



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

## Bildende Kunst bei Maria Grengg

Untersuchung des Romans *Die Flucht zum grünen Herrgott* im Kontext der völkischen Familien- und Kunstzeitschrift *Der getreue Eckart*.

Verfasserin

Elisabeth Spitzer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Wynfrid Kriegleder

*Alle diese Maler waren doch nichts als durch und durch verlogene Staatskünstler, die der Gefallsucht ihrer Auftraggeber entsprochen haben, da macht nicht einmal Rembrandt eine Ausnahme, sagt Reger. Sehen sie sich den Velázquez an, nichts als Staatskunst, den Lotto, den Giotto, doch immer nur Staatskunst, wie dieser schreckliche Ur- und Vor-Nazi Dürer, der die Natur an die Leinwand gestellt und getötet hat, dieser schauerliche Dürer, wie Reger sehr oft sagt, weil er Dürer tatsächlich zutiefst haßt, diesen Nürnberger Ziselierkünstler.*

*[...]*

*So wie der sogenannte freie Mensch eine Utopie ist, ist der sogenannte freie Künstler immer eine Utopie gewesen, ein Wahnsinn, so Reger oft.*

*(Thomas Bernhard, Alte Meister)*

## Inhaltsverzeichnis

<b>1 Vorbemerkungen</b>	<b>5</b>
1.1 Ausgangslage und Problemstellung	5
1.2 Zielsetzung und Vorgehensweise	7
1.3 Die „völkische“ Ideologie: Begriffsbestimmung	9
<b>Teil I: Vorbemerkungen zu Maria Grengg und zum Textkorpus</b>	<b>11</b>
<b>1 Zum literarischen Leben der Zwischenkriegszeit in Österreich</b>	<b>11</b>
<b>2 Die <i>Malerdichterin</i> Maria Grengg</b>	<b>15</b>
2.1 Anmerkungen zur literarischen Karriere der Autorin	15
2.1.1 Die Einstellung der Autorin zum Dritten Reich	17
2.2 <i>Die Flucht zum grünen Herrgott</i> im Kontext völkisch-nationalsozialistischer Literaturkritik	19
2.2.1 Plot und ideologische Charakteristika	19
2.2.2 Rezensionen	22
2.3 Anmerkungen zu den Romanen <i>Das Feuermandl</i> und <i>Die Kindlmutter</i>	23
2.4 Kunstauffassung und Werdegang der Malerin Maria Grengg	26
Exkurs: Der deutsche Schulverein Wien	29
2.5 Stand der Forschung	31
2.5.1 Zur Wechselwirkung zwischen Wort und Bild im literarischen Werk der Autorin	34
<b>Teil II: Die Familien- und Kunstzeitschrift <i>Der getreue Eckart</i></b>	<b>37</b>
<b>1 Vorbemerkungen und Forschungsstand</b>	<b>39</b>
<b>2 Der Adolf Luser Verlag</b>	<b>39</b>
<b>3 Zur historischen Entwicklung der Zeitschrift</b>	<b>41</b>
<b>4 Die Art und Thematik der publizierten Beiträge</b>	<b>43</b>
4.1 Kunstbeiträge und Kunstdruckbeilagen	45
4.2 Die vermittelte Kunstauffassung und Strategien der Propaganda	48
4.3 Kunsttheoretische Betrachtungen Maria Grenggs	65
4.4 Anmerkungen zu den Illustrationen Maria Grenggs	57
<b>Teil III: Bildende Kunst in der <i>Flucht zum grünen Herrgott</i></b>	<b>59</b>
<b>1 Vorbemerkungen</b>	<b>59</b>
1.1 Illustrationen als <i>Paratexte</i>	60
<b>2 Illustrationen in der <i>Flucht zum grünen Herrgott</i></b>	<b>64</b>
<b>3 Elemente der bildenden Kunst auf der Ebene der sprachlichen Realisierung des Erzählten</b>	<b>69</b>
3.1 Naturbilder	71
<b>4 Elemente der bildenden Kunst auf der Ebene der Geschichte</b>	<b>75</b>
4.1 Kunstnahe Figuren	75
4.1.1 Die „vorbildliche“ Künstlerin Maria	76
4.1.1.1 Künstlerische Parallelen zwischen Figur und Autorin	76
4.1.1.2 Die Figur als Sprachrohr der Autorin unter erzähltheoretischem Aspekt	77
4.1.1.3 Künstlerische Wesensmerkmale der Figur	78
4.1.2 Der Maler Christian Groth	81
4.1.3 Der Kunstkritiker	82
4.1.4 Der Priester und der Hannes-Vater	84
4.2 Kunst als Mittel zur Verarbeitung von Sinneseindrücken	85
4.2.1 Die Funktion der Natur als Inspirationsquelle	86
4.2.2 Die Funktion der Kunst als Heilmittel	87
4.2.3 Marias Zeichnungen: Motive und Gedanken der Figur	90
4.2.3.1 Blumen- und Tierbilder	92
Exkurs: Albrecht Dürer in der vom <i>Getreuen Eckart</i> ausgehenden Kunstkritik	93
4.2.3.2 Landstreicher	96
4.2.3.3 Marias „innige Gebetbilder“	99
4.2.3.3.1 Marias Reflexionen über ihre „frommen“ Bilderbücher	99
4.2.3.3.2 Grenggs Madonnen-Darstellungen	104

4.2.3.3.2.1 Die „bäuerliche“ Maidlein-Maria	108
4.2.3.3.2.2 Die „deutsche“ Gottesmutter	109
4.2.3.3.3 Die „volkstümliche“ Krippe	110
4.2.3.3.4 Der „naturhafte“ Christ auf dem Schandholz	111
4.2.3.3.5 Der „blonde“ Christ	112
Exkurs: Der Sonntag als Tag des kreativen Schaffens	113
4.3 Kunstvolle Requisiten	114
4.3.1 Kunst im bäuerlichen Umfeld	114
4.3.1.1 Religiöse Requisiten	115
4.3.1.1.1 Perchtenmasken	115
4.3.1.1.2 Der Hafner-Christus	118
4.3.1.2 Antike Kunstwerke	119
4.3.1.2.1 Der marmorne Eros	119
4.3.1.2.2 Der Römerstein	122
4.3.1.3 Bauwerke	127
4.3.2 Das Interieur des ehemaligen Wirtshauses	129
4.3.2.1 Erbstücke	130
4.3.2.2 Sammlerstücke	135
<b>5 Zusammenfassung und Resümee</b>	141
<b>6 Literaturverzeichnis</b>	146
<b>7 Anhang</b>	156
7.1 Abbildungen	156
7.2 Abstract	164
7.3 Lebenslauf	165

# 1 Vorbemerkungen

## 1.1 Ausgangslage und Problemstellung

In einer Zeit, in welcher Rechtsextremismus und Fremdenfeindlichkeit durchaus wieder zu einer konsequent geschürten populistischen Argumentation herangezogen werden, macht es sich die vorliegende Arbeit zur Aufgabe, jene Periode der österreichischen Literaturgeschichte in Erinnerung zu rufen, in welcher völkisch-nationale Literatur mit Hilfe des staatlichen Machtapparates zur einzigen deutschen Dichtung erhoben wurde. Durch eine Wissensklärung über die Vorgänge in der österreichischen Kulturpropaganda zur Zeit des Austrofaschismus und zum Teil auch nach 1938 soll ein Beitrag zur Stärkung einer grundsätzlich aktiven Abwehrhaltung gegen derartige Entwicklungen geleistet werden.

In den Büchern dieser österreichischen Dichterin gesamtdeutscher Blickrichtung lebt eine herrliche Freude an Volk und Volkstum, schwingt die Liebe zu jedem Geschöpf, atmet die Mütterlichkeit einer feinen schauenden Künstlerin.<sup>1</sup>

– So lautete der Text eines Inserats, welche der Adolf Luser Verlag 1937 in *Buch und Volk* zur Bewerbung der Romane *Die Flucht zum grünen Herrgott*, *Das Feuermandl*, *Die Liebesinsel* sowie des Novellenbandes *Starke Herzen* der Autorin Maria Grengg geschaltet hatte.

Grengg gehörte zu jenen Autoren, welche zur Zeit des Austrofaschismus stark gefördert wurden. Die Anerkennung, welche ihr zuteil wurde, zeigt nicht allein der Umstand, dass sie 1936 den österreichischen Staatspreis für Literatur erhielt. Ihr literarisches Schaffen wurde sowohl von Seiten des völkischen Lagers als auch von der nationalsozialistischen Literaturkritik überaus positiv rezensiert. Darüber hinaus konnte Grengg – im Gegensatz zu vielen anderen österreichischen Autoren mit ähnlichem Hintergrund – ihre Karriere nach 1945 fortsetzen.

Die Autorin gehörte darüber hinaus zum Mitarbeiterstab der Familien- und Kunstzeitschrift *Der getreue Eckart*<sup>2</sup>, welche zwischen 1923 und 1943 völkisches Gedankengut verbreitet hatte. Die Zeitschrift weist eine lange Traditionslinie auf. Sein Vorgänger hatte sich bereits seit 1903 mit „deutscher Schutzarbeit“ befasst und noch heute informiert seine Nachfolgepublikation *Der Eckart* „über tages- und

---

<sup>1</sup> Buch und Volk (1937) H. 1, S. 19.

<sup>2</sup> Im Fußnotentext in weiterer Folge mit GE abgekürzt.

gesellschaftspolitische Themen aus Sicht der Volkstumspolitik, weiters über die deutschen Volksgruppen im europäischen Ausland, über Mitwelt und Umwelt, sowie über die Arbeit der Österreichischen Landsmannschaft.“<sup>3</sup>

Bevor Maria Grengg als Redakteurin sowie Illustratorin beim *Getreuen Eckart* und später als Schriftstellerin Fuß fassen konnte, hatte sie eine Ausbildung zur bildenden Künstlerin absolviert. Zeit ihres Lebens war sie neben ihrer literarischen Karriere auch als Illustratorin und Malerin tätig geblieben. Auf diesen Umstand ist es zurückzuführen, dass sie in ihren literarischen Werken die bildende Kunst häufig zur Sprache brachte.

Die vorliegende Arbeit macht es sich zur Aufgabe, das Motiv der bildenden Kunst im Erstlingsroman der Autorin ideologiekritisch zu untersuchen. Im Rahmen der Untersuchung werden zur bildenden Kunst neben Malerei und Graphik auch die Baukunst sowie Bildhauerei gerechnet. Da Grenggs Mitarbeit beim *Getreuen Eckart* Einfluss auf ihre Kunstanschauung geübt haben dürfte, wird die Untersuchung vor dem Hintergrund der Zeitschrift erfolgen. Als Motivation für die Zielsetzung versteht sich folgendes dem *Getreuen Eckart* entnommenes Zitat: „Die Kunst war ja immer der deutlichste Zeiger, wie sich Lebensform und Lebensanschauung in den verschiedenen Zeiten gewandelt haben.“<sup>4</sup>

Den propagandistischen Wert von Bildern beschreibt Hermann Hinkel wie folgt:

Bilder jeglicher Art, seien es Fotografien, Filmbilder, Gemälde oder Zeichnungen sind ein Teil der anschaulichen Seite der Geschichte. [...] Bilder dienen einem Zweck und haben als Instrument und Medium eine Funktion. Wer über dieses Medium verfügt, benutzt es für seine Interessen. Das kann in offener und programmatischer Form, aber auch implizit und unterschwellig geschehen.<sup>5</sup>

Sowohl das oben angeführte *Eckart*- als auch das Hinkel-Zitat machen deutlich, dass die Beschäftigung mit bildender Kunst zum Verständnis gesellschaftlicher Entwicklungen und den politischen Verhältnissen, in denen sie entsteht und rezipiert wird, beitragen kann. Über die Relation von Kunst und Propaganda zur Zeit des Nationalsozialismus merkt Hinkel ferner an:

Für die Zeit von 1933 bis 1945 kann man davon ausgehen, dass es kaum ein gedrucktes Wort, schon gar keine Zeitung oder Zeitschrift, kein öffentlich verbreitetes Foto, keinen Film gegeben hat, die nicht vor der Veröffentlichung von den verschiedenen Organisationen des Propagandaministeriums zensiert oder “bearbeitet” worden wäre, kein

---

<sup>3</sup> <http://www.oelm.at/eckart.html> aufgerufen 18.12.2009 um 16:00

<sup>4</sup> Kardegg, Bruno: Frauenbildnisse einst und jetzt. – In: GE, 5.Jg. 1927/28, S. 375-382, S. 375.

<sup>5</sup> Hinkel, Hermann: Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus. Bildbeispiele – Analysen – Didaktische Vorschläge. Gießen: Anabas 1975, S. 5.

als exemplarisch hingestelltes Kunstwerk, das nicht mit der Intention derer, die es bestellt oder benutzt haben, übereingestimmt oder wenigstens korrespondiert hätte.<sup>6</sup>

Nach 1938 unterlag auch die Kulturpolitik Österreichs dem von Deutschland ausgehenden nationalsozialistischen Diktat. Allerdings kam es sowohl auf dem Gebiet der Literatur als auch auf jenem der bildenden Künste bereits Jahre zuvor zu einer schrittweisen Vorbereitung auf die mit dem „Anschluss“ verbundene „Kulturrevolution“. Wie diese Vorbereitung von statten ging, soll in der vorliegenden Arbeit am Beispiel Maria Grengg und der Familien- und Kunstzeitschrift der *Getreue Eckart* gezeigt werden. Die vorliegende Arbeit versteht sich somit als Auseinandersetzung mit der Vorgeschichte des Hitlerfaschismus in Österreich. Namentlich soll ein Beitrag zur Erforschung ästhetischer Tendenzen innerhalb der völkisch-nationalsozialistischen Kunst- und Kulturszene während der österreichischen Zwischenkriegszeit geleistet werden.

## 1.2 Zielsetzung und Vorgehensweise

Als Motivation für das Verfassen dieser Arbeit ist primär ein allgemeines Interesse an der völkisch-nationalsozialistischen Tradition im deutschsprachigen Raum zu nennen. Im Speziellen versteht sich diese Diplomarbeit als Beitrag zur Erforschung ästhetischer Tendenzen innerhalb der Kultur- bzw. Literaturlandschaft der österreichischen Zwischenkriegszeit. Wie auch die Literatur unterlag die bildende Kunst dieser Zeit völkisch-nationalsozialistischen Wertungskriterien und wurde für propagandistische Zwecke genutzt. Dieser Arbeit liegt demnach die Überlegung zu Grunde, dass eine Beschäftigung mit Kunst und Literatur zum Verständnis gesellschaftlicher Entwicklungen und den politischen Verhältnissen, in denen sie entsteht und rezipiert wird, beitragen kann.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, die dem Motiv der bildenden Kunst im Roman *Die Flucht zum grünen Herrgott* zu Grunde liegende Weltanschauung im Kontext der Familien- und Kunstzeitschrift *Der getreue Eckart* zu erfassen. Um dieses Ziel zu erreichen, gliedert sich die vorliegende Arbeit in drei Teile.

Im ersten Teil soll einleitend auf die literarische Situation der Zwischenkriegszeit in Österreich eingegangen werden, wobei die völkisch-nationale Literatur im Mittelpunkt stehen wird. Da eine Kenntnis der Autorin und ihrer Werke nicht bei jedem vorausgesetzt werden kann, soll in einem Überblick ihre literarische Karriere thematisiert werden. Plot

---

<sup>6</sup> Hinkel, Funktion des Bildes, S.5.

und ideologische Charakteristika der *Flucht zum grünen Herrgott* werden wiedergegeben. Auch auf die völkisch-nationalsozialistische Rezeption des Werkes wird eingegangen. Um eine Basis für die Literaturanalyse zu schaffen, sollen ferner die Romane *Das Feuermannl* und *Die Kindlmutter* vorgestellt werden. Neben der *Flucht zum grünen Herrgott* gehören diese zu den bekanntesten Publikationen der Autorin.

Der Rolle der bildenden Kunst im Leben der Autorin soll ein eigenes Kapitel gewidmet werden. Kunstauffassung und Werdegang der Malerin Maria Grengg sollen an Hand zweier Grengg-Biografien skizziert werden. Anschließend wird auf den Forschungsstand zum Werk Grenggs eingegangen. Da von Seiten der Forschung immer wieder eine Wechselwirkung zwischen Wort und Bild im literarischen Werk der Autorin thematisiert wird, soll diese ebenfalls thematisiert werden.

Der zweite Teil befasst sich mit der Familien- und Kunstzeitschrift *Der getreue Eckart*. Zu Beginn wird der Adolf Luser Verlag vorgestellt, da dieser nicht nur den *Getreuen Eckart* sondern auch *Die Flucht zum grünen Herrgott* zu seinen Publikationen zählte. Anschließend wird auf die historische Entwicklung der Zeitschrift eingegangen und die Art und Thematik der publizierten Beiträge beschrieben. Den Kunstdruckbeilagen und Kunstbeiträgen wird besonderes Augenmerk zuteil. Diese werden auf die für den *Getreuen Eckart* typische Kunstauffassung hin untersucht. Aufgrund der Unzugänglichkeit der *Eckart*-Jahrgänge, die nur in wenigen Bibliotheken verfügbar sind, wird es hierbei notwendig sein, bestimmte Textstellen, welche ihrer Aussage nach typisch für den Gesamttext sind, ausführlich zu zitieren. Die in der Zeitschrift veröffentlichten Kunstbetrachtungen Maria Grenggs sollen eigens untersucht werden. Dabei soll der Kunstauffassung Grenggs Kontur verliehen werden, wobei auch die im *Getreuen Eckart* publizierten Illustrationen aus ihrer Hand thematisiert werden müssen.

Der dritte Teil versteht sich als eine textnahe Analyse des Werkes *Die Flucht zum grünen Herrgott* unter der Berücksichtigung der Romane *Feuermannl* und *Kindlmutter*. Die Untersuchung ist ein Versuch, das Gedankengut, welches hinter der Inszenierung des Motivs der bildenden Kunst steht, aufzuzeigen. Dabei werden sowohl die Handlungen, Reden sowie Gedanken der Figuren von Wichtigkeit sein als auch der Kommentar des Erzählers. Da Maria Grengg den Roman selbst illustriert hat, wird in einem eigenen Punkt auf die darin abgedruckten Abbildungen eingegangen. Die Illustrationen werden dabei als „Paratexte“ im Sinne Genettes verstanden. Auch diese sollen auf ihren ideologischen Gehalt hin untersucht werden. Den Elementen der bildenden Kunst auf der

Ebene der sprachlichen Realisierung des Erzählten soll, zwar kurz, aber dennoch nachgegangen werden. Im Zentrum der Untersuchung stehen allerdings die kunstnahen Personen sowie kunstvollen Requisiten, wie sie auf der Ebene der Geschichte vorkommen. Um die Arbeit übersichtlich zu gestalten, wird die Analyse in Kategorien unterteilt, welche dem Inhaltsverzeichnis zu entnehmen sind. Die einzelnen Ergebnisse sollen jeweils mit dem Kunstbegriff Maria Grenggs als auch jenem im *Getreuen Eckart* verglichen werden.

### **1.3 Die „völkische“ Ideologie: Begriffsbestimmung**

Seit ca. 1870 formierten sich in Österreich-Ungarn sowie im Deutschen Reich Gruppierungen und Ideologen, welche später als „völkisch“ bzw. „deutschvölkisch“ bezeichnet wurden. Die völkische Bewegung umfasste Vereine, Parteien und Publikationen, welche ab dieser Zeit in der Öffentlichkeit an Aufmerksamkeit gewannen.

Über die Bedeutung des Begriffes „völkisch“ gibt der Brockhaus an, dass er mit „das Volk betreffend, dem Volk gemäß, zum Volk gehörig“<sup>7</sup> sinnverwandt ist. Seit 1880 kam „völkisch“ als Eindeutschung für „national“ in österreichischen und um die Jahrhundertwende in reichsdeutschen Umlauf.<sup>8</sup> Er diene „speziell zur Kennzeichnung eines das eigene Volk heraushebenden, meist antisemitischen Nationalismus, was den Begriff nach der Zeit der Nationalsozialismus diskreditierte.“<sup>9</sup> Allerdings hatte die Bezeichnung schon viel früher einen pejorativen Nebensinn erhalten. Die völkische Ideologie äußerte sich in einer starken Überschätzung der deutschen Kulturleistungen, und deren Lehren betonten bei der Bestimmung nationaler Identität die scheinbar natürlichen, angestammten Momente ethnischer, sprachlicher, religiös-kultureller Art stärker als die unmittelbar sozialen und historischen. Anfang der 1880er Jahre begannen antisemitische sowie rassistische Tendenzen mit der völkischen Anschauungsweise zu verschmelzen. Diese Entwicklung mündete nach 1900 in einer präfaschistischen „Weltanschauung.“ Denn der völkische Ideologiekomplex hat wesentlich mehr und stärkere Einflüsse auf die nationalsozialistische Ideologie ausgeübt, als alle anderen Philosophien des 19. Jahrhunderts.<sup>10</sup> „Ohne Zweifel haben die deutschösterreichischen

---

<sup>7</sup> Vgl. Brockhaus, Enzyklopädie in 30 Bänden. Leipzig: F.A. Brockhaus GmbH 2006, Bd. 29, S. 197.

<sup>8</sup> Hartung, Günter: Völkische Ideologie. – In: Uwe Puschner (Hg.): Handbuch zur »Völkischen Bewegung« 1871–1918. – München u.a: Saur 1996, S. 22-41, S. 23.

<sup>9</sup> Vgl. Brockhaus: Bd. 29, S. 197.

<sup>10</sup> Vgl. Hartung, Völkische Ideologie, S. 22-28.

Völkischen ein Reservoir politischer Ideologie angelegt, aus dem der Hitlerfaschismus schöpfen konnte und tatsächlich geschöpft hat.“<sup>11</sup>

Auch die Literaturproduktion sowie die bildende Kunst unterlagen völkischen Wertungskriterien. Bereits vor dem ersten Weltkrieg haben konservativ gesinnte völkische Ideologen (Julius Langbehn, Ferdinand Avenarius, Ernst Wachler, Ferdinand Lienhard, Adolf Bartels u.a), gegen die Moderne angekämpft und den Ruf nach einer „volkhafte“, „deutsche“ Heimatkunst laut werden lassen. Kunstverbände, wie der „Dürerbund“ oder der „Aldeutsche Verband“, wurden gegründet und setzten sich für die Pflege einer volkhafte Kunst ein.

Trotz dieser Bestrebungen erfuhr die moderne Kunst im Nachkriegsliberalismus Deutschlands zunehmende Förderung aus öffentlicher Hand. Die Auseinandersetzungen über deren Bewertung und Anerkennung verschärften sich nach 1918 und schufen die Voraussetzungen für eine politische Frontenbildung.

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 31.

# Teil I: Vorbemerkungen zu Maria Grengg und zum Textkorpus

## 1 Zum literarischen Leben der Zwischenkriegszeit in Österreich

Da nach Klaus Amann „die Beantwortung der Frage nach dem Literatursystem einer Zeit [...] die Frage nach der Stellung und Funktion des einzelnen literarischen Werkes innerhalb eines bestimmten Kontexts überhaupt erst möglich [macht]“<sup>12</sup>, soll zunächst ein Einblick in die literarische Situation der Zwischenkriegszeit in Österreich gegeben werden.

Auch wenn seit den 1960er-Jahren Autoren wie Karl Kraus, Robert Musil, Elias Canetti, Herman Broch, Arthur Schnitzler, Joseph Roth, Franz Werfel oder Stefan Zweig als Repräsentanten der österreichischen Zwischenkriegsliteratur gelten, so war für große Teile der zeitgenössischen Öffentlichkeit gerade diese Literatur „alles andere als der akzeptierte und erwünschte Ausdruck österreichischer Geistigkeit.“ Mit anderen Worten: Die Bedeutung der nach 1945 kanonisierten Literatur „lag in den meisten Fällen umgekehrt proportional zu ihrer Bekanntheit und Wertschätzung bei den zeitgenössischen Lesern.“<sup>13</sup>

Die Jahre nach 1918 in Europa waren eine Zeit der Armut und Unsicherheit. Durch die 1929 einsetzende Weltwirtschaftskrise wurden diese Probleme nur verschärft. Nach dem ersten Weltkrieg fanden die von den besiegten Völkern erlittenen Demütigungen ihre Kompensation in einem übertriebenen Nationalstolz. Dieses allgemeine Ansteigen des Nationalismus erschwerte die Lösung außerpolitischer Fragen. Darüber hinaus störte es die innere Entwicklung besonders derjenigen Staaten, deren demokratische Regierung den Angriffen totalitärer Parteien ausgesetzt waren. Im Wettstreit mit der zunehmenden Wirkung des Nationalsozialismus konnten sich die ihm entgegengebrachten Tendenzen kaum durchsetzen, und die internationale Friedensbewegung blieb, wie in der Vorkriegszeit, auf wenige Idealisten beschränkt.

Auch in Österreich ist nach 1918 ein Populärwerden der deutschnationalen bzw. völkischen Gesinnung zu verzeichnen. Es muss dazugesagt werden, dass die nationalen Probleme und die Nationalitätenpolitik im alten Österreich die politischen Entwicklungen in der Ersten Republik entscheidend beeinflusst haben. Zu Beginn des Ersten Weltkriegs

---

<sup>12</sup> Amann, Klaus: Der Anschluß österreichischer Schriftsteller an das Dritte Reich. Institutionelle und bewußtseinsgeschichtliche Aspekte. – Frankfurt am Main: Athanäum 1988, S. 21.

<sup>13</sup> Ebd., S. 17.

war das Bekenntnis zu Österreich noch mit dem Bekenntnis zum Haus Habsburg nahezu identisch gewesen. Nach dem Zusammenbruch des habsburgischen Reiches erwies es sich als unmöglich, ein „die Voraussetzung jeder dauerhaften staatlichen Gemeinschaft bildende[s]“<sup>14</sup> österreichisches National- und Staatsbewusstsein hervorzubringen. Dieses „politische Vakuum“ könne laut Ernst Hoor als eines der Hauptprobleme in der Geschichte der Ersten Republik angesehen werden.<sup>15</sup> Auf diesen Umstand sei es auch letztendlich zurückzuführen, dass die deutschsprachige Bevölkerung Österreichs „zum nicht gerade unwilligen Opfer der nach 1918 unablässig auf sie einwirkenden deutschnationalen und großdeutschen Propaganda wurde“<sup>16</sup>. Neben dem Fehlen eines Nationalbewusstseins bildete auch in Österreich die sich verschlechternde wirtschaftliche Lage den Hintergrund für die politischen Entwicklungen der Zwischenkriegszeit.

Die völkische Literatur hatte jedenfalls bereits vor dem Ersten Weltkrieg das bürgerliche Regal erobert und ihren Beitrag zur Verbreitung nationaler Ideologien geleistet. Allerdings erhielten die völkisch-konservativen Literaturtendenzen erst unter der Wirkung der nationalsozialistischen Bewegung ihre uneingeschränkte Gültigkeit.

In den 1920er und -30er Jahren verursachten die historischen, politischen und ideologischen Entwicklungen eine Radikalisierung und Politisierung des Literaturbetriebs in Österreich. Dieser Umstand führte dazu, dass nach 1933/34 von einem neuen Abschnitt innerhalb der Literatur der Ersten Republik gesprochen werden kann.

Auch wenn das Jahr 1933 weder thematisch noch formal eine literarhistorische Epochenschwelle bildet, so stellt es dennoch einen gravierenden Einschnitt dar. Die „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten in Deutschland verursachte einen radikalen Funktionswandel auf der ideologisch-politischen Ebene. Die politische „Gleichschaltung“ des gesamten Produktions- und Distributionsapparates bewirkte, dass jene Literaturströmung, welche bis dahin nur eine von vielen war, als einzige legitime Literatur institutionalisiert werden konnte.

„Wien hatte bis vor kurzem auch keinen großen belletristischen Verlag, der zum Mittelpunkt heimischer Dichterkräfte geworden wäre.“<sup>17</sup> lamentierte noch 1935 Adalbert Schmidt in seiner *Literaturgeschichte der Gegenwart*. – Wer „daheim“ zu dichterischer Ehre gelangen wollte, müsste bereits im Deutschen Reich literarischen Erfolg verzeichnet

---

<sup>14</sup> Hoor, Ernst: Österreich 1918–1938. Staat ohne Nation Republik ohne Republikaner. – Wien u. München: Österreichischer Bundesverl. 1966, S. 9.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Ebd., S. 18.

<sup>17</sup> Schmidt, Adalbert: Deutsche Dichtung in Österreich. Eine Literaturgeschichte der Gegenwart. – Wien–Leipzig: Luser 1935, S. 13 f.

haben, klagte er weiter.<sup>18</sup> Tatsächlich ist der Umstand, dass das Jahr 1933 auch für die österreichische Literatur den Beginn einer neuen Ära darstellt, primär durch die traditionelle Abhängigkeit österreichischer Schriftsteller und Verleger vom deutschen Markt begründet.<sup>19</sup>

Nach dem Verbot der nationalsozialistischen Partei im Juni 1933 kam es in Österreich auf kulturpolitischem Gebiet zu einer systematischen Vorbereitung auf den „Anschluss“. Diese Entwicklung führte, bedingt durch die Gründung illegaler Verbände auf organisatorischem Gebiet sowie durch Neuformulierung der österreichischen Literaturtradition auf ideologischer Ebene, zu einer gänzlichen „Gleichschaltung“ der Literatur. Die Literaturpolitik dieser als „Austrofaschismus“ bezeichneten Epoche fing an, eine bestimmte Richtung zu begünstigen, welche als praktisch-literarische Verwirklichung eines politischen Programms betrachtet werden kann. Thematisch und typographisch lässt sich die von den Nationalsozialisten lancierte österreichische Literatur in drei Gruppen zusammenfassen: Heimat- bzw. Blut- und Boden-Literatur, österreichische Kriegsliteratur und historischer Roman.<sup>20</sup> Diese Formen der Literatur wurden mit Hilfe des staatlichen Machtapparates vom Dritten Reich, zum Teil aber auch schon vom Austrofaschismus, „zur einzigen deutschen Dichtung erklärt – bei gleichzeitiger Unterdrückung anderer Richtungen“.<sup>21</sup>

Amann merkt darüber hinaus an, dass der Kreis der österreichischen Literaturprotegés nicht wesentlich mehr als 50 Autoren umfasst haben dürfte. Diese tauchen in verschiedenen Zusammenhängen – sei es als Literaturpreisträger, als Mitarbeiter an repräsentativen Anthologien, bei Dichtertreffen sowie Empfehlungslisten – immer wieder auf.<sup>22</sup> Zu den wichtigsten Vertretern geförderter Autoren zählten Richard Billinger, Bruno Brehm, Franz Karl Ginzkey, Paula Grogger, Enrica Handel-Manzetti, Robert Hohlbaum, Mirko Jelusich, Ernst Kratzmann, Erich August Meyer, Max Mell, Franz Nabl, Joseph Georg Oberkofler, Hermann Heinz Ortner, Josef Friedrich Perkonig, Ernst Scheibelreiter, Karl Hans Strobl, Franz Tumlner, Karl Heinrich Waggerl, Josef Weinheber, Josef Wenter und viele andere.

---

<sup>18</sup> Vgl. Schmidt, *Deutsche Dichtung in Österreich*, S. 14.

<sup>19</sup> Vgl. Amann, *Anschluß*, S. 67.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., S. 67-77.

<sup>21</sup> Ebd., S. 23.

<sup>22</sup> Amann, Klaus: *Literaturbetrieb in der ‚Ostmark‘ (1938-1945). Vermessungen eines unerforschten Gebietes.* – In: Klaus Amann (Hg.): *Die Dichter und die Politik. Essays zur österreichischen Literatur nach 1918.* – Wien: Edition Falter/Deuticke 1992, S. 113-128, S. 123.

Besonders die Heimat- bzw. Blut- und Boden-Literatur erlebte in Österreich seit den 1920er-Jahren eine Hochkonjunktur. Der Blick auf die Vorgeschichte der völkischen Literatur zeigt, dass dieses Genre eine lange Traditionslinie aufweist. Bereits um die Jahrhundertwende war die Heimatkunstbewegung, welche auf den Romanen des poetischen Realismus und der Dorfgeschichte des 19. Jahrhunderts fußte, von Bedeutung gewesen. Wie auch die Literatur des Austrofaschismus und jene des Dritten Reiches trat die Heimatkunst mit programmatischem Anspruch auf. Ihre Kontur erhielt sie durch das Radikalwerden des Konservatismus nach 1890 und „ihre ausgesprochene Absicht“ war es, „die gesamte Kultur auf eine landschaftsbedingte und stammesorientierte Grundlage zu stellen.“<sup>23</sup> Proklamiert wurden vor allem Stadtfeindlichkeit, Opposition gegen Naturwissenschaft und Technik, Intellektfeindlichkeit und Antisemitismus, Persönlichkeitskult sowie der Volkstums- und Heimatgedanke. Auch im 20. Jahrhundert war die Sehnsucht nach einer „Aufwertung der Provinz“ für das gesamte konservative Spektrum in Deutschland und Österreich unverkennbar. Bedingt durch eine allgemein völkisch-patriotische Haltung erfasste die Heimatkunstbewegung im Ersten Weltkrieg auch jene Kreise, die ihr bisher fern gestanden waren, und artikulierte sich nach 1918 schärfer. Aus gutem Grund kann sie deswegen als Vorbereitung für die Blut- und Boden-Literatur angesehen werden.

Unter der völkisch-nationalsozialistischen Weltanschauung wird [...] im Zeitalter der Weltkriege, der Materialschlachten und der Vorherrschaft der Technik der Heimat- und Bauernroman zu einem fragwürdigen Instrument allein der ideologischen Propaganda. Er wird im strengsten Wortsinn reaktionär, da er den Versuch darstellt, sich an den technisch-gesellschaftlichen und weltpolitischen Problemen vorbeizuschwindeln.<sup>24</sup>

Amann, welcher die Heimatliteratur als „literarische Tarnform“ bezeichnet, führt die große Beliebtheit, welcher sich diese zur Zeit des Austrofaschismus erfreute, darauf zurück, dass sie die Propagierung völkischer Ideale auch ohne den gefährlichen tagespolitischen Bezug erlaubte. Auffällig sei darüber hinaus, dass jene Heimatkunst-Autoren, welche von Seiten des Austrofaschismus lanciert wurden, sich mit den Empfehlungslisten in den Blut- und Bodenskapiteln nationalsozialistischer Literaturgeschichten und Überblicksdarstellungen ziemlich genau decken. Neben

---

<sup>23</sup> Roszbacher, Karlheinz: Heimatkunstbewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. – Stuttgart: Ernst Klett 1975, S. 13.

<sup>24</sup> Geissler, Rolf: Dekadenz und Heroismus. Zeitroman und völkisch-nationalsozialistische Literaturkritik. – Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1964, S. 12.

Perkonig, Ortner, Waggerl, Grogger, Scheibelreiter und E.A. Mayer erwähnt Amann in diesem Zusammenhang auch die in Stein an der Donau geborene Autorin Maria Grengg<sup>25</sup> (26.2.1888<sup>26</sup> – 8.10.1963), auf deren literarische Karriere jetzt eingegangen werden soll.

## **2 Die *Malerdichterin* Maria Grengg**

Da es den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde, das gesamte Schaffen der Autorin retrospektiv zu betrachten, stellen die folgenden Informationen keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Im Zentrum der Ausführungen stehen jene Romane Grenggs, welche für die Textanalyse von Bedeutung sein werden. Darüber hinaus soll Grenggs Verankerung im völkischen Lager sowie ihre Beziehung zum Nationalsozialismus sichtbar gemacht werden.

### **2.1 Anmerkungen zur literarischen Karriere der Autorin**

Obwohl Maria Grengg im Grunde genommen dem öffentlichen Literaturbetrieb fern stand und weder einer legalen noch illegalen Kulturorganisation nationalsozialistischer Künstler und Schriftsteller angehörte, hat sie erheblich von der Literaturpolitik des Austrofaschismus profitiert. Das Ausmaß der Anerkennung, welche Maria Grengg zuteil wurde, spiegelt vor allem der Förderungspreis des Großen Österreichischen Staatspreises für Literatur wider, welchen sie 1936 erhielt.

Laut Friedbert Aspetsberger stellt der Staatspreis ein repräsentatives Muster für das Verhältnis Literatur – Politik – Gesellschaft dar, weil er der Dichtung politische Funktionen zumaß. Darüber hinaus wurde von einer als repräsentative Leserschicht eingesetzten Jury ein öffentliches Urteil abgegeben und für die Verbreitung der Werke vorgesorgt.<sup>27</sup> Verliehen wurde der Staatspreis an „österreichische Bundesbürger, die in Österreich leben und schaffen, für hervorragende Leistungen [...], die nach Form und Gehalt als dem österreichischen Kulturkreis zugehörig und als Bereicherung des österreichischen Kulturgutes zu werten sind“.<sup>28</sup> 1936 zeichnete man Grenggs Novellen

---

<sup>25</sup> Vgl. Amann, Anschluß, S. 70.

<sup>26</sup> Grenggs Verlag änderte das Geburtsdatum Grenggs auf 1889 um, damit die Autorin derselbe Jahrgang sei wie Adolf Hitler. Aus diesem Grund divergieren die Angaben zu Grenggs Geburtsjahr in diversen Grengg-Biografien. Vgl. diesbezüglich: Galvan, Elisabeth: Mütter-Reich. Zur deutschen Erzählprosa der Dreißiger Jahre. – Stuttgart: Akademischer Verl. Hans-Dieter Heinz 1994, S. 160, Anm. 1.

<sup>27</sup> Vgl. Aspetsberger, Friedebert: Literarisches Leben im Austrofaschismus. Der Staatspreis. – Königstein: Hain 1980, S. 4.

<sup>28</sup> Vgl. Communiqué des Bundesministeriums für Unterricht aus dem Jahre 1934. – In: Victor Suchy: Hoffnung und Erfüllung. Eine Anthologie österreichischer Gegenwartsdichtung. – Graz u. Wien: Stiasny-Verlag 1960, S. 233 f.

*Der Grasltanz* und *Der Maler von der Not Gottes* aus, welche im darauf folgenden Jahr im Novellenband *Starke Herzen* unter den Titeln *Der Räuber* bzw. *Der Flüchtling* publiziert wurden.

Neben diesem Erfolg gelang es Grengg, eine Reihe weiterer Novellen und Romane zu veröffentlichen. Ihr gesamtes Werk wurde sowohl vom *Austrofaschismus* als auch nach 1938 positiv bewertet und für propagandistische Zwecke genutzt. Zu den bekanntesten Publikationen der Autorin gehören mit Sicherheit *Die Flucht zum grünen Herrgott* (1930), *Das Feuermannl* (1935) und *Die Kindlmutter* (1938).<sup>29</sup> Alle drei Romane haben sowohl im völkisch-nationalen als auch im nationalsozialistischen Lager großen Anklang gefunden und bilden darüber hinaus die Grundlage aller bisher erschienenen ideologiekritischen Auseinandersetzungen mit der Autorin. Da die besagten Romane auch das Textcorpus der vorliegenden Arbeit ausmachen, sollen sie weiter unten besprochen werden.

Zur literarischen Laufbahn der Autorin lässt sich ferner anmerken, dass Grengg nach 1945 – im Gegensatz zu vielen anderen österreichischen Autoren mit ähnlichem Hintergrund – ihre literarische Laufbahn fortsetzen konnte. Als Jugendbuchautorin gelang es ihr, weiterhin tätig zu bleiben. Auch ihr Erstlingsroman *Die Flucht zum grünen Herrgott* sowie *Die Kindlmutter* wurden nach 1950 in etwas gekürzter Form vom Mont Blanc Verlag bzw. der Buchgemeinschaft Donauland neu aufgelegt.

1956 wurde Grengg mit dem Martin Johann Schmidt-Preis für Literatur und Malerei der Stadt Krems ausgezeichnet. 1958 erhielt sie die Ehrenplakette des Landes Niederösterreich, 1960 den Preis der niederösterreichischen Landesregierung für das Freilichtspiel *Die Hochzeit im Görthof*. 1962 veranlasste die Stadtgemeinde Krems die Anbringung einer Gedenktafel an Grenggs Geburtshaus in Stein. Im darauf folgenden Jahr erhielt sie den Kulturpreis der niederösterreichischen Landesregierung. Zwischen 1953 und 1960 nahm Grengg darüber hinaus an einigen von Heinz Wittmann organisierten Lesungen teil.<sup>30</sup> Ferner wurde am 8.10.1966 zum dritten Jahrestag ihres Todes die „Maria Grengg-Gesellschaft“ in Krems an der Donau gegründet. Diese schien zwar nicht lange tätig gewesen zu sein, machte es sich aber zur Aufgabe, „Maria Grengg den ihr zukommenden Platz in der Reihe der österreichischen Dichter zu erhalten und das

---

<sup>29</sup> Vgl. ferner: Peterl (1932), *Die Liebesinsel* (1934), *Der murrende Berg* (1936), *Der Nußkern* (1937), *Die Tulipan* (1938), *Zeit der Besinnung* (1939), *Der Lebensbaum* (1944), *Die letzte Liebe des Giacomo Casanova* (1948), *Das Kathrinl* (1950), *Das Hanswurstenhaus* (1951), *Die große Begabung* (1954), *Ein Herz brennt in Dunkelheit* (1955), *Begegnungen im Grünen* (1957), *Gemalte Blumen* (1962).

<sup>30</sup> Vgl. Wittmann, Heinz: *Begegnungen mit Dichtern*. – Wien: Österreichische Verlagsanstalt 1971, S. 54-59.

Weiterleben ihres Werkes zu sichern.“<sup>31</sup> 1967 wurde in Wien-Rodaun die Meierhofgasse in die Maria-Grengg-Gasse umbenannt und bewahrt somit die Autorin bis dato vor dem Vergessenwerden.

An Hand der Karriere Maria Grenggs nach 1945 lässt sich nach Ursula Beck zu Recht ein Mangel an Aufarbeitung von nationalsozialistischer Vergangenheit als Charakteristikum der österreichischen Kulturpolitik der Zweiten Republik ablesen.<sup>32</sup>

### 2.1.1 Die Einstellung der Autorin zum Dritten Reich

Die Frage, wie die Autorin zum Dritten Reich gestanden habe, lässt sich wohl nicht zur Gänze beantworten, da Grengg zeitlebens „unpolitisch“ geblieben ist. Sie hat auch keinen Beitrag für das *Bekenntnisbuch österreichischer Schriftsteller* verfasst, welches vom „Bund der deutschen Schriftsteller Österreichs“ herausgegeben wurde und Solidarisierungsschreiben von weit mehr als 50 Autoren beinhaltet – darunter auch Ginzkey und Weinheber, mit denen Grengg zeitlebens eine enge Freundschaft verband.<sup>33</sup> Obwohl Grengg in diesem aufschlussreichen Werk kein offizielles Bekenntnis abgegeben hat und erst 1940 der NSDAP beigetreten ist<sup>34</sup>, zeugt zumindest ihr bereits 1935 verfasstes Führergedicht *Dem großen Österreicher* von einer gewissen „Anschluss“-Affinität. Heinz Kindermann, welcher als einer der prominentesten Wortführer der nationalsozialistischen Literaturwissenschaft gilt, gab das Gedicht in seinem Werk *Heimkehr ins Reich* heraus, welches sich der „großdeutschen Dichtung aus Ostmark und Sudetenland“ widmete.<sup>35</sup> Kurz nach dem „Anschluss“ lieferte Eduard Frauenfeld am 5.5.1938 einen Bericht an das Reichspropagandahauptamt, der „Aussprüche prominenter Persönlichkeiten“ zum „Anschluss“ enthält. Darunter befindet sich auch eine Aussage Grenggs, welche ein offensichtliches Bekenntnis zum Führer beinhaltet:

Als Adolf Hitler kam und uns mit seinem großen Herzen nahm, wusste ich beglückt, dass jetzt alles gut sei und dass dieser seit je geliebte, größte Sohn meiner Heimat sie mir jetzt wiederschenkt.<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> *Mitteilungsblatt Maria Grengg – Gesellschaft*. – Krems an der Donau 3 Folgen 1966/67, Mitteilungsblatt Nr.1, S. 1.

<sup>32</sup> Beck, Ursula: Maria Grengg, Autorin. Eine Bilderbuch-Karriere vor dem Hintergrund von Austrofaschismus und „Anschluß“. Wien: Diplomarbeit 1989, S. 2.

<sup>33</sup> Vgl. Bund deutscher Schriftsteller Österreichs (Hg.): *Bekenntnisbuch österreichischer Dichter*. – Wien: Krystall 1938.

<sup>34</sup> Vgl. Galvan, Mütter-Reich, S. 174.

<sup>35</sup> Vgl. Grengg, Maria: *Dem großen Österreicher*.1935. – In: Kindermann, Heinz (Hrsg.): *Heimkehr ins Reich. Großdeutsche Dichtung aus Ostmark und Sudetenland 1866-1938*. – Leipzig: Reclam 1939, S. 174-175.

<sup>36</sup> *Reichspropagandahauptamt*, Abt. II, Akt Zl. 1203/46 (Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien).

Es bleibt ernsthaft zu bezweifeln, ob Grengg selbst sich der Tragweite ihres Werdegangs jemals bewusst geworden ist. Denn, wenn man Heinz Wittmann Glauben schenken kann, so hat diese noch bei der Lesung am 10. Mai 1957 lamentiert: „Es klappt nicht mehr so recht alles“.<sup>37</sup> Grengg habe sich weiters darüber beschwert, dass sie weder vom Verleger Bong, noch von den Filmleuten, die ihr schon jahrelang die Verfilmung ihrer *Kindlmutter* oder ihres *grünen Herrgotts* versprochen, irgendeine Nachricht bekam.<sup>38</sup>

Diese Aussagen zeugen eher von „Weltentrücktheit“ als von einer Auseinandersetzung mit ihrer höchst subjektiven politischen Vergangenheit. Der Umstand, dass Grenggs literarisches Schaffen auf den ersten Blick in keinem offiziell-politischen Rahmen zu stehen scheint, beweist lediglich, dass von Seiten der österreichischen Kulturpolitik auch jenen österreichischen Autoren, welche sich selbst als „unpolitisch“ verstanden, eine „massiv politische Funktion zuwuchs“.<sup>39</sup> Letzterer soll im Bezug auf Grenggs Werk im folgenden Kapitel Kontur verliehen werden. Über den Funktionscharakter völkisch-nationaler sowie nationalsozialistischer Literatur im Allgemeinen seien an dieser Stelle die Worte Rolf Geisslers vorausgeschickt:

Dichtung steht [...] gar nicht primär unter literarischen, sondern fast ausschließlich unter Aspekten der politischen Nützlichkeit und Gesinnung. [...] Vielmehr bemächtigte [man] sich der völkischen Literatur [...], unterstellte sie bestimmten Wirkungsweisen und gab ihr durch Simplifizierung einen Funktionscharakter.<sup>40</sup>

Um eine Basis für eine ideologiekritische Analyse zu schaffen, sollen der Plot der *Flucht zum grünen Herrgott* und der Romane *Das Feuermannl* und *Die Kindlmutter* wiedergegeben werden. Ergänzend wird mittels ausgewählter Rezensionen auf die Bewertung der Romane durch die zeitgenössische Literaturkritik aufmerksam gemacht. In weiterer Folge steht für den Romantitel *Die Flucht zum grünen Herrgott* die Abkürzung *Flucht*, als Quellenangabe für Zitate mit „FL“ abgekürzt. Für die *Kindlmutter* gilt die Abkürzung „KM“, Zitate aus dem *Feuermannl* erfolgen unter der dem Kürzel „FM“

---

<sup>37</sup> Wittmann, *Begegnungen*, S. 56 f.

<sup>38</sup> Vgl. ebd.

<sup>39</sup> Amann, *Literaturbetrieb*, S. 114.

<sup>40</sup> Geissler, *Dekadenz*, S. 22.

## **2.2 Die Flucht zum grünen Herrgott im Kontext völkisch-nationalsozialistischer Literaturkritik**

Über die Entstehung des Romans gibt Maria Grenggs Nichte Edith Brier Auskunft: „Adolf Luser gibt alljährlich für seine *Eckart*-Bezieher ein Weihnachtsbuch heraus. Der diesjährige Autor versagt in letzter Minute. Luser fordert, [...], Maria Grengg auf, ihm schnell ein Buch zu schreiben.“<sup>41</sup> Was Grengg Luser bald darauf ablieferte waren, „eher unheimlich umfangreiche (432 Seiten) Tagebuchaufzeichnungen, als ein Roman.“<sup>42</sup> Dennoch gelang ihr mit der *Flucht zum grünen Herrgott* der literarische Durchbruch. Ihr Erstlingsroman avancierte zu einem Bestseller und wurde bis 1940 fünf Mal neu aufgelegt. 1951 und 1962 folgten zwei weitere Auflagen.

### **2.2.1 Plot und ideologische Charakteristika**

In der *Flucht* flüchtet die Schriftstellerin und Illustratorin Maria aus Wien nach St. Michel in die Steiermark. Sie will „fort von allen Menschen ihrer beengten Kaste“, „heraus aus den engen Verhältnissen“ (FL, S. 10). Sie flüchtet aber auch vor ihrer Beziehung zum Maler Christian Groth, welcher trotz seiner Liebe zu Maria „die Stadt als ein zu Wertiges“ und „ein ländliches Leben als ein Störendes, und eine Ehe als eine überflüssige Last“ (FL, S. 22) empfindet. In St. Michel bezieht Maria das ehemalige Wirtshaus „Zur grünen Jägerin“, welches sie ursprünglich in der Absicht gekauft hatte, es zusammen mit Groth zu bewohnen. Hier will sie „gesunden“. Anfangs fühlt sie sich noch unwohl in dem einsamen Haus. Nach und nach beginnt jedoch die ländliche Umgebung ihre positive Wirkung auf Maria zu entfalten. Sie stellt den Almer-Hannes als Knecht bei sich ein, und gemeinsam mit dessen Vater bewirtschaften sie Marias Grund. Auch die Kreativität und künstlerische Arbeit der naturnahen Frau werden auf diese Weise beflügelt, und immer mehr wird ihr durch das Stadtleben bewirkter Menschenhass abgebaut. Über ihre Liebe zu Natur und Tieren gelingt es Maria schließlich auch Liebe und Vertrauen zum Menschen wieder zu finden. Nach fast einem Jahr auf dem Land kann sie sich schließlich dazu durchringen, Besuch von ihren städtischen Verwandten und Bekannten zu empfangen. Nachdem Christian Groth die Arbeit an einem wichtigen Kunstwerk zu Ende gebracht hat, ist auch er endlich bereit, die Stadt zu verlassen und Maria nach St. Michel zu folgen.

---

<sup>41</sup> Brier, Edith: Die Malerdichterin Maria Grengg. – In: Maria Grengg: Ein Herz brennt in Dunkelheit. – Wien u.a.: Wancura 1955, S. 86.

<sup>42</sup> Beck, Maria Grengg, S. 10.

Wenn Klaus Amann anmerkt, dass sehr viele für die völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur repräsentative Werke bereits vor 1933 geschrieben wurden<sup>43</sup>, so ist Grenggs *Flucht* das beste Beispiel dafür. Der Roman ist dem Genre der Heimat- bzw. Blut-und-Bodenliteratur zuzuordnen und weist sowohl unter ideologischem als auch unter erzähltheoretischem Aspekt jene Merkmale auf, die Karl Heinz Rossbacher als stereotyp für den Heimatroman identifiziert hat.<sup>44</sup> Einige dieser Charakteristika sollen nun kurz wieder gegeben werden.

Das Thema, welches die *Flucht* dominiert, ist eine negative Einstellung gegenüber der Großstadt. Diese macht sich vor allem durch die Stadtfeindlichkeit und den Exodus der zentralen Figur aus Wien bemerkbar. Marias Hoffnung, auf dem Land zu gesunden, ist dem Schlagwort „heilende Wirkung der Scholle“ untergeordnet. Die „Gesundung“ der (zumeist) städtischen Hauptfigur in der heilen Welt des Bauerntums ist ein Handlungsmuster, welches sich bereits in den Konversions- und Siedlerromanen der Heimatkunstabewegung etabliert hatte. Für die Heimatkunst stellte sich die Großstadt als Ort der Dekadenz, als sozialer Sumpf und kulturelle Niederung dar. Ferner erschien sie als „Ort der Industrialisierung, des Kommerzkapitalismus, der Enge und des Elends unnatürlicher Bevölkerungszunahme, die auch deshalb verderblich ist, weil sie durch Landflucht die Dörfer in den agrarischen Provinzen austrockne.“<sup>45</sup>

Generell verleiht eine reaktionäre Haltung und eine Abkehr gegen alles Moderne dem Roman Charakter. Die Idealisierung vorindustrieller, bäuerlicher Verhältnisse ist ein typisches Merkmal der Heimatkunst.

Während Marias religiöse Einstellung von Antiklerikalismus und Antisemitismus gekennzeichnet ist, dominiert ein starker Naturmystizismus die *Flucht*. Da dieser Aspekt im dritten Teil der vorliegenden Arbeit noch besprochen wird, soll im Moment nicht genauer darauf eingegangen werden. Es sei an dieser Stelle lediglich angemerkt, dass die im Roman verherrlichten heidnischen Volkstraditionen und Glaubensvorstellungen auf religiöser Ebene das widerspiegeln, was für die *Flucht* kennzeichnend ist. – Nämlich die Berufung auf alte „deutsche“ Werte. Die Glorifizierung der Vergangenheit zeigt sich neben vielen anderen Beispielen vor allem im Bezugnehmen auf die Vererbung positiver Eigenschaften durch „deutschblütige“ Ahnen.

---

<sup>43</sup> Vgl. Amann, Anschluß, S. 65.

<sup>44</sup> Vgl. Rossbacher, Heimatkunstabewegung, S. 137-242.

<sup>45</sup> Ebd. S. 30.

Grenggs Erstlingsroman enthält überdies ein offenes Bekenntnis zur „Rassenhygiene“. Die Ausmerzung „unwerten“ Lebens zu Gunsten einer Auslese der „Gesunden“ sowie die Idee von der „Erbsünde“ ist eine Komponente, welche bereits hier anklingt und im *Feuermandl* ihren Höhepunkt erfährt. Wie stark sich die Sünden der Eltern auf ihren Nachwuchs auswirken können, wird in der Geschichte der Magd Gundl deutlich, welche „aus den Liebesbegierden und den Gewalttätigkeiten eines Blödsinnigen ein Kind empfangen hatte.“ (FL, S. 170). Maria kommentiert diese Begebenheit wie folgt:

„Ach, pfui Teufel“, [...] „Wie doch so viel mehr Unnatur ist bei den Menschen, als beim wilden Getier! Das arme Weibsbild muß ein Kind zur Welt bringen von einem Trottel. Ein neues Trotterl komme in Armut auf diese Welt, wo in unserem engen, armen Land schon die Gesunden keinen Platz mehr haben. Es muß lebendig werden nur dafür, damit es einmal eine Bettstatt mehr belegt in einem Narren- oder Siechhaus oder herumgehaut wird als Spott und Schand und Last.“ (FL, S. 177)

Die geistige Behinderung des Zeugers manifestiert sich bei Gundels Kind auf körperlicher Ebene: „Es war ein grauenhaftes Wesen, ohne Augen und ohne rechtes Gesicht in dem großen, zerquetschten, offenen Schädel. Statt des zweiten Armes hing ihm nur ein Stümpflein an dem formlosen Leib.“ (FL, S. 188). Nach der Entbindung legt Maria es auf die Seite auf die Futterkiste zum Sterben. Denn ihr „unerbitterlicher Abscheu gegen alles Widernatürliche und Sinnlose wehrte ihr jeden weiteren Handgriff für dieses Furchtbare Lebendige.“ (FL, S. 189).

Das Frauenideal, welches in der *Flucht* zum Ausdruck kommt ist eines, welches sich „ausschließlich durch Mütterlichkeit definiert und jede davon losgelöste weibliche Sexualität denunziert.“<sup>46</sup> In der kinderlosen, „einsamen Frau“<sup>47</sup> Maria stoßen wir auf eine der „Pflanzen- und Tierwelt“ attribuierte Mütterlichkeit.<sup>48</sup>

Ein starker Biologismus zeichnet die *Flucht* aus. In diversen Situationen werden Menschen mit Tieren verglichen und umgekehrt. Das biologistische Gedankensystem der Heimatkunst offenbart sich in der *Flucht* auch in der redundanten Übereinstimmung von Wetterlage und Befindlichkeit der handelnden Figuren.

Zuletzt sei auch die vielerorts übliche Einteilung der Figuren in Blonde und Schwarze, Helle und Dunkle, Helläugige, Rothaarige, Dunkelhäutige etc. erwähnt. Diese

---

<sup>46</sup> Beck, Maria Grengg, S. 12.

<sup>47</sup> Vgl. hierzu: Natter, Monika: Maria Grenggs Romane „Die Flucht zum grünen Herrgott“ (1930), „Das Feuermandl“ (1935) und „Die Kindlmutter“ (1938). Eine thematische Analyse. – Wien: Hausarbeit 1985, S. 37.

<sup>48</sup> Galvan, Mütter-Reich, S. 165.

Vorgangsweise ist für alle literarischen Erzeugnisse Grenggs typisch und ist immer mit einer stereotypen Wertung verknüpft. Die „prinzipielle Polarität zwischen Eigenem und Fremdem“ sowie „die paranoide Vereinfachung des Freund-Feind-Schemas“<sup>49</sup> sind keine Einzelphänomene, sondern kennzeichnend für die völkisch-nationale sowie nationalsozialistische Literatur. Zu den positiven Figuren zählen bei Maria Grengg alle, die über eine „deutsche“ Abstammung und ein „deutsches“ Aussehen verfügen. Ursula Becks Beispiel: „[...] zu 99% gilt, blaue und „waldbachbraune“ Augen positiver, schwarze Augen negativer Charakter“<sup>50</sup> kann hier ebenso genannt werden, wie die Tatsache, dass Schwarz- und Rothaarige zu den zwiespältigen Charakteren gehören. Neben arbeitslosen Landstreichern und Stadtmenschen zählen in der *Flucht* auch Geistesranke sowie Trunkenbolde zu den gängigen Feindbildern. Wenn es an einer Stelle heißt: „Aus dem Ungarland schnitt ein scharfer Ost herüber“ (FL, S.130), oder dass „der trockene Ungarwind [...] wie ein Messer ins Gesicht“ schneidet (FL, S.212), so kann hier bereits jene pejorative Wertung Ungarns erahnt werden, welche in der *Kindlmutter* zu vollem Ausdruck kommt.

### 2.2.2 Rezensionen

Nachdem Grengg ihren Erstlingsroman verfasst hatte, meinte der Verleger Adolf Luser zunächst: „Das ist kein Buch, kein Roman, das liest doch heute niemand.“ Nur Karl Ginzkey erkannte sofort die Vorzüge des Buches und setzte sich dafür ein. Schon bald sollte er darin bestätigt werden, denn der Roman wurde ein großer Erfolg mit einer Auflage von 600.000 Stück.<sup>51</sup>

Über die zeitgenössische Rezeption des Buches schreibt Heinz Wittmann: „Man sprach davon, es wurde gekauft und noch mehr, es wurde auch richtig gelesen und man hatte seine Freude daran“.<sup>52</sup> Ähnliche Töne sind noch 1962 bei Rupert Feuchtmüller zu vernehmen: „Das „Grüne Buch“ war nicht nur zum Trost geschrieben, sondern wurde auch zum Vorbild einer Lebenshaltung, die in unseren Tagen von immer größeren Kreisen als sinnvolle Ergänzung des städtischen Lebensrhythmus angesehen wird.“<sup>53</sup> Allerdings wusste zunächst nur das Publikum den erbaulichen Charakter des Buches

---

<sup>49</sup> Amann, Anschluß, S. 65.

<sup>50</sup> Beck, Maria Grengg, S. 9.

<sup>51</sup> Frühwirth, Hans: Ihre Liebe galt Krems. 100 Kremser Persönlichkeiten von Gozzo bis Wilhelm. – Krems: Kulturamt d. Stadt Krems 1997, S. 77.

<sup>52</sup> Wittmann, Begegnungen, S. 50.

<sup>53</sup> Feuchtmüller, Rupert: Einleitung zu: Grengg, Maria: Gemalte Blumen. Eingeleitet und ausgewählt von Rupert Feuchtmüller. – Graz u. Wien: Stiasny 1962, S. 9.

positiv zu werten. Denn von einigen Ausnahmen abgesehen, zeigte sich die Mehrzahl der Kritiker vorerst skeptisch.

