit menschlichen Kulturtechniken und der Entwicklung von Technologie merken die Technik des Webens wegen ihrer Logik als Vorläufer der Computersprache an. Der Zusammenhang zwischen den beiden Bereichen wird an der Geschichte der Informatik deutlich: An sogenannten Jacquard-Webstühlen (automatisierten Industriewebstühle, im franz. Lyon, um 1800 erfunden) wird das Weben von Mustern mechanisch über Lochkarten gesteuert. Der Brite Charles Babbage und die hochbegabte Mathematikerin Ada Lovelace adaptieren das Lochkartensystem in die Konzeption einer Zahnrad-betriebenen Rechenmaschine, dem Ur-Konzept eines Computers.

191 Vgl. Kurth (1926), Bd. 1, S. 5. Wenn Fachbegriffe aus einem Sprachraum in andere entlehnt werden, deutet das häufig an, dass eine maßgebliche Professionalisierung/Entwicklung in der Topographie dieses Sprachraums stattgefunden hat und darüber hinaus adaptiert wurde. Im frühen Mittelalter etablieren sich große Produktionswerkstätten für Bildwirkereien im französischsprachigen Tournai und Burgund.

Die Fertigung einer mittelalterlichen Bildwirkerei vereint mehrere künstlerische Tätigkeitsfelder, angewandte und freie Künste und unterschiedliche Arbeitsschritte. Für das Motiv werden zunächst kleinformatige Vorlagen entworfen, *petits patrons* genannt. Diese können aus Werken anderer Kunstgattungen entlehnt sein, wie es wahrscheinlich bei *Tafel 67* der Fall ist, oder als Auftragsarbeit neu konzipiert worden sein. Sollte das Bildprogramm allegorische und/oder spezifische Symbolik enthalten, wird eine in der Symbolkunde bewanderte Fachperson in den Prozess miteinbezogen. Inschriften und Text im Bild, die Tituli, setzen Schriftgelehrte* in dafür vorgesehene Felder ein. Wenn der Entwurf den Vorstellungen der zahlenden Kundschaft entspricht, fertigt ein* Maler* eine Wirkvorlage im Maßstab 1:1 an, auf der die Farbfelder, Kontraste und Eigenheiten der Figuration festgehalten werden. Dieser Karton oder *patron* wird anschließend von Teppichwirker*innen umgesetzt.¹⁹² Zur Übertragung der Vorlage auf das Webstück wird das Bild seitenverkehrt gespiegelt, da es von der zukünftigen Rückseite des Textils aus eingewirkt wird. In einem Durchdruck des Kartons liegt das invertierte Motiv hinter den Kettfäden, kann aber auch auf diese aufgezeichnet worden sein. In beiden Fällen fließt die finale Übertragung des Motivs ins Textil vom Auge durch die Hand der Wirker*innen. Aus Brüssel und Tournais, zwei der weltlichen Produktionszentren mittelalterlicher Tapisserien, sind Dokumente überliefert, die eine Vereinbarung zur Arbeitsteilung bezüglich der Gestaltung von Motiven zwischen Malern* und Wirker*innen festhalten. Darin ist festgelegt, dass „die Wirker keine Figuren, aber Entwürfe für Verdüren mit Pflanzen, Vögeln, Tieren etc. zeichnen durften“.¹⁹³ Ein derartiges Abkommen unterstreicht die Stellung der Wirker*innen im Gestaltungsprozess, da sie das wertvolle Produkt, sein Material und theoretisch die Kraft der Entscheidung über gestalterische Details wortwörtlich in der Hand haben. Mittelalterliche Tapisserien sind Gemeinschaftsprodukte und tragen eine plurale Autorschaft, die es in den meisten Fällen verunmöglicht, konkrete Zuschreibungen zu Einzelpersonen vornehmen zu können.¹⁹⁴ Auch im Bezug auf die spezifische Herstellungstechnik (ob Haute-lisse, oder Basse-lisse) und den expliziten Herstellungsort können häufig keine sicheren Aussagen getroffen werden, da diese Informationen kaum schriftlich festgehalten wurden und dadurch nicht direkt nachweisbar sind.

192 Wenn auch durch die Fertigung in Frauenklöstern prinzipiell von einer mehrheitlich von Frauen betriebenen Textilherstellung ausgegangen werden kann, sind in den weltlichen Produktionszentren zu dieser Zeit beide Geschlechter tätig. In der griechischen Antike werden Textil und textile Verarbeitung u.a. in den Schriften des Homer Frauen zugeschrieben, die Assoziation von Textil als einem 'weiblichen' Werkstoff intensiviert sich aber erst über die Jahrhunderte, bis sie sich im bürgerlich-europäischen 19. Jahrhundert vollkommen durchsetzt. Die Ausübung von gelehrten Tätigkeiten wie der Schriftkunst ist im patriarchalen System des europäischen Mittelalters 'dem Mann' vorbehalten.

193 Birgit Franke (2003). *Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer: Burgundische Tapisserien* [Rezension], in: Jürgen Krüger/Volker Herzner (Hrsg.). *Journal für Kunstgeschichte*, Bd. 7 Nr. 3, S. 200-208, hier S. 203, Anm. 9.

194 Vorwiegend deswegen, weil es bis zum 'erwachenden Selbstbewusstsein' der Renaissancekünstler* unüblich war, das 'eigene' Werk zu signieren.

Wirkkünste in Darstellungen und Texten

Trotz Mangel an eindeutigen Quellen geht Betty Kurth von einer mehrheitlichen Ausübung der Bildwirkerei am aufrecht gestellten Haute-lisse-Stuhl aus.¹⁹⁵ Dabei bezieht sie sich auf Bildbeispiele aus anderen Kunstgattungen, die sie als Dokumente in ihre Untersuchung einfließen lässt: Die Darstellung von der Arbeit am Web-/Wirkstuhl findet sie auf antiker Keramik (*Penelope am Webstuhl und Telemachos*),¹⁹⁶ im Motiv einer mittelalterlichen Glasmalerei (*Die Jungfrau vor dem Wirkstuhl*),¹⁹⁷ in graphischen Künsten wie dem Holzschnitt (*Der Tod der Arachne*),¹⁹⁸ und auch in der Tafelmalerei (*Zwei Nonnen bei der Wirkarbeit*).¹⁹⁹



Abb. 6) Zwei Nonnen am Wirkstuhl, Detail im Bamberger Passionsteppich

Neben weltlichen Produktionszentren, wie sie in Tournai und Brüssel bestanden, sind Klöster häufig Herstellungsorte mittelalterlicher Bildwirkerei. Ein charmantes Zeugnis dafür ist in die Bordüre des Passions-Teppichs im Bamberger Diözesanmuseum eingewirkt. Am unteren Rand links zeigt ein Detail (Abb. 6) zwei Nonnen in Dominikanertracht am Wirkstuhl. Eine Nonne sitzt vor einem einfachen Haute-lisse-Stuhl, eine zweite steht hinter ihr und greift mit einer Hand in die Kettfäden, die sie wahrscheinlich gerade für den Lauf des Schussfadens auseinanderlegt. Am Boden steht ein Korb mit unterschiedlich farbigen Garnknäueln.

Im unteren Drittel des dargestellten Wirkstücks ist ein farbenfrohes Bild zu erkennen. Es handelt sich nicht um einen Rapport, also ein sich wiederholendes Muster, sondern zeigt eine organische

195 Vgl. Kurth 1926, S. 6 ff.

196 Auch: *Skyphos Chiusi*, Rotfigurige Vase aus Chiusi, um 440 BC, Chiusi, Museo archeologico nazionale. Kurth 1926, Abb. 2. Der hier abgebildete Gewichtwebstuhl gibt allerdings keine eindeutige Auskunft über die Herstellung der figurativen Elemente, diese könnten ebenso aufgesteckt sein. Eine Rekonstruktion von Webstuhl und Textil nach der Chiusi-Darstellung unternimmt das Münchener Museum für Abgüsse 2006. Sh.: Ingeborg Kader (Hrsg.). *Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur*. Sonderausstellung des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke München, 9. Oktober 2006 bis 15. Januar 2007.

197 Glasgemälde aus Straßengel, 1350-1375, vormals Sammlung Figdor, Wien, Verbleib unbekannt, Kurth 1926 Abb. 3, Bd. 1, S. 5.

198 Holzschnitt aus Boccaccio, *De claris mulieribus*, Ulm, Johannes Zainer 1473, Kurth 1926, Abb. 5.

199 Tafelbild, oberdeutsch, 1450-1475, [vor 1926 im Kunsthandel, gegenwärtiger Verbleib war nicht festzustellen] Kurth 1926, Bd. 1, Abb. 6, S. 8.

(pflanzliche?) Form, die nach links gerichtet größer wird. Die Vermutung, dass es sich um eine künstlerische Signatur handeln könnte, bezieht sich auf die gesicherte Provenienz, da die Tapisserie im Dominikanerinnenkloster Heilig Grab in der Erzdiözese Bamberg in Deutschland gefertigt wurde. Es gibt einen zweiten Bildteppich, der zeitgleich in Heilig Grab produziert wurde und im Bayerischen Nationalmuseum in München zu sehen ist. Die Tapisserie zeigt die *Anbetung der Könige*. Auch hier ist eine winzige Wirkerin am unteren Bildrand positioniert (Abb. 7). In Erinnerung an das Stifterbild, in dem die Auftraggeber* von Heiligendarstellungen am Rand der Szenen – meist in betender Haltung und proportional kleiner als die Hauptfiguren – in das Bild integriert sind, unterscheidet sich die Darstellung der Nonnen darin, dass sie in die Arbeit vertieft und von der Hauptszene abgewandt sind. Dass dem Weben und Wirken als Kunsttechnik im Mittelalter sowohl im weltlichen als auch im liturgischen Kontext ein besonderer Status zugeordnet wurde, ergibt sich aus figurativen Darstellungen mit religiösen Inhalten, wie dem bereits angesprochenen Glasgemälde mit der Jungfrau Maria am Wirkstuhl (vgl. Anm. 195).

Wenn Maria als Weberin dargestellt wird, kann das Weben im Gegenzug als eine der höchsten Heiligenfigur des katholischen Christentums angemessene Tätigkeit eingeschätzt werden. Im Rückschluss bewirkt das Motiv eine symbolische Aufwertung der handwerklichen Tätigkeit als (göttliches?) Attribut der Heiligen Jungfrau. Nicht nur in figurativen Künsten, auch in antiker und altertümlicher Literatur, ist die Bildwirkerei als eine besondere Technik präsent.

Das wahrscheinlich populärste Beispiel ist der Mythos der Arachne in den Metamorphosen des Ovid. In der Sage trifft eine junge lydische Frau, die für ihre Fertigkeiten im Sticken und Weben von Menschen und mystischen Gestalten wie den Nymphen gerühmt wird, auf die Schutzgöttin der



Abb. 7) Wirkende Nonne, Detail der Tapisserie *Anbetung der Könige* im BNM.

Webkunst Minerva/Athene/Athene Pallas, in der verwandelten Figur einer alten Frau. Erfolg und Ruhm sollten eigentlich Anlass sein, die Götter zu ehren. Stattdessen verleugnet die überhebliche Arachne den göttlichen Einfluss und fordert Athene zunächst unwissend zum Wettstreit heraus. Selbst als sich die Göttin offenbart, ändert Arachne ihre Einstellung nicht:

Beide stellen sofort zwei Webstühle hin auf verschiedenen Seiten und spannen daran die feine Kette. Den Webstuhl hält der Querbaum zusammen; es teilt die Kette ein Rohrstab. Mitten hindurch wird gelenkt mit spitzen Schiffchen der Einschlag, den die Finger dann abwickeln; ist er geführt durch die Kette, schlagen ihn fest des Weberkamms eingeschnittene Zähne.²⁰⁰ [...] Da wird zwischen die Fäden geschmeidiges Gold auch gezogen, und im Gewebe entwickelt wird nun eine alte Geschichte. Pallas malt den Felsen des Mars auf der Höhe des Kekrops und dazu den alten Streit um den Namen des Landes.²⁰¹ [...] Aber damit die Rivalin des Ruhmes aus Beispielen lerne, welcher Lohn sie für solch wahnwitziges Wagnis erwarte, fügt vier Wettkämpfe sie hinzu den vier Ecken, durch ihre Farbe ins Auge fallend, besetzt mit kleinen Figuren.²⁰² [...] Doch die Lyderin zeichnet Europa, getäuscht von dem falschen Stier; für real hättest du da den Stier und die Fluten gehalten.²⁰³

Mit dem täuschend echt dargestellten Stier in Arachnes Bildteppich verweist Ovid darauf, dass die Wirkerin die Kunst ihres Handwerks im höchsten Maße beherrscht.²⁰⁴ Zusätzlich zu ihrer Verweigerung der Gottesfürchtigkeit treibt die Perfektion von Arachnes Darstellungen den Zorn der Göttin an. Sie zerreißt Arachnes Bildwerk mit den Liebeseskapaden der Götter und schlägt mit dem Webschiffchen auf den Kopf der jungen Frau ein. „Das ertrug nicht die Arme und band einen Strick sich um ihre stolze Kehle. Die Hängende stützte Pallas voll Mitleid, und sie sagte: »Lebe, doch bleibe hängen, Vermessne!«²⁰⁵ und verwandelt Arachne in eine Spinne, so dass diese weiterhin ihrer Kunst nachgehen kann.

Umbruch und Kontinuität der Funktion

Gewebe, gewirkte und bestickte Textilien werden seit der Antike in den meisten Kulturen u.a. als Bekleidung, Grabbeigabe, Heimtextil, Boden- und Wandschmuck verwendet.²⁰⁶ Neben farbenfroher

200 Niklas Holzberg (2017), V. 53-58, S. 289.

201 Ebd.: V. 69-72, S. 291.

202 Ebd.: V. 84-87, S. 291.

203 Ebd.: V. 103-104, S. 293.

204 Orig.: „*verum taurum, freta vera putares*“ (verum lat.: real, wirklich, wahr). Die illusorische Belebung einer natürlichen Darstellung als etwas real Wirkendes, bestimmt schon in der antiken Wahrnehmung die höchste Form künstlerischen Könnens und das Beherrschen künstlerischer Techniken. Plinius der Ältere fasst den Wettstreit etwa 70 Jahre nach Fertigstellung der Metamorphosen in seinem mehrteiligen Werk der *Naturalis Historiae* auf (Gaius Plinius Secundus, 37 Bde., ca. 23/24 AC - 79 AC). In der Erzählung von einem Wettstreit zwischen den Malern Zeuxis und Parrhasios ((beide ca. 5./4. Jh. BC, Griechenland; Erzählung in: Plinius d. Ä., *Nat. hist.* XXXV, § 61 f.) malt Zeuxis einen täuschend echt aussehenden Vorhang, den sein Konkurrent zur Seite schieben möchte, um das darunter liegende Bild zu betrachten. Plinius verwendet die Anekdote, um die Voraussetzungen künstlerischer Virtuosität zum Ausdruck zu bringen. Während der kulturgeschichtlichen Epoche der Renaissance und auch danach beziehen sich malende Künstler* wiederkehrend auf das antike Vorbild Zeuxis, um die Nobilitierung der Malerei im Wettstreit der Künste (Paragone) zu betonen.