Erst der seit 1933 gleichgeschaltete Literaturbetrieb wirkte sich positiv auf die Beurteilung des Buches in Fachkreisen aus. Von nun an zeigte sich die Literaturkritik bedingungslos angetan. *Eckart*-Schriftleiter Walter Pollak betitelte die *Flucht* als „eine reife dichterische und in der programmatischen Anlage wesentliche Arbeit“.<sup>54</sup>

Damals, als psychologisierende, schamlos letzte Werte zerredende Literatur von der zeitgenössischen Kritik in den Himmel gehoben wurde, als man im allgemeinen lediglich über historisch-politische Literatur als Gegengewicht verfügte, trat diese Frau mit ihrem Erstlingsroman zum Kampf vom Seelischen her gegen die Zeit an.<sup>55</sup>

„Reife Leser“, schrieb Hans Thalhammer in seinem kurzen Aufsatz über das Erstlingswerk der Wachauerin, „werden über die zuweilen schollenhaften Glaubenswege hin die kostbaren Dinge in dem Buche finden.“<sup>56</sup> Auch laut NS-Literaturpapst Hellmuth Langebucher gestaltete der Roman „gesundes, urwüchsiges Menschentum, das seine Kraft empfängt aus der festen Verwurzelung in Blut und Boden, in Landschaft und Stammestum.“<sup>57</sup>

Grenggs Roman erfüllte vollends die Anforderungen an ein „volkhafes“ Werk und mit dem *Feuermann* und der *Kindlmutter* gelang es der Autorin aufs Neue, die Literaturkritik für sich zu gewinnen.

### **2.3 Anmerkungen zu den Romanen *Das Feuermann* und *Die Kindlmutter***

Langenbucher bewarb das *Feuermann* als „ein Buch von unerhörter Kühnheit im Vorwurf und in der Durchführung, für das Du Dir doch unbedingt einmal Zeit nehmen solltest.“<sup>58</sup> Das Wesen des Romans geht aus einer Rezension desselben so trefflich hervor, dass diese anstelle eines Plots zitiert werden soll:

Das Bekenntnis zu gesundem, kraftvollem Leben, das nur aus gesundem Blut wachsen kann, hat mit männlicher Kühnheit die niederösterreichische Dichterin Maria Grengg gestaltet in ihrem Roman „Das Feuermann“ (1935). Die Grundlinie dieser Dichtung ist ausgedrückt in dem Satz: „Ein gesunder Haß gegen Unreines und Minderes ist besser am

---

<sup>54</sup> Pollak, Walter: Die Dichterin Maria Grengg. – In: GE, 16.Jg. 1938/39, S. 287-288, S. 287.

<sup>55</sup> Ebd., S. 287.

<sup>56</sup> Thalhammer, Hans: Eine Wachauerin. o.O., o.J. [1932], S. 8.

<sup>57</sup> Langenbucher, Hellmuth: Die deutsche Gegenwartsdichtung. Eine Einführung in das volkhafte Schrifttum unserer Zeit. – Berlin: Junker und Dünnhaupt 1939, S. 72.

<sup>58</sup> Langenbucher, Hellmuth: Ein Bücherbrief über Novellen, Erzählungen, Geschichten und ähnliches. – In: Buch und Volk. (1937) H. 1, S.12-16, S. 12.

Platz als die Lauheit und Gleichgültigkeit.“ „Das Feuermannl“, vom Volk wegen eines roten Mals an der Stirn so genannt, ist der Apotheker einer österreichischen Stadt, der sich selbst zum Richter seines durch schlechtes Blut verdorbenen Geschlechts macht. Den Bruder, der in seiner erblichen Belastung von Verbrechen zu Verbrechen getrieben wird, setzt er unter dem Vorgeben, ihm bei der Flucht vor seinen Häschern behilflich sein zu wollen, in einer Berghöhle aus, in der er umkommen muß. Nach dieser Tat geht das Feuermannl freiwillig in den Tod, nachdem es den Ertrag seines Lebens für die Siedlung bereitgestellt hat, auf der nur erbgesunde Menschen angesetzt werden sollen. Die Bedeutung der Vererbung ist in diesem Buch mit aner kennenswerter, künstlerischer Tapferkeit und mit einem stolzen Bekenntnis zu allem Schönen und Gesunden in äußerster Folgerichtigkeit behandelt und mitreißend gestaltet worden.<sup>59</sup>

„Hier“, so Langebucher, „werden Fragen des Blutes, die uns heute so sehr berühren, mit einer großen künstlerischen Tapferkeit und einem stolzen Bekenntnis zu allem Schönen und Gesunden bis zu äußerster schicksalhaften Konsequenz behandelt.“<sup>60</sup> Der Roman wurde als Beweis dafür angesehen, dass „in den entscheidenden weltanschaulichen Dingen zwischen dem deutschen Volke in Österreich und im Deutschen Reich niemals eine Grenze bestand.“<sup>61</sup> Vielmehr betonte Langenbucher in *Dichtung als Lebenshilfe*: „Dieses Buch ist erschienen noch ehe es durch die neue Gesetzgebung bestätigt worden ist. Es ist also kein „Tendenzbuch“. <sup>62</sup> – Somit blieb die Tatsache, dass der Roman bereits in der Phase der Illegalität in Österreich einen Beitrag zur Rassenfrage – zwar nicht im antisemitischen Sinn aber in dem von Erbgesundheit – geleistet hatte, nicht ungerühmt.

Die Thematisierung des längst nicht für alle geltenden Rechts auf Fortpflanzung stellt laut Galvan einen wesentlichen Verbindungsstrang zwischen *Feuermannl* und *Kindlmutter* dar. Generell könne der 1938 erschienene Roman in vielerlei Hinsicht unter dem Aspekt der Verquickung und „Intensivierung“ bereits in der bisherigen literarischen Produktion aufgetauchter Tendenzen gesehen werden.<sup>63</sup>

*Die Kindlmutter* spielt auf dem burgenländischen Hof „Zur Not“, an der „Grenze gegen Asien“ (KM, S.81). Die Gutsfrau Christiane von Schrautt, deren Mann vor kurzem von Zigeunern ermordet wurde, hat drei Kinder und ist mit einem vierten schwanger. Ihr Hof sowie die Bevölkerung des Burgenlandes werden auf verschiedene Weise bedroht. Einerseits von den Ungarn, welche Stück für Stück des „deutschen“ Bodens aufkaufen, andererseits von Zigeunern. Vor allem die uralte Stammesmutter der Zigeuner Akana ist

---

<sup>59</sup> Langenbucher, Gegenwartsdichtung, S. 71.

<sup>60</sup> Langenbucher, Bücherbrief, S. 12.

<sup>61</sup> Pollak, Walter: Österreichs Dichter als Wegbereiter des Großdeutschen Gedankens. – In: GE, 15. Jg. 1937/38, Aprilheft, o.S.

<sup>62</sup> Langenbucher, Hellmuth: Dichtung als Lebenshilfe. Betrachtungen über Persönlichkeiten und Werke der deutschen Gegenwartsdichtung. – Berlin: Junker und Dünnhaupt 1944, S. 88.

<sup>63</sup> Galvan, Mütter-Reich, S. 166.

eine aktive Gefahr, weil sie den burgenländischen Frauen zur Abtreibung verhilft, während sich ihre eigene Sippe in enormem Tempo fortpflanzt.<sup>64</sup> Christiane stellt sich dieser Entwicklung entgegen. Sie zeichnet sich durch eine vorbildliche Mütterlichkeit aus, denn sie kümmert sich nicht nur um ihre eigenen Kinder, sondern um alle, die ihre Hilfe benötigen. Aber Mütterlichkeit kennt ihre Grenzen. So zum Beispiel bei der Näherin Anna Pichler, deren Rücken deformiert ist und die deswegen, laut Christiane, keine eigenen Kinder haben sollte. Anna Pichler verliebt sich in den jungen Hauslehrer Wolfram, welcher sie jedoch zurückweist. Er seinerseits verehrt Christiane. Christiane rät der Näherin ein kleines Mädchen zu adoptieren. Sie selbst heiratet Wolfram, auf Anraten des Hausarztes. Denn dieser ist der Meinung:

Wenn solche Frauen wie Sie, Christiane, vorgehen mit dem Beispiel und nicht nur mit Worten, sondern auch mit ihrem Leben überall künden, daß ein Kind keine Last, sondern das Glück und die Freude ist, daß eine wahre Mutter [...] ewig jung und ewig schön [...] bleibt, dann sollen sie uns alle auf den Buckel steigen. Denn die Deutschen ausrotten, das werden wir nur selber tun, wenn wir keine Kinder mehr lieben wollen, ich nehme die Männer nicht aus, denn sie haben die Freude an der Familie gerade so verloren wie die Weiber. (KM, S.398 f.)

Da das Erscheinungsjahr der *Kindlmutter* mit dem des „Anschlusses“ zusammenfällt, stellt sich spätestens jetzt die Frage, wie Grenggs Werk von den deutschen Nationalsozialisten gewertet wurde. Nicht zuletzt galt sie zumindest für Walter Pollak als eine „Wegbereiterin des Großdeutschen Gedankens.“<sup>65</sup> Nachdem der Roman erschienen war, kam es jedenfalls zu einer regelrechten Rezensionswelle. Die Bewertungen zeichnen sich alle durch einen ausnahmslos affirmativen Tenor aus und es wurden auch wiederholt direkte Empfehlungen ausgesprochen.<sup>66</sup> Als Beispiel sei vielleicht Wilhelm Westecker angeführt, welcher in *Volksschicksal bestimmt den Wandel der Dichtung* über die *Kindlmutter* meinte: „Muttertum und Heimatliebe sind die Kräfte, die dieser Roman beschwört.“ Christiane sei das Muttertum eine volksbiologische Aufgabe an den Grenzen des Deutschtums. Sie sei eine „ragende“, „aufrechte deutsche Frau“, „ein Halt für viele“. Als deutsche Mutter und deutsche Herrin würde sie darüber hinaus deutschen Boden und deutsches Blut inmitten wandernder Zigeunerscharen festhalten.<sup>67</sup> Becks Bemerkung,

---

<sup>64</sup> Neben Zigeunern werden auch Juden, Türken und Tartaren als Gefahr wahrgenommen.

<sup>65</sup> Pollak, *Wegbereiter*, o.S.

<sup>66</sup> Vgl. Galvan, *Mütter-Reich*, S. 181 f.

<sup>67</sup> Westecker, Wilhelm: *Volksschicksal bestimmt den Wandel der Dichtung*. – Berlin: Eher 1940. S. 58.

Grengg habe den neuen Machthabern mit der *Kindlmutter* den größten Dienst erwiesen, hat demnach ihre Berechtigung.<sup>68</sup>

Auch die Tatsache, dass Grengg neben 70 weiteren Österreichern in der *Ersten Grundliste für den Deutschen Buchhandel. Das Buch, ein Schwert des Geistes* – einem Gemeinschaftswerk der Dienststelle Rosenberg und der Reichsschrifttumskammer – mit zwei Titeln Erwähnung findet, zeugt von einer propagandistischen Relevanz für die NS-Kulturpolitik. Des Weiteren scheinen drei ihrer Bücher auf einer Empfehlungsliste der Zentrale für Frontbuchhandel, welche Soldaten im Feld mit Lektüre versorgte, aus dem Jahre 1941 auf.<sup>69</sup> Zwischen 1941 und 1944 erschienen in den *SS-Leitheften* drei Geschichten Grenggs über Prinz Eugen. Auch für den *Völkischen Beobachter* war die Autorin kurze Zeit tätig.<sup>70</sup>

Es wird demnach ersichtlich, dass es Maria Grengg gelungen war, mit der ideologischen Gesinnung, welche ihre Publikationen von Anfang an kennzeichneten, den Weg vom Austrofaschismus zur von den Nationalsozialisten geförderten Schriftstellerin problemlos zu meistern.

## 2.4 Kunstauffassung und Werdegang der Malerin Maria Grengg

„Mit den dichterischen Werken ist Marie Grenggs Künstlertum noch nicht erschöpft; sie sind eigentlich etwas Sekundäres, zu dem sie erst auf dem Wege über die Malerei und Zeichnung gekommen ist.“<sup>71</sup> Tatsächlich war Maria Grengg bereits 42 Jahre alt, als ihr Erstlingsroman erschien. Ihrer literarischen Karriere ging allerdings eine langjährige Laufbahn als Malerin und Illustratorin voraus.

Um eine Basis für die im dritten Teil der vorliegenden Arbeit stattfindende Literaturanalyse zu schaffen, soll nun Grenggs Werdegang als bildende Künstlerin beleuchtet werden. Dabei wird größtenteils auf die vielfach zitierte, jedoch subjektiv gefärbte Grengg-Biographie Edith Briers<sup>72</sup> und das 1962 von Rupert Feuchtmüller verfasste Vorwort zu *Gemalte Blumen* Bezug genommen, welches Briers Unsachlichkeit bedauerlicherweise in nichts nachsteht. Beide Quellen dominiert eine ablehnende Haltung

---

<sup>68</sup> Beck, Maria Grengg, S. 43.

<sup>69</sup> Vgl. Amann, Literaturbetrieb, S. 120 f.

<sup>70</sup> Grengg, Maria: Um des Eugenio willen. Eine Begegnung im Schnee. – In: SS. Leitheft 1940/41, Folge 11b, Jg. 6, S. 5-6.; Das Grün der Hoffnung. Eine Geschichte vom Frühling und vom Prinzen Eugen. – In: SS. Leitheft 1941/42, Folge 2a, Jg. 7, S. 12-13.; Prinz Eugen der Edle Ritter. – In: SS. Leitheft 1944, Jg. 10, H. 6, S. 12-28.; Vgl. auch: Der unvollendete Brief. – In: Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe v. 26.1.1941, S. 10.; Geliebtes Land. – In: Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe v. 8.5.1943, S. 3.

<sup>71</sup> Spitzberger, Gertrud: „Starke Herzen.“ Maria Grengg. Im Rahmen ihrer übrigen Werke. – Wien: Dissertation 1939, S. 11.

<sup>72</sup> Vgl. Brier, Malerdichterin, S. 75-94.

gegenüber modernen Kunstrichtungen, welche auch für die völkisch-nationale Tradition charakteristisch ist. Grengg wiederum wird zur „gesunden“ und „naturverbunden“ Kämpferin gegen die Moderne hochstilisiert. Vor allem die Grengg-Biographie von Edith Brier erweckt den Eindruck, als wäre sie Maria Grengg nach dem Mund geschrieben worden. Als Grund dafür kann das verwandtschaftliche Verhältnis sowie der innige Kontakt zwischen den beiden angenommen werden. Grengg dürfte auf den Inhalt der von ihrer Nichte verfassten Biographie erheblichen Einfluss ausgeübt haben.

Wenn man Edith Brier Glauben schenken kann, begann Grengg schon mit vier Jahren zu zeichnen:

Und schon als Kind zeichnet Maria Grengg; mit der gleichen Liebe, der unermüdlichen Geduld und Ausdauer, die ihr Schaffen [...] kennzeichnen. [Ihre] starke Begabung erregte bereits in der Bürgerschule die Aufmerksamkeit der Lehrer.<sup>73</sup>

Tatsächlich gestaltete die sechzehnjährige Grengg bereits in der Mittelschule die Illustrationen zu einem von ihrer Lehrerin verfassten Märchenbuch. Das Buch wurde von Bachem in Köln verlegt, laut Brier nur der Bilder wegen. Mit diesem Ereignis war der Grundstein für Grenggs Karriere als Illustratorin gelegt.<sup>74</sup> Ab 1906 zeichnete Grengg laufend für Bachem; bis 1915 illustrierte sie für den Verlag 39 Bücher.<sup>75</sup> Grenggs Bestreben bildende Künstlerin zu werden zeigt sich auch darin, dass sie sich schon in der Mittelschule die Erlaubnis bei ihrem Vater erkämpfte, einen Kurs für Akt- und Kopfzeichnen zu besuchen. Zwei Jahre lang wohnte sie diesem bei und machte dann – ohne das Wissen ihrer Eltern – die Aufnahmeprüfung in die K u. K Kunstgewerbeschule am Stubenring (heute: Universität für angewandte Kunst) in Wien. Sie wurde, im Übrigen als einziges Mädchen, sofort in die Meisterklasse von Koloman Moser aufgenommen. Vier Jahre lang besuchte Grengg die Kunstschule und wurde neben Moser u.a. von Alfred Roller, Oskar Kokoschka, Bertold Löffler und Hans Strohofer unterrichtet.<sup>76</sup>

Grenggs Gesinnung kann im Allgemeinen als konservativ beschrieben werden. Diese Weltanschauung geht sowohl aus ihren Texten als auch bildlichen Darstellungen hervor, ein Umstand, der auch von Seiten der völkisch-nationalsozialistischen Kritik positiv gewertet wurde:

---

<sup>73</sup> Brier, Malerdichterin, S. 79.

<sup>74</sup> Vgl. ebd., S. 79 f.

<sup>75</sup> Vgl. Galvan, Mütter-Reich, S. 160.

<sup>76</sup> Vgl. Brier, Malerdichterin, S. 80.

Bildet so manches gemalte Blatt ein Stück Rasen ab, mit heimischen Blumen und Gräsern, mit Falter und Vogel, jedes eine Welt für sich, dem naturnahen Menschen zur beglückenden Schau so kreist die Handlung in ihren Romanen um ein Stück Heimerde, darin alle gute Kraft des Menschen wachsen und gedeihen.<sup>77</sup>

Das folgende Zitat macht deutlich, dass auch Edith Brier modernen Tendenzen negativ gegenübersteht. Über Grenggs Zeit in der Kunstschule schreibt sie:

Damals spukte schon jener Geist, der unter den jeweiligen Namen Futurismus, Kubismus, Surrealismus – [...] – die Demut, die Freude, die Liebe zertreten möchte und im Bild der Welt und alles Lebendigen nur das Irreale, das Grauen, die Verwesung, das Nichts sucht und anzeigt.<sup>78</sup>

Auch hier ist anzunehmen, dass diese Aussage ganz im Sinne Maria Grenggs steht. Es deutet einiges darauf hin, dass sich deren anti-moderne Haltung schon sehr früh manifestierte. Spätestens als sie in der Kunstschule mit progressiven Strömungen konfrontiert wurde, kam ihre am „Althergebrachten festhaltende“ Gesinnung zum Vorschein. Zur Veranschaulichung sei an dieser Stelle eine von Brier angeführte Anekdote direkt zitiert:

Den Aktkurs leitet durch diese Zeit ein Künstler, der rittlings auf einem Stuhl sitzend, die ihm auf dem Fußboden vorgelegten Zeichnungen mit der Fußspitze korrigiert, es als Grundsatz aufstellt, daß jeder Akt eine Katastrophe sein müsse und das Beste, was in der Kunst geleistet wurde, die Zeichnungen von Irren seien. Solche und ähnliche Aussprüche bringen viele der jungen einfachen Menschen an den Rand der Verzweiflung. Das junge Mädchen Maria Grengg ist ganz und gar nicht aus dem Gleise gebracht durch diese Art zu unterrichten. Sie ist so gesund und innerlich schlicht, so naturverbunden, sie findet schon damals jede Pose, jedes pomphafte Gehabe lächerlich.<sup>79</sup>

Grenggs Nichte ist ferner sehr bestrebt hervorzuheben, wie sehr Maria Grengg schon in jungen Jahren derartige Kunstströmungen ablehnte, und teilt uns mit, dass jene nicht an diesem „Spuk“ teilnahm. Feuchtmüller stößt ins selbe Horn, wenn er schreibt, Grengg habe ihre „persönliche Note“ behauptet und dass die Versuche, sie zum Abstrakten zu bekehren, „ihrer gesunden, lebensbejahenden Begabung kaum etwas anhaben“<sup>80</sup> konnten. Eher soll das, was die *Malerdichterin* zu dieser Zeit privat gezeichnet und gemalt hat „schon Maria Grengg – suchend noch, unausgegoren, aber Persönlichkeit spiegelnd und von eigentümlichem Reiz“<sup>81</sup> gewesen sein. Bedenkt man, dass Grengg ihr Leben lang

---

<sup>77</sup> Petrasovics, Gabriele: Über die Mittel künstlerischer Gestaltung im Schaffen Maria Grenggs. Ein Beitrag zur Betrachtung volkhaften Dichtens in der Ostmark. – In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Neue Folge, Bd. III. – Wien: 1943, S. 75-144, S. 92.

<sup>78</sup> Brier, *Malerdichterin*, S. 81.

<sup>79</sup> Ebd., S. 81 f.

<sup>80</sup> Vgl. Feuchtmüller, *Gemalte Blumen*, S. 7.

<sup>81</sup> Brier, *Malerdichterin*, S. 81.

überwiegend Portraits und Menschenbilder sowie detailgetreue Zeichnungen von Tieren und Pflanzen dargestellt hat, erscheint diese Aussage ridikül.

Jedenfalls widerstrebte die oben geschilderte Art von Unterricht Grengg derartig, dass sie streikte und aufhörte den Kurs zu besuchen. Daraufhin wurde sie von Moser auf Holbein, Dürer und vor allem Rembrandt hingewiesen, dessen Handzeichnungen er sehr schätzte. – „[A]uf daß sie Demut lerne vor der schlichten Größe dieser Meister“.<sup>82</sup>

Parallel zur Schulausbildung verdiente Grengg mit Privataufträgen (Portraits, Miniaturen, Menschenbilder) ihr Taschengeld und begann heimlich, auf den rückwärtigen Seiten ihrer Zeichenbücher, zu schreiben. Nach dem ersten Weltkrieg hielt sie sich zunächst mit Portrait-Zeichnungen von und Malstunden mit Kriegsgewinnlern über Wasser. Gleichzeitig war sie als Illustratorin für den Verlag Scholz in Mainz, für Bachem in Köln und für Hofmeister in Leipzig tätig. Als die Volkszeitung zu einem Preisaufschreiben aufrief, sandte Grengg eine Tiergeschichte ein und gewann den ersten Preis.<sup>83</sup> 1920 begannen Maria Grenggs zeichnerische Arbeiten für den „Deutschen Schulverein“, in dessen Auftrag sie Märchen- und Liederkarten malte.

### **Exkurs: Der deutsche Schulverein Wien**

Die historische Entwicklung des 1880 gegründeten Deutschen Schulvereins Wien entspringt der Nationalitätenproblematik des habsburgischen Vielvölkerstaates. Der Verein gehörte zu jenen vielerorts gegründeten überparteilichen Organisationen, welche vor allem auf kulturpolitischer Ebene zu wirken bestrebt waren und es sich zur Aufgabe machten, die Wohlfahrt des deutschen Volkes im In- und Ausland zu fördern. Die Habsburger identifizierten die Idee, von der sie sich bei ihrer Herrschaft leiten ließen, nicht mit der deutschen Nationalidee und wollten aus ihrem Herrschaftsbereich keinen Staat machen, der deutschnationalen Idealen diene. Sie verabscheuten diese ebenso wie polnischen, tschechischen und slowenischen Nationalismus. Dieser Umstand führte dazu, dass sich der Kaiser in der Ministerratssitzung vom 5. März 1888 für die Auflösung des Deutschen Schulvereins aussprach, weil in Österreich keine Beruhigung eintreten könne, solange dieser Verein weiterbestehe.<sup>84</sup> Allerdings konnte dieses Vorhaben nicht umgesetzt werden.

Als Werbung für ihre Ideen gaben alle auf Volkstumspflege ausgerichteten Organisationen Zeitungen und Zeitschriften heraus. Im Falle des Wiener Schulvereines

---

<sup>82</sup> Feuchtmüller, Gemalte Blumen, S. 7.

<sup>83</sup> Vgl. Brier, Malerdichterin, S. 85 f.

<sup>84</sup> Hoor, Österreich 1918-1938, S. 23.

war es *Der getreue Eckart. Monatsschrift für deutsche Schutzarbeit*. Das Mitteilungsblatt erschien zwischen 1903 und 1919. Der Wiener Schulverein war zwar gemäßigt national, pflegte jedoch Kontakte zum in Graz beheimateten Schulverein Südmark. Der Grazer Schulverein war aus dem 1886 gegründeten Verein für Deutsche hervorgegangen, welcher nach nur dreijährigem Bestehen wegen des Vorwurfs der Verbreitung deutschnationaler Gedanken und Antisemitismus aufgelöst worden war. Er war stark antisemitisch und beschäftigte sich mit der Besiedlungs- und Kulturpolitik vor allem im steirischen Grenzland sowie der Wiederbelebung germanischer Traditionen. Bereits 1921 hatte der Verein das Hakenkreuz in sein Vereinsabzeichen aufgenommen. 1925 wurden der Wiener und Grazer Verein unter dem Namen „Deutscher Schulverein Südmark“ zusammengelegt. Zu diesem Zeitpunkt wurde auch der Arierparagraph in die Vereinstatuten aufgenommen.<sup>85</sup>

Mit dem Kontakt zum Schulverein war der Grundstein für Grenggs Karriere gelegt. Darüber hinaus begann auch ihre Fixierung im völkischen Lager. In diesem Umfeld lernte Grengg den am 8. Oktober 1886 in Mährisch-Lotschnau geborenen Verleger Adolf Luser kennen, welcher in den frühen 1920er-Jahren ebenfalls im Bereich des Deutschen Schulvereins Südmark tätig war. Über Luser konstatiert M. G. Hall:

[Er] war einer der prononciertesten nationalsozialistischen Verleger im Wien der 30er Jahre. Der 1922 gegründete und seinen Namen tragende Adolf Luser Verlag war Heim- und Brutstätte für eine Reihe von nationalen Autoren, wie Robert Hohlbaum, Karl Maria Grimme, Erwin Stranik, Bruno Brehm, Maria Grengg, Karl Wache, Josef Weinheber u.v.a.<sup>86</sup>

Lusers Verlag startete nach dem Ersten Weltkrieg im Dezember 1923 die erste Folge der *Halbmonatsschrift für das deutsche Haus* mit dem Titel *Der getreue Eckart*. Für die Entstehung und Herausgabe war neben Luser der Autor Erich August Mayer verantwortlich. Luser zeichnete als Herausgeber, Eigentümer und Verleger, Mayer als verantwortlicher Schriftleiter. Die Zeitschrift knüpfte an das gleichnamige Mitteilungsblatt des Wiener Schulvereines an. *Der getreue Eckart* entwickelte sich sozusagen vom Vereinsblatt zur Familienzeitschrift und in den ersten Jahren fungierte die Zeitschrift weiterhin als Organ des Deutschen Schulvereins Wien. Auch die Mitarbeiter

---

<sup>85</sup> Vgl. Schreier, Evelin: „Ein wahrer und großer Hausgenosse in der Zeit der großen deutschen Not“. Zur Ideologie der österreichischen Familien- und Kunstzeitschrift *Der getreue Eckart*. - Wien: Diplomarbeit 1996, S. 8 f.

<sup>86</sup> Hall, Murray G.: Österreichische Verlagsgeschichte 1918-1938. – Wien u.a.: Böhlau 1985, Bd. 1., S. 263. Anm. 29.

und Redakteure stammten aus dem Vereinsumfeld und waren allesamt „als solche Exponenten der völkischen Bewegung“.<sup>87</sup>

Maria Grengg gehörte ab der ersten Nummer zum Mitarbeiterstab der Zeitschrift; neben zahlreichen Illustrationen veröffentlichte sie hier regelmäßig literarische Beiträge. In erster Linie verfasste sie „schöngeistige“ Kurzprosatexte, zum Teil aber auch kunstkritische Betrachtungen. Grenggs Tätigkeit für die Familien- und Kunstzeitschrift wirkte sich mit großer Wahrscheinlichkeit prägend auf deren Kunstauffassung aus und ist somit auch für die Analyse der bildenden Kunst in ihrem literarischen Werk von Bedeutung. Aus diesem Grund wird *Der getreue Eckart* im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit vorgestellt, wobei die darin propagierte Weltanschauung und Kunstauffassung im Mittelpunkt stehen werden.

## 2.5 Stand der Forschung

An ausführlichen Untersuchungen zum Werk Maria Grenggs sind vor 1945 nur zwei erschienen. Beide Abhandlungen können als symptomatisch für die völkisch-nationalsozialistische Literaturauffassung angesehen werden. Zum einen handelt es sich dabei um eine von Gertrud Spitzberger<sup>88</sup> verfasste und von Josef Nadler betreute Dissertation aus dem Jahre 1939, zum anderen um den bereits zitierten Aufsatz von Gabriele Petrasovics<sup>89</sup> im „Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft“ aus dem Jahre 1943.

In der Arbeit Spitzbergers, welche primär den Novellenband *Starke Herzen* zum Thema hat, werden Maria Grengg lediglich lobende Worte zuteil. Grengg wird in jene Reihe von Autoren eingereiht, welche den „Rückweg zur Scholle“ fanden und auf diese Weise den „Folgen der expressionistischen Richtung“ entgegenwirkten<sup>90</sup>. Als theoretische Grundlage dient Gertrud Spitzberger eine einzige Quelle, nämlich die von Adalbert Schmidt verfasste Literaturgeschichte *Deutsche Dichtung in Österreich. Eine Literaturgeschichte der Gegenwart* (Wien-Leipzig, 1935). Der ideologische Gehalt der Literaturgeschichte übt Einfluss auf den Inhalt der Arbeit und die Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk Grenggs aus.

Den größten Teil der Arbeit machen Inhaltsangaben und Analysen der Novellen aus, aber auch andere Werke, wie *Die Flucht zum grünen Herrgott*, *Das Feuermannl* und *Die Kindlmutter*, werden in einem für die völkisch-nationalsozialistische Literaturkritik

---

<sup>87</sup> Schreier, Hausgenosse, S. 51.

<sup>88</sup> Spitzberger, *Starke Herzen*.

<sup>89</sup> Petrasovics, *Mittel künstlerischer Gestaltung*.

<sup>90</sup> Spitzberger, *Starke Herzen*, S. 4.

typischen Tonfall besprochen. Generell kann gesagt werden, dass die Art und Weise, in welcher die Konfrontation mit Literatur in dieser Dissertation stattfindet, aus der heutigen Sicht ein negatives Licht auf die Rolle der Germanistik in der Zeit nach dem „Anschluss“ wirft.

Auch Gabriele Petrasovics' *Beitrag zur Betrachtung volkhaften Dichtens in der Ostmark* steht ideologisch der Arbeit Spitzbergers um nichts nach. Petrasovics meint im literarischen Werk Maria Grenggs „die an alle Sinne dringende Art des großen Empfindungs- und Anschauungskünstlers Grillparzer“<sup>91</sup> entnehmen zu können. So wie Grillparzer wird auch Grengg zu einem „Künstler des Barocks“ stilisiert. Petrasovics' Untersuchung fußt auf der Anschauung, dass sich Grenggs „Dichtkunst“ dem Wirkungsbereich anderer Kunstrichtungen, allen voran der bildenden Kunst, annähert.<sup>92</sup> Was folgt ist eine sich quer durch das literarische Werk Grenggs ziehende Analyse der Sprache dieser „malerisch-musikalischen Schaffenswelt“<sup>93</sup> (Vgl. hierzu: S. 76-141). Auf einige prägnante Aussagen Petrasovics' wird weiter unten Bezug genommen.

Zum Stil von Petrasovics' Untersuchung ist generell anzumerken, dass auf ihn zutrifft, was Rolf Geisler über die völkisch-nationalsozialistische Literaturanschauung festgestellt hat: „Die Kritik wird gleichsam „dichterisch“, sie analysiert nicht, sondern weckt durch Wortkombinationen Stimmungen und Gefühle, sie hat keine Beweiskraft, sondern allenfalls Ausdruckswert.“<sup>94</sup>

An dieser Stelle sei noch einmal an den Aufsatz Thalhammers<sup>95</sup> erinnert. Neben der *Flucht* macht sich dieser auch einige Publikationen Grenggs im *Getreuen Eckart* und den Roman *Peterl* zum Thema.

Erwähnung findet Grengg auch in einer Dissertation von Maria Jechl<sup>96</sup> aus dem Jahre 1941, wobei eine Verbindung zwischen der Heldin der *Kindlmutter* zur *Frau Magdalene* von Josefa Berens-Totenohl (Jena: Diederichs 1935) hergestellt wird. Die Parallele zwischen den beiden „heroischen Kämpferinnen“ bestehe in der Verteidigung ihrer von Zigeunern bedrohten Höfe (Vgl. S. 71-74 und S. 83-85). Auch der „großen Mütterlichkeit“ im Roman *Peterl* wird hier Tribut gezollt (Vgl. S. 85).

Im Allgemeinen kann über die Literaturbetrachtung, welche Grengg vor 1945 zugekommen war, gesagt werden, dass es sich eher um politische Instrumentalisierung

---

<sup>91</sup> Petrasovics, *Mittel künstlerischer Gestaltung*, S. 76.

<sup>92</sup> Vgl. ebd., S. 75.

<sup>93</sup> Ebd., S. 91. Vgl. hierzu auch: ebd., S. 76-141.

<sup>94</sup> Geissler, *Dekadenz*, S. 26.

<sup>95</sup> Vgl. Thalhammer, *Wachauerin*.

<sup>96</sup> Vgl. Jechl, Maria: *Die Probleme der Nachkriegszeit in der deutschen Frauendichtung*. – Wien: Dissertation 1941.

des Schreibeinhaltes als um eine tatsächliche Auseinandersetzung mit dem Werk gehandelt hat.

Auch die in den 1960er- und 1970er-Jahren publizierten Werke, welche auf Maria Grengg zu sprechen kommen, zeugen von einem Mangel an Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit. Erwähnt seien an dieser Stelle noch einmal Edith Brier<sup>97</sup>, Rupert Feuchtmüller<sup>98</sup>, sowie Heinz Wittmann<sup>99</sup>, welcher 1971 voller Hochachtung für die Autorin auf Grenggs Leben nach 1945 eingeht. Auch die 1977 in Innsbruck erschienene Hausarbeit von Elisabeth Schopper<sup>100</sup> stellt die Autorin durchwegs positiv dar. Die Auseinandersetzung mit Grenggs Stellung zum Nationalsozialismus ist auf Zitate aus dem tagebuchartigen „Hausbuch“ *Die Arche Noah* beschränkt, welches bekanntlich nie publiziert wurde. Dennoch soll Grengg darin eine negative Einstellung gegenüber Hitler an den Tag legen. Die Besprechungen von Grenggs Werken werfen mangels einer kritischen Auseinandersetzung kein gutes Licht auf die Verfasserin der Arbeit. Ebenso wenig die sachlichen Widersprüche, auf welche bereits Galvan hingewiesen hat: „so erhält Grengg auf S.30 für die *Flucht zum grünen Herrgott* den Großen österreichischen Staatspreis 1936, auf S.114 hingegen denselben „für den Novellenband 'Starke Herzen'“ im Jahr 1937“.<sup>101</sup>

Die erste kritische Zuwendung wurde Maria Grenggs Werk erst 1985 zu Teil. In ihrer von Ingrid Cella betreuten Hausarbeit untersucht Monika Natter<sup>102</sup> die Romane *Flucht*, *Feuermandl* und *Kindlmutter* auf Frauen-, Feind- und Naturbilder. Dabei werden die zentralen Ideologeme der Werke sowie das darin zu Tage tretende Konzept von Mütterlichkeit aufgedeckt. Von Monika Natter stammt auch ein französischsprachiger Aufsatz<sup>103</sup> welcher 1994 publiziert wurde. Hier spielt Grenggs Mütterlichkeits-Konzept, welchem schon in Natters erster Arbeit ein großes Augenmerk geschenkt wurde, eine zentrale Rolle.

Was die kritische Beschäftigung mit Grenggs Werdegang und ihrer Einbettung im völkisch-nationalsozialistischen Lager betrifft, hat Elisabeth Galvan<sup>104</sup> in ihrer

---

<sup>97</sup> Vgl. Brier, Malerdichterin.

<sup>98</sup> Vgl. Feuchtmüller, Gemalte Blumen.

<sup>99</sup> Vgl. Wittmann, Begegnungen.

<sup>100</sup> Vgl. Schopper, Elisabeth: Maria Grengg. Versuch einer Monographie. Hausarbeit Innsbruck, 1977.

<sup>101</sup> Galvan, Mütter-Reich, S. 182 Anm. 71.

<sup>102</sup> Vgl. Natter, Monika: Maria Grenggs Romane „Die Flucht zum grünen Herrgott“ (1930), „Das Feuermandl“ (1935) und „Die Kindlmutter“ (1938). Eine thematische Analyse. – Wien: Hausarbeit 1985.

<sup>103</sup> Vgl. Natter, Beson Monika: Le culte de la maternité dans la littérature régionaliste autrichienne des années 30: l'exemple de Maria Grengg. – In: Liliane Crips (Hg.): Nationalismes. Mélanges en l'honneur féminismes de Rita Thalmann. Exclusions. – Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang 1994, S. 485-496.

<sup>104</sup> Vgl. Galvan, Mütter-Reich.

Dissertation *Mütter-Reich* von 1986, welche 1994 vom Akademischen Verlag Stuttgart verlegt worden ist, hervorragende Arbeit geleistet. Auch wenn im Mittelpunkt von Galvans Betrachtungen die *Kindlmutter* und der dem Roman zugrunde liegende Entwurf von Mütterlichkeit stehen, so enthält die Untersuchung auch einzigartige Informationen zum Leben der Autorin. Dies wird zuletzt auch dadurch ermöglicht, dass Galvan im Zuge ihrer Recherche persönlichen Kontakt zur Nichte und Nachlassverwalterin Maria Grenggs Edith Brier aufnehmen konnte.

Auch die Diplomarbeit von Usula Beck<sup>105</sup> von 1989 weist neben einer eingehenden Untersuchung der *Flucht*, des *Feuermandls* und der *Kindlmutter* (Vgl. S. 48-75) unter ideologiekritischem Aspekt eine 33 Seiten lange Auseinandersetzung mit der Karriere Grenggs unter Berücksichtigung der Entwicklungen im Literatursystem ihrer Zeit auf (Vgl. S. 3-47).

Erwähnung findet die *Flucht* auch in dem von Emmerich Tálos und Wolfgang Neugebauer herausgegebenen Werk zum Thema *Austrofaschismus*.<sup>106</sup> Neben Waggerls Romanen *Brot* und *Schweres Blut* sowie Perkonigs *Bergsegen* bringen Alfred Pfoser und Gerhard Renner auch Grenggs Erstlingsroman zur Sprache (Vgl. S. 351-353). „Bei allem Nahverhältnis zum Austrofaschismus bewahrten sich Autoren und Werke durch ihre politische Uneindeutigkeit eine konjunkturelle Mobilität“, lautet hier die Konklusion, „Denn die regressiven Utopien eines ländlichen Mystizismus waren so weit von unmittelbarer Aktivität entfernt, daß sie den ideologischen Einvernehmungsbedürfnissen sowohl des Austrofaschismus wie des Nationalsozialismus entgegenkamen.“<sup>107</sup>

### **2.5.1 Zur Wechselwirkung zwischen Wort und Bild im literarischen Werk der Autorin**

Wiederholt wurde von Seiten der Forschung darauf hingewiesen, dass in dem Schaffen Maria Grenggs eine „Wechselwirkung“ zwischen Schreiben und Malen zu erkennen sei. Bereits Spitzberger hat auf den Einfluss, welchen die Tätigkeit als bildende Künstlerin auf das literarische Werk der Autorin ausgeübt haben soll, hingewiesen:

Wer kennt nicht die Zeichnungen und Illustrationen fremder und eigener Künstler im „getreuen Eckart“? Sie erzählten schon früher von einer Künstlerin, deren Stärke in der Liebe und der Beobachtung der kleinen Welt um uns liegt. In ihren eigenen Büchern ist

---

<sup>105</sup> Vgl. Beck, Maria Grengg.

<sup>106</sup> Vgl. Pfoser, Alfred und Gerhard Renner: „Ein Toter führt uns an!“. – In: Tálos Emmerich und Wolfgang Neugebauer (Hg.): *Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933-1938.* – Wien: Lit-Verl. 2005, S. 338-356, S. 351-353.

<sup>107</sup> Pfoser, Ein Toter, S. 353.

naturgemäß der Zusammenhang noch inniger und eines ergänzt das andere noch weitaus mehr als bei einer Zusammenarbeit zwischen zwei verschiedenen Künstlern möglich ist.<sup>108</sup>

Auch Petrasovics hebt diesen Umstand mit Nachdruck hervor. Die heimatliche Landschaft habe Grengg mit der tiefen Schau des Malers und mit der tiefen Überschau des Dichters gesegnet. Grengg müsse sich der Ausdrucksmittel beider Kunstbereiche bedienen, um ihr Welterleben auszusprechen. Die Überschau über das Gesamtschaffen Grenggs beweiße, dass die Mittel der Malkunst auch ihrem dichterischen Werk immer wieder Farbe, Leuchtkraft und ausdrucksreiche Gebärde leihen. Denn so wie Grenggs Zeichnungen von einer inneren Versenkung der Künstlerin in ihren Gegenstand zeugen, bedürfe auch die Dichtung der Verdichtung innerer Schau zu einem plastischen Bild. Dabei stünde der Dichterin Grengg die Fülle treu im Gedächtnis bewahrter Beobachtungen der Malerin Gebote, was dem literarischen Werk wiederum plastische Lebendigkeit verleihe.<sup>109</sup>

Dass Grenggs Doppelbegabung eine „Wechselwirkung“ zwischen Wort und Bild zu Folge hatte, thematisiert auch Edith Brier. Diese erwähnt nicht nur die Eigenart ihrer Tante, schon seit Kinderzeiten das, was sie nicht zeichnen konnte, in ihren Zeichenbüchern aufgeschrieben zu haben. Sie ist auch der Meinung, Grengg gäbe als Illustratorin ihrer eigenen Werke im Ineinanderklingen von Wort und Bild ihren Büchern eine ganz besondere Eigenart. Formulierungen, wie „Der Blick der Malerin erleichtert der Dichterin die Arbeit“, „Sie sieht in Bildern und kommt von Bild zu Wort“, „Das gibt ihren Büchern die große Lebendigkeit und Plastik“ und „Sie versteht es mit Worten zu malen“ können als weitere Versuche betrachtet werden, die Wirkung der Malerin auf das literarische Werk hervorzuheben.<sup>110</sup>

„Wir verdanken Grengg vorzügliche Schilderungen von Architekturen, Plastiken und Malereien.“ schreibt Feuchtmüller. Besonders die Barockzeit habe es „in ihrer Anmut und in ihrer dramatischen Bewegtheit“ der Künstlerin angetan, sei mit ihrem Wesen sogar „verwandt“. Dank der genauen Beobachtung und der wohlfundierten historischen Information habe sie das geheime Leben der Kunstwerke dort aufgedeckt, an denen die wissenschaftliche Forschung vielfach achtlos vorübergegangen sei.<sup>111</sup> Petrasovics, welche die Kunst des Barocks als „erdentsprossen“<sup>112</sup> betitelt, meint ferner:

---

<sup>108</sup> Spitzberger, *Starke Herzen*, S. 11 f.

<sup>109</sup> Vgl. Petrasovics, *Mittel künstlerischer Gestaltung*, S. 79-81.

<sup>110</sup> Vgl. Brier, *Malerdichterin*, S. 84-90.

<sup>111</sup> Vgl. Feuchtmüller, *Gemalte Blumen*, S. 14.

<sup>112</sup> Petrasovics, *Mittel künstlerischer Gestaltung*, S. 77.

Daß Maria Grengg so häufig der volkhaften und naturnahen Sprache dieser Baukunst, [...], mit Worten höchster Bewunderung gedenkt, ist ein Beweis dafür, wie sie das Verdienst, jener Schaffenden einer vergangenen Zeit aus der Kraft und Fähigkeit ihres eigenen bodenständigen Wesens zu deuten weiß.<sup>113</sup>

Die Beispiele machen deutlich, dass der Inszenierung bildender Kunst, wie sie im literarischen Werk Grenggs an den Tag tritt, unter völkisch-nationalistischen Wertungskriterien eine ideologische Funktion zukam.

Tatsächlich übte Grenggs Tätigkeit als bildende Künstlerin einen starken Einfluss auf ihr literarisches Werk aus. Das geht nicht nur aus den zahlreichen Illustrationen hervor, mit denen Grengg ihre Texte oftmals versah, „um eine Szene, eine Geste oder den Ausdruck eines Antlitzes bildhaft wirklich vor sich zu sehen, und sie plastisch ins Wort zu übertagen.“<sup>114</sup> Auch auf inhaltlicher sowie sprachlicher Ebene macht sich diese Tatsache bemerkbar. In Grenggs literarischem Werk ist die bildende Kunst stets präsent, sei es durch die zahlreichen künstlerischen Figuren, kunstvollen Requisiten sowie in der bildhaften Ausdrucksweise der Autorin.

Bevor allerdings der bildenden Kunst im Erstlingsroman der Autorin nachgegangen werden kann, müssen einige Anmerkungen zur Kunst- und Familienzeitschrift *Der getreue Eckart* vorausgeschickt werden. Dadurch wird ein Bezugsrahmen für die Literaturanalyse im dritten Teil dieser Arbeit geschaffen.

---

<sup>113</sup> Petrasovics, *Mittel künstlerischer Gestaltung*, S. 78 f.

<sup>114</sup> Feuchtmüller, *Gemalte Blumen*, S. 10.

## Teil II: Die Familien- und Kunstzeitschrift *Der getreue Eckart*

### 1 Vorbemerkungen und Forschungsstand

Sigurd Paul Scheichl hat in seinem Aufsatz *Literatur in österreichischen Zeitschriften der dreißiger Jahre*<sup>115</sup> die Bedeutung der literarischen und kulturellen Zeitschriften für die Analyse des vernationalsozialistischen und nationalsozialistischen literarischen Lebens in Österreich hervorgehoben. In einem weiteren Aufsatz über *Österreichische Zeitschriften im Frühjahr 1938* gibt Scheichl einen Überblick über die wichtigsten einschlägigen österreichischen Zeitschriften im Jahr des „Anschlusses“. Er stellt fest, dass eine Vielzahl von Blättern über den Einmarsch der deutschen Truppen hinweg erscheinen konnte, zum Teil auch mit Beteiligung derselben Personen. Zu diesen Zeitschriften zählt Scheichl neben *Der Augarten*, *Bergland*, *Die Bühne*, *Die Muskete*, *Mocca*, *Die Pause*, *Schöne Zukunft*, *Die Warte* (mit Einschränkungen) und *Wiener Magazin* auch die Familien- und Kunstzeitschrift *Der getreue Eckart*.<sup>116</sup>

Der *Getreue Eckart* gehörte zu den erfolgreichsten Publikationen des nationalen Adolf Luser- bzw. Eckart-Verlags, wobei sowohl Zeitschrift als auch Verlag ihren Ursprung im Publikationswesen des Deutschen Schulvereins Wien hatten, auf den bereits weiter oben eingegangen wurde. Die Zeitschrift war im Bereich der gehobenen Unterhaltung angesiedelt, allerdings seit jeher mit politischen Akzenten im Sinne der großdeutschen Bewegung. Daher brauchte hier „der Sprung zwischen dem, was vor dem März 1938, und dem was nachher geschrieben worden ist, nicht so groß zu sein“<sup>117</sup>, wie in einigen anderen der von Scheichl erwähnten Blätter. Die Zeitschrift erwies sich als wirksames Instrument der Meinungsbildung und hat, ohne sich dabei ostentativ-politisch zu gebärden, auf populäre Art völkisches Gedankengut verbreitet. Seine Motivation zur Herausgabe der Zeitschrift beschrieb Adolf Luser im Mai 1938:

---

<sup>115</sup> Vgl. Scheichl, Sigurd Paul: *Literatur in österreichischen Zeitschriften der dreißiger Jahre*. – In: Klaus Amman und Albert Berger (Hg.): *Österreichische Literatur der dreißiger Jahre*. – Wien-Köln 1990, S. 178-211.

<sup>116</sup> Vgl. Scheichl, Sigurd Paul: *Österreichische Zeitschriften im Frühjahr 1938*. – In: Uwe Baur u.a. (Hg.): *Macht Literatur Krieg. Österreichische Literatur im Nationalsozialismus*. – Wien u.a.: Böhlau 1988, S. 359-375.

<sup>117</sup> Ebd., S. 368.

Von niemandem beauftragt als von meinem sehnsüchtigen Herzen, nur meinem eigenen Gewissen verantwortlich, ging ich als Gründer, Herausgeber und Schriftleiter des *Getreuen Eckart* fünfzehn Jahre lang meinen sicheren Weg zu Großdeutschland.<sup>118</sup>

Es verwundert demzufolge wenig, dass der NSDAP-Gauleiter von Kärnten und spätere Innen- und Kultusminister Hubert Klausner am 19. Juni 1938 der ideologischen Vorarbeit, welche in der Zeit vor dem „Anschluss“ vom *Getreuen Eckart* geleistet wurde, lobende Worte zukommen ließ:

*Der getreue Eckart* hat während der Verbotszeit stets mannhaft Haltung bewahrt und trug damit bei zur Festigung und zum Ausbau der geistigen Grundlage unseres Kampfes. Ich hoffe, daß es dem *Getreuen Eckart* gelingen wird, seinen Weg auch weiterhin folgerichtig fortzusetzen und erst recht heute, in der Zeit der Erfüllung dessen, worum unser Kampf ging, eine Zeitschrift zu sein, die gerade der politische Mensch gerne in die Hand nimmt.<sup>119</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg versuchte die 1952 ins Leben gerufene „Österreichische Landsmannschaft“, welche die Tradition der „Deutschen Schutzarbeit“ als Nachfolgeorganisation des Deutschen Schulvereins fortzuführen gedachte, mit der Gründung des *Eckartboten* im Mai 1953 an den Erfolg des *Getreuen Eckart* anzuknüpfen. Beim *Eckartboten* handelte es sich um eine in ihrer gesamtdeutschen Unterrichtung und Erziehungsarbeit unübertroffene nationale Zeitschrift, deren Inhalt weite Kreise auch außerhalb der Grenzen Österreichs bestens ansprach.<sup>120</sup> Darüber hinaus bot *Der Eckartbote* die Gelegenheit, die alte völkische Weltanschauung mit neuen zeitgemäßen Inhalten zu füllen. Die publizistische Arbeit von seiner Entstehung bis 1982 hat Andrea Ilse Maria Reiter<sup>121</sup> in ihrer 1984 erschienenen Dissertation untersucht.

Der Nachfolger des *Getreuen Eckart* ist nach wie vor als Sprachrohr völkisch-nationalsozialistischer Ideologie präsent. Die offizielle Internetseite des *Dokumentationsarchivs des Österreichischen Widerstandes* gibt Bescheid, dass der *Eckartbote* – *Monatszeitschrift für deutsche Kultur* seit Mai 2002 nunmehr unter dem Titel *Der Eckart* erscheine.<sup>122</sup> Als Schriftleiter zeichnet Gustav Strasser, welcher Ende April 2007 Hellmut Müller in dieser Funktion ersetzte. Der Sitz der Österreichischen Landsmannschaft befindet sich nach wie vor in der Fuhrmannngasse 18a, wo auch ehemals

---

<sup>118</sup> Brief Adolf Lusers vom 2.5.1938, abgedruckt im 2. Halbjahresband. – In: GE, 15.Jg. 1937/38, beigeheftet, o.S.

<sup>119</sup> Brief Hubert Klausners vom 19.6.1938. – In: GE, 15. Jg. 1937/38, beigeheftet, o.S.

<sup>120</sup> Vgl. Klemm, Walter: 90 Jahre Schutzarbeit. Zum Gründungstag 13. Mai. 1880 des Deutschen Schulvereins Wien. Wien: 1970, S. 49.

<sup>121</sup> Reiter, Andrea Ilse Maria: *Der „Eckartbote“ (1952-1982). Modell einer computergestützten Zeitschriftenanalyse als Beitrag zur Kritik völkisch-nationaler Ideologie.* – Salzburg: Dissertation 1984.

<sup>122</sup> Vgl. <http://www.doew.at/frames.php?projekte/rechts/organisation/oelm.html> aufgerufen am 18.12.2009 um 15:45.

der Adolf Luser Verlag angesiedelt war. Als „Beiblätter“ des *Eckartboten* bzw. des *Eckarts* erscheinen überdies *Südpfeß*, *Thayawarte* sowie die vierteljährlichen *Eckartschriften*. In dieser Reihe, so das „Dokumentararchiv des Österreichischen Widerstandes“, sind seit 1959 rund 200 Broschüren herausgegeben worden.<sup>123</sup>

Der *Eckart* bezeichnet sich selbst als führendes volkstumpolitisches Magazin und beschreibt seine Linie wie folgt:

Der *Eckart* informiert über tages- und gesellschaftspolitische Themen aus Sicht der Volkstumspolitik, weiters über die deutschen Volksgruppen im europäischen Ausland, über Mitwelt und Umwelt, sowie über die Arbeit der Österreichischen Landsmannschaft.<sup>124</sup>

Wie diese Entwicklung deutlich macht, ist eine Beschäftigung mit dem *Getreuen Eckart* und seinen Nachfolgepublikationen noch immer von Aktualität. Vor allem was die jüngeren Publikationen der Zeitschrift anbelangt, muss festgestellt werden, dass auf diesem Gebiet ein gewisser Forschungsbedarf besteht.

Der *Getreue Eckart* jedenfalls wurde erstmals 1996 in der Diplomarbeit von Evelin Schreier<sup>125</sup> Gegenstand einer Einzelanalyse. Die Arbeit trägt den Titel *Ein wahrer und großer Hausgenosse in der Zeit der großen deutschen Not* und stellt eine Untersuchung der im *Getreuen Eckart* propagierten Ideologie dar. Auf die Forschungsergebnisse von Evelin Schreier kann im Folgenden größtenteils zurückgegriffen werden.

Da die Entwicklung der Zeitschrift mit der ihres Verlages eng verknüpft ist, wird auch auf dessen Geschichte eingegangen. Bei meinen Ausführungen über den Verlag greife ich auf die Forschungsergebnisse von Murray G. Hall<sup>126</sup> zurück.

## 2 Der Adolf Luser Verlag

Der *Getreue Eckart* gehörte zu den erfolgreichsten Publikationen des Eckart-Verlags. Der Verlag sowie die dazu gehörige Buchhandlung wurden am 22. Juni 1926 unter Register A, Band 61, pagina 215a ins Wiener Handelsregister eingetragen.<sup>127</sup> 1937 wurde der Name der Firma offiziell in „Adolf Luser Verlag“ geändert. Im Laufe der 1920er-Jahre wurde der Verlagsbuchhandel Adolf Luser kontinuierlich ausgebaut. Neben dem

---

<sup>123</sup> Vgl. ebd.

<sup>124</sup> <http://www.oelm.at/eckart.html> am 18.12.2009 um 16:00.

<sup>125</sup> Schreier, Hausgenosse. 1996.

<sup>126</sup> Hall, Murray G.: Österreichische Verlagsgeschichte 1918-1938. Bd I: Geschichte des österreichischen Verlagswesens; Bd. II: Lexikon der belletristischen Verlage. Wien u.a.: Böhlau 1985; ders.: Verlagswesen in Österreich 1938 bis 1945. – In: Friedrich Stadler (Hg.): Kontinuität und Bruch 1938 - 1945 - 1955.

Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte. – Münster: Lit-Verl. 2004, S. 83-92.

<sup>127</sup> Vgl. Hall, Verlagsgeschichte, Bd. 2, S. 260-261.

*Getreuen Eckart* wurden auch andere Periodika verlegt. Gleichzeitig versuchte man sich mit populärer Unterhaltungsliteratur in Szene zu setzen.<sup>128</sup> In den 1930ern expandierte Adolf Luser, ähnlich wie viele andere Verlage, mit einem völkisch-national ausgerichteten Programm und versuchte auch auf dem Tageszeitungsmarkt mit dem *Adler* und der *Ostmark* Fuß zu fassen.

Nach 1933/34 waren völkisch-national ausgerichtete Verlage in Österreich zumindest der Zahl, wenn nicht auch der Bedeutung nach, in der Mehrzahl. Bei keinem dieser Verlage [...] lag das Naheverhältnis zum Nationalsozialismus, zur (illegalen) NS-Bewegung in Österreich so klar auf der Hand wie beim Adolf Luser Verlag.<sup>129</sup>

Dennoch deutet einiges darauf hin, dass der Verlag vor allem in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre finanzielle Probleme hatte. Nach dem „Anschluss“ räumte Luser den Sessel als Verlagschef zu Gunsten des 28-jährigen Gau- bzw. Bundesdietwartes des Deutschen Reichsbundes für Leibesübungen und zeitweiligen ehrenamtlichen Leiters der Buchhandlung des Deutschen Turnerbundes, Karl Konrad Bauer.<sup>130</sup> Hall nimmt allerdings an, dass es sich beim wahren Verlagseigentümer um die NSDAP-Parteiorganisation *Deutsche Arbeitsfront* (DAF) handelte. Spätestens 1940 gehörten der DAF jedenfalls sämtliche Geschäftsanteile:

Die NSDAP griff sehr tief in die Tasche, um die Firma überhaupt am Leben zu erhalten, aber man verfolgte schließlich den weitgestreckten Plan, sich für den gesamten südosteuropäischen Raum ein kleines Presseimperium zu schaffen.<sup>131</sup>

1941 wurde der 31jährige Ernst Sopper zum neuen Verlagschef ernannt, welcher seit seinem 14. Lebensjahr auch der NS-Jugendbewegung in Wien angehört hatte. Bislang hatte dieser u.a. den Verlag der DAF geleitet. Nur wenige Monate nach Soppers Dienstantritt wurde der Firmenname in „Wiener Verlags Gesellschaft mbH“ geändert. Vom Krieg profitierte der Wiener Verlag insofern, als er billige Feldpostausgaben in großen Mengen an Soldaten absetzen konnte, da er – als sogenannter „W-Betrieb“ (=kriegswirtschaftlich wichtig) eingestuft – eine gewisse Sonderstellung eingeräumt bekam. Nach Kriegsende wurden Julius Deutsch und Franz Cisehek zu öffentlichen Verwaltern des Verlags bestellt. 1949 ging der Verlag an die Druck- und Verlagsanstalt „Vorwärts“ A.G., 1970 ging er nominell an C. Bertelsmann Österreich (d.i. Kremayr

---

<sup>128</sup> Vgl. Schreier, Hausgenosse, S. 14.

<sup>129</sup> Hall, Verlagsgeschichte, Bd. 2., S. 260.

<sup>130</sup> Vgl. Hall: Verlagswesen, S. 88.

<sup>131</sup> Ebd., S. 88.

Scheriau / Donauland).<sup>132</sup> Gegen Sopper und Bauer liefen nach dem Krieg Verfahren beim Volksgericht. Bauer, welchem Arisierung des Adolf Luser Verlags vorgeworfen wurde, gründete nach seinem Freispruch 1947 den Mont Blanc Verlag. Letzterer wurde zwar 1983 offiziell aufgelöst, veröffentlichte aber während seines Bestehens zahlreiche Werke von Autoren, welche auf der 1946 vom Unterrichtsministerium zusammengestellten Liste der gesperrten Autoren und Bücher standen.<sup>133</sup> Zu den belasteten, ehemaligen Nazi-Autoren welchen der Mont Blanc Verlag die Möglichkeit zur Publikation eröffnete, zählte unter anderem auch Maria Grengg.

### 3 Zur historischen Entwicklung der Zeitschrift

Nach der kurzen Bestandaufnahme über den Luser Verlag soll nun genauer auf den *Getreuen Eckart* eingegangen werden. Die Familien- und Kunstzeitschrift setzte den Typus des Familienblatts des bildungsbeflissenen 19. Jahrhunderts fort. Damit ist eine „volkstümliche, meist illustrierte Unterhaltungszeitschrift“ gemeint „die mit vielfältigen dichterischen wie populärwissenschaftlichen Beiträgen unterhaltend, belehren und aufklärend wirken will, und zugleich bestrebt ist, ein harmonisches Familienleben zu fördern.“<sup>134</sup> Neben dem *Getreuen Eckart* gab es in Österreich zwei vergleichbare Zeitschriften: die in Graz erschienenen *Alpenländischen Monatshefte* und den *Heimgarten*, welcher zumindest eine Zeit lang die Bezeichnung „Familienzeitschrift“ im Untertitel führte. Nach einem Vergleich der Zeitschriften gelangt Evelin Schreier zu folgendem Ergebnis:

Es sind volkstümliche Familienzeitschriften, die mit populären Mitteln völkisches Gedankengut verbreiten, die österreichische Eigenart betonen und Volkstumsfragen behandeln, sich mit dem Auslandsdeutschtum auseinander setzen und das fördern, was sie als „gesundes“ nationales Schrifttum betrachten.<sup>135</sup>

Der *Getreue Eckart* erschien anfangs am 1. und 15. jeden Monats. Nach der Abspaltung des Eckart-Verlags vom Schulverein im Jahr 1925 bekam die Zeitschrift sozusagen einen unabhängigen Status. Der deutsch-nationale Kurs wurde dennoch beibehalten. Die politische Richtung war erkennbar, obwohl man sich bemühte, politische Unabhängigkeit zu zeigen. Nur auf diese Weise konnte man die „Wirkung und Verbreitung im häuslichen

---

<sup>132</sup> Vgl. Hall, Verlagswesen, S. 88 f.

<sup>133</sup> Vgl. ebd., S. 92, Anm. 9. u. 10.

<sup>134</sup> Rosenfeld, Hellmuth: Familienblatt. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Aufl., Bd. 1. – Berlin: de Gruyter 1958, S. 450-456, S. 450.

<sup>135</sup> Vgl. Schreier, Hausgenosse, S. 37.

Kreise, und zwar in allen Familien“<sup>136</sup> gewährleisten. Auf jegliche Thematisierung der „Judenfrage“ wurde ebenfalls verzichtet.

Ab 1927 wurde *Der getreue Eckart* als Monatsschrift weitergeführt und entwickelte sich ziemlich rasch zu einem auflagestarken Blatt. Ende der Zwanziger, Anfang der Dreißiger war er die führende Zeitschrift seiner Art und blieb bis zur Übernahme durch die DAF die wichtigste Produktion des Adolf Luser bzw. Eckart-Verlags.<sup>137</sup> Er gewann Mitarbeiter aus dem nationalen Lager und brachte Beiträge von allen völkisch-gesinnten heimischen Schriftstellern.

„Nazistisch infiltriert war die Verlagsleitung und die Redaktion des *Getreuen Eckart* zwar schon Anfang der dreißiger Jahre, aber erst der "Anschluss" leitete eine NS-regime-apologetische Emphase ein.“<sup>138</sup> Davor, so Schreier, seien pronazistische Bekenntnisse nur verschlüsselt wiedergegeben worden. Allerdings hält sie es für bedeutend, dass nie etwas Negatives über den Nationalsozialismus geäußert worden ist.<sup>139</sup> Hierin ist wohl auch der Grund dafür zu suchen, dass der *Getreue Eckart* nach dem „Anschluss“ ohne Verzögerung weiter erscheinen konnte.

Wie auch schon beim Verlag selbst kam es nach 1938 beim Mitarbeiterstab des *Getreuen Eckart* zu Veränderungen. Luser musste nicht nur seinen Posten als Verlagschef aufgeben. Nach der Übernahme durch die DAF wurde an seiner Stelle ein anderer mit der Herausgeberschaft der Zeitschrift betraut. Ab Mai 1938 zeichnete nicht mehr Adolf Luser, sondern Bruno Brehm als Herausgeber. Hauptschriftleiter wurde Walter Pollak. Ebenfalls 1938, als die Zeitschrift in den 16. Jahrgang ging, wurde ihr der bezeichnende Titel *Monatsschrift der Ostmark* zuteil. Zu diesem Zeitpunkt wurde im Editorial des Aprilheftes zum ersten Mal eindeutige Stellungnahme zum Nationalsozialismus abgegeben. Auch der Unterhaltungsteil der Zeitschrift wurde zu Gunsten aktueller politischer Berichte eingeschränkt. Da das Aprilheft von 1938 eine Zäsur in der Publikationsgeschichte der Zeitschrift darstellt, soll es etwas genauer besprochen werden. Nicht nur erscheint jetzt auf dem Titelblatt der Zusatz *Die Ostmark ist heimgekehrt*; auf der zweiten Umschlagseite findet sich der politische Aufruf: „Ein VOLK / ein REICH / ein FÜHRER. Jeder Deutsche in Österreich/ stimmt mit /JA“.

---

<sup>136</sup> Kirschstein, Eva-Annemarie: Die Familienzeitschrift. Ihre Entwicklung und Bedeutung für die deutsche Presse. – Charlottenburg: Rolf Lorentz 1937, S. 112.

<sup>137</sup> Zur Auflagenentwicklung Sperlings Zeitschriften- und Zeitungs-Adreßbuch. Handbuch der deutschen Presse, 51. Ausg. (1925) – 61. Ausg. (1939) oder vgl. Schreier, Hausgenosse, S. 50-51.

<sup>138</sup> Schreier, Hausgenosse, S. 23.

<sup>139</sup> Vgl. ebd., S. 24.

Die unpaginierten Seiten zwischen S.444 und S.445 enthalten als Kunstdruckbeilage ein Bild des Führers gefolgt von einem NS-Bekenntnisgedicht von Franz Schlögel mit dem Titel *Wir Unentwegten*. Weiters finden wir ein Zitat aus der Rede Seyß-Inquarts auf dem Heldenplatz, Reden von Goebbels, Hitler und anderen Personen vom März 1938. Ein Gedenkblatt für nationalsozialistische „Opfer“ des Ständestaates und der Beitrag *Das Reich der Deutschen* von Reichskultursenator Prof. Dr. Richard Suchenwirth folgen. Darüber hinaus treffen wir auf den Artikel *Österreichische Dichter als Wegbereiter des großdeutschen Gedankens* von Walter Pollak, einen mit zahlreichen Illustrationen versehenen Aufsatz *Deutsche Kunst im Deutschen Österreich*, eine „wehrpolitische Betrachtung“ *Österreich wohlgeborgen*, einen Beitrag mit Fotografien *Deutsche Baukunst von Heute. Der Führer als Schirmherr der Baukunst*, einen Aufsatz zu Wirtschaftsfragen, einen über *Erziehung auf Ordensburg*, einer *Um die musikalische Sendung der deutschen Ostmark* etc. – Ob es sich beim April-Heft um eine Art unpaginiertes Sonderheft gehandelt hat, oder ob die zahlreichen unpaginierten Seiten zum dann anschließenden Aprilheft gehören, kann allerdings nicht genau festgestellt werden, da die Umschlagblätter im vorliegenden Exemplar fehlen. Als publizistische Zielsetzung dieser Vorgehensweise kann jedenfalls angenommen werden, dass man der Leserschaft die nationalsozialistische Neuordnung schmackhaft machen wollte.

Ganz unter dem Eindruck des Kriegsgeschehens standen der 17. und 18. Jahrgang. Der *Getreue Eckart* war nun „keine Familienzeitschrift mehr, sondern wurde als kulturpolitische Zeitschrift im Sinne der NS-Ideologie instrumentalisiert.“<sup>140</sup> Allerdings war der Zeitschrift kein Erfolg mehr beschieden, denn die Auflagen sanken kontinuierlich. Mit der Zeit verloren auch die nationalsozialistischen Aktivisten das Interesse an der Zeitschrift und zogen sich aus der Redaktion zurück.<sup>141</sup> Im Oktober 1941 (Jahrgang 19) übernahm Erich August Mayer die Herausgeberschaft. Das Erscheinungsbild wurde wieder geändert, die Politik völlig rausgehalten und das Familienblattkonzept wieder aufgenommen. Trotzdem musste der *Getreue Eckart* mit dem 20. Jahrgang seine Erscheinung 1943 einstellen.<sup>142</sup>

#### **4 Die Art und Thematik der publizierten Beiträge**

Evelin Schreier hat die Art und Thematik der im *Getreuen Eckart* publizierten Beiträge ausführlich untersucht und unterscheidet neben Kunstbetrachtungen und

---

<sup>140</sup> Schreier, Hausgenosse, S. 25.

<sup>141</sup> Vgl. ebd., S. 26.

<sup>142</sup> Im September 1954 gab Luser-Sohn Alfred einen letzten 21. Jahrgang heraus.

Kunstdruckbeilagen literarische und sachliche Beiträge sowie Beilagen und Beiblätter. Bevor auf die Kunstbetrachtungen im Speziellen genauer eingegangen wird, sollen Schreiers Ergebnisse zu den einzelnen Themen zunächst in gekürzter Form wiederholt werden.

Bei den literarischen Beiträgen des *Getreuen Eckart* dominieren Kurzprosa-Texte wie Novellen, Kurzgeschichten und Skizzen. Diese haben zumeist „unterhaltenden“ Charakter. Nur den wenigsten ist eine, wie auch immer geartete Ideologie zu entnehmen. In den ersten Jahrgängen wurden meistens sentimentale Liebes-, Kinder- und Familiengeschichten, Erlebnisschilderungen sowie Schicksalsberichte veröffentlicht, die oft von der jeweiligen Jahreszeit inspiriert waren. Bei der Schilderung von Erlebnissen fiktiver oder authentischer Personen wurde manchmal auf ein historisches Ambiente zurückgegriffen.<sup>143</sup>

Anfang der Dreißigerjahre stellt Schreier einen Trend in Richtung Blut- und Bodenliteratur fest. Idealisierte Schilderungen vom einfachen Leben auf dem Lande bzw. das Motiv der „heilenden Wirkung der Scholle“ sind jetzt durchgehend zu finden. Ab Kriegsbeginn ist ein Trend in Richtung Erzählungen, welche den Krieg bzw. das Soldatensein zum Inhalt hatten, festzustellen. Des Weiteren wurde im *Getreuen Eckart* pro Jahrgang mindestens ein Fortsetzungsroman publiziert, wobei Schreier vier verschiedene Romantypen ausmacht: Gesellschafts-, Familien-, Liebesroman, Gegenwarts- bzw. Zeitroman, Heimatroman und Historischer Roman. Das publizistische Mittel der Fortsetzung hatte den Sinn, den Leser an das Blatt zu binden.<sup>144</sup>

Neben den bereits erwähnten Gattungen enthielt ein Heft ca. drei bis fünf Gedichte. Man muss Schreier Recht geben, wenn sie diese als typische „Wald- und Wiesendichtung“ betitelt. Nach 1933 ist jedoch eine Änderung zu erkennen. Es wurden jetzt regelmäßig Gedichte von Agitationsschriftstellern wie Robert Hohlbaum, Ingeborg Teuffenbach, Franz Schlögel u.a. veröffentlicht, die in verschlüsselter Form nationalsozialistische Propaganda betrieben. Diese nun einsetzende „Blütezeit für Lyrik“ ist laut Schreier darauf zurückzuführen, dass die NS-Ideologie während der illegalen Zeit in Gedichten besonders gut verpackt werden konnte.<sup>145</sup>

Sachbeiträgen, damit sind alle weltanschaulichen und populärwissenschaftliche Artikel gemeint, waren im Schnitt ein Drittel vom Heftumfang vorbehalten. In ihnen wurden Fortschritt und Entwicklung verschiedener Wissenschaftsdisziplinen abgehandelt.

---

<sup>143</sup> Vgl. Schreier, Hausgenosse, S. 42 f.

<sup>144</sup> Vgl. ebd., S. 43-45.

<sup>145</sup> Vgl. ebd., S. 43 f.

Trotz thematischer Vielfalt dominierten volkstümliche Inhalte. Zumindest bis zum Aprilheft 1938 waren die Bereiche Religion und Politik ausgeklammert worden.<sup>146</sup>

Die Beilagen und Beilagenblätter wiederum boten Platz für Anzeigen und Beiträge, die den Hauptteil gestört hätten. Ihre thematische Gestaltung war auf die Bedürfnisse eines weit gestreuten Leserkreises gemünzt. Die in ihnen platzierten Anzeigen waren aus finanziellen Gründen nötig. Man versprach sich dadurch, den Preis niedrig zu halten, konkurrenzfähig zu bleiben und die Leserschaft gezielter anzusprechen.<sup>147</sup>

Da dem *Getreuen Eckart* als Kunstzeitschrift „an der Verbreitung wohlfeiler Kunst gelegen“<sup>148</sup> war, soll den Kunstbetrachtungen gesondert Aufmerksamkeit geschenkt werden. Buchbesprechungen werden dabei weitgehend ausgeklammert, da die bildende Kunst in der vorliegenden Arbeit von zentraler Bedeutung ist.

#### **4.1 Kunstbeiträge und Kunstdruckbeilagen**

Als Kunstzeitschrift widmete der *Getreue Eckart* pro Heft ein bis zwei Beiträge im Gesamtumfang von durchschnittlich zehn Seiten der Kunstbetrachtung. Publiziert wurden Künstlerportraits, Rezensionen, Würdigungsschreiben sowie kunsttheoretische Aufsätze. Die kunstkritischen Artikel wurden mit farbigen Bildbeigaben bestückt. Darüber hinaus brachte die Zeitschrift auch Textillustrationen, Photographien und farbige Kunstdruckbeilagen. Illustrationen dienten in erster Linie zur Veranschaulichung und lockerten das Gesamtbild der einzelnen Zeitschriftennummern auf. Schreier hat bereits auf die enge Verflechtung zwischen Wort und Bild hingewiesen, welche in den meisten Fällen feststellbar ist.<sup>149</sup>

Neben Maria Grengg betätigten sich unter anderem Emmy Sagai, Friederike Rösch, Grete Hartmann, Franz Ernst, Karl Alexander Wilke, Franz Wacik und Franz Bilko als Illustratoren. Als Kunstreferent der Zeitschrift wirkte der zeitweilige Schriftsteller Karl Maria Grimme, der auch die Wohnrubrik leitete. Karl Maria Grimme verfasste viele Beiträge zu Themenbereichen wie Kunstgewerbe, Inneneinrichtung und Gartengestaltung. Von ihm stammt auch das im 16. Jahrgang erschienene Portrait über *Maria Grengg. Die Malerin*.<sup>150</sup>

Jene Artikel, in welchen dem Leser bestimmte Maler-, Graphiker- und Bildhauerpersönlichkeiten nahe gelegt wurden, machten den Großteil der

---

<sup>146</sup> Vgl. Schreier, Hausgenosse, S. 46 f.

<sup>147</sup> Vgl. ebd., S. 49 f.

<sup>148</sup> Ebd., S. 47.

<sup>149</sup> Vgl. ebd., S. 47

<sup>150</sup> Vgl. Grimme, Karl Maria: Gengg, die Malerin. – In: GE, 16. Jg. 1938/39, zwischen S. 552-553.

Kunstaberachtung aus. In *Die Ostmark* rühmte man sich, den oft noch unbekanntem Talenten den Weg in die Öffentlichkeit geebnet zu haben:

Viele junge Maler, deren Talente zu Hoffnung berechtigte, fanden im ‚Getreuen Eckart‘ einen verständnisvollen Förderer und so manchem Bild, das später den Weg in die Galerien fand, stand der ‚Getreuen Eckart‘ Pate.<sup>151</sup>

Allerdings sind die meisten der vom *Getreuen Eckart* geförderten Maler und Malerinnen inzwischen in Vergessenheit geraten. Nur wenige konnten sich in künstlerischer Hinsicht von den anderen abheben. Hierzu zählen u.a. Luigi Kasimir, Ernst Nepo, Sergius Pauser, Franz Sedlacek oder Albin Egger-Lienz, welche heute als Vertreter der „Neuen Sachlichkeit“ Anerkennung gefunden haben. Auch Anton Kolig, der eigentlich zu den österreichischen Spätexpressionisten zählt, wurde für die völkische Bewegung vereinnahmt.

Unter den Verfassern der Künstlerportraits finden sich neben vielen anderen Viktor Trautzi, Alphons Poller, Arthur Rößler, Hans Ankwicz-Kleehoven, Max Morold und Bruno Brehm.

Als förderungswürdig wurden unter anderem folgende Malerpersönlichkeiten angesehen: Max Poosch, Albert Janesch, Anton Hlavaček, Leo Frank, Julius Wegerer, Max Suppantichitsch, Adolf Helmberger, Rudolf Böttinger, Wilhelm Dachauer, Josef Kinzel, Luigi Kasimir, Switbert Lobisser, Hugo Hodiener, Carl Moll, Louis Hofbauer, Robert Streit, Demeter Koko, Egge Sturm-Skrla, Karl Fahringer, Arthur Brusenbauch, Norbertine Bresslern-Roth, Hans Simmerl, Josef Dobrowsky, Ivo Saliger, Franz Glaubacker, Ernst Nepo, Anton Hula, Rudolf Eisenmenger, Max Neuböck, Leo Fellingner, Igo Pötsch, Robert Streit, Alfred Gerstenbrand u.v.a.

Zu den vorgestellten Bildhauern zählten neben vielen anderen Franz Barwig, Josef Müllner, Hugo Lederer, Arno Breker, Carl Wollek, Hans Plangger und Walter Pochlatko.

Von wenigen Ausnahmen abgesehen, handelte es sich bei allen Künstlern, welche der *Getreue Eckart* seiner Leserschaft präsentierte, um bodenständig-volkstümlich und national eingestellte Personen. Dieser Umstand wirkte sich auch „auf die Wahl ihrer Sujets und die Art der Formgebung“<sup>152</sup> aus. Die Tendenz bodenständige Kunst zu fördern spiegelt sich nicht nur in den zahlreichen Künstlerportraits wider. Der *Getreue Eckart* beinhaltete auch eine Reihe von Beiträgen programmatischen Charakters, welche sich explizit mit den ideologischen sowie ästhetischen Strategien und Zielen künstlerischer

---

<sup>151</sup> Die Ostmark, 1.Jg., F. 23., 24.9.1933, S. 7.

<sup>152</sup> Vgl. Schreier, Hausgenosse, S. 48.

Ausdrucksformen beschäftigten. Die darin gestellten Forderungen fanden in den Betrachtungen über Künstler, Kunstwerke und Kunststile praktische Umsetzung. Vorzugsweise widmete man sich „unproblematischen“ Ausdrucksformen wie dem Stillleben oder dem Genrebild.

Viel Platz räumte man dem Themenkreis der volkstümlichen Handwerkskunst ein. Die konservative Grundhaltung ging zwar mit einer Ablehnung alles Modernen einher, dennoch finden sich zumindest in den höheren Jahrgängen immer öfter Beiträge über Fotografie als Kunstform. Ein erheblicher Anteil der *Eckart*-Beiträge beschäftigt sich mit der österreichischen Baukunst. Berichtete man über österreichische Kleinstädte, rückten die architektonischen Besonderheiten in den Vordergrund. Von zentraler Bedeutung waren hier sakrale Bauten wie Kirchen, Dome und Altäre im Speziellen. Nach dem „Anschluss“ berichtete man vermehrt auch über die „monumentale“ Bauweise im Dritten Reich. Auffällig ist auch die mit dem 16. Jahrgang einsetzende Tendenz, über die Bewohner, die Landschaft und die Kunst Ungarns und der Slowakei sowie jener der südöstlichen Gebiete Europas (namentlich Jugoslawien, Kroatien, Rumänien, Bulgarien) zu berichten. Die einzelnen Staaten wurden zu Paradebeispielen vorbildlich-bodenständigen, volkstümlichen Kunstschaffens formalisiert. Da alle der genannten Länder formell dem Dreimächtepakt zwischen Deutschland, Italien und Japan angehörten, kann diese 1938/39 losgetretene Rezensionswelle nur als Versuch angesehen werden, die politischen Interessen des Dritten Reiches der Leserschaft schmackhaft zu machen. Der Verdacht erhärtet sich in der Tatsache, dass bis dahin ausnahmslos die eigene nationale – d.h. österreichische bzw. deutsche – Kunst als einzige Möglichkeit künstlerischer Qualifikation gegolten hat.

Anhand der Untersuchung der zentralen Inhalte der Kunstbeiträge kann die Kunstauffassung, welche der *Getreue Eckart* zu vermitteln versuchte, ergründet werden. Dabei, so Evelin Schreier, weise schon die Begrifflichkeit mit der man operierte darauf hin, dass in jeder Hinsicht an die völkische Konzeption angeknüpft wurde.<sup>153</sup> Als publizistische Zielsetzung des *Getreuen Eckart* kann demnach vom ersten Jahrgang an der Aufbau einer völkischen Kunstszene angesehen werden. Auf welche Art und Weise dies vonstatten ging, hat Schreier bereits zu beantworten versucht. Allerdings beziehen sich ihre Untersuchungen zur „völkischen Kunstauffassung“ primär auf die vom *Getreuen Eckart* ausgehende Literaturkritik.

---

<sup>153</sup> Vgl. Schreier, Hausgenosse, S. 100.

## 4.2 Die vermittelte Kunstauffassung und Strategien der Propaganda

Was die Strategien der Kunstkritik sowie die propagierte Kunstauffassung betrifft, kann teilweise auch hier auf die Untersuchungen Evelin Schreier zurückgegriffen werden, da die Grenzen der auf literarische und bildende Kunst bezogenen Anschauungen größtenteils fließend sind.

Um den Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu sprengen, stellen die folgenden Beobachtungen keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es soll lediglich versucht werden, die wichtigsten Tendenzen der vom *Getreuen Eckart* ausgehenden Kunstpropaganda zu erfassen. Spezifische Einzelheiten werden erst im Zuge der Literaturanalyse im dritten Teil der vorliegenden Untersuchung hinzugezogen.

Es sei wiederholt darauf hingewiesen, dass die Zeitschrift zwischen April 1938 und 1941 als kulturpolitische Kampfzeitschrift nationalsozialistischer Prägung in Erscheinung trat und auf inhaltlicher Ebene den kulturellen sowie politischen Bestrebungen des Dritten Reiches angepasst wurde. Da somit in der Zeit nach dem „Anschluss“ nicht mehr von einer eigenständigen österreichischen Zeitschrift die Rede sein kann, wird im Zuge der folgenden Untersuchungen den Jahrgängen *vor* 1938 besonderes Augenmerk zuteil. Die kontinuierlich vonstatten gehende völkisch-nationale Stimmungsmache, welche vom *Getreuen Eckart* bis dahin ausgegangen war, kann als Teil einer Entwicklung angesehen werden, welche im Dritten Reich fortgesetzt und auch auf gesetzlicher Ebene institutionalisiert wurde.

In Zeiten der Rezession kam dem *Getreuen Eckart* „eine Beschönigungs-, Trost- und Seelenstärkungsfunktion zu“<sup>154</sup>, ein Umstand, der sich auch auf die Rolle der Kunst auswirkte. Diese fungierte als Trostspender, als Mittel der Ablenkung und Entlastung. Vor dem Hintergrund der Individualismusfeindlichkeit der völkischen Bewegung wurde der Kunst darüber hinaus eine integrationsfördernde Wirkung zugesprochen. Die völkischen sowie nationalsozialistischen Ideologen verstanden unter Kunst die sich in Wort, Bild und Ton artikulierende „Volksseele“<sup>155</sup>. Diese bedurfte in einer „kulturell überfremdeten Zeit“ einer besonderen Förderung.<sup>156</sup> Vom Rezipienten verlangte man, die

---

<sup>154</sup> Schreier, Hausgenosse, S. 92.

<sup>155</sup> Thieß, Stefan: Internationale und nationale Kunst. – In: GE, 10. Jg., 1931/32, S. 828.

<sup>156</sup> Vgl. Das 18-Punkte-Programm. – In: Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur. 3. Folge, Juni 1933, S. 1.

Kunst als „Wesensnotwendigkeit“ zu erkennen, vom Künstler wiederum, sich stets „seiner Verbundenheit mit dem Volksganzen“ bewusst zu sein.<sup>157</sup>

Nicht die künstlerische Eigenleistung war von Bedeutung, sondern das, was die Künstler gemeinsam zur nationalen Volkskultur beizutragen vermochten. Über das Verhältnis von Kunstwerk und Gemeinschaft konstatierte Josef Nadler:

Kunstwerke, die sich gegen die anerkannten Werte einer Gemeinschaft wenden, sie leugnen oder sie schmähen, sind für diese Gemeinschaft keine Kunstwerke. [...] Erziehung zur Gemeinschaft ist Erziehung zu den Werten, die diese Gemeinschaft setzt. Erziehung zur Kunst ist Gemeinschaftserziehung, weil keine Kunst außerhalb der Gemeinschaft bestehen kann.<sup>158</sup>

„Kunsterziehung“ wurde vom ersten Jahrgang an ins allgemeine Erziehungsprogramm des *Getreuen Eckart* einbezogen. Man wollte einerseits das Volk zu „richtigem“ Kunstgeschmack erziehen, andererseits machte man es sich zur Aufgabe, die Kunst als Vermittlerin von bestimmten Werten, d.h. die Kunst als Erziehungsmittel, zu fördern. „Gute“ Kunst wurde als Instrument zur Formung des Rezipienten verstanden und dementsprechend eingesetzt: „Durch nichts wird ein Volk so schnell so edel gehoben und gebildet, als durch die nachhaltige Anschauung wahrer Kunst, sowie es durch nichts so schnell entsittlicht wird, als durch die Einwirkung schlechter Kunst.“<sup>159</sup>

Wenden wir uns nun den Propagandatechniken der Zeitschrift zu. Hermann Bott<sup>160</sup> unterscheidet mehrere Aspekte, die seiner Ansicht nach für rechtsradikale Propaganda charakteristisch sind. Als erstes nennt er einen „rhetorischen Sprachstil“, welcher sich durch eine „emotional suggestive Ausdrucksweise“ auszeichnet.<sup>161</sup>

Auch der *Getreue Eckart* bediente sich bei seiner „Kunsterziehung“ affektgeladener Ausdrücke sowie einer Vielzahl wertender Beiwörter. Euphemismen und emotionsgeladene, pathetische Epitheta in Würdigungsschreiben stehen einer Diffamierung der als negativ gewerteten Kunstströmungen gegenüber, wobei auch hier affektgeladene pejorative Verurteilungen dominieren. Dadurch wird auf eine Erzeugung bzw. Verstärkung von Ressentiments im Leser abgezielt. Kunstkritik und –theorie baut im *Getreuen Eckart* mehr auf Assoziationen auf, als auf tatsächlichen Analysen.

---

<sup>157</sup> Vgl. Das 18-Punkte-Programm, S.1.

<sup>158</sup> Nadler, Josef: Buchhandel Literatur und Nation in Geschichte und Gegenwart. – Berlin: Junker und Dünnhaupt 1932, S. 28.

<sup>159</sup> Jungmair, Otto: Adalbert Stifter und die bildende Kunst. – In: GE, 5. Jg. 1927/28, S. 769-775, S. 773.

<sup>160</sup> Bott, Hermann: Die Volksfeindideologie. Zur Kritik rechtsradikaler Propaganda. – Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1969.

<sup>161</sup> Ebd., S. 79.

Argumente werden durch Pauschalisierung und Generalisierung ersetzt. Kennwortfunktion hatte vor allem ein biologistischer Gebrauch des Begriffspaares „gesund“ und „krank“.

In der völkischen Kunstkritik entsprang der Begriff „gesund“ der Vorstellung, dass in der Kunst nur das Gesunde wert ist dargestellt zu werden. Das Kranke, welches man in der modernen Kunst sah, wurde variiert in Begriffen wie dekadent, artistisch, entartet, verzerrt, hässlich und mit den positiven Gegenwerten schön, echt, wahr, gerundet, bejahend kontrastiert. „Guter“ d.h. „gesunder“ Kunst wurde erbauliche Funktion zugesprochen. Die Vorstellung, „daß das Schöne einen bessernden und das hässlich Verzerrte einen zersetzenden Einfluss auf Menschen ausüben würde, wurde von den völkischen Ideologen zum Dogma erhoben, das fortan nicht mehr hinterfragt werden durfte.“<sup>162</sup> Die von den Völkischen propagierte „gesunde“ bzw. „schöne“ Kunst wurde als Instrument einer positiven Lebensanschauung verstanden und sollte zur Veredelung des Menschen beitragen. Ein Kunstwerk hatte in erster Linie die Aufgabe, dem Menschen zu einer „kraftvollen Weltanschauung“<sup>163</sup> zu verhelfen.

Schön (d.h. biologisch-ästhetisch wertvoll) ist nur, was der Gesunde schafft und was dem Gesunden gefällt. Einzig und allein dieses bioästhetische Wertmaß kann uns jene Ausgeburten des Kranken und Häßlichen, die heute unter der Weltflagge ‚internationale Kunst‘ höchst lärmvoll auf den Gewässern segeln, vom Leibe halten. [...] Der Masse des deutschen Volkes aber droht aller sittlicher und künstlerischer Geschmack durch die systematisch betriebene Unterwühlungsarbeit und Fortsetzung ekelregender Sudelkost abhanden zu kommen. Da gibt es denn immer wieder die heilige Pflicht der hellseherischen Wenigen, die im Dunkeln tastenden Vielen aufmerksam zu machen.<sup>164</sup>

Während die wohlfeile Kunst als Element der Volksgemeinschaft angesehen wurde, warf man den Sympathisanten der modernen, avantgardistischen Kunstströmungen vor, eine „Trennung von Volk und Kunst“<sup>165</sup> anzustreben. Eine affektive Frontstellung gegen alles Moderne verlieh dem *Getreuen Eckart* als Kunstzeitschrift Kontur. Man war von Anfang an bemüht, einen reaktionären Kunstbegriff durchzusetzen. Avantgardistische Tendenzen wurden als international, undeutsch und volksfeindlich verpönt. Vor allem der Expressionismus, der damals als Synonym für den Modernismus stand, war den völkischen Ideologen ein Dorn im Auge. Einerseits mokierte man sich über diese

---

<sup>162</sup> Vgl. Schreier, Hausgenosse, S. 109.

<sup>163</sup> Krehan, Hans: Die Kunst als Mittel einer positiven Lebensanschauung und der Veredelung des Menschen. – In: GE, 10. Jg. 1932/33, S. 449-451, S. 450.

<sup>164</sup> Schubert, Karl Leopold: Maler Wilhelm Dachauer. – In: GE, 4. Jg., 1926/27, S. 453-464, S. 459 f.

<sup>165</sup> Vgl. Latzmann, Alfred: Kunsterziehung. – In: GE, 5. Jg. 1927/28, S. 323-327, S. 327.

Bewegung, andererseits sah man vom Expressionismus ein gewisses Gefahrenpotenzial ausgehen.

Nicht nur Arbeitslosigkeit, Wirtschaftskrise und Parteihader sind die Leiden, die der heutige Mensch durchzumachen hat. Es stürmen auch eine Unsumme von Ideen, Weltanschauungsfragen, Programmen, Lebensreformen aller Art auf ihn ein und fordern sein Bekenntnis zu irgendeiner Lebensform, irgendeiner Gedankenrichtung. [...] Da und dort tauchen neue Kunstrichtungen auf, die mit beinahe propagandistischen Schlagworten besonders den jungen Menschen verleiten wollen, sich abzuwenden von den großen Künstlergütern der Vergangenheit, um ihn für eine moderne, von allen Herkömmlichkeiten losgerissene Kunstrichtung zu gewinnen.<sup>166</sup>

Die Auseinandersetzung mit der Moderne wurde jedoch nicht auf inhaltlich-ästhetischer Ebene geführt, sondern war wie bereits angemerkt im Wesentlichen auf stereotype Argumentationsmuster beschränkt. Dabei tauchten zuweilen einzelne vernichtende Werturteile als Versatzstücke in Vergleichen auf, die dazu dienten, die positiven Eigenschaften der Volkskunst herauszustreichen. Die ironische Diffamierung moderner Kunstströmungen fand bereits im ersten Jahrgang in dem Präfix „Neger-“ ein rhetorisches Stilmittel. Während die Übereinstimmung zwischen innerem Gehalte und äußerer Form die erste Voraussetzung eines wahren Kunstwerkes darstelle, sei „Europäischer Geist in Negerform [...] Unkultur.“<sup>167</sup> Zweifellos gebe es eine „echte Negerkunst und -kultur, aber die besteht darin, daß der Neger für die ihm eingeborene Arthaftigkeit die gerade dieser Arthaftigkeit entsprechende Ausdrucksform findet.“<sup>168</sup> Allerdings wurde vorausgesetzt, dass Menschen mit gutem Geschmack an einer „Negerkunst“ keinen Gefallen finden könnten.

Die negative Einstellung der völkischen Ideologen gegenüber der Moderne ist wohl als Neid der Erfolglosen und Mittelmäßigen zu deuten. Denn während progressive Strömungen – zumindest in Deutschland – in den 1920er Jahren von der Öffentlichkeit goutiert wurden, wurde die volkstümliche Kunst vorerst nicht zur Kenntnis genommen. Auch in Österreich versuchte man schon früh den ästhetischen Wert der deutschen Heimatkunst hervorzuheben. So meinte auch Viktor Trautzl über deren Stellung auf dem zeitgenössischen Markt, sie sei ein „schüchternes, vielbespöttetes Aschenbrödel in unserer entgötterten Zeit und sollte doch die Königin unter den Künsten sein.“<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> Resatz, Gustav: Die Einstellung des jungen Künstlers zu unserer Zeit. – In: GE, 9. Jg. 1931/32, S. 659-662, S. 659.

<sup>167</sup> Poller, Alphons: Josef Engelhart. Ein Wiener Meister. – In: GE, 1.Jg. 1923/24, S. 207-218, S. 208.

<sup>168</sup> Ebd., S. 209.

<sup>169</sup> Trautzl, Viktor: Max Poesch, ein deutscher Meister. – In: GE, 1. Jg. 1923/24, S. 382-399, S. 382.

Ein weiteres Merkmal der völkischen Kunstpropaganda war, dort, wo es als nötig erachtet wurde, Fremdwörter in ihrer deutschen Übersetzung anzuführen. So wurden stellenweise „Impressionisten“ als Eindrucks- und „Expressionisten“ als Ausdruckskünstler bezeichnet. Dieser Methode bediente man sich vor allem dann, wenn ein Künstler nicht in den vorgegebenen Rahmen passte, weil er etwa durch extravagante Farb- oder Formgebung auffiel, aber dennoch als propagandistisch wertvoll erachtet wurde. So handhabte Max Morold den Maler Karl Sterrer, welcher als einer der ersten Expressionisten aus dem deutschsprachigen Raum gilt, kurzweg nicht als „Expressionisten“, sondern versah ihn mit dem deutschen Begriff des „vorbildliche[n], klassische[n] Ausdruckskünstler[s]“. <sup>170</sup> Denn prinzipiell galt: erst wenn das Werk eines Künstlers der Forderung der allgemeinen Verständlichkeit entsprach, wurde ihm – wie im Falle Josef Engelhorts – Beifall gezollt.

Er [Engelhort] versteht und spricht die Sprache seines Volkes, daher versteht das Volk auch ihn. Seine Bilder sind keine „Probleme“, sie sind nicht aufregend, sie wenden sich nicht an die Köpfe, sondern an die Herzen der Beschauer; sie sind nicht erklügelt und errechnet, sondern empfunden. <sup>171</sup>

In der Rückkehr zur „betonte[n] Kultur“ sah man die einzige Möglichkeit, den modernen und somit demoralisierenden Einflüssen der Zeit zu entkommen. Die Prämisse der völkischen Kunstauffassung lautete: „National sei die Kunst, treu ihrem Volkstum, echt, einfach und wahr!“ <sup>172</sup> Im Zuge dessen wurde die Heimatkunst zu einer Kunstrichtung von zentraler Wichtigkeit. Durch sie wurde eine Gesundung des Volkes angestrebt. Die Popularität der so genannten „Feld-, Wald- und Wiesenmalerei“ unter den völkischen Ideologen nahm stetig zu. „Pferde-, Blumen-, Alpenmaler“ wurden vom *Getreuen Eckart* frenetisch gewürdigt. Das Fundament der in der Zeitschrift publizierten Bilder stellt die traditionelle Gattungsmalerei dar. Genreszenen sowie Motive aus dem ländlich-bäuerlichen Raum, Portraits, Stilleben, Landschafts-, Tier- und Heiligendarstellungen können zu den zentralen Themen gezählt werden. Gelegentlich begegnen auch Motive aus dem Arbeitermilieu. Kriegs- bzw. Soldatendarstellungen bilden die Minderheit.

Anstelle der konventionellen „Kunstgeschichte“ betrieb der *Getreue Eckart* überdies verstärkt „Kunstgeographie“:

---

<sup>170</sup> Morold, Max: Karl Sterrer. – In: GE 3.Jg. 2.1925/26, S. 1099-1117, S. 1106.

<sup>171</sup> Poller, Engelhart, S. 210.

<sup>172</sup> Thieß, Stefan: Internationale und nationale Kunst. – In: GE, 10. Jg., 1931/32, S. 828-830, S. 830.

Nicht von der geographischen Verbreitung einzelner Kunstwerke und einzelner Stilepochen will sie Kunde geben, vielmehr will sie [...] die Ortsgebundenheit als gleichwertigen und gleichberechtigten Ausgangspunkt für die Erforschung der bildenden Künste setzen.<sup>173</sup>

Nach dem Motto „Wahrer Kunst haftet stets Erdgeruch an“<sup>174</sup> wurde die Landschaft zur „unerschöpflichen Quelle der Kunst“<sup>175</sup> erklärt und der heimatlichen Scholle ein erheblicher Wert für die Entstehung eines Kunstwerkes beigemessen. Selten kam ein Künstlerportrait ohne „kunstgeographische“ Betrachtungen aus, denn Naturnähe und Bodenverbundenheit wurden zu den wesentlichen Merkmalen des heimatlichen Künstlers erklärt. Heimatkunst wurde zu Agitationskunst. Indem die Künstler „unbekümmert um den Vorwurf der Rückständigkeit, der aus unberufenem Munde ihren Werken zuteil wurde“ festen Boden unter den Füßen behielten und „aus ihrem inneren Herzensbedürfnis heraus“<sup>176</sup> malten, bezeugten sie ihre Gesinnungstreue.

### 4.3 Kunsttheoretische Betrachtungen Maria Grenggs

Neben zahlreichen Kurzprosatexten verfasste Maria Grengg einige Beiträge, welche für ihre Kunstauffassung Hinweis gebend sind. Eine Unterscheidung zwischen den belletristischen und kunsttheoretischen bzw. kunstkritischen Betrachtungen ist allerdings lediglich auf inhaltlicher Ebene festzumachen, da sich letztere stilistisch kaum von ihren restlichen Publikationen abheben.

Bei zwei von Maria Grenggs Kunstbetrachtungen handelt es sich um Künstlerportraits.<sup>177</sup> Im 13. Jahrgang beschreibt Grengg ihre Begegnung mit dem Maler Alfred Gerstenbrand, dessen Malereien regelmäßig in den *Eckart*-Ausgaben abgedruckt wurden. Das Portrait bedient sich eines gängigen Usus, auf welchen Evelin Schreier in Zusammenhang mit den im *Getreuen Eckart* publizierten Literaturbetrachtungen hingewiesen hat: Die meisten jener Gedenkartikel, welche literarischen Persönlichkeiten gewidmeten waren, sind in der Regel sehr persönlich gehalten. Nicht selten kommt es vor, dass der Besprecher erwähnt, dem Gewürdigten freundschaftliche Gefühle entgegenzubringen. Die persönliche Bekanntschaft hat zur Folge, dass gelegentlich etwas von der Privatsphäre des gewürdigten Autors und dessen Charakter preisgegeben wird.

---

<sup>173</sup> Krey, Hans: Kunstgeographie. – In: GE, 9. Jg. 1931/32, S. 359-364, S. 369.

<sup>174</sup> Ebd.

<sup>175</sup> Filek, Egid: Josef Kinzel. Ein Maler der Wachau. – In: GE, 4. Jg. 1926/27, S. 75-84, S. 75.

<sup>176</sup> Trautzi, Poosch, S. 384.

<sup>177</sup> Vgl. Grengg, Maria: Schattenrisse von Georg Plischke. – In: GE, 3. Jg. 1925/26, S. 469-476; Besuch bei Prof. Alfred Gerstenbrand. – In: GE, 13. Jg. 1935/36, S. 561-566.

Derartige Einblicke in die Lebenswelt rezensierter Autoren unterlagen vermutlich der Funktion, ein Leserbedürfnis zu stillen.<sup>178</sup> Auch in Bezug auf bildende Künstler versuchte man, ganz im Sinne des Familienblattkonzeptes, zuweilen ein Bild vom familiär-privaten Leben zu erhaschen. Dieses ist auch bei Grenggs Gerstenbrand-Rezension der Fall.

Grengg gibt darin ferner zu verstehen, dass sie ihrer Tätigkeit als Zeichnerin für ihre Funktion als Kunstbetrachterin einen besonderen Stellenwert beimisst. Der gewöhnliche Kunstkritiker, so meint sie, stünde mit abstraktem Verstand vor einer Zeichnung, während ein Laie den Inhalt eines Bildes nur dann begreife, wenn dieses genau die Natur widerspiegle.<sup>179</sup> „Vielleicht freut sich ein Mensch, der selber zeichnen kann, am meisten über eines anderen gute Zeichnungen“<sup>180</sup>, schreibt Maria Grengg und macht damit deutlich, dass nur der Künstler selbst das Werk eines anderen Kunstschaffenden zu schätzen und zu verstehen weiß. In dieser Argumentationsweise kann ein Versuch Grenggs gesehen werden, sich selbst richtig zu positionieren und ihre Tätigkeit als bildende Künstlerin zu unterstreichen. Über die Kunst des „große[n], blonde[n] Mensch[en]“<sup>181</sup> Gerstenbrand meint Grengg jedenfalls, es tue „einem Zeichnerauge gut, wenn man nicht immer nur zu den alten Meistern gehen muß, um sich wieder einmal an einer scharf und herzheiß erfaßten Form zu erquicken.“<sup>182</sup> Der Anspielung auf den Vorbildcharakter der alten Meister ist sowohl ihre eigene Geisteshaltung als auch jene des *Getreuen Eckart* zu entnehmen. Auch die Erwähnung der Physiognomie Gerstenbrands stellt keinen Einzelfall dar. „Deutsche“ Künstler sollten nicht nur „deutsch“ sein und „deutsche“ Kunst produzieren, sondern wenn möglich auch „deutsch“ aussehen.

Schon viel früher, im 3. Jahrgang, hatte Grengg den schlesischen Scherenschnittkünstler Georg Plischke zu den „Blonden im Geist“ eingereiht und ihn als „Reinemacher und Warner“ bezeichnet.<sup>183</sup> Plischke würde seine Ideale dort sehen, „wo ihre Großen welche sahen, die deutschen Großen. Deshalb liebt er auch die deutsche Landschaft, das deutsche Haus, ja das deutsche Haustier, das deutsche Feld und den deutschen Baum.“ Seine Scherenschnitte würden dem „Gift, das deutsche Volksgesundheit unterwühlt“ den Kampf anzusagen.<sup>184</sup>

---

<sup>178</sup> Vgl. Schreier, Hausgenosse, S. 98 f.

<sup>179</sup> Vgl. Grengg, Gerstenbrand, S. 561.

<sup>180</sup> Ebd.

<sup>181</sup> Grengg, Gerstenbrand, S. 563.

<sup>182</sup> Ebd., S. 566.

<sup>183</sup> Vgl. Grengg, Plischke, S. 473 und S. 469.

<sup>184</sup> Vgl. Ebd., S. 469-471.

Wird unser großes Volk geneigt sein, Plischken zuzusehen? Er ist kein ‚Großer‘, aber er ist ein Notwendiger, einer, den man braucht, nicht mehr und nicht weniger als die Gesundheit. Plischke ist ein durch und durch Gesunder und wer gleich mir davon überzeugt ist, daß unser Volk gesunden wird, für den liegt die Frage so: wann wird unser Volk an Plischke Gefallen finden? Mit anderen Worten: Wann wird es sein Erkranken an falschen Genüssen von solchen Blättern erkennen und wieder echten, tiefen, nährenden Genüssen zustreben?<sup>185</sup>

Damit zitiert Grengg nach eigenen Angaben Ferdinand Avenarius, welcher vor dem Hintergrund der sich um 1900 formierenden Kunsterziehungs- und Heimatkunstbewegung im Jahre 1902 den *Dürerbund* gegründet hatte. Darüber hinaus gilt Avenarius als Herausgeber der seit 1887 erscheinenden Kunst- und Kulturzeitschrift *Der Kunstwart*. Diese breitete die „Gedankenwelt der Dürerbündler aus“<sup>186</sup>, deren konstitutives Element wiederum eine völkisch-national orientierte Gesinnung war. Die Kunstwart- und Dürerbundarbeit beruhte auf der Vorstellung, „daß sowohl das Verhalten der Volksgenossen als auch die gestaltete Umwelt naturgemäß einen nationalen Charakter zeigen müsse.“<sup>187</sup> In ihrem Plischke-Würdigungsartikel bezeichnet Grengg Ferdinand Avenarius als „Schürfer, Läuterer und Wahrer so vielen deutschen Volksgutes“<sup>188</sup>, wodurch sie ihrer völkischen Weltanschauung Kontur verleiht.

Neben den genannten Künstlerportraits stammen von Grengg auch zahlreiche Beiträge, welche österreichische oder – im Fall von Znaim und Krummau – tschechische Kleinstädte zum Thema haben.<sup>189</sup> Diese beinhalten stets einige historische und geographische Anmerkungen, den Großteil machen allerdings Beschreibungen der historischen Bauwerke und daran geknüpfte kunstgeschichtliche Ausführungen aus.

Vor allem die barocken Bauten in der Wachau haben es Grengg angetan. Sie wird nicht müde in Beschreibungen der Fassaden, Fresken, Altare aufzugehen. „Tief an Gedanken waren diese alten Künstler!“<sup>190</sup> ruft Maria Grengg aus und zollt vor allem dem

---

<sup>185</sup> Grengg, Plischke, S. 470.

<sup>186</sup> Vgl. Kratzsch, Gerhard: *Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus.* – Göttingen: 1969, S. 11.

<sup>187</sup> Vgl. ebd., S. 164.

<sup>188</sup> Grengg, Plischke, S. 470.

<sup>189</sup> Vgl. Grengg, Maria: *Etwas über die Barocke in der Wachau.* – In: GE, 1. Jg. 1923/24, S. 167-174; *Ein altes Donaustädtchen.* In: GE, 1. Jg. 1923/24, S. 562-572; *Ein Stück schönes Donauland.* – In: GE, 2. Jg. 1824/25, S. 133-148; *Perchtoldsdorf.* – In: GE, 2. Jg. 1924/25, S. 893-899; *Krummau, die Stadt der Rose.* – In: GE, 3. Jg. 1925/26, S. 865-871; *700 Jahre Znaim.* – In: GE, 4. Jg. 1926/27, S. 273-276; *Der Herrgott geht durchs Donauland.* – In: GE, 9. Jg. 1931/32, S. 613-618; *Idyll aus der Wachau.* – In: GE, 12. Jg. 1934/35, S. 887-891; *Vom Leopoldsberg zum Marchfeld.* – In: GE, 18. Jg. 1940/41, S. 179-180.

<sup>190</sup> Grengg, *Barocke in der Wachau*, S. 174.

als „Kremser Schmidt“ bekannten Martin Johann Schmidt Respekt, in welchem „echtes, warmes, frommes und frohes deutsches Blut floß“.<sup>191</sup>

Generell wird den alten Handwerkskünstlern eine Vorbildfunktion zuteil. In ihrem Aufsatz über Handwerker<sup>192</sup> geht Grengg auf die Steinhauerei, die Web- und Hafnerkunst, das Schusterhandwerk sowie die Zunft des Kaminkehrens ein. Die einzelnen Episoden erscheinen ihrer Form nach belletristisch, dennoch kann ihnen eine für Grengg typische Kunstanschauung entnommen werden. Von zentraler Bedeutung ist auch hier die Ehrfurcht eines Künstlers vor eines Anderen Kunstwerk. Die Kunstfertigkeit der geschickten Handwerkerhände wird über alle Maßen gelobt und die vorgestellten Handwerker werden in eine lange Tradition vorbildlicher „Handwerksahnen“<sup>193</sup> eingereiht. Ebenfalls thematisiert wird der negative Einfluss, den Industrie und Technik auf die Handwerkskunst ausüben:

Ehemals war der Alte ein gesuchter Meister, man konnte sagen ein Schusterkünstler. [...] Der Hauptteil der Leute kaufte in der Schuhfabrik im Haus nebenan. Mit den Flickschuhen kamen sie noch zu ihm, mit sonst nichts mehr.<sup>194</sup>

Ein zaghafter Anflug von Antiintellektualismus ist zu erahnen, wenn der Gelehrte, welcher bei der Weberin eingekehrt ist, zum Schluss kommt:

Das Lebendige, Beseelte der alten Kunst Dinge, denen ich nachforsche, hat sich mir vollends aufgetan, viel mehr als ich es durch das Betrachten und darüber Studieren in den zünftigen Büchern je erfahren habe.<sup>195</sup>

Dem Bereich der Handwerkskunst sind auch alle weiteren von der Autorin stammenden Kunstbetrachtungen zuzuordnen. Im Laufe ihrer Karriere verfasste Grengg Beiträge zum Thema Perchtenmasken, Krippenfiguren, Haustore, Uhren und Eisenschmiedkunst.<sup>196</sup>

Im Zuge der Romananalyse werden wesentliche inhaltliche Kriterien dieser Aufsätze genauer betrachtet. Im Moment sei nur etwas zum Tonfall der Beiträge angemerkt. Dieser zeichnet sich wie bereits erwähnt durch einen Mangel an Sachlichkeit aus. Über weite Strecken dominiert ein sehr persönlicher Stil der Verfasserin. Die Art und Weise mit der Grengg ihren Kunstbetrachtungen Form verlieh, kann darüber hinaus als charakteristisch

---

<sup>191</sup> Grengg, Donaustädtchen, S. 571.

<sup>192</sup> Grengg, Maria: Handwerk. – In: GE, 12. Jg. (1934/35), S. 809-848.

<sup>193</sup> Ebd., S. 812.

<sup>194</sup> Ebd., S. 813.

<sup>195</sup> Grengg, Handwerk, S. 810.

<sup>196</sup> Vgl. Grengg, Maria: Masken. – In: GE, 1. Jg. 1923/24, S. 178-180; Etwas über schöne Haustore. – In: GE, 5. Jg. 1927/28, S. 745-748; Vom geschmiedeten Eisen. – In: GE, 6. Jg. 1928/29, S. 647-650; Die Uhr. – In: GE, 8. Jg. 1930/31, S. 309-315; Krippenfiguren. – In: GE, 12. Jg. 1943/35, S. 197-201.

für die meisten der im *Getreuen Eckart* veröffentlichten Artikel angesehen werden, denn allen *Eckart*-Beiträgen ist ein Mangel an Objektivität eigen. Vielmehr waren diese „reich an bebilderten Argumenten, von Pathos getragen, der das Emotionale über das Rationale triumphieren ließ. Bisweilen haftete ihnen eine eigentümlich persönliche Färbung an.“<sup>197</sup> Im Gegensatz dazu bestechen die von Grengg stammenden textbegleitenden Illustrationen nicht nur durch ihre Detailtreue. Die den Zeichnungen oftmals beigefügten Untertitelungen wirken wie aus einem Lexikon entnommen. Dadurch kann der mangelnde Informationsgehalt der Kunstbetrachtungen zum Teil aufgewertet werden. Allen Beiträgen ist ein reaktionäres Gedankengut gemein. Die „lieben, alten, naiven Künstler, die Handwerker“<sup>198</sup> werden gepriesen, moderne Entwicklungen werden verpönt oder schlichtweg ignoriert.

#### **4.4 Anmerkungen zu den Illustrationen Maria Grenggs**

Wie bereits vielfach erwähnt, war Grengg im *Getreuen Eckart* nicht nur als Autorin, sondern ebenfalls als Illustratorin tätig. Von ihr stammt unter anderem das Titelbild der Zeitschrift, welches die Umschläge der ersten Jahrgänge schmückte und auf vielen Titelblättern der späteren Jahrgänge in verkleinerter Form als eine Art Logo erhalten blieb. Die Illustration zeigt einen alten Mann mit wallendem Bart und breitem Hut in einen langen Mantel gehüllt, der einen Stab haltend, auf dem Dach eines Hauses sitzt. In der Wohnstube im Inneren des Hauses sitzt die Familie um einen Tisch versammelt. Eine männliche Figur, das Familienoberhaupt, liest aus einem Buch vor, während die anderen Familienmitglieder zuhören (Vgl. Abb. 1). Es ist eine Darstellung der sagenumwobenen, volkstümlichen Figur des „getreuen Eckart“, welcher die Zeitschrift ihren Namen verdankt. In der Illustration „werden plakativ sowohl der abstrakte Titel „der getreue Eckart“, als auch der Untertitel „(Halb-)Monatszeitschrift für das deutsche Haus“ versinnbildlicht.“<sup>199</sup>

Der Rückgriff auf die germanischen Mythen, um nationale Identität aufzubauen, entspricht völlig der völkischen Ideologie. Die aus der Thidrekssaga bekannte Figur des getreuen Eckarts gilt als Inbegriff des treuen Ratgebers und Mahners. Das Epitheton „treu“ stellt im Hinblick auf die germanische Sagentradition eine spezielle deutsche Eigenschaft dar. In der Kriegszeit bekam diese Figur von den völkischen Ideologen die

---

<sup>197</sup> Schreier, Hausgenosse, S. 93.

<sup>198</sup> Grengg, *Schöne Haustore*, S. 748.

<sup>199</sup> Schreier, Hausgenosse, S. 39.

Funktion eines Schutzgeistes zugewiesen, da Deutschtum als gefährdet und das deutsche Wesen als vergiftet betrachtet wurde.<sup>200</sup>

Abgesehen vom Titelbild fertigte Grengg eine Reihe weiterer Illustrationen an. Einerseits illustrierte sie eine Vielzahl ihrer eigenen Texte, zum Teil aber auch die Beiträge anderer. Die Themen, welcher sie sich bei ihren Darstellungen bediente, fallen überwiegend in den für sie typischen Motivkomplex: heimatliche Flora und Fauna, bäuerliche Handwerkskunst, heimatliche Bauwerke sowie Motive mit religiösen Charakter. Hier dominieren vor allem Zeichnungen von Altären sowie Mariendarstellungen.

Inwieweit die Motive aus dem Bereich der bildenden Kunst in der *Flucht zum grünen Herrgott* mit der völkischen Kunstauffassung des *Getreuen Eckart* konform gehen, soll nun im dritten und letzten Teil der vorliegenden Arbeit untersucht werden.

---

<sup>200</sup> Vgl. Schreier, Hausgenosse, S. 39 f.

## Teil III: Bildende Kunst in der *Flucht zum grünen Herrgott*

### 1 Vorbemerkungen

Nachdem die Rahmenbedingungen deutlich gemacht wurden, folgt nun eine Untersuchung der *Flucht zum grünen Herrgott*. Die Analyse versteht sich zwar als ideologiekritisch, im Zentrum stehen allerdings nicht einzelne Ideologeme sondern das Motiv der bildenden Kunst.

Marie Grengg zeichnet mit Vorliebe Dinge aus dem Alltag, an denen man sonst achtlos vorübergeht; sie werden ins Blickfeld gerückt und zeigen dem Menschen erst, von wieviel Schönheit er umgeben ist. Sie öffnet einem die Augen für gesunde Schönheit, stellt auch wohl Krankhaftes heraus um am Gegensatz das Urteil des Menschen zu schulen. Sie erzieht durch diese Zweiteilung in Zeichnung und Dichtung zur künstlerischen Anschauung und hebt den Geschmack des Publikums.<sup>201</sup>

Dem Zitat kann entnommen werden, dass sowohl Grenggs Texten als auch ihren Zeichnungen bzw. Buchillustrationen von Seiten der völkisch-nationalsozialistischen Kulturpolitik eine erziehende Funktion beigemessen wurde. Unter Berücksichtigung der bereits thematisierten Präsenz der bildenden Kunst im literarischen Werk Grenggs führt dieser Umstand zu der Frage, welche Kunstformen bzw. -motive darin von Bedeutung sind. Dabei wirft das oben angeführte Zitat Spitzbergers zwei Fragen auf:

- *Was* wird dargestellt bzw. welche Kunstformen und -motive finden innerhalb des literarischen Werkes Erwähnung?
- *Wie* wird dargestellt bzw. Welche Kunstformen und -motive werden als vorbildlich, welche als negativ beschrieben? Welche Mittel werden zur Inszenierung dieser Weltanschauung eingesetzt?

Die vorliegende Arbeit macht es sich zur Aufgabe, die *Flucht* auf beide Fragestellungen hin zu analysieren. Während der ersten Frage durch eine Untersuchung der künstlerischen Figuren und kunstvollen Requisiten, die in der erzählten Welt des Romans vorkommen, nachgegangen werden kann, muss zur Beantwortung der zweiten Frage die Ebene des Diskurses berücksichtigt werden. Die Art und Weise, in welcher uns die narrative Instanz jene auf der Ebene der Geschichte vorkommenden Motive der bildenden Kunst nahe legt, ist hier von zentraler Bedeutung. Welche Gestaltungsmittel werden zur Idealisierung bzw. pejorativen Wertung der künstlerischen Figuren und

---

<sup>201</sup> Spitzberger, *Starke Herzen*, S. 12 f.

kunstvollen Requisiten verwendet? Wie äußert sich die Einstellung gegenüber den einzelnen Kunstmotiven innerhalb des Erzählerberichtes? Wie innerhalb der Figurenrede?

Darüber hinaus soll ergründet werden, welche Weltanschauungen den einzelnen Motiven zu Grunde liegen. Teilweise kann hier textimmanent vorgegangen werden. Durch Einbeziehen des zeitgeschichtlichen Kontextes sollen die Ergebnisse intensiviert werden. Den bisher allgemein gehaltenen Informationen über die Kunstanschauung der *Eckart*-Redaktion werden im Laufe der Untersuchung vergleichsweise spezifische Veranschaulichungen folgen, deren Inhalte auf die bildende Kunst in der *Flucht* Bezug nehmen. Durch den Vergleich mit dem *Getreuen Eckart* sowie einzelner Vergleiche mit dem *Feuermandl* und der *Kindlmutter* soll Ideologiekritik geübt werden, indem der Rolle der bildenden Kunst im Roman als Trägerin und Vermittlerin bestimmter Weltanschauungen nachgegangen wird.

Die *Flucht* wurde in erster Linie wegen ihrer breiten Wirkung für die Analyse ausgewählt aber auch, weil hier die Verquickung von bildender Kunst mit der Erzählung besonders intensiv ist. Als Erstlingswerk kann der Roman darüber hinaus als repräsentativ für das gesamte Schaffen Grenggs angesehen werden, da die Darstellung bildender Kunst innerhalb der Folgepublikationen der Autorin im Wesentlichen unverändert bleibt.

Wie bereits beschrieben, versteht sich die folgende Untersuchung als Verquickung der Elemente der bildenden Kunst, wie sie auf der Ebene der Geschichte als auch auf der Ebene der sprachlichen Realisierung des Erzählten zu Tage treten. Darüber hinaus soll auch den Zeichnungen Grenggs im Buchinneren nachgegangen werden, da diese sowohl zur Intensivierung des Erzählten als auch zum Verständnis der von Grengg als vorbildlich angesehenen Kunstrichtung beitragen. Um die Aufnahme der Abbildungen in die Analyse zu rechtfertigen, werden im folgenden Unterpunkt einige allgemeine Anmerkungen über Buchillustrationen vorausgeschickt.

### **1.1 Illustrationen als *Paratexte***

„Buchillustrationen sind Bilderfolgen zu Texten in Büchern.“<sup>202</sup> Charakteristisch ist ihr nachvollziehbarer Bezug zum Textinhalt. Denn auch wenn Illustrationen durchaus starke

---

<sup>202</sup> Neugebauer, Rosamunde: Aspekte literarischer Buchillustration im 20. Jahrhundert. – In: Rosamunde Neugebauer (Hrsg.): Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert. – Wiesbaden: Harrassowitz 1996, S. 7-15, S. 7.

Abweichungsgrade erreichen und mit fremdartigen Mitteln arbeiten können, so bleibt der Bezug zu Handlungen und Personen in ihnen nachvollziehbar.<sup>203</sup>

Da laut Karl Arndt allerdings ein vollständiger „Nachvollzug“ von Literatur und Bild nicht realisierbar sei, könne Illustration immer nur bestimmte Partien eines Textes aufgreifen. In dieser Auswahl zeige sich bereits das subjektive Textverständnis des Zeichners.<sup>204</sup> Der subjektive Umgang des Künstlers mit dem Textinhalt nimmt Einfluss auf den Text und seinen Leser. Somit ist Illustration von Natur aus Interpretation.<sup>205</sup> „Illustration *reagiert*, sie ist dem Text zeitlich nachgeordnet, sie *interpretiert* bereits Vorgegebenes.“<sup>206</sup>

Die Analyse dieses von außen beeinflussten Textverständnisses hält zumindest Arndt für die zentrale Aufgabe der Illustrationsforschung.<sup>207</sup> Neben der Interpretation des Textes durch den Zeichner spielt des Weiteren eine Rolle, *wie* und *wo* Typographen, Setzer bzw. Buchhersteller die Illustration im Buchganzen platzieren.<sup>208</sup> Ein Typograph „[...] muß seine Mittel so wählen und einsetzen, daß die Atmosphäre, die der Zeichner beim Lesen erlebt und beim Zeichnen dargestellt hat, durch Format, Gewicht, Papier, Schrift und Typographie, durch Druck und Bindung erfaßt und gesteigert wird.“<sup>209</sup> Somit ist auch typographische Gestaltung Interpretation, die sowohl Text als auch Bild gleichermaßen zu deuten hat. Um den Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu sprengen, wird die Platzierung der von Grengg angefertigten Illustrationen in der *Flucht* sekundär sein, die Anordnung der Bilder im Buchinneren kann somit nur marginal in die Analyse aufgenommen werden.