205 Holzberg (2017), V. 134-136, S.295.

206 Vgl. Kurth (1926), S. 13.

Zierde und einem repräsentativen Prestige, das auf die Besitzer* wertvoll gearbeiteter Wirkereien mit spezifischen Motiven übergeht, erfüllen diese Textilien auch ganz pragmatische Funktionen. Großflächige Wandteppiche, Behänge, textile Ausstattungsstücke im Allgemeinen, wirken sich durch ihre wärme- und schalldämmenden Materialeigenschaften positiv auf Raumklima und Akustik aus. Viele der mittelalterlichen Räume, die mit Tapisserien geschmückt werden, haben Steinwände, hohe Decken und kühlen leicht aus: Kirchen und Burgen.²⁰⁷ Bis zum 14. Jahrhundert dominieren klerikale und höfische Finanziere als Auftraggeber die Herstellung monumentaler Wirkereien. Bildteppiche bewähren sich zudem als mobile Schmuck- und Ausstattungsstücke. Während eines Umzugs können sie zusammengerollt transportiert werden und sind weniger der Gefahr einer Beschädigung ausgesetzt, als es bei Papierarbeiten, Holztafeln und/oder Malerei auf Leinwänden der Fall ist. Regelmäßige Mobilität sowie unstete klimatische Bedingungen und Feuchtigkeit sind keine ideale Voraussetzung für fragiles Material.

Im Wechsel vom 14. zum 15. Jahrhundert zerfällt der universelle Machtanspruch des europäischen Kaisertums, mit ihm das höfische Rittertum und der Einfluss der katholischen Kirche.²⁰⁸ In dieser radikalen Veränderung gesellschaftlicher Ordnungssysteme im ausklingenden Spätmittelalter entsteht mit wohlhabenden Kaufleuten ein neuer gesellschaftlicher Stand. Das Bürgertum beginnt an seinen eher permanenten Wohnorten politische und kulturelle Prozesse stärker zu beeinflussen. An der Gestaltung von Bildwirkereien, die ab dem 15. Jh. entstehen, machen sich diese soziopolitischen Veränderungen bemerkbar.

Basel wird im 15. und 16. Jahrhundert zu einem florierenden Herstellungsort für Wirkereien und textile Erzeugnisse. Veränderungen in der materiellen und inhaltlichen Gestaltung von Tapisserien veranschaulichen den dortigen Einfluss des Besitz- und Bildungsbürgertums. Die neuen Auftraggeber* von wertvollen Einrichtungsgegenständen und Bildwerken verfolgen andere Repräsentationsmodi als ihre Vorgänger (wenn auch höfische Kulturelemente im Ausdruck einer bürgerlichen Standeskultur sehr wohl wiederzufinden sind²⁰⁹): In symbolisch-allegorisch aufgeladenen, profanen Motiven lassen sie selbstbewusst die Errungenschaften ihrer Lebensrealität verbildlichen. Volkstümliche Inhalte (und humanistisch inspirierte Symbole) erscheinen mehr und mehr in den erhaltenen Tapisserien und bilden eigene motivgeschichtliche Kategorien, z.B. die *Minneteppiche*.²¹⁰ Die Formate sind kleiner, kostspielige Materialien wie Seide und Metallfäden werden eher selten verwendet. Statt dessen erscheinen alltägliche Gebrauchsgegenstände

207 Vgl. ebd., S. 28.

208 Vgl. ebd., S. 71.

209 Bspw. Tisch- und Festkultur, musikalische, literarische und andere künstlerischen Praktiken.

210 Vgl. Kurth 1926, S. 102 ff.

in detaillierter Wiedergabe, so dass die Abbildungen im Vergleich mit erhalten gebliebenen Objekten identifiziert werden können und umgekehrt. Der Flachsheckel auf *Tafel 67* ist ein Beispiel dafür.

Im Anklang an die Vermutung von Lorrain Karafel, die für den Tapisseriekatalog der Burrell Collection zu *Tafel 67* schreibt: „the tapestry almost certainly offered a moral lesson to viewers about the role of women at the time“, kann über die Rolle der Frau im Mittelalter folgende Überlegung angestellt werden: Der bildungsbürgerliche Feminismus entsteht in Europa um das Jahr 1400 mit dem Werk der französisch-italienischen Philosophin Christine de Pizan.²¹¹ Die gelehrte Schriftstellerin und Philosophin verfasst unter dem Protektorat unterschiedlicher Mitglieder des französischen und burgundischen Hofes eindeutig feministische Texte und Gedichte, die zunächst eine innerfranzösische *querelle des dames* anstoßen. Als *querelles des femmes/des sexes* beschäftigt die entfachte Debatte bald gebildete Gesellschaften in ganz Europa.²¹² Die letzte Publikation de Pizans erscheint 1429 und ist Johanna von Orléans/Jeanne d'Arc²¹³ gewidmet, die als charismatische Freiheitskämpferin im französisch-englischen Herrschaftsdisput (Hundertjähriger Krieg) und als Opfer mittelalterlicher Inquisitionsmacht berühmt geworden ist. Am Herstellungsort von *Tafel 67*, etwa 50 Jahre nach Johannas Ermordung durch Feuertod auf dem Scheiterhaufen, wird die angestoßene *Querelle* sehr wahrscheinlich auch den intellektuellen Kreisen des Basler Bürgertums bekannt gewesen sein. Vor diesem Hintergrund könnte es sich lohnen, das Motiv der Tapisserie erneut zu betrachten. Die Ausrichtung des Spinnrocken, der zwischen der Frauenfigur und dem Leib der Eselin steil nach oben ragt, erinnert an die Position einer aufstrebenden Lanze, die von Kriegerinnen – oder eben Kriegerinnen – zu Pferd geführt wird.

Inwieweit dieser satirisch-allegorischen Darstellung misogynie oder feministische Elemente (oder etwas dazwischen) anhaften könnten, bleibt trotz des Versuchs einer kulturwissenschaftlichen Kontextualisierung reine Spekulation. Was feststeht ist, dass die Wandelbarkeit von Be_Deutung und Be_Wertung artifizierlicher Objekte und Darstellungen ebenso wie die von Personen, die diese Objekte sammeln, an modische Tendenzen gesellschaftlicher Wahrnehmung gebunden sind.

211 Zu Leben und Werk vgl. den ausführlichen lexikalischen Eintrag von Jean-Yves Tilliette (1985). *CHRISTINA (Christine) da Pizzano (de Pizan)*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 31, S. 40-47. Digitale Ressource: [https://www.treccani.it/enciclopedia/cristina-da-pizzano_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cristina-da-pizzano_(Dizionario-Biografico)/) (abger. am 04.02.2024).

212 Vgl.: Gisela Bock/Margarete Zimmermann (1997), S. 11 ff. Die Nachvollziehbarkeit der angestoßenen Debatte ist an überlieferte schriftliche Quellen gebunden, weshalb von einer Auseinandersetzung (nur) im Umfeld sozialer Oberschichten und/oder einem tendenziell liberal eingestellten Bürgertum ausgegangen werden muss. Die Zeitschrift *Querelles* erscheint seit 1996 einmal jährlich und gehört zu einem der wichtigsten Organe der aktuellen Geschlechterforschung im deutschsprachigen Raum.

213 1412, Domrémy, Lothringen – 30.05.1431, Rouen.

Wertzuschreibungen im Wandel der Mode

Kunsthandwerk als Bestandteil der Alltagskultur unterliegt noch mehr als Produkte der *art pour l'art* modischen Wandlungen. Als *modern* gilt das, was „dem neuesten Stand der geschichtlichen, gesellschaftlichen, kulturellen, technischen, o. ä. Entwicklung“ entspricht und sich „an der Gegenwart, ihren Problemen und Auffassungen orientiert, dafür aufgeschlossen“ ist.²¹⁴ Das Adjektiv *modern* kann synonym gesetzt werden mit den Begriffen *neuzeitlich*, *heutig*, *zeitgemäß*. Als *Mode* wird das bezeichnet, was in einer zeitlich und räumlich abgesteckten Periode als zeitgemäßer Geschmack gilt, von Interesse ist. Mode beinhaltet die Gestaltung des äußeren Erscheinungsbildes (körperliche Modifikationen wie Kosmetik, Frisur, Bekleidung) sowie der materiellen und geistigen Umgebung und von Verhaltensformen (z.B. soziale Interaktion, Gestik, Sprache, Gestaltung der Umwelt, der 'Freizeit', etc.). Dementsprechend können Artefakte, die eindeutige stilistische Merkmale einer (geistig) überkommenen Periode aufweisen, ebenso als überkommen betrachtet werden und dadurch eine Abwertung erfahren. Das 'Schicksal' eines Tapisseriezyklus mit Darstellungen der biblischen Apokalypse in der Kathedrale im französischen Angers karikiert den Einfluss modischer Tendenzen auf die Wertschätzung von künstlerischen Erzeugnissen:

*Doch Ende des achtzehnten Jahrhunderts, als Wandteppiche und insbesondere die Gotik aus der Mode kamen, beschloss das Stiftskapitel, die gesamte Sammlung zu verkaufen. Es konnte kein Käufer gefunden werden, und die Domherren waren gegen ihren Willen gezwungen, ihre Schätze zu behalten. So beschlossen sie, sie irgendwie nützlich zu machen und setzten sie im Gewächshaus ein, um die Orangenbäume und das Gemüse vor der Kälte zu schützen. Aber das war noch nicht alles. Sie verteilten sie auf den Parkettböden, während die Decken gestrichen wurden. Sie schnitten sie in Stücke und verwendeten sie als Teppichunterlage. Man nagelte sie sogar in Streifen auf die Boxen der bischöflichen Ställe, damit sich die Pferde nicht dran scheuerten. Im Jahr 1843 kam es schließlich zu einem Verkauf. Und diese schönen und unschätzbaren Meisterwerke des vierzehnten Jahrhunderts erzielten einen Preis von 300 Francs, also etwa 5 Pfund. Der ursprüngliche Kaufpreis – wir haben alle Rechnungen – belief sich auf etwa 15.000 £. Heute ist ihr immenser Wert unschätzbar. Später wurden die Wandteppiche in der Kathedrale von Angers restauriert, wo sie jetzt wieder die Hauptattraktion sind [...]*²¹⁵

214 Definition im Duden.

215 Übers. d. Verf., Quelle: Betty Kurth (1946). *Gothic tapestries in the Burrell Collection*, in: *The Glasgow Art [Gallery and Museums Association] Review* No. I., S. 3-9. Zitat S. 3-4: „But at the end of the eighteenth century when tapestries and especially Gothic work went out of fashion, the chapter decided to sell the whole set.

Kunsth Handwerk wird im 19. Jh. zu einem idealen Bindeglied zwischen Kunst und Industrie, da es im Gegensatz zur freien Kunst die reproduzierbare Fertigung marktfähiger Handelswaren fördert. Mit der Industrialisierung, einem weiteren Moment radikaler Veränderungen der Ordnungssysteme und Gesellschaftsstrukturen in der europäischen Zeitgeschichte, wird die Verbindung von zeitgemäßer Produktion mit traditionellem Handwerk attraktiv. Unter anderem durch die *Arts and Crafts*-Bewegung im Vereinigten Königreich Großbritannien breitet sich eine tendenzielle Aufwertung kunsth Handwerklicher Produktionen über ganz Europa aus. Designs und Erzeugnisse des französischen *Art Déco* oder der *Wiener Werkstätte* stehen ebenfalls für zeitgemäße Ästhetik und übertragen den Flair des Fortschritts in den häuslichen Besitz einer größer werdenden Mittelschicht. Ihre Produkte sind Bestandteil der modernen *Moderne*.²¹⁶ Textil erfährt im Atemzug dieser Entwicklungen sowohl als zeitgenössischer Werkstoff, als auch als traditionelles Kunsth Handwerk eine erneuerte Zuwendung. Mittelalterliche Tapisserien, die zwischendurch als 'wertloser Plunder' aus vergangenen Zeiten galten, werden wiederentdeckt und vom Gebrauchsgegenstand zum Museumsobjekt erklärt.

1892 findet im *Palais de l'Industrie* in Paris die internationale Ausstellung *Arts de la Femme* statt, zu der ein Kritiker schreibt:

Neben dem Museum für Industriekunst in Wien sind auch viele andere öffentliche und private österreichisch-ungarische Sammlungen auf der Ausstellung der Künste der Frau vertreten: das Industriemuseum in Lemberg, das bewundernswerte polnische Trachten ausstellt, die Gesellschaft für die Verbreitung der Volksstickerei in Prag, der Ungarische Kunstgewerbeverein in Pest und das Handelsmuseum in Wien. Ein österreichischer Sammler, Dr. Figdor, stellte rund 100 alte Gegenstände aus, die für Frauen bestimmt waren oder von ihnen hergestellt wurden. Die ältesten stammen aus dem 14., die modernsten aus

No purchaser could be found, and the canons against their will were forced to retain their treasures. So they resolved to make them useful in some way and employed them in the greenhouse to protect the orangetrees and vegetables from the cold. But that was not all. They spread them over the parquet floors, while the ceilings were being painted. They cut them to pieces and used them as carpet lining. They even nailed them in strips on the stalls of the Bishops stables, to prevent the horses from bruising themselves. In 1843 a sale was at least effected. And these beautiful and invaluable masterpieces of the fourteenth century fetched a price of 300 Francs, that was about £ 5. The original purchase price- we have all the accounts- amounted to about 15,000 £ . Today their immense value is inestimable. Later on the tapestries were restored at the Cathedral of Angers of which they are again the chief attraction [...]'". Die hier angegebene Summe und Umrechnung bezieht sich auf den Wertindex des Britischen Pfund 1946.