Als Illustratorin ihrer eigenen Werke konnte Grengg selbst wählen, welche Passagen der Handlung sie illustrieren will und mit welchen Darstellungsmitteln sie dabei arbeitet. Können aus zweiter Hand (also nicht durch den Verfasser des Textes selbst) angefertigte Illustrationen zumindest von Seiten des Autors als „Fehlinterpretation“ des Textinhaltes empfunden werden, ist dies bei einer Illustration durch den Verfasser selbst auszuschließen. Natürlich liegt auch hier subjektiver Umgang des Künstlers mit dem Text vor, die Illustrationen stellen jedoch ein Abbild der Realität des Autors respektive der

---

<sup>203</sup> Vgl. Neugebauer, Buchillustration, S. 9.

<sup>204</sup> Vgl. Arndt, Karl: Zeichner und Texte. Überlegungen zu Spielarten des Illustrierens im 20. Jahrhundert. – In: Neugebauer: Aspekte der literarischen Buchillustration, S. 37-68, S. 39.

<sup>205</sup> Willberg, Peter Hans: Mit Illustrationen Bücher machen. – In: Neugebauer: Aspekte der literarischen Buchillustration, S. 151-168, S. 163.

<sup>206</sup> Neugebauer, Buchillustration, S. 8.

<sup>207</sup> Vgl. Arndt, Zeichner und Texte, S. 39.

<sup>208</sup> Neugebauer, Buchillustration, S. 14.

<sup>209</sup> Willberg, Mit Illustrationen Bücher machen, S. 163.

Autorin dar. Hierbei sei auf eine Formulierung Wolfgang Iser's verwiesen, welche dieser in Bezug auf den literarischen Text getätigt hat: Bedingt durch die Tatsache, dass Texte der Weltzuwendung eines Autors entspringen, bringen sie eine Perspektive auf die vorhandene Welt, die in ihr nicht enthalten ist.<sup>210</sup>

Auch wenn es sich bei Illustrationen nicht um literarische Texte im Sinne Iser's handelt, kann die angeführte Aussage auf sie übertragen werden. Denn obwohl ein literarisches Werk hauptsächlich aus „einer mehr oder weniger langen Abfolge mehr oder weniger bedeutungstragender verbaler Äußerungen“<sup>211</sup> besteht, legitimiert Gérard Genettes Aussage, dass sich Texte selten ohne „Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen“<sup>212</sup> präsentieren, eine zumindest partielle Gleichsetzung von literarischen Texten und Buchillustrationen. Zwar handelt es sich bei dem von Genette als *Paratexte* bezeichneten „Begleitschutz“ meistens selbst um Texte, dennoch müsse zumindest der paratextuelle Wert bedacht werden, den andere Erscheinungsformen einnehmen können. Zu diesen zählt Genette neben rein faktischen oder materiellen, d.h. zu den typographischen Entscheidungen gehörenden Paratexten auch bildliche im Sinne von Illustrationen.<sup>213</sup>

Definiert wird ein Paratextelement durch die Bestimmung seiner Stellung (Frage *wo?*), seiner verbalen oder nichtverbalen Existenzweise (*wie?*), der Eigenschaften seiner Kommunikationsinstanz, Adressant und Adressat (*von wem? an wen?*), und der Funktionen, die hinter seiner Botschaft stecken: *wozu?*<sup>214</sup>

Überträgt man Genettes Definition von Paratexten bzw. deren räumliche, zeitliche, stoffliche, pragmatische sowie funktionale Eigenschaften auf Buchillustrationen, können diese allgemein als öffentliche nonverbale – genauer genommen bildliche – peritextuelle Paratextelemente bezeichnet werden. Die Illustrationen Grenggs sind darüber hinaus als auktorial zu definieren, da es sich beim Adressanten bzw. Illustrator um die Autorin selbst handelt. Somit sind sie gleichzeitig als offiziell zu werten, da die Autorin für deren Inhalt verantwortlich zeichnet. Weil der Roman bereits illustriert erschienen ist, kann man über die zeitliche Situierung sagen, dass es sich um originale Paratexte handelt.<sup>215</sup>

---

<sup>210</sup> Vgl. Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung.* – München: Wilhelm Fink 1994, S. IV-V.

<sup>211</sup> Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* – Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 9.

<sup>212</sup> Ebd., S. 9.

<sup>213</sup> Ebd., S. 14.

<sup>214</sup> Ebd., S. 12.

<sup>215</sup> Natürlich ist nicht auszuschließen, dass vereinzelte Illustrationen schon *vor* dem Erscheinungsdatum des Textes entstanden sind. Da diese Frage für meine Untersuchung jedoch keine wesentliche Rolle spielt, soll ihr nicht weiter nachgegangen werden.

Genette hat darauf hingewiesen, dass die Funktionen von Paratexten „ein äußerst empirisches und differenziertes Objekt, das man auf induktive Weise, Gattung für Gattung und oft Art für Art freilegen muß“ bilden.<sup>216</sup> Die funktionalen Eigenschaften von Buchillustrationen bewegen sich zwischen Verstärkung, Veranschaulichung und Interpretation des Textinhaltes. Ist eines der wichtigsten Charakteristika der Buchillustration ihr nachvollziehbarer Bezug zum Textinhalt, so ist nach Genette auch der durch einen Autor in ein paratextuelles Element eingebrachte ästhetische oder ideologische Gehalt immer dem Text untergeordnet.<sup>217</sup> So wie sich jeder literarische Text selektiv zu der gegebenen Welt, innerhalb deren er entsteht und die seine jeweilige Bezugsrealität bildet, verhält<sup>218</sup>, verhält sich die Buchillustration selektiv zum Textinhalt.

Laut Wolfgang Iser müssen wir zwischen Wahrnehmen und Vorstellen als zwei verschiedene Weltzugänge unterscheiden. Während für die Wahrnehmung immer ein Objekt vorgegeben sein muss, besteht die konstitutive Bedingung für die Vorstellung darin, dass sie sich auf Nicht-Gegebenes oder Abwesendes bezieht, das durch sie in Erscheinung gelangt. Im Normalfall verlangt der Akt des Lesens dem Leser einen hohen Grad an Imagination ab. Die Vorstellungsbilder, welche während des Lesevorgangs wachgerufen werden, zeichnen sich durch optische Kargheit aus, da beispielshalber eine Figur nicht als Gegenstand, sondern als Erscheinungsträger auftritt. Dieser Umstand hat zur Folge, dass während der Romanlektüre lediglich Facetten gegeben sind, die wir zu einem Bild von einer Figur zusammensetzen müssen. Im Gegensatz zur Vorstellung haben Objekte einen höheren Bestimmtheitsgrad.<sup>219</sup> Dieser kommt vor allem in Literaturverfilmungen, aber zum Teil auch in der Buchillustration zum Tragen. In letzterer haben wir eine optische Wahrnehmung, der ein Objekt vorgegeben ist. Demzufolge tragen Buchillustrationen zur Intensivierung sowie Interpretation des Textinhaltes insofern bei, da sie den im Zuge des Lesevorgangs entstehenden Vorstellungsbildern konkrete Wahrnehmungsobjekte hinzufügen. Sie bewirken, dass die Undeutlichkeit der Vorstellungsbilder zumindest stellenweise von präzisen optischen Wahrnehmungsbildern ersetzt oder zumindest ergänzt wird.

---

<sup>216</sup> Genette, Paratexte, S. 19.

<sup>217</sup> Ebd., S. 18.

<sup>218</sup> Vgl. Iser, Akt des Lesens, S. V.

<sup>219</sup> Vgl. ebd., S. 222-224.

## 2 Illustrationen in der *Flucht zum grünen Herrgott*

In den Kunstbetrachtungen des *Getreuen Eckart* kam der Buchkunst eine besondere Rolle zu.

Ein Buch ist nicht nur berufen, praktischen Bedürfnissen zu dienen, also das Gefäß für geistige Werte zu sein – nein, zu allen Zeiten war das Bestreben vorhanden, dem Buche, eben weil es der Träger geistigen Inhalts ist, eine solche Gestalt zu geben, daß es auch ein würdiges Gefäß seines Inhalts sei.<sup>220</sup>

Man sprach den Künstlern „des Stiftes und der Zeichenfeder“ die Fähigkeit zu, „die eigentlichen Träger einer vom ganzen Volk verstandenen Kunst“ zu sein.<sup>221</sup>

Nicht die großen, berühmten Gemälde, die in den Galerien der Großstädte hängen, oder die leuchtenden Fresken in Domen und Palästen sind es, die zum Herzen des Volkes sprechen, nein, den kleinen Bildchen, die als Illustrationen zu Geschichten und Märchen die Bücher schmücken, gelingt dieses Wunder.<sup>222</sup>

Die angeführten *Eckart*-Zitate machen deutlich, dass die Buchillustration von der völkischen Kunstpropaganda nicht verschont geblieben ist. So lobte man im elften Jahrgang den Illustrator Ernst Kutzer, wegen seiner „echt deutsche[n] Art“, die „alle Stammesgegensätze überbrückt“, weil sein Schaffen im gesamten deutschen Volke Anerkennung finde.<sup>223</sup> Im neunten Jahrgang zählte Anton Reichel neben Ernst Kutzer, Emmy Sagai sowie Franz Wacik auch Maria Grengg zu den vorbildlichen zeitgenössischen Buchillustratoren<sup>224</sup> und merkte über die österreichische Buchkunst zwischen 1910 und 1930 lobend an, dass diese trotz mancher radikaler Bestrebungen im wesentlichen einen konservativen Zug trage.<sup>225</sup> Diese Bemerkung trifft auch auf die *Flucht* zu, wodurch anzunehmen ist, dass die darin enthaltenen Illustrationen ganz im Sinne der *Eckart*-Redaktion waren.

In der *Flucht* finden wir, das Titelbild ausgenommen, insgesamt 45 Abbildungen. Sie stammen alle von Maria Grengg und stellen somit selektive Auszüge ihrer subjektiven Vorstellung der erzählten Welt dar. Durch die Präsenz der Illustrationen werden bestimmte Ereignisse, Orte, Figuren, Gegenstände der erzählten Welt intensiviert. Darüber hinaus üben sie als visuelle Wahrnehmungsbilder nicht nur konkreten Einfluss

---

<sup>220</sup> Reichel, Anton: Zwanzig Jahre österreichische Buchkunst, 1910-1930. – In: GE, 9. Jg. 1931/32, S. 515-523, S. 516.

<sup>221</sup> Schmidt, Franz: Wißt ihr, wer die Fibeln zeichnet? Ein Besuch bei Ernst Kutzer. – In: GE, 11. Jg. 1933/34, S. 179-186, S. 180.

<sup>222</sup> Schmidt, Kutzer, S. 179.

<sup>223</sup> Ebd., S. 186.

<sup>224</sup> Vgl. Reichel, Buchkunst, S. 518.

<sup>225</sup> Vgl. ebd., S. 516.

auf die Vorstellungswelt des Lesers aus, sondern können als Versuch der Autorin gedeutet werden, dem Leser ihre persönliche Interpretation des Textinhaltes optisch näher zu bringen. Natürlich ist für den durchschnittlichen Leser die Frage nach dem Produzenten der Abbildungen im Grunde nicht wesentlich. Auf ihn wirkt das Verhältnis von Bild und Text ungeachtet der Tatsache, *wer* der eigentliche Illustrator ist. Da es jedoch Ziel der vorliegenden Arbeit ist, die bildende Kunst im literarischen Werk Grenggs ideologiekritisch zu analysieren, soll zumindest in einem Überblick auch der von ihr angefertigten Zeichnungen gedacht werden.

Bei den Illustrationen in der *Flucht* handelt es sich um realistische schwarz-weiß Zeichnungen, die in ihrer Ausführung trotz teilweiser Detailtreue einigermaßen „flach“ ausfallen. Oft sind lediglich die Konturen der dargestellten Objekte wahrzunehmen, ohne dass deren Farbgebung und Schattierung graphisch nachgegangen wird. Wie die meisten der seit dem 19. Jahrhundert entstandenen Illustrationen sind auch die Zeichnungen in der *Flucht* „im besten Falle solide handwerklich-graphische Arbeiten mit dem Ziel, zu Texten Bilder zu schaffen, welche diese »erhellen«, visualisieren.“<sup>226</sup> Was die Qualität der Bilder im Buchinneren anbelangt, kann demnach über sie gesagt werden, was Rosamunde Neugebauer über eine Vielzahl von Buchillustrationen festgestellt hat: „Nicht eben wenige Arbeiten hauptberuflicher Illustratoren, [...], sind eher affirmativ gefällig, als daß sie Stellung bezögen und somit zur Stellungnahme herausfordern.“<sup>227</sup> Dennoch können sie Aufschluss über Grenggs Kunstanschauung und ideologische Gesinnung geben. Elisabeth Galvan hat über die textbegleitenden Illustrationen im Werk Grenggs angemerkt:

Wie in den Kinderbüchern dienen auch bei Grengg die Illustrationen zur Verdeutlichung, Unterstreichung, Ver-bild-lichung. Dies steht natürlich mit der Qualität der Texte in Zusammenhang: daß sich die darin beschriebenen Handlungen mühelos darstellen lassen, sagt bereits einiges über die aus; wo die dichterische Gestaltungsfähigkeit versagt, wird gezeichnet.<sup>228</sup>

Über die Illustrationen in der *Kindlmutter* hat dieselbe gemeint, dass viele von ihnen eine Vorbild-Funktion erfüllen, welche in direkter Relation zur Frequenz der Darstellung steht. Galvan stellt fest, dass den Negativ-Darstellungen (hierbei handelt es sich vor allem um Darstellungen von Zigeunern und Türken; aber auch um ein Bild, welches die

---

<sup>226</sup> Lang, Lothar: Literaturillustration und kunsthistorische Prozesse. – In: Neugebauer: Aspekte der literarischen Buchillustration, S. 17-27, S. 19.

<sup>227</sup> Neugebauer, Buchillustrationen, S. 10.

<sup>228</sup> Galvan, Mütter-Reich, S. 106.

Rückendeformierung der Näherin Anna zur Schau stellt) ein Übergewicht der „Vorbilder“ gegenübersteht. Galvans Anmerkungen zu letzteren lauten wie folgt: Am häufigsten wird die Heldin Christiane gezeichnet, blond und „arisch“, trägt sie laut Galvan unverkennbar die Züge der Autorin/Malerin (Vgl. z.B. KM, S.51; S.407). Aber auch Wolfram, der für Christiane ein ebenbürtig-„arischer“ Partner ist (KM, S.67 und S.389); der alte Bauer Kreisler, ein Nachkomme von Eugens Donauschwaben (KM, S.98); Christianes ältester Sohn Georg (KM, S.105), dessen Anblick bei Galvan Assoziationen mit der Hitlerjugend weckt; seine Schwester Lieselotte, „die Kindlmutter im kleinen“ (KM, S.156); Christianes jüngster Sohn Christian, „genauso blond wie sein Bruder“ (KM, S.342); der Tischlermeister Seehann, welcher eine richtig deutsche Mariafigur schnitzen wird (KM, S.251) sowie der kroatische Knecht Stjepan mit dem „hart-gemeißelten Gesicht, der „mit einer wahren Nibelungen-Treue zu Christianes Familie hält“ (KM, S.264), werden dargestellt.<sup>229</sup>

Galvans Ausführungen machen deutlich, dass die textbegleitenden Illustrationen in der *Kindlmutter* als Instrument nationalsozialistischer Kunst- bzw. Weltanschauung angesehen werden können. Inwiefern ähnliches über die Abbildungen in der *Flucht* behauptet werden kann, soll im Folgenden eruiert werden. Ein wesentlicher Unterschied zu den Zeichnungen in der *Kindlmutter* ist der Umstand, dass in der *Flucht* keine Negativbilder dargestellt werden. Hier finden sich lediglich Abbildungen mit Vorbildcharakter. Zur Veranschaulichung stellt das unten stehende Diagramm das Verhältnis der wichtigsten Motivgruppen anhand der Häufigkeit ihres Vorkommens im Buchinneren dar (Vgl. Abb. 2).

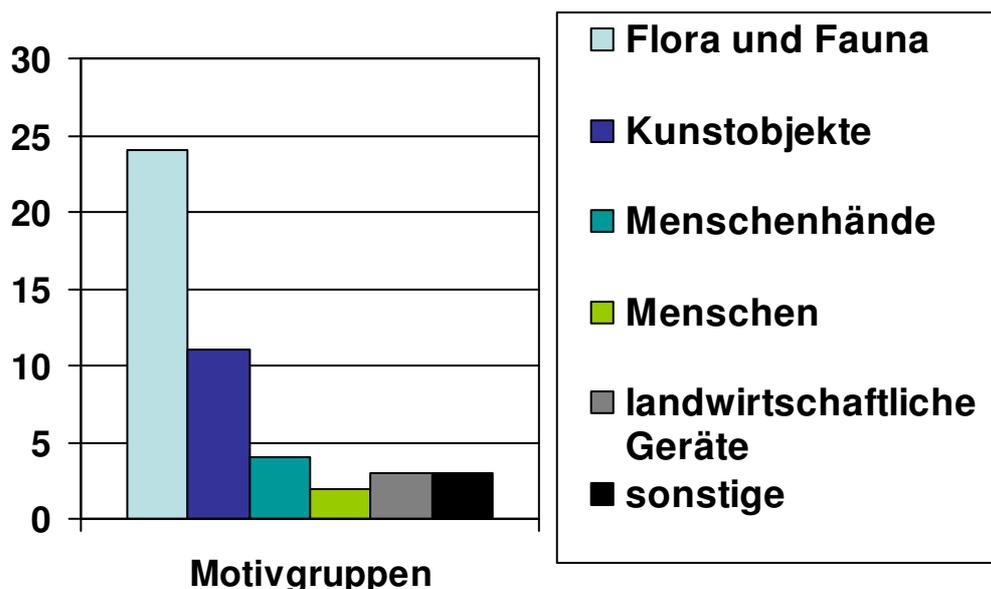


Abb.2: Übersicht der wichtigsten Motivgruppen der Illustrationen in *Die Flucht zum grünen Herrgott*.

<sup>229</sup> Vgl. Galvan, Mütter-Reich, S. 186 f.

Wie aus dem Diagramm deutlich hervorgeht, ist der Großteil der Abbildungen Naturdarstellungen gewidmet. Hierzu gehören Zeichnungen von Pflanzen (Wild- sowie Gartenpflanzen), Insekten und anderen Tieren (meistens Vögel, Nutz- und Haustiere).<sup>230</sup> Hier nimmt der Mikrokosmos Wiese einen besonderen Stellenwert ein.

Den nächst größeren Motivkomplex bilden Abbildungen diverser Kunstobjekte. Vorwiegend handelt es sich hierbei um (bäuerliche) Handwerkskunst, welche zum Teil mit religiösen Motiven in Verbindung stehen.<sup>231</sup> Des Weiteren finden wir zwei Darstellungen von klassischen Kunstobjekten; S.361 beinhaltet die Abbildung eines antiken Römersteines, S.413 zeigt einen marmornen Eros.

Die abgebildeten Gegenstände können sowohl isoliert, das heißt für sich alleine, oder im Rahmen eines bestimmten Settings abgebildet sein. Hin und wieder bildet das Innere einer Bauernstube oder der bäuerliche Hof den äußeren Bezugsrahmen<sup>232</sup>, überwiegend bilden jedoch Landschaften das Umfeld der gezeichneten Objekte.<sup>233</sup> Daraus folgt, dass Landschaften zwar meist hintergründig, jedoch auf zahlreichen Illustrationen zu finden sind. Winterlandschaften nehmen den größten Platz ein, gefolgt von domestizierter Landschaft (Acker).

Auf S.131 befindet sich das Bild eines Pfluges und eines Heuritters auf einem Acker, über welchem eine strahlende Sonne abgebildet ist. Die Symbiose von Sonne und Landschaft findet sich überdies auf zwei weiteren Abbildungen, nämlich auf S.53 und S.432 (Vgl. Abb. 3 bis 5). Neben Pflug und Heuritter treffen wir auf einige weitere landwirtschaftliche Geräte, die allesamt vorindustrieller Beschaffenheit sind. Auf S.345 sind ein Stadel, ein Rechen und Teile eines Heuwagens zu sehen (Vgl. Abb. 6). S.53 zeigt einen bäuerlich gekleideten Mann beim Schärfen einer Sense. Er sitzt auf einem Schemel neben dem Haus. Im Hintergrund sind ein Hügel sowie eine strahlende Sonne auszumachen (Vgl. Abb. 4). Die Textstelle, auf welche die Abbildung Bezug nimmt, sei an dieser Stelle angeführt:

Man hörte den Hannes rumpeln im Hof drinnen. Es klang nach einem Rand Zeit das metallene Beng! Beng! des Hammers, der im Takte herabfiel auf die Schneide der Sense. Es war ein heimeliges und erdnahe Geläute. Nach einer Weile stieg der Hannes, die blinkende Sense geschultert, [...], herab zu der Wiese. (FL, S.52)

---

<sup>230</sup> Vgl. FL, S. 13, S. 35, S. 37, S. 47, S. 95, S. 97, S. 97, S. 121, S. 135, S. 143, S. 151, S. 153, S. 193, S. 231, S. 241, S. 265, S. 287, S. 291, S. 297, S. 347, S. 349, S. 355, S. 376, S. 387, S. 387, S. 403.

<sup>231</sup> Vgl. FL, S. 63, S. 85, S. 105, S. 121, S. 146, S. 175, S. 197, S. 215, S. 259, S. 343, S. 387.

<sup>232</sup> Vgl. FL, S. 85, S. 175, S. 255, S. 343, S. 345, S. 397.

<sup>233</sup> Vgl. S. 47, S. 53, S. 131, S. 287, S. 53, S. 193, S. 432.

Darstellungen von Landschaft und Bauernstand waren nicht nur in der Heimatkunstideologie ein gern gesehenes Motiv. Auch der Nationalsozialismus bediente sich ihrer zur Propaganda von Nationalgefühl und Heimatverbundenheit. Bilder, welche den arbeitenden Bauern auf „deutscher Erde“ zeigten, und Landschaftsbilder sollten unterstreichen, dass das Volk seine „unerschöpfliche Kraft“ aus dem „Boden der deutschen Heimat beziehe“. Auf der einen Seite führte dieser Umstand zur Verklärung des Bauernstandes als des „Reichsnährstandes“, auf der anderen Seite wurde die Natur zum Mythos, zum Ewigen und Unveränderbaren stilisiert. Ein solcher Mythos von der reinen gewachsenen Natur sollte vom Betrachter auf den Staat und dessen Institution übertragen werden und ihn als natürliche Ganzheit erscheinen zu lassen.<sup>234</sup> Dem, so Hermann Hinkel, würden auch jene Bilder entsprechen, die die Natur idealisieren und heroisieren. Falls der Mensch im Bild dargestellt wurde, so war er schicksalhaft in die Natur eingebunden. Das galt besonders für den Bauern, wobei die „Erdverbundenheit“ und das „Naturhaft-Element“ durch Verwendung archaischer Geräte betont wurden. Auch wenn diese Bilder, aus denen jede Technisierung verbannt war, nicht den tatsächlichen Produktionsformen in der Landwirtschaft entsprachen, hatte die Darstellung vorindustrieller, archaischer Produktionsformen möglicherweise die Rechtfertigung der faschistischen Agrarpolitik zum Ziel.<sup>235</sup> Die Ausführungen machen deutlich, dass die Darstellungen von Landschaft, landwirtschaftlichen Geräten und Bauernstand auf der Ebene der *Flucht*-Illustrationen auch in Hinblick auf die Nationalsozialisten als propagandistisch wertvoll einzuschätzen sind.

Das Bild des Bauern mit der Sense ist übrigens eines von nur zwei Bildern in der *Flucht*, auf denen Menschen zu sehen sind. Neben diesem sehen wir auch auf S.393 einen Menschen. Es handelt sich um ein in einer Holzkiste stehendes Kind. Im Vordergrund sind ein pickendes Huhn und zwei Kücken zu sehen, im Hintergrund steht ein Hahn in aufrechter Haltung vor einem Zaun (Vgl. Abb. 7). Beide Menschendarstellungen stehen somit in einem ländlich-bäuerlichen Bezugsrahmen.

Zumindest die *Präsenz* von Menschen wird durch insgesamt vier Abbildungen von Menschenhänden evoziert. Auch hier sehen wir mit Ausnahme der Illustration auf S.105 die menschliche Hand in Berührung mit der Natur: beim Tätscheln eines Pferdekopfes (FL, S.95; Abb. 8) oder beim Balancieren einer Biene auf dem Zeigefinger (FL, S.105; Abb. 9). Auch die auf der letzten Seite des Romans abgedruckte Illustration

---

<sup>234</sup> Vgl. Hinkel, Funktion des Bildes, S. 35-38.

<sup>235</sup> Vgl. Ebd., S. 39.

(FL, S.432) zeigt vordergründig zwei sich berührende Menschenhände (mittig), eingebettet in Landschaft (unten) und Himmel (oben), welcher von einer gleißenden von Wolken teils verdeckten Sonne dominiert wird (Vgl. Abb. 5).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Abbildungen in der *Flucht* sich weder inhaltlich noch ihrer Formgebung nach wesentlich von Maria Grenggs Zeichnungen für den *Getreuen Eckart* unterscheiden. Sie entsprechen demnach auch dem Kunstgeschmack der Zeitschrift. Fallweise wird einzelnen Illustrationen im Zuge der Romananalyse genauere Aufmerksamkeit geschenkt. Im Mittelpunkt steht der Text selbst. Die Illustrationen werden stets in Beziehung zum Textinhalt gesetzt und sind diesem somit untergeordnet.

### **3 Elemente der bildenden Kunst auf der Ebene der sprachlichen Realisierung des Erzählten**

Betrachtet man nun Grenggs Romane, deutet einiges auf den Einfluss der *Malerin* Maria Grengg auf deren sprachliche Realisierung hin. Wenn uns Brier allerdings mitteilt, Maria Grengg hätte gerne während des Schreibens Zeichnungen an den Rand ihrer Handmanuskripte gemalt, um dann „in knappen Worten“ zu schildern<sup>236</sup>, oder wenn Rupert Feuchtmüller über die Arbeitsweise Grenggs meint: „Alles soll knapp im Wort und ‚blutwarm leibhaftig‘ vor dem Betrachter stehen“<sup>237</sup>, so kann man diesen Behauptungen nicht beipflichten. Diese Feststellungen gelten vielleicht für Grenggs Novellen, welche aufgrund ihrer Kürze sprachliche Knappheit verlangen, nicht jedoch für deren Romane.

Da das Hauptaugenmerk der vorliegenden Arbeit auf den künstlerischen Figuren sowie kunstvollen Requisiten innerhalb der erzählten Welt der *Flucht* liegt, bleibt die Analyse der Elemente bildender Kunst innerhalb der sprachlichen Realisierung des Erzählten auf einige Anmerkungen beschränkt. Es sollen lediglich die wichtigsten „malerischen“ Stilmittel thematisiert werden. Mit gebührender Vorsicht kann in diesem Zusammenhang zwar wiederholt auf Gabriele Petrasovics verwiesen werden, allerdings zeichnet sich deren Auseinandersetzung mit den künstlerischen Gestaltungsmitteln Grenggs durch einen Mangel an Ideologiekritik aus. – Im Nachruf auf Maria Grengg hieß es im *Freiheitskämpfer* vom 1. November 1963 über die Autorin:

---

<sup>236</sup> Brier, *Malerdichterin*, S. 90.

<sup>237</sup> Feuchtmüller, *Gemalte Blumen*, S. 10.

Maria Grengg war, wie sie selbst sagte, ein „Augenmensch“. [...] Sie war eine ausgesprochen optische Natur, die den Welteindruck zuerst vom Auge erlebte und derart in ihrer dichterischen Verfahrensweise von optischen Elementen ausgeht, die sich selbst noch in den schmückenden, stark eigenwilligen Beiwörtern feststellen lassen.<sup>238</sup>

Auf einige dieser „schmückenden Beiwörter“ hat Petrasovics bereits aufmerksam gemacht. Wenn jedoch als Beispiel für Grenggs „malerische Art zu schauen“ und den „häufigen Zusammenklang von reichen, satten Farben oder zart schattierten Farbtönen“<sup>239</sup> „schwarze Andalusier“ und „gelbe Isabellen“<sup>240</sup> angeführt werden, so ist es nur ein Exempel von vielen, welche die ideologische Gesinnung der Verfasserin durchscheinen lassen. Die Ergebnisse Petrasovics' sollen deshalb um einige Anmerkungen ergänzt werden.

Zu den stilistischen Eigenarten, die als Wechselwirkung zwischen Schreiben und Malen gedeutet werden können, zählt in erster Linie der bereits erwähnte detaillierte, deskriptive Stil der Autorin. Bereits Monika Natter hatte diesen auf Grenggs "spezifische[...] Art der Malerei"<sup>241</sup> zurückgeführt. Der malerische Stil erhält überwiegend durch den häufigen Gebrauch von Farbattributen Charakter. Auch das an vielen Stellen verbalisierte Verhältnis von Licht und Schatten verstärkt den bildhaften Eindruck, da die Licht- und Farbattribute in der Satz- und Textbildung als Analogon für die wichtigsten Mittel der Malerei angesehen werden können, wenn es darum geht auf der Fläche eine Raumillusion zu erzeugen. Denn während eine ebenmäßig Helligkeit ein Bild flach erscheinen lässt, verleihen Helligkeitsabstufungen den Darstellungen Tiefe.<sup>242</sup>

Prinzipiell gilt in den meisten Fällen: Je ausführlicher die Beschreibung eines Objekts ausfällt, desto „malerischer“ sich der deskriptive Vorgang gestaltet, desto wohlwollender steht die narrative Instanz diesem gegenüber. Dieser Umstand offenbart sich auch in den zahlreichen positiven Adjektiven, beschönigenden Metaphern und Vergleichen. Um das Ziel einer möglichst bildhaften Beschreibung zu erreichen, tendiert Grengg darüber hinaus dazu, bei der Wahl „malerischer“ Ausdrücke den deutschen Sprachschatz um eine Reihe von Neologismen zu erweitern. Andererseits werden auch sehr altmodische Wörter verwendet, was wiederum für Grenggs konservative

---

<sup>238</sup> Wittman, Heinz: Ein Herz brennt in Dunkelheit. Zum Ableben der Malerdichterin Maria Grengg. In: Der Freiheitskämpfer. Organ der Kämpfer für Österreichs Freiheit, Nr. 10/11., 1. November 1963, S. 6-7, S. 6.

<sup>239</sup> Petrasovics: Mittel künstlerischer Gestaltung, S. 133.

<sup>240</sup> Ebd., Anm. 153.

<sup>241</sup> Natter, Grenggs Romane, S. 17.

<sup>242</sup> Köller, Wilhelm: Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektformen in Bildern, im Denken und in der Sprache. – Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2004, S. 117.

Grundhaltung charakteristisch ist. Als Beispiel für eine solche „Reaktivierung“ eines alten Wortes sei folgende Szene angeführt: „Künstlich ist das schon“, meint der Hannes-Vater, in welchem „noch etwas von dem ehemals Schmuckfrohen des alten Volkes“ steckt, beim Anblick eines geschnitzten Fassbodens. Dass „das so oft missbrauchte Wort aus dem vertrockneten Mund des Alten so schon in seinem wahren Sinn gemeint kam“, darüber freut sich Maria (Vgl. FL, S. 66).

Innerhalb der deskriptiven Passagen nehmen in der *Flucht* – wie auch schon auf der Ebene der Illustrationen – Naturbilder den größten Raum ein. Auch sehr ausführlich sind die Beschreibungen diverser Gegenstände, vor allem jener der kunstvollen Requisiten. Die Darstellung von Menschen hingegen fällt im Allgemeinen knapper aus und ist durch die Erwähnung von Haar-, Haut-, Augenfarbe und Größe meist auf Stereotype beschränkt. Eine Ausnahme bildet die Beschreibung der Hände einzelner Personen aus der älteren Bevölkerungsschicht, diese werden im wahrsten Sinne des Wortes haargenau „nachgezeichnet“. Das Verhältnis der Beschreibungen von Natur, Kunst und Mensch geht auf sprachlicher Ebene somit mit der Relation der Motivgruppen innerhalb der Illustrationen konform. (Vgl. hierzu noch einmal Abb.1.)

### **3.1 Naturbilder**

Wie bereits erwähnt spielt die Natur in der *Flucht* eine zentrale Rolle. Darauf deuten nicht nur Buchtitel und Buchillustrationen sondern auch die häufigen Naturbilder hin, welche den größten Teil der deskriptiven Passagen ausmachen. Oft stellen diese eine Art „Natureingang“ zu Beginn eines Kapitels dar, nicht selten wird der Erzählverlauf zu Gunsten einer detaillierten Naturbeschreibung unterbrochen. Das beste Beispiel hierfür stellt das zweite Kapitel „Der Beginn“ dar, in welchem die Figur Maria nach einer schlaflosen Nacht ihr Grundstück abwandert und examiniert. Hier führt die deskriptive Dichte zu einer Reduktion der Handlung auf ihr äußerstes Minimum. Da im nächsten Kapitel nicht explizit auf die Naturbeschreibungen eingegangen wird, sollen jetzt einige kritische Anmerkungen zu diesem Thema vorausgeschickt werden.

Neben den bereits genannten „malerischen“ Charakteristika (Farb- und Glanzattributen, Licht- und Schattenverhältnisse etc.) finden sich innerhalb der Landschafts- und Naturbeschreibungen auch zahlreiche Vergleiche aus dem Bereich der Edelsteine sowie der häufige Gebrauch von Ausdrücken, welcher ihrer Bedeutung nach mit dem deutschen Wort „Glas“ verwandt sind. Hierzu zählen beispielsweise „glosen“, „glurren“, „glasten“, „gleißen“, „glimmen“ etc. – Landschaft offenbart sich demnach

primär als idealisiertes, sonnendurchflutetes Glanzland, was auf optischer Ebene von jenen Illustrationen verstärkt wird, auf welchen Landschaft in Kombination mit einer strahlenden Sonne dargestellt wird. Als Beispiel sei eine Textstelle aus dem Kapitel „Der Beginn“ angeführt, aus welcher die bildhafte Sprache stark hervorgeht. Die Beschreibung folgt dem Blick bzw. Weg Marias während ihres Spaziergangs durch die Natur und hält sich an die Dauer ihres Ganges. Auf diese Weise lernt der Leser Marias Grundstück kennen. In aller Einzelheit werden Haus und Hof, die Aussicht, der Acker, der Wald sowie die darin vorkommende Pflanzenwelt geschildert (Vgl. FL, S.25-42). Da Maria ihre Umwelt mit den "Augen des künstlerischen Menschen" (FL, S.29) wahrnimmt, ist die Beschreibung gespeist von Ausdrücken, welche als „malerische“ Stilmittel bezeichnet werden können.

Der Berggupf und das Haus standen schon umronnen von dem golddurchglimmerten Schein; das Tal lag noch scharf abgetrennt vom Licht in Schatten und Morgendampf. Zwischen den Maisstauden auf dem Acker, der ihr zugehörte, schloß der silberne, schwere Nebel und wickelte sich als ein wallendes Geschleier heraus aus den naßglänzenden, spitzigen Schleifen der Blätter. Aus dem Wald, [...], in einer hohen und herrlichen Bastion von schon leise anbrennenden Buchen und schwarzen Fichten, dampfte der weiße, nachtfuchte Brodem, als brenne es darinnen. Aus dem Flußtal flüchtete das Gewässer aus der Erdschwere in seine schwebende, in Himmelsweiten dahinziehenkönnende Form und wallte und wogte empor als gleißendes Gewölke und brandete in Wirbeln um die dunklen Inseln der Fichtenspitzen. Es rauchte in flutenden Schwaden die ganze, endlose Ebene draußen. Im Abend stand der Himmel in einem tiefen, klaren Blau. Wolken schatteten düster und grau darinnen. Im Sonnenaufgang aber war am Firmament der schwer purpurne, scharlach- und goldbesäumte Vorhang der Nachtwolken aufgerissen von einer glosenden Hand. Ein betörend herrliches, in den perlenden Regenbogenfarben des Opalsteines schwimmendes Goldland gleißte und glastete [...] dahinter und schleuderte das Übermaß seines Glanzes in einem Rad von flammenden Strahlen weit heraus über den Rand des Gewölkes. Inmitten dieser maßlos gewaltigen Gloriole hob der Gott und Herr der Welt, der Spender alles Lebens, langsam sein glühendes Antlitz über das gewellte Band der umschleierten Hügel. Rosenrot angehaucht wanden sich die bleichen Geister des Nebels verzweifelt unter seinen Strahlenaugen. [...] Es glitzerte aber der ganze Hang in seiner Morgennässe wie ein einziger Strom von Silber und Demanten. (FL, S. 27-30)

Ähnlich wie der Makrokosmos Landschaft wird auch der Mikrokosmos der Natur, Wiese und Getier, dargestellt.

Auf den Farnwedeln und Schuppenpalmen der Moose flossen die Wasserperlen zusammen zu erbsengroßen, klaren Edelsteinen und warfen ihr vielfarbiges Licht zu tausenden Malen. Und dann: aus der zusammengeschichteten Decke gärenden und faulenden Laubes, das die Buchenstämme umstaute, stemmten sich die Kugelköpfelein der Herrenpilze kräftig und kernig, bald in einem verblichenen, lichtarmen und dann wieder in einem tiefsatten Braun hervor. [...] Es standen in dem das Auge unendlich beruhigenden, grünen, weichgebauchten Polstern des Moooses leuchtend gelb die gefransten, hundertfach verästelten Korallenstöcke der Bärenatzen. Die milchbespritzten Scharlachköpfe der

Fliegenschwämme brannten giftig und schön. In dem Ausgehöhlten einer Buchenwurzel stand ein schwarzer, kleiner See, in dem goldene Ringe zitterten, als läge ein Elfschatz auf seinem Grund versenkt. Ein verfärbtes, eingerolltes Blatt schwamm leise bewegt als einsames Schiffllein in dem geheimnisvollen Gewässer. Ein metallenes Insekt mit langen Beinchen und glosenden Flügeln machte darauf seine Morgenfahrt und sonnte sich die Nachtstarre aus dem Leib. (FL, S. 36f.)

Beide Zitate können, was ihre stilistischen Eigenheiten betrifft, als repräsentativ für die sprachliche Realisierung des Romans angesehen werden.

In der *Kindlmutter*, wo Naturbeschreibungen für gewöhnlich etwas knapper ausfallen, ist es vor allem die domestizierte Natur, welcher auf sprachlicher Ebene gehuldigt wird. Hier sind es die „gelbe[n] Sommerfelder“ (KM, S. 9), das „Gold der Ähren“ (KM, S. 9), welche zur Glanzlandschaft stilisiert werden. Mit „goldsilbernen Fluten“ (KM, S. 185) sind in der *Kindlmutter* die Kornfelder gemeint, welche die „Not“ umgeben. Hier steht die deutsche Übermutter Christiane „rührend schön unter der blaßgoldenen Erntekrone aus schweren Ähren und bunten bäuerlichen Blumen“ (KM, S. 209) bei der Taufe ihres Kindes. Mit gebührender Vorsicht kann von einer „Arisierung“ der Kornfelder gesprochen werden, wenn es heißt, dass die Ähren an den Spitzen „blonden“. (KM, S. 163) Das „ströbende[...] Blond des Kornes“ (KM, S. 185) wird zum Mahnmal der deutschen Uhrhahnen Johann Kreislers, als er sich entschließt sein Land nicht an die Ungarn zu verkaufen:

Es sind aber, ohne daß es der Alte weiß, noch viel mehr die Väter und Urväter, die ihre verwehten Stimmen erheben in ihm, der ihr Blut und ihr Wesen weiterträgt, und ihn mahnen, daß sie dazumalen die zertretene Erde und das Haus wieder umgeworfen haben mit bloßen Händen und diesen Boden, immer mit der Brust gegen den Feind im Osten, betreuten und bebauten in hundert und hundert Frühjahren. Dieser Erde blonde Kornfelder fluten wie ein Meer aus den nebelichten Weiten der Jahrhunderte herauf in das helle Licht dieses Vormittages und branden um das Knie ihres alten Bauers. (KM, S. 100 f.)

Der Getreideacker wird zum deutschen Grenzwall gegen den Osten, wenn das „Meer der Ären, das Brotmeer, das heilige Urmeer aller Völker von Ungarn herauf bis gegen die Mauern der „Not“ [brandet]“ (KM, S. 185) und zum „Sinnbild für die Menschen, die hier zusammenwerken an den heiligsten Pflanzen der Welt, deren Schicksale auch in der Unruhe des Lebens ineinanderfließen und sich wieder voneinander lösen.“ (KM, S. 407 f.) Auch das Haar von Christianes Sohn ist „kornblond“ (KM, S. 12) und das bäuerliche Kind, welchem Wolfram beim Tragen des Rucksackes hilft hat „kornblumenblaue“ (KM, S. 184) Augen. Hier werden Naturbilder biologisierend auf die handelnden Figuren übertragen.

Wie die zitierten Beispiele aus der *Flucht* zeigen, stoßen wir auf verbaler Ebene auf eine Idealisierung von heimatlicher Flora und Fauna. Vor allem das Motiv der „dampfenden Scholle“ wird immer wieder bildhaft thematisiert. Auch die angeführten Zitate aus der *Kindlmutter* können als weiterer Versuch gedeutet werden, dem Motiv der heimatlichen Flora zu huldigen, wobei hier die Charakterisierung der Natur als „deutsch“ bzw. „blond“ eine wesentlich größere Rolle einnimmt. Die Annäherung dieser und ähnlicher Naturbeschreibungen an die bildende Kunst blieb von der völkisch-nationalsozialistischen Kritik nicht ungerührt. „Solche Naturbilder“, so Petrasovics, „mit ihren Farbakkorden und ausdrucksreichen Gebärden erinnern immer wieder an die gemalten Blätter Maria Grenggs, die eine Fülle von Einzelbeobachtungen festhalten.“<sup>243</sup> Grenggs Mittel künstlerischer Gestaltung führt Petrasovics auf die „ureigentümliche Kraft des Stammes, dem die Künstlerin angehört“<sup>244</sup> zurück. Schlussendlich meint sie in Grenggs Schaffen den Beweis dafür zu erkennen, „daß die deutsche Sprache eine Ursprache ist, in der man den Wald und alle Kräfte der Natur rauschen hört“ und „daß das naturwüchsige Spracherleben sich immer wieder aus dem Born der Volkssprache erneuert“<sup>245</sup>. Sie konstatiert ferner:

Die Naturnähe der Künstlerin, die aus solcher Stammesherkunft leicht zu verstehen ist, ihr Glaube an die sieghafte Kraft des reinen Blutes, entsprungen aus dem Wissen um den Wert des eigenen aus trefflichen Blutströmen erwachsenen Geschlechts – [...]– verleihen ihren gesamten Werken den warmen Pulsschlag, die Lebensbejahung, die sie als naturverbundene Organismen einer höheren Ordnung, eben als das Werk verdichteter Anschauung- und Gestaltungskräfte erkennen lassen.<sup>246</sup>

Auch (Grenggs) Malkunst bedeute „die Vertiefung in die Wunder des Naturgeschaffenen.“<sup>247</sup> – Gehen wir von dieser Behauptung aus, so können wir in den Naturbildern, wie sie auf der Ebene der sprachlichen Realisierung präsentiert werden, eine verbalisierte Form zentraler Motive der bildenden Kunst Maria Grenggs erkennen. Die beschönigende Form, in welcher die sprachliche Konfrontation mit der heimatlichen Natur in der *Flucht* stattfindet, spiegelt darüber hinaus den Heimatkunstgedanken sowie die Weltanschauung zahlreicher im *Getreuen Eckart* publizierter Kunstbetrachtungen wider. Denn wie bereits im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit erörtert, gehörte in der Zeitschrift die heimatliche Flora und Fauna zu den am häufigsten abgedruckten sowie

---

<sup>243</sup> Petrasovics, Mittel künstlerischer Gestaltung, S. 133.

<sup>244</sup> Ebd., S. 141.

<sup>245</sup> Ebd.

<sup>246</sup> Ebd., S. 143.

<sup>247</sup> Ebd., S. 80.

rezensierten Motiven bildender Kunst. Wie bereits gezeigt, wurden idealisierte Naturdarstellungen auch im Dritten Reich für propagandistische Zwecke genutzt und gehören somit zu jenen Motiven, welche nach der „Machtübernahme“ in Deutschland bzw. nach dem „Anschluss“ in Österreich Kontinuität bewahrt haben.

In der *Flucht* fallen neben den Naturbildern auch Beschreibungen diverser Objekte aus dem Metier der Handwerkskunst und anderer kunstvoller Requisiten besonders detailverliebt aus. Die „malerischen“ Gestaltungsmittel, welche in Bezug auf diese in Erscheinung treten, sollen an dieser Stelle nicht explizit behandelt werden, da sich die sprachlichen Bilder, welche von den Kunstobjekten erstellt werden, durch den bereits thematisierten Stil auszeichnen. Darüber hinaus wird den kunstvollen Requisiten im nächsten Kapitel ohnehin in aller Ausführlichkeit nachgegangen.

## **4 Elemente der bildenden Kunst auf der Ebene der Geschichte**

### **4.1. Kunstnahe Figuren**

Wie in den meisten Werken Grenggs begegnen uns in der *Flucht* zwei Arten "kunstnaher Figuren". Zunächst sind damit jene Figuren gemeint, welche eine künstlerische Tätigkeit aktiv ausüben. Hierzu zählen Maria sowie der Maler Christian Groth.

Der Almer-Hannes ist zwar kein Künstler im engeren Sinn, sondern vielmehr ein begabter Handwerker, der diverse Gegenstände für Maria anfertigt. Da laut völkisch-nationalsozialistischen Ideologen nur ein einziger Schritt vom Handwerker zum Künstler führte und man annahm, dass ohne Handwerksgesinnung auch wirkliches Künstlertum nicht möglich wäre<sup>248</sup>, kann er trotzdem zur Gruppe der aktiven „kunstnahen“ Figuren gezählt werden. Auf eine Begutachtung seiner Figur soll zur Gunsten der Knappheit dennoch weitgehend verzichtet werden.

In die zweite Kategorie fallen Figuren, deren Bezug zur Kunst ein passiver ist. Diese sind selbst keine Künstler, werden aber entweder vom Erzähler als „kunstnahe“ bezeichnet oder sie vermitteln durch bestimmte Aussagen bzw. Handlungen ein gewisses Kunstverständnis oder -interesse. Zu dieser Gruppe gehört in erster Linie der (namenlose) Kunstkritiker, aber auch der Hannes-Vater, sowie der Priester.

Im Zentrum der Untersuchung soll vor allem auf die aktiven Künstler Bezug genommen werden. Es wird sich zeigen, dass Maria und Christian Groth zwei

---

<sup>248</sup> Vgl. Langenbucher, *Gegenwartsdichtung*, S. 138.

unterschiedliche Zugangsweisen des Kunstschaffens verkörpern. Beiden soll vor dem Hintergrund des *Getreuen Eckart* Aufmerksamkeit geschenkt werden.

#### 4.1.1 Die „vorbildliche“ Künstlerin Maria

Die Figur Marias stellt innerhalb der fiktiven Welt des Romans ein Künstlerideal dar, dessen Eigenschaften im Kapitel *Künstlerischen Wesensmerkmale der Figur* genauer betrachtet werden. Zuvor seien jedoch einige Anmerkungen über die Parallelen zwischen Figur und Autorin vorausgeschickt.

##### 4.1.1.1 Künstlerische Parallelen zwischen Figur und Autorin

Schon Monika Natter hat darauf hingewiesen, dass Grenggs literarisches Schaffen stark von persönlichen Erlebnissen geprägt ist. Dabei könne die *Flucht* als das am stärksten autobiographische Werk verstanden werden.<sup>249</sup> Zur Relation von Fiktion und dem Leben ihrer Tante meint Edith Brier:

Es ist viel eigenes Erleben in der „Flucht“ [...]. Kurz vorher hatte sich Maria Grengg ein Bauernhäuschen in der Steiermark gekauft, [...]. Haus, Feld und Wald, die dazugehören, werden zum Schauplatz der Handlung.<sup>250</sup>

Laut Rupert Feuchtmüller gibt es auch Ähnlichkeiten zwischen der unglücklichen Beziehung der Maria-Figur zum Maler Christian Groth und dem Liebesleben Maria Grenggs. Es heißt, Grengg habe Georg Samwald heiraten wollen. Dieser habe sich jedoch geweigert, um seine Freiheit nicht zu verlieren. Grengg soll sich aus diesem Grund allein aufs Land zurückgezogen haben.<sup>251</sup>

Fast wörtliche Übereinstimmungen mit Briers Grengg-Biografie finden sich in Bezug auf die Kindheit sowie die frühen künstlerischen Ambitionen der Figur. Beispielshalber wenn es heißt, dass die Figur Maria von klein auf mit der Natur verbunden war und jedes erfassbare Papierschnitzel mit Feen und Rittern, Pferden, Hunden, Blumen bekritzelte.<sup>252</sup> Oder wenn über das „große Erlebnis eines in fast kindlichen Jahren mit ihrer Zeichnerei errungenen Erfolges“ sowie das „Schöne, daß sie, die Wohlhabenheit des Elternhauses im Hintergrunde, sich der geliebten Kunst als Beruf zuwenden durfte“<sup>253</sup>, berichtet wird. Darüber hinaus ist die Maria-Figur, wie Maria Grengg selbst, Illustratorin und Schriftstellerin von Beruf. Ihr Leben finanziert sie sich

---

<sup>249</sup> Vgl. Natter, Grenggs Romane, S. 14 f.

<sup>250</sup> Brier, Malerdichterin, S. 88.

<sup>251</sup> Vgl. Feuchtmüller, Gemalte Blumen, S. 8.

<sup>252</sup> Vgl. FL, S. 8 und Brier, Malerdichterin, S. 76 f.; S. 79 und S. 84.

<sup>253</sup> Vgl. FL S. 9 und Brier, Malerdichterin, S. 80; S. 83 und S. 86.

durch Auftragsarbeiten: „[...] es bedeutete der Brief, der dabei lag, daß eine Summe Geldes, die viel wog für dies ländliche Leben, ihr in Aussicht gestellt wurde für ein Buch, das sie zeichnen und schreiben sollte.“ (FL, S. 254). Es sei an dieser Stelle wiederholt darauf hingewiesen, dass Grenggs Karriere als Buchillustratorin durch ihre erfolgreichen Kinderbuchzeichnungen initiiert wurde. Dem Roman sind Hinweise darauf zu entnehmen, dass es sich bei den Werken der Maria-Figur ebenfalls um Kinderbücher handelt:

„Ach“, sagte sie traurig, „wo ist das Söhnlein von dir und mir, das blonde, schöne und lustige, dem ich jetzt [...] erzählen kann das, was ich so vielen fremden, ungekannten Kindern schon erzählt habe in meinen Bildern [...].“ (FL, S. 19.)

Als weitere Übereinstimmung zwischen Autorin und Figur kann die innige Beziehung zur Nichte Edith – im Roman Editha genannt – gedeutet werden. Neben ihrer Auftragsarbeit zeichnet die Figur Maria privat an einem Büchlein, welches sie dem Schwesternkind zur Firmung schenken will. Viele der Bilder, welche sie anfertigt, entstehen entweder mit dem Ziel, dieses Buch zu füllen oder werden nach ihrem Entstehen für diesen Zweck bestimmt.

Auf die schriftstellerische Tätigkeit der Figur Maria wird im Roman kaum Bezug genommen; auch sind ihre in der Erzählung wiedergegebenen literarischen Ergüsse sekundär und auf bildbegleitende Sinnsprüche beschränkt. Wenn man berücksichtigt, dass es sich bei der *Flucht* um Grenggs ersten Roman handelt und ihr vorangegangener Werdegang zum Großteil auf illustrierende Tätigkeiten beschränkt war, ist darin vielleicht ein Indiz zu suchen warum Marias Beschäftigung als Schriftstellerin im Roman nur peripher Erwähnung findet.

#### **4.1.1.2 Die Figur als Sprachrohr der Autorin unter erzähltheoretischem Aspekt**

Die Parallelen zwischen Autorin und Figur kommentiert Beck trefflich: „Bedenkt man die große Deckungsgleichheit der beiden Marias, so mutet die Überhöhung der Romanfigur, in der sich zweifellos ein Wunschenken Grenggs ausdrückt, geradezu grotesk an.“<sup>254</sup>

Tatsächlich wird Maria als überaus schön, begabt und reinlich beschrieben. Äußerlich entspricht sie voll und ganz dem „arischen“ Schönheitsideal: Sie ist blond, helläugig und hoch gewachsen. Sie ist eine vorbildliche Frau, zu welcher die übrigen Figuren der Handlung bewundernd hochblicken.

---

<sup>254</sup> Beck, Maria Grengg, S. 11.

Als positiv gezeichnete Hauptfigur mit autobiographischen Zügen kann Maria als Sprachrohr der Autorin verstanden werden. Diese Behauptung wird durch die im Text vorherrschende Erzählsituation bestärkt. Denn obwohl man im Allgemeinen von einer auktorialen Erzählsituation sprechen kann, konzentriert sich die Darstellung des Geschehens die meiste Zeit über auf die Wahrnehmung der Figur Maria. Über weite Strecken kann demnach trotz des epischen Präteritums und der dritten Person von einer aktorialen bzw. internen Fokalisierung in Form einer „Mitsicht“ im Sinne Genettes gesprochen werden.<sup>255</sup> Die Darstellung von Marias inneren Vorgängen nimmt im Roman viel Platz ein, was den Fokalisierungseffekt verstärkt. Werden Gedanken anderer Figuren wiedergegeben, dann beziehen sich diese mit einigen wenigen Ausnahmen ausschließlich auf Maria und dienen lediglich dazu, diese in ein rechtes Licht zu rücken. Allerdings ist die Wiedergabe von Bewusstseinsberichten und erlebten Reden überwiegend auf Maria beschränkt. Dabei geht die Figurenrede vielfach nahtlos in den Erzählbericht über und umgekehrt. Die Passagen der erlebten Rede sind oft sehr lang und es erweist sich nicht selten schwierig zu unterscheiden, ob der Erzähler oder die Figur spricht, da auch in der Ausdrucksweise der Figur kein Unterschied zum Sprachstil des Erzählers erkennbar ist. Hin und wieder erfährt dieser Umstand auf der Ebene der Typographie eine Steigerung: Wenn Schilderungen des Innenlebens der Figur zwar mit einem Anführungszeichen eingeleitet werden, es allerdings an schließenden Anführungszeichen mangelt, welche das Ende des Zitats eindeutig machen würden (Vgl. z.B. FL, S. 127 und S. 184).

Mit gebührender Vorsicht kann demnach behauptet werden, dass die Figur der Maria Aufschluss über die Kunstauffassung der Autorin geben kann. Da sie über weite Strecken im Mittelpunkt der geschilderten Handlungen steht, sind auch die meisten für die Untersuchung des Motivs der bildenden Kunst relevanten Inhalte an die Figur Marias gebunden. Ihren Handlungen, Gedanken so wie Äußerungen in Bezug auf Kunst soll deswegen im Rahmen der vorliegenden Arbeit eine besondere Stellung zuteil werden.

#### **4.1.1.3 Künstlerische Wesensmerkmale der Figur**

Der Bezug der Figur Marias zur bildenden Kunst drückt sich in erster Linie durch ihren Beruf aus. Zusätzlich werden ihr von Seiten der narrativen Instanz künstlerische Eigenschaften zugesprochen. Oft ist in diesem Zusammenhang vom „Künstler in ihr“ die Rede. (FL, S. 104; S. 208) Die Wesensmerkmale dieses „inneren Künstlers“ lassen Maria als vorbildliche Kunstschafterin erscheinen. Sie ist „schönheitsliebend“ (FL, S. 29),

---

<sup>255</sup> Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. – Frankfurt/Main: Fink 1998, S. 141-145.

„ewig lernend“ (FL, S. 104), „erlebend und beschauend“ (FL, S. 208), ihre „Künstlerhände“ haben „die ehrfürchtige Behutsamkeit [...] für eines anderen Kunstwerk“ (FL, S. 40) und ist erfüllt von einer "ewige[n] Sehnsucht nach lieblicher Gestaltung" (FL, S. 65). Maria scheint alle Qualitäten, die ein "Vorzeigekünstler" haben sollte, in sich zu vereinen. Vom Erzähler wird Maria darüber hinaus fortwährend als "kunstnahe" (FL, S. 180), "künstlerische" (FL, S.30), "schaffende" (FL, S. 158), "werkende" (FL, S. 48; S. 262), „tatliebende“ (FL, S.48) sowie "zeichnende" (FL, S. 278) Frau beschrieben. Diese Attribute werden nicht selten mit Werten wie "naturnahe" (FL, S. 254), „heidnische" (Ebd.) „naturverbunden" (FL, S. 30; S. 356), "gesund" (FL, S. 355) sowie "fromm" (FL, S. 154) gekoppelt.

Auch in Bezug auf Grenggs Erzählstil spricht Petrasovics von der „naturverbundenen Schau der Dichterin“<sup>256</sup>, worin eine eindeutige Parallele zur Stilisierung der Maria-Figur durch die narrative Instanz zu erkennen ist. Es sei an dieser Stelle wiederholt darauf hingewiesen, dass das Schlagwort der Naturverbundenheit eines Künstlers in der völkischen Kunstkritik von zentraler Bedeutung war. In erster Linie meinte man in der Kunst die „Mittlerin der Natur“<sup>257</sup> zu erkennen: „Kunst und Natur sind eine Einheit und Kunst kann ohne Natur nicht sein, wie Natur nicht ohne Kunst schafft.“<sup>258</sup> Naturverbundenheit bedeutete aber auch gleichzeitig Schollenverwurzeltheit im „kunstgeographischen“ Sinn. So äußerte sich beispielsweise Peter Tobias über den Grafiker Georg Peretz: „Seine reine, hohe Kunst ist schollengeboren, naturverbunden, erdnahe und darum allumfassend und monumental.“<sup>259</sup>

Auch die Selbstreflexionen der Figur geben darüber Aufschluss, wie ein Künstler sein sollte. Einerseits erhofft sich Maria ein „stilles Schaffen in ihrer Kunst“ (FL, S. 121), andererseits versteht sie ihre Zeichnungen als Agitationskunst:

Sie wußte [...], daß man sich nicht ausschalten dürfe, wenn man helfen und weisen wollte. Und daß ein Künstler letzten Endes ein Stümper bleiben müsse, wenn er sich verkrieche hinter seine Blumentapeten, sobald es um Herzblut gehe. Daß ein Künstler vor allem ein liebevoller Mensch sein müsse und ein tapferer und einer mit einer weitaufgesperrten Seele. (FL, S. 308 f.)

---

<sup>256</sup> Petrasovics, Mittel künstlerischer Gestaltung, S. 140.

<sup>257</sup> Fülöp, Elisabeth Weber: Hans Lang. – In: GE, 7. Jg. 1930, S. 837-848, S. 838.

<sup>258</sup> Ebd., S. 837.

<sup>259</sup> Tobias, Peter: Der Graphiker Georg Peretz. – In: GE, 11. Jg. 1933/34, S. 809-818, S. 812.

Ob und *wie* jenes „stille Schaffen“ mit der Vorstellung von politischer Stimmungsmache für die völkischen Ideologen vereinbar war, geht insbesondere aus den zahlreichen Künstlerportraits hervor. Vor allem in der Zeit der Illegalität sprach man von den rezensierten Heimatkünstlern oft als den „Stillen im Lande“. Was damit gemeint ist erläutert Viktor Trautzi in Bezug auf Adolf Curry:

Curry gehört zu den Stillen im Lande, die sich scheu vor dem lauten Treiben des Kunstmarktes zurückziehen, weil sie ganz deutlich empfinden, daß ihr Schaffen etwas Kostbares ist, das seinen Wert in sich birgt und auf laute Anpreisung verzichten kann.<sup>260</sup>

„Auch die Künstlerin gehört zu den einsamen kämpfenden Frauengestalten [...]; ihre Gestalt ist im Grunde genommen zeitlos“<sup>261</sup>, heißt es in Maria Jechls Dissertation im Kapitel über „Die Frau als heroische Kämpferin“. Unter kämpfenden Künstlerinnen versteht Jechl jene Frauen, die sich durch ihre Begabung gedrängt fühlen, einen „außergewöhnlichen Weg einzuschlagen und darum den Kreis ihrer natürlichen Pflichten gegenüber Mann und Kind sprengen“ müssen.<sup>262</sup> Auch der Weg, den die Figur Maria in der *Flucht* wählt, geht mit Jechls Konzept konform.

Ebenso wird im *Getreuen Eckart* der Künstler zum Kämpfer stilisiert. Egge Sturm-Skrla, der die Kunst als einen Wertmesser für die „aufbrausenden Kräfte eines Volkes oder einer Gruppe von Völkern, die eine gemeinsame Weltanschauung verbindet“<sup>263</sup> bezeichnete, konstatierte ferner über deren Kampfgedanken:

Und nur ein Volk, das große Helden hat, hat auch große Künstler, denn der Künstler, der kein Kämpfer ist, kann im besten Falle einem kleinen Kreis von Genießern dienen, niemals aber den Ausdruckswillen einer Weltanschauung zum Siege verhelfen.<sup>264</sup>

In den Augen der völkischen Ideologen waren große Künstler immer „prophetisch dem Volke vorausgehend“ gewesen und fungierten „als Deuter einer großen Zukunft und Wegbereiter, wenn das Volk in seiner Gänze sich seiner seelischen Kräfte noch nicht bewußt war.“<sup>265</sup>

Obwohl die Bilder der im *Getreuen Eckart* rezensierten Maler „nicht aufdringlich und keck“<sup>266</sup> waren, sprach man ihnen die Fähigkeit zu, zu helfen und zu weisen. Ausgerechnet durch ihre schlichte, reaktionäre Haltung wurden die als vorbildlich

---

<sup>260</sup> Trautzi, Curry, S. 626.

<sup>261</sup> Jechl, Frauendichtung, S. 74.

<sup>262</sup> Ebd.

<sup>263</sup> Sturm, Egge Skrla: Gedanken zur Kunst. – In: GE, 15. Jg. 1938, S. 677-680, S. 677.

<sup>264</sup> Ebd., S. 677.

<sup>265</sup> Thietz, Internationale und nationale Kunst, S. 829.

<sup>266</sup> Trautzi, Curry, S. 626.

beworbenen Künstler zu Kämpfern für ihre Weltanschauung. Die einfache Form und der unproblematische Inhalt der propagierten Kunst wurde zum revolutionären Akt erklärt. Somit ist das Bild, welches Maria von den Aufgaben eines Künstlers entwirft, nur auf den ersten Blick ambivalent und geht durchaus mit der *Eckart*-Propaganda konform.

Die Tatsache, dass der zeitgenössische Kunstmarkt wenig Interesse an den Bildern dieser stillen Revoluzzer zeigte, erzeugte unter den Völkischen Missmut. Auch hier stimmen Roman und *Getreuer Eckart* überein, wenn Maria eine Kritik, welche Bezug auf ihre Stellung auf dem Kunstmarkt nimmt, äußert. Mit gebührender Vorsicht kann der Klage gekränkter Stolz der Zeichnerin Grengg entnommen werden.

Ja, ich arbeite viel und vielerlei, aber nun ist es bald so weit, daß ich nicht mehr geduldig bei dem Schacher um meine ehrlichen, frommen Bilder, die meine Sehnsucht nach dem Schönen erschafft, das Haupt beugen muß, weil ich arm bin. Ich brauche nicht mehr zu schweigen, wenn sie, pochend auf die Ungunst der Verhältnisse, mir noch den Mindestlohn für meine Arbeit vorenthalten. Alle Kunst geht einen Heilandsweg, wenn sie das tägliche Brot verdienen muß um jeden Preis. Es muß nicht unbedingt einer der Minderen und Nichtbewunderten sein, der den Kniffen und Winkelzügen der Händler und Makler nicht entgegentreten kann. Auch ganz Große sind beim Umsetzen ihres Erschaffenen elend zuschanden geschleift worden [...]. (FL, S. 356)

#### **4.1.2 Der Maler Christian Groth**

Auch der Maler Christian Groth entspricht dem völkischen Künstlerideal.

Er hatte die nach innen schauenden, stillen Augen derer, die ihr Bestes niemals auf der Oberfläche, sondern tief in sich tragen, so daß es dem verhaltenen und herben Geist erst immer abgerungen werden muß in oft bitteren Kämpfen. (FL, S. 419)

Im Gegensatz zu Maria, welche sich zum Schaffen aufs Land zurückzieht, geht dieser seiner künstlerischen Tätigkeit in einer „Künstlerwerkstatt“ (FL, S. 416) in Wien nach. Während Maria von der Zivilisation und somit auch vom aktuellen Geschehen des Kunstmarktes abgeschottet ist, nimmt Groth mehr oder weniger aktiv am künstlerischen Leben in der Stadt teil. Wie auch Maria ist er auf die Gunst der Kunstkritiker- und käufer angewiesen. Während diese allerdings lediglich schriftlich mit ihrem Verleger korrespondiert (Vgl. FL S. 254), pflegt Groth persönlichen Kontakt zur städtischen Kunstszene.

Aufschluss über die kreative Arbeit Christian Groths gibt das letzte Kapitel der *Flucht* (Vgl. FL, S. 416-420). In langer „Abgeschlossenheit“ (FL, S. 419) hat der Maler in seinem Atelier an einem Kunstwerk gearbeitet. Obwohl er selbst mit dem Resultat nicht zufrieden ist, drängt ihn ein Freund, welcher Kritiker bei einer großen Zeitung ist, dazu, das Werk endlich zu beenden, weil bereits ein Käufer darauf wartet.

Groth reagiert überrascht auf den Umstand, dass der Kritiker einen Käufer für das Bild gefunden hat. Er kann kaum glauben, dass er „den langen Kreuzweg, auf dem als Stationen alle Bitternisse eines Kunstschaftenden in unserer verelendeten Zeit sich reihten, doch nicht umsonst gepilgert“ (FL S. 419 f.) war. In der Frage, die in ihm aufkeimt, scheint sich das Wunschdenken der Heimatkünstler zu widerzuspiegeln: „Gab es das Traumhafte tatsächlich, daß der Erfolg schon jetzt über diesem Werke stand?“ (FL, S. 420) Auf eine genaue Beschreibung des Gemäldes wird zwar verzichtet, allerdings erfahren wird, dass Groths Bilder im Allgemeinen „von Krieg, Not und Leid“ (ebd.) handeln. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass Kriegsbilder im *Getreuen Eckart* zwar einen beschränkten Platz einnehmen, aber durchaus ebenso zum Repertoire der völkischen Künstler gehörten wie Landschaftsmalereien und Stillleben.

Trotz der positiven Resonanz auf Groths Kunst von Seiten des Kunstmarktes, wird Kritik an dessen Arbeitsweise geübt. Im „uralten abstrakten Schöpferwillen des Mannes“ steht ihm „das Werk vor der Welt“ (FL, S. 422), wodurch er auch sein Privatleben zu Gunsten der Kunst zurückstellt. Sein Vorgehen lässt ihn als männliches Pendant zu Jechls kämpferischen Künstlerinnen erscheinen. Erst nach beendigem Arbeitsprozess ist er wieder bereit, am Leben Teil zu nehmen.

Ja, er hatte ihr [Maria] als ein Halber und Unschlüssiger scheinen müssen in den Dingen des Lebens, um ein Ganzer sein zu können in seinem Schaffen. Er hatte ihr und sich wehtun müssen, um sich erst selbst zu finden in seinem Besten. (FL, S. 422)

Der Weg, welchen Maria für ihr Schaffen gewählt hat, unterscheidet sich deutlich von dem des Malers Christian Groth. Auf Grund der bereits erwähnten Verbindung zwischen Autorin und Figur kann angenommen werden, dass Marias Arbeitsweise eher Gremggs Vorstellungen von einem idealen Kunstschaften entspricht, als jene Groths. Deswegen wird Marias Zugang zur Kunst in einem eigenen Kapitel eingehender untersucht. Zuvor soll aber noch jener Figuren in der *Flucht* gedacht werden, die sich durch einen passiven Bezug zur Kunst auszeichnen.

#### **4.1.3 Der Kunstkritiker**

Wie bereits aus den Anmerkungen zu Christian Groth hervorgegangen ist, zeigt das letzte Kapitel der *Flucht* den Maler im Gespräch mit einem Kunstkritiker, welcher für eine namentlich nicht genannte Zeitschrift arbeitet. Dieser wird von der narrativen Instanz als „kleiner, dunkler Mensch“ und seine impulsiven Bewegungen als „südländischer Art“

bezeichnet. Darüber hinaus finden seine „letztmodigen“, roten Halbschuhe (Vgl. FL, S. 418) Erwähnung. Das äußere Erscheinungsbild, welches vom Kunstkritiker entworfen wird, steht auf den ersten Blick im Gegensatz zu seiner Funktion als Berater und Freund des Malers. Die Stereotypisierung als „Dunkler“ (Ebd.) sowie die Bemerkung über seine Schuhe („modisch“ erscheint in der *Flucht* oft in Verbindung mit „städtisch“, beide Adjektive haben stets abwertende Funktion) lassen ihn in erster Linie als Negativ-Figur erscheinen. Auch die Tatsache, dass er darauf aus ist, Groths Kunstwerk so schnell wie möglich in Geld zu verwandeln, verstärkt dieses Bild. Allerdings werden die genannten Merkmale durch einige Anmerkungen der Erzählinstanz relativiert: Die Augen des Kritikers, sind zwar „schwarz“ und „wild“, aber „gescheit“. Ferner wird seine Wut über den Künstler als „liebvoll“ bezeichnet. (Vgl. FL, S. 418) Damit stellt der Kunstkritiker eine der wenigen Ausnahmen dar, in welcher Grengg von ihrer typischen Feindbildcharakterisierung abweicht.

Grengg vertrat in ihrem Gerstenbrand-Portrait im *Getreuen Eckart* die Meinung, dass der Kritiker mit „abstraktem Verstand“<sup>267</sup> vor einem Werk stehe und dass nur ein Künstler selbst die Kunst eines anderen zu schätzen und zu deuten wisse. Da sich Grengg primär als Künstlerin und nicht als Kunstkritikerin verstanden haben dürfte, kann die semi-pejorative Darstellung des Kritikers in der *Flucht* auf ihre ambivalente Einstellung gegenüber dieser Berufsgruppe angesehen werden. Ambivalent deswegen, weil Grengg als Künstlerin selbst von der Gunst der Kunstkritiker abhängig war. Durch ihre Tätigkeit beim *Getreuen Eckart* war sie auf der anderen Seite mit Vertretern dieses Berufsstandes konfrontiert und auch die *Flucht* war für den Alfred Luser- bzw. *Eckart*-Verlag konzipiert. Dadurch entstand eine implizite Verpflichtung, den Inhalt des Romans eckartkonform zu gestalten. Somit stellt Grengg den Kunstkritiker zwar gemäß ihrer eigenen Auffassung dar, dürfte aber eine prinzipielle Diffamierung dieses Berufsstandes aufgrund der genannten äußeren Umstände vermieden haben. Ob die Figur des Kunstkritikers einer realen Person nachempfunden ist, kann nicht ergründet werden. Dennoch erinnert zumindest das intime Verhältnis, welches zwischen Künstler und Kritiker entworfen wird, an die freundschaftlichen Beziehungen, welche die Kunstkritiker des *Getreuen Eckart* oft zu den rezensierten Künstlern pflegten.

Zu den Aufgaben des (völkisch-nationalsozialistischen) Kunstkritikers zählte laut Gerhard Köhler einerseits das Deuten und Erklären eines Kunstwerkes gegenüber der Masse, der Kunstkritiker konnte aber auch „zum Berater und „Kritiker“ des Künstlers

---

<sup>267</sup> Grengg, Gerstenbrand, S. 561.

werden“<sup>268</sup>. Letzteres ist in der *Flucht* buchstäblich der Fall, denn die Rolle des Kritikers ist es, Groth vom Wert seines Kunstwerkes zu überzeugen. Als Groth versucht, sein Werk zu zerstören, ruft jener:

„Unterstehen Sie sich!“ [...] „Lassen Sie es um Gottes willen wie es ist. Es ist gut. Es ist sehr gut. Geben sie ihre verdammten deutschen Zweiflerhände weg von diesem schönen Stück Arbeit. [...] Glauben sie, ich habe Ihnen umsonst den Krösus deswegen heraufgebracht und ganz zappelig gemacht, damit ich morgen, wenn die Sache reif und umgesetzt wird in eine ganz schöne Summe, zu dem Manne sagen muß – das Werk, das sie erwerben wollen, ist leider zerstört worden von einem tückischen Narren.“ (FL, S. 417 f.)

Wenn bis jetzt die Begeisterung des Kritikers für das Gemälde Groths primär als reine Profitgier zu deuten war und im Gegensatz zum perfektionistischen, bescheidenen „deutschen“ Künstler Groth gestanden ist, verfehlen die Worte des Kritikers nicht ihre Wirkung. Ihnen ist es letztendlich zu verdanken, dass es dem Maler gelingt, mit seinem Werk ins Reine zu kommen. Somit stellt der Kritiker die vermittelnde Instanz zwischen dem in seine Werkstatt zurückgezogenen Maler Groth und der städtischen Außenwelt bzw. dem Kunstmarkt dar.

#### **4.1.4 Der Priester und der Hannes-Vater**

Auch der Priester und der Hannes-Vater zeichnen sich als „kunstnahe“ Figuren durch einen passiven Zugang zur Kunst aus. Beide gehören zu den positiv gezeichneten Figuren im Roman. Ihr Verhältnis zur bildenden Kunst soll zumindest ansatzweise besprochen werden.

Die Figuren repräsentieren zwei unterschiedliche Zugangsformen der Kunstbetrachtung. Während der Priester aufgrund seiner Bildung auch auf dem Gebiet der bildenden Kunst über mehr oder weniger wissenschaftlich fundiertes Wissen verfügt, finden wir im Hannes-Vater einen bäuerlichen Kunstbetrachter ohne jegliche kunsttheoretische Vorbildung. Der Hannes-Vater verkörpert den Kunstgeschmack der Landbevölkerung. Er stellt den volkstümlichen Kunstrezipienten dar, welcher sich in seiner Kunstanschauung von seiner traditionsverhafteten Intuition leiten lässt. Diese entspricht wiederum seinem „bodenständigen“, „naturhaften“ Charakter. Begeistern kann er sich für traditionelle Handwerkskunst, vor allem, wenn es sich bei dieser um ein „Altertum“ handelt.

---

<sup>268</sup> Köhler, Gerhard: Kunstanschauung und Kunstkritik in der nationalsozialistischen Presse. Die Kritik des „Völkischen Beobachters“ 1920-1932. – München: Eher 1937, S. 149.

Der alte Kunstsammler stand staunend und ganz wurrlet vor Begier vor dem schönen, schwarzverdunkelten Ruderschiff mit den vergilbten, fleckigen Segeln. [...] Der Alte war ganz lebendig und ganz wild über die schönen Sacherln um und um. (FL, S. 60)

Anders verhält es sich beim Priester. Diesem hat es vor allem Marias Begabung angetan. „Wenn ich so zeichnen hätt' können als Junger, wie Sie“ (FL, S. 305), meint er eines Tages zu Maria, wodurch deren Kunst in ein positives Licht gerückt wird. Als Vertreter der Kirche repräsentiert er überdies den christlich-katholischen Kunstgeschmack. Diesen Umstand spiegeln die Heiligenbildchen wieder, welche er stets bei sich trägt. Eines davon schenkt er der Tochter der Grabnerin.

Er kramte in seinem Rocksack und zog sein abgeschabtes Brevier hervor. Er entnahm dem zerlesenen Büchlein ein spitzenbesetztes Heiligenbild mit einem Jesulein in der Krippe und steckte es dem verstörten Dirndl in die Hand. (FL, S. 328)

Auch Maria schenkt er „ein vergilbtes Blatt [...], auf dem in zartem, grauem Stahlstich ein Christus, der unter dem schweren Kreuz fällt, wiedergegeben war nach einem guten, alten Gemälde.“ (FL, S. 328 f.)

Sowohl der Kunstbezug des Hannes-Vaters als auch jener des Priesters gehen mit dem des *Getreuen Eckart* konform. In zahlreichen Beiträgen wird der Kunstgeschmack der bäuerlichen Bevölkerung diverser österreichischer Bundesländer als vorbildlich hervorgehoben. Auch bezüglich der Darstellung von religiösen Motiven – wie jener auf den Heiligenbildchen des Priesters – finden sich in *Zeitschrift* entsprechende Parallelen. In diesem Zusammenhang kommt auch der *Getreue Eckart* wiederholt auf die Vorbildfunktion der alten Meister zu sprechen. Diese spielen, wie bereits weiter oben beschrieben, auch in Maria Grenggs Werdegang als bildende Künstlerin eine zentrale Rolle.

## **4.2 Kunst als Mittel zur Verarbeitung von Sinneseindrücken**

Christian Groth gehört zu jener Gruppe bildender Künstler, welche ihrem Schaffen in einer Künstlerwerkstatt nachgehen. Dadurch ist Groth von den Sinneseindrücken seiner Umwelt abgeschottet. Marias Kunst hingegen kann als praktische Umsetzung des folgenden *Eckart-Zitates* angesehen werden: „Aus der Betrachtung und Beobachtung der Natur entspringt die erste Anregung, die dem Künstler den Trieb zur Formulierung und Verarbeitung des Gesehenen, mit den Sinnen Aufgenommenen auslöst.“<sup>269</sup>

---

<sup>269</sup> Trautzi, Curry, S. 622.

In ihrer neuen Umwelt erfährt Maria „daß die Kraft, alles Geschehen wirklich und tief zu erleben, um es dann ehrlich und wahrhaftig auszulösen als Künstler, für sie ein Bestes [...] in ihrem Dasein“ (Vgl. FL, S. 350) ausmacht. Erlebtes und Geschautes werden ihr zur Inspirationsquelle; zum Zeichnen wird Maria stets von ihrer Umwelt motiviert. Nicht selten „verschaut“ sich die „zeichnende Frau“ (FL, S. 278) in ein zeichenwertes Objekt, um es nach intensiver Betrachtung später in Form eines Bildes aufzulösen. Die *Flucht* geht konform mit der Forderung, dass sich der Maler „direkt oder indirekt“ als „Abschreiber der Natur“<sup>270</sup> zu betätigen habe.

#### **4.2.1 Die Funktion der Natur als Inspirationsquelle**

Die ländliche Umgebung wirkt sich beflügelnd auf Marias künstlerische Tätigkeit aus. Die bäuerlichen Menschen, Requisiten, sowie die am Land noch üblichen heidnischen Riten und Bräuche, alte Volkslieder und Erzählungen dienen ihr als Inspirationsquelle. Beispielsweise zeichnet es „sich gut und leicht“ (FL, S. 158), wenn Hannes auf seiner Ziehharmonika spielt: „Es floß viel von dem Klang dieser Winterabende in ihre Bilder über. [...] Bildlein reihte sich an Bildlein auf für das Buch, an dem sie zeichnete.“ (Ebd.) Ähnlich verhält es sich, wenn der alte Hannes-Vater seine uralten Geschichten vorträgt. Dann gibt Maria deutlich zu verstehen, dass „sie das alles entwannen wieder brauchen könne für ein Geschichtel oder ein Bildel.“ (FL, S. 207).

Den Kunstwillen, der hinter der Heimatkunst stand, hatte bereits Robert Musil treffend charakterisiert: "Er [dieser Kunstwille] ist eins mit der Überzeugung, daß man nur reinen Herzens abmalen braucht, was von Natur schon auf einem Postament steht."<sup>271</sup> Auch in der *Flucht* entspringt nichts von dem, was Maria bildnerisch darstellt, ihrer eigenen Vorstellungskraft. Alles ist schon einmal da gewesen. Zur wichtigsten Inspirationsquelle wird ihr allerdings die Natur selbst: Die Landschaft. Die Pflanzen und die Tiere. Schon beim ersten Begehen ihres Grundstückes regt sich in der "naturverbundenen Seele der künstlerischen Frau" (FL, S. 30) die Hoffnung, dass "sie hier ihre ersehnten Bilder von Bächen, Blumen und Tieren zeichnen könne" (FL, S. 31). Neben der „wilden Natur“ – Wald und Wiese – spielt auch die domestizierte Natur eine zentrale Rolle in Marias Dasein als Künstlerin. Damit gemeint ist alles, was der Landwirtschaft zugehört. Äcker und die Haustiere erregen immer wieder Marias künstlerischen Blick. Ein weiteres wichtiges Motiv ist der Mensch beim Ausüben landwirtschaftlicher Tätigkeiten:

---

<sup>270</sup> Trautzel, Curry, S. 622.

<sup>271</sup> Musil, Robert: Prosa, Dramen, späte Briefe. Hg. von Adolf Frisé. – Hamburg: Rowohlt 1957, S. 609.

Es erstand ihr auch aus den Handgriffen, mit denen man einen Obstbaum veredelt auf ein schlafendes Auge und einen Heuschaber aufbaut und Stroh schichtet, ein neues Auswerten für ihre Kunst. Sie lernte Tag für Tag besser, den Menschen verbunden mit der Natur zu schauen. (FL, S. 79)

Darüber hinaus, stellen für Maria auch die Hände der älteren Bevölkerungsschicht zeichenswerte Objekte dar (Vgl. FL, S. 278), wobei eine enge Verflechtung mit den Illustrationen sowie der sprachlichen Realisierung des Erzählten zu erkennen ist.

#### **4.2.2 Die Funktion der Kunst als Heilmittel**

Der Rückzug in die Natur bedeutet für Maria Genesung. In der *Flucht* nimmt die Kunst eine Mittlerfunktion zwischen der heilenden Natur und dem in sich zurückgezogenen Menschen ein. „Ein schaffender und reicher Mensch“, heißt es über Maria, „ging seine einsamen Wege, um zu gesunden an Leib und Seele [...]“. (FL, S. 158).

Im Laufe ihres Aufenthaltes in der Natur gesundet Maria nicht nur als Mensch, sie reift auch als Künstlerin. Auch wenn die Vorstellung von der „heilenden Wirkung der Scholle“ ein wichtiges Motiv in der Heimatkunst und typisch für die völkische Literaturtradition ist, stellt sich im Fall der *Flucht* die Frage, ob eine Heilung überhaupt möglich wäre, wenn Maria nicht über eine künstlerische Wahrnehmung verfügen würde. Es ist nämlich primär ihr künstlerisches Naturell, welches sich den Eindrücken der Natur öffnet und somit eine Genesung Marias evoziert. Eigentlich will sich die unglückliche Frau dem Selbstmitleid hingeben, aber „inmitten Gottes freiem Gehege“ (FL, S. 31) können „die Augen des künstlerischen Menschen [...] das erschütterte Schauen nicht lassen.“ (FL, S. 29) Die schönheitsvernarrte Künstlerin erliegt schon bald dem positiven Einfluss der Natur, und eine „winzige, zage Hoffnung“ schleicht sich „hinein in das Geblüt“, „vorbei an dem Herzen, das feindlich allem Schönen und Freudvollen entgegenstehen wollte für immer“ (FL, S. 29). Maria ahnt, dass das Erobern „dieses wunderbaren Neulandes Leib und Seele einem Künstler unbedingte Ruhe und Reichtum in einem stolzen Frieden spenden müsse, so er sich ehrlich an das Land verschenkt.“ (FL, S. 31).

Die Wirksamkeit der Kunst als Heilmittel wird im Roman mehrfach zur Sprache gebracht. Viele der stattfindenden Ereignisse kann Maria nur deswegen verarbeiten, weil sie sich mit ihnen auf der Ebene der bildenden Kunst auseinandersetzt: „Sie mußte sich allemal ein Erlebnis ablösen mittels ihrer Kunst. Auch das heilte und gesundete.“ (FL, S.

175). – Es ist selbstverständlich nichts Ungewöhnliches, wenn sich ein Künstler mittels seiner Bilder mit seinem Bezug zur Wirklichkeit auseinandersetzt. Dennoch lässt das im Roman geschilderte Kunst-Heilungs-Verhältnis zumindest ansatzweise an die therapeutische Disziplin der „Kunsttherapie“ denken, in welcher insbesondere mit den Medien der bildenden Kunst äußeren und inneren Bildern Ausdruck verliehen wird.

Heute gehört die Kunsttherapie zu den gängigen Formen der Psychotherapie. Zu den positiven Wirkungen dieser Therapieart zählt nach Werner Kraus nicht nur die Tatsache, dass sich Patienten/ Klienten im Rahmen der Kunsttherapie verstärkt ihrer Mit- und Umwelt öffnen können. Auch das Selbstvertrauen und das Selbstwertgefühl können aufgebaut, psychische Stabilität erlangt und damit Lebensfreude zurückgewonnen werden. Ferner können schwer fassbare innere Prozesse anschaulich gemacht und so deren bewusste Verarbeitung eingeleitet werden, indem Gefühlen, Ängsten, Erwartungen und Sehnsüchten gestaltend Ausdruck verliehen wird. Darüber hinaus kann die Kunsttherapie helfen, kreative Kräfte zu aktivieren und damit gesunde Persönlichkeitsanteile zu stärken.<sup>272</sup>

Obwohl es bereits ab 1850 zu Einrichtungen so genannter künstlerischer Werkstätten in den (zumeist privaten) Hospitälern gekommen war, fungierte die gestaltende Tätigkeit der Patienten zu dieser Zeit nicht als Kunst-, sondern vielmehr als Beschäftigungstherapie. Erst nach der Veröffentlichung des Buches *Die Bildnerie der Geisteskranken* (Berlin: Springer 1922), in welchem sich Hans Prinzhorn vor allem mit der Psychologie und Psychotherapie der Gestaltung auseinandersetzte, gewann das bildnerische Gestalten in den Psychiatrien spätestens seit den 1930er Jahren immer mehr an Bedeutung. Der Einfluss der von Prinzhorn veröffentlichten Bilder war auch auf die führenden Künstler dieser Zeit frappant. Für Paul Klee, Max Ernst, André Breton, Alfred Kubin und vor allem den Franzosen Jean Dubuffet wurde dessen Sammlung, welche Einblicke in Prozesse unmittelbarer Kreativität ermöglichte, zu einem Vorbild für das eigene künstlerische Schaffen.<sup>273</sup>

Maria Grengg dürfte die steigende Rolle der bildenden Kunst in der Therapie von Geisteskranken und wiederum deren Bilder auf die moderne Kunstszene nicht entgangen sein. Auch Edith Briers Mitteilung, dass einer von Grenggs Lehrern in der Kunstschule

---

<sup>272</sup> Vgl. Kraus, Werner : Die Heilkraft des Malens. Zu diesem Buch. – In: Werner Kraus (Hg.): Die Heilkraft des Malens. Einführung in die Kunsttherapie. – München: Beck 1996, S. 7-12, S. 10.

<sup>273</sup> Vgl. Thomas, Christoph: „Ich kann aber nicht malen...“ Geschichte, Verfahren, Möglichkeiten und Grenzen der Kunsttherapie. – In: Kraus, Die Heilkraft des Malens, S. 17-36, S. 15-17.

die Kunst von „Irren“ zur einzig gültigen Kunstform erwählte, ist der Einfluss, den die Zeichnungen psychisch Kranker auf die moderne Kunst ausübte, zu entnehmen.

Da in der kunsttherapeutischen Arbeit weniger das fertige Kunstwerk zählt als vielmehr das bildnerische Gestalten als Entstehungsprozess, geht es darin nicht um formalästhetische Wertungen.<sup>274</sup> In den seltensten Fällen handelt es sich bei den Patienten um begabte „Künstler“. Vielmehr sind die im Zuge der Kunsttherapie von psychisch kranken Menschen erstellten Bilder für deren seelische Lage signifikant und zeichnen sich durch eine starke Symbolik aus.<sup>275</sup> Dieser Umstand führt dazu, dass deren Bilder optisch „[n]icht immer [...] ansprechend“<sup>276</sup> sind. Auch die an derartigen Bildern orientierte moderne Kunst zeichnet sich durch expressive, abstrakte Form- und Farbgebung aus. Beispielsweise verstand Dubuffet unter seiner „art brut“ (wörtl. „rohe Kunst“) „die von äußeren Einflüssen unabhängige, von jeder Technik freie, an kein bestimmtes Material gebundene Kunst unvoreingenommener „Autodidakten“.“<sup>277</sup>

Auch die völkischen Ideologen fassten Kunst als Ausdruck der Menschenseele auf. Weil in der künstlerischen Mitteilung auch das Ethische, der persönliche Gehalt, zum Ausdruck komme, sollte der Künstler allerdings an Gesinnung und Seele gesund sein. Er habe eine Leistung zu bieten, den Ausdruck seiner Seele, der von Natur her immer national geprägt sei. Missfällige Erscheinungen in der Kunst wurden infolge der psychologisierenden Sichtweise hingegen als psychische Störungen oder Abseitigkeiten erklärt.<sup>278</sup>

In der *Flucht* will Maria durch kreative Prozesse gesunden. Die Krankheit, unter welcher sie leidet, kann als „Großstadtkrankheit“ bezeichnet werden. Dieses Krankheitsbild war laut völkischen Ideologen auf den negativen Einfluss der Stadt auf den Menschen zurückzuführen. Man ging davon aus, dass eine „Hypertrophie“ auftrete, wenn Hunderttausende sich zusammengdrängten.<sup>279</sup> Nach völkischen Kriterien ist Maria an „Gesinnung und Seele“ im Grunde genommen gesund. Da sie weder körperlich noch geistig wirklich „krank“ ist, entbehren ihre Bilder eines „missfälligen“ Moments. Zwar trägt die zeichnerische Tätigkeit Marias zur Heilung der Figur bei – in gewisser Weise hat sie tatsächlich therapeutische Wirkung – allerdings wird nie „inneren“, sondern stets nur

---

<sup>274</sup> Vgl. Thomas, Kunsttherapie, S. 13.

<sup>275</sup> Vgl. Gregg, Furth M.: Heilen durch Malen. Die geheimnisvolle Welt der Bilder. – Olten: Walter 1991, S. 37-41; genauer: Dannecker, Karin: Kunst, Symbol und Seele. Thesen zur Kunsttherapie. – Frankfurt/Main: Peter Lang 1994.

<sup>276</sup> Thomas, Kunsttherapie, S. 13.

<sup>277</sup> Ebd., S. 17.

<sup>278</sup> Vgl. Kratzsch, Kunstwart, S. 204.

<sup>279</sup> Vgl. Ebd., S. 224.

„äußeren“ Bildern mit dem Medium der bildenden Kunst Ausdruck verliehen. Dieser Umstand schlägt sich auch in der naturgetreuen Formgebung nieder. Daraus lässt sich schließen, dass Maria „Kunsttherapie“ als durchaus sinnvoll erachtet. Allerdings kann sie genauso wenig wie Grengg selbst jener Kunst, welche ungeachtet des ästhetischen Wertes des Endproduktes unterbewussten Symbolen Ausdruck verleiht, etwas abgewinnen.

#### **4.2.3 Marias Zeichnungen: Motive und Gedanken der Figur**

Der *Getreue Eckart* brachte im 8. Jahrgang einen Aufsatz über „Kinderbücher“<sup>280</sup>, in welchem neben anderen Illustrationen auch welche von Maria Grengg abgebildet waren. Die Eigenschaften, welche ein Kinderbuchillustrator mitbringen sollte, werden wie folgt zusammengefasst:

Niemand kann des Kindes Sehnsucht, diese Welt wahrhaftig schauen zu können, erfüllen, als der Künstler. Ein Künstler, der den Kindern die rechten Bücher zeichnet, muß einer sein, der jung ist mit den Jungen, der ein junges Gemüt hat und ein schelmisches Lachen, einer der selber an das glaubt, was er zeichnet, und selber ein Dichter ist mit der ewigen Kindersehnsucht der Seele.<sup>281</sup>

Die Figur Maria entspricht diesem Ideal eines Kinderbuchkünstlers. Sie besitzt eine „kindliche Phantastik des künstlerischen Menschen“ (FL, S. 368) und ist sowohl innerlich als auch äußerlich ein jugendlicher Typ. Während die „Kindhafte“ (FL, S. 203) „über alles Alternde, Unerfüllte, Einsame, Sterbende“ eine „große Traurigkeit“ erfasst (FL, S. 308), fühlt sie sich zu jungen Menschen hingezogen. Dieser Umstand zeigt sich unter anderem in dem guten Verhältnis, welches sie zu ihren Schwesternkindern hegt. Die Episode, in welcher Maria zum ersten Mal Besuch aus der Stadt bekommt, ist ebenfalls ein Hinweis darauf. Neben ihrem Neffen und ihrer Nichte wird sie von ihren Freundinnen Friedl und Annemarie, beides junge Frauen, und einem neunzehnjährigen Jüngling besucht. (Vgl. FL, S.339-384) Dass auch Maria auf die Jugend anziehend wirkt, geht aus der Figur des Jünglings deutlich hervor. Dieser empfindet starke, zum Teil sogar sexuelle Gefühle für die „Mütterliche“ (FL, S. 384). Eines Abends gewinnen seine Emotionen überhand, und er und bekennt Maria stürmisch seine Zuneigung. Maria fühlt sich durch dessen jugendliches Ungestüm zwar geschmeichelt, bringt ihn aber wieder zur Vernunft. Die Stilisierung der Figur Marias zu einer jugendlichen und dennoch mütterlichen Frau erinnert an Walter Pollaks Beschreibung Maria Grenggs. Pollak meinte zum Anlass von Grenggs 50. Geburtstag über diese: „Man hat einen Menschen vor sich, der durch harte

---

<sup>280</sup> *Kinderbücher*. – In: GE, 8. Jg. 1930/31, S. 217-224 (ohne Angaben zum Verfasser).

<sup>281</sup> GE, *Kinderbücher*, S. 221 f.

Arbeit und Selbstzucht jung geblieben, eine strahlende und mütterliche Erscheinung, der man wenigstens ein Jahrzehnt weniger an Jahren zumutet.“<sup>282</sup>

In seinen Ausführungen über Kinderbücher führt der *Getreue Eckart* die besondere Begabung österreichischer Kinderbuchillustratoren auf die inspirierende Wirkung der österreichischen Landschaft, d.h. den heimatlichen Boden zurück. Zu den hervorstechenden Talenten zählt er neben Moritz von Schwind auch Norbertine Breßlern-Roth, Ernst Kutzer, Karl Alexander Wilke und Franz Wacik auch Maria Grengg.<sup>283</sup>

Es ist kein Zufall, daß heute noch nie die großen, sachlich denkenden Verlagsherren draußen im schon fast amerikanisch hastenden Deutschen Reich sich so gerne für die Kinderbücher, die sie alljährlich herausgeben, den lebenswürdigen, kindlichen Humor und das schöne Können österreichischer Künstler entleihen.<sup>284</sup>

An dieser Stelle sei wiederholt daran erinnert, dass auch Maria Grengg zu jenen österreichischen Illustratoren gehörte, welche Zeichnungen für deutsche Verlage anfertigten. Ob die Figur Maria ihr Kinderbuch für einen österreichischen oder einen deutschen Verlag zeichnet, geht aus der *Flucht* nicht hervor. Ein anderer Umstand dafür umso mehr. Maria erfüllt nämlich das von *Getreuen Eckart* angeforderte Kriterium, dass ein Kinderbuchillustrator an das, was er zeichnet, selbst glauben müsse. Dieser Umstand wird in den nun folgenden Untersuchungen zu den einzelnen Motiven ihrer kreativen Schaffensprozesse noch freigelegt werden.

„Die Kunstanschauung ist Weltanschauung“<sup>285</sup>, lautete eine Maxime der völkisch-nationalsozialistischen Kunstkritik. Man deklarierte, dass der Künstler durch sein Kunstwerk zum „Sprecher und Ausdrucksgestalter“<sup>286</sup> seiner Kunst- und somit Weltanschauung wurde. Im Kunstwerk, so Köhler, zeige sich die Kunstanschauung wiederum durch Beeinflussung des Formhaften („Stillzwang“) und des Inhaltlichen.<sup>287</sup> Auch dem *Getreuen Eckart* entnimmt man immer wieder die Forderung, dass es nicht genügen würde, die Natur abzumalen, sondern dass der Sinn der Kunst darin zu bestehen habe, „zu zeigen, wie in allen Dingen der Außenwelt noch eine zweite, tiefere Bedeutung innewohnt.“<sup>288</sup>

---

<sup>282</sup> Pollak, Dichterin Maria Grengg, S. 287.

<sup>283</sup> Vgl. GE, Kinderbücher, S. 222-224.

<sup>284</sup> Ebd., S. 224.

<sup>285</sup> Köhler, Kunstanschauung, S. 145.

<sup>286</sup> Ebd., S. 149.

<sup>287</sup> Ebd., S. 148.

<sup>288</sup> Filek, Egid: Maler Anton Hlavacek. – In: GE, 3. Jg. 1925/26, S. 1057-1066, S. 1058.

Den Bildern, welche Maria in der *Flucht* produziert, ist primär durch die Wahl der Motive und deren künstlerische Auflösung die Kunst- bzw. Weltanschauung der Figur zu entnehmen. So wie Grenggs Kunststil orientiert sich auch jener der Maria-Figur thematisch und stilistisch stark an der Natur. Damit werden beide der Forderung nach einer naturtreuen Kunst gerecht. Allerdings muten Marias Illustrationen nach außen oft harmlos an, während ihre Gedanken, welche im Kontext mit den eigens angefertigten Bildern wiedergegeben werden, eindeutige ideologische Inhalte transportieren.

Das folgende Kapitel möchte deswegen Marias Zeichnungen auf zwei Ebenen beleuchten. Zum einen sollen die dargestellten Motive genannt werden, die großteils aus dem Erzählerbericht hervorgehen. Andererseits soll dort, wo es möglich ist, mittels einer Untersuchung der an den Akt des Zeichnens gekoppelten inneren Vorgänge der Figur versucht werden, die den Motiven zu Grunde liegende Weltanschauung zu eruieren. Aus den Ergebnissen der Untersuchung können darüber hinaus Rückschlüsse auf die Kunstauffassung der Autorin gezogen werden.

#### **4.2.3.1 Blumen- und Tierbilder**

Ein Großteil der Zeichnungen Marias stellt banale Dinge wie Blumen und Tiere dar: „Sie zeichnete [...] fromme und liebevolle Blätter: Vögel, die auf einer Menschenhand saßen, Vögel in den Kristallgebäuden der weißen Bäume, die Reh- und die Hirschkuh und die Eichhörnchen.“ (FL, S. 152). Diesen liegt zumeist keine spezifische Überlegung Marias zu Grunde. Allerdings haftet dem Themenkreis „Blumen und Tiere“ allein schon aufgrund der zahlreichen motivischen Parallelen im *Getreuen Eckart* der Leitgedanke einer reaktionären, naturverbundenen Heimatkunst an.

Dass detailgetreue Studien der heimatliche Flora und Fauna besonders lobenswert sind, zeigt sich auch im *Feuermandl*. Hier ist es die talentierte Aglaja, welche oft „das pergamentbespannte Malbrettchen auf den Knien, oben im Garten oder auf der Heide [sitzt], um eine Pflanze, ein Insekt zu malen“ (FM, S. 258). Dass sich deren Bilder durch eine besondere Natur- und Detailtreue auszeichnen, geht aus dem Umstand hervor, dass Fortunat das „vor einigen Jahren schon herausgegebene [Heilkräuterbuch], das als eines der besten seiner Art galt“ (FM, S. 120), durch eine „reiche Zahl trefflicher Bilder von der Hand seiner Aglaja auszuschmücken“ (FM, S.120) will. Auch Grenggs Zeichnungen inklusive ihrer Illustrationen in der *Flucht* sind großteils dieser Motivgruppe gewidmet.

Somit spiegeln sowohl die Bilder Aglajas als auch jene der Maria-Figur das persönliche Kunstschaffen der Autorin wider, deren persönlicher Geschmack ohnehin schon als *Eckart*-konform erwiesen ist.

Gesondert soll dennoch auf eine in der *Flucht* thematisierte Blumenillustration eingegangen werden. Als der Priester Maria eines Tages einen unangemeldeten Besuch abstattet, findet er die Frau beim Zeichnen einer Orchideenblüte vor. Der „kunstnahe“ (FL, S. 288), sprich in Kunstangelegenheiten durchaus bewanderte Priester kann sich nach dem Begutachten des Bildes eine lobende Bemerkung nicht verkneifen:

„Sehr schön“, sagte er, die Zeichnung weglegend, in der in ehrfurchts- und liebevoller Weise jedes Sich-Runden und -Falten eines Blättleins festgehalten war. „Bald eines Albrecht Dürer ist man erinnert.“ „Schön wär’s“, lächelte die blonde Frau [...]. (FL, S. 296)

Dürer ist somit die einzige Künstlerpersönlichkeit, die in der *Flucht* namentlich Erwähnung findet. Bedenkt man, dass dieser für Grengg neben Rembrandt zu jenen alten Meistern zählt, zu welchen sie von ihren Anfängen als Kunstschaffende an bewundernd heraufblickte, kann aus dieser Szene in erster Linie eine narzisstische Überhöhung des Kunstschaffens Marias und somit auch von Grenggs eigenem abgeleitet werden. Dass die Kunst Dürers von den völkischen Ideologen für propagandistische Zwecke genutzt worden ist, gebührt einer gesonderten Behandlung.

### **Exkurs: Albrecht Dürer in der vom *Getreuen Eckart* ausgehenden Kunstkritik**

Der Nürnberger Dürer (1471-1528) wurde vom ersten Jahrgang des *Getreuen Eckart* an fortwährend als der „deutscheste aller Künstler“<sup>289</sup> propagiert. „Deutscher ist kaum jemals gemalt worden, holder ist das, was unser eigentliches Wesen ausmacht, nie gesagt worden“, äußerte sich Bruno Brehm über Dürers „Wiener Muttergottes.“<sup>290</sup> Dass dessen Kunst „so unendlich groß und allen Völkern der Erde verständlich“ sei, wurde dadurch begründet, dass sie „der vollendetste Ausdruck des Erlebens eines Volkes ist.“ Diese Äußerung lag der Anschauung zu Grunde, dass nur „eine aus dem Innersten des Volksempfindens hervorbrechende Kunst bezwingt und fesselt.“<sup>291</sup>

Einen hohen Grad an „Erdverbundenheit“ meinte man Dürers Kunst zu entnehmen. Dass auf jenen nicht nur der „deutsche Boden“ Einfluss übte, machte man

---

<sup>289</sup> Trautzi, Poosch, S. 382.

<sup>290</sup> Brehm, Bruno: Die Mutter und das Kind. – In: GE, 18. Jg. 1940/41, S. 76-81, S. 79 f.

<sup>291</sup> Baravalle, Robert: Deutsche Holzbaukunst. – In: GE, 14. Jg. 1936/37, S. 575-578.

ihm zwar gelegentlich zum Vorwurf. Das folgende Zitat zeigt aber, wie bestrebt man dennoch war, die Heimat als einzig legitimen Inspirationsquell zu deklarieren:

Auch in den Werken unseres größten Malers können wir verfolgen, wie bedeutungsvoll die Erdverbundenheit eines Kunstwerkes ist. Manche Blätter, die wir von Albrecht Dürer besitzen und die aus der Zeit seiner Reisen stammen, zeigen uns im Hinter- und Seitengrund italienische Landschaften, [...]. Wie wenig können sie uns überzeugen! Welch erhabenes Gefühl hingegen erfüllt uns, wenn wir sein „Weiherhäuschen“ betrachten, auf dem er uns seine Heimatlandschaft zeigt.<sup>292</sup>

Der 5. Jahrgang widmete Dürer eine 18 Seiten umfassende Gedenkschrift zu dessen vierhundertsten Todestag.<sup>293</sup> Der Verfasser der Schrift, Anton Reichel, bezeichnete Dürer darin als ein „echtes Kind des Nordens“, das „immer wieder den Weg zur Natur zurück[fand].“<sup>294</sup> Die außerordentliche Begabung Dürers führte auch Reichel auf stammesorientierte Grundlagen zurückgeführt:

Wenn heute die ganze Welt das Andenken des großen Mannes feiert, so hat für uns Deutsche, [...], die Feier nur dann einen tieferen Sinn, wenn wir uns dessen bewußt werden, daß er das geworden ist, was er ist, weil er die Kraft dessen hat, Leben und Kunst als Deutscher zu gestalten.<sup>295</sup>

Reichel meinte ferner, dass Dürers Kunst für die deutsche Kunst von schicksalhafter Bedeutung war. „Er wies ihr den Weg und sie trägt auf Generationen hinaus den Stempel seiner Art.“<sup>296</sup> Die Weltanschauung Dürers berühre sich mit jener von Goethe. Beide wurden als „überragende[...] Führer der Nation“ betitelt,<sup>297</sup> worin sich der Persönlichkeitskult der völkischen Ideologen widerspiegelt.

Es muss dazugesagt werden, dass die „Forderung nach einer Führerpersönlichkeit in der Kunst nirgendwo so unverblümt als eine Einübung in politisches Führerdenken vertreten [wurde] wie in der Heimatkunst.“<sup>298</sup> Als eine der Quellen ihres Persönlichkeitskults für die Heimatkunst galt die antiwissenschaftliche Grundhaltung Julius Langbehns. Für diesen war es anfangs „Rembrandt als Erzieher“, der „deutsche“ Künstler im weitesten Sinne, welcher als Führerpersönlichkeit gepriesen wurde.<sup>299</sup>

---

<sup>292</sup> Krey, Kunstgeographie, S. 361.

<sup>293</sup> Reichel, Anton: Albrecht Dürer. Zu seinem vierhundertsten Todestag. – In: GE, 5. Jg. 1928, S. 548-566.

<sup>294</sup> Ebd., S. 561.

<sup>295</sup> Ebd., S. 566.

<sup>296</sup> Reichel, Dürer, S. 565.

<sup>297</sup> Vgl. ebd.

<sup>298</sup> Rossbacher, Heimatkunstabewegung, S. 41.

<sup>299</sup> Vgl. ebd.

Auch Grengg schildert unter dem Titel *Immer wieder Rembrandt*<sup>300</sup> zwei Episoden, in welchen dessen Kunst von Bedeutung ist. In der ersten beschreibt Grengg die Zeit, als ihr Haus nach dem Krieg von Soldaten besetzt war. Einer der Soldaten sticht positiv hervor. Als er die Bücher in der Bibliothek entdeckt, will er „Illustration, Illustration!“<sup>301</sup> sehen.

Ich griff in die Mappe der Kunstbücher und griff, ohne es zu wollen, die Mappe mit den Rembrandtzeichnungen heraus. [...] Der fremde Soldat neben mir beugte sich nieder zu dem Blatt mit der lesenden Saskia, das Rembrandt gezeichnet hatte im ersten Glück seiner Ehe. Über sein Gesicht flog die Freude wie ein Licht und verklärte es. „Oh, Rembrandt!“ rief er leise und beglückt und legte die schmale Hand an seine Brust. „Oh Rembrandt!“ Auch ich legte die Hand an die Brust und neigte bejahend den Kopf: „Ja, Rembrandt!“<sup>302</sup>

Daraufhin geben sich die Frau und der Soldat den Zeichnungen Rembrandts hin, dessen Kunst in diesem Zusammenhang sogar die kulturellen und sprachlichen Barrieren überwindet.

In der zweiten Episode beschreibt Grengg, wie sie mit einem langjährigen Freund in einem Seitenkabinett der Ausstellung auf einer Sitzbank rastend, „das Bild eines alternden, schon arm gewordenen, schon vergessenen Rembrandt“ betrachtet. Während die „Blumenfarben und die Feuergluten der großen Italiener“, die „Rubensbilder“, die „riesigen Brabanter und Brüssler Wandteppiche“ ihr „etwas zu viel geworden sind, wie einem Ausgehungerten eine üppige Suppe schnell zuviel wird“<sup>303</sup>, blickt das Bild des alten Meisters tief in die Seelen der Betrachter, welche auch schon in die Jahre gekommen sind.

Kein Wort mußte gesprochen werden. Der Freund nahm meine Hand in die seine, [...]. Die müden Augen, die um das Flüchtige und Nichtige der Irdenheit, um tiefstes Leid und tiefstes Glück der Menschenseele wußten, Rembrandts Augen sahen uns prüfend an.<sup>304</sup>

Wie auch schon in der Brier-Biographie und im Feuchtmüller-Vorwort kommt in den obigen Schilderungen Grenggs Rembrandt-Affinität zum Ausdruck. Bereits im ersten Teil der Arbeit wurde erwähnt, dass sie an dessen Bildern geschult worden ist. Auch wenn die Anmerkungen über den Einfluss dieses alten Meisters auf Kunstgeschmack und

---

<sup>300</sup> Grengg, Maria: *Immer wieder Rembrandt*. – In: *Ein Herz brennt in Dunkelheit*, S. 57-64.

<sup>301</sup> Ebd., S. 58.

<sup>302</sup> Ebd., S. 58 f.

<sup>303</sup> Ebd., S. 60 f.

<sup>304</sup> Ebd., S. 64.

-ausbildung Maria Grenggs biographisch begründet werden, lässt die „Kunst-Erziehungs“-Funktion, welche Rembrandt – aber auch Dürer – auf Grengg ausgeübt haben, dennoch an Langbehns Schriften denken.

Kehren wir aber wieder zu letzterem zurück. Dieser hatte während der Abfassung seines Rembrandt-Buches Kontakt zu Ferdinand Avenarius gepflegt, welcher, wie bereits erwähnt, als Begründer des *Dürerbundes* und Herausgeber der Zeitschrift *Der Kunstwart* gilt. Die Zeitschrift setzte in ihrem Programm zur Kunsterziehung des deutschen Volkes ebenso auf die Idee von dem Künstler als Lebensführer der Kunst als der wichtigsten Bildungskraft wie Langbehn.<sup>305</sup> Im *Kunstwart* publizierte derselbe 14 Jahre nach Erscheinen des Rembrandt-Buches zusammen mit Momme Nissen einen weiteren Aufsatz mit dem Titel „Dürer als Führer.“<sup>306</sup> „Möge Dürers Hand und Geist helfen, den heute klaffenden Riß zwischen Bildungskunst und Volksgemüt zu schließen!“<sup>307</sup>, lautete die Parole.

Spätestens von da an zählte Dürer für die völkischen Heimatkunstideologen als Erzieher- und Führergestalt. Das angeführte *Eckart*-Zitat von Anton Reichel macht ferner deutlich, dass das Gedankengut Langbehns noch Jahrzehnte später in den Kunstbetrachtungen der völkischen Ideologen weiter fortbestand. Aus der Sicht des *Getreuen Eckart* hatte die Anspielung des Priesters auf Dürer einen wesentlich ideologisch-wertvolleren Gehalt, als für den heutigen Leser auf den ersten Blick ersichtlich ist.

#### 4.2.3.2 Landstreicher

Das jetzt folgende Motiv gewinnt im Gegensatz zu dem bisher erwähnten Themenkomplex vor allem durch Marias innere Vorgänge während des Zeichenprozesses ideologischen Charakter. Bevor allerdings auf diesen eingegangen werden kann, soll jenes Ereignis skizziert werden, welches in Maria den Wunsch nach einer bildlichen Auflösung des Erlebten bewirkt hat. (Vgl. FL, S. 102-127)

Eines Tages erscheinen auf dem Gut Marias zwei dubiose "junge Kerle in herabgesudelter, billiger Stadtkleidung" (FL, S. 102). Sie geben sich als arbeitslose Dachdecker auf dem Weg nach Graz zu erkennen und betteln um etwas zu essen.

---

<sup>305</sup> Vgl. Rossbacher, Heimatkunstbewegung, S. 44 f.

<sup>306</sup> Ebd.; Als Nachfolger von Langbehns Rembrandt-Buch fungierten, jeweils unter den Titel „X ... als Erzieher: Richard Wagner, Schopenhauer, Luther, Bismarck, Goethe und der Künstler generell. Eugen Diederichs verlegte eine eigene Reihe mit dem Titel „Erzieher zu deutscher Bildung“. Vgl. Rossbacher, Heimatkunstbewegung, S. 45 oben und Anm. 61.

<sup>307</sup> Langbehn, August Julius: Dürer als Führer. – München: Müller 1928, S. 12

Während der Hannes den beiden gegenüber feindlich gesinnt ist, bietet Maria ihnen einen Hafen<sup>308</sup> mit Milchsuppe und Brot an. Die aus dem Erzählerbericht hervorgehende Beschreibung der mit "armseliger Gier hungriger, herrenloser Hunde" (FL, S. 104) *fressenden* Landstreicher erweckt einen furchterregenden Eindruck:

Sie rissen den Hafen einander vom Mund weg und schlangen das Brot in Brocken, die kaum hineingingen ins schnappende Maul. Ihre hageren Wangen bauchten sich in zuckenden Wülsten und die hervorstehenden Knochen der Beingesichter scheuerten die fahle, schmutziggraue Haut. Die würgenden Hälser standen heraus aus dem Klebrigen zerissener, braunverschmierter Wäsche. Die Kleider waren vermanscht und versudelt und die Schuhe zerfetzt und mit Kot beklumpt. (FL, S. 104 f.)

Das von der narrativen Instanz verwendete Vokabular löst ausschließlich negative Konnotationen aus und lässt die Handwerksburschen sowohl ihrem äußeren Erscheinungsbild als auch ihrem Benehmen nach in einem äußerst negativen Licht erscheinen. Währenddessen beschaut Maria die „Gesichter der Burschen, als sei sie daran [...] Zug um Zug, Form um Form herauszusuchen für eine Zeichnung“ (FL, S. 112), und der „ewig lernende Künstler“ (FL S. 104.) in ihr erfasst „[...] das sich anbietende, schauerliche Bild von Heimatlosigkeit und Armutsschmutz und Enterbtheit an allen Gütern des Lebens, welches Unglück doch fast immer auch eine Enterbtheit und ein Versiechen der Seele in sich birgt.“ (FL, S. 104).

Als die Landstreicher Marias Gutmütigkeit strapazieren, werden sie vom Hannes verjagt. Bald darauf erfährt man, dass es sich bei den beiden um gesuchte Mörder gehandelt habe. Kurz darauf verarbeitet Maria das Erlebnis, indem sie anfänglich nur die Züge der beiden Landstreicher aus der Erinnerung "scharf vor sich hin“ zeichnet (FL, S. 122). Dabei vernimmt sie „mit ihrem lebendigen Menschlichkeitsgefühl“ (FL, S. 124) den Klageschrei, den alle Elenden der Welt ausstoßen. Während sie vor sich hinmalt, keimt in ihr die Vorstellung der Erbsünde auf:

Es schrien in der Stille, [...], die stumpfen Seelen der unzähligen Elenden und Verkommenen der Welt. [...] Die allemal nur den Haß und den Unflat und das Kranke und Schmierige kannten, innen und außen, und es schon selber in sich trugen vom Mutterleib her. Es schrien die armen Seelen all der Minderen schon von Brut zu Brut her, die nichts ererbten von den sie lieb- und gedankenlos Zeugenden, als die Gebresten des Leibes und

---

<sup>308</sup> Bei dem Wort *Hafen* handelt es sich für ein altes Wort für Geschirr, Topf. Es stammt von ahd. *hafan*, *havan*, *havin*, *habin*, mhd. *hafen* bzw. *haven*. – Hierbei handelt es sich um eines von vielen Beispielen für einen Archaismus in Einzelwörtern, wie sie auf der Ebene der Sprache in der *Flucht* oft zu finden sind. (Anmerkungen zur Etymologie des Wortes *Hafen* vgl. beispielsweise: Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. 16 Bd. – Leipzig: S. Hirzel 1854-1960; Quellenverzeichnis 1970, Bd. 10, Sp. 121.)

den geistigen Tod und die hemmungslosen Triebe in allem Tun ihres elenden Daseins. (FL, S. 123)

Schließlich beginnt Maria, die beiden Landstreicher auf ein leeres Blatt ihres Rechnungsbuches so aufzuzeichnen, wie sie vor zwei Tagen auf dem Brunnenstein gesessen hatten. Dabei erlebt sie ein Wechselbad der Gefühle. Sie ist hin- und hergerissen zwischen Mitgefühl und dem Ekel vor dem Schmutz und allem Hässlichen.

Derweil sie herausholte aus ihrer schrecklichen Erinnerung an diese beiden, Zug um Zug der wüsten Gesichter und der gierigen Hände, brannte in ihr, hinweg über den tiefen Abscheu, den die Zarte hatte vor allem Häßlichen und Beschmutzten, sengend das Mitleiden mit diesen verfluchten Geschöpfen. (FL, S. 124)

Der Zeichenprozess wird des Weiteren von vorwurfsvollen Gedanken begleitet, welche die Missverhältnisse im Land aufzeigen. Schlagworte wie „gesund“ und „hell“ gegen „krank“ und „verderbt“ etc. dominieren ihre Gedankengänge (Vgl. FL, S. 124-127). Das Motiv der Erbsünde wird wieder aufgegriffen und es klingt die Idee von Rassenhygiene an.

Weil sie [...] Geld sich [...] verschaffen wollten auf einem schiefen und grausamen Weg, weil es auf keinem geraden gegangen ist, weil sie keinen geraden finden konnten in unserem armen Lande, das nur an den Menschen und an sonst nichts einen Überschuß hat. Weil sie sich schon keinen ehrlichen und geraden Weg finden konnten und wollten in ihrer Enterbtheit an allem Gesunden und Hellen. Weil sie Hunger hatten und kein Obdach und weil die grauenhafte Hoffnungslosigkeit, die über alle Jugend in den vergewaltigten deutschen Landen düstert, in ihrem versudelten, gierigen und hemmungslosen armen Seelen nur noch mehr die grause Gewalt heraufberufen hat. Gezeugt wurden sie im Elend und ohne Bedenken und geboren mußten sie werden nach den Gesetzen, die noch immer das Mehren des Kranken und Verderbten gleich hüten, wie das Mehren des Reinen und Gesunden und Feinrassigen. (FL, S. 124 f.)

Das, was Maria zeichnet, und das, was sie während des Zeichnens denkt, ist von auffälliger Diskrepanz. Denn obwohl „die zwei Gesichter auf der Zeichnung vielmehr [...] von Hunger und einer trostlosen Armseligkeit als von Verruchtheit“ erfüllt sind (FL, S. 124), tauchen aller Gutmenschlichkeit zum Trotz gegen Ende des Schaffensvorgangs doch wieder Ausmerzungen vorstellungen und jene über die „Aufgabe des Staates“ in Marias Gedanken auf, über welche Walter Pollak im Aprilheft 1938 resümierte, dass sie vorwegnehmen, „was später der Nationalsozialismus verwirklicht hatte.“<sup>309</sup>

---

<sup>309</sup> Pollak, Wegbereiter, o.S.

Und es sollte ein Staat seine allerhöchste Ehre darein setzen, keine Bettler und keine Hungernden und Haßvollen zu haben, sondern eine Jugend, die wieder eine Hoffnung, und ein Mannesalter, das sein reichliches Werken, und ein Alter, das seine umsorgte Stille hat. Man müßte in die abseitigsten Winkel stöbern können und dürfte nirgends einen Schmutz und ein Verseuchtes finden, sondern wenn auch karge so doch saubere Stuben [...]. Und das müßte letzten Endes der einzige Ausdruck einer wirklichen Staatskunst sein. Wer möchte dann noch rauben und morden und hassen? Und wer es dann dennoch täte, der müsse ein Kranker und ein durch und durch Unnützer sein und gehörte ausgetilgt wie das Unkraut, damit sein böses Erbe mit ihm verlösche. (FL, S. 126 f.)