216 Seit 1915 führt der deutsche Rechtschreibduden den Begriff *Moderne* als „1. die moderne, neue oder neueste Zeit [und ihr Geist]; 2. moderne Richtung in Literatur, Kunst oder Musik“. Dass an dieser „Richtung“ bahnbrechende Entwicklungen im Bereich des Designs und kunsth Handwerklicher Produktionen mitformen, in der Definition allerdings nur die Bereiche „Literatur, Kunst, oder Musik“ angeführt sind, gibt Anlass zur Überlegung, ob Design und Kunsth Handwerk 1915 als fester Bestandteil des Kunstbegriffs galten oder eine nachträgliche Verfeinerung der Begriffsdefinition bis heute nicht vorgenommen wurde.

dem 17. Jahrhundert. Die meisten stammen aus Deutschland, der Schweiz und Frankreich. Es sind bewundernswerte Stücke, die den Höhepunkt der Ausstellung darstellen. Ich habe dort vor allem eine große französische Puppe aus dem frühen 17. Jahrhundert gesehen, die mir in Erinnerung geblieben ist, und einen deutschen Wandteppich aus dem 15. Es ist ein erhabener Wandteppich. Er zeigt ein junges Mädchen, das auf einem Esel inmitten einer Blumenwiese sitzt und Hühner in einem Korb trägt. Alle Arten von Tieren sind damit beschäftigt, sie zu betrachten. Über ihrem Kopf steht in deutscher Sprache das Eingeständnis von übernatürlicher Naivität: „Ich besitze genug Güter, aber mein Verhalten ist nicht tadellos“.²¹⁷

Bei dem hier bewunderten Wandteppich handelt es sich um *Tafel 67*. In der „Ausstellung der Frau“ erscheint das textile Bild erstmals in der Kunstrezeption des 19. Jahrhunderts. Die oberflächliche Interpretation des Kritikers steht stellvertretend für einen konservativ-männlich geprägten (bürgerlichen) Blick auf 'das Weibliche': Das junge Mädchen, im „Eingeständnis von übernatürlicher Naivität“, sitzt auf einer Wiese, um betrachtet zu werden. Gegen derartige Ansichten wehren sich zeitgleich bürgerliche Frauenrechtsaktivistinnen im 'Geschlechterkampf', der *querelle des sexes* des 19. Jahrhunderts.

Albert Figdor

Der österreichische Leihgeber und damalige Besitzer von *Tafel 67*, Albert Figdor²¹⁸, stellt zu Beginn des 20. Jahrhunderts Kunstwerke und Kunsthandwerk in bedeutsamen Ausmaßen und bewunderter Qualität zusammen. Aufbauend auf die väterliche Kupferstichsammlung erweitert Albert Figdor den Privatbestand bis zu seinem Tod um mehrere tausend Einzelobjekte. Um 1878 beginnt der Wiener Bankier mit dem konzentrierten Sammeln von Kunstgegenständen und zieht sich langsam aus der Geschäftswelt zurück. In seiner Privatwohnung am Volksgarten²¹⁹ häufen sich Werke der Malerei,

217 Übers. d. Verf., Quelle : Théodore Wyzewa (1892), S. 378: „En outre du Musée d'Art industriel de Vienne, beaucoup d'autres collections austro-hongroises, publiques et privées, figurent à l'Exposition des Arts de la Femme : ainsi le Musée industriel de Lemberg, qui expose d'admirables costumes polonais, la Société pour la propagation des broderies populaires, de Prague, l'Association hongroise des Arts décoratifs de Pesth, le Musée commercial de Vienne. Un collectionneur autrichien, le docteur Figdor, a exposé une centaine d'objets anciens, destinés à des femmes ou fabriqués par elles. Les plus anciens datent du xiv^e siècle, les plus modernes, du xvii^e. La plupart proviennent d'Allemagne, de Suisse et de France. Ce sont des pièces admirables, le clou de l'Exposition. J'y ai vu notamment une grande poupée française du commencement du xvii^e siècle dont le souvenir me poursuit, et une tapisserie allemande du xv^e siècle qui m'a ému davantage encore. C'est une tapisserie sublime. Elle représente une jeune fille assise sur un âne, au milieu d'un pré fleuri, et portant des poules dans un panier. Toutes sortes de bêtes s'occupent à la considérer. Et au-dessus de sa tête on lit, écrit en allemand, cet aveu d'une naïveté vraiment surnaturelle: Je possède assez de biens, mais ma conduite n'est pas irréprochable.“

218 1843, Baden – 1927, Wien.

219 Löwelstr. 8/5, 1. OG, 1010 Wien. Quelle: Meldeschein im Stadt- und Landesarchiv Wien.

Plastik, Kleinkunst und Kunsthandwerk von der Antike bis in das 19. Jh. an.²²⁰ Umfangreich vertretene Kategorien der Sammlung sind Möbel und Tapisserien sowie Judaica- und Viennesia-Konvolute, die in ihrer jeweiligen Zusammenstellung Museumsbestände ergänzen können.²²¹ Sein „Alter Kram“, wie Figdor die Gegenstände benannt haben soll,²²² ist trotz der Vielfalt an Materialien, Gattungen, Herstellungsorten und Entstehungszeiträumen durch einen Roten Faden verbunden: das Interesse des Sammlers an Alltagskulturen und artifiziellen Erzeugnissen, die die Entwicklung menschlicher Geschichte(n) vergegenwärtigen. Diese Spuren vergangener Alltagsmomente haften Figdor besonders an Modeartikeln, Gebrauchsgegenständen, angewandten Künsten und figurativen Darstellungen wie dem Motiv von *Tafel 67*.

Im Wiener Tagblatt erscheint 1890 eine sechsteilige Kolumne zu den „bemerkenwerthesten, in Wien bestehenden Privatsammlungen künstlerischer und kunstgewerblicher Art, welche dem großen Publikum nicht zugänglich sind“. Der erste Artikel widmet sich der Sammlung Figdor.²²³ Obwohl Albert seine Wohnung nicht für die allgemeine Öffentlichkeit zugänglich macht, bleiben die in seinem Besitz befindlichen Objekte dennoch sichtbar. In den 1880er Jahren taucht er wiederkehrend als Leihgeber in Ausstellungsberichten der Österreichischen Museen auf.²²⁴ Albert Figdors Tätigkeit und seine Rolle als privater Sammler sind in einer kunstpolitischen Dynamik zu verorten, die in der zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa beobachtet werden kann: Zur Unterstützung staatlicher Bildungsreformen entsteht das bürgerliche Museum als Konzept einer volksnahen Lehrereinrichtung. Über Sammlungsbestände und Ausstellungen soll im Volk ein Kunstgeschmack erweckt und die Ausbildung nationaler Kunststile gefördert werden. Dem Mäzenatentum wird im Aufbau von Kunstsammlungen besondere gesellschaftliche Anerkennung entgegengebracht, da der Beitrag einem höheren Ziel, der Stärkung einer gemeinsamen Kulturidentität, dient. Albert Figdor taucht wiederkehrend in der Tagespresse

220 Bronzen, Holzplastiken, Keramiken und Steinzeug, Miniaturen, Stoffe, Kostüme, Strumpfbänder, Puppen, Schmucksachen, Formmodel, Gratulationskarten und Dokumente, Briefe, Aufzeichnungen und Stammbücher bieten materialbezogen, aber auch in Hinblick auf die Vermittlung der Entwicklung von Kunsthandwerk und den bildenden Künsten eine zu musealen Sammlungen der Zeit z.T. notwendige Ergänzung.

221 „Mit Ausnahme etwa von Waffen, Porzellan und ostasiatischer Kunst war hier sozusagen alles zu finden [...]“. Zitat in: Gustav Otruba: *Figdor, Albert*, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 5, Falck – Fyner, Dunckner und Humblot : Berlin 1961, S. 143-144.

222 Vgl.: Arpad Weixlgärtner (1932), S. 9.

223 F. Groß: *Wiener Privatsammlungen. I. Dr. Albert Figdor*, in: *Neues Wiener Tagblatt* (Tages-Ausgabe), Nr. 67, 24. Jhrg., 09.03.1890, S. 1-3. Quelle: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=18900309&query=%22Albert+Figdor%22&ref=anno-search&seite=1> (abgerufen am 04.12.2023). Vom gleichen Autor erscheinen in den Samstagsausgaben bis zum 03.05.1890 insgesamt sechs Beiträge zu den Sammlungen von II. Joseph Lippmann von Lissingen (Ritter v.), III. Dr. Wilhelm Schlesinger, IV. Martin Heckscher, V. Alexander Posonyi und VI. Baron Nathaniel Rothschild.

224 Jakob von Falke (ab 1864 am neu gegründeten Österreichischen Museum für Kunst und Industrie als Kustos, ab 1885 als Direktor tätig) schreibt 1880 über *Die Ausstellung von Bucheinbänden im k.k. Österreichischen Museum* [eine Cassette mit romanischen Metallbeschlägen], 1887 über die *Ausstellung für kirchliche Kunst im Österreichischen Museum* [mehrere Faldistodien = Faltstühle] und 1889 über die *Ausstellung der Goldschmiedekunst im Palais am Schwarzenbergplatz*.

als Wohltäter der österreichisch-ungarischen Museumslandschaft durch Schenkungen an staatliche Sammlungen auf.²²⁵ Persönliche Initiative und die Unterstützung philanthropischer Bürger* zur Erweiterung öffentlicher Kunst- und Kulturstätten werden im Vielvölkerstaat der Österreichisch-Ungarischen Doppelmonarchie allerdings nicht immer positiv aufgenommen: Noch vor Fertigstellung und Eröffnung des Kunsthistorischen Museums 1891 bietet Albert Figdor der höfischen Verwaltungsbehörde des österreichischen Kaiserhauses seine Sammlung als Geschenk an. Die einzige Bedingung, die er stellt ist, dass sie als Einheit bewahrt werden müsse. Dieses Angebot wird abgelehnt. Anscheinend wäre es eine „Zumutung gewesen, die neugebackene Sammlung eines jüdischen Bankiers in den Prunkbau aufzunehmen, der eben eigens für die bis dahin zerstreuten jahrhundertealten Kunstsammlungen des habsburgerischen Kaiserhauses errichtet worden“²²⁶ war. Von Seiten des k.k. Museum für Kunst und Industrie (heute Museum für angewandte Kunst, MAK) wird Figdor sehr geschätzt. Seine freiwillige Zusammenarbeit in Form von Leihgaben und Ankäufen für die Museumssammlung wird dem autodidaktischen Lehrsammler 1893 mit einer Mitgliedschaft im Museumscuratoriums gedankt.²²⁷ Für die Kunstwissenschaft und ihre Protagonisten* scheint Albert Figdors Wohnraum stets offen gestanden zu haben und er selbst als gut informierter Connoisseur einem regen Austausch zugeneigt gewesen zu sein. Betty Kurth spricht dem Sammler im Vorwort ihrer Fachpublikation für „Hilfe und Anspornung meinen allerherzlichsten Dank aus[...]“. Neun der von ihr analysierten Objekte stammen aus seiner Sammlung.²²⁸

Figdor bleibt kinderloser Junggeselle und findet (bis zu seinem Tod 1927) keine Einigung mit den österreichischen Behörden zu einer zufriedenstellenden Übergabe seiner Sammlung an die Stadt Wien, das Land bzw. das österreichische Volk. Als er seine im deutschen Heidelberg wohnhafte Nichte Margarete Becker-Walz testamentarisch als Universalerbin einsetzt, bemüht sich anscheinend der Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand um den Verbleib der Sammlung in Wien; im Gegenzug zur Testamentsänderung soll Albert Figdor ein Adelstitel vorgeschlagen worden sein,

225 1892 gibt Figdor ein Gemälde von Egbert van Heemskerck I (NL, 17. Jh.) an die oberösterreichische Landesgalerie in Linz, Quelle: *Linzer Volksblatt* Nr. 217, 22.09.1892, S. 3, Sp. mi./1894 mehrere Objekte an die „ständige Ausstellung des Wiener Kunstgewerbevereins“ im Österreichischen Museum [für Kunst und Industrie]. Quelle: *Die Presse*, Jg. 47, Nr. 100, 13.04.1894, S. 10, Sp. re./Um 1910 schenkt Albert Figdor ein Hochrelief mit Motiv der Grablegung von I. Holzmann dem Ferdinandum in Innsbruck, Quelle: *Innsbrucker Nachrichten*, Jg. 57, Nr. 122, 02.06.1910, S. 1, Sp. li. u. mi. unten. Digitalisate aller Zeitungsartikel einzusehen auf ANNO: <https://anno.onb.ac.at/anno-suche#searchMode=complex&text=%22Figdor+Geschenk%22%7E10&dateMode=period&yearFrom=1880&yearTo=1924&from=1&sort=date+asc> (abger. am 04.02.2024).

226 Vgl. Weixlgärtner (1932), S. 4. Weitere Auseinandersetzungen mit diesem Bestandteil der Figdorschen Sammlungshistorie von Hubertus Czernin (2005) und Lisa Frank (2018).

227 Tagesnachrichten in: *Deutsches Volksblatt* Nr. 1494, 28.02.1893, S. 5 Sp. re.o. Quelle: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dvb&datum=18930228&query=%22Albert+Figdor%22&ref=anno-search&seite=5> (abger. am 04.02.2024).

228 Die Tafeln 49 b), 64, 67, 69 a), 97, 104, 125 b), 148 und 315.

was dieser jedoch ablehnt.²²⁹ Das tödliche Attentat auf Franz Ferdinand in Sarajevo 1914 verhindert weitere Verhandlungen.

Die Kulturpolitik in der auf das Ende des Ersten Weltkriegs folgenden sozialdemokratischen Regierung der Ersten Republik Österreich leidet unter den Restitutionsansprüchen der Siegermächte. Vormalig unter der k.u.k. Krone vereinte Länder beanspruchen noch vor einer gesetzlichen Regelung zahlreiche Kunstwerke aus den ehemals kaiserlichen Sammlungen und transportieren diese aus den österreichischen Institutionen ab.²³⁰ Gleichzeitig werden in der prekären österreichischen Nachkriegsnot Werke privater, wie auch institutionalisierter Kunstsammlungen ins Ausland verkauft, um an finanzielle Mittel zu gelangen. Um ein unkontrolliertes 'Abfließen' von Kunstwerken und Kulturgegenständen zu verhindern, initiiert die provisorische Regierung schon am 05.12.1918 ein Notstandsgesetz, welches die Ausfuhr österreichischer Kulturträger und Kunstwerke verhindern soll. 1923 wird das *Ausfuhrverbotsgesetz* novelliert; die Neuregelung stellt die Entscheidungshoheit des Bundesdenkmalamts fortan über die freie Verfügung von privatem Kunstbesitz, wenn dieser Österreich verlassen soll. Die Vererbung der Sammlung Figdor an seine in Deutschland wohnhafte Nichte Margarete Becker-Walz wird durch die Auflage einer hohen Zollgebühr für die Ausfuhr der Kunst- und Kulturgüter unterwandert.²³¹ Der 1923 amtierende Bundespräsident Michael Hainisch (1920-1928) argumentiert zu Begebenheiten der Gesetzesnovelle und dem damit verbundenen Eingriff in das Privateigentum von Kunstsammlern: „Was der Künstler schafft, gehört nicht dem reichen Mann allein, der ihn bezahlt, wie etwa einen Schneider oder Schuhmacher, sondern der Menschheit.“²³²

Im Bezug auf Albert Figdors Ambitionen, im Sinne und zur Bereicherung einer Wiener bzw. österreichischen Öffentlichkeit Kunst zu sammeln, die institutionelle Kunstlandschaft mit Ankäufen und Schenkungen zu fördern und die wissenschaftliche Erforschung von Kunst und Kunsthandwerk zu unterstützen, erscheint die Äußerung Hainischs weit verfehlt.

Nach 1927 einigt sich der österreichische Bund mit der Nichte Becker-Walz dank der Vermittlung des Kunsthändlers Gustav Nebehay darauf, dass eine Stiftung gegründet wird und das knapp 2.000-teilige Viennesia-Konvolut der Sammlung Figdor in staatlichen Besitz übergeht.