Nachdem der Zeichenprozess beendet ist, verstummt auch der Gedankenstrom Marias schlagartig. Sie löst „das Blättchen mit den zweien, die einander den Hafen wegrissen vom Mund, heraus aus dem Büchel“ (FL, S. 127) und legt es beiseite für das Buch, welches sie ihrer Nichte als Firmgeschenk zeichnen will. – Ein Pendant zu einem derartigen Motiv wie jenes der herabgekommen Landstreicher vermisst man über weite Strecken im *Getreuen Eckart*. Es war wie bereits erwähnt nicht Usus, „Probleme“ mittels der bildenden Kunst aufzeigen. Hier sind es eher die Gedanken Marias, welche den Völkischen bzw. Nationalsozialisten ansprechen.

#### **4.2.3.3 Marias „innige Gebetbilder“**

Als Marias „innige Gebetbilder“ wird der folgende Themenkomplex bezeichnet. Hierher zählen jene Zeichnungen, welche religiösen Vorstellungen unterliegen und religiöse Motive beinhalten. Bevor den einzelnen Motiven Beachtung geschenkt wird, sollen einige allgemeine Anmerkungen über Marias Idee von „Frömmigkeit“ vorausgeschickt werden.

##### **4.2.3.3.1 Marias Reflexionen über ihre „frommen“ Bilderbücher**

Eines Tages grübelt Maria über das Kinderbuch nach, welches bei ihr in Auftrag gegeben wurde. „Es sollte ein frommes, christliches Kinderbuch geschaffen werden von ihr in Worten und Bildern.“ (FL, S. 254 f.). In diesem Zusammenhang fällt ihr auch das Gebetbuch für ihre Nichte Editha ein, „daran sie dann und wann zeichnet[...] in wahrer Frömmigkeit“ (FL, S. 256). Sie denkt:

Ich stehe dem Mittelalterlichen und Undeutschen der Kirche fremd und abwehrend gegenüber mit meinen schönheitssuchenden, alles Lebendige gleichwertenden Herzen und meinen naturhaften Sinnen. Mein deutsches Geblüt wehrt sich gegen den pflanzen-, gewässer- und getierfremden Glauben aus dem palästinensischen Wüstenland, den man den Vorvätern aufgezwungen hat, nur zu oft mit dem Schwerte. Ich bin für einen lieben Gott, der sich hier auf Erden kundet in den Dingen. Auch daß nur der Mensch allein das Ebenbild Gottes und nichts sonst heilig und unantastbar sei als er, dieses sich selbst

vergottende, aus dem Judentum gekommene Denken, das unendliches Leid gebracht hatte über die andere unvermenschte Kreatur, macht mich zornig. (FL, S. 256)

Die Reflexionen über ihre Bilderbücher münden also in einen Gedankengang, welcher Aufschluss über Marias religiöse Einstellung gibt. Eine Sympathie mit dem germanischen Heidentum sowie eine Abneigung gegen die im Judentum wurzelnde katholische Glaubensrichtung ist den Überlegungen zu entnehmen. Im zitierten Gedankengang ist die eigentliche Bedeutung des Romantitels verbildlicht. Der Kirche wird vorgeworfen „undeutsch“ zu sein. Wahre Göttlichkeit hingegen sei nicht im Bethaus zu finden, sondern vielmehr in der Pflanzen- und Tierwelt, der naturverbundenen Landbevölkerung sowie deren im Naturglauben wurzelnden Traditionen.

Auch der Aufbau der *Flucht*, deren Chronologie vor allem durch die im Laufe des Jahres stattfindenden Feiertage gekennzeichnet ist, spricht eine deutliche Sprache. Den Feiertagen ist eine Vielzahl der Kapitelüberschriften gewidmet. Während allerdings Kapitelnamen wie „Allerseelen“, „Weihnacht“, „Fastnacht“ und „Auferstehung“ eigentlich auf christliche Feste hindeuten, so werden stets nur die alten deutschen Riten thematisiert. Die „allem Kirchenbräuchlichen längst entfremdet[e]“ (FL, S. 39) Maria findet sich in einer heidnischen Welt wieder, in welcher alte Sitten und Bräuche hochgehalten werden: Zu Allerseelen werden die Geister der Ahnen mit Milch und Allerheiligenstriezel verköstigt, zu Weihnachten sollen die Tiere sprechen können und in der Fastnacht gehen die Perchten umher. Außerhalb des christlichen Kalenders steht das Kapitel „Sonnenwende“ in welchem der Brauch des Johannisfeuers in Erinnerung gerufen wird.

Sowohl ihrem Aufbau als auch dem Inhalt nach schickt die *Flucht* auf literarischer Ebene das voraus, was später von den Nationalsozialisten in die Tat umgesetzt wurde. Denn „[d]ie Ästhetisierung des politischen Lebens im Dritten Reich“ – so Rainer Stollmann – „zeigt sich zunächst in der Durchsetzung des Alltagslebens mit Feiern, Appellen, künstlich erwecktem Brauchtum, inszenierter Folklore.“<sup>310</sup> Analog zum Feierjahr der christlichen Kirche wurde ein „NS-Feierjahr“ eingeführt, welches eine Vielzahl von Feiertagen enthielt. Diese wurden alle mehr oder weniger festlich begangen und unterschieden sich nach ihrem Inhalt und der Art ihrer Entstehung. Einerseits ebnete man den Weg für nationalsozialistische Gedenktage, welche an besonders ruhmvolle politische Ereignisse gekoppelt waren, andererseits kam es zu einer

---

<sup>310</sup> Stollmann, Rainer: Faschistische Politik als Gesamtkunstwerk. Tendenzen der Ästhetisierung des politischen Lebens im Nationalsozialismus. – In: Horst Denkler und Karl Prümm (Hg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen, Traditionen, Wirkungen. – Stuttgart: Reclam 1976, S. 8-99, S. 84.

nationalsozialistischen Umdeutung bereits vorhandener staatlicher Feiertage. „Germanische“ Feiertage wie „Winter- und Sonnenwenden“ wurden zelebriert, es kam aber auch zu einer nationalsozialistischen Umfunktionierung und „Germanisierung“ christlicher Feiertage wie Pfingsten und Weihnachten. „Morgenfeiern“, welche von der Hitlerjugend zuerst in ihren Lagern gefeiert wurden, sowie „Lebensfeiern“ sollten als Ersatz für die christliche Morgenandacht, den sonntäglichen Gottesdienst und kirchlichen Zeremonien wie Taufe, Hochzeit, Begräbnis dienen.<sup>311</sup>

Der Versuch einer „Germanisierung des Christentums“ ist allerdings nicht lediglich ein Phänomen des Dritten Reiches. Die völkische Form der Religiosität kann als kulturintegratives Projekt deutscher Intellektueller der Jahrhundertwende angesehen werden.<sup>312</sup>

Die Geschichte der völkisch-religiösen Organisationen beginnt um 1800 und überschneidet sich mit der antisemitischen Bewegung. Die Vertreter einer völkischen Religion setzten dem evangelischen, katholischen bzw. dem jüdischen Glaubenssystem eine Konstruktion entgegen, welche von einer recht früh schon rassistisch ausgelegten biologistischen Einheit „Volk“ ausging. Ein sehr frühes Beispiel dafür ist der 1887 in Österreich gegründete *Bund der Germanen*, welcher bemüht war, eine „germanische“ Kultur wieder einzuführen. Diese Konstruktion des Germanischen, womit das „Alldeutschtum“ gemeint war, hatte vor dem Hintergrund des Vielvölkerstaates der Habsburgermonarchie den staatstragenden römischen Katholizismus ebenso wie „die“ Slawen oder „die“ Juden zum Gegner erkoren. Eine Hochkonjunktur erlebte die völkisch-religiöse und antisemitische Bewegung nach dem Ersten Weltkrieg. Diese Phase reichte bis circa 1935/36. Zu dieser Zeit zerfiel die *Deutsche Glaubensbewegung*, eine Sammlung verschiedener antichristlicher und völkischer Organisationen und Einzelmitglieder. Sie ging zum Teil in der ebenfalls völkischen nationalsozialistischen Bewegung auf, oder existierte im Abseits, um sich nach 1945 erneut zu organisieren.<sup>313</sup>

Als ideologische Wegbereiter der völkisch-religiösen Geisteshaltung gelten vor allem Arthur Bonus, Max Beyer und Julius Bode. In diesem Zusammenhang sprachen jene auch gerne von einer „neuen Frömmigkeit“. Die zentralen Ideen, welche hinter dieser Neuformulierung des Frömmigkeitsbegriffes stehen, fasst Rainer Lächle wie folgt

---

<sup>311</sup> Stollmann, *Faschistische Politik*, S. 84.

<sup>312</sup> Vgl. Ulbricht, Justus H.: „...in einer gottfremden, prophetenlosen Zeit...“ Aspekte einer Problemgeschichte „arteigener“ Religion um 1900. – In: Stefanie v. Schurbein und Justus H. Ulbricht (Hg.): *Völkische Religion und Krisen der Moderne*. – Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, S. 9-39, S. 13-33.

<sup>313</sup> Vgl. Nanko, Ulrich: *Das Spektrum völkisch-religiöser Organisationen von der Jahrhundertwende bis ins „Dritte Reich“*. – In: Schurbein: *Völkische Religion*, S. 208-226, S. 208 f.

zusammen: Man zog die alte germanisch-deutsche Tradition jener an antiken Vorbildern griechischer und römischer Autoren orientierten Bildung vor. Das „persönliche Gotteserlebnis“ wurde an Stelle der kompromisslos an längst überholten Dogmen orientierten Kirche gestellt. Der „nationale“ Charakter des Christentums wurde anstelle eines „internationalen“ Christentums betont. Darüber hinaus verherrlichte man einen „deutschen“ Jesus, einen Christen als „deutsches Ideal.“<sup>314</sup> Bewer, Bode und Bonus priesen die „großartige germanisch-deutsche Vergangenheit“ und setzten „alles auf eine noch größere deutsche Zukunft.“<sup>315</sup> Obwohl schon zur Entstehungszeit Kritik an den Konzepten von Bewer, Bode und Bonus laut wurde, erreichten deren Traktate hohe Auflagezahlen. Spätestens durch den Nationalsozialismus wurden deren Ideen wieder aktuell. Wie auf den nächsten Seiten der vorliegenden Arbeit deutlich wird, knüpft die *Flucht* an das Konzept der „deutschen Frömmigkeit“ in vielerlei Hinsicht an.

Schon das bereits angeführte Gedanken zitat Marias findet entsprechende Parallelen in den Traktaten der genannten Ideologen. Die Gedanken Marias erinnern an Bodes These, dass der Widerstand gegen die Christianisierung im germanischen Wesen liege. So wie Maria hatte dieser offen Kritik an der Kirche formuliert. Jene könne nichts anderes als „undeutsch“ sein. Während Bode die verstandesorientierten Christianisierungsversuche der frühen Kirche verpönte, meinte er, dass man Gott *fühlen* müsse.<sup>316</sup> Diese Theorie kommt vor allem dann zum Ausdruck, wenn er in Hinsicht auf die alten Germanen formuliert:

Sauste und brauste er [Gott] nicht als der Sturm durch ihre Wälder hindurch? Säuselte er nicht im Frühlingshauch über die Auen hin? Raunten nicht die Tannen ihr leises Lied, dessen Melodie tief ins Herz drang? Klang und sang er nicht im sprudelnden Quell, im murmelnden Bach in einer Sprache, die zwar die Menschen nicht sprechen, aber die doch dem lauschenden Herzen ganz vernehmlich ist, tief und ergreifend? Was ist das? Gott ist das. Der Atem, der durch die Welt geht. Er ist im Menschen.<sup>317</sup>

Auch Marias Religion ist der „grüne Herrgott“, d.h. die Natur und die „blonden“ Heidengötter, welche „durch die Lüfte fliegen auf sturmschreienden Rossen“ (FL, S. 205). „Blüh’ auf gefrorener Christ, der Mai ist vor der Tür / Du bleibst ewig tot, blühst du nicht jetzt und hier.“ (FL, S. 239) – Das spricht die Natur zu Maria und ihrer Nichte Editha. Bei dem Zitat handelt es sich um den Sinnspruch „Jetzt musst du blühen“ aus dem

---

<sup>314</sup> Lächle, Rainer: Germanisierung des Christentums-Heroisierung Christi- Arthur Bonus- Max Bewe - Julius Bode. – In: Schurbein: Völkische Religion, S. 163-183, S. 165 f.

<sup>315</sup> Ebd., S. 178.

<sup>316</sup> Ebd., S. 179.

<sup>317</sup> Bode, Julius: Wodan und Jesus. Ein Büchlein von christlichem Deutschtum. – Sontra: Verlag Freideutschland 1920, S. 10. – Zit. nach: Lächle, Germanisierung des Christentums, S. 179.

*Cherubinischen Wandersmann* des deutschen Lyrikers und Theologen Angelus Silesius (1624-1677).<sup>318</sup> Unter Verwendung von Alexandriner-Paarreimen hatte dieser pointierte, mit Antithesen spielende Prägungen für das mystische Erlebnis einer Vereinigung der Seele mit Gott gefunden, die „unio mystica“.<sup>319</sup> Marias Herz vernimmt den Spruch dieses

[...] wahrhaft Frommen, der schon vor fast drei Jahrhunderten dem deutschen Volk den Weg zum wahren Christ gewiesen, derweil es in blutigen Greueln sich vernichtete im Streit um Kelch und Hostie und der das schönste, das deutscheste und frömmste Gebetbuch geschrieben hat im Cherubinischen Wandersmann, derweil Papist und Ketzer sich zerfleischten ob der reinen Lehre Christi. (FL, S. 239 f.)

Ganz im Sinne einer „Flucht zum grünen Herrgott“ steht auch die sprachliche Realisierung des Romans. Man stößt auf zahlreiche Vergleiche von Natur und religiösen Motiven:

Wie ein Heiligenbild von der ewigen Auferstehung schwebte die Orchideenblüte eines rosaweißen Waldvögleins auf einem blaßgrünen Ständer hinaus aus dem Gekräusel des alten, toten Laubes. (FL, S. 296)

Als die „heiligste Auferstehung“ wird nicht jene von Jesus Christus verstanden, sondern das Erblühen der Natur im Frühling (Vgl. auch FL, S. 233). Die Gleichsetzung von Natur und Kirche bzw. Religion liegt auch auf der Hand, wenn es an einer anderen Stelle der *Flucht* heißt, der Wald tue seinen Altarschrein auf (Vgl. FL, S. 327).

Dieses Gedankengut ist allerdings nicht nur für die *Flucht* charakteristisch, es findet sich auch in anderen Werken der Autorin. In der *Kindlmutter* ist von einem „kindliche[n] Christ“ die Rede, „wo er geht, wachsen die Schneerosen aus seinen leichten Tritten und öffnen die goldgründigen Becher ihrer Blüh“ (KM, S. 37). Ferner ist auch Grenggs *Eckart-Beitrag Auferstehung*<sup>320</sup> zu erwähnen, wo es heißt: „Hat er ein richtiges, frommes und reiches Menschenherz, dann schaut er in Gottes Angesicht.“<sup>321</sup> Auch hiermit ist das Erwachen der Tier- und Pflanzenwelt im Frühjahr gemeint. Der Text wird von einer Studie aufblühender Blumen begleitet, welche sich den Weg durch die im Vorjahr gefallenen Blätter bahnen.<sup>322</sup>

---

<sup>318</sup> Vgl. Silesius, Angelus: Sämtliche poetische Werke in drei Bänden. – München: Hanser 1952, Bd. 3, S. 87.

<sup>319</sup> Vgl. Brockhaus, Bd. 2, S. 49.

<sup>320</sup> Vgl. Grengg, Maria: Auferstehung. – In: GE, 7. Jg. 1929/30, S. 725 f.

<sup>321</sup> Ebd., S. 726.

<sup>322</sup> Vgl. Ebd., S. 725.

Auch eine farbige Illustration Grenggs, welche im 13. Jahrgang des *Getreuen Eckart* unter dem Titel „Kreuzweg“ veröffentlicht wurde<sup>323</sup>, transportiert die Idee von einer „deutschen, naturnahen Kirche“. Einerseits erfolgt hier eine „Germanisierung“ des Leidensweges Christi durch das im Hintergrund der Illustration dargestellte Spektakel: Angetrieben von einer Armee uniformierter Soldaten trägt Christus, zum einen Teil ausgepeitscht, zum anderen unterstützt von kräftigen Männern, in bäuerlich anmutender Kluft das Kreuz. In überdimensionalem Verhältnis zum Geschehen prangt im Vordergrund des Bildes eine Distel (Vgl. Abb. 10). Gedenkt man der Bedeutungsproportionalität als Kunstgriff, wird auch hier durch die Betonung einer heimischen Pflanze der Natur per se als „religiöses Motiv“ der Vorzug gegeben. Dadurch wird Grenggs Auffassung, dass Frömmigkeit in erster Linie „Naturliebe“ bedeutet, besonders deutlich.

Es geht also hervor, dass die Forderung der Figur Maria nach einer „deutschen“ d.h. „naturnahen“ Religion nicht nur Grenggs Erstlingswerk eigen ist. Vielmehr kommt hier die Weltanschauung der Autorin und der völkisch-nationalsozialistischen Weltanschauung in summa zu tragen. Nachdem dieser Sachverhalt erläutert wurde, sollen nun jene Motive im Einzelnen untersucht werden, welche diesem Gedankengut unterliegen.

#### **4.2.3.3.2 Grenggs Madonnen-Darstellungen**

Da Madonnen-Darstellungen im literarischen Werk Maria Grenggs einen wichtigen Platz einnehmen, soll einstweilen deren verschiedenen Erscheinungsformen nachgegangen werden. Elisabeth Galvan hat bereits angemerkt, dass diese immer wieder im Zusammenhang mit der Bedeutung der Mutterschaft auftauchen.<sup>324</sup> Die Erhöhung der Schwangeren bzw. Mutter zur Heiligen tritt unter anderem im „Lieblingsgedanken“ Fortunats zu Tage:

Schöne Frauen müssen ihre herrlichen Kinder jubelnd in die Höhe halten als ihren höchsten Stolz, in froher Würde werden die Frauen dahinschreiten, die gesegneten Leibes sind, und das Volk wird sich vor ihnen, die die Zukunft in den Gefäßen ihrer gesunden Leiber tragen, wie vor den Heiligen neigen. (FM, S.322 f.)

Mit der „deutschen Gottesmutter“ als Inbegriff der weiblichen Fruchtbarkeit bedient Grengg ein für den *Getreuen Eckart* typisches Klischee. Beispielshalber brachte der 19.

---

<sup>323</sup> Vgl. Abbildung „Kreuzweg“. – In: GE, 13. Jg. 1935/36, S. 465.

<sup>324</sup> Vgl. Galvan, Mütter-Reich, S. 195-201.

Jahrgang ein Beiblatt mit dem Titel *Für die deutsche Frau und Mutter*, dessen Titelvignette eine junge Frau zeigt, welche einen Säugling im Arm hält. Sie ist mit einem Heiligenschein versehen. Die deutsche Frau, so hieß es, „das ist das muttergottesartige junge Weib, das sich lächelnd über den Knaben an ihrer Brust beugt, umwoben von allem Geheimnisvoll-Rätselhaften, das nur eine Lösung kennt: Mutterschaft!“<sup>325</sup>

„Wichtigster Bezugspunkt für die weibliche Identität wird also die Mutterschaft.“<sup>326</sup> Sowohl in Grenggs Romanen als auch ihren Beiträgen für den *Getreuen Eckart* erfolgt die Auseinandersetzung mit dieser Vorstellung oft in Anlehnung an die Marienbilder alter deutscher Meister: „Die deutschen Maler ließen solch selig bange Ergriffenheit aus den Gesichtern der Marien leuchten, denen der hereinstürmende Engel die Mutterschaft verkündet.“<sup>327</sup> Neben der Typisierung der blauäugigen und blonden Maria, kann über die „grenggsche Muttergottes-Inszenierung“ generell gesagt werden: „die Autorin läßt nur jene Madonna-Darstellungen gelten, in denen jeder religiöse Zug hinter eine „naturhafte“ Zeichnung zurücktritt.“<sup>328</sup>

Aus solchem Anblick mögen meine geliebten deutschen Meister ihre naturhafte, heiligen Mütter geschaffen haben: die Madonna im Rosenhag, die Madonna mit den Tieren und die herrliche, tiefheilige auf dem Isenheimer Altar.<sup>329</sup>

Von der katholischen Marienverehrung nimmt die Autorin Abstand. Im Mittelpunkt steht auch hier „eine Art Naturreligion.“<sup>330</sup> Zur deutschen, naturnahen Madonna der alten Meister wird Christiane in der *Kindlmutter* stilisiert.

Die Frühlingssonne macht ihr blondes Haar glänzen wie Gold, der Wind läßt ihr blaues faltiges Gewand fliegen, so wie die blauen Tücher auf den Bildnissen der alten Maler um die liebe Frau mit dem Kinde wehen. Es geht auch die richtige liebe Frau durch die frühlingssträchtigen Äcker, sie schreitet wie ein helles Licht, [...]. Die Finken und Ammern singen ihr zu Häupten das Gloria und ein rotsamterer, blaugeügter Falter schwebt wie ein himmlischer Vogel immerwährend um ihren Weg. (KM, S.151 f.)

Damit schafft Grengg ein literarisches Gegenstück zu einem gängigen Motiv in der bildenden Kunst. Der *Getreue Eckart* publiziert eine Reihe von Bildern, welche sich mit der Darstellung der Muttergottes in Verbindung mit der heimatischen Fauna und Flora auseinandersetzen (Vgl. exemplarisch Abb. 11 und 12); ein Motiv welches sich auch im Dritten Reich einer großen Beliebtheit erfreute. Grengg selbst fängt diese artspezifisch

---

<sup>325</sup> Horn, Hans: Die deutsche Frau. – In: GE, 13. Jg. 1935/36, S. 401-406, S. 406.

<sup>326</sup> Schreier, Hausgenosse, S. 66.

<sup>327</sup> Grengg, Maria: Ein Kind kommt ins Haus. – In: GE, 10. Jg. 1932/33, S. 363-616, S. 363.

<sup>328</sup> Galvan, Mütter-Reich, S. 200.

<sup>329</sup> Grengg, Ein Kind, S. 366.

<sup>330</sup> Galvan, Mütter-Reich, S. 201.

deutsche Muttergottes-Darstellung in einer im *Getreuen Eckart* publizierten Zeichnung ein.<sup>331</sup> Unter dem Titel „Deutsche Muttergottes“ stellt sie eine auf einem Baumstamm sitzende Frau mit einem Kind im Arm dar (Vgl. Abb. 13). Der Trend, christlichen Motiven deutschen Geist einzuhauchen, wurde von der völkischen sowie von Seiten der nationalsozialistischen Kunstkritik forciert. Im Dritten Reich wurden „Werke deutscher Künstler, die orientalistisch-christliche Sinnbilder oder Gottesvorstellungen darstellen“ schlichtweg als „inhaltlich undeutsche, nicht arteigene Kunst“<sup>332</sup> gehandhabt. So war für die Nationalsozialisten auch „[d]ie christliche »Madonna« [...] in der deutschen Kunst vor allem ein Bild der Mutter mit Kind, [...] also im Grunde nicht ein christlicher, sondern ein allgemein menschlicher Vorwurf.“<sup>333</sup>

Auf der Ebene der Plastik, ebenfalls in Anlehnung an alte Meister, erhält die „deutsche Maria“ in der *Kindlmutter* Gestalt. Hier wird sie von einem Nachfahren der alten Meister aus Holz geschnitzt:

Ludwig Rößlers Marie ist nicht tot, nein, sie steht, geschnitzt in hellblonder Linde, im vollen süßen Liebreiz ihrer Erscheinung, das Kind auf dem Arm, in Meister Seehanns Stube. Es ist Marie, es ist die Jugendgeliebte aus dem Mainzer Dom, vor allem anderen aber ist es ein echtes und rechtes Bildwerk aus deutscher Meisterhand [...]. (KM, S. 438 f.)

Über Christiane selbst heißt es, dass aus ihrem Holz die Herrscherin eines Landes bzw. die großen Landesmütter, die großen Mütter überhaupt geschnitzt gehören. (Vgl. KM, S. 230 und S. 397.) Allerdings distanziert sich Grengg von der steifen Madonnen-Plastik, wie sie in der Gotik üblich war. In der *Kindlmutter* steht an der Straßenkreuzung der Bildstock einer „großen steinernen Muttergottes [...], die in ihrem steifen, wie eine Glocke abstehendem Gewand und dem strengen hässlichen Gesicht fast einer barbarischen Götzin gleicht“. (KM, S. 116) Grengg fühlt sich viel eher zu der barocken Marien-Plastik hingezogen. Wie alle Plastiken des Barocks zeichnen sich auch diese durch einen hohen Bewegungsreichtum aus. Ebenfalls in Bewegung, von ihrem wallenden Mantel umhüllt, ist die Madonna in den Geschichten, welche Wolfram in der *Kindlmutter* gerne seinen Schülern erzählt. Obwohl „nicht fromm im Sinn der Kirchengläubigen“ (KM, S. 175), berichtet er gern von der „wunderschöne[n] große[n]

---

<sup>331</sup> Vgl. Grimme, Gengg, die Malerin, o.S.

<sup>332</sup> Vgl. Odoy, Max: Kein griechisches Schönheitsideal. – In: Rassistische Erziehung als Unterrichtsgrundsatz der Fachgebiete. Hrg. Rudolf Benze und Alfred Pudelko, Frankfurt / Main 1937, S. 183-85, gekürzt. – Zit. nach: Wulf, Josef: Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation. – Gütersloh: Mohn 1963, S. 188.

<sup>333</sup> Vgl. ebd.

Frau [...] mit einer Krone aus Sternen, mit einem Mantel blau wie der Himmel, mit blonden Haaren und blauen wunderguten Augen“ (KM, S. 176), unter deren Mantel die Kinder während der Türkeneinfälle Zuflucht suchen konnten. – Dass der in Christiane verliebte Wolfram in diesem Bild seine Angebetete sieht, verwundert wenig. Diese wird einerseits mit der Gottesmutter, die wenig mit der Maria der katholischen Kirche zu tun hat, identifiziert, zum anderen wird sie mit der Skulptur „Kindlmutter“ gleichgesetzt.<sup>334</sup>

Auch letzterer soll kurz gedacht werden, da sie die höchste Stufe der Ablehnung einer katholischen Marienverehrung darstellt. Ihrem äußeren Erscheinungsbild nach mag sich die Skulptur der „Kindlmutter“, vom gängigen Stereotyp unterscheiden. Da sie trotz ihrer ausländischen Herkunft und ihrem fremden Aussehen von Christiane als „Hausgöttin“ (KM, S. 335) verehrt wird, kann sie dennoch als eine weitere Madonnen-Darstellung angesehen werden. Als melanesische Fruchtbarkeitsgöttin obliegt sie ebenso den reaktionären Vorstellungen von Mutterschaft wie ihre deutschen Gegenstücke:

Die Kindlmutter auf dem Schrank lächelt groß und sicher über alle Wirrnisse der Welt hinweg. Ihre vielen Kinder umglänzen sie mit dem Lächeln ihrer selig einfältigen Gesichtchen. Diese große Mutter einer fremden Welt ist in ihren Kindern so selbstverständlich glücklich wie eine blütenschwere Pflanze, wie ein Muttertier, das seine Jungen säugt. (KM, S. 37)

Auf Seite 10 sehen wir in der *Kindlmutter* eine bildliche Darstellung der Figur: Barbusig, von dutzenden Kindern umgeben. Zwei von ihnen hält sie im Arm, um sie zu säugen (Vgl. Abb. 14). Das Motiv der Frau im Kreise einer Kinderschar findet sich neben dem genannten und dem Titelbild auf drei weiteren von Grengg für die *Kindlmutter* hergestellten Illustrationen.<sup>335</sup>

Obwohl Grengg eine Frau war und so weit bekannt selbst kinderlos geblieben ist, visualisieren ihre Zeichnungen jenes „patriarchalische Überlegenheitsgefühl des Mannes“<sup>336</sup>, welches auch auf einigen im *Getreuen Eckart* abgebildeten Kunstdruckbeilagen und Illustrationen die Frau als „Kindergebärerin“ und Heilige

---

<sup>334</sup> Vgl. Galvan, Mütter-Reich, S. 200.

<sup>335</sup> Die Illustration auf S.177 zeigt die von Wolfram beschriebene Muttergottes. Unter ihren Sternenmantel gehüllt findet sich neben einigen Kindern und zwei Rehen auch ein Mann, bei welchem es sich wohl um den Lehrer selbst handelt. Im Hintergrund ist ein türkischer Reiter auszumachen, also die drohende Gefahr. Auf S.186 sehen wir im Vordergrund Christiane. Sie hält ihr Neugeborenes im Arm und blickt zur Figur der Kindlmutter hinüber, die im Hintergrund neben dem Bild eines Ahnen Christianes erkennbar ist. Ein Motiv, welches als solches auf der Ebene des Textes nicht auszumachen ist, zeigt die Illustration auf S.292. Hier liegt eine langhaarige Frau im wehenden Gras und schläft. Auch sie ist umringt von einer Schar miniaturhafter „Blumenkinder“.

<sup>336</sup> Hinkel, Funktion des Bildes, S. 47.

erscheinen ließ. Diese Form der Weiblichkeits-Darstellung ist somit Teil einer langen Tradition, welche im Dritten Reich ihren endgültigen Sanktus erhalten hat.<sup>337</sup>

Neben der „naturhaften, deutschen Gottesmutter“ als Inbegriff von Fruchtbarkeit und Mütterlichkeit sind bei Grengg zwei weitere Sorten der Marien-Darstellung festzumachen. Häufig findet sich das Bild der kindlich-naiven, jungfräulichen „Maidlein-Maria“. Was mit diesem Begriff gemeint ist, geht aus einem Vergleich der Abbildung der Nichte Marias mit einem Heiligenbild in der *Flucht* hervor:

Sie küßte das wunderschöne Bild des Maidleins, das blumenhaft an der herrlichen Reinheit seiner jungen, sich erst entfaltenden Formen, als wie ein Heiligenbild an der Wand hing, an der ihr Vorhangbett stand. [...] „Maidlein“ sagte sie innig zu dem gemalten Elfenkind, [...]. (FL, S. 128)

Im Vordergrund steht zwar die unschuldige Reinheit des Kindes, allerdings deuten die sich entfaltenden weiblichen Formen eine aufkeimende Geschlechtsreife und somit Fruchtbarkeit an. Auch im *Feuermandl* wird Aglaja zu einem heiligen Maidlein erkoren. Als Karl an das „Mädchenantlitz“ des reinen Kindes denkt, wird der Vergleich mit einem "Heiligenbildchen" (FM, S. 191) formuliert.

Seltener begegnen wir dem Bild der „schmerzhaften Muttergottes“ bzw. der „Schmerzensmutter“. Mit letzterer wird beispielshalber Elisabeth Glückselig verglichen (Vgl. FM, S. 71), worin wohl eine Anspielung auf den in der Zukunft liegenden Verlust ihrer beiden Söhne zu erkennen ist.<sup>338</sup>

Als Motive in Marias Zeichnungen finden sich in der *Flucht* allerdings nur die ersten beiden Typen. Im folgenden Kapitel sollen diese mit dem bereits Erwähnten in Zusammenhang gebracht werden.

#### **4.2.3.3.2.1 Die „bäuerliche“ Maidlein-Maria**

Das Motiv der „Maidlein-Maria“ spiegelt eine Illustration Marias wieder, welche die schwangere Magd Gundl darstellt. Wenden wir uns nun dem Zeichenprozess und dessen Vorgeschichte zu: Einige Tage vor Weihnachten geht Maria hinauf zum Heiligen Grab, wo sie auf die hochschwangere Gundl trifft, welche – von einem Geistesschwachen geschwängert – nun dessen Kind erwartet. Maria erbarmt sich der Mittellosen und nimmt sie bei sich auf. Zu Hause setzt sich Maria gegenüber der Magd hin und zeichnet "diese

---

<sup>337</sup> Vgl. Hinkel, Funktion des Bildes, S.47.

<sup>338</sup> Vgl. Grengg, Maria: Die Schmerzensmutter. – In: GE, 18. Jg. 1940/41, S. 225-232.

ärmliche Gestalt mit dem einfältigen Kindergesicht und den derben ineinandergelegten Händen, die über den tragenden Schoß ergehen ruhten, [...]." (FL, S. 174).

Die Gundl ist blond und blauäugig, womit sie der Idee einer „arischen“ Frau entspricht. Trotz ihrer (ungewollten) Schwangerschaft wirkt sie kindhaft, unschuldig und rein. Somit ist das Motiv eindeutig dem „Maidlein-Marien“-Schema zuzuordnen.

Dem Erzählkommentar ist ferner zu entnehmen, dass die Zeichnung die Kriterien guter Kunst erfüllt. Denn Maria zeichnet die Magd "mit aller Erbarmnis und so schönen, feinen Linien, daß eine leidbeladene und doch liebe, unschuldige Mutter und ein wirkliches Kunstwerk" (FL, S. 174) daraus wird. Auch der naturgetreue Zeichenstil Marias wird hervorgehoben, als der Hannes nach genauer Begutachtung der Zeichnung meint: „Natürlich haben S' es getroffen.“ (FL, S. 176).

Die Darstellung der Gottesmutter als Magd vor dem Hintergrund einer bäuerlichen Stube wird darüber hinaus dem Ruf der völkisch-nationalsozialistischen Ideologen nach einer heimatbetonten Interpretation christlicher Motive gerecht.

#### **4.2.3.3.2.2 Die „deutsche“ Gottesmutter**

Etwas später wird das Muttergottes-Motiv erneut aufgegriffen. Maria malt "ganz aus sich und der lebendigen Wahrheit des nachmittägigen Erlebens heraus" (FL, S. 174) ihre Begegnung mit der Magd in ihr Buch. Das fertige Bild wird wie folgt beschrieben:

Eine arme und gebeugte Mädchenfrau stieg schwer und mühsam ob ihres lastenden Leibes durch eine steile, verschneite Schlucht hinauf. Hinter ihr, in den Stapfen ihrer Füße, blühten Himmelschlüssel und blaue Meerzwiebeln und Leberblumen aus dem Eisboden und Rosen sprangen an den eisversponnen Dornsträuchern hervor, die den Weg einfriedeten. Oben auf dem Kamm des Berges stand eine Frau, in deren blonden Haaren der Wind wehte, einsam gegen den leeren, grauen Himmel, sie hielt ein Vöglein an der bloßen Brust. Die Brust malte die Frau feinfarbig an mit Farbblei, so daß sie leuchtete wie ein Rosenblatt in der farblosen Zeichnung. (FL, S. 174 f.)

Trotz des eindeutigen Bezuges zur Realität stellt die Zeichnung Marias eine eigene Interpretation der Wirklichkeit dar. In der bildlichen Auflösung des Erlebnisses erscheint sie selbst als über den Dingen stehende, Wind und Wetter trotzen blonde Überfrau, wobei nicht nur deren leuchtendes Herz an Heiligendarstellungen erinnert. Auch vom Erzähler wird das Dargestellte als „Gang Marias, der Christmutter, über das Gebirge" (FL, S. 174) bezeichnet. Eingebettet in die österreichische Alpenlandschaft gibt die blonde Maria das Paradebeispiel einer „deutschen Muttergottes“ ab. Dabei wird das an

die Brust gedrückte Vögelchen<sup>339</sup> zum Sinnbild für deren „frommes, naturverbundenes Herz“ (FL, S. 154).

#### 4.2.3.3.3 Die „volkstümliche“ Krippe

Die Vorstellung einer naturhaften Muttergottes wird erneut aufgegriffen, als Gundl zum Schlafen im Stall untergebracht wird. Beim Anblick der ruhenden Magd umgeben von Hühnern, Pferd und Kuh denkt Maria an ihre Kunst. Im Gedankenzeit wird Gundl mit der Himmelsmutter und ihr Ungeborenes mit dem Jesuskind verglichen.

„So müßte man ein Betlehem zeichnen“, dachte die Frau schauend und horchend. „Über den Stadel den großen Stern [...]. Und das lichtbeschiedene Getier im Stall; und im Knechtbett die maidleinhafte Kindesmutter mit ihrem neugeborenen Jesulein. (FL, S. 184)<sup>340</sup>

Die enge Verflechtung eines christlichen Motivs mit der heimatlichen Natur ist auch hier offensichtlich. Die Gedanken Marias erinnern an die im *Getreuen Eckart* beworbenen volkstümlichen Krippen:

Das Anheimelnde dieser Volkskrippen ist die Umwandlung des biblischen Stoffes ins Heimatliche, das Orientalische der Legende klingt meist nur von der Ferne an [...]. Figuren und Landschaft tragen das Gepräge der Heimat, und mancher schalkhafte Krippenschnitzer hat den einen oder anderen seiner Bekannten als „Krippenmanderl“ unter die betlehemitischen Hirten gesetzt.<sup>341</sup>

Man kann wohl nichts dagegen einwenden, wenn Franz Bilko diesen Volkskrippen „ein[en] hohe[n] Wert für die Kenntnis heimischer Volkskunst und heimischen Brauchtums“<sup>342</sup> beimisst. Der Begründung dieser Aussage ist jedoch ein übertriebenes Nationalgefühl nicht abzusprechen:

So innig und schön feiert unter den zahlreichen Völkern der Erde nur das deutsche Volk sein liebes Weihnachtsfest mit all seinem lieblichen Zauber und gütigem Glanz, mit seiner sinnigen Weihnachtskrippe, in welcher sich das Gemüt des Volkes und seine Kunst so schön vereinigt haben zu seltener Harmonie [...].<sup>343</sup>

---

<sup>339</sup> Eine Illustration in der *Kindlmutter* weist ein ähnliches Motiv auf: Von Wolfram umarmt lehnt Christiane ihren Kopf an dessen Schulter. In ihren Händen hält sie ein lebloses Vögelchen an ihre Wange gedrückt. Vgl. KM, S. 389.

<sup>340</sup> Hier fehlen die ein Ende des Zitates kennzeichnenden Anführungsstriche.

<sup>341</sup> Bilko, Franz: Die Weihnachtskrippe. – In: GE, 10. Jg. 1932/33, S. 208-214, S. 211.

<sup>342</sup> Ebd., S. 209.

<sup>343</sup> Ebd., S. 214.

#### 4.2.3.3.4 Der „naturhafte“ Christ auf dem Schandholz

Die naturnahe Heiligen-Darstellungsweise ist bei Grengg nicht nur an das Motiv der Muttergottes gebunden. In *Idyll aus der Wachau* heißt es beispielshalber: „Dem an die Wand gemalten Sankt Christoffer sitzt ein Pfauenauge gerade mitten auf der Brust, [...] und ist wie das lebendige zuckende Herz des Wasserheiligen.“<sup>344</sup> Eine mit ähnlichen Mitteln herbeigeführte „Paganisierung“ eines Heiligen findet sich in der *Flucht* auch in Bezug auf Jesus Christus wieder, als Maria eine Zeichnung betrachtet, welche sie in ihr Gebetbuch gezeichnet hat. Es zeigt die „zarte Geschichte vom Heiland und dem Vogelmütterchen“ (FL, S. 258). An dieser Stelle sei angemerkt, dass auch dieses Motiv nicht Marias Vorstellungskraft entspringt, sondern dass es sich hierbei um die Darstellung des Herrgottwinkels in Marias Wohnstube handelt:

Auf dem uralten Bildwerk ihres Christ am Schandholz, im Eck ober dem Tisch, hatten sich Rotschwänzchen ihr Nest gebaut, gerade hinein zwischen Schulter, Haupt und Kreuz des Kruzifixes und nun sah seit einer Woche ein liebliches, graues Federköpflein mit glänzenden Augenperlen vertrauend neben des Gemarterten blutberonnenem Gesicht über den Nestrand. (FL, S. 258 f.)

Diese Begebenheit aufgreifend, hat Maria eine Zeichnung für ihre Nichte produziert. Das fertige Bild wird wie folgt beschrieben:

[...] das magere, sterbende Gesicht unter der derben Dornenkrone, die ausgezerrte Schulter, die eingekrampfte Hand mit dem riesigen, rohen Nagel und das mütterliche Vöglein, das das zarte Haupt hingeduckt hielt an die Wange des Christus. (FL S. 259 f.)

Gegenüber der Zeichnung hat Maria hingeschrieben:

Das leere Wort, das ist erstarrt, erstarrt ist die leere Gebärde. Aber da ich dies Vogelmütterchen beobachtete, das geduldig stillesitzt nach dem Wollen des großen Geheimnisvollen und neues Leben weckt durch die Wärme seines kleinen Leibes, bin ich fromm geworden und der Liebreiche hier am Kreuz nannte mich um diese Art meines Frommseins keinen Widersacher. (FL, S. 260)

Im *Getreuen Eckart* wurde der „Herrgottswinkel“, wie er in den meisten Bauernstuben zu finden ist, als „der still geweihte Altar des Bauerntums und seiner Familie“<sup>345</sup> angesehen. Dadurch offenbart sich die „bodenständige“ Religiosität, welche diesem Motiv eigen ist. Auch das dazugehörige Zitat enthält eine explizite Äußerung über Marias Vorstellung

---

<sup>344</sup> Grengg, *Idyll aus der Wachau*, S. 887.

<sup>345</sup> Poitschek, Gottfried Julius: *Bauernwinkel*. – In: GE, 10. Jg. 1932/33, S. 737-743, S. 741.

von Frömmigkeit. Diese bedeutet für sie einmal mehr die Verschmelzung von Natur und Religion. Die Anmerkung, dass Christus sie deswegen keinen Widersacher nenne, kann als Legitimationsversuch dieser Art von „Frömmigkeit“ verstanden werden.

Ferner sei angemerkt, dass es sich hierbei um die erste und letzte Stelle innerhalb der Erzählung handelt, welche einen von Marias Bildbegleitenden Texten genau wiedergibt. Auf S.259 findet sich darüber hinaus eine Abbildung, welche das beschriebene Motiv zeigt (Vgl. Abb. 15). Es ist das einzige Bild Marias, welches auf der Ebene der Buchillustrationen zu finden ist. An dieser Stelle sei wiederholt angemerkt, dass die Behandlung eines Motivs sowohl auf der Ebene des Textes als auch auf der Ebene der Illustrationen beim Leser ein Gefühl der besonderen Bedeutung des jeweiligen Motivs erzeugt.

#### **4.2.3.3.5 Der „blonde“ Christ**

Wie auch schon die „naturhafte Gottesmutter“ ist auch der „deutsche Christus“ von Marias Kirchenfeindlichkeit ausgenommen.

Ja – und Ja: Von dem reinen, allem Lebendigen gütigen Christ darf auch ich mit einem ehrlichen und innigen Herzen erzählen; von einem deutschen Christ, der auch die verunehrte Kreatur an seinem liebeflammendes Herz legt. Ja, das kann ich mit aller Liebe tun! (FL, S. 258)

Während auf dem vorherigen Bild lediglich Natur und Religion zu einer Einheit verschmelzen, kann beim nächsten Motiv eher von einer „Arisierung“ der Christus-Figur gesprochen werden:

Maria beugte sich wieder über ihre Blätter. Es erwuchs ihr zusehends aus der großen, geborgenen Stille, aus all dem Reifen ihres leiddurchpflügten Gefühles heraus eine liebliche Sache von dem blonden Christ und den Tieren und Pflanzen und Steinen. (FL, S. 262)

Als Beispiel dafür, dass das in der *Flucht* entworfene Konzept des „deutschen Christus“ sich mit jenem der Ideologen einer völkischen Religiosität deckt, sei an dieser Stelle Bewers *Der deutsche Christus* (Dresden: Laubegast 1907) angeführt. Charakteristisch für diesen Entwurf war die vollkommene Identifikation von Christentum und Deutschtum. Mit pseudowissenschaftlichen Argumenten versuchte Beyer die „Deutschblütigkeit“ Jesu Christi zu beweisen. In dessen Position, dass Jesus deutsch gewesen sein müsse und dass

wahres Christentum im Deutschen am besten verwirklicht sei, meint Rainer Lächle zu Recht klar ausgesprochenen Antisemitismus erkennen zu können.<sup>346</sup>

Dass Marias Liebe bei allem, was sie als „ungesund“ erachtet, aufhört, wird hier natürlich nicht erwähnt. Die Schilderung der Arbeit Marias an dem Bild mit dem „blonden Christus“ zielt jedenfalls darauf ab, Marias „deutsche Frömmigkeit“ hervorzuheben. Ihre Herkunft spielt dabei eine zentrale Rolle. Durch die Erwähnung ihrer Haarfarbe und der blauen Augen ihrer Ahnen an dieser Stelle der Erzählung erfolgt unmittelbar eine Identifikation Marias mit dem Motiv an welchem sie gerade arbeitet. Die Anspielung auf ihre innere Frömmigkeit, welche während des Zeichnens zu voller Entfaltung kommt und sie gleichzeitig zum Weiterzeichnen beflügelt, lässt Maria als eine vorbildliche „deutsche, blonde Christin“ erscheinen:

Immer klarer gestaltete sich das Gekritzelt auf dem Papier. Eine Zeit voll schöpferischer Beglücktheit maß die Uhr ab mit ihrem großen Zeiger. [...] Die blauen Augen des steirischen Herrn, die einen immer nachblickten aus dem Bilde, schauten herab auf die werkende Blonde aus seinem Geblüt. [...] Maria hatte die Hand vergraben im blonden Gelocke, sie horchte ganz in sich hinein, es reihte sich Zettel an Zettel, es erstand ihr immer klarer das fromme Buch, das fern war allem parteiisch gefärbten, frömmelnden Gepräge, sich formte in einer großen Innigkeit. Sie war ganz eingeschlossen wie in einem Glassturz in ihrer reinen, alltagsfernenwelt. Nichts Bitteres, nichts Hässliches konnte an sie heran in dieser herrlichen Stunde. (FL, S. 262)

### **Exkurs: Der Sonntag als Tag des kreativen Schaffens**

Die letzten zwei Sätze des Zitates geben Auskunft über die Situation des kreativen Schaffens. Es ist ein „Maiensonntag“ (FL, S. 273) und das „Sonntagskind“ (FL, S.409) Maria geht ihrer künstlerischen Tätigkeit abgeschottet von den Einflüssen des Alltags nach. Damit wird ein in der Heimatkunst gängiges Klischee bedient. Diese verstand sich als „Höhenkunst“, womit man sich im Vorhinein gegen die Beurteilung der Heimatkunst als Wald- und Wiesenkunst zur Wehr setzen wollte. Laut Heimatkunstideologen sollte Kunst und Literatur demnach von den Niederungen des „Werktags“ ferngehalten werden und dem „Sonntag“ wurde die wahre Daseinsqualität zugesprochen. Er wurde zum alleinigen Gegenstand der Poesie erklärt. Damit formulierte die Heimatkunst ihre Opposition zu den Naturalisten. Nicht mitzuräsonieren, sondern mitzuverklären sei die Aufgabe der Literatur<sup>347</sup>

Die abwertende Einstellung gegenüber dem Werktag sowie die Hochhaltung des Sonntages als Tag des kreativen Schaffens zeigt sich in der *Flucht* auch an einer anderen

---

<sup>346</sup> Vgl. Lächle, Germanisierung des Christentums, S. 175-178.

<sup>347</sup> Vgl. Rossbacher, Heimatkunstabewegung, S. 56 f.

Stelle. Noch während Maria an ihrem „blonden Christus“ zeichnet, stattet ihr die Grabnerin einen Besuch ab und vertraut Maria ihre Leidensgeschichte an. Diese fühlt sich sichtlich herausgerissen aus ihrer alltagsfernen Welt und fragt sich: „Was war ihr da hineingebrochen in die heile Stille ihres Sonntags. In die reine Stille ihres Schaffens?“ (FL, S.273). Die Bedeutung des Sonntags für Marias Schaffensprozess kann demnach als Literatur gewordenes Heimatkunstprogramm angesehen werden.

Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass vor allem jene Motive, welche explizit für das Kinderbuch oder das Gebetbuch der Nichte bestimmt sind, auf doppelte Weise als Ideologieträger fungieren. Einerseits durch ihre Erwähnung im Text selbst, andererseits, weil sie innerhalb der Geschichte einem jungen Publikum gewidmet sind. „Was sich einschreibt in die jungen Herzen an Schönem, verlöscht ein ganzes Leben lang nicht“, heißt es im *Getreuen Eckart*. – „Wer könnte ihm da ein besserer Vermittler sein, als der [...] österreichische Künstler.“<sup>348</sup> Vor dem Hintergrund dieser Aussage wird deutlich, dass die Illustrationen, welche Maria für das Kinderbuch entwickelt, als Vermittler ihrer spezifischen Weltanschauung angesehen werden können. Bedenkt man, dass Kinderbücher oft eine moralisierende, erzieherische Botschaft oder zumindest einen pädagogischen Wert haben sollten, so kann angenommen werden, dass sich Maria der „erziehenden“ Funktion ihrer Tätigkeit bewusst ist.

### **4.3 Kunstvolle Requisiten**

Nachdem sich die Untersuchung bis jetzt lediglich der künstlerischen Arbeitsweise sowie den Zeichnungen Marias zugewandt hat, sollen nun auch andere Kunstwerke betrachtet werden, welche in der erzählten Welt des Romans zu finden sind. Diese werden unter dem Begriff „kunstvolle Requisiten“ zusammengefasst.

#### **4.3.1 Kunst im bäuerlichen Umfeld**

Passend zum bäuerlichen Umfeld der im Roman beschriebenen Welt gehören die darin vorkommenden Kunstobjekte überwiegend der volkstümlichen Handwerkskunst an. Die diesem Metier abstammenden kunstvollen Requisiten beschränken sich vorwiegend auf die Materialien Holz und Eisen; Geschmiedetes und Geschnitztes machen einen Großteil der handwerklich hergestellten Objekte aus.

---

<sup>348</sup> GE: Kinderbücher, S. 224.

Die Konfrontation mit diesen Kunstformen geht allerdings nicht objektiv vonstatten, vielmehr wird durch den häufigen Gebrauch positiver Attribute wie „gut“ oder „schön“ durch die narrative Instanz die Vorstellung vom Vorbildscharakter der Handwerkskunst geschürt. Die mustergültige Funktion der traditionellen Arbeitsweisen ist in der *Flucht* omnipräsent. Dabei spielen einerseits Erzeugnisse eine Rolle, welche von den ansässigen Landbewohnern oft nach jahrhundertealtem Brauch gefertigt werden.<sup>349</sup> Als Beispiel wären die in „schönen“ Mustern geflochtenen Körbe, welche die Tochter der Grabnerin herstellt, zu nennen (Vgl. FL, S. 79). Auf der anderen Seite spielen auch Erzeugnisse von bereits verstorbenen namenlosen Künstlern, welche von einer unvergänglichen Kunst zeugen, eine Rolle. Letzteres ist beispielshalber der Fall, wenn bei der in „blumenhaft gerankten und überschußfrohen Formen“ geschmiedeten Tür des Grabtempelchens von einer „guten, altväterlichen Handwerkskunst“ (FL, S. 38) die Rede ist.

### **4.3.1.1 Religiöse Requisiten**

#### **4.3.1.1.1 Perchtenmasken**

Moderne Kunst findet in der *Flucht* kaum Erwähnung. Als einzige Ausnahme kann eventuell die Schilderung des Perchtenumzugs genannt werden, in welcher eine Gegenüberstellung von traditionellen und modernen Arbeitsweisen erfolgt. Hier mutet eine neumodische Papierlarve beinahe diabolischer an als jene der im heimatlichen Brauchtum wurzelnden „schreckbare[n] schieche[n]“ (FL, S. 211) Perchtenmasken selbst.

Eine moderne, rosa Papierlarve mit einem hochrot aufgeschminkten Mund und aufgemalten Lockenschnörkseln starrte unglaublich frech und lüstern unter einem schief aufgesetzten Glanzzylinder hervor. Schwarze, kecke Augen funkelten aus dem blau untermalten Augenlöchern, und als der kleine Feiste nun um den Hirschgehörnten scherwenzte, glänzten unter seinen roten, angehängten Schleppfetzen hochgestöckelte, modische Lackröhrenstiefel hervor, die sich recht absonderlich fremd neben den klobigen Tatzen und Nagelschuhen der bäuerlichen Lustigmacher herwiesen. (FL. S. 215 f.)

In Anbetracht der pejorativen Darstellungsweise der Maske verwundert es wenig, dass ihre Trägerin aus der Stadt (Graz) kommt.

Die Lackröhrenstiefel des kleinen Roten zepelten wie auf dem Stadtpflaster über die Schwelle und der rote Schleppfetzen schwanzte wie ein Natternschweif ringelnd hinterher als letztes Ende der ganzen, wüsten, spukhaften Narretei . (FL, S. 217)

---

<sup>349</sup> Vgl. z.B. die in „schönen Mustern“ (FL, S. 79) geflochtenen Körbe, welche die Tochter der Grabnerin anfertigt.

Auf diese Weise werden die Vorurteile gegen das städtische Leben auch auf der Ebene des Kunsthandwerks ausgetragen. Im Gegensatz dazu werden die bäuerlichen, aus Holz geschnitzten traditionellen Masken idealisiert. Auch wenn die Schnitzereien „grausliche Gespenster mit Saurüsseln, spitzigen Hörndln, Kuhschwänzen und wüsten, haarigen Gefrießen, ausgespieen aus einem kohlschwarzen Satansmaul“ darstellen, so erinnern sie immerhin an „alte, schauerliche Bilder“ (FL, S. 213) und sind somit legitim, da im Brauchtum verankert. Die Überhöhung althergebrachter Sitten und damit verbundenen Kunstformen gipfelt in der Aussage, dass „[d]ie alte, echte Perchtenmaske [...] von einer fast königlichen Würde [war].“ (FL, S. 214). Auf S. 215 befindet sich eine Illustration, welche eine solche gehörnte Perchtenmaske zeigt (Vgl. Abb. 16).

Die Episode des Perchtenumzugs spiegelt nicht nur eine Sympathie für bäuerliche Handwerkskunst wider, sondern auch jene für heidnische Bräuche, welche in der *Flucht* immer wieder thematisiert werden. Bei Maria hinterlässt das schaurig-schöne Schauspiel der Fastnacht einen tiefen Eindruck. Lange sitzt die „blonde Frau“ wach und grübelt über den „wunderbaren ehemaligen Reichtum naturhafter, deutscher Frömmigkeit, der ihr heraufgeweht war aus dem Umzug der Hirsch- und Bockgehörnten“ (FL, S. 227) nach.

Ihren karnavalesken Charakter hatte die Fastnacht seit Anfang des 20. Jahrhunderts zumindest in öffentlichen Veranstaltungen eingebüßt. Zwischen den beiden Weltkriegen führten die Versuche diverser Volkskundler, die Fastnacht wissenschaftlich auf germanische Ursprünge zurückzuführen, zu einer Revitalisierungswelle dieses Brauchtums. Man war bemüht, den als „volkstümlich“, „altzeitlich“, „dämonenhaft“, „rein“ und „echt“ bewerteten Geist der Fastnacht nicht durch die „reklametüchtige“, „entartete Stimmungsmaschinerie“ des Karnevals trüben zu lassen.<sup>350</sup> Dieser Umstand führte dazu, dass vor allem im deutschen Südwesten, aber auch in Österreich, die fastnächtlichen Bräuche eine neue Hochkonjunktur erlebten. Nach der „Machtergreifung“ wurde diese Entwicklung von den Nationalsozialisten in Deutschland weiter forciert. Nach 1933 wurde die Fastnacht im Sinne des „Volksgemeinschafts“-Mythos zur „Volksfastnacht“ germanischen Ursprungs umfunktioniert, an der die gesamte Bevölkerung teilzunehmen hatte. Die Instrumentalisierung der fastnächtlichen Bräuche

---

<sup>350</sup> Vgl. Weber, Karin: Bildformen der Fastnacht. – In: Ulrich Hägele und Gurdrun M. König (Hg.): *Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hand Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945.* – Marburg: Jonas-Verl. für Kunst und Literatur 1999, S. 106-108, S. 106.

lag der Vorstellung zu Grunde, dass diese den Ausdruck „völkischen Selbstbewußtseins in einem erbgesunden Stamme“<sup>351</sup> darstellen würden.

Die Wiederbelebung germanischer Traditionen war bereits dem „Deutsche Schulverein“ ein Anliegen gewesen und im *Getreuen Eckart* wurde dieses Bestreben nahtlos fortgeführt. Dabei finden sich auch Artikel, welche dem Brauchtum der Perchtenumzüge Beachtung schenken. So schrieb Ulf Seidl im 9. Jahrgang:

Frau Perchta treibt heute noch allenthalben ihr Unwesen, besonders in den österreichischen und bayrischen Alpen stößt man noch überall auf Reste und Spuren des alten Perchtenkultes, wenn auch manchmal stark verblasst und die ursprüngliche, längst vergessene Bedeutung nur mehr ahnend lassend [...].<sup>352</sup>

Dennoch, so Seidl in einer Anmerkung zu seinen selbst gezeichneten Larven-Illustrationen, zeigten die von den Bauernburschen selbst geschnitzten Perchtenmasken „neben bemerkenswerter künstlerischer Auffassung eine auffallende Ähnlichkeit mit den Beschwörungen wilder Naturvölker“.<sup>353</sup>

Auch Grengg nimmt sich in ihrem Beitrag „Masken“ dieser Tradition an, wobei sie neben ihrem Wissen über die germanische Religion auch ihrer persönlichen Abneigung gegen die Christianisierung heidnischer Riten Stimme verleiht:

Die christliche Kirche hat zwar die alten Heidengötter verjagt und hat dort, wo uralter germanischer Glaube nicht auszurotten war aus der Volksseele, den hellen, starken Heidengöttern ein lächerliches, abscheuliches oder gar frommes Mäntelchen umgehängt und hat Herrn Wode und die schöne Freya zu Höllenteufeln und Unholden gemacht.<sup>354</sup>

Während Grengg ebenso wie Seidl das „starke Kunstwollen“ und „Bildschnitzerkönnen“ des Alpenvolkes, welches den kunstvollen Larven zu Grunde liegt, positiv hervorhebt<sup>355</sup>, ist in ihrem *Eckart*-Beitrag ein Missmut gegenüber moderneren Masken-Varianten zu vernehmen. Ähnlich wie in der *Flucht* bezeichnet Grengg diese als „[l]ächerliche, abscheuliche Pappenmasken, lackierte falsche Nasen und Seidenfirlefanz!“<sup>356</sup> – Hierin ist die reaktionäre Haltung gegenüber den fastnächtlichen Bräuchen zu entnehmen, wie sie in der Zeit um 1930 und darüber hinaus für das völkisch-national gesinnte Lager charakteristisch war.

---

<sup>351</sup> Weber, Bildformen, S. 104.

<sup>352</sup> Seidl, Ulf: Perchten. – In: GE, 9. Jg. 1931/32, S. 196-202, S. 196.

<sup>353</sup> Ebd., S. 198.

<sup>354</sup> Grengg, Masken, S. 179.

<sup>355</sup> Ebd.

<sup>356</sup> Ebd., S. 178.

#### 4.3.1.1.2 Der Hafner-Christus

Ein weiteres kunstvolles Requisite mit religiösem Charakter findet an einer anderen Stelle im Roman Erwähnung. Beim Abschreiten ihres Grundstückes gelangt Maria zu einem Grabtempel, in welchem die tönernen Figur des sterbenden Jesus Christus aufgestellt ist.

Der Leib Christi lag in schrecklicher Natürlichkeit in einer Nische der Mauer, grün und grau schillernd und blutbespritzt und mit offenem Schmerzensmund. Aus den tiefgelochten Wundmalen an Händen und Füßen hing in glänzenden Trauben das geronnene Blut. Aus dem grausam, rotumkränzten Loch in der linken Seite aber floß aus einem Holzlöhrchen ein glitzernder, fingerdicker Wasserstrahl in eine große, tönernen Muschel, die ihren Abfluß hatte in den Boden. (FL, S. 38 f.)

Das Motiv scheint sein Vorbild in einer realen Andachtstätte zu haben; auch Rudolf Khotz-Sternegg beschreibt im *Getreuen Eckart* eine ähnliche Grotte auf dem Kalvarienberg zu Heiligenkreuz, in welcher sich ein marmornes Heiland, aus dessen Seitenwunde ein Brunnlein entspringt, befindet.<sup>357</sup>

Jedenfalls kommt mit der Erwähnung der Christus-Figur zu den bereits bekannten Materialien Holz und Eisen der Ton als weiterer Werkstoff hinzu.

Die Figur des Christ war aus farbigem Ton und ein seltenes Werk alter Hafnerkunst. Sie mochte leicht herkommen aus einer der berühmten Familien des österreichischen Alpenlandes, die sich schlicht Hafner nannten und große Künstler waren. (FL, S. 39)

Wir finden hier eine Anspielung auf eine traditionelle vaterländische Handwerkskunst, nämlich die der Hafnerei. Der Begriff „Hafner“ ist eine landschaftliche Bezeichnung für Töpfer oder auch Ofensetzer. Der heutige entsprechende Handwerksberuf heißt Keramiker. Unter „Hafnerkeramik“ versteht man handwerksmäßig hergestelltes Geschirr (Hafen) und Ofenkacheln, welche oft mit biblischen und allegorischen Szenen dekoriert sind, sowie Kleinfiguren aus Ton (Irdenware) mit einem Überzug aus farbiger Bleiglasur. Als Blütezeit der Hafnerkeramik gilt das 16. Jahrhundert, als besonders in den Ländern, in denen der Ofen heimisch ist, Kacheln von künstlerischer Gestaltung hervorgebracht wurden. Als Zentren galten Nürnberg, Oberösterreich, Köln, Schlesien, Sachsen und die Schweiz. Eine Besonderheit der Hafnerkeramik ist die in verschiedenen Landschaften entwickelte bäuerliche Töpferei.<sup>358</sup>

---

<sup>357</sup> Vgl. Khotz-Sternegg, Rudolf: Stätten der Andacht im Grünen. – In: GE, 10. Jg. 1932/33, S. 787-794. S.788.

<sup>358</sup> Vgl. Brockhaus, Bd. 11, S.685; Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden. – Mannheim: Bibliographisches Institut AG 1976, Bd. 11, S. 277.

Für die Mitarbeiter des *Getreuen Eckart* zählte die Hafnerkunst zu jenen Handarbeitsrubriken, welche sich „durch den ländlichen Hausfleiß zu einer Heimindustrie“ entwickelt haben und „in unserer Heimat oft jahrhunderte lang verwurzelt.“<sup>359</sup> Sie wird immer wieder Thema, wenn es darum geht die Vorzüge der österreichischen Bauernkunst hervorzuheben. Vor diesem Hintergrund verwundert es wenig, dass in der *Flucht* von einer erbaulichen Wirkung des tönernen Kunsterzeugnisses auf das menschliche Gemüt die Rede ist. Die durch den Anblick des Hafner-Jesus hervorgerufene Bewunderung für das „Kunstkönnen“ (FL, S. 39) der alten Meister lässt die kunstnahe Maria sogar für einen kurzen Augenblick ihre Vorbehalte gegenüber der Kirche überwinden. Denn in „der großen Kunst der längst zerstäubten Meisterhand, welche es vor Jahrhunderten erschaffen“ (Ebd.) vereint sich „eine fromme Gläubigkeit auf das beste [...] mit der noch immer starken Naturverbundenheit des bäuerlichen Volkes [...]“ (Ebd.). Die Episode mit dem Hafner-Jesus kann demnach sowohl als Lob der bäuerlichen Handwerkskunst als auch der bäuerlichen Religiosität bewertet werden.

#### **4.3.1.2 Antike Kunstwerke**

Die bisher erwähnten kunstvollen Requisiten sind der bäuerlichen Handwerkskunst zuzuordnen und tragen somit wesentlich zur Konstruktion einer homogenen, bäuerlichen Welt bei. Maria entdeckt aber nicht nur einen antiken Römerstein unweit des Grabtempels, es gelingt ihr auch einen Schatz in Form eines marmornen Eros zu bergen. Das Vorkommen von klassischen Kunstwerken in einer bäuerlichen Welt mag auf den ersten Blick vielleicht als widersprüchlich erscheinen, bei genauerer Betrachtung liegt aber auch den antiken Requisiten die Vorstellung einer naturverbundenen Kunst zu Grunde.

##### **4.3.1.2.1 Der marmorne Eros**

„Es soll ein Tempel hier gestanden sein. Vielleicht liegt unter dem schwarzen Moder meines Waldes noch das Bildnis einer wunderbaren Göttergestalt, zerschlagen, verstümmelt, aber jedes Bruchstück doch noch eine Kostbarkeit reinen Formwillens. Vielleicht hütet der Boden hier mit seinen deutschen Eichen und Linden und Tannen noch manches Geheimnis verrauschter, klassischer Schönheit. Es mag ein uralt geheiligter Platz sein, auf dem unsere Füße hier gehen, denn es wachsen diese fast tausendjährigen Bäume auf den Berggipfeln, denen hernach ein frommes Gnadenbild aufgeklebt worden ist in christlichen Zeiten, wohl nur über den alten Opferstätten. Und es mögen die Schatzsagen,

---

<sup>359</sup> Müller, Elisabeth: Bauernkunst und Hausfleiss in Obersösterreich. – In: GE, 7. Jg. 1929/30, S. 358-362, S. 359 f.

die hier raunen um meinen heiligen Lindenbaum, ein uraltes Wissen in sich bergen.“ (FL, S. 361 f.)

Die hier zitierte Rede Marias drückt ihre Sehnsucht nach einer naturnahen Religion und Kunst aus. Die Christianisierung des Heidentums erhält einen fahlen Beigeschmack, während den paganen Kultstätten schwärmerisch nachgetrauert wird. Maria wiegt sich in der Hoffnung, dass auch auf ihrem Grundstück einst eine heidnische Opferstätte gestanden haben könnte. Ihre Rede kann überdies als Prolepse angesehen werden, wie aus folgender Episode deutlich wird: Nach einem starken Unwetter kommt die alte Linde zu Fall und eine unter ihrem Wurzelwerk verborgene Kammer kommt zum Vorschein. Als Maria die Höhle betritt, macht sie einen erstaunlichen Fund:

Es stand in einem gewölbten Raum eine helle, wunderbare Gestalt. Als die roten Lichter über sie hinglühnten, lösten sich ihre Gliedmaßen im Spiel einer herschreitenden Bewegung. Das traumschöne Antlitz überrann die Farbe des lebendigen Geblütes. (FL, S. 408)

Ein marmorner Eros ist es, der Jahrhunderte lang unter der alten Linde verwahrt blieb und nun in Marias Besitz übergeht. Seine Schönheit wird in jeder Einzelheit gepriesen.

Das Steinbild des beflügelten Jünglings, der eine Fackel aufrecht trug in dem einen Arm, während er mit der Hand des zweiten in stolzer Anmut gegen den Beschauer wies, war wunderbar erhalten. Das Antlitz glänzte in einem stolzen, machtvollen Liebreiz. Der Mund lächelte sieghaft. Das Bildwerk war, auch wie es hier bestäubt vom Moder der Jahrtausende stand, ein Hohelied auf die Herrlichkeit des schönen, jugendlichen Menschenleibes. Griechischer Schönheitswille hatte das heilige Ebenmaß seiner Glieder geformt. (FL, S. 409 f.)

Während der Hannes das Fundstück plump als "A stoanernes Manndl" (FL, S. 408) bezeichnet, entgegnet die Kunstkennerin Maria: "Ein herrliches, altes Bildwerk." (FL, S. 409). Die „unglaubliche Fülle von Schönheit“ (FL, S.410) der antiken Gottheit lässt Maria flüstern: „Einen größeren Schatz kann man nicht mehr finden." (Ebd.). Die Fragen, welche in Maria über dessen Herkunft wach werden, lassen allem Pathos zum Trotz auf eine kunstgeschichtliche Ausbildung schließen.

Wie kommst du hierher? [...] Hat dich einer hierher gerettet aus einem Tempel oder aus dem Atrium seines Hauses, als die blonden Barbarenvölker hier in Norikum hereingebraust kamen über römischen Reichtum und römische Kultur? Bist du angebetet worden von vielen ob deiner lebensspendenden Kräfte, bist du angebetet worden von einem als das wunderbare Kunstwerk, das du bist? (FL, S. 410 f.)

Als Maria den Schatz mit nach Hause nimmt, wird dessen ästhetische Überlegenheit gegenüber dem – bis zu diesem Zeitpunkt als „künstlerisch-vorbildlich“ gepriesenem – kunsthandwerklichen Mobiliar deutlich. Auf die eigenwillige Stellung des antiken Kunstwerkes in der bäuerlichen Welt der Erzählung wird von Seiten der narrativen Instanz Bezug genommen.

Es stand inmitten der großen Stube, inmitten des bäuerlichen, bunten Hausrates das Marmorbild des griechischen Gottes und glänzte in der samtigen Glätte des edlen Gesteins wie ein Lichtengel. Inmitten der kindlich derben Truhen und Kasten schimmerte die Kostbarkeit des wunderbaren Kunstwerkes wie die unsagbar schöne Erscheinung eines Traumes. (FL, S. 411)

Dass die Existenz eines marmornen Eros im steirischen St. Michel ebenso berechtigt ist, wie jene einer bäuerlichen Handwerkskunst, geht aus den Empfindungen Marias deutlich hervor. Die Plastik wird für sie nicht nur zum „vergeistigte[n] Sinnbild all der naturhaften Fülle dieser südoffenen, sonnigen Landschaft“ (FL, S. 412), sondern zur Metapher ihrer inneren Entwicklung, welche sie im Laufe des „segensreichen, erdnahen Jahres“ (FL, S. 413) durchgemacht hat. Es ist ihr gelungen ihre innige Naturliebe, welche sie für Pflanze und Tier empfindet, auch auf den Menschen zu übertragen. Letzten Endes wird der Eros auch zum Ausdruck der Liebe Marias zu Christian Groth, als sie durch seinen Anblick beflügelt, sich dazu überwindet, wieder Kontakt mit jenem aufzunehmen (Vgl. FL, S.413-415).

Auf der Ebene der Illustrationen finden wir auf S. 413 eine Abbildung, die den marmornen Eros in Marias bäuerlicher Stube zeigt. Er steht nackt im Kontrapost und hält eine Fackel in der Hand. Ein Efeublatt bedeckt seinen Genitalbereich (Vgl. Abb. 17). Auch in der *Kindlmutter* findet sich ein ähnliches Motiv. Die Illustration auf S.113 zeigt einen an einem Grabstein lehrenden geflügelten Eros, ebenfalls mit einer Fackel in der Hand, allerdings mit einem Lendenschurz bekleidet. Auf der Ebene der Erzählung heißt es über diesen: „[...] ein schöner, trauernder Eros, ein meisterhaftes altes Bilderwerk von einem der großen barocken Künstler ohne Namen, [...].“ (KM, S. 113). – Im Gegensatz zur *Flucht* wird der Eros in der *Kindlmutter* nicht als antikes, sondern als „barockes“ Kunstwerk gehandhabt. Dadurch wird von der Kunst der Römer bzw. Griechen Abstand genommen und das heimatliche Kunstschaffen betont. Der antiken Kunst wird zwar von der narrativen Instanz „theoretischer“ Wert zugesprochen, wenn der Bauer Johann Kreisler im Schloss des ungarischen Fürsten über den Verkauf seines Landes verhandelt, allerdings ist diese für Kreisler bedeutungslos. Die im Garten des Schlosses befindlichen

„marmorne[n] Götter und weiße[n] Tempel“ (KM, S. 96), lassen den bodenständigen Mann genauso kalt, wie die kunstvolle Dekoration im Inneren des Schlosses.

Der alte Bauer weiß nicht, daß das Figürchen, das auf dem Schreibtisch vor ihm steht, ein griechisches Altertum ist, das nicht mit Gold aufgewogen werden kann, und er weiß auch nichts davon, daß der Stuck an der Zimmerdecke, auf die er jetzt mit den schweifenden Augen gerät, als ein Wunder dieser Kunst gilt. (KM, S. 100)

Allerdings weiß er „doch wieder vieles, was für ihn in seiner jetzigen Stunde entscheidend ist.“ (KM, S. 100) In der *Kindlmutter* wird demnach „Bauernweisheit“ und „Bodenständigkeit“ über das Wissen vom Wert antiker Kunstwerke gestellt. Da jene zu den Besitztümern des ungarischen Fürsten gehören, welcher zu den negativen Figuren in der *Kindlmutter* zählt, kann ein Abstandnehmen von der antiken Kunst festgestellt werden. Während in der *Flucht* die antike Kunst noch einen gleichwertigen Stellenwert wie heimatliche Kunsterzeugnisse hat, vielleicht sogar noch einen höheren, wird in der *Kindlmutter* der „erdverbundenen“, „barocken“ Kunst der Vorzug gegeben.

In der *Flucht* offenbaren die oben geschilderten Ereignisse Maria jedenfalls als kunsthistorisch bewandert und als Liebhaberin antiker Kunst, welcher ein ausgesprochen hoher Grad an Naturnähe zugesprochen wird. Die Tatsache, dass dem klassischen Schönheitsideal eine Vorbildfunktion zuteil wird, lässt sich zwar bereits erahnen, wird aber anhand des Beispiels „Römerstein“ noch deutlicher.

#### **4.3.1.2.2 Der Römerstein**

Der in die steirische Landschaft eingebettete antike Römerstein (Vgl. Illustration: FL, S. 361 bzw. Abb. 18) ist in erster Linie als Erbe einer lang verloschenen Kultur zu verstehen. Nachdem Maria den tönernen Heiland im Grabtempel begutachtet hat, bemerkt sie das Relikt hinter einem Vorhang aus Gestrüpp.

Es schimmerte [...] noch immer die geschliffene und samtene Glätte des edlen Gesteins, aus dem mit dem klassischen Stilwillen einer von griechischem Geist getragenen Kunst, bewegt und doch streng gebändigt, stürmende Rosse, wild in Leiber verbissene Löwen und speerschleudernde Reiter gemeißelt waren. (FL, S. 40 f.)

Wie schon mehrmals im Zusammenhang mit Kunst beobachtet, löst auch der Anblick des Römersteines in Maria Gedanken an ihre religiöse Einstellung aus. Dabei bringt sie erneut ihre deutsche Abstammung mit ihrer Affinität zum heidnischen Naturglauben in Zusammenhang. Gleichzeitig wird ihre Vorliebe für den formschönen Körper offensichtlich. „Was ist es“, fragt sie sich, „daß ich nicht beten kann zu dem blutigen

Christ und daß auch bei den Heidengöttern nur die Schönheit ihrer Leiber zu mir spricht.“ – „Ist es das deutsche Geblüt in mir und das deutsche Gefühl, das einstens sein Heiliges hatte in Pflanze, Gewässer und Gewölke?“ (FL, S. 41).

In Verbindung mit einem heidnischen Brauch erscheint das antike Werk an einer späteren Stelle der Erzählung wiederholt als Inbegriff formvollendeter Körper. Maria hat Besuch aus der Stadt bekommen und feiert im Kreise ihrer Liebsten das Fest der Sonnenwende. Gemeinsam begibt sich der Trupp (bestehend aus Maria, Friedl, Annemarie, den zwei Schwesternkindern und Marias junglichem Verwandten) zum Grabtempel, wo der Jüngling von Entdeckungslust getrieben, den Römerstein erneut offen legt.

Zwar findet sich in der Beschreibung des Motivs die für Grengg typische Stereotypisierung der Menschen (siehe: „Braune“ und „Schwarze“) wieder, der klassischen Kunst an sich wird jedoch Hochachtung entgegengebracht.

Es zerriß in dieser Sonnenwendstunde der schwere, schwarze Vorhang ein Etwas. Es floß ein Ahnen herüber von einem stolzen, bewegten, flammenden Völkerschicksal. Von einem Volk, das sich eine Welt unterjocht gehabt und das versunken war im ewigen Fluß des Vergänglichen, wie die welken Blätter sinken zu ihrer Zeit, keine andere Spur hinterlassend, als daß es der Nährstoff war den nachfolgenden Geschlechtern. Es erstand vor dem inneren Auge ein weißer Tempel hier auf dem steirischen Berg im feierlichen und edlen Maß seiner hohen Säulen, reicher Architrave und breiter Treppen. Braune, südländliche, herrische Krieger in gewölbten Helmen und glitzernden Panzern, darauf Roms Adler gehämmert war aus vergoldetem Metall und dunkle Männer in weißen, fliegenden Faltengewändern stiegen die marmornen Stufen zum Tempel hinan, während schwarze Sklaven frierend in der scharfen Bergluft der Herren warten. (FL, S. 362)

„[I]mmer wieder aufs Neue ergriffen von diesem Zeugen einer verloschenen, großen Kultur“ (FL, S. 360) versinkt Marias „inneres Schauen“ ganz und gar in die der „betörende[n] Pracht einer vergangenen Kunst“ (FL, S. 363). Das Bildnis wird zum Musterfall einer auf Körperästhetik bedachten Kultur idealisiert, als Marias „schönheitsdurstige[s] Wesen“ sich darin

[...] die schimmernden Bildwerke griechischen Geistes, die in edler Nacktheit und heilig dem wirklichkeitsliebenden Volk schon allein um ihrer Körperschöne willen damals in den rauschenden Wäldern standen und einen Hochgesang ertönen ließen von der Herrlichkeit des gesunden, in allen Muskeln geübten, in allen Formen ausgeglichenen Menschenleibes [...] (FL, S. 363)

ersieht.

Die Vorstellung des durch und durch „gesunden“ Menschen nimmt konkrete Gestalt an, als Maria das Bild der formschönen Römer auf die sie umgebenden „deutschen“

Jugendlichen projiziert. Maria betrachtet der Reihe nach die jungen Menschengesichter, von welchen sie umringt ist und spielt „in der kindlichen Phantastik des künstlerischen Menschen [...] mit dem traumhaften Glauben, es seien die anmutigen Gestalten die verkörperten jugendlichen Heidengötter.“ (FL, S. 363). – Die „gesunde Gestalt“ der [schwangeren] Friedel erscheint ihr als eine „üppige, kraftvolle Flora“ und der „hohe Leib des Maidleins“ als eine „unsagbar knospenhafte und knabenschlanke Diana.“ (FL, S. 364).

Was hier angedeutet wird, erfährt in den Gedanken der Figur des Fortunat eine Steigerung, denn die Verkörperung des klassischen Schönheitsideals in einer gesunden Jugend ist auch ein Motiv im *Feuermann*.

Im Studierzimmer des Apothekers befinden sich „die Bildwerke erlesen schöner Menschenleiber [...] in der vergilbten Blässe alten Marmors, in der grünen Seide verwitterter Bronzen“ (FM, S.116). Zwischen den Wandschränken hängt „ein echter alter Italienermeister, schöne nackte Menschen in frühlingshafter Landschaft darstellend“ (Ebd.). Und beim Anblick des Erzbildes eines Jünglings, welchen man in „mehrtausendjähriger Herrlichkeit an der istrischen Küste aus dem Meere gefischt,“ (FM, S. 121) wird in Fortunat die Wunschvorstellung wach, „eine schöne, gesunde Menschheit, auf [zu]züchten durch Auslese, wie man es bei Blumen und Tieren seit je gemacht!“ (Ebd.).

Als Fortunat die „Mappen mit den Wiedergaben von Werken großer Maler, Zeichner und Antiker Bildhauer“ (FM, S.322) öffnet, spricht er das „Abbild einer griechischen Plastik in Händen“ (Ebd.) zu Felix und Aglaja:

„Gesunde und schöne Menschen werden den Ungeist der Welt besiegen. Nicht die Verseuchten und Krüppel werden die Nächsten sein im Reich Gottes, sondern die Gesunden und Schönen, sie werden das Reich leben auf dieser Welt, die durch sie wieder rein, sündenlos und voll Liebe werden wird. [...] Ich will eine Siedlung aufrichten für ein Duzend erbgesunder Menschenpaare, für eine Auslese des Wertvollen.“ (FM, S. 322-324)

Es zeigt sich, dass die Idee der „Rassenhygiene“ in Grenggs literarischem Werk immer wieder an das Motiv der bildenden Kunst, namentlich das „griechische Schönheitsideal“ gekoppelt ist. Bei Formulierungen wie jenen im *Feuermann* handelt es sich lediglich um verbale Variationen eines bereits durch Adolf Hitler in *Mein Kampf* aufgestellten Axioms.

Hitler war vom griechischen Schönheitsideal angetan und brachte dieses in Zusammenhang mit den Erziehungsaufgaben des völkischen Staates zur Sprache. Was das griechische Schönheitsideal unsterblich sein ließe, sei die wundervolle Verbindung

herrlichster körperlicher Schönheit mit strahlendem Geist und edelster Seele. Der völkische Staat habe demnach seine gesamte Erziehungsarbeit in erster Linie nicht auf das Einpumpen bloßen Wissens, sondern auf das Heranzüchten kerngesunder Körper einzustellen. Erziehungsarbeit sei so einzurichten, dass die jungen Körper schon in ihrer frühesten Kindheit zweckentsprechend behandelt werden und die notwendige Stählung für das spätere Leben erhalten.<sup>360</sup> Diese Behauptung meinte Hitler mit folgenden Worten begründen zu können:

Ein verfallener Körper wird durch einen strahlenden Geist nicht im geringsten ästhetischer gemacht, ja, es ließe sich höchste Geistesbildung gar nicht rechtfertigen, wenn ihre Träger gleichzeitig körperlich verkommene und verkrüppelte, im Charakter willensschwache, schwankende und feige Subjekte wären.<sup>361</sup>

Derartige Gedankengänge waren für das gesamte völkisch-nationale Spektrum charakteristisch. Bereits der *Kunstwart* hatte als Organ der völkischen Bewegung den gesunden und geübten Körper geschätzt. Man war für das Naturhafte und stand deshalb dem nackten Körper mit Verständnis gegenüber. Damit der Mensch auf die Umweltreize zu reagieren fähig war, forderte man Gesundheit von Körper und Nervensystem. Da man annahm, dass Hygiene dabei eine wichtige Rolle spiele, wies man die Leser in die Praxis der Körperpflege ein. Der Körper musste aber nicht nur gesund erhalten, sondern auch geübt werden. Deswegen wurden vom ersten Jahrgang an die Bestrebungen für Leibesübungen befürwortet. Man sprach hier von „Körperkultur“ und wünschte vor allem die Breitenarbeit, die von Turnverbänden geleistet werden sollte. Darüber hinaus trat man für lebensreformerische Bestrebungen ein; Vegetarismus wurde gefördert, Alkoholismus bekämpft etc. Zu den allgemeinen hygienischen Bemühungen zählte man im *Kunstwart* Bestrebungen, die gelegentlich auch mit dem Begriff Rassenhygiene bezeichnet wurden<sup>362</sup> und die „Erzeugung und Aufzucht eines zahlreichen, gesunden, tüchtigen Nachwuchses“<sup>363</sup> zum Ziel hatten.

Allerdings hatte die Ertüchtigung des Individuums primär durch Bildung zu erfolgen.<sup>364</sup> Auch wenn die Bildungsvorstellungen des *Kunstwarts* sich am Deutschtum in seinen positiven Erscheinungen orientierte und vom Bildungsideal des idealen Griechen

---

<sup>360</sup> Vgl. Hitler, Adolf: Mein Kampf. Zwei Bände in einem Band. – München: Eher 1939, Bd. 2. S. 452-453.

<sup>361</sup> Ebd. S. 453.

<sup>362</sup> Vgl. Kratzsch, *Kunstwart*, S. 180-187.

<sup>363</sup> Frauenstimmrecht und Rassenhygiene, *KW* 26, 16 (1913) S. 295. – Zit. nach: Kratzsch, *Kunstwart*, S. 187.

<sup>364</sup> Vgl. Kratzsch, *Kunstwart*, S. 168.

abgekommen war<sup>365</sup>, so gab es dennoch Exponenten der völkischen Bewegung, welche das Ziel einer „artgemäßen Antike“ vertraten. So prägte Ernst Wachler den Ausspruch „unser Schwesternvolk, die Hellenen“.<sup>366</sup> Wodurch, so Rossbacher, eine Verbindung zu einer anderen zeitgenössischen Literaturströmung, dem George-Kreis, aber auch eine Inanspruchnahme von Ideen Winckelmanns, Hölderlins und A. Vilmars deutlich wird.<sup>367</sup>

Auch im *Getreuen Eckart* stößt man gelegentlich auf ähnliche Parolen, auch wenn der klassischen Kunst im Ganzen wenig Platz eingeräumt wird. Generell war man bemüht, den Irrglauben „sogenannter gebildeter Kreise“ der „alten Schule“, dass nur unter dem blauen Himmel Griechenlands, unter der wärmenden Sonne Italiens [...] eine schöpferische Kultur gewaltet habe“<sup>368</sup> aufzuheben indem man ihm „Zeugen altgermanischer Kunst“ entgegen setzte. Im Bezug auf den nackten Körper, rekurrierte man dennoch auf hellenistische Vorbilder. „Wie sehr sprechen uns heute doch die Bildnisse der Antike an, die der Linie der Körperlichkeit des Nackten gestaltend folgten [...]“<sup>369</sup>, schrieb Walter Pollak im 16. Jahrgang in Bezug auch die Schönheit des Körpers. In einer Zeit, in welcher dem „deutschen Volke aller sittliche Geschmack durch die systematische, fremdrassige Unterwühlungsarbeit und Vorsetzung ekelregender Kunst abhanden zu kommen“ drohte und „gerade auf solchen Höhepunkten der Erniedrigung und Niedrigkeit [...] die ganze Güte und Strenge unserer arischen Rasseanlage erst recht klären und sich festigen“ musste<sup>370</sup>, berief sich auch Karl Leopold Schubert auf die hellenistische Kunst. „Der unreine Geist feiert Triumphe“, schrieb dieser. – „Man halte etwa den Anblick unserer modernen Nachtrevuen, Zeitschriften und Straßenreklamen gegen die heiligkeusche Nacktheit einer Venus von Giorgione oder gar einer hellenistischen Kunstgestalt!“<sup>371</sup> Hier werden die ästhetischen Vorzüge der hellenistischen Kunst hervorgehoben, sie bekommt Vorbildcharakter und ist von den „fremdrassigen“ Kunstformen ausgenommen. Letzteres ist darauf zurückzuführen, dass man den deutschen Geist als artverwandt mit dem griechischen ansah. Wie sehr man bemüht war, dieses Gedankengut durchzusetzen zeigt das folgende Beispiel:

---

<sup>365</sup> Vgl. Kratzsch, Kunstwart, S. 171.

<sup>366</sup> Wachler, Ernst: Über die gegenwärtige Lage der deutschen Literatur. Rückschau und Ausblick an der Jahrhundertwende. Vortrag, gehalten am 20. Januar (1902) in der Literarischen Gesellschaft zu Jena. – In: Deutsche Heimat 6/1 (1902/03), S. 577-586 und S. 617-626, S. 624. – Zit. nach: Rossbacher, Heimatkunstbewegung, S. 29.

<sup>367</sup> Vgl. Rossbacher, Heimatkunstbewegung, S. 29.

<sup>368</sup> Buch, Willi: Zeugen altgermanischer Kunst. – In: GE, 3. Jg. 1925/26, S. 605-607, S. 605.

<sup>369</sup> Pollak, Walter: Schönheit des Körpers. – In: GE, 16. Jg. 1938/39, zwischen S. 232-233.

<sup>370</sup> Schubert, Dachauer, S. 460 f.

<sup>371</sup> Ebd., S. 460.

Im 18. Jahrgang rühmte man sich, dass „[w]ohl nirgends in Europa [...] ein Volk mit solcher Hingabe und Liebe in die ganze Tiefe des griechischen Geistes eingedrungen [sei] wie das deutsche“ und dass erst durch die Bemühungen der Deutschen „der Welt das geistige Griechenland des Altertums wiedergegeben wurde.“<sup>372</sup> Es sei schließlich Heinrich Schliemann zu verdanken, Hellas entdeckt zu haben. Erst durch dessen Entdeckung hätten sich andere Völker Europas gemüßigt gefühlt, nun auch den Boden zu durchsuchen und „Städte, Tempel und Götterbilder“ ans Tageslicht zu führen. Während man zunächst befürchtet hätte, der Deutsche lasse sich „wieder einmal von einem fremden Geist hinreißen und werde seine Eigenart verlieren“, entdeckte man: „das Griechentum ist ja nichts Fremdes! Was uns dorthin zieht, das ist das Gemeinsame des Blutes, des arischen Geistes!“<sup>373</sup>

Erst als Hellas nach Alexander dem Großen seine Blutreinheit verloren hätte, sei es den Deutschen als etwas Fremdes erschienen. „Demgegenüber mutet uns Sparta gerade zu dem Dritten Reich zugehörig an“, lautete eine Parole. „Der deutlichste Beweis dafür, wie sehr im neuen Deutschland das echte Griechentum seine Auferstehung feiert, sind die Monumentalbauten des Führers“, eine andere. Als den geistigen Kern, welcher den Griechen und den Deutschen gemein sei, meinte man die Stellung des Menschen in der Natur zu sehen, welche durch die gemeinsame Herkunft aus der urarischen Heimat erklärt werden könne.<sup>374</sup>

#### **4.3.1.3 Bauwerke**

Neben den genannten Gegenständen können auch Bauwerke zu den kunstvollen Requisiten der im Roman geschilderten Welt gezählt werden. Bei den meisten in der *Flucht* genannten Bauwerken handelt es sich um Bauernhäuser, auf deren äußeres Erscheinungsbild in der Regel nicht wesentlich eingegangen wird.

Eine Ausnahme bildet Marias Haus, über welches wir erfahren, dass es sich „lang aus dem Fels des Hanges“ (FL, S. 32) herausstreckt und dass sein Dach sauber und neugedeckt ist. Die Dachröhren blenden „in der roten Sonne als silbern- und goldschillernde Schlangenleiber mit graublauen Bäuchen“ (FL, S. 32), die Fenster verfügen über „schön geflochtene[...] Eisengitter[...]“ (FL, S. 33). Der Hof wird zu einem Drittel überschattet von „Weingeläube mit reicher, hangender Frucht, die aus dem unverwüstlich scheinenden Lebenssaft eines rissigen und armdicken Stammes blaute.“

---

372 Spunda, Franz: Deutscher Geist und griechischer Geist. – In: GE, 18. Jg. 1940/42, S. 325-327, S. 325.

373 Vgl. ebd., S. 325 f.

374 Vgl. ebd., S. 325-327.

(FL, S. 32). In das „alte[...], rissige[...] Eichenholz des Haustores“ ist ein „derbe[s] Sonnengesichtlein“ (FL, S. 29) eingeschnitten. Auf S. 105 befindet sich eine Illustration, welche einen Ausschnitt des Haustores zeigt. Zu sehen ist eine kunstvoll geschmiedete Türklinke sowie das „Sonnengesichtlein“ (Vgl. Abb. 19). – Im *Getreuen Eckart* entwirft Grengg ein ähnliches Bild und man kann sich des Eindrucks nicht entziehen, dass beide Beschreibungen auf tatsächlich Beobachtetes zurückzuführen sind.

Haustüren habe ich gesehen an Bauernhäusern, wo das Torgesims einfach hingemalt war in frohfarbigem Fresko, [...] uralte Weinstöcke mit armdichten Stämmen umrankten fürsorglich gehegt, an grün gestrichenem Gestell im schönsten Ornament, gemauerte, schlichte Türstöcke, in welchen grüne und gelbe Türen saßen mit lustigen, geschnitzten Sonnengesichtern inmitten, um welche die Bretter wie die Sonnenstrahlen standen.<sup>375</sup>

Auf Marias Hof befindet sich darüber hinaus ein Apiarium mit „rot und blau und gelb“ gefärbtem Kasten an der Südseite des Hauses, darinnen die Bienen sich rüsten „zu einem langen Tag voll Werken und Mühsal im Dienste ihres Staates.“ (FL, S. 33). Auch der Stall und der strohbedeckte Stadl werden erwähnt, in dessen „unverputzem, glimmendem Bruchsteingemäuer das Tor und die Laden [...] genagelt waren aus schön gebräuntem Bretterwerk“ (FL, S. 32).

Wie bei den Naturbildern, prägt auch hier eine redundante Verwendung von Glanz- und Lichtattributen sowie Vokabeln aus dem Bereich der Farben den sprachlichen Stil der Beschreibung. Auch die Art und Weise, mit welcher das Bild des in die Landschaft eingebetteten Hofes (Vgl. FL, S. 27 und S. 30) entworfen wird, kann durchaus als eine beabsichtigte Glorifizierung und Erhöhung der bäuerlichen Welt gedeutet werden. Ebenso verhält es sich bei der Beschreibung des Hausinneren:

Die weißgetünchten Wände rannen voll grünem Gold. Es flimmerte ein dämmriger Glanz wie auf einem Wasser auf den tiefbraunen Trämen. Das dunkle, schwebende Schiff schimmerte an seinen Wölbungen wie Gold. Der Glasschmelz auf den farbigen Kacheln des Ofens schillerte regenbogenfarbig. Es stand ein Marienglöckchenbuschen am Fenster, der durchflutete den ganzen Raum herrlich. Die schönen Bilder sahen dunkel aus leuchtenden Rahmen. (FL, S. 266 f.)

Im Gegensatz dazu wird eine für Grengg typische Abneigung gegen moderne Baukunst spürbar, wenn Maria zum ersten Mal in den Ort herabsteigt, wo der Grabnerin, welche ihren Mann ermordet hatte, der Prozess gemacht werden soll. Hier trifft sie auf ein „weitläufige[s] Haus“ (FL, S. 309) dessen „Treppenaufstieg mit dem schönen Vordach,

---

<sup>375</sup> Grengg, *Schöne Haustore*, S. 747.

das auf zwei gekalkten Säulen aufsitzend, der ganzen Vorderseite des vermodernisierten Gebäudes, doch noch etwas von einer ehemaligen, altschönen Behäbigkeit“ (FL, S. 309) verleiht. Im *Getreuen Eckart* stößt die Autorin in ihren Betrachtungen über „schöne Haustore“ ins selbe Horn und es wird deutlich, dass „Modernes“ nur dann gebilligt werden kann, wenn es sich an Altem orientiert.

Warum kommen mir modernem Menschen die alten Dinge so schön vor gegen das, was man allenthalben sieht aus letzter und vorletzter Zeit? [...] Und unsere gut modernen Schaffenden, [...], sie horchen über die Maßen gut hin nach diesen alten, naiven Handwerken und hohen Könnern und verquicken das dort Erkannte gescheit mit ihrem Kunstwollen.<sup>376</sup>

Damit wäre den kunstvollen Requisiten im bäuerlichen Umfeld Rechnung getragen. Im nächsten Kapitel werden jene kunstvollen Requisiten behandelt, welche sich im Inneren des ehemaligen Wirtshauses befinden. Diese gehören zu Marias Besitz. Dadurch stehen sie in direkterem Bezug zur Figur Marias, als jene, welchen sie im Umfeld des Hauses begegnet, und sind somit im Bezug auf Marias Kunstgeschmack besonders aufschlussreich.

#### **4.3.2 Das Interieur des ehemaligen Wirtshauses**

Über Maria Grenggs Affinität zu „altväterischem Hausrat“ hat Spitzberger formuliert:

Sie hängt am Hausrat, gleichgültig aus welcher Epoche es stammt, ob es jetzt buntbemalte Bauernmöbel sind, oder prachtvolles Porzellan und böhmisches Glas in Biedermeiervitrinen aus reichen Bürgerhäusern. Dieser altväterische Hausrat erzählt nicht sentimental aus der guten alten Zeit, wo alles um so viel besser war, aber er birgt einen Geist der Vorväter in sich und teilt ihn der [sic!] Enkeln mit. Es ist, als hätten sie ein Teilchen der Persönlichkeit ihres ehemaligen Besitzers in sich aufgenommen, um es den Nachkommen weiterzugeben und so ein Bild von Geschlecht zu Geschlecht über Jahrhunderte hinweg zu knüpfen.<sup>377</sup>

Bei der Betrachtung des Inventars von Marias Haus wird deutlich, dass auch sie eine Vorliebe für Kunsterzeugnisse hat. Maria erweist sich nicht nur als Kunstschaffende, sondern auch als Kunstsammlerin. In ihrem Besitz finden sich zahlreiche künstlerische und kunsthandwerkliche Objekte. Bei allen als sammelnswert erachteten Gegenständen handelt es sich um Antiquitäten, welche sie entweder geerbt oder selbst erstanden hat.

Den „Sammlerfreuden“ wird auch im *Getreuen Eckart* gedacht:

---

<sup>376</sup> Grengg, *Schöne Haustore*, S. 748.

<sup>377</sup> Spitzberger, *Starke Herzen*, S. 12.

Glücklich derjenige, dem als geistig Genießenden die Möglichkeit erblüht, aus der still raunenden lehrhaften Sphärensprache der von ihm zusammengetragenen Gegenstände Erhebung zu schöpfen. Dadurch sprießt ihm wie von selbst stille Beglückung auf und neue Lebensfreude, deren kaum jemand in unserer umwölkten Gegenwart entraten kann.<sup>378</sup>

Allerdings besitze nicht jeder die Fähigkeit und Freude „die Stunden der Einsamkeit in trauter Zwiesprache mit dem toten Gegenstand frohgemut auszufüllen“ Der echte, ernste Sammler studiere an seinen zusammengetragenen Objekten nicht nur die Gefühlsregungen früherer Zeitalter, er verstehe es auch, sich in Form und Wesen der Sitten und Bräuche von einst und somit in die „rastlos vorwärts schreitende Entwicklung der Menschheitsgeschichte“ hineinzufühlen.<sup>379</sup>

Maria verfügt über die Tugenden eines „wahren“ Kunstsammlers. Sie nennt eine ausgesprochen hohe Fähigkeit, wertvolle Gegenstände aufzuspüren und sich an ihnen zu erbauen, ihr Eigen. In ihrer selbst erwählten Einsamkeit erlebt sie zahlreiche Stunden der Muse im Kreise ihrer kostbaren Habseligkeiten. Als künstlerisch geschickte Person sieht sie sich ferner im Stande, alte Gegenstände richtig zu pflegen und zu restaurieren.

#### **4.3.2.1 Erbstücke**

Eine Reihe von Marias kunstvollen Besitztümern wird bereits zu Beginn des Romans beschrieben, als sie mit Hilfe des Hannes-Vater, welcher ebenfalls als „Kramsammler“ (FL, S. 69) bezeichnet wird, ihre Habseligkeiten auspackt, um sich häuslich einzurichten (Vgl. FL, S. 59-76.). Zu den Sachen, die sie in ihr neues Zuhause mitgebracht hat, zählt unter anderem das Modell eines Ruderschiffes.

Bei diesem handelt es sich um ein altes Familienstück, welches ein Verwandter aus der steirischen Vaterlinie für Marias neues Heim gespendet hat (Vgl. FL, S. 60). Ursprünglich soll das Schiffsmodell im Kontor des „blonden Urgroßvaters“ gehangen haben und das Gesellenstück des Schiffsherren gewesen sein (Vgl. ebd.). Auf S. 343 befindet sich eine Illustration, welche das an der Decke der Bauernstube hängende Modell des Schiffes zeigt (Vgl. Abb. 20).

Ob es sich bei dem Erzeuger des Schiffes um jenen „blonde[n] Urahn, der von einem armen Zimmermannssohn sich aufgeschwungen hatte zum Begründer eines reichen Patrizierhauses“ (FL, S. 48) ist unklar. Dennoch fungiert es als Sinnbild für Marias Abstammung.

---

<sup>378</sup> Danhelovsky, Konstantin: Sammlerfreuden. – In: GE, 7. Jg. 1930, S. 811-812, S. 812.

<sup>379</sup> Vgl. Danhelovsky, Sammlerfreuden, S. 811.

Dieser Umstand geht sehr deutlich aus einer Rede hervor, welche sie zu Allerseelen in Gedenken an ihre Ahnen äußert. Maria meint, nicht nur ihr „arisches“ Äußeres, sondern auch ihr Talent den Vorvätern zu verdanken. Das Schiff und einige andere Erbstücke werden zu Symbolen ihrer Herkunft sowie schöpferischen „Bestimmung“ stilisiert.

Aber ich hab` mein gesundes Blut, meine blonden Haare und mein Können von ihnen her, ich hab` hier in meiner Stube das alte, braune Schiff aus dem Kontor meines Urgroßvaters. Es steht das Glas mit dem eingeschnittenen Leiden Christi, aus dem der Großmutterbruder, der Pfarrer, seinen roten Schilcher getrunken hat, neben dem Silberbecher mit des Großvaters Namenszug in dem Eckschrein. Ich zeichne meine vielen Bilder auf meiner Mutter Vater-Schreibtisch und es ist einer meiner liebsten, wehmütigen Schätze ein seidengebundenes Buch, in das in haarfeiner Schnörkelschrift in blaßvergilbter Tinte jene Vorfahrin, die sich in der Hochzeitsnacht mit dem Ungeliebten erstochen hat, schwärmerische Liebesgedichte eingetragen und bedeutungsvolle Blumen und verschlungene Hände hineingemalt hat. (FL, S. 140 f.)

Auch Anne Francé-Harrar griff in der kurzen Geschichte *Das Familienbuch*, welche im 10. Jahrgang im *Getreuen Eckart* publiziert wurde, das Motiv eines Ruderschiffes in Verbindung mit den Ahnen eines im Familienbuch lesenden jungen Mannes auf: „In seiner Kammer hing an der Decke ein kleines, künstliches Schiff. [...] Ihm war, als stände die ganze Reihe seiner Vorväter neben ihm, jeder mit seiner Geschichte, seinem Kummer und seinen Warnungen.“<sup>380</sup> Ein solches Haus- bzw. Familienbuch findet sich auch in der *Kindlmutter*, in welchem die Geschichte der Bewohner der „Not“ aufgezeichnet ist. Christianes Sohn Georg liest oft in diesem Buch, welches über die „Tapferkeit und Heldentaten der österreichischen Herren und Bauern der Ostmark“ und das „Sterben der Deutschen an der Grenze gen Asien“ (KM, S. 17) zu berichten weiß. Georgs ideologische Gesinnung ist größtenteils auf das Studium des Hausbuches zurückzuführen.

Das Berufen auf die „deutschblütige“ Abstammung der handelnden Figuren in Zusammenhang mit Erbstücken spielt in der *Kindlmutter* eine wesentlich größere Rolle, als in der *Flucht*: Eines Tages finden Handwerker einen „Schatz“ unter der Treppe verborgen, welcher aus einigen Gewändern, Bechern und Kannen besteht. Die Kleidung ist von der Mode, wie man sie in Österreich trug, als der „türkische Feind das Abendland unter der Sichel des Halbmondes beugen wollte.“ (KM, S. 200). Mag der Fund für die Welt vielleicht kein Schatz im eigentlichen Sinn sein, für Georg ist es „das richtig große Wunder“ (KM, S. 202). Hier hat er das „lebendig“, was er „herausliest aus dem Blatt mit

---

<sup>380</sup> Francé-Harrar, Anne: *Das Familienbuch*. – In: GE, 10. Jg. S.1932/33, S. 589-592, S. 591.

dem Stammbaum“ (KM, S. 202 f.). Es hat nämlich sein Onkel, ein Professor der Geschichte, einen Stammbaum gemalt, den Georg hervorholt, als der „Schatz“ geborgen wird. Der Baum mit der Ahnentafel ist „künstlerisch wohl etwas aus der Form geraten“ (KM, S. 200), seine Wurzeln aber

[...] wachsen auf aus jener Frau, von der man nur das Jahr weiß, in dem die Türken sie weggetrieben haben auf Nimmerwiedersehen mit dreien ihrer Kinder, und hinter deren Namen man besser eine Dornenkrone und ein siebenfach zerstochnes Herz hinsetzen könnte statt des Fragezeichens, das der Professor hingeschrieben hat. (KM, S. 200 f.)

Bewegt durch den Fund kommt Christiane zu dem Schluss, dass „wir gewöhnlichen Menschen, [...], doch ein ewiges Leben haben in Kindern und Kindeskindern. Und wenn es zudem schöne, gesunde und wertvolle Kinder sind, [...], dann gehen auch wir ein in das Himmelreich eines Volkes, [...].“ (KM, S. 203).

Das Ruderschiff findet an einer weiteren Stelle der *Flucht* Erwähnung. Bei einem Streitgespräch zwischen der Nichte und dem Neffen Marias, wird die Frage diskutiert, ob es sich um das Modell der "Santa Maria" des Kolumbus oder des Flaggschiffes Tegetthoffs in der Schlacht bei Lissa handle (Vgl. FL. S. 341). – „Lissa“ lautet der italienische Namen der kroatischen Insel Vis. Im Deutschen Krieg von 1866 besiegten hier am 20. Juli die Österreicher unter Wilhelm von Tegetthoff (1864-1827) durch geschickte Anwendung der Rammtechnik und Konzentration der Kräfte die zahlenmäßig überlegene italienische Flotte. Der österreichische Admiral Tegetthoff hatte neben diesem Sieg auch im Deutsch-Dänischen Krieg 1864 als Führer eines österreichisch-preußischen Geschwaders durch bei Helgoland die Aufhebung der dänischen Blockade der Elbmündung erkämpft und damit Hamburg den Seehandel gesichert. Er gilt als bedeutendster Admiral der österreichischen Kriegsmarine, deren Umorganisation er ab 1868 als Marineoberkommandant im österreichisch-ungarischen Reichskriegsministerium maßgeblich betrieb. Ein berühmtes Bild mit dem Titel „Admiral Tegetthoff in der Seeschlacht von Lissa“ von Anton Romako zeigt ihn als Sieger der Schlacht von 1866. Ferner waren nach Tegetthoff Österreich-Ungarns größte Schlachtschiffe benannt, die so genannte „Tegetthoff-Klasse“.<sup>381</sup>

---

<sup>381</sup> Vgl. Brockhaus, Bd. 17, S. 26.

Auch im *Getreuen Eckart* wurde der Schlacht von Lissa und Tegetthoff gedacht.<sup>382</sup> „Es gereicht den Österreichern zum Ruhm“<sup>383</sup>, dass man jenen an die Spitze der Flotte gestellt hatte. Das Datum des 20.07.1866 wurde als wichtiges Kapitel in der Geschichte Österreichs gehandhabt.

Das Buch Österreich ist in bösen Tagen zugeschlagen worden, und es ist es noch heute. Wenn es wieder aufgeschlagen wird – [...] – wird manches Blatt wieder daraus hervorleuchten, aus alter und aus neuer Zeit, und nicht zum wenigsten aus dramatisch bewegten großen Tagen das letzte: Lissa.<sup>384</sup>

„Tegetthoffs Geist“ wurde als leuchtendes Beispiel der Vaterlandsliebe und des Heldentums gepriesen.<sup>385</sup>

Obwohl auch die „Santa Maria“ im *Getreuen Eckart* Erwähnung findet<sup>386</sup>, ist es dennoch wahrscheinlicher, dass es sich in der *Flucht* um ein Modell des Flaggschiff Tegetthoffs handelt. Denn auch in der *Kindlmutter* ist von einem Großonkel Christianes die Rede, welcher als Kapitän mit Tegetthoff vor Lissa gewesen sein soll (Vgl. KM, S. 9). Dieser zierte auch ein Gemälde, welches in Christianes Wohnzimmer hängt. Sein ansehnliches Äußeres wird nicht nur bildhaft beschrieben, sondern darüber hinaus mit dem eines Künstlers in Zusammenhang gebracht:

Der Seefahrer, der einst die Kindlmutter hergebracht hat, hat viel mehr das Gesicht eines Künstlers wie das eines Soldaten, das braune Haar liegt weich um eine Stirne, in deren hohem, gewölbten Dom vor allem schöne und künstlerisch beschwingte Gedanken wohnen könnten. Der Mund ist geschwungen wie ein Bogen und leise trauervoll, ein Mund, der die Frauen töricht machen kann. Die hellen Augen schicken, wie Seeleute immer schauen, den Blick in die Weite. (KM, S. 187)

Neben dem Bild des Großonkels findet sich in der *Kindlmutter* auch das eines weiteren Vorfahren Christianes, nämlich das eines Offiziers, „der unter dem Prinzen von Savoyen bei Zenta mitgekämpft hat gegen den türkischen Feind.“ (KM, S. 9). Prinz Eugen von Savoyen hatte am 11.09.1697 bei Zenta das osmanische Heer unter Sultan Mustafa II besiegt und somit dessen Versuch, die Theiß zu überschreiten, verhindert.<sup>387</sup> Elisabeth Galvan hat bereits die besondere Stellung, welche der Prinz von Savoyen als Leitbild in Grenggs Werk einnahm, unterstrichen. Ferner hat sie einige Beispiele angeführt, welche

---

<sup>382</sup> Lettenbaur, Josef Aquilin: Erinnerungen an Lissa. – In: GE, 7.Jg. 1929/30, S. 329-336. Neben einigen anderen Abbildungen findet sich auf S. 331 eine Illustration mit dem Titel „Panzerregatte „Ferdinand Marx“, Tegetthoffs Flaggschiff bei Lissa.

<sup>383</sup> Ebd., S. 333.

<sup>384</sup> Ebd., S. 336.

<sup>385</sup> Vgl. Braun, Theodor: Der alten Flotte Heldentum. – In: GE, 10. Jg. 1932/33, S. 814-821, S. 814.

<sup>386</sup> Vgl. Deskovich, Emo: Von kühnen Entdeckern. – In: GE, 6. Jg. 1928/29, S. 391-397.

<sup>387</sup> Vgl. Brockhaus, Bd.25, S. 47.

zeigen, dass jener zur Zeit des Nationalsozialismus eine wichtige Identifikationsfigur darstellte.<sup>388</sup> Christiane nimmt übrigens auch an, dass der Samtrock, welcher sich unter den gefundenen „Erbstücken“ befindet, jenem Offizier gehört habe, welcher als ein „Georg Michael, gefallen für Gott und Vaterland und insbesondere für seinen Herrn, den Prinz Eugen von Savoyen“ (KM, S. 201) im Stammbaum eingezeichnet ist.

Beide Ahnen Christianes werden als kühne, helläugige Männer von gutem Aussehen beschrieben (Vgl. KM, S. 187-190) und ihre Gemälde werden zu Sinnbildern der Reinrassigkeit ihrer Nachfahren erklärt. Die auf genealogischen Kriterien basierende geistige und körperliche Überlegenheit Christianes wird besonders deutlich, als die beiden Bilder zu ihr „sprechen“. Da es für sie nach der Geburt ihres Kindes „so gut“ ist, „die trostreichen und herrlichen Stimmen ihrer Vorväter im Becher des Herzens aufzufangen“ (KM, S. 190.), soll die „Rede“ der Bilder an dieser Stelle in ihrer gesamten Länge wiedergegeben werden:

Es spricht der Offizier, der mit seiner Brust damals vor Zenta den tödlichen Pfeil aufgefangen hat, der dem Savoyer geglolten, und es redet zu ihr der Seemann, der ebenso treu seinem Kaiser diente als Soldat, als er hernach unter Einsatz von Vermögen, Gesundheit und Leben im Dienste der Wissenschaft seine weiten Fahrten machte. Die Mäuler sagen: "Habe keine Angst! Rein ist das Blut in uns geflossen, und wie in edlem Wein immer noch die Sonne rinnt und glüht, so rannen in unserem Blut der Edelsinn, die Kühnheit, die Menschlichkeit und die Schönheit jener weiter, aus denen wir kamen. Wir haben dieses Blut reingehalten durch unser Leben, und unsere Seelen durch unsere Taten. Und es waren schöne und gute Weiber, aus deren Schoß uns die Kinder geboren wurden. Wir haben die Disteln und Dörner, die auf den Wegen der Auserwählten und Edlen noch dichter stehen als auf denen anderer Menschen, tausendmal in geduldiger Tapferkeit niedergetreten und haben nicht eher geruht, bis statt ihrer die wahren Blumen des Lebens, die Liebe, die Treue und die Arbeit gewachsen sind. Wir haben vielleicht oft und oft das große Spiel verloren in den Augen derer, die das Glück nur verwurzelt sehen im Wohlergehen des Leibes. Aber wir haben niemals uns selbst verloren, mochten wir darum auch unser Leben verspielen. Glaube uns, Tochter aus unserem Blut: Der Glanz des Reinen und Wahrhaftigen hängt wie ein Glorienschein über den Gräbern der Guten und Wertvollen, mögen ihre Hügel auch längst hineingetreten sein in den Erdboden, und sein Licht fällt über die Jahrhunderte herüber und macht in einem breiten Herzen das Saatkorn des Edlen keimen und nährt es mit den gesunden Säften reinerhaltenen Blutes." (KM, S. 189 f.)

Von beiden Bildern heißt es, sie seien so gemalt, dass ihre Augen dem Beschauer nachblicken. (Vgl. KM, S. 187) Auch in der *Flucht* ist von dem Gemälde eines steirischen Herren, dessen blaue Augen einem aus dem Bild nachblicken, die Rede (Vgl. FL, S. 262). Dieses kann ebenfalls zu den kunstvollen Erbstücken gerechnet werden und findet erstmals im Konnex mit dem Schiffsmodell Erwähnung: „Das schöne, braune Ruderschiff aus des Urgroßvaters Händen hing dunkel von der Decke und das Bild des

---

<sup>388</sup> Vgl. Galvan, Mütter-Reich, S. 176-180.

Vorfahren schaute blauäugig und ein wenig herrenmäßig herab von der Wand.“ (FL, S. 144).

Es wird zwar wiederholt auf die Blauäugigkeit des unbekanntes Ahnen hingewiesen (Vgl. FL, S. 262), aber im Gegensatz zu den Gemälden in der *Kindlmutter*, wird das Bild nicht genau beschrieben. Auch erfahren wir nicht, um welchen Vorfahren Marias es sich genau handelt.

Zusammenfassend kann dennoch gesagt werden, dass die kunstvollen Erbstücke in der *Flucht* primär genealogischen Kriterien unterliegen. Sie haben die Funktion, Marias „Deutschblütigkeit“ zu unterstreichen. Darüber hinaus wird deutlich, dass auch ihr künstlerisches Talent auf genetische Vererbung und nicht zuletzt auf ihre „Reinrassigkeit“ zurückzuführen ist.

Die Erwähnung Tegetthoff in Zusammenhang mit dem Schiffsmodell kann als bewusster Rückgriff auf eine historische Persönlichkeit angesehen werden, welche, so wie auch Prinz Eugen von Savoyen, als ruhmreicher Held der österreichischen Geschichte sowie als leitendes Vorbild für Vaterlandsliebe galt. Damit wurde einem im *Getreuen Eckart* gern gesehenen Gedankengut gedient.

#### **4.3.2.2 Sammlerstücke**

Weiters sind auch noch zwei Gegenstände erwähnenswert, die sich schon vor Marias Einzug im Keller des Häuschens befunden haben.

Zum einen handelt es sich hierbei um ein zum ehemaligen Wirtshaus gehörendes Schild. Das darauf abgebildete Motiv ist gezeichnet „in den bunten Farben einer bäuerlichen, kindlichen Malerei“ (FL, S. 65). Es zeigt eine weibliche Figur mit weißem Gesicht und

[...] einem federgeschmückten Spitzhütl, in einem grünen Spenser und in einem grünen Faltenrock. Einen Stutzen hatte das Frauenzimmer in der Hand und eine Scheibe stand inmitten eines Zickzacks von Bergen, die als blaue Zuckerhütln gegen eine aufgehende Sonne zackten. Darunter stand in den üppigen Buchstaben einer sich als Schmuck gebenwollenden Schrift: „Zur grünen Jägerin.“ (FL, S. 65)

Es soll die Erstbesitzerin des ehemaligen Wirtshauses darstellen. Der „in den geschnörkten Linien eines verflossenen Stiles geschnittene Rand“ (FL, S.64) deutet darauf hin, dass es sich bei der „Schilderei“ (FL, S. 65) um eine „Besonderheit“ (Ebd.) handelt. So wie das Fass erweckt auch das Schild Marias Interesse und künstlerischen Tatendrang. Sie beschließt, es „ein bißl zusammen[zu]richten und frisch [zu] firnissen, damit die grüne Jägerin nicht ganz vergessen wird.“ (FL, S. 67).

Auch im *Getreuen Eckart* brachte man hin und wieder Beiträge über *Alte Schildereyen*<sup>389</sup>. Damit waren die bildlichen Darstellungen, „welche bei Werkstätten und Geschäften [...] deren Rufnamen in bunten Tafeln oder sonstigen Formen malerisch oder plastischen Charakters“<sup>390</sup> zum Ausdruck bringen und oft „sehr kunstvoll aus Eisen geschmiedet und bemalt“<sup>391</sup> sind. Man nahm Abstand davon, sich mit den „wenigen in der Großstadt erhaltenen Zeugen vergangener Tage“ zu beschäftigen und konzentrierte sich vielmehr auf „ihre Gegenstücke auf dem Land und in der Kleinstadt“.<sup>392</sup>

Mit der Übernahme des Hauses gelangt darüber hinaus auch ein eichenes Fass mit einem kunstvoll geschnitzten Boden in Marias Besitz. Dieser zeigt ein Motiv, welches als das einer typisch Grenggschen Maidlein-Maria bezeichnet werden kann. Jene wird umgeben von Engeln mit gefalteten Händen inmitten eines Strahlenkranzes dargestellt. Von ihren Armen fließt das Gewand „in wehenden Falten“ (FL, S. 63) herab. Das Bild wird wie folgt beschrieben (Vgl. Abb. 21):

Ein viereckiges feistes Kinderhäuptlein, umschuppt von gespreiteten Flügeln, lachte in matter Bräune neben der inbrünstig gebogenen, faltenumknitterten Frauengestalt. Ein zweites und ein drittes und ein viertes beschwingtes Köpfchen schwebten im Halbkreis um die strahlenumkränzte Maidleinhafte. (FL, S. 63 f.)

Laut Erzählinstanz handelt es sich bei dem Fassboden lediglich um eine „halberhabene Schnitzerei“ (FL, S. 64). Auf S. 63 befindet sich eine Zeichnung, welche den geschnitzten Fassboden zeigt. Neben dem bereits beschriebenen Motiv ist die Zahl „1799“ eingeschnitzt. Es wird auch in diesem Fall das „schöne[...] Können einer mehr als hundert Jahre zurückliegenden Kunst“ (FL, S. 64) positiv hervorgehoben. Der Künstlerin Maria erwächst der Fassboden zu einer „innigen Schönheit, die ihrem Wesen nahe [steht] und ihre ewige Sehnsucht nach lieblicher Gestaltung“ (FL, S. 65) erfüllt. Maria beschließt, das Fass zu behalten und zu restaurieren (Vgl. FL, S. 66).

Die bisher beschriebene Reaktion Marias auf Gegenstände, denen ein gewisser Alterswert eigen ist, zeugt von ihrer Sammelleidenschaft. Marias Vorliebe für Antiquitäten geht auch aus einigen anderen Textstellen hervor. Beispielshalber behält Maria die im Vorzimmer hängende Unterglasmalerei, welche als „schön“ bezeichnet wird und die Dreifaltigkeit darstellt. Die Malerei stammt aus der Hand ihrer Vorbesitzerin,

---

<sup>389</sup> Harlfinger, Fanny: *Alte Schildereyen*. – In: GE, 5. Jg. 1927/28, S. 415-418.

<sup>390</sup> Ebd., S. 415.

<sup>391</sup> Ebd.

<sup>392</sup> Ebd.

einem „uralte[n] Weibl“ (FL, S. 91), und ist somit sowohl ihrem Motiv als auch dem Erzeuger nach ein typisch bäuerliches Kunstwerk.<sup>393</sup>

Wenn es um das Erwerben von rustikalen Kostbarkeiten geht, scheut Maria keine Kosten und Mühen. So zählt zum Mobiliar ihres Häuschens ein bäuerlicher, mit Heiligenbildern beklebter Kasten, den Maria dem Graben-Almer abgekauft hat, als sie erfahren hat, dass es sich um „ein Altertum“ (FL, S. 52) handelt. Der Kasten ist „groß und mächtig mit gedrehten Säulen“. Seine Türen hängen „in prächtig geschnörkselten Beschlägen“ und aus dem „tiefen Dunkel seines Brauns“ heben sich „matt die erhabenen Ölfarbenränder einer verdämmerten, bunten Blumenfröhlichkeit.“ (FL, S. 52 f.).

Auch als Maria vom Hannes erfährt, dass der Dörfler-Sepp oben vom Hofereck eine gemalte Truhe gegen Stroh tauschen würde (Vgl. F, S. 386 f.), scheut sie den Aufwand nicht, den beschwerlichen Weg auf sich zu nehmen, um das Kunstwerk zu begutachten.

Die Truhe befindet sich in einem maroden Zustand. An den „prächtigen Beschlägen an Ecken und Deckel“ und den Malereien an den Außenwänden erkennt Maria allerdings, dass es sich lohnt die darauf abgebildeten „in einer alten, nie wiederkommenden und naturnahen Kunst“ gemalten Blumen und Vögel „vor dem gänzlichen Verderben“ (FL, S. 396) zu retten.