229 Vgl. Weixlgärtner (1932), S. 4. ff.

230 Vgl. Hans Tietze: *Die Entführung der Wiener Kunstwerke nach Italien*, S. 121-122; Ludwig Baldass: *Die entführten Bilder des Hofmuseums*, S. 123-128; Robert Eigenberger: *Die entführten Bilder der Akademie der bildenden Künste*, S. 129-135, in: *Die Bildenden Künste*, Jahrg. II, 1919. Wien : Anton Schroll & Co.

231 Vgl. hierzu Frank (2018), S. 306-311, sowie: Lynn Rother (2012). *Zu groß für Einen. Zum An- und Verkauf großer Sammlungen durch Konsortien am Beispiel Figdor*, in: Eva Blimlinger/Monika Mayer (Hrsg.). *Kunst sammeln, Kunst handeln. Beiträge des Internationalen Symposiums in Wien* [Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung 3], Wien 2012, S. 303-316.

232 Michael Hainisch/Friedrich Weissensteiner (Bearb.). *75 Jahre aus bewegter Zeit. Lebenserinnerungen eines österreichischen Staatsmannes* [Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs Bd. 64], Böhlau Nachf. : Wien 1978, S. 281.

Über die restlichen ca. 4.000 Objekte darf frei verfügt werden, allerdings zum Preis einer festgelegten Ausfuhrsteuer. Nebelhay steht einem Konsortium vor, an das die Universalerbin Becker-Walz die Kunstsammlung zum Zwecke der öffentlichen Versteigerung veräußert. 1930 gelangt der Großteil der Sammlung über zwei Auktionen auf den Markt. Die Versteigerungen laufen über das Wiener Auktionshaus für Altertümer *Glückselig und Sohn* im Februar und über den Berliner *Kunstsalon Paul Cassirer* im September. Für internationale Museumsfachleute und Privatsammler* zwei wichtige Termine. In Österreich steigern u.a. das MAK und der Gotik-Experte und Kunsthändler von Rudolf Leopold, Kuno Mayer²³³ mit. Die *Dr. Albert Figdor-Stiftung* wurde seither thematisch auf unterschiedliche Bundesmuseen verteilt.²³⁴

Heidi Horten²³⁵ und Rudolf Leopold²³⁶ haben u.a. gemeinsam, dass ihre Kunstsammlungen in einem eigens dafür geschaffenen Museum erhalten bleiben konnten und damit auch ein spezielles Andenken an ihre Person: Der Sammlungskörper fungiert zugleich als Gedenkstätte der Kunstförderer*. Im Gegensatz dazu erscheint der Name Albert Figdor zwar im Zusammenhang mit Ausstellungen, die vereinzelt Bestandteile seiner ehemaligen Sammlung präsentieren, aber darüber hinaus verweist er hauptsächlich auf das *Ausfuhrverbotsgesetz* der Ersten Republik Österreich. Vor dem Hintergrund von Ergebnissen der Provenienzforschung und biographischen Details zu Horten und Leopold gegenüber der körperlosen Zersplittung der Sammlung Figdor drängt sich die Frage auf, inwiefern an der gegenwärtigen Museumslandschaft Facetten anti-jüdischer Diskriminierung ablesbar sind. Wie würde dem Wiener Albert Figdor heute erinnert werden, wenn seine Kunstsammlung in das Kunsthistorische Museum aufgenommen worden wäre?

William Burrell

Tafel 67 übersiedelt 1930 von Wien nach Glasgow. Der schottische Unternehmer William Burrell (1861-1958) erstet auf den Versteigerungen der Sammlung Figdor die Basler Wirkerei zusammen mit weiteren Tapisserien und Möbeln.²³⁷

233 Mit seinem erstandenen Teil der Sammlung Figdor stattet Mayer in den 2010er Jahren das Salzburger Bergbau- und Gotikmuseum in Leongang aus. Laut Salzburger Lokal-Nachrichten zum Auftakt der Gotik-Ausstellung 2014 soll Leongang der einzige Ort sein, an dem Albert Figdor aktuell gedacht wird. Vgl. die beiden Artikel von Hedwig Kainberger im Kulturteil der Salzburger Nachrichten online: *Zwei Gründe zum Fauchen*, 14.05.2022, Quelle: <https://www.sn.at/salzburg/kultur/zwei-gruende-zum-fauchen-121232926> (abgerufen am 22.1.2023), und: *Kuno Mayer spornt an*, 14.05.2022, Quelle: <https://www.sn.at/salzburg/kultur/kuno-mayer-spornt-an-121238875> (abger. am 22.1.2023).

234 Eine detaillierte Auseinandersetzung zur Erfassung der gesamten Sammlung Figdor vor der Versteigerung sowie ein Verzeichnis der aktuell nachzuweisenden Standorte der international zerstreuten Exponate stehen aus.

235 1941, Wien – 2022, Klagenfurt am Wörthersee.

236 1925 – 2010, Wien.

237 Drei weiteren Tapisserien aus dem 15. Jh., einem Konvolut italienischer Samtstoffe aus dem 16. Jh., ein Aufsteller, ein Lesetisch und ein Rednerpult, vgl. Burrell Archive, *Purchase Book* 1930 (GMA Ref. 52.1), Eintrag „27. June. Figdor sale Vienna“. Warum der 27.06.1930 notiert ist, obwohl die Auktion im Februar stattgefunden haben soll, bleibt an dieser Stelle unaufgelöst.

Zwischen Figdor und Burrell gibt es gewisse Parallelen: in ihrer Rolle als Connoisseur und Stifter, ihrem Interesse an Kunst und der Ausrichtung der Sammlung sowie den kulturpolitischen und ökonomischen Voraussetzungen, die die Hingabe zu dieser Leidenschaft ermöglichen. William Burrell ist zwar zwanzig Jahre jünger, aber intensiviert, wie auch Figdor, seine Sammeltätigkeit in den 1880er Jahren. Über das Elternhaus kommt auch er in Kontakt mit privatem Kunstbesitz; seine Mutter sammelt Stickereien, Drucke, Keramiken und Tapisserien. Als Teenager beginnen William und sein Bruder George im Reederei-Unternehmen des Vaters mitzuarbeiten. Bei der Übernahme der Firma *Burrell & Sons* durch die Geschwister 1887 ist der familiäre Wohlstand auf einem abgesicherten Niveau, so dass der Leidenschaft des Kunstsammelns nichts im Weg steht.²³⁸

Die *Burrell Collection* vereint antike mesopotamische Figuren, Skulpturen und Schreibtafel fragmente mit mittelalterlicher Glasmalerei, Möbel, steinernen Portalen, historischen Waffen, Rüstungen und Meisterwerken französischer und niederländischer Malerei des 19. Jahrhunderts. Die Auswahl der chinesischen Bronzen und Keramiken kann mit Sammlungen großer Institutionen, wie dem Victoria and Albert Museum in London oder dem Metropolitan Museum in New York durchaus konkurrieren, ebenso die Tapisserie- und Teppichsammlung.

1915/16 ersteht William Burrell Hutton Castle an der Westküste nahe der schottisch-englischen Grenze. Die auffällige Renaissance-Anlage lässt er als Wohnraum und neuen Standort seiner Sammlung renovieren. Ab dem Zeitpunkt, da der ideale Ort für sein privates Museum gefunden ist, konzentriert sich William Burrell auf den Erwerb gotischer und mittelalterlicher Einrichtungs- und Gebrauchsgegenstände; das kann seinen ab 1911 gewissenhaft und detailliert geführten Ankaufbüchern entnommen werden. Im Gegensatz zur Figdorschen 'Museumshöhle', die nur auf schmalen Pfaden durchschritten werden kann, verbindet die Einrichtung von Hutton Castle luftige Weitläufigkeit mit mittelalterlichem Gewicht; die historischen Fotografien der Innenräume belichten geschmackvoll inszenierte Interieurs, die eine gemütliche Atmosphäre für gesellschaftliche Zusammenkünfte ausstrahlen.

Was beide Sammler gemein haben ist, dass sie sich einen Lebensraum umgeben von Kunstwerken einrichten. Ein Unterschied liegt in der Funktion dieser Umgebungen: Der repräsentative Charakter von Hutton Castle ordnet die Bedeutung der Sammlung dem Geschmack und der Motivation ihres

238 Auf die Unternehmensgeschichte der Burrell Familie und ihre Situierung in Glasgow wird hier nicht weiter eingegangen, es sei allerdings auf die 2022 erschienene Publikation von Martin Bellamy und Isobel MacDonald verwiesen, die die kulturpolitischen Bedingungen des Frachtschiffunternehmens *Burrell & Sons* in einer vortrefflichen Recherche verschriftlicht haben. Die Publikation kontextualisiert als interdisziplinär angelegte Biographie des Sammlers und Menschen William Burrell aktuelle Erkenntnisse der Decolonial Studies mit der Burrell Collection und verfügt über eine eingängige Beschreibung komplexer Wechselwirkungen zwischen Kunst, Politik und Ökonomie in einer bewegten Episode schottischer Geschichte.

Besitzers unter. Sir William Burrells Lebensraum transferiert die ursprüngliche Umgebung höfischer Tapisserien des Mittelalters in das 20. Jahrhundert, während Albert Figdor als 'Hüter' einer Raritäten- und Wunderkammer erscheint, Artefakten und den ihnen anhaftenden Geschichten einen Ort der Zusammenkunft bietet.

Beide Sammler haben ein attestiertes Interesse an menschlicher Kulturgeschichte. Auch Burrells Motivation und Interesse am Sammeln richtet sich an Dinge des Alltäglichen, die in den Objekten selbst liegen oder aus Bildwerken ersichtlich werden. Seine Faszination dafür ist leicht nachvollziehbar, wenn man bedenkt, dass naturalistisch gestaltete Darstellungen lange vor der Erfindung von Fotografie und Film als visuelle Zeugnisse menschlicher Lebensräume auftreten können bzw. eine lebendige Zusammensetzung der sonst für sich bestehenden (toten) Artefakte anbieten. An Nutzobjekten haften ebenso Spuren einer vergangenen Alltagskultur, aber Darstellungen bieten Blicke – wenn auch zumeist inszenierte – durch die Augen und gestalterischen Fähigkeiten von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen.

Die Wertzuschreibung von Tapisserien, die zunächst nur von weltlichen und klerikalischen Herrschern* in Auftrag gegeben worden waren, wird während des Prozesses sozialer Neuordnungen am Übergang zur frühen Neuzeit von der neuen sozialen Schicht wohlhabender Kaufleute und Intellektueller adaptiert. Bildwirkereien bleiben als repräsentative Prestigeobjekte im Wohnraum erhalten. Ihr Platz in bürgerlichen Kunstsammlungen des beginnenden 20. Jahrhunderts transferiert die an 'Kulturkapital' gebundene Selbstbehauptung eines gesellschaftlichen Standes in eine neue Phase gesellschaftlichen Umbruchs. Die Rollen des jüdischen Bankiers Figdor in Wien und des schottischen Reeders Burrell in Glasgow unterscheiden sich zwar in den Bedingungen ihres jeweiligen soziopolitischen Kontextes, was sie aber miteinander und mit dem Bürgertum des 15. Jahrhunderts verbindet, ist die Aneignung eines gesellschaftlich anerkannten (Kultur-)Wertes, der sich auf ihren sozialen Status überträgt. Allerdings ist das nur einer von vielen Aspekten, die hinter individuellen Motivationen von Sammlerinnen und Sammlern stehen können.²³⁹

William Burrell tritt als Förderer und Protegé der jungen schottischen Künstler*-Szene auf, der durch sein Interesse im In- und Ausland mehr Aufmerksamkeit entgegengebracht wird. Als Leihgeber unterstützt auch er zahlreiche lokale sowie einige internationale Ausstellungen.²⁴⁰

239 An dieser Stelle kann an den Essay von Walter Benjamin (1931) erinnert werden: *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln*. Des weiteren der tschechische Kunstkritiker und Publizist Adolph Donath (1911). *Psychologie des Kunstsammelns*, in: *Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenhändler*, Bd. 9, Richard Carl Schmidt & Co : Berlin. Diese inzwischen überholte Kulturgeschichte des Sammelns bietet Anlass zum Schmunzeln und ebenso bemerkenswerte Abschnitte über den Wandel von finanziellen Wertzuschreibungen seit der Antike (bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jh) oder über die Sicht eines europäischen Intellektuellen auf das Erstarken des US-amerikanischen Kunstmarktes zu Beginn des 20. Jh.

240 Courbets *La Dame à l'ombrelle/ Mademoiselle Aubé de La Houle* (Öl auf LW, 92 x 73 cm, 1865; aktuell im Art Gallery Museum of Glasgow) gibt Burrell 1925 als temporäre Leihgabe an das Pariser *Musée des Arts Décoratifs*. Anlass ist die zwischen April und November in der französischen Kunstmetropole abgehaltene *Exposition*

Für seine Verdienste als Kunstförderer und -sammler erhält William Burrell 1927 den Ritterschlag. Mit seiner Kunstsammlung gedenkt auch er die institutionelle Kunstlandschaft Glasgows zu bereichern und entscheidet sich zusammen mit seiner Ehefrau und Partnerin Constance Lady Burrell dazu, die Sammlung der Öffentlichkeit zu übergeben. Im Herbst 1943 kommt es zu einer Einigung mit den zuständigen Behörden. Das Ehepaar Burrell bestimmt, dass die Sammlung als Einheit und nur in einem eigens dafür errichteten Gebäude außerhalb der Stadt erhalten bleiben muss. Grund für diese Auflage sind Bedenken bzgl. konservatorischer Vorsichtsmaßnahmen, um die Sammlung zu schützen. Denn die Luftverschmutzung stellt in Glasgow, einem der größten europäischen Standorte von Schwerindustrie, Kohle- und Eisenverarbeitung, zum Zeitpunkt der Schenkung ein realistisches Risiko für sensible Kunstwerke dar. Für die Errichtung eines eigenen Sammlungsgebäudes spendet William Burrell zusätzlich £ 450.000. Bis zu seinem Tod 1957 findet sich allerdings kein geeigneter Ort dafür. Erst mit der Schenkung des riesigen Areals von *Pollock Park* an die Stadt Glasgow beginnen 1966 Vorbereitungen zur Erfüllung des Burrellschen Vermächtnisses. Es folgt ein Architekturwettbewerb zur Gebäudeplanung, allerdings muss die Umsetzung wegen wirtschaftlicher Probleme mehrere Jahre pausieren. Erst 40 Jahre später, nachdem William Burrell dem Direktor der Glasgow Museums Mr. Honeyman in Hutton Castle seine Kunstsammlung als Geschenk für die Bewohner*innen der Stadt anbietet, eröffnet die Burrell Collection 1983.

The Wandering Housewife und die Kunsthistorikerin im Exil

Betty Kurth trifft in Glasgow erneut auf die schon einmal untersuchte Tapisserie. Im August 1938 entscheidet sich die als Jüdin geborene Kunsthistorikerin, vor den lebensbedrohlichen Zuständen im begeistert angeschlossenen Österreich zu fliehen. Über das Warburg Institute in London und durch eine gut vernetzte Familie mit einflussreichen Verbindungen erhält sie als *Intellectual Emigrée* kurzfristig eine Aufenthaltserlaubnis für Großbritannien und erreicht London im Mai 1939. Auf der Liste persönlicher Referenzen, die sie für die Prüfung der Aufnahmebewilligung angeben muss, steht William Burrell neben namenhaften Kunsthistorikern aus Wien und London.²⁴¹ Zwischen der Tapisserieexpertin und dem Sammler besteht Kontakt – spätestens seitdem Betty

Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Die bahnbrechende Kunstschau vereint maßgebliche Entwicklungen stilistischer Ausrichtungen in Design, Mode, Kunsthandwerk und den bildenden Künsten. Dort trifft der in der Moderne etablierte französische Stil, der ab den 1960er Jahren als *Art Deco* bezeichnet wird, in den Länderpavillons auf Beiträge der britischen *Arts and Crafts* Bewegung, auf Produkte der *Wiener Werkstätte* und den Jugendstil.

241 Vgl. *SPSL Archive*, Weston Library, Univ. Oxford, Akte: *Kurth, Betty*, Formular *General Information*, Schreibm. auf Papier, ein Blatt, beids. besch., handschrftl. Verb., Sign. S.2 mit Datum: 30. August 1938, Eingangsstempel S.1: 2. Sep. 1938. Des weiteren sind als Referenz angegeben: Hans Tietze, Arpad Weixlgärtner, Julius Schlosser, Alfred Stix, Leo Planiscig, H. C. Marillier, Lord Moyne, Fritz Saxl und John Jacoby.

Kurth eine der mittelalterlichen Schweizer Tapisserien der Burrell Collection, *The Dishonest Miller*, analysiert hat und der Artikel im *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde* veröffentlicht wurde.²⁴² Als die britischen Tageszeitungen 1943 von der Schenkung der Burrell Collection an die Stadt Glasgow berichten, wendet sich Betty Kurth in einem persönlichen Brief direkt an den Sammler:

*I have heard in the papers about your marvellous gift to the Glasgow Corporation. It occurred me that it would be a wonderful work to write a catalogue of your Tapestries with reproductions of all of them and thorough descriptions and explanations. It should be a monument for your connoisseurship and knowledge.*²⁴³

Vier Jahre nachdem ihr der Auftrag zur Katalogisierung vom *Glasgow Art Council* zugesagt wird, verstirbt Betty Kurth und der Katalog bleibt unvollendet.²⁴⁴ Henry Currie Marillier, einer der britischen Protégés der Kunsthistorikerin und Freund des Hauses Burrell, knüpft 1949 an ihre Arbeit an, aber ein Abschluss bleibt aus. In den Unterlagen zur Katalogisierung der Tapisseriesammlung befinden sich auch einige wenige Beiträge von Otto von Falke, der Betty Kurth bei der Fertigung ihres Hauptwerks *Die Deutschen Bildteppiche des Mittelalters* betreut hatte. William Wells, ab 1956 *Keeper* der Burrell Collection und Experte für mittelalterliche Künste, scheitert in den 1980er Jahren am Versuch, den Katalog fertig zu stellen; ebenso die Schweizer Textilexpertinnen Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer Anfang 2000.²⁴⁵ Schließlich sind es Elizabeth Cleland und Lorraine Karafel vom New Yorker Metropolitan Museum, die in einer mehrjährigen Zusammenarbeit mit den Kolleg*innen in Glasgow in den 2010er Jahren die mittelalterlichen und Renaissance-Tapisserien der Burrell Collection kunst- und kulturwissenschaftlich erfassen. Die daraus entstandene Publikation ist eine Gemeinschaftsarbeit, die über den Tod einiger der Mitarbeitenden hinausgeht.

242 Betty Kurth (1938). Ein Exemplar mit nachträglich angebrachter Hardcover-Einfassung aus dem Nachlass Burrells im Glasgow Museums Resource Centre ist mit einer handschriftlichen Signatur von Betty Kurth gezeichnet: „With kind regards of the author“. Ob das Heft bevor oder nachdem die Wienerin Großbritannien erreicht, an William Burrell geht, kann derzeit nicht festgestellt werden.

243 GMA.2013.16.2.1944, Kurth, Betty an William Burrell (SWB), 2 Seiten Tinte auf Papier, handschrftl., gelocht.

244 Laut Todesurkunde verstirbt Betty Kurth durch einen Brandunfall in ihrem letzten Wohnort, dem Lonsdale Nursing Home.

245 Vgl. Monica Stucky-Schürer (2009), Anm. 52, S. 573: „Nachdem die Glasgower Behörden Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer mit diesem Forschungsprojekt betraut hatten, gelang es diesen trotz bester Absichten nicht, die Realisierung in die Hand zu nehmen.“

Tafel 67, The Wandering Housewife, war bis April 2023 als Teil der Sonderausstellung *The Burrells Legacy: A Great Gift to Glasgow* im Untergeschoss des Sammlungsgebäudes zu besichtigen. Die Tapisserie hängt inzwischen nicht mehr frei an der Wand, wie es zuletzt in der Wohnung von Albert Figdor in Wien oder in Hutton Castle der Fall war. Schneewittchengleich wird das mehr als fünfhundert Jahre alte Museumsobjekt nun in einem tiefen gläsernen Rahmen von äußeren Einflüssen abgeschirmt. Auf dem neben der Tapisserie angebrachten Label steht:

Kurth suggested this bustling woman, spinning wool, caring for her baby and animals whilst riding a donkey, was a warning to over-enthusiastic housewives not to take pride in showing off their domestic skills.

Was diese Beschreibung möglicherweise über die Forscherin und über die sie erforschende Gegenwart verrät, das ist eine andere Geschichte.

2.4

Zwei Frauen schreiben über den Atlantik

Die Korrespondenz Gertrud und Betty Kurth, 1939-1948

Zuletzt ein Blick zurück. Mit *Eine für Viele. Aus dem Tagebuch eines Mädchens* erscheint 1902 die einzige literarische Publikation der noch unverheirateten Bettina Kris. In der heiß diskutierten Novelle tritt die tagebuchschreibende Protagonistin *Vera* als Sprachrohr unterschiedlicher zeitgenössischer Themen der bürgerlichen Wiener Frauenrechtsbewegung(en) auf. Das schriftstellerische Werk von Betty Kurth umfasst nach diesem Buch ausschließlich kunsthistorische Fachartikel und Publikationen mit Schwerpunkt in der mittelalterlichen Textilkunst und Ikonographie, die nach ihrer Dissertation am Wiener Institut für Kunstgeschichte ab 1911 entstehen. Als Wissenschaftlerin vereint Betty Kurth in ihren Texten kunst- und kunsthandwerkliche Analysen nach Maßstäben der *Wiener Schule* der Kunstgeschichte mit kulturgeschichtlicher Forschung und vermittelt ihre Erkenntnisse durch eine wohlgeformte, oft klang-malerische Sprache. Das letzte Jahrzehnt ihres Lebens verbringt Betty Kurth, die nach dem „Anschluss“ zu einer als jüdisch verfolgten Person der „Ostmark“ wird, im britischen Exil. Am 12. Mai 1939 erreicht sie London und verlässt Großbritannien bis zu ihrem Tod am 12. November 1948 nicht mehr. Ihr einziges Kind, ihre Tochter Gertrud Maria Kurth (-Kieslinger, 1904, Wien – 1999, New York), findet Aufnahme in den USA. Sie erreicht New York im März 1939. Als Gertrud den ersten langen Brief nach Wien schreibt, ist es weder für sie, noch ihre Mutter absehbar, dass sie einander für knapp zehn Jahre nicht wiedersehen werden. Mit der Trennung entsteht eine umfangreiche Korrespondenz. Der transatlantische Briefwechsel offenbart eine Kontinuität der 'literarischen Lust' am Schreiben Betty Kurths und beweist, dass die emanzipierte Wienerin ihrer Tochter diese und die Lust an einem selbstbestimmten Leben – auch in Zeiten der Krise – weitergegeben hat.²⁴⁶

246 In den hier zitierten Ausschnitten der Korrespondenz sind nachträglich zugefügte Verbesserungen der Autorinnen mit eingearbeitet und offensichtliche Schreibfehler ausgebessert worden. Auf die Wiedergabe der originalen Textstruktur wurde verzichtet. Grammatikalische Fehler wie auch sprachliche Ungenauigkeiten in englischer und deutscher Sprache wurden übernommen.

Betty Kurth und ihre Tochter Gertrud haben ein freundschaftliches Verhältnis. Sie beide sind *moderne*, selbstbewusste und unabhängige Frauen, die in der Wiener Zwischenkriegszeit Karriere machen. Der Vater und Ehemann Peter Paul verstirbt 1924, Gertrud lässt sich nach einer dreijährigen Ehe 1927 scheiden. Mutter und Tochter sind sich die nächste Familie. Die Kurth-Frauen gehören zu den als jüdisch verfolgten Österreicher*innen, die erst mit dem „Anschluss“ jüdisch gemacht werden und erst nach dem 12. März 1938 daran denken, ihre 'Heimat' zu verlassen. Es ist ihnen deshalb möglich, 'koordiniert zu flüchten', weil sie sich frühzeitig lösen können und durch das Privileg der bürgerlichen Herkunft über ausreichend finanzielle Mittel verfügen, um Österreich zu verlassen und das Aufnahmeland zu erreichen. Das Vermögen der Familie zerfällt allerdings mit den „Arisierungs- und Liquidationsmaßnahmen“, die ein Bestandteil der „Entjudung“ Österreichs sind.²⁴⁷

Durch die Unterstützung einflussreicher und wohlhabender Personen verlaufen die „Emigrationsprozedere“ für beide nahezu komplikationslos. Für Gertrud, die ihre Existenz im 36. Lebensjahr noch einmal neu aufbaut, ist der Weg aus Wien eine Flucht nach vorne. Das für das Visum in die Vereinigten Staaten benötigte Affidavit²⁴⁸ stellt ihr ein Jugendfreund des Vaters aus, der schon nach der Schulzeit in „Übersee“ erfolgreicher Unternehmer wird; von Sigmund Gold und dessen Familie wird sie in den ersten Wochen nach ihrer Ankunft in New York komfortabel protegiert. Unter dem Motto „gleich Alltag machen, sonst klappt man um“²⁴⁹ versucht Gertrud an die zuletzt ausgeübten Tätigkeiten als Essayistin und freischaffende Texterin in der Werbebranche wieder anzuknüpfen.²⁵⁰

Betty hat wegen ihrer Profession und einem internationalen Renommée als Expertin für mittelalterliche Tapisserie einflussreiche Fürsprecher aus der Welt der Wissenschaft. Seitens britischer Hilfsorganisationen für Akademiker*,²⁵¹ an die sie sich im August 1938 wendet,

247 Neben der „Judenvermögensabgabe“ und der „Reichsfluchtsteuer“ („Auswandererabgabe“), die ab August 1938 von als jüdisch deklarierten Personen beim Verlassen des Landes entrichtet werden muss, betrifft Betty Kurth auch die Abgabe von Wertgegenständen „nach § 14 der Verordnung über den Einsatz des jüdischen Vermögens“ an das Auktionshaus Dorotheum am 27.03.1939 (Eingangsbeleg 2366, Quelle: *Gertrud Kurth Collection*, Series V, Subseries 1: *Bettina (Betty) Kurth née Kris – Documents*, Blatt 131) sowie die Arisierung einer Liegenschaft: Lichtensteinstrasse 103, Wien IX, Kaufvertrag des 5/6tel Anteils von Betty Kurth an Arnold und Gisela Schaefer, in Abwesenheit durchgeführt durch Oberfinanzrat Robert Winkler am 20.06.1941. Quelle: Ebd., Blatt 133-136.

248 Affidavits sind Bürgschaften 'respektabler' Staatsbürger des Aufnahmelandes, die ökonomisch und sozial für die Antragstellenden* entstehen.

249 Gertrud Kurth an Betty Kurth, 15.03.1939, S. 5/8, Abs. 4, vier Blatt Schreibmaschine auf Papier, handschriftliche Verbesserungen, Ergänzungen und Signatur.

250 Zuletzt war Gertrud für die Wiener Zweigstelle von Edmund Mautner als Reklameberatung tätig (11/1935-04/1938) und konnte über Magazine des Wiener ROB-Verlags Essays und Kurzgeschichten veröffentlichen, die zum Teil vertont im Radio ausgestrahlt wurden, vgl. Curriculum Vitae, in: *Gertrud Kurth Collection*, Series I, *Personal, Résumés and Curricula Vitae United States*, Blatt 263-264. Quelle: <https://archive.org/details/gertrudkurth01reel01/page/n262/mode/1up?view=theater> (abger. am 02.02.2024).

251 Betty tritt mit dem *Co-ordinating Committee for Refugees* und der *Society for the Protection of Science and Learning* in Kontakt. Die SPSL unterstützt und vermittelt seit 1933 verfolgte und bedrohte Wissenschaftler*innen und Akademiker*innen. Bis 1936 nennt sich die wohltätige Gesellschaft

gibt es zunächst Zweifel darüber, dass die 60jährige Witwe ohne Aussicht auf eine Festanstellung in das präferierte Aufnahmeland Großbritannien vermittelt werden könne. Aber durch Engagements von Fritz Saxl, dem Direktor der nach London verlegten Bibliothek Aby Warburgs,²⁵² und durch finanzielle Garantien der langjährig befreundeten Schweizer Familie Iklé²⁵³ wird Bettys Aufnahmegesuch unterstützt und binnen weniger Wochen bewilligt.²⁵⁴

Der Bruch mit Österreich bedeutet einen Abbruch bewährter Gewohnheiten, existenzieller Sicherheit und das Zurücklassen von den Teilen einer Identität, die sich in den begangenen Orten, dem Umfeld, in den damit verbundenen Erinnerungen, durch Besitz, Nationalität und in der Sprache manifestieren. Die englische Sprache wird aus unterschiedlichen Gründen der neue Raum für Ausdruck und Kommunikation: Zum einen verlangt sowohl die bürokratische als auch die soziale Integration im jeweiligen Aufnahmeland von den 'eingewanderten' Frauen, in der Landessprache zu interagieren. Ein weiterer Grund liegt in der Beteiligung Englands (ab September 1939) und der Vereinigten Staaten von Nordamerika (ab 1941) am Zweiten Weltkrieg; der transatlantische Briefverkehr wird mitunter durch das Nadelöhr von Zensurprüfstellen zunehmend verlangsamt. Betty und Gertrud verfassen Briefe aneinander auf englisch, damit ihre Kommunikation nicht zusätzlich durch die inhaltliche Prüfung der Zensur aufgehalten, oder gar einbehalten wird. Telefonanrufe, Telegrammsendungen und Luftpost sind für regelmäßigen Austausch während der Kriegsjahre zu kostspielig und obwohl Standardbriefe zum Teil mehrere Wochen zwischen New York und London unterwegs sind, bleiben sie die einzige Möglichkeit, in Kontakt zu bleiben. Gertrud bezeichnet den zerrissenen Austausch der unterbrochenen und langatmigen Sendefrequenz als „Muenchhausens Posthorn“, da sie beim Erhalt einer Antwort manchmal nicht mehr weiß,

Academic Assistance Council, seit 1999 Council for Assisting Refugee Academics.