Zum Interieur des Hauses gehört auch eine „gewaltige Steuhr mit den eisernen Zäpfen und der Sonne am Perpendikel“ (FL, S. 260); auf dem Ziffernblatt befinden sich gemalte Rosen (Vgl. FL, S. 262). Auf S. 175 ist diese Uhr abgebildet (Vgl. Abb. 22). Dass Uhren aus diversen Epochen zum Standardmotivrepertoire der bildenden Künstlerin Grengg gehörten, zeigen die zahlreichen Illustrationen, mit welchen sie im *Getreuen Eckart* ihre Geschichte *Die Uhr* versehen hat.<sup>394</sup>

Auf der Ebene der Illustrationen finden sich im Übrigen die meisten der erwähnten „Sammlerstücke“. Neben dem Bild des geschnitzten Fassbodens auf S. 63 finden sich auf S. 343 der Rand des bemalten Kastens und auf S. 397 ein Bild der Truhe. Das Motiv, welches eine Seite der Truhe verziert, zeigt in der Mitte ein bäuerliches Paar, umgeben von Vögeln, Blumen und Pfauen. Zentral ist auch ein Herz abgebildet (Vgl. Abb. 23). Auf der Abbildung auf S. 413 ist darüber hinaus ein Teil eines Kachelofens zu sehen, welcher mit Blumen und Pfauen bemalt ist (Vgl. Abb. 17). Auf der Ebene der Geschichte wird dieser nicht explizit erwähnt. Ebenso wenig wie der bemalte Bauernsessel, welchen die Illustration auf S. 121 zeigt.

---

<sup>393</sup> Vgl. zB. Kieslinger, Franz: Die alte Glasmalerei in Österreich. – In: GE, 3. Jg. 1925/26, S. 740-750. Leber, Hermann: Bäuerliche Hinterglasmalerei. – In: GE, 15. Jg. 1937/38, S. 191-195.

<sup>394</sup> Vgl. Grengg, Uhr.

Im 7. Jahrgang des *Getreuen Eckart* findet sich ein Beitrag von Elisabeth Müller über Bauernkunst<sup>395</sup>, welcher Zeichnungen von Maria Grengg enthält. Die Illustrationen stellen Objekte der bäuerlichen Handwerkskunst dar, wobei Ähnlichkeiten und zum Teil sogar Übereinstimmungen mit den Illustrationen in der *Flucht* gegeben sind. Dem Beitrag an sich sind ebenfalls Parallelen zu den in der *Flucht* thematisierten „Sammlerstücken“ Marias zu entnehmen. Der Inhalt des Artikels soll deswegen in gekürzter Fassung wiedergegeben werden. (Vgl. In weiterer Folge: Müller, Elisabeth: Bauernkunst und Hausfleiss in Oberösterreich. – GE, 7. Jg. 1929/30, S. 358-362.)

Müller definiert „Bauernkunst“ als den eigenartigen sinnvollen Schmuck, den der Bauer oder der bäuerliche Handwerker einst dem Hausrat zu geben verstand.<sup>396</sup> Sie klagt: „Wie war es doch früher so ganz anders als heute im Dorfe. [...]. Damals waren noch keine fremden, zerstörenden Einflüsse am Werk.“ (Müller, S. 358). Im Anschluss darauf lobt Müller sowohl die Malereien, als auch die erbauenden und belehrenden Sinnsprüche, welche oft das Äußere österreicher Höfe zieren und die Kunsterzeugnisse im Inneren des Bauernhauses. Hier seien es die alten bunten Möbel; die großen, bauchigen Kästen, die alten Holztruhen und die geschwungenen Stuhllehnen, die Kachelöfen sowie die alten glasmalten Bilder (Vgl. Müller, S. 358).

Alle diese praktischen Hausgeräte schmückt nun die farbenprächtige Malerei. [...] Die Muster sind ungemein vielfältig. Hier sind's Tulpen oder Rosen in Schlingmustern oder Vasen, dort Kreisrosetten oder Wellenbänder. Oft scheint der Name Jesu oder Mariä auf, zuweilen ein rotes Herz. [...] Und alles zeugt von dem lebendigen Farbensinn unserer Voreltern. (Müller, S.358)

Ferner wird der „Heimindustrie“ gehuldigt, welche sich durch den ländlichen Hausfleiß aus gewissen Zweigen bäuerlicher Kunstarbeiten entwickelt hätten. Hierzu zählt Müller die Leinenindustrie, die Glasbildermalerei, die Feuerschwammindustrie, die Hafnerei, die Eisen- und Stahlindustrie bzw. die Schmiedekunst, die Maultrommelerzeugung sowie die „Herrgottsmacherei“, worin man aus Mehl und Pappmache gefertigte Corpora Christi fertigte (Vgl. Müller, S. 359-362). Ihre als „Volkserziehungsarbeit“ (Müller, S. 362) verstandenen Ausführungen schließt Elisabeth Müller mit den Worten: „Das bäuerliche Familienleben und damit der Sinn und die Liebe zur Heimat wird wieder gehoben. Und wer das Land liebt, denkt nicht an Landflucht.“ (Müller, S. 362).

---

<sup>395</sup> Vgl. Müller, Bauernkunst, S. 358.

<sup>396</sup> Vgl. ebd.

Dieses Gedankengut hat in der völkischen Ideologie eine lange Tradition. Um den Menschen zu bilden, bedurfte es eines besonderen Kulturmilieus. Deswegen war die völkische Bewegung auf Heimatschutz und -pflege ausgerichtet. Man beklagte, dass die Eigenarten der verschiedenen Stämme immer mehr schwinden würden, dass die Volkstrachten von hässlicher städtischer Mode verdrängt, die Volksfeste verflacht, und die Dialekte vom Hochdeutschen verdrängt wurden. Damit glaubte man, große Werte zu verlieren. Daher begrüßte man die in den 1890-er Jahren einsetzenden Schutzbestrebungen wie zum Beispiel die des deutschen Ingenieur- und Architektenverbandes, der seit 1902 ein großes Sammelwerk über das deutsche Bauernhaus herausbrachte.<sup>397</sup> Ferner wünschte man, dass Gebildete auf dem Land sich mit der Dorfkunst beschäftigen. Sie sollten den Landleuten die Augen für den Wert und Unwert der angewandten Kunst öffnen und damit den Erzeugnissen städtischen Ungeschmacks das Vordringen auf das Land erschweren.<sup>398</sup>

Auch im *Getreuen Eckart* war man bemüht, der alten bäuerlichen Kultur zu huldigen. Dabei berief man sich immer wieder auf jene Zeiten, in denen das Landleben von städtischen Einwirkungen noch unberührt war.

Zur Zeit, da noch keine fremden, zerstörenden Einflüsse sich geltend machten, wuchs im Rahmen der Bauerngehöfte eine erlesene Kultur empor, die das karge Leben des Bauern unendlich bereicherte und neben einer prächtigen lebenswarmen Bauernkunst sinnvolle Sitten und Gebräuche entstehen ließ.<sup>399</sup>

Das Motto lautete: Den „Hausrat bodenständigen Bauerntums“<sup>400</sup> immer wieder „mit Liebe in den Kreis unseres Interesses zu ziehen, mag die dankbare Aufgabe sein, die wir [ihm] im Namen früherer Geschlechter schuldig sind.“<sup>401</sup>

Man lobte die „bodenentwickelte Holzschnitzkunst“<sup>402</sup>, generell maß man dem Werkstoff „Holz“ einen wichtigen Wert bei. Dieser wurde als der deutsche Urwerkstoff per se gehandelt. Der „deutsche“ Wald, welcher als der Ausdruck der Seele des deutschen Volkes angesehen wurde, sei „dem Volke zum Sinnbild [geworden] und sein Holz bot den Stoff, den ersten künstlerischen Gedanken Form zu geben“<sup>403</sup> Es sei kein Zufall, so Robert Baravalle, dass gerade die Deutschen die vollendetsten Holzschnitzereien aller Zeiten und Völker geschaffen hätten und noch heute deutsche Künstler gerne diesen Stoff

---

<sup>397</sup> Vgl. Kratzsch, Kunstwart, S. 213

<sup>398</sup> Vgl. ebd., S. 215-216.

<sup>399</sup> Poitschek, Julius Gottfried: Schönes bäuerliches Kunsthandwerk. – In: GE, 9.Jg. 1931/32, S. 914-917, S. 914.

<sup>400</sup> Ebd., S. 914.

<sup>401</sup> Ebd., S. 917.

<sup>402</sup> Bilko, Weihnachtsskrippe, S. 209.

<sup>403</sup> Baravalle, Holzbaukunst, S. 575.

zum Ausdruck ihrer Kunst wählen würden. Scheinbar verschüttete Wege würden noch heute beweisen, dass bei den Bauern die deutsche Holzbaukunst unerhört lebendig ist. Diese Holzbaukunst sei der Stolz der Deutschen, sie ihre eigenste Kunst, der Ausdruck der Stammesart. Die deutsche Baukunst stehe im Zeichen des deutschen Waldes, des deutschen Volkes, im Zeichen des Holzes. Baravalle rief ferner auf, wieder mit Holz zu bauen und somit „nationale Kunst zu schaffen.“<sup>404</sup>

Auch nach dem „Anschluss“ blieb die bäuerliche Handwerkskunst eine wichtige Komponente in den Kunstbetrachtungen des *Getreuen Eckart*. Franz Schlögl behauptete in seinen Ausführungen über „schönen bäuerlichen Hausrat“<sup>405</sup>, dass der Bauer und bäuerliche Handwerker ihren Gerätschaften und ihrem Handwerkzeug etwas mitgäbe, was „eine noch so verfeinerte und noch so getreu nachahmende Industrie niemals geben kann. Nämlich das Geheimnis seiner Bindung an vergangene Geschlechter.“<sup>406</sup>

Das künstlerische Blut, ererbt in einer langen Geschlechterreihe, und ein offener Sinn für das, was notwendig ist, schufen den nicht nachahmungsfähigen echten bäuerlichen Stil, der am seinem Orte, dem Bauernhaus, einzig am Platze ist.<sup>407</sup>

Die Aufgabe kommender Zeiten sah man darin,

diese Kunst dort zu schützen, wo sie entstand, und in dem bäuerlichen Menschen das Gefühl wachzuerhalten, daß alles, was er so geschaffen hat und schafft, seinem Wesen zugehört und er mit Stolz alles ablehnen kann, was ihm von einer geschäftigen Industrie als schöner oder besser aufgeschwatzt werden könnte. Gelingt dies, dann brauchen wir nicht zu fürchten, daß einstens schöner bäuerlicher Hausrat nur noch in Museen zu finden sein wird.<sup>408</sup>

---

<sup>404</sup> Vgl. Baravalle, Holzbaukunst, S. 576-578.

<sup>405</sup> Vgl. Schlögl, Franz: Schöner bäuerlicher Hausrat. – In: GE 20. Jg. 1942/43, S. 129-134.

<sup>406</sup> Ebd., S. 130 f.

<sup>407</sup> Ebd., S. 134.

<sup>408</sup> Schlögl, Hausrat, S. 134.

## 5 Zusammenfassung und Resümee

Die vorliegende Arbeit versteht sich als Beitrag zur Erforschung ästhetischer Tendenzen innerhalb der Kultur- bzw. Literaturlandschaft der österreichischen Zwischenkriegszeit. Der Untersuchung liegt die Überlegung zu Grunde, dass eine Beschäftigung mit Kunst und Literatur zum Verständnis gesellschaftlicher Entwicklungen und den politischen Verhältnissen, in denen sie entsteht und rezipiert wird, beitragen kann.

Als Untersuchungsobjekt wurde eine Autorin gewählt, deren literarisches Output als symptomatisch für die Literaturperiode zwischen 1918 und 1938 in Österreich angesehen werden kann: Maria Grengg. Da Grengg neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit auch bildende Künstlerin war und zum Mitarbeiterstab der völkisch-national ausgerichteten Kunst- und Familienzeitschrift *Der getreue Eckart* zählte, eignet sie sich in doppelter Hinsicht zur Erforschung völkisch-nationalsozialistischen und nationalsozialistischen Kulturlebens in Österreich

Konkretes Ziel dieser Arbeit war es, das Motiv der bildenden Kunst<sup>409</sup> in Grenggs Roman *Die Flucht zum grünen Herrgott* (1930) ideologiekritisch zu untersuchen. Die *Flucht* wurde primär wegen ihrer breiten Wirkung für die Analyse gewählt aber auch, weil hier die Verquickung von bildender Kunst mit der Erzählung besonders intensiv ist. Als Erstlingswerk kann der Roman darüber hinaus als repräsentativ für das gesamte Schaffen Grenggs angesehen werden, da die Darstellung bildender Kunst innerhalb der Folgepublikationen der Autorin im Wesentlichen unverändert blieb.

Der erste Teil der vorliegenden Arbeit widmete sich der Autorin selbst. Da nicht angenommen werden kann, dass Grengg und ihr Werk einem breiten Publikum bekannt sind, wurden jene Romane, welche das Textcorpus des Analyseteils ausmachen, genauer vorgestellt: *Die Flucht zum grünen Herrgott*, *Das Feuermannl* (1935) und *Die Kindlmutter* (1938). Im Kontext der völkisch-nationalsozialistischen Literaturkritik wurde ersichtlich, dass es Maria Grengg gelungen war, den Weg vom „Austrofaschismus“ zur von den Nationalsozialisten geförderten Schriftstellerin problemlos zu meistern. – Ein Umstand, der in erster Linie auf die ideologische Gesinnung zurückzuführen ist, welche ihre Publikationen von Anfang an gekennzeichnet haben.

---

<sup>409</sup> Hierzu wurden neben Malerei und Graphik auch die Baukunst sowie Bildhauerei gezählt.

Von der Forschung wurde vielfach auf die Wechselwirkung zwischen Wort und Bild im literarischen Werk der „Malerdichterin“ hingewiesen. Um eine Basis für die Literaturanalyse zu schaffen, wurde aus diesem Grund auch Grenggs Laufbahn als bildende Künstlerin beleuchtet. Aufgrund von mangelhaften Informationen zu diesem Thema musste bedauerlicherweise auf Quellen zurückgegriffen werden, welche sich durch einen subjektiven Grundton auszeichnen: Grengg wird zu einer „gesunden“ sowie „naturverbunden“ Künstlerin stilisiert, die von modernen Strömungen wie Expressionismus und Kubismus unberührt geblieben ist. Da ihre Mitarbeit beim *Getreuen Eckart* ihre konservative Kunstauffassung weiter geschürt haben dürfte, wurde die Zeitschrift im zweiten Teil der Arbeit genauer vorgestellt.

Den Auftakt des zweiten Teils bildet der Adolf Luser- bzw. Eckart-Verlag, da sowohl die *Flucht* als auch der *Getreue Eckart* zu dessen Publikationen gehörten. Das Naheverhältnis zum Nationalsozialismus und zur (illegalen) NS-Bewegung des Verlags wurde aufgezeigt. Es folgte ein Abriss über die historische Entwicklung des *Getreuen Eckart* sowie Informationen über die Art und Thematik der publizierten Beiträge. Hier waren Kunstbeiträge und Kunstdruckbeilagen von zentraler Wichtigkeit, da der Fokus auf die von der Zeitschrift ausgehende Kunstpropaganda gerichtet war. Da nach dem „Anschluss“ nicht mehr von einer eigenständigen österreichischen Zeitschrift die Rede sein kann, lag der Schwerpunkt auf den Jahrgängen vor 1938.

Die Beschäftigung mit den Strategien der Propaganda hat gezeigt, dass der Aufbau einer völkischen Kunstszene vom ersten Jahrgang an als publizistische Zielsetzung der Zeitschrift angesehen werden kann. Heimatkunst wurde zur einzig wahren Kunstrichtung erhoben. Auch die kunsttheoretischen Betrachtungen Maria Grenggs sowie ihre für den *Getreuen Eckart* angefertigten Illustrationen zeichnen sich durch einen hohen Grad an Heimatverbundenheit aus. Moderne Strömungen werden sowohl von Grengg als auch allen anderen *Eckart*-Mitarbeitern verpönt oder schlichtweg ignoriert.

Der dritte Teil widmete sich schließlich der Romananalyse. Dabei wurde sowohl den Illustrationen im Buchinneren, der sprachlichen Realisierung als auch die kunstnahen Figuren und kunstvollen Requisiten, wie sie auf der Ebene der Geschichte vorkommen, Beachtung geschenkt. Reden sowie Gedanken der Figuren waren hier von Wichtigkeit. Ebenso wie der Kommentar des Erzählers. Im Zuge der textnahen Untersuchung wurden die Motive aus dem Bereich der bildenden Kunst vereinzelt den Romanen *Feuermandl* und *Kindlmutter* gegenübergestellt. Den äußeren Bezugspunkt bildete primär der *Getreue*

*Eckart*. Vor dem Hintergrund der Zeitschrift wurde versucht, eine den einzelnen Motiven zu Grunde liegende Weltanschauung zu extrahieren.

Die Beschäftigung mit den Buchillustrationen hat ergeben, dass diese sowohl mit gängigen Motiven der Heimatkunst als auch mit den Illustrationen Grenggs für den *Getreuen Eckart* konform gehen. Auf der Ebene der Illustrationen als auch auf jener der sprachlichen Realisierung spielen Naturbilder eine zentrale Rolle. Die malerischen Stilmittel, welche bei den Natur- und Landschaftsbeschreibungen zum Einsatz kommen, bewirken eine Überhöhung bzw. Glorifizierung der heimatlichen Flora und Fauna. Die sprachlichen Naturbilder sowie viele der Natur-Illustrationen haben nicht nur ihre Entsprechungen in zahlreichen Malereien der Heimatkunst, es wurde auch gezeigt, dass die Idealisierung von Natur und Bauernstand auch zur Zeit des Nationalsozialismus als Propagandainstrument eingesetzt wurde.

Auch die kunstnahen Figuren in der *Flucht* entsprechen der vom *Getreuen Eckart* propagierten Kunstanschauung. Hierbei hat sich die Figur Marias als besonders „vorbildlich“ herausgestellt. Sie verkörpert eine „naturnahe“ Künstlerin, welche ihrem Schaffen auf dem Land nachgeht und sich in der Wahl ihrer Motive als auch in deren Ausführung von der Natur inspirieren lässt. Die in der *Flucht* dominierende Erzählperspektive sowie die zahlreichen Parallelen zwischen Grengg und der Figur Maria lassen diese als „Sprachrohr“ der Autorin erscheinen. Mit gebührender Vorsicht kann also angenommen werden, dass die Weltanschauung der Maria-Figur mit jener Grenggs kongruent ist. Eine Beschäftigung mit der Figur erlaubt es somit, Rückschlüsse auf die Kunstanschauung der Autorin zu ziehen. Die Untersuchung hat ferner ergeben, dass alle Zeichnungen, welche die Maria-Figur in der *Flucht* anfertigt, bestimmten Weltanschauungen zugrunde liegen. Da Maria sich selbst als Vermittlerin einer „gesunden Gesinnung“ versteht, folgt nun ein Überblick über die zentralen Motive ihrer Zeichnungen sowie das daran gekoppelte Gedankengut.

Während die Blumen- und Tierbilder für sich sprechen und als Produkte einer „natur“- und „heimatverbundenen“ Künstlerin zu werten sind, trägt der Motivkomplex der „innigen Gebetbilder“ zu einer Verbreitung der Idee einer „deutschen Frömmigkeit“ bei. Diese geht zum Teil mit Antisemitismus einher. Hierbei handelt es sich um Gedankengut, welches in der völkischen Bewegung eine lange Traditionslinie aufweist. Beide Motivgruppen haben Parallelen in einer Vielzahl der Illustrationen Grenggs im *Getreuen Eckart*. Darüber hinaus entsprechen sie auch jenen Malereien anderer Künstler, welche in der Zeitschrift lanciert wurden.

Gesondert muss das Motiv der Landstreicher betrachtet werden. Die im Zusammenhang mit der Arbeit an diesem Motiv angeführten Gedanken Marias diskutieren Fragen der Erbgesundheit bzw. -krankheit. Die Idee der Rassenhygiene klingt hier an. Die Parallelen zwischen Marias Gesinnung und jener der Nationalsozialisten werden in Zusammenhang mit diesem Motiv besonders deutlich.

Auch die Ergebnisse zu den kunstvollen Requisiten seien noch einmal wiederholt. Dem bäuerlichen Umfeld entsprechend gehören die meisten Kunstobjekte der bäuerlichen Handwerkskunst an, welche an vielen Stellen als besonders vorbildlich hervorgehoben wird. Den meisten Kunstobjekten liegen religiöse Weltanschauungen zu Grunde. Während den bäuerlichen Sitten und Bräuchen der Vorzug gegeben wird, vermögen christliche Requisiten Maria nur dann von ihrem ästhetischen Wert zu überzeugen, wenn es sich bei ihnen um bäuerliche Kunstobjekte handelt. Ferner hat sich herausgestellt, dass „modernen“ Kunstformen stets ein negativer Beigeschmack anhaftet, während „altväterische“ Kunstformen als besonders lobenswert hervorgehoben werden.

Neben bäuerlicher Handwerkskunst kennt die *Flucht* auch antike Kunstwerke. Diese muten im bäuerlichen Milieu zwar fremd an, werden aber ebenfalls nach dem Kriterium ihrer Naturhaftigkeit gewertet. Außerdem wird in ihnen das „griechische Schönheitsideal“ glorifiziert. Der Vergleich mit dem *Feuermandl* und einigen charakteristischen *Eckart*-Zitaten hat deutlich gemacht, dass an dieses Schönheitsideal Ideen von einer „gesunden, deutschen“ Jugend sowie einer „Auslese der Besten“ gekoppelt sind. Ferner wurde deutlich, dass man das deutsche Volk als „artverwandt“ mit dem der Griechen ansah.

Gesondert wurde das Interieur von Marias Haus untersucht. Unterschieden wurde zwischen Erb- und Sammlerstücken. Beide Gruppen erfüllen jeweils unterschiedliche Funktionen: Erbstücke liegen primär genealogischen Überlegungen zu Grunde. Sie spielen immer dann eine Rolle, wenn es darum geht, Marias „deutsche“ Abstammung hervorzuheben. Auch ihre künstlerische Begabung wird auf ihre Vorfahren zurückgeführt. Auch die Sammlerstücke gehören alle der bäuerlichen Handwerkskunst an. Der Vergleich mit dem *Getreuen Eckart* hat gezeigt, dass es zu den Bemühungen der völkischen Ideologen gehörte, diese von städtischen Einflüssen unberührte Kunst als besonders „bodenverhaftet“ und „volksnah“ hervorzuheben.

Die Beschäftigung mit dem Erstlingswerk Grenggs hat somit ergeben, dass sich die *Flucht* als Weltanschauungsroman in unpolitischem Gewand präsentiert. Dabei spielt die bildende Kunst als Trägerin und Vermittlerin völkisch-nationalsozialistischer Ideologie

eine wesentliche Rolle. Die Motive der bildenden Kunst im Roman entsprechen auf allen Ebenen der Kunstauffassung des *Getreuen Eckarts*. Die *Flucht* bedient ebenso wie die Zeitschrift einen völkisch-reaktionären Kunstgeschmack. Hierbei macht Roman nicht nur von völkischen Ideologemen Gebrauch, welche eine lange Traditionslinie aufweisen. Unter Berücksichtigung der kulturpolitischen Vorgänge nach 1933 in Deutschland bzw. nach 1938 in Österreich ist die *Flucht* auch ein Beweis dafür, dass die nationalsozialistische Auffassung von Kunst keinesfalls ad hoc entstanden ist.

Die Voraussetzung für den Wechsel, d.h. die Ausbildung einer eigenen faschistischen Kunst war vor 1933 ideologisch längst vorbereitet, organisatorisch aber mußte sie nach der Herrschaftsübernahme erst geschaffen werden.<sup>410</sup>

Nach 1938 unterlag auch die Kulturpolitik Österreichs dem von Deutschland ausgehenden nationalsozialistischen Diktat. Die vorliegende Untersuchung hat deutlich gemacht, dass sowohl der *Getreue Eckart*, als auch Maria Grengg zu einer Vorbereitung auf die mit dem „Anschluss“ verbundene nationalsozialistische „Kulturrevolution“ beigetragen haben. – Das gilt sowohl für den Bereich der Literatur, als auch für jenen der bildenden Künste.

Da die Folgepublikation des *Getreuen Eckarts* unter dem Titel *Der Eckart* nach wie vor volkstumpolitisches Gedankengut verbreitet und auch Maria Grengg ihre literarische Karriere nach 1945 fortsetzen konnte, leistet diese Arbeit nicht nur einen Beitrag zum Verständnis vornationalsozialistischen und nationalsozialistischen Lebens. Die Beschäftigung mit Zeitschrift und Autorin versteht sich auch als Anstoß zur Erforschung von NS-Kontinuitäten in Österreich.

---

<sup>410</sup> Hinz, Bertold: Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Kulturrevolution. – München: Hanser 1874, S. 18.

## 6 Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Gregg, Maria: Die Flucht zum grünen Herrgott. – Wien: Luser, 1930  
Das Feuermännl. – Wien/Leipzig: Luser, 1935.  
Die Kindlmutter. – Berlin: Bong 1938.  
Dem großen Österreicher. 1935. – In: Kindermann, Heinz (Hrsg.):  
Heimkehr ins Reich. Großdeutsche Dichtung aus Ostmark und  
Sudetenland 1866-1938. – Leipzig: Reclam 1939, S. 174-175.  
Ein Herz Brennt in Dunkelheit. – Wien: Wancura 1955.  
Gemalte Blumen. – Graz u. Wien: Stiasny 1962.

### Publikationen Maria Greggs im *Getreuen Eckart*

1. Jg. 1923/24 Etwas über die Barocke in der Wachau, S. 167-174.  
Masken, S. 178-180.  
Ein altes Donaustädtchen, S. 562-572.
2. Jg. 1924/25 Ein Stück schönes Donauland, S. 133-148.  
Perchtoldsdorf, S. 893-899.
3. Jg. 1925/26 Schattenrisse von Georg Plischke, S. 469-476.  
Krummau, die Stadt der Rose, S. 865-871.
4. Jg. 1926/27 700 Jahre Znaim, S. 273-276.
5. Jg. 1927/28 Etwas über schöne Haustore, S. 745-748.
6. Jg. 1928/29 Vom geschmiedeten Eisen, S. 647-650.
7. Jg. 1929/30 Auferstehung, S. 725-726.
8. Jg. 1930/31 Die Uhr, S. 309-315.
9. Jg. 1931/32 Der Herrgott geht durchs Donauland, S. 613-618.
10. Jg. 1932/33 Ein Kind kommt ins Haus, S. 363-616.
12. Jg. 1934/35 Krippenfiguren, S. 197-201.  
Handwerk, S. 809-848.  
Idyll aus der Wachau, S. 887-891.
13. Jg. 1935/36 Besuch bei Prof. Alfred Gerstenbrand, S. 561-566.
18. Jg. 1940/41 Vom Leopoldsberg zum Marchfeld, S. 179-180.  
Die Schmerzensmutter, S. 225-232.

## Publikationen Maria Grenggs in den *SS-Leitheften* und im *Völkischen Beobachter*

### *SS-Leitheft*

6. Jg. (1940/41) Folge 11b Um Eugenio willen. Eine Begegnung im Schnee, S. 5-6.  
7. Jg (1941/42) Folge 2a Das Grün der Hoffnung. Eine Geschichte vom Frühling mit  
Prinz Eugen, S. 12-13.  
10. Jg (1944) H. 6 Prinz Eugen der Edle Ritter, S. 12-28.

### *Völkischer Beobachter*

- Wiener Ausgabe v. 26.1.1941 Der unvollendete Brief, S. 10.  
Wiener Ausgabe v. 8.5.1943 Geliebtes Land, S. 3.

## **Quellen**

Bund deutscher Schriftsteller Österreichs (Hg.): Bekenntnisbuch österreichischer Dichter. – Wien: Krystall 1938.

Hitler, Adolf: Mein Kampf. Zwei Bände in einem Band. – München: Eher 1939. Bd. I: Eine Abrechnung; Bd. II: Die nationalsozialistische Bewegung.

Silesius, Angelus: Sämtliche poetische Werke in drei Bänden. – München: Hanser 1952, Bd. III: Cherubinischer Wandersmann. Sinnliche Beschreibung der vier letzten Dinge.

## **Sekundärliteratur**

Amann, Klaus: Der Anschluß österreichischer Schriftsteller an das Dritte Reich. Institutionelle und bewußtseinsgeschichtliche Aspekte. – Frankfurt am Main: Athanäum 1988.

Amann, Klaus und Albert Berger (Hg.): Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse – Institutionelle Voraussetzungen – Fallstudien. Wien-Köln: Böhlau 1990.

Amann, Klaus: Die Dichter und die Politik. Essays zur österreichischen Literatur nach 1918. – Wien; Edition Falter/Deuticke 1992.

Ders.: Literatur in der ‚Ostmark‘(1938-1945). Vermessungen eines unerforschten Gebietes. – In: ders. (Hg.): Die Dichter und die Politik. Essays zur österreichischen Literatur nach 1918. – Edition Falter/Deuticke 1992.

Arndt, Karl: Zeichner und Texte. Überlegungen zu Spielarten des Illustrierens im 20. Jahrhundert. – In: Rosamunde Neugebauer (Hg.): Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert. – Wiesbaden: Harrassowitz 1996, S. 37-68.

Aspetsberger, Friedebert: Literarisches Leben im Austrofaschismus. Der Staatspreis. – Königstein: Hain 1980. (=Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, Bd.2.)

Baur, Uwe u.a. (Hg.): Macht *Literatur* Krieg. Österreichische Literatur im Nationalsozialismus. – Wien u.a.: Böhlau 1988.

Beck, Ursula: Maria Grengg, Autorin. Eine Bilderbuch-Karriere vor dem Hintergrund von Austrofaschismus und „Anschluß“. – Wien: Diplomarbeit 1989.

Bott, Hermann: Die Volksfeindideologie. Zur Kritik rechtsradikaler Propaganda. – Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1969.

Brier, Edith: Die Malerdichterin Maria Grengg. – In: Maria Grengg: Ein Herz brennt in Dunkelheit. – Wien u.a.: Wancura 1955.

Brockhaus, Enzyklopädie in 30 Bänden. – Leipzig: F.A. Brockhaus GmbH 2006.

*Buch und Volk*, H.1 1937.

Crips, Liliane (Hg.): Nationalismes. Mélanges en l'honneur féminismes de Rita Thalman. Exclusions. – Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang 1994.

Dannecker, Karin: Kunst, Symbol und Seele. Thesen zur Kunsttherapie. – Frankfurt/Main: Peter Lang 1994.

Denkler, Horst und Prümm Karl (Hg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen, Traditionen, Wirkungen. – Stuttgart: Reclam 1976.

Feuchtmüller, Rupert: Einleitung zu: Grengg, Maria: Gemalte Blumen. – Graz u. Wien: Stiasny 1962.

*Der Freiheitskämpfer. Organ der Kämpfer für Österreichs Freiheit.* Nr. 10/11., Wien 1963.

Galvan, Elisabeth: Mütter-Reich. Zur deutschen Erzählprosa der Dreißiger Jahre. – Stuttgart: Akademischer Verl. Hans-Dieter Heinz 1994. (= Wien: Dissertation 1986).

Geissler, Rolf: Dekadenz und Heroismus. Zeitroman und völkisch-nationalsozialistische Literaturkritik. – Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1964. (=Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Bd. 9.).

Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. – Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989.

Ders.: Die Erzählung. – München: Fink , 1998.

*Der getreue Eckart.* – Wien, 1. Jg (1923/24) – Jg.20 (1943); Jg. 21 (1954/55).

Gregg, Furth M.: Heilen durch Malen. Die geheimnisvolle Welt der Bilder. – Olten: Walter 1991.

Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. 16 Bd. – Leipzig: S. Hirzel 1854-1960; Quellenverzeichnis 1970.

Hägele, Ulrich und Gurdrun M. König (Hg.): Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hand Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945. – Marburg: Jonas-Verl. für Kunst und Literatur 1999.

Hall, Murray G.: Österreichische Verlagsgeschichte 1918-1938. 2. Bd. – Wien u.a.: Böhlau 1985. Bd. I: Geschichte des österreichischen Verlagswesens; Bd. II: Lexikon der belletristischen Verlage. (=Literatur und Leben. N. F., Bd. 28/I-II).

Hall, Murray G.: Verlagswesen in Österreich 1938 bis 1945. – In: Friedrich Stadler (Hg.): Kontinuität und Bruch 1938 – 1945 – 1955. Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte. – Münster: Lit-Verl. 2004, S. 83-92.

Hartung, Günter: Völkische Ideologie. – In: Uwe Puschner (Hg.): Handbuch zur »Völkischen Bewegung« 1871-1918. – München u.a: Saur 1996, S. 22-41

Herman, Jost: Bewährte Tümligkeiten. Der völkisch-nazistische Traum einer ewig-deutschen Kunst. – In: Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen, Traditionen, Wirkungen. – Stuttgart: Reclam 1976, S. 102-117.

Hinkel, Hermann: Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus. Bildbeispiele – Analysen – Didaktische Vorschläge. Gießen: Anabas 1975.

Hinz, Bertold: Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Kulturrevolution. – München: Hanser 1874.

Hoor, Ernst: Österreich 1918-1938. Staat ohne Nation Republik ohne Republikaner. – Wien u. München: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1966.

Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. – München: Wilhelm Fink 1994.

Jechl, Maria: Die Probleme der Nachkriegszeit in der deutschen Frauendichtung. – Wien: Dissertation 1941.

Kindermann, Heinz (Hg.): Heimkehr ins Reich. Grundzüge einer neuen Literaturwissenschaft. – Berlin: Junker und Dünnhaupt 1939.

Kirschstein, Eva-Annemarie: Die Familienzeitschrift. Ihre Entwicklung und Bedeutung für die deutsche Presse. – Charlottenburg: Rolf Lorentz 1937. (=Beiträge zur Erforschung der deutschen Zeitschrift).

Klemm, Walter: 90 Jahre Schutzarbeit. Zum Gründungstag 13. Mai. 1880 des Deutschen Schulvereins Wien. – Wien: 1970. (=Eckartschriften, H. 35)

Köhler, Gerhard: Kunstanschauung und Kunstkritik in der nationalsozialistischen Presse. Die Kritik des "Völkischen Beobachters" 1920-1932. – München: Eher 1937.

Köller, Wilhelm: Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektformen in Bildern, im Denken und in der Sprache. – Berlin/New York: de Gruyter 2004.

Kommuniqué des Bundesministeriums für Unterricht aus dem Jahre 1934. – In: Victor Suchy: Hoffnung und Erfüllung. Eine Anthologie österreichischer Gegenwartsdichtung. – Granz u. Wien: Stiasny-Verlag 1960.

Kratzsch, Gerhard: Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus. – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1969.

Kraus, Werner (Hg.): Die Heilkraft des Malens. Einführung in die Kunsttherapie. – München: Beck 1996.

Ders.: Die Heilkraft des Malens. Zu diesem Buch. – In: Werner Kraus (Hg.): Die Heilkraft des Malens: Einführung in die Kunsttherapie. – München: Beck 1996, S. 7-12.

Lächle, Rainer: Germanisierung des Christentums – Heroisierung Christi – Arthur Bonus – Max Bewe – Julius Bode. – In: Stefanie v. Schurbein u. Justus H. Ulbricht (Hg.): Völkische Religion und Krisen der Moderne. – Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, S. 163-183.

Lang, Lothar: Literaturillustration und kunsthistorische Prozesse. – In: Rosamunde Neugebauer (Hg.): Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert. – Wiesbaden: Harrassowitz 1996, S. 17-27.

Langenbucher, Hellmuth: Die deutsche Gegenwartsdichtung. Eine Einführung in das volkhafte Schrifttum unserer Zeit. –Berlin: Junker und Dünnhaupt 1939.

Ders.: Dichtung als Lebenshilfe. Betrachtungen über Persönlichkeiten und Werke der deutschen Gegenwartsdichtung. – Berlin: Junker und Dünnhaupt 1944.

Ders.: Ein Bücherbrief über Novellen, Erzählungen, Geschichten und ähnliches. – In: Buch und Volk. (1937) H. 1, S. 12-16.

Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden. – Mannheim: Bibliographisches Institut AG 1976.

*Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur.* 3. Folge, Juni 1933.

*Mitteilungsblatt Maria Greng-Gesellschaft.* – Krems an der Donau, 3 Folgen 1966/67, Mitteilungsblatt Nr.1.

Musil, Robert: Prosa, Dramen, späte Briefe. Hg. von Adolf Frisé. – Hamburg: Rowohlt 1957.

Nadler, Josef: Buchhandel Literatur und Nation in Geschichte und Gegenwart. – Berlin: Junker und Dünnhaupt 1932.

- Nanko, Ulrich: Das Spektrum völkisch-religiöser Organisationen von der Jahrhundertwende bis ins „Dritte Reich“. – In: *Völkische Religion*, S. 208-226.
- Natter, Monika: Maria Grenggs Romane „Die Flucht zum grünen Herrgott“ (1930), „Das Feuermännl“ (1935) und „Die Kindlmutter“ (1938). Eine thematische Analyse. – Wien: Hausarbeit 1985.
- Natter, Monika Bensaçon: Le culte de la maternité dans la littérature régionaliste auchtrichienne des années 30: l'exemple Maria Grengg. – In: Liliane Crips (Hg.): *Nationalismes. Mélanges en l'honneur féminismes de Rita Thalmann. Exclusions.* – Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang 1994, S. 483-496.
- Neugebauer, Rosamunde (Hg.): *Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert.* – Wiesbaden: Harrassowitz 1996.
- Dies.: *Aspekte literarischer Buchillustration im 20. Jahrhundert.* – In: Rosamunde Neugebauer (Hg.): *Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert.* – Wiesbaden: Harrassowitz 1996, S. 7-15.
- Die Ostmark. Unabhängiges Tagblatt für deutsche Kultur.* 1.Jg., F. 23, Wien 1933.
- Petrasovics, Gabrielle: Über die Mittel künstlerischer Gestaltung im Schaffen Maria Grenggs. Ein Beitrag zur Betrachtung volkhaften Dichtens in der Ostmark. – In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Neue Folge, Bd. III.* – Wien: 1943, S. 75-144.
- Pfoser, Alfred und Gerhard Renner: „Ein Toter führt uns an!“. – In: Emmerich Tálos, und Wolfgang Neugebauer (Hg.): *Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933-1938.* – Wien: Lit-Verl. 2005, S. 338-356.
- Puschner, Uwe (Hg.): *Handbuch zur »Völkischen Bewegung« 1871-1918.* – München u.a.: Saur 1996.
- Reichspropagandahauptamt, Abt. II, Akt Zl. 1203/46* (Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien).
- Reiter, Andrea Ilse Maria: Der „Eckartbote“ (1952-1982). Modell einer computergestützten Zeitschriftenanalyse als Beitrag zur Kritik völkisch-nationaler Ideologie. – Salzburg: Dissertation 1984.
- Rosenfeld, Hellmuth: Familienblatt. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.* 2. Aufl., Bd. I. – Berlin: de Gruyter 1958, S. 450-456.
- Rosbacher, Karlheinz: *Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende.* – Stuttgart: Ernst Klett 1975. (=Materialien und Untersuchungen zur Literatursoziologie, Bd. 13.).
- Scheichl, Sigurd Paul: *Literatur in österreichischen Zeitschriften der dreißiger Jahre.* – In: Klaus Amann u. Albert Berger (Hg.): *Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse – Institutionelle Voraussetzungen – Fallstudien.* – Wien-Köln: Böhlau 1990, S. 178-211.

Ders.: Österreichische Zeitschriften im Frühjahr 1938. – In: Uwe Baur u.a. (Hg.): Macht *Literatur* Krieg. Österreichische Literatur im Nationalsozialismus. – Wien u.a.: Böhlau 1998, S. 359-375.

Schmidt, Adalbert: Deutsche Dichtung in Österreich. Eine Literaturgeschichte der Gegenwart. – Wien-Leipzig: Luser 1935.

Schopper, Elisabeth: Maria Grengg. Versuch einer Monographie. – Innsbruck: Hausarbeit 1977.

Schreier, Evelin: „Ein wahrer und großer Hausgenosse in der Zeit der großen deutschen Not“. Zur Ideologie der österreichischen Familien- und Kunstzeitschrift *Der getreue Eckart*. – Wien: Diplomarbeit 1996.

Schurbein, Stefanie v. und Ulbricht Justus H. (Hg.): Völkische Religion und Krisen der Moderne. – Würzburg: Königshausen und Neumann 2001.

*Sperlings Zeitschriften- und Zeitungs-Adreßbuch. Handbuch der deutschen Presse*. Leipzig, 51. Ausg. (1925) - 61. Ausg. (1939).

Spitzberger, Gertrud: „Starke Herzen.“ Maria Grengg. Im Rahmen ihrer übrigen Werke. – Wien: Dissertation 1939.

Stadler, Friedrich (Hg.): Kontinuität und Bruch 1938 – 1945 – 1955. Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte. – Münster: Lit-Verl. 2004.

Stollmann, Rainer: Faschistische Politik als Gesamtkunstwerk. Tendenzen der Ästhetisierung des politischen Lebens im Nationalsozialismus. – In: Horst Denkler und Karl Prümm (Hg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen, Traditionen, Wirkungen. – Stuttgart: Reclam 1976, S. 83-99.

Suchy, Victor: Hoffnung und Erfüllung. Eine Anthologie österreichischer Gegenwartsdichtung. – Granz u. Wien: Stiasny-Verlag 1960.

Tálos, Emmerich und Wolfgang Neugebauer (Hg.): Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933-1938. – Wien: Lit-Verl. 2005.

Thalhammer, Hans: Eine Wachauerin. o.O., o.J. [1932].

Thomas, Christoph: „Ich kann aber nicht malen...“ Geschichte, Verfahren, Möglichkeiten und Grenzen der Kunsttherapie. – In: Werner Kraus (Hg.): Die Heilkraft des Malens. Einführung in die Kunsttherapie. – München: Beck 1996, S. 17-36.

Ulbricht, Justus H.: „...in einer gottfremden, prophetenlosen Zeit...“ Aspekte einer Problemgeschichte „arteigener“ Religion um 1900. – In: Stefanie v. Schurbein und Justus H. Ulbricht (Hg.): Völkische Religion und Krisen der Moderne. – Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, S.9-39.

Weber, Karin: Bildformen der Fastnacht. – In: Ulrich Hägele und Gurdrun M. König (Hg.): Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hand Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945. – Marburg: Jonas-Verl. für Kunst und Literatur 1999, S. 106-108.

Westecker, Wilhelm: Volksschicksal bestimmt den Wandel der Dichtung. – Berlin: Eher 1940.

Willberg, Peter Hans: Mit Illustrationen Bücher machen. – In: Rosamunde Neugebauer (Hg.): Aspekte der literarischen Buchillustration im 20. Jahrhundert. – Wiesbaden: Harrassowitz 1996, S. 151-168.

Wittmann, Heinz: Begegnungen mit Dichtern. – Wien: Österreichische Verlagsanstalt 1971.

Ders.: Ein Herz brennt in Dunkelheit. Zum Ableben der Malerdichterin Maria Grengg. In: Der Freiheitskämpfer. Organ der Kämpfer für Österreichs Freiheit. – Wien. Nr. 10/11., 1. November 1963.

Wulf, Josef: Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation. – Gütersloh: Mohn 1963.

### ***Eckart-Beiträge***

Ankwicz-Kleehoven, Hans: Der Pferde- und Bauernmaler Oswald Roux. – In: GE, 12.Jg. 1934/35, S. 487-490.

Baravalle, Robert: Deutsche Holzbaukunst. – In: GE, 14.Jg. 1936/37, S. 577-578.

Bilko, Franz: Die Weihnachtskrippe. – In: GE, 10. Jg. 1932/33, S. 208-214.

Braun, Theodor: Der alten Flotte Heldentum. – In: GE, 10. Jg. 1932/33, S. 814-821.

Brehm, Bruno: Die Mutter und das Kind. – In: GE, 8. Jg. 1940-41, S. 76-81.

Buch, Willi: Zeugen altgermanischer Kunst. – In: GE, 3. Jg. 1925/26, S. 605-607.

Cloetner, Hermine: Max Suppantschitsch. – In: GE, 2. Jg. 1924/25, S. 519-532.

Danhelovyki, Konstantin: Sammlerfreuden. – In: GE, 7. Jg. 1930, S.811-812.

Deskovich, Emo: Von kühnen Entdeckern. – In: GE, 6. Jg. 1928/29, S. 391-397.

Filek, Egid: Maler Anton Hlavacek. – In: GE, 3. Jg. 1925/26, S. 1057-1066.

Francé-Harrar, Anne: Das Familienbuch. – In: GE, 10. Jg. S.1932/33, S. 589-592.

Ders.: Josef Kinzel. Ein Maler der Wachau. – In: GE, 4. Jg. 1926/27, S. 75-84.

Grimme, Karl Maria: Gengg, die Malerin. – In: GE, 16.Jg. 1938/39, zwischen S. 552 und S. 553.

Harlfinger, Fanny: Alte Schildereyen. – In: GE, 5. Jg. 1927/28, S. 415-418.

Horn, Hans: Die deutsche Frau. – In: GE, 13. Jg. 1935/36, S. 401-406.

- Jungmair, Otto: Adalbert Stifter und die bildende Kunst. – In: GE, 5.Jg. 1927/28, S. 769-775.
- Kardegg, Bruno: Frauenbildnisse einst und jetzt. – In: GE, 5.Jg. 1927/28, S. 375-382.
- Kieslinger, Franz: Die alte Glasmalerei in Österreich. – In: GE, 3. Jg. 1925/26, S. 740-750.
- Kinderbücher.* – In: GE, 8. Jg. 1930/31, S. 217-224. (ohne Angaben zum Verfasser)
- Klausner, Hubert: Brief vom 19.6.1938. – In: GE, 15. Jg. 1937/38, beigeheftet, o.S
- Krehan, Hans: Die Kunst als Mittel einer positiven Lebensanschauung und der Veredelung des Menschen. – In: GE, 10. Jg. 1932/33, S. 449-451.
- Krey, Hans: Kunstgeographie. – In: GE, 9. Jg. 1931/32, S. 359-364.
- Latzmann, Alfred: Kunsterziehung. – In: GE, 5.Jg. 1927/28, S. 323-327.
- Leber, Hermann: Bäuerliche Hinterglasmalerei. – In: GE, 15. Jg. 1937/38, S. 191-195
- Lettenbaur, Josef Aquilin: Erinnerungen an Lissa. – In: GE, 7.Jg. 1929/30, S. 329-336.
- Luser, Adolf: Brief vom 2.5.1938. – In: GE 15.Jg., Mai 1938, beigeheftet, o.S.
- Morold, Max: Karl Sterrer. – In: GE, 3. Jg. 1925/26, S. 1099-1117.
- Müller, Elisabeth: Bauernkunst und Hausfleiss in Obersösterreich. – In: GE, 7. Jg. 1929/30, S. 358-362.
- Multerer, Hans: Legende. – In: GE, 8. Jg. 1930/31, zwischen S. 226 u. S. 227.
- Poitschek, Gottfried Julius: Schönes bäuerliches Kunsthandwerk. – In: GE, 9. Jg. 1931/32, S. 914-917.
- Ders.: Bauernwinkel. – In: GE, 10.Jg. 1932/33, S. 737-743.
- Ders.: Die Dichterin Maria Grengg. Zu ihrem 50. Geburtstag am 26. Feber. 1939. – In: GE, 16. Jg. 1938/39, S. 287-288.
- Pollak, Walter: Österreichs Dichter als Wegbereiter des Großdeutschen Gedankens. – In: GE, 15. Jg. 1937/38, Aprilheft, o.S.
- Ders.: Schönheit des Körpers. – In: GE, 16. Jg. 1938/39, zwischen S. 232-233.
- Poller, Alphons: Josef Engelbert. Ein Wiener Meister. – In: GE, 1.Jg. 1923/24, S. 207-218.
- Reichel, Anton: Albrecht Dürer. Zu seinem vierhundertsten Todestag. – In: GE, 5. Jg. 1928, S. 548-566.

Ders.: Zwanzig Jahre österreichische Buchkunst, 1910-1930. – In: GE, 9. Jg. 1931/32, S. 515-523.

Resatz, Gustav: Die Einstellung des jungen Künstlers zu unserer Zeit. – In: GE, 9. Jg. 1931/32, S. 659-662.

Schmidt, Franz: Wißt ihr, wer die Fibeln zeichnet? Ein Besuch bei Ernst Kutzer. – In: GE, 11. Jg. 1933/34, S. 179-186.

Schlögl, Franz: Schöner bäuerlicher Hausrat. – In: GE 20. Jg. 1942/43, S. 129-134.

Schubert, Karl Leopold: Maler Wilhelm Dachauer. – In: GE, 4. Jg. 1926/27, S. 453-464.

Seidl, Ulf: Perchten. – In: GE, 9. Jg. 1931/32, S. 196-202.

Spunda, Franz: Deutscher Geist und griechischer Geist. – In: GE, 18. Jg. 1940/42, S. 325-327.

Sternegg, Rudolf: Stätten der Andacht im Grünen. – In: GE, 10. Jg. 1932/33, S. 787-794.

Sturm, Egge Skrla: Gedanken zur Kunst. – In: GE, 15. Jg. 1938, S. 677-680.

Thieß, Stefan: Internationale und nationale Kunst. – In: GE, 10. Jg. 1931/32, S. 828-830.

Tobias, Peter: Der Graphiker Georg Peretz. – In: GE, 11. Jg. 1933/34, S. 809-818.

Trautzi, Viktor: Max Poosch, ein deutscher Maler. – In: GE, 1. Jg. 1923/24, S. 382-399.

Ders.: Adolf Curry, ein Musikant der Farbe. – In: GE, 10. Jg. 1932/33, S. 622-626.

Weber, Elisabeth Fülöp: Hans Lang. – In: GE, 7. Jg. 1930, S. 837-848.

### **Internetquellen:**

<http://www.doew.at/frames.php?/projekte/rechts/organisation/oelm.html> aufgerufen am 18.12.2009 um 15:45.

<http://www.oelm.at/eckart.html> aufgerufen am 18.12.2009 um 16:00.

## 7 Anhang

### 7.1 Abbildungen



Abb. 1: Titelbild *Der Getreue Eckart*. Gezeichnet von Maria Grengg.<sup>411</sup>

<sup>411</sup> Quelle: Umschlag, GE, 1. Jg. 1923/24 H. 1.



Abb.3.<sup>412</sup>



Abb.4.<sup>413</sup>



Abb.5.<sup>414</sup>



Abb.6.<sup>415</sup>



Abb.7.<sup>416</sup>



Abb.8.<sup>417</sup>

---

<sup>412</sup> Quelle: FL, S. 131.

<sup>413</sup> Quelle: FL, S. 53.

<sup>414</sup> Quelle: FL, S. 432.

<sup>415</sup> Quelle: FL, S. 345.

<sup>416</sup> Quelle: FL, S. 393.

<sup>417</sup> Quelle: FL, S. 95.



Abb.9.<sup>418</sup>



Abb. 10: Illustration „Kreuzweg“ von Maria Grengg. Abgedruckt im *Getreuen Eckart*.<sup>419</sup>

<sup>418</sup> Quelle: FL, S. 105.



Abb. 11: Beispiel für eine typische „naturhafte“ Heiligen-Darstellung im *Getreuen Eckart*. Das Bild trägt den Namen „St. Leonhard“ und ist von Oswald Roux. Abgedruckt wurde es im Rahmen eines von Dr. Hans Ankwitz-Kleehoven verfassten Künstlerportraits über den „Alpen- und Bauernmaler“.

---

<sup>419</sup> Quelle: GE, 13. Jg. 1935/36, S.465.



### Legende

Einmal ist die Himmelmutter mit dem Jesukind übers Land gegangen und weil sie schon müd ist gewesen vom weiten Weg, hat sie auf einem Rain gerastet. Aber ein kleines Dirndl das grad mit den Gänsen vorbeikommen ist, hat sie gleich am Heiligenschein erkannt und hat geschrien: „Kommt, kommt! 's Christkindl und die Himmelmutter sind da!“ Auf das sind von allen Wiesen und Weiden die Hütbuben und Gänsdirndl dahergeläuft und haben sich nicht genug schauen können an dem Wunder. Da ist einem Dirndl der Einfall gekommen, daß man einem armen Kindl doch auch was schenken muß und hat ihm ein Sträußl Blümln geben. Und jetzt haben halt die Kinder jedes was zum schenken gefunden: das eine gehabt einen Apfel und das andere eine Holzbirn und was sie halt in ihren Taschen gerade gehabt haben. Ein Büdel hat nichts ein armfeliges Kieselsteinl. Da wär ihm bald das Flennen gekommen. Aber auf einmal hat er gesagt: „Schau Christkindl, was ich kann“ und hat sich ins Gras auf's Köpfe gestellt. Da hat das himmlische Kind in die Hände gepatscht vor Freud, hat hellauf gelacht und hat mit dem Hansl spielen wollen. Das gute Wert wird nicht nach dem Wert gewogen, sondern nach dem guten Willen.

Hans Mutterer

Abb. 12: Beispiel für eine typische „naturhafte“ Madonnen-Darstellung im *Getreuen Eckart*. Textbegleitende Illustration, gezeichnet von Ernst Kutzer. Die Himmelmutter erscheint hier umgeben von Bauernkindern. Die Kuh rechts im Bild sowie die Berge im Hintergrund verstärken das Bild einer „deutschen“ Gottesmutter.<sup>420</sup>

<sup>420</sup> Quelle: GE, 8. Jg. 1930/31, zwischen S. 226 und 227. (SW-Kopie)



Abb. 13: Zeichnung „Deutsche Muttergottes“ von Maria Grengg. Abgedruckt im *Getreuen Eckart*.<sup>421</sup>



Abb. 14: Darstellung der „Kindlmutter“ im gleichnamigen Roman, von Maria Grengg.<sup>422</sup>

---

<sup>421</sup> Quelle: GE, 16. Jg. 1938/39, zwischen S.552 und 553.

<sup>422</sup> Quelle: KM, S. 10.

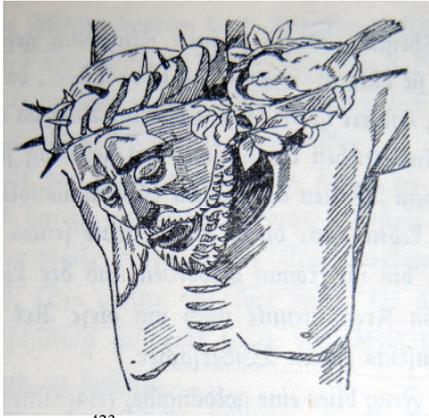


Abb. 15<sup>423</sup>

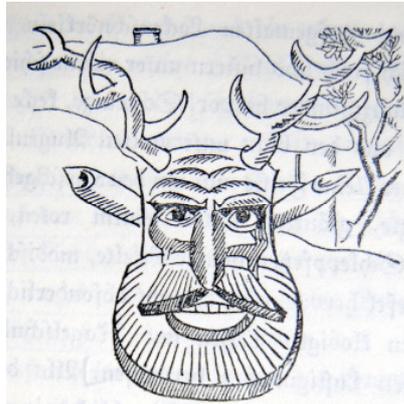


Abb. 16<sup>424</sup>



Abb. 17<sup>425</sup>



Abb. 18<sup>426</sup>

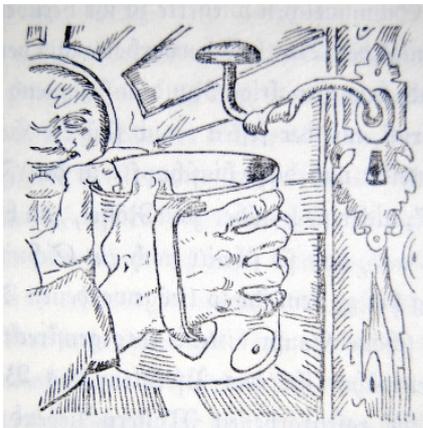


Abb. 19<sup>427</sup>



Abb. 20<sup>428</sup>

<sup>423</sup> Quelle: FL, S. 259.

<sup>424</sup> Quelle: FL, S. 215.

<sup>425</sup> Quelle: FL, S. 413.

<sup>426</sup> Quelle: FL, S. 361.

<sup>427</sup> Quelle: FL, S. 105.

<sup>428</sup> Quelle: FL, S. 343.



Abb. 21<sup>429</sup>

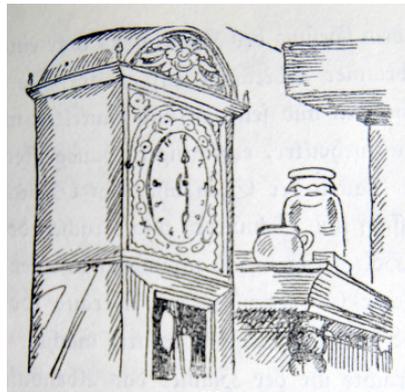


Abb. 22<sup>430</sup>



Abb. 23<sup>431</sup>

---

<sup>429</sup> Quelle: FL, S. 63.

<sup>430</sup> Quelle: FL, S. 175.

<sup>431</sup> Quelle: FL, S. 397.

## 7.2 Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Motiv der bildenden Kunst im Roman *Die Flucht zum grünen Herrgott* der Autorin Maria Grengg. Die Untersuchung findet vor dem Hintergrund der Kunst- und Familienzeitschrift *Der getreue Eckart* statt, zu deren Mitarbeiterstab auch Maria Grengg zählte.

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile. Der erste Teil beschäftigt sich mit der literarischen Karriere der Autorin. Von zentraler Bedeutung sind hier jene Werke, welche auch das Textcorpus dieser Diplomarbeit ausmachen. Neben der *Flucht* sind dies die Romane *Das Feuermannl* und die *Kindlmutter*. Auch Grenggs Ambitionen bildende Künstlerin zu werden sowie Anmerkungen zu ihrer Kunstauffassung sind in diesem Teil der Arbeit von Bedeutung. Das Kapitel über den aktuellen Stand der Forschung setzt den Schwerpunkt auf die bisherigen Untersuchungen zur Wechselwirkung zwischen Wort und Bild im literarischen Werk der Autorin.

Den Auftakt des zweiten Teils bilden Ausführungen über den Luser- bzw. Eckart-Verlag, da sowohl die *Flucht* als auch der *Getreue Eckart* zu den Publikationen des Eckart-Verlags zählen. Es folgen Informationen über die historische Entwicklung der Zeitschrift sowie die Art und Thematik der publizierten Beiträge. Kunstbeiträgen und Kunstdruckbeilagen wird besonderes Augenmerk zuteil. Dabei wird versucht, die wichtigsten Tendenzen der vom Getreuen Eckart ausgehenden Kunstpropaganda zu erfassen. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt hier auf den Jahrgängen vor 1938.

Den dritten Teil der Arbeit bildet eine textnahe Analyse der *Flucht zum grünen Herrgott* unter der Berücksichtigung der Romane *Feuermannl* und *Kindlmutter*. Die Untersuchung ist ein Versuch, das Gedankengut, welches hinter der Inszenierung des Motivs der bildenden Kunst steht, aufzuzeigen. Dabei wird sowohl den Illustrationen im Buchinneren, der sprachlichen Realisierung als auch den kunstnahen Figuren und kunstvollen Requisiten, wie sie auf der Ebene der Geschichte vorkommen, Beachtung geschenkt. Handlungen, Reden sowie Gedanken der Figuren sind hier von Wichtigkeit. Ebenso wie das der Kommentar des Erzählers. Die einzelnen Ergebnisse werden jeweils mit der Kunstauffassung Maria Grenggs als auch jener des *Getreuen Eckart* verglichen.

Die vorliegende Arbeit versteht sich als ein Beitrag zur Erforschung ästhetischer Tendenzen innerhalb der völkisch-nationalsozialistischen Kunst- und Kulturszene während der österreichischen Zwischenkriegszeit.

## 7.3 Lebenslauf

### Persönliche Daten

Name: Elisabeth Spitzer  
Wohnort: Wien  
Geburtsort: Wien  
Geburtsdatum: 10.09.1982  
Staatsbürgerschaft: Österreich

### Bildungsweg

Ab 1989 Volksschule, Wien 1100  
Ab 1992 Gymnasium, Wien 1100  
2000 Matura  
01.10.2000 bis 26.02.2001 Übersetzer- und Dolmetscherausbildung Englisch /  
Polnisch  
01.03.2001 bis 10.04.2003 Theaterwissenschaft / Deutsche Philologie  
Ab 11.04.2003 Diplomstudium Deutsche Philologie