252 Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburgs befindet sich bis Dezember 1933 in Hamburg und wird als jüdische Institution vom deutschen Nationalsozialismus bedroht. Unter anderem durch finanzielle Mittel des britischen Großindustriellen Samuel Courtauld wird die Bibliothek nach London verfrachtet und in das im Jahr zuvor gegründete Courtauld Institute integriert. 1944 geht das Warburg Institute in die Universität von London als unabhängiges Forschungsinstitut über. Vgl. E. H. Gombrich (1990). *The Warburg Institute: A Personal Memoire*, in: *The Art Newspaper*, 02.11.1990, S. 9 ff.

253 Mit Leopold Iklé (1883, Hamburg – 1922, St. Gallen) kommt Kurth über Recherchen zu ihrem Korpuswerk „*Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*“ nach 1912 in Kontakt. Neben einer bedeutsamen Sammlung historischer Klöppel- und Nadelspitzen-Arbeiten (seit 1904 Teil der Sammlung des Textilmuseums St. Gallen) besitzt Leopold Iklé zahlreiche mittelalterliche Bildteppiche und Textilien. Die Iklés werden im 19. Jahrhundert mit der maschinellen Spitzen- und Stickereiproduktion zu einem marktführenden Familienunternehmen, St. Gallen wird im Zeitraum der Industrialisierung zum internationalen Zentrum von Textil- und besonders Spitzenproduktionen. Mit Leopold und seinem Sohn Friedrich Arnold „Fritz“ Iklé (1877-1945) ist Betty Kurth freundschaftlich verbunden. John Jacoby (1869, Hamburg – 1953, Manchester), der Betty Kurth das Affidavit für ihren Visumsantrag ausstellt und nach ihrer Ankunft im Mai 1939 bei sich aufnimmt, ist ein Cousin von Fritz Iklé.

254 Fritz Saxl, einem ehemaligen Studienkollegen Bettys am Wiener Institut für Kunstgeschichte und ihrem Cousin Ernst Kris, der als Psychoanalytiker seit 1938 deutsche Propaganda für die BBC analysiert, wird in der Rezeption die Rolle eines *Gate Keepers* in der Migrationspolitik zugesprochen: Über ihre Fürsprache erhalten zahlreiche österreichische und deutsche Intellektuelle* ein Visum, die die Aufnahmekriterien aus unterschiedlichen Gründen sonst nicht erfüllt hätten. Vgl. hierzu: Feichtinger (2001), S. 410-412; zur Stellung des Warburg Instituts und dem Einfluss Saxls auf Entscheidungen der britischen Migrationspolitik: S. 365-368; zur Stellung von Ernst Kris in Großbritannien S. 368, ff.

auf welche Frage diese sich beziehen könnte. Das Ablegen der Sprache, die den Nationalsozialisten zum Ausdruck ihrer Ideologie dient, schafft außerdem eine (ideelle) Distanz zu den soziopolitischen Taten unter Hitlers Regierung. In ihrem Essay *We Refugees* bedeutet Hannah Arendt die Ablehnung der Sprache deutscher und österreichischer Jüdinnen, Juden und den als jüdisch Verfolgten* als Versuch, sich von der Ursache der Verfolgung und der auch im Ausland weiter geführten Stigmatisierung distanzieren zu wollen: „[...] we don't want to be refugees, since we don't want to be Jews; we pretend to be Englishspeaking people, since German-speaking immigrants of recent years are marked as Jews [...]“.²⁵⁵

Die Integration der kunstwissenschaftlichen Arbeit im Aufnahmeland läuft ebenfalls über einen neu gesetzten Fokus weiter. Am Warburg Institute in London wendet man sich der Erforschung vom Einfluss antiker Kunstformen in der britischen Kunstgeschichte zu. Über Ausstellungen und Publikationen werden Erkenntnisse über die nationale Kulturvergangenheit an das örtliche Publikum vermittelt. In Betty Kurths Bibliographie ab 1939 werden ebenfalls mehrheitlich inländische Kunstwerke behandelt; die Artikel erscheinen hauptsächlich in britischen Magazinen. Über die Herausforderung an ihre wissenschaftliche Textproduktion schreibt Betty ihrer Tochter:

*I write all my articles and all my Institute work in English and never try to translate. Before printing they are corrected by English people. [...] Of course it is difficult to explain these mostly iconographical complicated things in a foreign language. And the English language would be quite nice and handy if it had no pronunciation. But this spoils everything. In this respect I really murder the language.*²⁵⁶

Bei einem Blick in die früheren Arbeiten der Kunsthistorikerin wird deutlich, wie hoch ihr Anspruch an Formulierung und Sprachklang im Verfassen wissenschaftlicher Texte liegt. So schreibt sie 1923 über mittelalterliche Tapisserien mit Darstellungen aus mittelhochdeutschen oder französischen Romanen:

*Geschwätzige Spruchbänder, die sich in feinempfundener spätgotischer Assymetrie durch das Bildfeld schlingen, verdolmetschen dem Betrachter Zwiegespräche und Seelenregungen, Erlebnisse und Wünsche der dargestellten Figuren.*²⁵⁷

255 Hannah Arendt (1943), *We Refugees*, in: Marc Robinson (Hrsg.). *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*, Faber & Faber : Boston/London, 1994, S. 117.

256 BK an GK, 05.04.1943, (S. 2/2), Schreibm. auf Papier, handschriftl. Verb. und Sign.

257 S. 4-5 in: Betty Kurth (1923). *Der Deutsche Bildteppich der Gotik*, E.A. Seemann : Leipzig.

Dem deskriptiven Moment der Bildgestaltung einer gotischen Tapisserie mit Tituli verleiht die Wortwahl der Kunsthistorikerin eine geradezu fühlbare Verbildlichung der filigranen Darstellungen und verleiht dem Text über seinen Klang einen Körper, der sich – wie die Spruchbänder im beschriebenen Motiv um die dargestellten Figuren – bei der Lektüre um die Köpfe der Leser*innen legt. Die Übertragung derartiger Raffinesse in die erlernte englische Sprache fällt Betty Kurth schwer.

Noch schwieriger ist es allerdings, mit den Herausforderungen finanzieller Unsicherheit und dem damit verbundenen Verlust der Unabhängigkeit im Exil zurechtzukommen. Betty und Gertrud müssen sich beruflich einem desillusionierenden System ergeben, in welchem der Vorzug inländischer Staatsbürger* am Arbeitsmarkt die Auswahl der verfügbaren Stellen für *Refugees* auf bestimmte Tätigkeitsbereiche einschränkt. Betty kann am Warburg Institut nur projektbezogen für unterschiedliche Hilfsarbeiten und als Typistin eingesetzt werden und verdient mit Strickarbeiten ein minimales Zubrot. Sie ist durchgängig auf finanzielle Unterstützung angewiesen und nicht mehr unabhängig. Aber ein zuversichtlicher Humor bleibt in ihren Briefen an Gertrud erhalten:

Yes I must confess that sometimes I feel it to be rather funny and amusing to have no money and to be so abjectly poor. It is a change from having had money all my life and I laugh when I am spending my shillings or my last sixpence for a saving stamp! I feel I ought to pay "Entertainment tax" for beeing poor, for the queer experience to be always in a sort of fix and to have got to get myself out of it. And I always do! It is a miracle. So my Darling, you need not worry and should only laugh about the comic kind of person which happened to be your mother. [...] By the way I have a new friend! No! Not what you think! - - A new little cat! A most attractive little beast. His name is Timoshenko and he is fond of my lap!²⁵⁸

In ihrer 'Freizeit' widmet sie sich der eigenen Forschung und produziert zwischen 1939 und 1948 sechzehn Artikel. Die Aussicht auf eine universitäre Lehrstelle in Großbritannien oder auch den Vereinigten Staaten bleibt Betty Kurth versagt. Ab 1944 verschafft sie sich den Auftrag, die Tapisseriesammlung des schottischen Kunstsammlers William Burrell zu katalogisieren. Durch längere krankheitsbedingte Ausfälle stockt diese Arbeit allerdings und bleibt letztendlich unvollendet.

Während Gertrud in den ersten Monaten in New York als Lebensmittellieferantin „hausieren“ geht, bevor auch sie als Typistin und mit Übersetzungsarbeiten in gelegentlichen Beschäftigungsverhältnissen ihr Geld verdienen kann,²⁵⁹ engagiert sie sich ehrenamtlich

258 BK an GK, 01.09.1942, S. 2/2, Schreibm. auf Papier, handschriftl. Verb. und Sign.

259 Zwischen 1939 und 1940 ist Gertrud insgesamt 14 Monate als Schreibhilfe im Sekretariat von Dorothy Thompson

als Vorstand der Frauenkommission der *German American Writers Association*²⁶⁰ und nutzt die Verbindungen der deutschsprachigen Gemeinden von Washington Heights, um sich weiterhin mit etwas „intellektueller Arbeit“ zu beschäftigen. Als ihr Großcousin Ernst Kris 1940 für eine Professur an die New School for Social Research nach New York berufen wird und dort ein Department für die Erforschung totalitärer Propaganda aufbaut, beginnt Gertrud als seine Assistentin mit angebundener Ausbildungsstelle an der New School. 1947 schließt sie als einzige Frau in ihrem Jahrgang mit einem Magister in Soziologie und Politikwissenschaft ab. Mit der Veröffentlichung ihrer Abschlussarbeit *The Image of the Fuehrer; a contribution to the role of imagery in Hero-Worship* werden führende Experten aus Soziologie und Psychologie auf Gertrud aufmerksam.²⁶¹ Im Oktober 1947 beginnt sie an der Columbia University als Vortragende zu arbeiten und promoviert dort mit 53 Jahren in klinischer Psychologie.

Der maximale Unterschied der Exilerfahrung zwischen Betty und Gertrud haftet zusätzlich zur generationsbedingten Perspektive, die eigene Existenz neu aufzubauen, am Aufenthaltsort: Während Großbritannien ab September 1939 von Luftangriffen des dritten Reichs direkt betroffen ist, erreichen New York auf der anderen Seite des Atlantiks ausschließlich Meldungen über die Bombardements im „Blitzkrieg“. Im Frühsommer 1941 werden das Warburg Institute und die Bibliothek, inklusive dem Stab der darin tätigen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, in das Landhaus *The Lea* nahe Denham evakuiert, etwa 25 km nordwestlich der Stadtgrenze Londons. Zuvor wohnt Betty Kurth, wie die Mehrheit der deutschsprachigen Exilgemeinschaften, im Londoner Stadtteil Hampstead. Von ihren Briefen aus der Zeit ständiger Aufenthalte im Luftschutzbunker sind wahrscheinlich keine erhalten geblieben. Aus dem geschützten Umfeld der ländlichen 'Wissenschaftskommune' übermittelt Betty ihre Erlebnisse – angepasst an Restriktionen der Zensur und wahrscheinlich auch an einen persönlichen Anspruch, gegenüber der Tochter zuversichtlich und stark wirken zu wollen – mit philosophischem Esprit:

angestellt: „Für Dorothy Thompson arbeite ich jetzt regelmässig, sie bekommt eine Unmenge deutscher Briefe, die übersetze ich ins Englische, das trägt mir etwa meine halbe Miete.“, in: GK an BK, 08.03.1940, S. 1/2, ein Blatt Schreibm. auf Papier, handschriftl. Verb. und Sign.

260 Am 19. März 1940 organisiert und moderiert sie einen Autorinnenabend im Forum Cafe (Adresse: 106 East 41.Street). Oskar Maria Graf, Präsident der Association, spricht die einführenden Worte an der überaus gut besuchten Veranstaltung, vgl. die „Einladung zum Abend der Autorinnen“ sowie zwei Clippings, eine Veranstaltungskritik und ein Artikel, wahrsch. nach dem 19.03.1940 verfasst: Lore Funke: „In den USA erlebt man in einem Jahr viel. Gertrud Kurth-Kieslinger erzählt von ihrer Arbeit im Land der „unbegrenzten Möglichkeiten“. Enthalten in: *Gertrud Kurth Collection*, Series II, Personal – *Gertrud to her mother Betty*, Blatt 359. Quelle: <https://archive.org/details/gertrudkurth01reel02/page/n359/mode/1up?view=theater> (abger. am 25.01.2024).

261 „Recently, Karl Menninger, the Jupiter of psychiatry in this country, has written a letter to the editor of the *Quarterly* [...] It says that one of the best articles the *Quarterly* ever published was the one by G. K.“, in: GK an BK, 11.5.1947, S. 1/2, ein Blatt Schreibm. auf Papier, handschriftl. Verb., Erg. und Sign.

*I like to be with English people. They are a real tonic full of commonsense. No "Blitz" can put them out of their stride.*²⁶²

*[...] On the whole life is very interesting and I try to make the best of it. You know I embrace life like a lover or like a succession of lovers. I still have "ups" and "downs" of course. I lost my spectacles. That was a black day. [...] I miss you! I am longing for you! I love you! And herewith I forward a considerable quantity of that abstract stuff - - my love – for use and exchange.*²⁶³

Im *Lea* lebt Betty mietfrei, aber isoliert und auf Zeit, denn mit der Übernahme des Instituts durch die Londoner Universität wird ihr nach dem Ausnahmezustand der Kriegszeit keine weitere Beschäftigung am Institut in Aussicht gestellt. In der abgeschlossenen Gemeinschaft der Kolleginnen und Kollegen fühlt sie sich zudem nicht zugehörig:

*As to my companions [...] it is quite impossible to make friends. The women are more or less self-conceited highbrow and egocentric, none is interested in me, a person who is dependent and without influence. The men who are the better part are wholly prepossessed by their work (by the way, they are all married) and our relations are limited to professional matters. That any of the lot could call me Betty is a laughable absurdity.*²⁶⁴

An Feiertagen und zu festlichen Anlässen verstärkt der fehlende Bezug zu ihrem direkten Umfeld Bettys Gefühl der Isolation. Der wiederkehrende Geburtstag der Tochter, die sich auf unbestimmte Zeit in einer zunächst unüberwindbaren Entfernung aufhält, vergegenwärtigt Betty in regelmäßigen Abständen die Verluste des 'Alten Lebens' und die unbestimmbare Zukunft. In gerade diesen Momenten wählt die Schriftstellerin Betty Kurth eine besondere Ausdrucksform für ihre Gefühle:

*This letter has to be a birthday-visit. A little galoping visit. My time is overcrowded with work, but my thoughts are with you. And they are so strong and powerful, and emitting rays, that they are bound to penetrate the distance and you must feel how they fondle and hug you and bring all my love and all my wishes. It is the fourth birthday without each other. I cannot even grasp it. Time is a funny thing: sometimes very long and sometimes very short and we can't catch up with it. Our „Rendezvous' with the past“ are a hard tax upon the heart. Aren't they?*²⁶⁵

262 BK an GK, 22.09.1941, S. 1/2, ein Blatt Schreibm. auf Papier, ob. Ecke re. besch., handschriftl. Verb. und Sign.

263 Ebd., S. 2/2.

264 BK an GK, 03.10.1943, S. 1/2, ein Blatt Schreibm. auf Papier, handschriftl. Verb. und Sign.

265 BK an GK, 29.01.1942, S. 1/2, Schreibm. auf Papier, handschriftl. Verb., Erg. und Sign.

Vielleicht ist das literarische Umschreiben einer düster erscheinenden Welt der einzige Weg für sie, hoffnungsvoll zu bleiben. Den Bezug zur 'Heimat' und allem Bekannten hat Betty eingetauscht gegen ein Überleben in der Fremde. Die hart erarbeitete gesellschaftliche Anerkennung und der gutbürgerliche Lebensstandard vergehen größtenteils mit der Enteignung und im neu zugeordneten Status eines* staatenlosen Flüchtlings*. Für Betty ist die einzig verbleibende Konstante im Exil die Schreibmaschine. Der Ort, an dem sie steht, wird zu ihrem Lebensmittelpunkt. Sie verbringt mehrere Stunden täglich an den Tasten. Sowohl für den Beruf bzw. die Erwerbstätigkeit, als auch um die privaten Kontakte aufrecht zu erhalten, zu kommunizieren, sich auszudrücken und gegen die Abwesenheit geliebter Menschen anzuschreiben. Um die Distanz zu Gertrud zu überwinden, erschafft Betty einen gemeinsamen Raum, der den Brief zu einem körperlichen Gespräch übersetzen soll:

*I am sitting before my desk with your three photographs standing before me. And I speak to you over the wide sea with my words directed to the "corner of the public Library" in New York. (Funny isn't it? And there you are standing so sweet and smart, so young and lovely. I am deeply touched and am crying and turn out to be the most sentimental stupid idiot you can imagine.) It was a great delight for me to get these Photographs. I kissed them like a sentimental lover again and again; Werther is a dilettante in comparison with me.*²⁶⁶

Im Konvolut sind handschriftlich verfasste Briefe rar und entstehen nur zu außergewöhnlichen Zeitpunkten an Orten abseits des privaten und/oder beruflichen Schreibtisches: Eine dringliche Nachricht aus der Mittagspause, aus einem Hotel auf Dienstreise, aus den 'Ferien' oder weil das Schreibgerät repariert werden muss. Betty hat ab Mitte der 1940er Jahre einen ausgeprägten Tremor. „Das Zitterelend“ beklagt sie mehrfach und verfasst ihre Briefe schon deshalb lieber mit der Maschine. Als ihr nach Kriegsende die Einbürgerung in Aussicht gestellt wird, sieht Betty mit der Staatsbürgerschaft einen wichtigen Teil ihrer Identität wiederhergestellt:

*And now I am bubbling to tell you my great news! I received a Christmas present, the most wonderful of my life. It was a letter from the Home Office, announcing, that I am going to be naturalized !! It will take a couple of weeks. But isn't it wonderful ? The first warmth in the chilly exile! No more a "bloody alien"! To become a British subject is like becoming a human being again. It is a real piece of happiness! To be again a person with a nationality, with kind of homeland, free to work without restrictions, free to travel all over the world!*²⁶⁷

266 BK an GK, 14.06.1943, S. 1/2, ein Blatt Schreibm. auf Papier, handschriftl. Verb., Erg. und Sign.

267 BK an GK, 31.12.1946, S.2/2, ein Blatt Schreibm. auf Papier, handschriftl. Verb., Erg. und Sign.

Mit einem gültigen Pass rückt das Wiedersehen mit Gertrud endlich in greifbare Nähe. Mit Einsetzen der „Wiedergutmachungsgesetze“ nach Kriegsende erhalten die Kurth-Frauen Teile ihres beschlagnahmten Vermögens zurück und Gertrud bewirbt sich umgehend für eine Überfahrt nach London. Eigentlich hatte sie geplant, die Mutter über den Atlantik nachzuholen. Mit Kriegseintritt der Vereinigten Staaten stagniert das Vorhaben allerdings. Die ökonomischen, politischen und sozialen Folgen des Weltkrieges binden die Frauen an ihren jeweiligen Aufenthaltsort. Im Sommer 1948 treffen sich Mutter und Tochter zum ersten und letzten Mal seit Gertruds Abreise aus Wien wieder. Betty verstirbt kurz nach dem mehrwöchigen Besuch ihrer Tochter in einem betreuten Wohnheim in Kent nahe London. Den letzten Brief an Gertrud verfasst sie fünf Tage vor ihrem Tod am 12. November 1948.

Das Jahrzehnt dieser transatlantischen Beziehung im Brief beschreibt lyrisch und mit scharfsinnigen Reflexionen persönliche Beobachtungen und Gefühle. In den Briefen stehen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nebeneinander. Über den individuellen Umgang mit psychologischen Aspekten der jeweiligen Kriegs- und Migrationserfahrungen schreiben zwei emanzipierte, privilegierte, zentraleuropäische Frauen, die dem Kosmos der freudschen Psychoanalyse humorvoll nahe stehen. Die Korrespondenz gewährt darüber hinaus Einblicke in das global verstreute Netzwerk der persönlichen Kontakte, beleuchtet Alltagsdetails in den Aufenthaltsorten und veranschaulicht die Versuche und auch die Chancen von alleinstehenden Akademikerinnen, an Status, Profession und Selbstständigkeit aus der Zeit vor der Flucht wieder anknüpfen zu wollen. Wenn auch der Brief als ambivalentes Zeugnis nicht zu ernst genommen werden darf (es ist und bleibt ein privates, subjektives Dokument, in dem bestimmte Dinge beschrieben und/oder ausgelassen werden), verrät das Konvolut sehr viel mehr über weibliche Realitäten im Exil in den 1940er Jahren, als es Stichworte einer demographisch motivierten Geschichtsforschung ausdrücken können.

Die unvollständige Korrespondenz ist als Bestandteil der *Gertrud Kurth Collection*, einem digitalisierten Open-Source-Archiv des Leo Baeck Institute (LBI) in New York, seit 2014 online zugänglich.²⁶⁸ In der Chronologie der von Gertrud verfassten Briefe gibt es mehrere Leerstellen; von den Jahren 1942-1945 sowie 1948 sind nur wenige Exemplare erhalten. Ob die Fehlstellen im Archiv (also der materielle Verlust bis zur Archivierung) schon bei der ersten Atlantiküberquerung von New York nach London entstanden sind, bei der Rückführung von den persönlichen Hinterlassenschaften der Mutter in Gertruds Besitz nach 1948, bei der Übergabe von Gertruds Nachlass an das Leo Baeck Institute nach 1999 oder irgendwann dazwischen, das kann zum jetzigen Zeitpunkt nicht festgestellt werden. Die Antworten von Betty an Gertrud beginnen zwar

268 <https://archive.org/details/gertrudkurth> (abger. am 04.12.2023).

erst mit dem 22. September 1941, ab da ist der Bestand allerdings nahezu vollständig. Das mag vielleicht auch daran liegen, dass Betty ab August 1941 immer einen Abschlag des letzten Briefes zur neuen Sendung dazu gibt.

Abgesehen von offensichtlichen Zeichen und Markierungen durch die am Briefverkehr beteiligten Stationen (Poststempel, Eingriffe der Zensur u.a.), tragen einzelne Briefe verborgene Informationen in sich, die erst im Konvolut sichtbar werden: Materielle Eigenschaften jedes einzelnen Briefes, Inhalte und die darin gesetzten Klänge der Sprache können auf den Ausdruck der Persönlichkeit, auf Emotionen und die Umgebung der Verfasserin hin untersucht werden. Spuren ökonomischer Faktoren, wie der Mangel von Tinte und Papier, werden sichtbar, materialisieren sich. Bettys Briefe sind bis 1945 durchgehend gelocht. Das Ablegen und Aufbewahren in einem Ordner kann Ausdruck dafür sein, dass die Briefe sicher verwahrt wurden, um nicht verloren zu gehen. Warum dann aber nur bis 1945? Der Schriftverkehr hält noch weitere drei Jahre an. Im Frühjahr 1944 bezieht Gertrud ein Apartment in der 110 West 85th Street in New York City. Ihr Adresskopf ändert sich bis 1948 nicht mehr. Vielleicht hatte sie die Briefe ihrer Mutter abgeheftet, wenn ein Umzug bevorstand. Das Detail der Lochungen, die ab 1945 entfallen, erscheint wie ein Ausdruck für den Übergang ungewisser Mobilität in eine prognostische Sesshaftigkeit. Und so ist es letztendlich auch. Gertrud lebt bis zu ihrem Tod 1999 in New York. 1994 wird sie als eine von zwölf Wiener Amerikaner*innen (oder amerikanischen Wiener*innen) vom österreichischen Filmregisseur Egon Humer portraitiert.²⁶⁹

Der Grund für ihre 'Emigration', so schildert es Gertrud Kurth in dem Interview, war das unwiderrufliche Gefühl, schmutzig zu sein. Das Gefühl stellte sich mit dem begeistert gefeierten Einmarsch deutscher Truppen in Wien am 12. März 1938 ein. Der von vielen 'deutschen Österreicher*innen' lang ersehnte „Anschluss“ hatte zur Folge, dass sich von einem Tag auf den anderen Freund*innen, gute Bekannte* und Nachbarn* als Arier definierten. Obwohl ihre Eltern zu Beginn des Jahrhunderts zum Christentum konvertiert waren und religiöse Praktiken den Alltag der modernen bürgerlichen Familie Kurth kaum bestimmten, wurde Gertrud in der nationalsozialistischen Rassenideologie als Jüdin stigmatisiert, im abstrahierten Feindbild *des Juden* als Parasit, als unreiner Untermensch bestimmt.

Das Format der Dokumentation stellt in zwei chronologisch geordneten Teilen die individuellen Erinnerungen und Erlebnisse der Interviewten* zwischen Wien und New York zusammen. Dabei unterstützen thematisch gestellte Fragen den Erzählfluss. Die Interviews wechseln sich mit

269 Egon Humer (1995). *Emigration NY. Die Geschichte einer Vertreibung*, Österreich, 1994-95, 35mm, 184 min, OmU, Prisma Film. Mit: Rosa Ullly Axelrod, Ann Branden, Susanne Edelman, Frank Eisinger, Frank P. Grad, Lisa Grad, Eva Kollisch, Gertrud M. Kurth, Karl Neumann, Doris Orgel, Amos Vogel, Henry Wegner.

eingebildeten historischen und privaten Fotografien sowie Filmaufnahmen von angesprochenen Orten/Gebäuden u.s.w. ab. Zu ihrer Erinnerung an Wien nach dem „Anschluss“ berichtet Gertrud:

Meine Mutter hat mir gesagt [lacht] – das war ein beinah' einmaliges Erlebnis für mich – sie hat gesagt: Ich kann nicht hierbleiben, ich muss auch weg. Wenn ich die Braunhemden marschieren seh', muss ich immer innerlich schreien »Scheiße, scheiße!« [Pause] Dass meine Mutter ein solches schlimmes Wort in den Mund genommen hat, war mir neu. [lacht] Da hab ich mir gedacht: was Hitler alles zustande bringt.



Abb.) Betty Kurth, aufgenommen ca. 1945



Abb.) Gertrud Kurth, aufgenommen nach März 1939

Abbildungsnachweise

- 1) S. 11: Betty Kris vor 1900.

K.u.K. Hof-Atelier W. Stockmann, Hietzing, in: *Gertrud Kurth Collection*, Series VIII, Visual Material – Photographs, Blatt 223. Quelle:

<https://archive.org/details/gertrudkurth01reel08/page/n222/mode/1up?view=theater>

- 2) S. 11: Betty Kris als *Vera*, 1902, in: *Das Vera-Buch* von 1910

Detail Abbildung S. IV in: „Neue Frauen? Neue Männer!: ein Buch für moderne Frauen und Männer ; mit Titelbild von Fidus, Portraits von Vera, Maria Janitschek, Elsa Asenijeff, Grete Meisel-Heß“, Hermann Seemann Nachfolger : Leipzig 1910.

- 3) S. 13: Titelblatt *Das Vera-Buch* von Fidus

„Neue Frauen? Neue Männer!: ein Buch für moderne Frauen und Männer ; mit Titelbild von Fidus, Portraits von Vera, Maria Janitschek, Elsa Asenijeff, Grete Meisel-Heß“, Hermann Seemann Nachfolger : Leipzig 1910, ÖNB Digital/ Österreichische Nationalbibliothek.

Quelle: <https://onb.digital/result/131C9E16>

- 4) S. 47: Betty Kurth zu ihrem Abschluss 1911 im Talar.

Kurth, Betty: Portraits Women (1912): *Gertrud Kurth Collection* AR 10905. Print. CJH: F 26412.

- 5) S. 63: „*The Wandering Housewife*“, Tapisserie in der Burrell Collection in Glasgow

ca. 1470-1480, Basel. H. 86 cm, B. 109 cm; Schussfäden aus Leinen, Wolle und Metallfäden und Kettfäden aus Leinen, gewirkt. Inv.Nr. 46.39. Foto: The Burrell Collection.

- 6) S. 69: Zwei Nonnen am Wirkstuhl, Detail des Bamberger Passionsteppich

um 1500 nach Vorlagen von Martin Schongauer und Israhel van Meckenem, Dominikanerinnenkloster Zum Heiligen Grab, Bamberg. H. 400 cm, B. 320 cm; Wolle, Leinen und Seide über Leinenkette, gewirkt. Inv.Nr. 3.2.0004. Quelle: BAdW München, Inschriftenkommission (Tanja Kohwagner-Nikolai) | DIO 06, Nr. 9-Bamberg, Diözesanmuseum.

- 7) S. 69: Wirkende Nonne, Detail der Tapisserie *Anbetung der Könige* im Bayerischen Nationalmuseum

um 1490/1500 nach einer Vorlage von Michel Wolgemut. H. 90,5 cm, B. 201 cm; Wolle, Leinen, Seide, Häutchen Silber um Leinenseele, gewirkt. Inv.Nr.: T 3803. Foto: BNM.

- 8) S. 95: Betty Kurth, aufgenommen ca. 1945

Detail Blatt 266, in: *Gertrud Kurth Collection*, Series VIII, Visual Material – Photographs.

Quelle: <https://archive.org/details/gertrudkurth01reel08/page/n222/mode/1up?view=theater>

- 9) S. 95: Gertrud Kurth, aufgenommen nach März 1939

Detail Blatt 339, in: *Gertrud Kurth Collection*, Series VIII, Visual Material – Photographs.

Quelle: <https://archive.org/details/gertrudkurth01reel08/page/n338/mode/1up?view=theater>

Literaturverzeichnis/ Quellenangaben

Allgemein:

Anja Tippner/Christopher F. Laferl (Hrsg., 2016). *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*, Reclam : Ditzingen.

2.1

Primär

Vera (Pseud. Bettina Kris 1902). *Eine für Viele. Aus dem Tagebuch eines Mädchens*, Hermann Seemann Nachfolger Verlag : Leipzig.

Hermann Seemann Nachfolger Verlag (Hrsg. 1910). *Das Vera-Buch. Neue Frauen? Neue Männer! Ein Buch für moderne Frauen und Männer [mit Titelbild von Fidus, Portraits von Vera, Maria Janitschek, Elsa Asenijeff, Grete Meisel-Heß]*, Leipzig.

Sekundär

Ida **Hofmann-Oedenkoven (1902)**. *Wie gelangen wir Frauen zu harmonischen und gesunden Daseinsbedingungen? Offener Brief an die Verfasserin von „Eine Mutter für Viele“*, Selbstverlag : Ascona, Lago maggiore.

Karl **Kraus (1902)**. *Logenbruder*, in: *Die Fackel*, F 105, 1902, S.28.

Mark **Lehmstedt (2012)**. *Mit Volldampf in die Pleite. Der Verlag Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig und Berlin (1900-1915)*, in: *Aus dem Antiquariat*, Folge 10, 2012, Nr. 5, S. 199-220.

Alexandra **Millner (2006)**. *Wenn Sex zur Sprache kommt. Ein repräsentativer Schlagabtausch zwischen Vera und Verus*, in: Waltraud Heindl-Langer/Edit Király/Alexandra Millner (Hrsg.). *Frauenbilder, feministische Praxis und nationales Bewusstsein in Österreich-Ungarn 1867 – 1918 [Kultur - Herrschaft - Differenz Bd. 8]*, Francke : Tübingen/Basel, S. 87-118.

Karl **Scheffler (1908)**. *Die Frau und die Kunst: eine Studie*, J. Bard : Berlin.

Therese **Schlesinger-Eckstein (1902)**. *Die Geschlechtliche Moral in der neuesten Wiener Literatur*, in: *Arbeiterzeitung*, 29.07.1902, Nr. 207, Feuilleton, S. 1-3.

Sigrid **Schmid-Bortenschlager (1987)**. *Der Fall „Vera“. Diskurstheoretische Überlegungen zu einem Literaturskandal aus dem Wien von 1902*, in: Christa Gürtler et al. (Hrsg.). *Frauenbilder – Frauenrollen – Frauenforschung. Dokumentation der Ringvorlesung an der Universität Salzburg im WS 1986/87*, in: *Veröffentlichungen des Historischen Instituts der Universität Salzburg*, Bd. 17, Greyer-Edition : Wien/Salzburg, S. 63-77.

Sigrid **Schmid-Bortenschlager (1989)**. *Vera – Ein Literaturskandal aus dem Wien der Jahrhundertwende*, in: Irmgard Roebeling (Hrsg.). *Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende*, in: Annette Kuhn/Valentine Rothe (Hrsg.). *Frauen in Geschichte und Gesellschaft*, Bd. 14, Centaurus-Verlagsgesellschaft : Pfaffenweiler, S. 199-215.

Christine **Thaler (1902)**. *Eine Mutter für Viele. Brief an die Verfasserin von Eine für Viele*, Hermann Seemann Nachfolger Verlag (Hrsg.) : Leipzig.

Charlotte **Woodford (2014)**. *Women, Emancipation and the German Novel 1871-1910. Protest Fiction in its Cultural Context* [Germanic Literatures 6], Legenda : Oxford.

Julius **Zeitler (1904)**. *Jahrmarkt der Worte. Ein Roman*, Zeitler : Leipzig.

2.2

Primär:

Ausst. Kat.: Verein der Museumsfreunde (Hrsg.). *Gotik in Österreich*, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, 15.09. - 08.11.1926, Krystall-Verlag : Wien.

Sekundär:

Alexandra **Caruso (2005)**. *Raub in geordneten Verhältnissen*, in: Gabriele Anderl/Alexandra Caruso (Hrsg.). *NS-Kunstraub in Österreich und die Folgen*, Studien Verlag : Innsbruck/Wien, S. 90-109.

Alexandra **Caruso (Hrsg., 2011)**. *Erika Tietze-Conrat (ca. 1958)*. „I Then asked myself: What is the 'Wiener Schule'?“ *Erinnerungen an die Studienjahre in Wien*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 59, 2011, S. 207–218.

Robert **Czepel (2015)**. „Herr Hofrat, von Ihrem Buch halte ich nichts“, in: *Der Standard*, 09.11.2015, Forschung Spezial, S. 11.

Eva **Frodl Kraft (1997)**. *Gefährdetes Erbe : Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte*, Böhlau : Wien/Köln/Weimar.

Meike **Hopp (2012)**. *Kunsthandel im Nationalsozialismus: Adolf Weinmüller in München und Wien*, Böhlau Verlag : Köln/Weimar/Wien.

Victor **Hugo (1832)**. *Guerre aux démolisseurs*, in: *Revue des Deux Mondes*. Volume 5, 1832, S. 607–622.

Franz **Kieslinger (1923)**. *Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich*, in: *Belvedere* Bd. 3, Heft 9, Teil I, S. 149-154.

Elisabeth **Krack (2012)**. *Konservierungswissenschaft schreibt Geschichte. Objektrestaurierung an der Angewandten – Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Konservierungswissenschaft und Restaurierung*, Böhlau Verlag : Wien/Köln/Weimar.

Nicole **Pellegrin (2005)**. *Der Reiz des Vergänglichen. Für eine anthropologische Untersuchung europäischer Textilsammlungen* [Übers. a. d. Franz.: Daniel Devoucoux und Gabriele Mentges], in: Gabriele Mentges (Hrsg.). *Kulturanthropologie des Textilen*. Textil-Körper-Mode / Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textils, Sonderband 1, Ebersbach & Simon : Berlin, S. 179-210.

Guisepina **Perusini (2019)**. *Schutz und Zerstörung von Kunstwerken im Friaul während des Ersten Weltkrieges*, in: Bundesdenkmalamt (Hrsg.). *Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege (ÖZKD)*, LXXIII 2019, Heft 1/2, Berger-Horn : Wien, S. 67-77.

Sabine **Plakholm-Forsthuber (2021)**. *Der lange braune Schatten. Das Institut für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Wien im Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit*, in: Robert Stella (Hrsg.). *Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen und Technischen Universitäten: Geschichte – Positionen – Perspektiven* [Tagungsband], Böhlau Verlag : Wien, S. 273-300.

Bernadette **Reinhold (2017)**. »Weibliche artistische Arbeitskräfte« in spe – Frauenstudium an der frühen Kunstgewerbeschule. Ein unbequemer Rückblick, in: Gerald Bast/Anja Seipenbusch-Hufschmied/Patrick Werkner (Hrsg.). *150 Jahre Universität für Angewandte Kunst Wien. Ästhetik der Veränderung*, de Gruyter : Berlin, S. 158 – 163.

Louis **Rose (2016)**. *Psychology, art, and antifascism: Ernst Kris, E.H. Gombrich, and the politics of caricature*, Yale University Press : New Haven.

Bärbel **Schmidt (2005)**. *Prachtstück oder Plunder? Vom Sammeln Materieller Kultur*, in: Gabriele Mentges (Hrsg.). *Kulturanthropologie des Textilen*. [Textil-Körper-Mode / Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textils, Sonderband 1], Ebersbach & Simon : Berlin, S. 97-130.

Peter **Stachel (1999)**. *Das Österreichische Bildungssystem zwischen 1749 und 1918*, in: Karl Acham (Hrsg.). *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*. [Bd.1: Historischer Kontext, wissenschaftssoziologische Befunde und methodologische Voraussetzungen], Passagen : Wien, S. 115-146.

2.3

Primär

Betty **Kurth (1926)**. *Die Deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, 3 Bde., Anton Schroll : Wien.

Betty **Kurth (1938)**. *Eine unbekannte Basler Bildwirkerei des 15. Jahrhunderts*, in: Sonderdruck aus dem *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, Heft 2, 1938, S. 146-150.

Betty **Kurth (1946)**. *Gothic tapestries in the Burrell Collection*, in: *The Glasgow Art* [Gallery and Museums Association], Review No. I., S. 3-9.

Sekundär

Dante **Alighieri (1307-1321)**. *Divina Commedia* [Übers.: Johann v. Sachsen, Pseud.Philalethes, Dresden 1849], ungek. u. komm. Ausg., Nikol Verlagsgesellschaft : Hamburg 2016.

Martin **Bellamy/Isobel MacDonald (2022)**. *William Burrell: A Collector's Life*, Birlinn : Edinburgh.

Gisela **Bock/Margarete Zimmermann (1997)**. *Die Querelle des Femmes in Europa. Eine begriffs- und forschungsgeschichtliche Einführung*, in: Dies. (Hrsg.). *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung* [Band 2: *Die europäische Querelle des Femmes. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*], Verlag J. B. Metzler : Stuttgart/Weimar, S. 9-38.

Elizabeth **Cleland/Lorrain Karafel (2017)**. *Tapestries from the Burrell Collection*, Philip Wilson Publishers : London/New York.

Hubertus **Czernin** (2005). *Vorwort*, in: Gabriele Anderl/Alexandra Caruso (Hrsg.). *NS-Kunstraub in Österreich und die Folgen*, Studienverlag : Innsbruck-Wien-Bozen, S. 7-11.

Lisa **Frank** (2018). »Alter Kram« *Die Albert Figdor Sammlung und die Novelle zum Ausfuhrverbotsgesetz 1923*, in: Eva Blimlinger/Heinz Schödl (Hrsg.). ...*(k)ein Ende in Sicht (?)*. 20 Jahre Kunstrückgabegesetz in Österreich [Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung Bd. 008], Böhlau Verlag : Wien, S. 299-311.

Eva **Frodl Kraft** (1997). *Gefährdetes Erbe: Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte*, Böhlau : Wien/Köln/Weimar.

Niklas **Holzberg** (Hrsg. u. Übers., 2017). *Ovid (Publius Ovidius Naso), Metamorphosen* [Sammlung Tusculum], De Gruyter : Berlin/Boston.

Otto **Kurz** (1953). *Metz Unmuss*, in: Direktion des schweizerischen Landesmuseums in Zürich (Hrsg.). *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 14, Heft 2, Verlag Birkhäuser : Basel, S. 86-88.

Anna **Rapp Buri**/Monica **Stucky-Schürer** (1990). *Basler Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, in: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hrsg.). *Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte*, Band 41, Heft 2, S. 153-161.

Werner Michael **Schwarz** (2001). *Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung "exotischer" Menschen, Wien 1870-1910*, Verlag Turia+Kant : Wien.

Monica **Stucky-Schürer** (2009). *Betty Kurth (1878-1948). Eine Pionierin der Kunstgeschichte*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 72, Heft 4, Deutscher Kunstverlag GmbH : München/Berlin, S. 557-576.

Théodore (Teodor/Téodor) **Wyzewa** (de Wyzewa/Wyżewski) (1892). *L'Exposition des Arts de la Femme au Palais de L'Industrie*, in: *Gazette des Beaux Arts*, 3. pér. t. VIII, 1892, S. 367-380.

Arpad **Weixlgärtner** (1932). *Führer durch die Dr. Albert Figdor-Stiftung*, Verlag der Kunsthistorischen Sammlungen : Wien.

2.4

Primär

Korrespondenz Gertrud und Betty Kurth, enthalten in: *Gertrud Kurth Collection*; AR 10905; Leo Baeck Institute; Series II, Personal Correspondence: *Betty Kurth to her daughter Gertrud Kurth, 1941-1948* (folder 9, 292 Blatt)/*Gertrud Kurth to her mother (Betty Kurth), 1939-1945* (folder 10, 173 Blatt)/*Gertrud Kurth to her mother, 1946-1948* (folder 11, 142 Blatt).

Sekundär

Hannah **Arendt** (1943). "We Refugees", in: Marc Robinson (Hrsg.). *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*, Faber & Faber : Boston/London, 1994, S. 110-119.

Johannes **Feichtinger** (2001). *Wissenschaft zwischen den Kulturen. Österreichische Hochschullehrer in der Emigration 1933-1945* [Campus Forschung Bd. 816], Campus Verlag : Frankfurt am Main.

Digitale Ressourcen (abgerufen am 04.02.2024):

Gertrud Kurth Collection, digitalisiertes Nachlassarchiv des LBI, verfügbar in:

<https://archive.org/details/gertrudkurth>

ANNO (AustriaN Newspaper Online), digitales Zeitungsarchiv der ÖNB:

<https://anno.onb.ac.at/>

Ariadne, frauen- und genderspezifisches Wissensportal der ÖNB:

<https://www.onb.ac.at/mehr/ariadne-frauen-und-genderspezifisches-wissensportal>

Dictionary of Art Historians:

<https://arthistorians.info/>

Dank

Ich möchte mich sehr herzlich bei Denjenigen bedanken, die mich in meiner Forschung begleitet haben und an der Fertigung dieser Annäherung an Betty Kurths Biographie direkt und indirekt beteiligt sind, durch ihr Interesse und die kollegiale Unterstützung und Förderung, durch Hinweise auf und die Freigabe von Quellen, das Ausheben und Bereitstellen von Informationen, offene Ohren und Gespräche, mitgedachte Gedanken, für das Aushalten und Flankieren meiner Reise, die die letzten Jahre eingenommen hat.

Elana Shapira, Ernst Strouhal, Nanna Heidenreich und Elisabeth Grabenweger an der Angewandten, Eckart Marchand, Claudia Wedepohl und Paul Taylor im Warburg Archive in London, Fiona Cairns und Rebecca Quinton vom Glasgow Museums Ressource Center, die Mitarbeiter*innen des VÖKK und der Archive der Universität Wien, der TU, der ÖNB, des MAK, der Stadt Wien, Alexandra Caruso, Friedemann Derschmid, Andrea Dusl, Gunda Trepp, Markus Stumpf, Zoe Doye, meine Kommiliton*innen, Julius, Laura, Raphi, Lilith, Nellis, Paula, Benni, Aurelia, Johnny, Uli, Benedikt, Hannah, Kissi, Julian, Jan und Bettina, Veronika, Gregor, Nico, Marie, Max Heinrich, meiner Familie u.v.m.

Anton Kris danke ich dafür, dass ich zu seiner Familie forschen darf.

Und meiner Mama für ihre Unterstützung und Ermutigungen, die mir den Abschluss dieses Studiums ermöglicht haben.

Eigenständigkeitserklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich vorliegende Abschlussarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel genutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass vorliegende Abschlussarbeit weder im In- noch Ausland (einer*inem Beurteiler*in zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde und dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, 16.02.2024